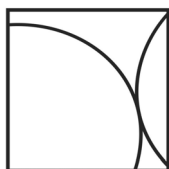


# FENOMENI I ARTIT

Alija Izetbegović



© LOGOS·A  
S H K U P  
PRISHTINË  
T I R A N Ë  
2 0 1 7

**Alija Izetbegović**  
**FENOMENI I ARTIT**

**Boton: LOGOS-A**  
**Biblioteka: LEXO**

**Për botuesin: Adnan Ismaili**  
**Kryeredaktor: Husamedin Abazi**  
**Redaktor biblioteke: Ali Pajaziti**

**Redaktor artistik & disenji: Edib Agagjyshi**  
**Redaktor teknik: Naser Fera**  
**Mbikëqyrës i shtypit: Kemal Ismaili**  
**Përgatitja kompjuterike: Focus Pro - Shkup**  
**Shtypi: Focus Print**  
**Rr. Pellagonia 3 - Shkup**

**ISBN 978-9989-58-663-7**

**[www.logos-a.com](http://www.logos-a.com)**

**Copyright©Logos-A, 2017**

**Tirazhi: 300**

**Të gjitha të drejtat janë të rezervuara.**

**Ky libër mund të kopjohet pjesërisht për përdorim personal dhe jofitimprurës.**

**Kjo rekomandohet për qëllime promovuese të librit apo edhe për afirmim të kulturës së leximit në përgjithësi. Por, nuk lejohet riprodhimi, transmetimi apo kopjimi i këtij libri në tërësi pa lejen paraprake të Logos-A.**



# FENOMENI I ARTIT

**Alija Izetbegović**

E PËRKTHEU NGA BOSHNAKISHTJA:

**Eqrem Kryeziu**

E PËRGATITI PËR BOTIM DHE E REDAKTOI:

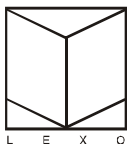
**Edison Çeraç**

TITULLI I ORIGINALIT:

**Alija Izetbegović**

**Islam između Istoka i Zapada**

**Sarajevo, 1990**





**PËRMBAJTJA:**

<b>DY FJALË.....</b>	<b>7</b>
<b>HYRJE .....</b>	<b>9</b>
<b>FENOMENI I ARTIT .....</b>	<b>21</b>
<b>PASQYRIMI I DUALITETIT .....</b>	<b>23</b>
<b>ARTI DHE SHKENCA.....</b>	<b>28</b>
<b>ARTI DHE RELIGJIONI .....</b>	<b>36</b>
<b>ARTI DHE ATEIZMI .....</b>	<b>46</b>
<b>BOTA KONKRETE E ARTIT.....</b>	<b>51</b>
<b>PERSONAZHI DHE PERSONALITETI.....</b>	<b>58</b>
<b>ARTISTI DHE VEPRA E TIJ .....</b>	<b>62</b>
<b>STILI DHE FUNKSIONI .....</b>	<b>68</b>
<b>ARTI DHE KRITIKA (PAMUNDËSIA E KRITIKËS) .....</b>	<b>70</b>
<b>ARTI DHE HISTORIA .....</b>	<b>72</b>
<b>ARTISTI DHE PËRVOJA .....</b>	<b>79</b>
<b>PESIMIZMI I TEATRIT .....</b>	<b>81</b>
<b>SHTOJCË .....</b>	<b>86</b>
<b>INDEKSI.....</b>	<b>93</b>



## DY FJALË

*Fenomeni i artit* nuk është një libër i shkruar më vete nga autori, por një prej kapitujve me të njëjtin titull nga libri *Islami ndërmjet Lindjes dhe Perëndimit*. Kemi marrë edhe dy pjesë kapitujsh po nga ky libër që kanë të bëjnë me subjektin në fjalë, si dhe disa pjesë në trajtë shtojce nga libri *Ikja ime në liri*.

Kontributi i Izetbegoviqit për sa i takon anës teorike të artit apo estetikës përbën një vështrim më vete, të dorës së parë – ja pse menduam se duke e shkëputur nga një vepër disapërmasore siç është vepra e tij, do merrte një vëmendje të posaçme, gjë që besojmë se e meriton.

Në një kohë të dominuar nga teknika dhe teknologjia, kalimet e herëpashershme në botën e artit përbëjnë një ekuilibër të domosdoshëm.

*Edison Çeraj*



## HYRJE

*Çdo gjë mund të ketë dy interpretime të ndryshme, dhe mund të mbrohen që të dyja.<sup>1</sup>*

### 1

Që prej Aristotelit e deri në ditët tona, kemi trashëguar me qindra përkufizime e trajtesa mbi natyrën, thelbin apo domethënien e artit, këtë veprimtari kaq kyçe për të depërtuar te misteri i qenies-në-botë. Kjo mori trajtesash mund të këqyret në dy mënyra: si një koleksion i pamatë nocionesh, konceptesh dhe idesh, që përbën një mjegullnajë të dendur, saqë pak vetë arrijnë të orientohen kur kapullohen prej saj; por, mund të këqyret edhe si një mozaik, ku çdo pjesë ka rolin e vet dhe nuk ka kuptim pa tjetrën ose pa tërësinë.

Kjo e dyta na jep shumë më tepër se e para, dhe si e tillë është më dritëdhënëse, më shteghapëse.

Në fakt, për një artist, vjen një çast dhe e gjithë çfarë është thënë e shkruar për artin nuk ka asnjë peshë, dhe përkufizimi i artit bëhet vetë arti, sepse në fund të fundit arti është njohje nëpërmjet aktit, jo dijes. Dija e vret artin.

Por, arti nuk u përket vetëm artistëve, prandaj lind nevoja (në disa raste e tepërt) për të reflektuar e për të thënë diçka për të. Gjer më sot, çdo përkufizim ka qenë pashmangshëm përkufizim, përkufizues, përtë-kufizuar. Në fund të fundit, një përkufizim nuk mund të bëjë më shumë sesa të shprehë një të vërtetë të pjesshme të artit, që duke qenë e tillë nuk mjafton.

<sup>1</sup> Protagora.

Të përkufizosh do të thotë të gjykosh, dhe kur e bëjmë këtë privohemi nga shumë mundësi; domethënë, nga shumë këndvështrime të tjera. E kush mund t'i rrokë të gjitha pikat e vështrimit njëherësh!?

Ajo çfarë bën Izetbegoviqi në këtë trajtesë është përpjekja për ta çliruar artin nga dija, për ta parë e jetuar atë në këtilësinë vet, pa asnjë ndërmjetës – të ndërtosh një marrëdhënie vetjake dhe intime me veprën.<sup>2</sup> Ai kulmon me idenë se një vepër arti nuk është çështje kuptimi, por përjetimi.<sup>3</sup> Nëse marrim parasysh burimin metafizik të veprës së artit, atëherë çdo gjë është e qartë. Me nocionin kuptim, Izetbegoviqi ka parasysh kuptimin racional të gjërave/fenomeneve, që mori hov në veçanti pas iluminizmit, kur u ringrit kulti i arsyes. Por, njeriu nuk kupton vetëm përmes arsyes, se pastaj na del se vizione si ai i Dante-s apo i Michelangelo-s të jenë thjesht përralla. Meqë ra fjala, a janë përrallat përralla?

Pra, ka diç që nuk shkon te këto vizione, gjithnjë nëse flasim nën diktatin e arsyes dhe arsyetimit. Diçka që nuk shkon ka edhe te konstruksioni modern “njeri primitiv”, që në përshtatje e sipër drejt zhvillimit (në termat e evolucionit), teksa bënte një jetë fundekrye si ajo e kafshës (një kafshë mes kafshëve), në çaste të caktuara mënjanohet nga kopeja për të kryer disa praktika të cilat nuk janë hasur dhe nuk do të hasen asnjëherë te kafshët, si: të pikturuarit, magjia, rituale të caktuara, varrosja ceremoniale e të vdekurit e ndonjë akt tjetër të kësaj natyre.

<sup>2</sup> Kjo përpjekje nga ana e tij mund të shihet edhe si një sintezë e mundshme e asaj çfarë kemi trashëguar për anën teorike të artit. Por, a është e mundur një sintezë e tillë? Vështirë të ketë një përgjigje të prerë për këtë.

<sup>3</sup> Siç ndodh me muzikën, ku askush nuk shtron pyetje të natyrës se ç’kuptim ka kjo apo ajo melodi.

Sado që kemi mësuar shumë gjëra të vlefshme nga astronomia, fizika, matematika, gjeometria, biologjia, kimia dhe mjekësia, prapëseprapë, siç shkruan Izetbegoviqi, “njeriu është shumë më tepër nga ç’na thonë të gjitha shkencat e marra së bashku”.

Pra, ka një kufi që shkencat nuk e kalojnë dot, – pasi është në natyrën e tyre që të mos e kalojnë – pikërisht këtu nis territori i artit, që është një përvojë zbuluese *sui generis*; e thënë ndryshe, një mundësi për qenien.

## 2

### *Mundësia që na jep arti*

Arti na jep mundësinë të rrimë më shumë me veten. Arti na jep mundësinë të thellohemi në qenien tonë. Arti na jep mundësinë të meditojmë për horizontet me të cilat përballlemi sa herë që shohim një vepër arti. Arti na jep mundësinë të ruajmë autentiken tonë, që të jemi më të ndërgjegjshëm për të. Arti na jep mundësinë që të shohim gjithnjë një botë burimore/originalë, dhe jo kopje.

Krijimtaria artistike ka prirjen të na bëjë kreativë me veten dhe me hapësirën. Arti na bën të kuptojmë që gjërat e vërteta bëhen me dashuri dhe dhimbje njëkohësisht, megjithëse dhimbja zakonisht vjen më pas ose më vonë. Arti na bën më të dhënë pas heshtjes, aq thelbësore si gjendje për qenien. Arti na jep mundësinë të veçohemi nga masa, duke dalë nga mpirja që shkakton kolektivja. Arti na zhvendos në dimensione të atilla, ku vetëm pasi i provojmë nëpërmjet përjetimeve vetëdijeshemi (deri në njëfarë pike) për gjurmët që mbesin në ne. Arti na imponohet në formë të vazhdueshme që ne të ndajmë diçka të vërtetë me veten tonë, sikur edhe një gjë të vetme.

Megjithatë, në një botë të dominuar nga spektakli<sup>4</sup>, janë krejt të pakët ata që duan të qëndrojnë përballë një vepre arti e të kuvendojnë me veten ose me vetë veprën, ose me autorin e saj. Sigurisht që të pakët duhet të jenë edhe për faktin dramatik që shumica dërrmuese e njerëzve shohin vetëm me sy e jo me zemër. Ai që nuk sheh dot me zemër është krejtësisht i kapulluar me atë lloj verbërie për të cilën nuk ka fjalë. Pikërisht kjo është verbëria.

Po prapë vepra e artit rezervon një vend për secilin që kërkon ta takojë, sado i çinteresuar dhe në pavramendje qoftë: ajo është e gatshme të presë çdokënd. Qëndrimi i saj që sa vjen e rëndohet nga pesha e viteve, por edhe sikur merr do tipare të ftohta, synon deri në pafundësi, pavarësisht se lënda me të cilën është bërë, pra baza materiale, që mbetet gjëja me më pak peshë dhe fare tutjetëhu, nuk ia lejon përmbushjen e këtij synimi.

Bota e veprës së artit funksionon sipas disa ligjësive të brendshme që kanë një natyrë shumë të gjerë dhe gjithëpërfshirëse, e në asnjë rast përjashtuese. Këto ligjësi vetëm sa kërkojnë njeriun të çdo njeri (për ta fisnikëruar) dhe të çdo i arratisur nga vetja (për ta rigjetur).

Pra, janë pikërisht përjetimet ato që na japin mundësinë e vyer për të hyrë në komunikim me veprën e artit, e për rrjedhojë edhe me veten – bash këtë kërkon të na kujtojë Izetbegoviqi. E për sa i takon ngritjes së kuptimeve e përllogaritjeve, sa më shumë t'u futemi aq më larg thelbit apo mesazhit të veprës së artit do jemi, gjë që e prekëm edhe më lart.

Arti na jep një mundësi për të përjetuar dhe kuptuar (për aq sa është e mundur) aktin sublim të krijimit, nga ku

<sup>4</sup> Një referencë e vyer për këtë temë është edhe libri *Shoqëria e spektaklit*, i Guy Debord, përkthyer në shqipe nga Astrit Cani.

përpara nesh shfaqet një botë (vepra) e cila, ndryshe nga zbulimi që bën shkencëtari, nuk ka qenë më parë diku e fshehur dhe e pazbuluar: ajo buron nga një tjetër botë, dhe vetëm sa i zbulohet me energjinë e vet artistit; ku fillimisht, mu në këtë fazë, ajo s'është tjetër veçse përmbajtje pa formë – forma vjen më pas si e paevitueshme, edhe si marrëdhënie me tjetrin, dhe pikërisht për këtë kjo është pjesa më e parëndësishme, ose pjesa më paradoksale në meditimet e artistit.

Arti, po ashtu, na jep mundësinë të jemi më të butë, më të paqtë me veten dhe me tjetrin. Imagjinoni një takim ndërmjet poetësh, ku ndonjëri reciton a këndon ndonjë varg e ku një tjetër shpreh me vërtetësi një përsiatje të atypëratyshme. Nga ana tjetër, imagjinoni një takim ndërmjet politikanësh, ekonomistësh, shkencëtarësh apo profesionistësh çfarëdo.

Siç mund ta merrni fare kollaj me mend, nuk është hiç e nevojshme të bëjmë ndonjë koment se ku qëndron ndryshimi.

Arti nxit harmoninë mes shpirtave të gjallë e të vdekur, se ndryshe nuk është i mundur. Kurse politika (e sotmja në veçanti), ekonomia apo disa prej shkencave më kryesore, nuk bëjnë dot pa nxitur herë pas herë konflikte të caktura.

### 3

Një mesazh me rëndësi që mund të marrim nga refleksimet e Izetbegoviqit mbi artin, është se arti mund ta çlirojë njeriun nga miti i kohës dhe i hapësirës.

“Do të shihet se poezia i përket mbarë njerëzimit, se ajo zgjohet kudo e te secili, në një vend apo në një tjetër, në një kohë apo në një tjetër, por, sikurse të gjitha dhuntitë specifi-

ke të natyrës, spikat në mënyrë të veçantë tek individë të caktuar.” (Goethe)<sup>5</sup>

Po sipas Goethe-s, “ka vetëm një krijimtari letrare, ajo e vërteta; ajo nuk i përket as popullit, as fisnikut, as mbretit, as bujkut; kushdo që e ndien veten njeri të vërtetë, do ta ushtrojë atë”.<sup>6</sup>

Për Goethe-n, ajo që duhet bërë është krijimi i panteonit të veprave të mëdha, të konsideruara si “pronë e përbashkët e të gjithë njerëzimit, pavarësisht nga gjuha me të cilën janë shkruar”.<sup>7</sup>

Në kuadrin e angazhimit të tij për kapërcimin e kufijve të letërsisë kombëtare, mes të tjerave, nga viti 1819 deri në vitin 1827, i frymëzuar nga leximi i përkthimit në gjermanisht të *Divanit* të poetit pers Muhamed Shemsudin Hafizi prej orientalistit Joseph von Hammer-Purgstahl, Goethe do të shkruante veprën që, pas *Faustit*, është vlerësuar si më domethënësja e tij: *West-Östlicher Diwan – Divani perëndimor-lindor*.<sup>8</sup>

Përsëri në këtë drejtim, siç e rrëfen Alain Finkielkraut te *Disfata e mendimit*, më 31 janar të vitit 1827, Goethe, në kulmin e lavdisë dhe në muzgun e jetës së tij, bashkëbisedonte me mikun e tij besnik Eckermann-in për një roman kinez që po e tërhiqte dhe që i dukej i mrekullueshëm. Teksa priste të ishte i mahnitur nga veçantia dhe pasuria e ngjyrave të kësaj vepre, ai zbuloi disa ngjashmëri me epopenë e vet në vargjet *Hermani dhe Dorotea*, si dhe me romanet anglezë të Richardson-it. Habia e tij kishte të bënte jo me ekzotizmin e

<sup>5</sup> E përkthyer dhe e cituar nga Edvin Cami në librin e tij *Gëtja mes Perëndimit dhe misticizmit oriental*, f. 29.

<sup>6</sup> Po aty.

<sup>7</sup> Po aty.

<sup>8</sup> Po aty, f. 30.

librit, por me afrinë e tij. Ky tekst, ky fragment i shkëputur nga një qytetërim i largët dhe pak i njohur, megjithatë nuk ishte një kërshtëri – ja pra, kjo ishte fort intriguese. Dhe, nga ky pikëtakim pa gjasa midis atij që ishte patriarku i Europës dhe romanit kinez, nga ndjenja e çuditshme familjariteti që përjetonte; nga kjo lidhje e endur pavarësisht nga të gjitha ndryshmet, aftësia e frymës për të dalë mbi çdo kufi shoqëror dhe historik shfaqej sërishmi. Të rrënjosur në një truall të caktuar, të lidhur me një epokë të caktuar; pra, të ngulitur në kohë dhe në hapësirë, sidoqoftë njerëzit mund t'i shmangeshin fatalitetit të partikularizmit. Ndarja nuk ishte e pakapërcyeshme: kishte disa pika – dhe disa libra – ku njerëzimi mund ta mposhte copëzimin e tij në një mori frymësh lokale. Nga ky konstatim mrekullues Goethe nxirrte automatikisht një program:

Përderisa letërsia ishte në gjendje t'i mposhte apo t'i kapërcente dallimet e shekujve, të racave, të gjuhëve apo të kulturave, ajo duhej edhe të përpiqej ta bënte këtë. Kjo mundësi përcaktonte idealin e saj. Kjo utopi, ky qëndrim asgjekund, kjo e përtëjme ndaj çdo vendi dhe kohe përbënte prirjen e saj të vërtetë: kishin vlerë vetëm ato vepra për të cilat pyetja “ku?” dhe pyetja “kur?” nuk mund të sqaronin gjithçka. (Finkielkraut, 1999) Në fakt, në thelb ato nuk sqarojnë asgjë.

Kjo “kthesë” e Goethe-s, ky botëkuptim na ndërmend një të vërtetë që përbën thelbin e krijimtarisë, por edhe të kulturës së të tillë: se ajo është jashtë kohës, jashtë historisë. Ajo ka ngritjet dhe rëniet e veta, por nuk ka zhvillim dhe histori në kuptimin e zakonshëm të fjalës. Në art nuk ka grumbullime “njohurish” dhe përvojash, – shkruan Izetbegoviqi – fenomen i cili ndodh me shkencën. Qysh prej paleolitit e deri më sot nuk është se është shtuar forca shprehëse në art, gjë që do të ishte funksioni kyç i zhvillimit. Qyte-

tërimi njih kohën e vet të gurit dhe kohën e atomit, ndërsa për kulturën, një zhvillim i tillë është krejt i huaj. Nga pikëpamja e qytetërimit neolitik është progres; kurse nga pikëpamja e artit është rënie. Arti paleolitik, edhe pse mijëra vjet më i hershëm, është më i fuqishëm dhe më autentik se ai neolitik.

Gjithandej është vënë re se poezia i ka paraprirë prozës. Para se të fillonin të rrëfenin njerëzit kanë kënduar. Poezia nuk ka pasur nevojë as për përvojën, as për modelin. Është dëshmuar disa herë se çdo religjion ishte i virgjër dhe i thjeshtë në nisje, por, më vonë, gjatë praktikës, një pjesë e madhe e tyre janë deformuar. Këto përfundime rrjedhin nga hulumtimet e Andrew Lang-ut, W. Schmid-tit, Coppert-it etj. Kështu, arrijmë në përfundimin se historia e kulturës do të ishte një kundërti kuptimore, dhe ajo për të cilën mund të flitet është vetëm kronologjia e dukurive kulturore. (Izetbegović, 2009)

Jacques Risler-i shkruan: “Posa u zbuluan disa basorelieve dhe skulptura të lashta egjiptiane, të gjetura në luginën e Nilit, të bëra rreth 4 ose 5 mijë vjet më parë, menjëherë u pranua vlera e vërtetë e tyre. Shumë artistë bashkëkohorë frymëzohen për krijimet e tyre nga këto basorelieve të stër-lashta, të gdhendura në muret e varrezave; figura të hajthme, të bëra nga delcina, mermeri, ari dhe alabastri. Ky art është herë i hajthët e subtil (koha e Totmesit II dhe e Totmesit III), herë monumental dhe i fuqishëm (koha e Keop-sit), herë realist dhe më pak simbolik (Aknatoni).”

Kur u zbulua Amerika, bash në orën e qytetërimit, ajo ishte 5 ose 6 mijë vjet pas Botës së Vjetër. Ajo nuk e arriti as epokën e hekurit (H. G. Wells). Por, kjo matje e kohës, ose kjo ligjësi është e qartë se nuk vlen në rastin e artit amerikan! Në Bonampak, një tempull që ruan veprat më të vjetra në pikturë të kontinentit amerikan, janë zbuluar afreske të

magjepsëse, përherë tërheqëse e mbërthyesë pavarësisht kohës dhe të ashtuquajturit zhvillim. (Izetbegović, 2009)

Pra, një vepër arti, që në një mënyrë apo në një tjetër na lidh me Vazhdimësinë (le të theksojmë tani: me Pafundësinë), mbi të gjitha është (për)kujtesë që na ndërmend se duhet të jetojmë për t'u thelluar te Vazhdimësia, e jo vetëm të gjallojmë.

Prandaj mbeten gjithherë të gjalla veprat e njëmendta të artit, bash ngaqë burimi i tyre nuk banon në kohë dhe hapësirë, por edhe sepse ato kanë si mision të pashpallur e të pashkruar të na lidhin me thelbin e Vazhdimësisë, që edhe ato e përfaqësojnë në mënyrën e tyre.

Përgjithësisht estetika nuk e ka marrë seriozisht këtë aspekt të veprës së artit, ose më saktë, si e tillë, nuk ia del të merret me këtë aspekt, pasi pushon së qenuri e tillë. Kështu, si padashje ajo na ka larguar nga thelbi dhe na ka zhytur në botën e rrethanave/shumësisë, që përbën një rreth vicioz *sui generis*, që e shumta na bën ta shijojmë veprën e artit, madje edhe ta "kuptojmë", por asnjëherë ta përjetojmë atë.

Shpeshherë kjo na detyron të biem në një përfundimin sociologjik: një vepër arti na drejtohet ne, ose të gjithëve, jo mua dhe ty.

#### 4

Te *Fenomeni i artit* mund të gjurmojmë edhe raportin etikë-estetikë, ku kuptojmë se ato nuk bëjnë dot pa njëra tjetrën. Anashkalimi i njëres apo i tjetrës përbën një gjymtim, së pari metafizik. Figurativisht ato janë dy anë të së njëjtës medalje. Sa më shumë t'i japësh rëndësi njëres duke zhvlerësuar tjetrën, aq më afër të pamundurës je. Sa më shumë të mendosh e të jetosh një ekuilibër mes të dyjave, aq më e mundur bëhet harmonia.

Nëse e figurativizojmë më tej, kjo marrëdhënie është si marrëdhënia e lëvozhgës/lëkurës me frutin.

Në njëfarë kuptimi, etika, që ka dhe forcën më të madhe të rëndesës, nuk mund të jetësohet apo të shpërfaqet ndryshe përveçse nëpërmjet një ndërmjetësimi të caktuar – le të themi – estetik. Pra, një gjendje estetike e caktuar, natyrisht që fsheh edhe një etikë të caktuar, siç ndodh në rastin e një vepre arti, ku raporti mes formës dhe përmbajtjes përkthehet si marrëdhënia mes estetikës dhe etikës. Por, këtë marrëdhënie e hasim gjithandej: në arkitekturë, urbanistikë, letërsi, mjekësi, teknologji, te marrëdhëniet mes njerëzve e kështu me radhë.

Qoftë edhe një buzëqeshje, – që fatkeqësisht na është shndërruar në një forcë zakoni që e vazhdon inercinë falë muskujve të fytyrës – e bart këtë marrëdhënie mes estetikës (vënia re e saj/tërheqja) dhe etikës (mesazhi që marrim prej saj).

Nëse do marrim rastin e arkitekturës dhe urbanistikës, do vëmë re se është dallimi etik apo botëkuptimet e ndryshme që bëjnë dallimin edhe në rrafshin estetik të një qyteti nga tjetri. Fjala vjen, nëse krahasojmë Jerusalemin me Romën e dikurshme apo Firencën dhe Dubain sot, do kuptojmë shpejt se pas dallimit të madh që shohim mes këtyre qyteteve, qëndron një dallim po aq i madh dhe më i rëndësishëm në rrafshin etik. Dubai e ka sfidën me të shkuarën, ndërsa Firencja me të ardhmen. Kjo ngaqë Dubai apo çdo qytet i ri që shkaktoi modernizmi nuk ka të shkuar, dhe i duhet ta shpikë atë, kurse Firencja e ka sfidën me të ardhmen, pikërisht ngaqë i duhet të ruajë të shkuarën, nga e cila ka përftuar identitetin që ka.

Po kjo ndodh edhe me vetë ndërtesat, ku secila ka formën e vet arkitektonike në varësi të qëllimit për të cilin

është ngritur. Është qëllimi, domethënë aspekti etik, që përcakton mandej edhe dukjen, pra aspektin estetik.

Përjetimi që na shkakton një vepër arti nuk vjen ndryshe te ne përveçse nëpërmjet një shpërfaqjeje apo manifestimi të caktuar estetik. Në njëfarë mënyre, ana estetike është një lloj kujtese për ne se kemi diçka për të marrë nga vepra, qoftë një mesazh konkret/të kapshëm, qoftë një përjetim të brendshëm të pashprehshëm.

Kështu ndodh edhe me muzikën: ajo që dëgjojmë është vetëm një vello të cilën vetëm pak individë arrijnë ta depërtojnë, për të bujtur në këtë mënyrë në një realitet tjetër.

Mbi të gjitha, përthyerjen e këtij binomi e hasim te vetë qenia njerëzore, ku ajo çfarë ne shohim dhe dëgjojmë nga njëri-tjetri janë reflektime të asaj çfarë besojmë dhe mendojmë. Secili është peng i qëndrimit të tij etik mbi jetën.

Siç na mësojnë të gjitha traditat e hershme, njeriu përbëhet nga trupi dhe shpirti<sup>9</sup>, dhe marrëdhënia për të cilën po flasim është rrjedhojë e natyrshme e këtij binomi qenësor.

Çekuilibrimi i këtij binomi shkakton çekuilibrim edhe te binomi etikë-estetikë.

Në njëfarë kuptimi, Izetbegoviqi nuk na thotë asgjë të re (new) - ai vetëm sa na kujton atë që kemi harruar.

*Edison Çeraj*

<sup>9</sup> Përkthimi: kemi një anë të kapshme dhe një anë të pakapshme; një anë të konstatueshme dhe një anë tjetër të pakonstatueshme; një anë të ndriçuar dhe një të errët; një anë normale dhe një anë anormale; një anë të parashikueshme dhe një tjetër të paparashikueshme; një anë vetmitare dhe një tjetër shoqërore e kështu me radhë.



# FENOMENI I ARTIT



## PASQYRIMI I DUALITETIT

Me fort të ngjarë, rrëmuja më e madhe me nocionet është bërë në rastin e kulturës dhe të qytetërimit.

Kultura nisi me “prologun në qiell”, me religjionin e vet, me artin, etikën dhe filozofinë. Për këtë arsye, ajo do merret vazhdimisht me raportin e njeriut me qiellin, pasi ai prej andej ka ardhë. Çdo gjë në kulturë do të thotë pohim ose mohim, dyshim ose kujtesë për këtë zanafillë qiellore të njeriut. E gjithë kultura përshkohet nga kjo enigmë dhe rrjedh me synimin e vazhdueshëm që kjo enigmë të zgjidhet apo të rrokët.

Nga ana tjetër, qytetërimi është vazhdim i jetesës zoologjike, njëdimensionale; këmbim materieje ndërmjet njeriut dhe natyrës. Nëse ajo lloj jete është tjetërfare në krahasim me jetën e çdo kafshe tjetër, ndryshimi i përket vetëm shkallës, nivelit dhe organizimit. Këtu nuk haset njeriu me problemet e veta ungjillore, hamletiane e karamazoviane; këtu funksionon vetëm anëtari anonim i shoqërisë (vazhdimi i lukunisë), që përvetëson të mirat materiale të natyrës dhe botën përreth e shndërron vazhdueshëm nëpërmjet punës, duke e përshtatur kësisoj për nevojat e tij.

E gjithë kultura është veprim i religjionit të njeriut, ose veprim i njeriut mbi vetveten, sikundërse është qytetërimi aplikim i intelektit në natyrë, në botën e jashtme. Kultura është “arti i të qenurit njeri”; kurse qytetërimi është mjesh-  
tëria për të funksionuar, për të prodhuar, për të drejtuar, për të përsosur sendet. Kultura është “krijim i vazhdueshëm i vetvetes”, siç është qytetërimi ndryshim i pandër-

prerë i botës. Pra kemi të bëjmë me antitezën njeri-send, ose humanizmi kundrejt *chose-izmit*<sup>10</sup>.

Besimet religjioze, drama, poezia, vallet, folklori, urtia popullore, mitologjia, kodet morale dhe estetike të shoqërisë, elementet e jetës politike e juridike që konfirmojnë vlerën dhe lirinë e personalitetit; toleranca, filozofia, teatri, galeritë, muzetë, bibliotekat përbëjnë fillin e pakëputur të kulturës njerëzore, akti i parë i së cilës u zhvillua “në qiell”, ndërmjet Zotit dhe njeriut. Kjo është “ngjitja drejt bjeshkës së shenjtë, maja e së cilës ikën vazhdimisht; ecje nëpër errësirë me dritën e flakadanit në dorë”. (Malraux, *Antimémoires*)

Qytetërimi është vazhdim i zhvillimit teknik, jo shpirtëror; sikurse është teoria e Darwin-it vazhdim i zhvillimit biologjik, johuman. Qytetërimi paraqet zhvillimin e forcave potencialisht të dhëna që me paraardhësit tanë shtazorë.<sup>11</sup> Në të vërtetë, ai është vazhdim i elementeve natyrore, mekanike, pra të pavetëdijshme e të pakuptimta të ekzistencës

<sup>10</sup> Term i përfutur nga fjala *chose*, ku një prej kuptimve të saj në anglisht është edhe “artikull”, “plaçkë”, “send”. Shprehja është e Durkheim-it. Bëhet fjalë për metodën e cila kërkon që një dukuri e caktuar të studiohet objektivisht, nga jashtë, “si send”.

<sup>11</sup> Jemi të mendimit se për sa i takon kësaj, shkurtimisht duhet të kemi parasysh tri pika:

E para është se duhet të kujtojmë se konteksti ku jetoi e veproi autori ishte i ndikuar nga komunizmi rus, dhe si rrjedhojë edhe nga darvinizmi. Kështu, së pari, autori po i drejtohej atij konteksti, që ishte aq i mburrur me darvinizëm, në veçanti elitat, dhe të mos e pranoje teorinë e evolucionit në një kontekst të tillë përbënte pothuaj një blasfemi.

E dyta, përtej kësaj, duke marrë në konsideratë popullaritetin e teorisë së evolucionit në Perëndim, për hir të një dialogu me lexuesin me sa më pak debat shterpë dhe sidomos për hir të vështrimit/frymës (dualizmit) që autori end përgjatë gjithë librit, e merr si të mirëqenë këtë teori.

E treta, me sa duket, autori pranon një lloj evolimi të qenies (jo evolucionin), që nuk bie ndesh me krijimin. Domethënë, një lloj evolimi jo në kuptimin darvinist apo neodarvinist, ku herë mjugullohet krijimi e herë mohohet. Diçka të kësaj natyre hasim edhe në mendimin e Ikkalit. (shën. i red.)

sonë; aq sa ai vetvetiu nuk është as i mirë, as i keq. Njeriu është i detyruar të krijojë qytetërimin njëlloj siç është i detyruar të marrë frymë apo të ushqehet. Qytetërimi është shprehje e domosdoshmërisë sonë, e palirisë; sikundërse, anasjelltas, kultura është ndjenjë e vazhdueshme e zgjedhjes, manifestim i lirisë njerëzore.

Varësia e njeriut nga materia në qytetërim rritet në mënyrë të pandërprerë. Sipas një llogarie, çdo amerikan – burri, gruaja dhe fëmija – shpenzon 18 t. materiale të ndryshme. Duke krijuar nevoja gjithnjë e më të reja, madje duke shpikur të tjera, jo të plota e të tepërta, qytetërimi ka prirjen të intensifikojë këmbimin e materieve ndërmjet njeriut dhe natyrës; të stimulojë gjithandej jetesën e jashtme në dëm të së brendshmes. Parimi i natyrës së qytetërimit është “prodho që të fitosh dhe fito që të shpenzosh”. Nga ana tjetër, çdo kulturë – këtu qëndron karakteri i saj religjioz – synon të zvogëlojë numrin e nevojave njerëzore, ose të paktën të zvogëlojë shkallën e përmbushjes së tyre, dhe në këtë mënyrë të zmadhojë lirinë e brendshme të njeriut. Këtu qëndron qëllimi përfundimtar i murgjërisë dhe i vetëmohimeve të ndryshme që njihen nga të gjitha kulturat dhe që formën absurde të tyre e morën në “betimin për papastërti” të murgjëve apo të hipive në të njëjtën mënyrë. Përkundër maksimums budiste “shfarosni dëshirat”, qytetërimi u detyrua – mbase sipas ligjeve të një logjike të përmbysur – të theksojë një devizë të kundërt: “Krijoni dëshira të reja gjithnjë e më shumë.”<sup>12</sup> Kuptimin e vërtetë të këtyre kërkesave kontraktore e ka të qartë vetëm ai që kupton se ato, as në shembullin e parë dhe as në të dytin, nuk janë rastësore. Tek ato konfirmohet njeriu si qenie e joharmonisë. Në fakt, pasqy-

<sup>12</sup> Në një artikull të *New York Times*-it kjo devizë u shpall “urdhëri i parë i epokës së re”.

rohet dualiteti i natyrës njerëzore, ose kundërtia midis kulturës dhe qytetërimit.

Bartësi i kulturës është njeriu, kurse i qytetërimit shoqëria. Caku i kulturës është pushteti mbi vetveten përmes edukimit; ndërsa caku i qytetërimit është pushteti mbi natyrën përmes shkencës. Kulturës i përket njeriu, filozofia, arti, poezia, morali dhe besimet. Qytetërimit i përket shteti, shkenca, qytetet dhe teknika. Instrumentet e tij janë mendimi, ligjërimi dhe alfabeti.<sup>13</sup> Raporti mes kulturës dhe qytetërimit është si raporti ndërmjet qiellores dhe tokësore, si *Civitas Dei* dhe *Civitas Solis*. Njëra është dramë, tjetra utopi.

Tacitus-i rrëfen se barbarët silleshin shumë më butë me robërit se romakët. Në përgjithësi, Roma antike është tejet e përshtatshme për t'u vënë re dallimi midis kulturës dhe qytetërimit. Luftërat grabitqare, "Panem et Circenses"<sup>14</sup>, zemërgurësia e shtresave sunduese dhe turmat e depersonalizuara, lumpenproletariati<sup>15</sup>, demokracia false, makinacionet politike, persekutimi i të krishterëve, Neroni dhe Kaligula, carizmi dhe diktatura, lojërat e gladiatorëve e kështu me radhë. E gjithë kjo nuk mjafton akoma që të mohojmë qytetërimin romak, por detyrohemi të shtrojmë pyetjen se çfarë mbeti këtu nga kultura? "Shpirti helen dhe intelekti romak – ky është ndryshimi ndërmjet kulturës dhe qytetërimit" (Spengler, *Rënia e Perëndimit*). Romakët të lënë përshtypjen e barbarëve të qytetëruar. Roma është rasti i një qytetërimi

<sup>13</sup> Marshall McLuhan-i ka treguar se si ndikon alfabeti në mënyrën e të menduarit dhe në përfytyrimin e jetës: "Aplikimi i alfabetit krijon dhe nxit shprehinë që të përfshihet në terma pamorë e hapësinorë çdo gjë që e rrethon njeriun, veçanërisht në termat e hapësirës dhe të kohës uniformë, dhe kjo në vazhdimësi."

<sup>14</sup> Bukë dhe cirk.

<sup>15</sup> Shtresa më e ulët në shoqëri. Është përdorur fillimisht në teorinë marksiste për të shënjuar ata anëtarë të proletariatit që ishin kriminelë, endacakë e të papunë, të cilëve u mungonte vetëdija për interesin kolektiv si klasë e shtypur. (shënd. i red.)

të lartë, por pa kulturë. Kultura e Majave mbase do përfaqësonte të kundërtën. Sipas atyre gjërave që dihen për jetën e gjermanëve të vjetër dhe të sllavëve, duket se nga pikëpamja kulturore ata ishin në një shkallë më të lartë se romakët, ashtu siç ishin indianët indigjenë “më të kulturuar” se ardhacakët e bardhë pushtues.

Rilindja europiane përbën një shembull bindës lidhur me këtë dallim. Tashmë ka dalë faqeza se kjo epokë kulturore, mbase më e gjalla në historinë e njerëzimit, ishte një kthim prapa në aspektin e qytetërimit. Në shekullin paraardhës të Rilindjes, në Europë ndodhi një revolucion i vërtetë ekonomik, që shtoi prodhimin dhe konsumin, solli pushtimin e tregjeve të reja dhe rritjen e numrit të banorëve. Gjatë dy shekujve pasardhës, të njohur në histori si epoka e Rilindjes (1350-1550), arritjet e këtij revolucioni kryesisht u asgjësuan. E drejtuar fundekrye nga njeriu, jo nga bota; e preokupuar e gjitha me personalitetin e njeriut, Rilindja sikur nuk e çante kokën se ç’bëhej në “realitet”. Teksa krijohehin veprat më të mëdha artistike të kulturës perëndimore, nga ana tjetër po ndodhte një vendnumëro i përgjithshëm, madje deri edhe një regres i hapur, i shoqëruar me rënien e popullsisë në shumicën e vendeve europiane. Diku rreth mesit të shekullit XIV, Anglia kishte rreth 4 milionë banorë, kurse njëqind vjet më vonë 2 milionë e njëqindmijë. Gjatë shekullit XIV Firenca ra nga 100.000 banorë në më pak se 70.000 etj. Janë evidentë dy “progrese”, që parimisht nuk kanë lidhje të ndërsjella.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Kjo gjendje “joshkencore” e shpirtit gjatë Rilindjes mund të ilustruhet me faktin interesant mbi përhapjen e bestytnive jo vetëm ndërmjet njerëzve të zakonshëm, por edhe ndërmjet artistëve e humanistëve. “Astrologjia çmohej më së shumti nga mendimtarët e lirë, dhe ajo ishte në modë asokohe, gjë që nuk i përkiste antikitetit.” (Russell, *Historia e filozofisë perëndimore*)

## ARTI DHE SHKENCA

Si makineria ashtu edhe një melodi kanë rendin e tyre. Këto dy rende, as në analizën më të skajshme nuk mund të reduktohen njëri në tjetrin. I pari paraqet një kombinim të caktuar hapësinor dhe sasior raportesh dhe pjesësh në përputhje me natyrën, logjikën dhe matematikën. Ndërsa rendi i dytë mban në një sistem të caktuar një kombinim tonesh, ose ndodhet në bazën e një kënge a të një poeme. Këto dy rende përkasin në dy botë të ndryshme gjërash: te shkenca dhe religjioni, ose – që nga ky këndvështrim është njëlloj – te shkenca dhe tek arti.

Ekzistenca edhe e një bote (e një rendi gjërash) tjetërfare nga natyrorja është premisa themelore e çdo religjioni dhe e çdo arti. Nëse do ekzistonte vetëm një botë, atëherë arti do të ishte i pamundur. Në fakt, çdo vepër arti është një kumt, një mbresë për botën të cilës nuk i përkasim, nga e cila nuk kemi mbirë, në të cilën jemi “flakur”. Arti është nostalgji ose “kujtesë”.

Dikush e quajti artin “thirrje për të krijuar njeriun”, kurse konkluzioni përfundimtar i çdo shkence duhet të jetë: njeriu nuk ekziston. Prandaj arti është në opozitë të natyrshme ndaj botës, e së këndejmi edhe ndaj gjithë shkencës, psikologjisë së saj, biologjisë së saj dhe Darwin-it të saj. Në thelb, kjo është një opozitë religjioze. Religjioni, morali dhe arti i takojnë të njëjtit trung gjenealogjik, që zë fill te akti i Krijimit. Për këtë arsye, mohimi darvinist i Krijimit – sepse i shmanget këtij akti – është mohimi më radikal i religjionit, i etikës dhe i artit, madje edhe i të drejtës. Në qoftë se njeriu është “bërë sipas Darwin-it”, atëherë me të vërtetë që arti

s'ka çfarë të kërkojë, kurse poetët dhe autorët e tragjedive na mashtrojnë duke shkruar vetëm broçkulla.

Ja, në këtë pikë qëndron pajtimi i parë – dhe me gjasë më vendimtar – ndërmjet artit dhe religjionit, si dhe çarja absolute, e parevokueshme, ndërmjet shkencës dhe artit.

Nga të trija shkallët e njohura dhe të mundshme të realitetit në gjithësinë tonë (materia, jeta, personaliteti), shkencën merret vetëm me të parën, ndërkaq arti vetëm me të fundit. Gjithçka tjetër është vetëm iluzion ose mosmarrëveshje, sepse edhe kur merret me jetën dhe njeriun, shkencën heton vetëm atë që është e vdekur dhe pavetore në to.

Shkencën dhe artin korrespondojnë si sasi dhe cilësi. Mbretëreshën e shkencave, matematikën, Comte e përkufizoi si “matje të tërthortë të sasive”; kurse Giacometti pat thënë se arti është “kërkim i të pamundurës dhe një orvatje e kotë për të rrokur thelbin e jetës”. Tjetër gjë janë raportet e madhësive dhe tjetër raportet e vlerave. Në botën materiale ekziston vetëm sasia, dhe të gjitha sasi të janë të krahasueshme. Këtu cilësia është vetëm forma e sasisë. Në veprën *Dialektika e natyrës* Engels-i vëren se “është e pamundur të ndërrohet cilësia e trupit pa shtuar a pa hequr materie ose lëvizje; domethënë, pa ndryshimin sasior të atij trupi”. Këtë parim sasior në natyrë Pitagora e shpreh me fjalët: “Numri është thelbi i të gjitha sendeve. Kurse organizimi i gjithësisë është një sistem harmonik numrash dhe raportesh mes tyre.” Ndërsa Mendelejevi vëren: “Vetitë kimike të elementeve janë funksione periodike të peshave të tyre atomike.” Në botën e natyrës ekziston vetëm kjo cilësi sasiore, dhe si e tillë iluzive.

Nuk ekzistojnë dy njerëz njësoj, ashtu siç nuk ekzistojnë dy gurë të ndryshëm. Përse ndryshojnë dy molekula uji? Në varësi të pozicionit të tyre në hapësirë. Mirëpo nëse

shkojmë me idenë se hapësira është e pafundme, ky ndryshim humb çdo caktueshmëri. Shkakësia, dialektika dhe materia janë identike. Të argumentosh dialektikën në botën materiale është tautologji, sepse në natyrë nuk ekziston cilësia, dhe kështu shkenca mbi natyrën është e mundshme. Asnjë shkencë dhe asnjë mendim nuk është i mundur mbi cilësinë. Natyra mund të jetë e bukur ose e tmerrshme, pikësnyuese ose kaotike, me kuptim apo absurde; domethënë, ajo mund të ketë cilësi vetëm karshi një subjekti – ndaj njeriut. Përndryshe, objektivisht, cilësi të tilla nuk ekzistojnë. Natyra është tërësisht homogjene dhe “mospërfillëse”.

Në poezi, në melodi, në pikturë ne gjendemi ballë për ballë me fshehtësinë që quhet cilësi, në kuptimin metafizik të fjalës. Si do të shpjegohej, fjala vjen, ndryshimi ndërmjet një pikturë dhe kopjes së saj? Origjinali ka cilësinë e të bukurës, kurse “çdo kopje është e shëmtuar”. Është e qartë se ndryshimi nuk qëndron në faktin se kopjes i është shtuar apo i është hequr diç, në kuptimin sasior të fjalës. Ndryshimi qëndron diku në kontaktin vetjak ndërmjet veprës dhe artistit. Cilësia mund të gjendet vetëm në kontakt me personalitetin.

Kur shtrojmë çështjen shkenca dhe arti, vetvetiu na vjen ndërmend raporti ndërmjet Newton-it, profetit të gjithësisë mekanike dhe Shakespeare-it, “poetit që dinte çdo gjë për njeriun”. Newton-i dhe Shakespeare-i, ose Einstein-i dhe Dostojevski – këto janë dy këndvështrime të kthyer në drejtime të kundërta, ose dy “njohuri” krejtësisht të ndara e të pavarura, që nuk vazhdojnë njëra mbi tjetrën dhe as nuk varen njëra prej tjetrës. Çështjet e fatit njerëzor, të vetmisë, të ritualit të kalimit dhe të vdekjes; çështjet e kuptimit dhe absurdi i ekzistencës dhe shtegdalja nga këto dilema – të gjitha këto nuk do të bëhen asnjëherë objekt i shkencës;

kurse arti, edhe sikur të donte, s'mund t'u shmanget këtyre temave; ngaqë poezia është "njohuri" mbi njeriun, siç është shkencë njohuri mbi natyrën. Këto dy njohuri janë paralele, të njëkohshme e të pavarura; sikurse janë paralele, të njëkohshme e të pavarura dy botët që ato shënjojnë. Tjetër gjë është qasja me ndihmën e intelektit, analizës, vëzhgimit, eksperimentit dhe përvojës së fituar prej botës materiale, e cila është "një shumë sendesh dhe procesesh të lidhura me marrëdhëniet e shkakësisë", dhe tjetër gjë është kredhja në brendësinë e njeriut, në skutat e në fshehtësitë e tij. Këtu ne kuptojmë, ose mbase vetëm parandejmë, por përmes shqetësimit, dashurisë dhe vuajtjes. Këtu s'ka asgjë nga njohja racionale dhe shkencore.<sup>17</sup>

Ky karakter i brendshëm dhe "organik" i artit, del në pah edhe me një fakt karakteristik: me pamundësinë për të organizuar një punë kolektive në krijimitarinë artistike. Një vepër arti është gjithnjë e lidhur me personalitetin e artistit. Si krijim, si "bërje e njeriut" (Michelangelo) ajo është fryt i një shpirti, dhe si e tillë përbën një akt të pandashëm. Kurse

<sup>17</sup> Nga ky këndvështrim, filozofinë e marrim si shkencë, jo si art; ngaqë edhe pse për nga lënda ndryshojnë, shkencë dhe filozofia kanë të njëjtën metodë, atë racionaliste. Çdo formë të menduarit, shkencor apo filozofik qoftë, shpie në konkluzione të njëjta ose të ngjashme. Filozofët racionalistë të shekullit XVIII përpunuan edhe të ashtuquajturën metodë "gjeometrike" – që njihet edhe si aksiomatike – të ekspozimit të teorive filozofike. Themeluesi i saj konsiderohet Spinoza, i cili vepërën e tij kryesore, *Etikën*, e shtroi me metodën "gjeometrike", si në rastin e gjeometrisë së Euklidit; domethënë, me formulimin e çanësimeve, aksiomave e teoremeve që rridhnin syresh. Të njëjtin sistem aplikoi edhe Malebranche, i cili e paraqiti doktrinën e tij për botën duke u nisur nga një numër i vogël qëndrimesh evidente e të pranueshme nga të gjithë. Ndërsa Christian Wolff, gjithë sistemin që përfshin kozmologjinë, ontologjinë, teologjinë, psikologjinë, të drejtën dhe logjikën e paraqiti me metodën e deduksionit racionalist. Edhe kur ka në shqyrtim njeriun dhe moralin, filozofia mbetet domosdo në terrenin e natyrës, ndaj dhe mund të aplikojë metodat e matematikës, të gjeometrisë dhe të deduksionit racionalist. Mirëpo pikërisht për këtë, filozofia mbetet larg thelbit të jetës.

në shkencë është fare normale puna kolektive e shkencëtarëve, e përbashkët, kooperative, sepse objekti shkencor i nënshtrohet analizës, klasifikimit, ndarjes; sepse përbëhet nga detajet. E gjithë shkenca, që në zanafillë e deri më sot, është vetëm vazhdim, një ndërlidhje gati mekanike. Në art kjo është e pamundur. Kishëzën Sikstinë nuk mund ta pikturojnë/dekorojnë dot dy piktorë, pavarësisht nga fakti se aty ka punë për një jetë të tërë. E njëjta gjë është edhe me poezinë, ose me muzikën, sepse këtu kemi të bëjmë me diçka unike, të thjeshtë e të pandashme; me diçka që s'mund të përgjysmohet e të mos pushojë së jetuari. Pohimi se ekipet në arkitekturë arrijnë rezultate të shënuara (Bauhaus<sup>18</sup>, S.O.M.<sup>19</sup> në Amerikë etj.) është kryesisht mosmarrëveshje. Godina si produkt i materialeve, i teknikës dhe i funksionalitetit është objekt pune i ekipit, ndërsa stili, ideja, ana artistike e arkitekturës ka qenë kurdoherë vepër e një njeriu – e artistit.

Kudo shkenca zbulon identiken, pikëprerjet, statiken dhe të njëjtën. Ndërkaq arti është “vazhdimisht një lindje e re” (Jean Cassou). Industrisë (shkenca e aplikuar) i përket seria, artit origjinali. “Poçari i fshatit dëshiron të bëjë një dyzinë vegshash të thjeshta. Ndërsa qeramisti grek kërkon të realizojë amforën nga Canosa.” (Etienne Socrian) Shkenca zbulon. Arti krijon. Drita e një ylli të largët që zbulohet nga shkenca ka qenë edhe më parë. Drita me të cilën na ndriçon papritmas arti është bërë nga artisti bash në atë çast. Pa të ajo dritë nuk do të lindte kurrë. Shkenca merret me të bërën; ndërsa arti është krijimi vetë, lindje e asaj që nuk ka qenë më parë.

<sup>18</sup> Shkollë gjermane e artit që ka funksionuar mes viteve 1919-1939 dhe që ka kombinuar zejet me artet e bukura. (shën. i red.)

<sup>19</sup> Skidmore, Owings & Merrill LLP, shkurt SOM, është një nga firmat më të mëdha botërore të arkitekturës, dizajnit të brendshëm, planifikimit urban dhe inxhinierisë, themeluar më 1936 në Çikago nga Louis Skidmore dhe Nathaniel Owings,. (shën. i red.)

Shkenca dëshmon saktësinë, arti të vërtetën. Kundroni një portret ose një peizazh – sa të saktë janë? Sidoqoftë, ato do jenë gjithmonë më të vërteta se fotografia e asaj fytyre ose e atij peizazhi. Nga shpirti shkenca krijoi “psikën”, kurse nga Zoti “parashkakun”; ashtu si arti i pasinqertë, akademik, nga personaliteti i gjallë, i lirë bën fytyrën pllakat, individin anonim. Në thelb është fjala për të njëjtin degradim, pasojë e asgjësimit të përmasës së brendshme të lirisë. Të gjitha analizat biologjike apo psikologjike janë pak a shumë të sakta dhe, po të supozohet koha dhe mjetet e mjaftueshme, ato do të jenë tërësisht të sakta. Mirëpo ato nuk janë të vërteta, sepse në të dy rastet kanë hequr fenomenet kyçe nga pamja e përgjithshme: në rastin e parë jetën, në të dytin shpirtin. Nga ky pikëvështrim, këto shkenca të sakta janë shkenca të rreme. Arti lë pas dore (madje me qëllim) faktet, duke gjakuar të vërtetën e një gjëje. Në mënyrën e vet këtë e vërteton i ashtuquajturi art abstrakt, i cili pikërisht duke mënjanuar çdo ngjashmëri me botën e jashtme synon që t’i japë kuptimin e pastër shpirtëror formës dhe ngjyrës. Kjo është ajo që Whistler-i e quajti “privim i pikturës nga çdo interesim i jashtëm”.

Shkenca synon të njohë ligjet dhe t’i shfrytëzojë. Përkundrazi, arti “ruan rendin kozmik pa e hulumtuar”. Babai i shkencës europiane, Francis Bacon, e thekson qartë funksionalitetin (ose utilitarizmin) e shkencës: “Dije e vërtetë është vetëm ajo që shton fuqinë e njeriut në botë.” Kurse Kant-i flet për “qëllimin e paqëllimtë” të së bukurës.<sup>20</sup> Poezia nuk është funksionale, as e interesuar, as “e porositur

<sup>20</sup> Është provuar se lufta është fuqia kryesore motorike e progresit shkencor. Periudhat e zbulimeve intensive shkencore dhe të avancimeve teknologjike janë periudhat e luftërave ose të përplasjeve të ashpra. Lufta e fundit dhe paqja e hidhur që erdhi më pas (“lufta e ftohtë”) është një provë bindëse e këtij pohimi.

nga shoqëria", siç pohon Majakovski. Pa u lodhur me akrobaci fjalësh, Jean Dubuffet arrin ta shembë këtë paragjykim të dashur: "Në thelb arti është i papërshtatshëm, i padobishëm, antisocial, i rrezikshëm. Dhe kur s'është i tillë, ai është gënjeshtër, manekin."

Sado e thellë dhe e ndërlikuar të jetë shkenca, ajo s'e ka ndërjerë asnjëherë pamjaftueshmërinë e gjuhës. Kurse arti, pikërisht për shkak të kësaj prirjeje të brendshme, shpirtërore, ka kërkuar gjithnjë mjete "tejgjuhësore". Vetë gjuha është "dora e trurit", ndërsa truri është pjesë e biologjikes sonë; domethënë, e vdekshmërisë sonë. Fjala e bashkuar me shkrimin si një mjet i vazhdimit të përvojës njerëzore, u bë instrumenti më i fuqishëm i shkencës. Kjo sepse shkrimi i përgjigjet gjuhës, gjuha mendimit, dhe kështu këto tri entitete janë bërë sipas kallëpit të intelektit, dhe, njëkohësisht, në mënyrë krejtësisht të papërshtatshme, thuajse të paafta për të shprehur një lëvizje të shpirtit.<sup>21</sup> S'ka asnjë mënyrë për t'u ritreguar Simfonia IX e Beethoven-it, as për t'u përkthyer në gjuhën e shkencës apo për t'u analizuar në një numër çështjesh të psikologjisë. Dështimi i qasjes analitike, përfundimisht do të duhej të na thoshte diçka. Duke punuar për tragjedinë *Mbreti Lir*, Peter Bruck fliste për këtë pjesë si për "bjeshkën, maja e së cilës nuk do të arrihet dhe nuk do të pushtohet asnjëherë". Duhet tejkaluar koncepti dhe gjuha për t'u përkapur thelbi i shpirtërores. Në veprat e Joyce-it shfaqet një lojë shumëgjuhësore e çuditshme, në veçanti të *Uliksi*. Shprehje të kësaj natyre, të papërkthyeshme, hasim në Kuran në fillimin e disa sureve. Morali, metafizika, besimet përçohen me trashëgiminë gojore, shprehen

<sup>21</sup> Bryen-i thotë: "Piktura është mungesë e plotë e të folurit; një botë e veçantë pamore ku piktori i shërben vetes. Kjo është një botë më vete, një fazë metafizike, të cilën kritika s'di ta shpjegojë; sepse është e detyruar të operojë nëpërmjet të folurit."

në drama ose me gjuhën e palatuar të valles dhe lojës. Baleti i vjetër japonez Kabuki, sipas legjendës i krijuar qysh “në kohën e krijimit të botës”; ose “mure”, loja tradicionale indiane me gishtërinj, me ekspresivitetin e tyre tejkalojnë çdo ligjërim. Atë që i komunikojnë shikuesit këto akte/trajta, gjuha e ka të pamundur ta shprehë. Ka shenja se vallja është më e vjetër se gjuha. Në fakt, përsosuria e valleve të lash-ta shkonte së toku me papërsosurinë ekstreme të gjuhës.

Pamundësia e përkapjes së artit me mjete racionale e logjike nuk kufizohet vetëm te disa degë dhe drejtime të artit. Bindja e përhapur se realizmi është më i afërt dhe më i kuptueshëm se surrelizmi apo se arti abstrakt është kryesisht paragjykim, në qoftë se flasim për thelbin e jo për mbresat sipërfaqësore. Fshehtësia e vërtetë e *Mona Lisas*-s nuk është aspak më e vogël se fshehtësia e *Vashave të Avinjonit* të Picasso-s, vepër me të cilën fillon revolucioni i kubizmit në pikturën europiane. Thelbi i veprës së artit është njësoj i parritshëm si edhe nocioni i devotshmërisë, ose kuptimi i lirisë së brendshme. Të gjitha përpjekjet që kjo të përcaktohet në mënyrë racionale mbetën pa rezultat, ashtu si përpjekjet për t’u përkufizuar jeta.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Le të lëçisim ca këto fjalë të Hauser-it, që me sa duket janë vetëm për të provuar dëshitimn e çdo përkufizimi për veprën e artit: “Vepra e artit është formë dhe përmbajtje, rrëfim dhe mashtrim, lojë dhe këshillë; është afër dhe larg natyrës; ka dhe s’ka qëllim; historike e johistorike, vetjake dhe mbivetjake në të njëjtën kohë.” (Arnold Hauser, *Filozofia e historisë së artit*).

## ARTI DHE RELIGJIONI

Për sa më sipër, të gjitha këto përpjekje – pavarësisht se të paracaktuara që të dështojnë – çojnë drejt njohjes së fshehur dhe lidhjes thelbësore të artit me religjionin.

“Poezia është fryt i prekjes së shpirtit nga realiteti, që është vetvetiu i pashprehshëm dhe që ka burimin e vet: Zotin.” (Maritain)

“Çdo poemë, karakterin e vet të pastër poetik ia ka borxh pranisë, rrezatimit dhe efektit bashkues të një realiteti misterioz, të cilin e quajmë “poezi e kulluar”.” (Bremond)

“Poezia shfaqet si njohje e drejtpërdrejtë për fshehtësinë e tmerrshme që jeta jonë, e rrëmbyer nga fshehtësia kozmike, i paraqet vetvetes.” (Roland de Peneville)

“Poeti është shenjt i që zbulon çelësin e kremteve të diskutshme.” (Rembaud)

“Arti si krijim dhe veçmas poezia si mënyrë ekzistence, synojnë të bëhen një formë që zëvendëson të shenjtën... Qoftë kur paraqitet si njohje ose si zbrazje e jetës (apo të dyja njëherësh) poezia e ngre njeriun me çdo mënyrë mbi shkakësinë njerëzore të tij. Ajo bëhet veprimtari.” (Gaetan Picon)

“Shumica e njerëzve nuk do të kishin ndonjë opinion për pikturën, për skulpturën apo për letërsinë më shumë seç kanë për arkitekturën – sikur para errësirës së pafundësisë, me ndonjë lindje, ndonjë vdekje, ose edhe me ndonjë shëmbëllim, nuk do u shfaqej, sado e mjegulluar, ndjenja e transcencës mbi të cilën themelohet çdo religjion.” (Malraux)

Shumica mendojnë se romanet e Kafka-s mund të kup-tohen si parabola religjioze, ndërsa vetë Kafka thoshte se

pikëpyetjet e veta i merrte si një lloj urate. “Gjithësia është plot me shenja që ne nuk i kuptojmë.” (Kafka).

Njëri ndër surrealistët e njohur, Michel Leiris, shkruan: “Nuk po besoja më asgjë – gjithsesi jo Zotin, madje asnjë botë tjetër. Mirëpo flisja me kënaqësi për Absolutin, për të Amshuarin... Shpresoja në mënyrë të paqartë se mrekullia poetike do ndërmjetësojë që të ndryshojë gjithçka, dhe se do futet e gjallë në Amshueshmëri, duke e bërë ngadhënjyes fatin e njeriut me ndihmën e fjalës.”<sup>23</sup> Qoftë kështu apo ashtu, bëhet fjalë për të njëjtin synim njerëzor. Ndryshimi qëndron vetëm se cila nga këto çështje vendoset në qendër, veç e veç. Religjioni vuri Amshueshmërinë dhe Absolutin; morali Mirësinë dhe Lirinë; kurse arti Njeriun dhe Krijimin. Në instancën e fundit, të gjitha këto janë aspekte të ndryshme të të njëjtit realitet të brendshëm, të shprehura dhe të parandjera nëpërmjet gjuhës, që mbase është e pamjaftueshme, mirëpo nuk kemi gjë tjetër në dispozicion.<sup>24</sup>

Në themel të religjionit dhe të artit qëndron një unitet i stërlashtë. Edhe për nga aspekti tematik dhe historik drama është me origjinë religjioze. Ndërsa tempulli është teatri i parë me aktorë, kostume dhe publik. Përgjithësisht dramat e para u krijuan si drama-rite në Egjiptin e lashtë, në kufirin ndërmjet mijëvjeçarit të tretë dhe të dytë para erës së re. Drama e famshme antike u zhvillua nga kënga korale në nder të Dionisit. Teatrot ndërtoheshin pranë tempullit të Dionisit; shfaqjet mbaheshin për kremtet e Dionisit dhe vlenin si pjesë e lavdit kushtuar Zotit. (Bloch) Teatri dhe mbarrë kultura kanë origjinë rituale, dhe për këtë nuk ka asnjë

<sup>23</sup> *Koha e njeriut.*

<sup>24</sup> Shih Jules Monnerot, *Poezia moderne dhe e shenjtë.*

dyshim, pasi ekzistojnë argumente fort të qarta, parimore edhe historike.<sup>25</sup>

Drama dhe jo teologjia është mënyra e duhur për t'u shprehur problemet e vërteta religjioze dhe etike të njeriut e të njerëzimit. Maska e përçon fare qartë natyrën e vet dualiste, e cila sugjeron religjionin dhe dramën njëkohësisht. Gjithashtu, piktura e parë, shtatorja, kënga dhe loja ishin pjesë përbërëse të rritit, dhe vetëm më vonë u ndanë nga kulti dhe filluan të përftonin një ekzistencë të pavarur. Kur njeriu i egër pikturonte kafshën që dëshironte të gjuante (e ashtuquajtura "magjia e gjahut"), të pikturuarit ishte një formë kulti/urate për të.

Rrënjët e baletit të famshëm japonez Gigaku arrijnë deri në të kaluarën e largët; sipas besimit të japonezëve, "në kohën e krijimit të botës". Në fakt, këto lojëra të lashta ishin përzjerje e këngës, e valles dhe e mimikës, dhe paraqisnin simbolikisht ngjarjet metafizike nëpër të cilat kalonin shpirtat e të vdekurve. Edhe për nga lashtësia, edhe për nga subjekti, këto lojëra formojnë diç të përbashkët me religjionin. Në traditën e vjetër arabe (para-islame) takohemi me poetin si personalitet të privilegjuar (*shair*), që e merr fuqinë nga lidhja me forcat magjike. Fjalët e tmerrshme dhe të madhërishme të poetit kishin një fuqi mbinatyrore, e cila është në gjendje të mbrojtë ose të shkatërrojë jetën.<sup>26</sup>

Para ca kohësh, Gabriel Zaida bëri një përzgjedhje të mrekullueshme nga poezia e indianëve meksikanë, dhe në parathënien e antologjisë shkruan se "karakteristika e përgjithshme dhe e përbashkët e poezisë së indianëve meksikanë është simbolizimi i jetës së amshuar; kurse raporti me totemin (bima, kafsha, dukuria natyrore) shndërrohet pothu-

<sup>25</sup> Shih Zdenko Lešić, *Teorija drame kroz stoljeća*, Sarajevë, 1977.

<sup>26</sup> Nerkez Smailagić, *Uvod u Kur'an*, Zagreb, 1975, f. 26.

ajse gjithnjë në një rit magjik ose religjioz”.<sup>27</sup> Uniteti i artit dhe i religjionit mund të shpjegojë enigmën e njohur të “Këngës së këngëve”, si një tekst i pastër laik me një vlerë të lartë artistike, që u gjet në përmbajtjen e Biblës. Në qoftë se bëni një ndarje të rreptë ndërmjet religjionit dhe artit, atëherë nuk ka shpjegime. Por, nëse nuk e bëni këtë ndarje, problemi mënjanohet dhe nuk ka asgjë për t’u habitur që “Kënga e këngëve” u familjarizua brenda një shkrimi religjioz. Tekefundit, kjo mbetet një “enigmë” vetëm për analitikët e Biblës. Ndërsa besimtarët e Biblës nuk kanë pasur ndonjë problem në këtë mes.

Arti ka lindur nga religjioni, siç “ka lindur shkenca nga astronomia”. (Bergson) Nëse dëshiron të jetojë, arti duhet t’i rikthehet gjithnjë burimit të tij; dhe siç e shohim ai e bën vazhdimisht këtë.

Në të gjitha kulturat, shkallën më të lartë të frymëzimit arkitektura e arriti nëpër tempuj. E njëjta gjë vlen për tempujt në Indi dhe në Kamboxhia, mbi 2.000-vjeçarë; për xhamitë anembanë botës islame; për tempujt nëpër xhunglat e Amerikës parakolumbiane; për kishat dhe kapelat e shekullit XX anekënd Europës dhe Amerikës. Asnjë nga ndërtuesit dhe arkitektët e mëdhenj të kohës së sotme nuk i është shmangur kësaj sfide: Frank Lloyd Wright-i ndërtoi sinagogën Beth Sholom në Elkins Park të Pensilvanisë; Le Corbusier – Notre Dame du Haut në Ronshamp (e përfunduar më 1955) dhe manastirin dominikan në Evre të Francës; Mies Van der Rohe – Kapelën e Institutit të Ilinoisit për Teknologji (1952); Alvar Aalto ideoi kishën luterane në Vuokseniski të Finlandës (1959); Wallace Harrison – kishën e parë presbiteriane në Stamford (1959); Philip Johnson – Temple

<sup>27</sup> Gabriel Zaida, *Omnibus de poesia Mexicana*.

Keneseth Tifereth Israel në Nju Jork (1954); Rudolph Landy – kishën luterane të Shën Palit në Sarasota të Floridas (1959); Oscar Niemeyer – Kisha e Shën Françeskut të Asisit në Pampulhi të Brazilit; Eduardo Torroja – Herald Chapel në Pirineta (1942); Felix Candela – Kishën La Virgen Milagrosa në Meksikë (1953) etj. Siç e shohim, raste të tilla nuk kanë të sosur. Me ndërtimin e palodhshëm të tempujve, arkitektura, edhe pse është më funksionalja e më pak shpirtërorja nga të gjitha degët e artit, dëshmon karakterin e vet të shenjtë.

Arti ia ktheu borxhin religjionit përmes pikturës, skulpturës dhe muzikës. Veprat më të mëdha artistike të Rilindjes trajtojnë tema religjioze, dhe ato gjetën një mikpritje prindërore nëpër të gjitha kishat anekënd Europës. Cila kishë në Itali apo në Holandë nuk është njëkohësisht edhe galeri? Pikturat dhe skulpturat e Michelangelo-s paraqesin një lloj vazhdimi të Krishterimit (Ungjilli në ngjyra dhe në gur).

Dy nga kompozitorët më të mëdhenj të shekullit XX, Debussy dhe Stravinski, krijojnë vepra me përmbajtje të qartë religjioze (Debussy: *Vuajtjet e Shën Sebastianit*; Stravinski: *Simfonia e psalmeve, Mesha dhe Canticum Sacrum*); ndërsa Chagall-i punon një cikël prej pesëmbëdhjetë pikturash të mëdha mbi tema biblike.<sup>28</sup> Edhe përfaqësuesi i avangardës muzikore të viteve pesëdhjetë të këtij shekulli<sup>29</sup>, kompozitori i madh pianist Olivier Messiaen, krijoi një sërë veprash të frymëzuara nga meditimet religjioze (për shembull, *Njëzet pamje nga fëmijëria e Krishtit*). Baletet e Maurice Béjart-it, krijuesi më i madh bashkëkohor në këtë fushë (baleti i shekullit XX), ato më të rëndësishmet, kanë marrë shkas nga mi-

<sup>28</sup> Ndërsa një rast nga artistët bashkëkohorë është Damien Hirst, me projektin e tij *New Religion*. (shën i red.)

<sup>29</sup> Domethënë, shek. XX. (shën i red.)

tologjia vagneriane dhe nga mistika e Lindjes së Largët (për shembull, baletet *Bodlaire*, *Baktët*, *Ngadhënjyësit* etj.). Mondrian-i, që ishte edhe anëtar i Shoqatës së Teozofëve të Hollandës, e lidh artin me përkushtimin dhe murgjërinë, si mjete për të arritur “të vërtetën supreme”. Kurse bashkëdhjetari i tij, Jan Toorop-i, përmes simbolizmit dhe misticizmit zhvilloi pamësinë religjioze dhe morale të pikturës.

Yves Klein merr shkas nga mësimet e budizmit Zen dhe mediton për energjinë jomateriale kozmike, që përbën një lloj vazhdimi pikturor të filozofisë së Bergson-it mbi intuitën. Ai e trajton artin si një shpërthim të pastër të vokacionit; një lloj zbuluese hyjnore. Kompozimin e tij më të guximshëm, *Cosmogonies*, e bëri duke pikturuar me ndihmën e shiut dhe të erës. Edhe ideja e të ashtuquajturit “teatër botëror” thekson qartë shenjtërinë e simbolikës së vet. Sipas një shkrimtari, shekulli ynë<sup>30</sup>, në të gjithë fushat e krijimtarisë “shënohet nga rritja e një simbolike përfshirëse mendimesh dhe ndjenjash të shenjta. Mirëpo, siç e kemi parë, nuk është fjala as për ndonjë prirje të re dhe as të përkohshme. Kemi të bëjmë me një gjendje të përhershme, që rrjedh nga vetë natyra e artit. Në artin e vërtetë, nëse përjashtojmë mesataren, çdo gjë është mbiracionale dhe e shenjtë.”<sup>31</sup>

Ajo që na kumton arti dhe mënyra se si na e jep këtë kumt është e pabesueshme, njësoj si kumti i religjionit. Vëzhgoni një afresk të vjetër japonez, ose arabeskën në portalin e Oborrit të Luanëve në Alhambra, ose një maskë nga ishulli melanezian, apo vallen fetare të fiseve nga Uganda, *Gjyqin* e tmerrshëm të Michelangelo-s, *Guernica*-n e Picasso-

<sup>30</sup> Përsëri bëhet fjalë për shek. XX. (shën i red.)

<sup>31</sup> Rasti i shek. XVIII nuk është i vetmi në këtë drejtim; por, gjithsesi, është më evidenti për shkak të kontrasteve të theksuara: mendimi antireligjioz, jeta laike, kurse arti është dukshëm religjioz (është koha e Bach-ut).

s; dëgjoni misterin e Debussy-së të *Vuajtjet e Shën Sebastia-nit*, ose një këngë shpirtërore zezakësh dhe do përjetoni diç po aq të pakapshme dhe përtej logjikës e shqisave si në rasti të uratës/lutjes. Mos vallë nuk vepron njëlloj në mënyrë irracionale dhe “joshkencore” çdo vepër e artit abstrakt si riti religjioz? Në njëfarë mënyre piktura është po ai rit në pëlhurë, kurse simfonia po ai rit në tone.

Fillimisht arti nuk është krijim i të bukurës, sepse “e kundërta e të bukurës nuk është e shëmtuara, por gënjesht- ra”. Për maskat e aztekëve apo për ato nga Bregu i Fildish-të, ose për figurat e vogla pa sy të Giacometti-t nuk mund të thuhet se janë të bukura. Ato janë shprehje e një synimi au- tentik kah e vërteta, sepse në një mënyrë a në një tjetër pa- raqesin parandjenjën, ndjenjën ose pasqyrimin e një ngjarje- je të caktuar kozmike të lidhur me fatin njerëzor, ose thjesht ndjenjën e transcendencës.

Kjo lidhje e brendshme ndërmjet religjionit dhe artit gjeti shprehje edhe te një fakt: kemi mospërfilljen e qëllimshme, “profesionale” nga artisti dhe të ashtuquajturën “papastërti të shenjtë”, një lloj mospërfilljeje e fizikes te disa rende reli- gjioze, sidomos te Hinduizmi dhe Krishterimi. Në sytë e nje- rëzve të zakonitë artistët dhe murgjit janë të një rrënje. Edhe pse e çuditshme në pamje të parë, në themelet e jetës së mur- gut dhe të bohemit ndodhet e njëjta filozofi: te murgu shfa- qet si betim, tek artisti si *modus vivendi*. Por, në të dyja rastet kuptimi i saj është identik: theksi mbi kuptimin shpirtëror të jetesës dhe përcmimi i materiales, i të jashtëmes, i konvencio- nales – pra, një religjion autentik. Dervish, – versioni musli- man i murgut – *ad litteram* do të thotë “lypës”.

“Jetoni si zambakët në fushë”, ose “...si zogjtë në mal”. (Ungjilli) Kjo kërkesë e pabesueshme e religjionit gjeti një mirëkuptim më të madh praktik mes artistëve.

Tani mund të na duket fare e natyrshme që religjioni dhe arti kanë pasur një fat të ngjashëm ose të njëjtë ndër shekuj. Në situata të ndryshme patën pothuajse të njëjtën masë lirie dhe robërie. Kështu, nuk është fare për t'u habitur kur në ish-Bashkimin Sovjetik, zhvillimin e jashtëzakonshëm të shkencës dhe të arsimit e shoqëroi rënia e theksuar e krijimit artistik në të gjitha fushat. Ndërkaq në Mesjetë, nën pushtetin e Kishës, ka ndodhur tërësisht e kundërta. Kurdo që përballemi me një situatë të tillë, në themelet e sistemit në fuqi ndeshim një filozofi radikale të angazhuar kundrejt religjionit (si përkrahje fanatike ose si mohim fanatik). Pavarësisht të gjitha kufizimeve të Mesjetës, atmosfera është e mbushur me religjion, dhe arti ndjehet "në shtëpi të vet". Anasjelltas, përkundër deklaratave formale për lirinë e besimit dhe të krijimtarisë, filozofia ateiste dhe materialiste e zhvesh artin nga vrulli dhe liria. Prirja e natyrshme e ateizmit është mbyjtja e artit, kurse prirja e religjionit është që ta frymëzojë atë.

Ateizmi e mbyt artin edhe kur është liberal; religjioni e çliron atë edhe kur është autoritar. Kur Papa Juliusi II e "dëboi" Michelangelo-n ndërkohë që ai po punonte për *Kapelën Sistinë*, ai vetëm sa e "detyroi" që të përmbushte fatin vetjak. Ndjekja shtetërore e artistit ka vazhdimisht qëllim të kundërt: ta detyrojë atë që të heqë dorë nga misioni i tij. Artistët nuk e ndjenin "totalitarizmin" e Kishës në Mesjetë, ndërsa shkencëtarët po. Kurse shkencëtarët në ish-Bashkimin Sovjetik, me fort të ngjarë, më e pakta kanë ndjerrë totalitarizmin e pushtetit ekzistues. Në vllugun e inkuizicionit dhe të përndjekjes së shkencëtarëve e të mendimtarëve nga fundi i Mesjetës, shkolla e famshme italiane nxori veprat e saj më të mira.

Nën pushtetin e Stalinit dhe të Zhdanovit<sup>32</sup>, shkencë sovjetike realizoi rezultatet e saj thelbësore në fushën e energjisë atomike dhe të kozmosit. Të gjithë presionin e mbajti arti sovjetik, meqë – duke qenë art – i takonte një bote tjetër, një rendi tjetër gjërash. Dikur Kisha përpiqej ta bënte shkencën shërbëtore të teologjisë. Në ish-Bashkimin Sovjetik, artin përpiqeshin ta bënin shërbëtor të politikës. Kur një autoritet i varur nga pushteti shpall “të vërtetën” se realizmi socialist (nocioni është i Stalinit) është drejtimi i vetëm i drejtë në artin sovjetik, atëbotë ky është një diktat (dhe paragjykim) i të njëjtit lloj si në rastin kur Kisha, nga lartësia e Koncilit “vërteton” se Toka është qendra e gjithësisë. Por, diktati i parë i drejtohet artit, i dyti shkencës. Mirëpo përpara se të jetë diktat, së pari është mungesë kuptimi, madje një moskuptim i natyrshëm. Ateizmi nuk do ta rrokë kurrë thelbin e artit, sikundërse religjioni s’do ta kuptojë asnjëherë shkencën.

Picasso-ja mund të shkonte në ish-Bashkimin Sovjetik, por veprat e tij jo. Bashkimi Sovjetik i përqafoi idetë e tij politike, por nuk mund ta pranojë artin e tij, sepse arti, pavarësisht synimeve të vetëdijshme dhe bindjeve të artistit, mbetet ai që është: një kumt i shenjtë, një dëshmi kundër fundit dhe relativitetit të njeriut; një lajm për një rend kozmik gjërash; me një fjalë, një perspektivë kozmike, e cila në tërësi dhe me çdo pikë të saj e kundërshton vizionin e një kozmosi materialist pa Zot. Në thelb janë të njëjtat shkaqe që në ish-BRSS vunë në indeks romanet e krishtera të Dostojevskit dhe pikturat e bashkatdhetarit të tij Marc

<sup>32</sup> A. A. Zhdanov – bashkëpunëtor i afërt i Stalinit dhe sekretar i Komitetit Qëndror të Partisë Komuniste të ish-Bashkimit Sovjetik. Ai ka qenë i njohur si protagonist në ndjekjen e piktorëve, filozofëve, shkrimtarëve dhe muzikantëve pas Luftës së Dytë Botërore.

Chagall-it. Te pësime të Pasternakut dhe të Solzhenjicinit ka diçka nga tragjika e Bruno-s dhe Galilei-t, por sipas një logjike të kundërt. Zhdanovizmi dhe inkuizicioni janë dukuri paralele, “të një fare”. Zhdanovizmi është një inkuizicion kundër artistëve dhe mendimtarëve në emër të ateizmit shtetëror, kurse inkuizicioni është një zhdanovizëm kundër shkencëtarëve në emër të Kishës si religjion i organizuar. Zhdanovizmi është inkuizicion i llojit të vet.

## ARTI DHE ATEIZMI

### *Arti në ish-Bashkimin Sovjetik*

Një prej ligjshmërive të “ateizmit shtetëror” ishte fenomeni që në truallin e Ruisë, pranë një ekspansioni të jash-tëzakonshëm arsimimi “civilizues” u zhvillua një recesion i përgjithshëm ndaj artit. Ritmi i arsimimit që u shënuar në vendet komuniste tejkalon çdo të dhënë të regjistruar më parë në këtë drejtim. Sipas disa të dhënave, në ish-BRSS, më 1965 kishte mbi 60 milionë njerëz që ndiqnin një shkollë.<sup>33</sup> Mirëpo, siç e kemi parë, ky është një arsimim i zhveshur, karakteri “civilizues” i të cilit vetëm sa është sforcuar me një indoktrinim jokritik politik e ideologjik. Në këtë vend tipik të qytetërimit, kultura dhe arti kanë mbetur dukshëm prapa. Kjo ka të bëjë sidomos me raportin e pushtetit publik dhe njeriut të shndërruar në qytetar; ose më konkretisht, me çështjet e lirisë së njeriut si çështje elementare e kulturës.

Sipas botëkuptimit zyrtar (të gjitha botëkuptimet janë zyrtare në atë vend), letërsia në BRSS duhet të jetë një mjet presioni i përditshëm (agjitativo-politik) mbi masat. Me vendimin e Komitetit Qendror të PKBS-së (Partia Komuniste e Bashkimit Sovjetik) në vitin 1932 u likuiduan grupe të ndryshme letrare dhe u themelua Lidhja Unike e Shkrimtarëve Sovjetikë. Ky likuidim pati pasojat e tij konkrete. Nga 700 shkrimtarë që morën pjesë në kongresin e parë të shkrimtarëve sovjetikë më 1934, vetëm 50 syresh mbetën gjallë në kongresin e radhës, që u mbajt më 1954. Shumica

<sup>33</sup> Roger Ball, *Historia e arsimimit*.

gjetën vdekjen në spastrimet e Stalinit.<sup>34</sup> Realizmi socialist u shpall drejtimi (metoda) i vetëm i drejtë për artin sovjetik. Si shprehje e këtij arti “të angazhuar” në BRSS u shfaq i ashtuquajtimi “roman prodhues”, që flet për industrializimin dhe kolhozet<sup>35</sup>. Në kongresin e shkrimtarëve sovjetikë të vitit 1965 u dënua teoria e antiheroit në letërsinë sovjetike, dhe u konstatua se “karakteristika e letërsisë sovjetike është patriotizmi i thellë dhe veprat heroike”.

“Nga të gjitha artet, për ne, filmi është më i rëndësishmi”, thoshte Lenini. Dihet që filmi është më pak art nga të gjitha fenomenet/veprimtaritë që mbajnë këtë emër. Nëse u dashka që arti t’i shërbejë dikujt a diçkaje, ideologjisë apo pushtetit, atëherë filmi është më i përshtatshmi për t’u vënë në pozicionin e punëtorit me pagesë.

R. N. Jurjenjev, një kritik sovjetik i filmit, në një nga monografitë e tij për komedinë filmike sovjetike tregon se te filmat me tema bashkëkohore Stalini nuk e duronte paraqitjen e konflikteve, të vështirësive dhe të metat. Ai kërkonte që në vend të tyre të jepeshin skena me gosti, dasma, mitingje, valle popullore dhe këngë korale. Meqë Stalini i shikonte të gjithë filmat para se të shfaqeshin, jepte direktiva që bëheshin ligj. Kjo pati si pasojë rënien e prodhimit në kinematografi dhe dukurinë e sëmundjes së njohur me emrin “frika nga satira”.

Ai vend që në shekullin XIX, ende i varfër, gjysmanalfabet dhe i paorganizuar, i dha botës Pushkinin, Gogolin, Çehovin, Tolstoin, Dostojevskin, Çajkovskin dhe Rimski-Korsakovin, sot, në gjysmën e dytë të shekullit XX<sup>36</sup>, pothuaj nuk mund të krenohet me asnjë artist që mund të

<sup>34</sup> ELZ, Zagreb, vëll. V, f. 641.

<sup>35</sup> Kolhozet ishin ferma kolektive në pronësi të shtetit. (shën. i red.)

<sup>36</sup> Koha kur autori hidhte këto radhë. (shën. i red.)

barazohet me protagonistët e mëdhenj të kulturës ruse të orëve të para, kur ajo paraqitej në skenën historike. Nëse në poezi dhe letërsi mund të shfaqet ndonjë emër i rëndësishëm, dalë nga baza e gjeniut të fuqishëm shpirtëror të popullit rus, ai është në opozitë ndaj sistemit, siç është rasti me Pasternakun, Solzhenjicinin apo Voznezenskin. Në fakt, dheu rus është pjellor, por atmosfera ta zë frymën.

Pas revolucionit filloi lartësimi i shkencës ruse dhe recesioni i artit. Rusia sovjetike nxori fizikanë, atomistë, burra shteti, drejtues, por jo poetë, piktorë dhe muzikantë.

Në veçanti ngecja vihet re në filozofi; madje është një zbrazëti e plotë, natyrisht nëse nuk llogarisim profesorët e filozofisë dhe nëpunësit e instituteve filozofike. Sot<sup>37</sup> Rusia nuk ka asnjë emër filozofi që do radhitej krahas Heidegger-it, Marcuse-së apo Sartre-it. Sido që të jetë, “filozofët” sovjetikë nuk janë aspak të denjë përkrah bashkëvendësve të tyre që iu përkushtuan shkencës, teknikës apo politikës.

Velja me formulën e ashtuquajtur “realizëm socialist” ndjehet gjithandej. Interesimi i publikut, gjithnjë e më i vogël, mundohet të ngritet me fjali të zhurmshme të tipit: “Është e lartë dhe e mrekullueshme platoja tekса valëvitet flamuri i realizmit socialist”.<sup>38</sup> Shkrimtarë si Grigurko, Bojko, Malcev, Tarasov dhe Sushinski, pothuajse të panjohur në Europë, madje edhe në BRSS, lavdërohen nga kritika zyrtare ngaqë merren me tema bashkëkohore; domethënë, “prodhuese”. Në veprat e tyre përshkruajnë ndërtimin e objekteve të mëdha industriale dhe “pasqyrojnë jetën e

<sup>37</sup> Gjysma e dytë e shek. XX. (shën. i red)

<sup>38</sup> Një parullë e vënë në ekspozitën retrospektivë të akademikëve sovjetikë në Maniez, në fillim të vitit 1974.

klasës punëtore dhe fshatare”. Këto janë veprat që punohen sipas sistemit *soczakaz* – “të porositura nga shoqëria”.<sup>39</sup>

Akademiku Korzhev pranon se “për fat të keq, nëpër ekspozitat tona paraqiten jo rrallë punime që janë variacione të personazheve tashmë të krijuar”. Ndërkaq poeti Boris Olejnik ankohet për një pikurim bardhë e zi të jetës, për cektësi dhe mediokritet: “Në qiellin e poezisë sovjetike shfaqen yje me një shkëlqim të zbehtë, të njëjlojtë; s’ka poezi të vërtetë – ka vetëm vargje dhe imitime poezish.”

Në një publikim të këtyre kohëve (Vjetari, 1979), grupimi i shkrimtarëve të njohur sovjetikë (A. Voznezenski, Bela Ahmadulina, Vasilij Aksionovi, Fazil Iskenderi etj.), gjenden në jetën letrare të BRSS-së e përshkruan si “një sëmundje kronike që është e mundur ta identifikosh si frikë nga letërsia dhe si një inerci e vranët që shkakton një gjendje frike të qetë e bajate”.<sup>40</sup>

Ky raport negativ ndaj artit u pasqyrua njësoj edhe në arkitekturë. Anëmbanë botës, qytetërimi e detyroi arkitekturën të bëhej funksionaliste, të bëhej një “tekturë” e zhveshur; mirëpo “qytetet e ndërmjetme” (ose pjesët e reja të qyteteve) në vendet socialiste paraqesin tërësitë urbane më të shkreta e më të mërzitshme që janë ndërtuar ndonjëherë. Ato karakterizohen nga uniformiteti ose njëtrajtshmëria. Për këtë shpiken arsyeime nga më të ndryshmet, si, për shembull, nevojat e mëdha, mjetet e pamjaftueshme, ndërtimi industrial e të ngjashme. Por, tanimë dihet se këto arsye-

<sup>39</sup> “Soczakaz” është një term që përdorej në BRSS për veprat artistike me porosi, të cilat karakterizohen si kallpe. Në njëfarë mënyre, “soczakaz” është ekuivalenti i *kitsch*-it (pasojë e kulturës masive) në Perëndim. (shën. i red.)

<sup>40</sup> Ky vjetar njihet më shumë për polemikën e ashpër ndërmjet grupit të shkrimtarëve amerikanë (Albee, Miller, Updike etj.) dhe Drejtorisë së Organizatës të Shkrimtarëve Moskovitë për shkak të ndalimit të shtypjes së vjetarit dhe masave administrative kundër autorëve të tij.

time kryesisht nuk qëndrojnë. Të gjitha objektet e bukura datojnë nga periudhat kur ishim më të varfër. Kurse ndërtesat e bukura mund të ngrihen edhe me elementet e fabrikuara. Bëhet fjalë për qëndrimin e brendshëm, të vetëdijshëm apo të pavetëdijshëm; ose për pyetjen e fshehur: përderisa njerëzit s'kanë shpirt, atëherë pse duhet të kenë qytetet?

Sido që të jetë, kur kemi të bëjmë me artin, duhet dalluar populli rus nga regjimi sovjetik. I pari është përplot ngjyrim religjioz e artistik, i dyti me një anim antireligjioz, dhe si i tillë edhe kundër artit. Interesimi i popullit për letërsi është i madh, gati "histerik", siç thoshte shkrimtari Vasilij Aksionov.

Sigurisht që kjo dukuri duhet hulumtuar. Do rezultonte se ndoshta është fjala për një formë manifestimi të religjiozes "së papërjetuar" të njeriut rus, të përjetimit të asaj që në njëfarë mënyre është pamundësuar përmes religjionit. Në një ateizëm të dhunshëm arti bëhet zëvendësim i religjionit të dëbuar.

## BOTA KONKRETE E ARTIT

### *Një qasje artistike dhe sociologjike*

Kultura ka artin, ndërsa qytetërimi shkencën, ose më saktë sociologjinë. Sociologjia është një pasqyrim besnik i shpirtit, ose i pashpirtësisë së qytetërimit. Te ndryshimi mes qasjes artistike dhe sociologjike pikaset edhe një herë ndarja e stërlashtë e botës dhe ai gjurmim drejt poleve të kundërta, të cilat në rastin e parë do zbulojnë personalitetin te njeriu; kurse në të dytin, në fund të të gjitha analizave, do e shohin akoma vetëm si një anëtar të shoqërisë ose si pjesë të masës.

Për poetin nuk ka “njeri mesatar” – kjo është një gënjeshtrë, një konstrukcion. Për poetin ekziston vetëm njeriu si i tillë, një personalitet i caktuar. Ndërkaq te njeriu dhe në jetën reale sociologjia sheh vetëm atë që është e përgjithshme dhe sasiore, dhe mbetet e verbër për realen dhe për atë që ekziston me të vërtetë: personaliteti i gjallë, i papërsëritshëm dhe i pakrahasueshëm. Sepse për artin nuk ekzistojnë njerëzit, as njerëzimi – ekziston vetëm njeriu pranë njeriut në një rresht të paskaj, personalitete të caktuara/konkrete; portrete, siç do të thoshte piktori, që nuk mund të mblidhen dhe as nuk mund të nxirret prej tyre ndonjë rast mesatar, apo ndonjë mesatare. “Vdiq një njeri, edhe një njeri, edhe një njeri...”, kumton poeti.<sup>41</sup> Ç’do të thotë të bësh një portret, nëse jo të kapësh ato tipare sipas të cilave fytyra e portretizuar është “sa më shumë ajo vetë”, një dhe unike, ndryshe

<sup>41</sup> Basheskija në *Vjetarin e vet*.

nga të gjitha fytyrat e tjera. Sociologjia synon të gjejë të përbashkëtën, të përgjithshmen; arti të veçantën, individualen.

Njeriu e kundërshton “sistematizimin”. Elisabeth Noelle-Neumann shkruan për refuzimin spontan të publikut karshi hulumtimeve të bazuara në metoda sasiore, karshi shifrave, karakteristikave të përgjithshme, shablloneve, standardeve.<sup>42</sup> Askush nuk dëshiron të jetë “një frëng mesatar”, një qytetar mesatar. Sidoqoftë, rezistenca ndaj sociologjisë është më e dukshme te poetët dhe artistët.<sup>43</sup>

Reiner Maria Rilke shkruan: “Për gjyshërit tanë, shtëpia, kroi i përbashkët, kulla e njohur, madje edhe rrobat e tyre (palltoja e tyre) kishin akoma një rëndësi të madhe... Gati te çdo send gjendej një pjesëz e caktuar personaliteti; te çdonjëra ruhej diçka njerëzore. Sot na vjen nga Amerika një grumbull i parëndësishëm gjërash, objekte që krijojnë iluzionin e jetës... Shtëpia në kuptimin amerikan, molla amerikane, apo rrushi i atjeshëm s’kanë asgjë të përbashkët me shtëpinë, me frutën, me rrushin që mbajnë përbrenda shpresën dhe meditimet e stërgjyshërve tanë...” (*Letrat e Mizosë*). Ndërkaq një tjetër poet jep këtë porosi:

*Nuk do t’u përgjigjesh pyetjeve  
as enigmave të botës  
mos ji i afrueshëm  
dhe mos merr pjesë në asnjë test.  
Mos rri me statistikorët  
dhe mos u jep pas asnjë shkence shoqërore.*<sup>44</sup>

Shkenca dhe filozofia flasin për botën e jashtme, ose për njeriun, mirëpo gjithnjë në përgjithësi, në rrafsh ideje, në

<sup>42</sup> Elisabeth Noelle-Neumann, *Njeriu i pavlerësuar*, 1961.

<sup>43</sup> Po aty.

<sup>44</sup> W. H. Auden, *Nones*, 1951.

parim. Për artin gjërat nuk ekzistojnë në përgjithësi: ato ekzistojnë konkretisht. Arti nuk flet në mënyrë të përgjithësuar për njeriun, por gjithmonë për një njeri të caktuar – fjala vjen, për Oliver Tuistin, për Eugjen Onjeginin, për Fjodor Karamazovin. Bliri që përmend poeti nuk është kurrsesi një bli në përgjithësi, çfarëdo, për të cilin flet botanika, por kurora erëmirë në kopshtin e shtëpisë së poetit, nën hijen e të cilit ai shihte ëndrrat e veta djaloshare. Arti na duket më i vërtetë ngaqë, përnjëmend, të gjitha gjërat që ekzistojnë janë të veçanta.

Ja disa raste që mund ta ilustrojnë këtë pohim.

Te *Lufta dhe paqja* shpërfaqet një shumë e madhe fytyrash, ku të gjitha janë personalitete të caktuara, personazhe. Ja sesi e përshkruan Tolstoi njërin prej tyre (diplomatit Bilibin): “Ai ishte një nga ata diplomatë që duan dhe dinë të punojnë. Pavarësisht përtacisë së tij, ai kalonte orë të tëra mbi makinën e shkrimit... Bilibini e pëlqente bisedën siç pëlqente dhe punën, mirëpo vetëm atëherë kur biseda bëhej elegante dhe e mençur. Kur rrinte me të tjerë priste vazhdimisht rastin për të thënë diçka të rëndësishme, dhe vetëm kështu futej në bisedë. Biseda e Bilibinit ishte gjithnjë e mbushur me fraza të mençura dhe origjinale, të përkryera, me interes të përgjithshëm... Fytyra e hajthët, e molisur dhe e zbehur ishte e mbuluar me rrudha të mëdha, të cilat mbaheshin gjithnjë të pastra e të lara me kujdes, si majat e gishtërinjve pas larjes. Lëvizjet e këtyre rrudhave ishin loja kryesore e fizionomisë së tij...”

Ja dhe Olivi Pentlenditi nga *Vjeshta e hershme*: “Në gjithë atë tubim të madh që zhurmonte brenda shtëpisë së vjetër, vetëm njërin mund të kishte rivale: Olivi Pentlenditin, nënën e Sibilit. Ajo endej dhomave duke u kujdesur për mysafirët dhe duke ndjerë se gazmendin nuk e kish aty ku duhej

të ishte. Ajo s'kishte asgjë nga shkëlqimi dhe theksi, asgjë që mund t'i merrte sytë me të gjelbërtën e hijesuar të rrobës së ballos, të xhevahirëve e të flokëve mrekullisht të kuqe të Sabina Kalenderit. Ajo qe një tip krejt tjetër gruaje, bukuri e shtruar, dinjitoze, që pushtonte në një mënyrë shumë më të kultivuar e të ngadaltë. Ajo nuk binte menjëherë në sy ndër mysafirë. Për praninë e saj bëheshe i vetëdijsëm pak nga pak, si depërtimi i një arome të paqartë, të këndshme..."

Nëse është fjala për një send, nuk është një send në përgjithësi, por një gjë e caktuar. Mund të jetë e tillë edhe kutia e lapsave, si te romani *Sa e blertë ajo lugina ime*, vepër e Llewellyn-it: "Ç'kuti e mrekullueshme ishte! E gjatë rreth tetëmbëdhjetë pëlqerë, tre e gjerë, me kapakun që nxirrej dhe me të futurën për gishtin, në mënyrë që kapaku të lëvizte më mirë nëpër shlizë. Në ndarjen e epërme ishin tre lapsa të kuq të mrekullueshëm, të rinj, me maja të mprehura. Dy bishtpenda të gjelbra, një kutizë e mesinguar për majependa dhe në fund një thellim i vogël për gomën. Kati i epërm kthehej lehtas me këmbëz dhe po të shtyhej do shfaqej ndarja tjetër me pesë lapsa të tjerë edhe më të bukur, tre të verdhë, një të kuq dhe një të kaltër..."

Nëse është fjala për një situatë, sërish kemi të bëjmë vetëm me një situatë të caktuar, të papërsëritshme: "Për shembull, të shtunave, rreth orës katër pasdite, në një copë të trotuarit të punishtes së stacionit, një femër e veshur në të kaltra ngjyrë qielli, rendte së prapthi duke qeshur dhe duke tundur shaminë. Në të njëjtën kohë, një zezak me mantel shiu ngjyrë kremi, me këpucë të verdha dhe sheshirin e gjelbër, kthente pas këndit të rrugës dhe vërshëllente. Femra çikej me të duke shkuar gjithnjë së prapthi, nën një fanar të ngecur pas një rrethoje, që e ndiznin në mbrëmje. Dome thënë, në të njëjtën kohë, aty ndodhej ajo rrethojë prej druri

që kundërmonte lagështi, ai fanar, ajo femër e kaltër nën përfaqimin e një zezaku nën qiellin e përflakur..."<sup>45</sup>

Ja edhe një personazh i latuar pastër dhe kthjellët: "Tani ora është një e tridhjetë. Ndothem në kafenenë Mabli e po ha sanduiç. Çdo gjë është pothuaj normale. Në fakt, nëpër kafene çdo gjë është normale, veçanërisht në kafenenë Mabli, për shkak të kryekamerierit Faskel, që mban në fytyrë vulën e horllëkut, pozitive dhe qetësuese. Pas pak është orari i pushimit të pasdites, dhe sytë tashmë i ka ngjyrë trëndafili, porse pamja e përgjithshme mbetet e gjallë dhe e vendosur. Endet ndërmjet tavolinave dhe u afrohet me mirëbesim mysafirëve..."<sup>46</sup>

Ose kur bëhet fjalë për peizazhin: "Ishte ora njëmbëdhjetë e paradites. Dielli qëndronte pak në të mëngjër dhe prapa Pjerit, dhe nëpër ajrin e pastër e të rrallë e ndriçonte qartë panoramën e madhe që u shfaq papritmas para tij, si një amfiteatër në terrenin që ngritej më lart. Në majë dhe majtas përdridhej udha e madhe e Smolenskit, që pret amfiteatrin dhe vete përmes një fshati me një kishë të bardhë, pesëqind hapa para suksës dhe poshtë saj (ky ishte Borodinoja). Udha kalonte nën fshat nëpër një urë. Prandaj, duke u ulur e duke u ngritur, lakohej gjithnjë e më shumë derisa arrinte fshatin Valujevë, që, përafërsisht, shihej gjashtë milje larg. Pas Valujevës udha tretej në mal, ku zverdhëllonte në horizont. Në atë mal mështeknash e bredhash, në të djathtë të udhës, karshi diellit në largësi shkëlqente kryqi dhe kambana e manastirit të Kaloçes. Në gjithë atë luginë të kaltër, sa djathtas e sa majtas udhës, në vende të ndryshme shihehin zjarret e nderura dhe masat e papërcaktueshme të ushtrisë sonë dhe të armikut. Në të djathtë, nga rrjedha e lumit

<sup>45</sup> Sartre, *Neveria*.

<sup>46</sup> Po aty.

Kaloça dhe Moska, terreni ishte me lugje dhe brigje. Përmes luginave në largësi shiheshin fshatrat Bezbovë dhe Zaharino. Në të majtë terreni ishte më i rrafshët. Aty ishin arat me grurë dhe binte në sy tymi i një fshati të djegur, që quhej Semjonovski.”<sup>47</sup>

Dhe në fund një brendi, po nga *Lufta dhe paqja*: “Pjeri e njihte mirë atë dhomë të madhe, të ndarë me direktë dhe kupa, e gjitha shtruar me qilima persianë. Pjesa e dhomës nga direktët, në njërën anë kishte një krevat të gjatë prej mahagoni, nën ca perde të mëndafshta; kurse në anën tjetër qëndronte një kiot i madh me ikona, që ndriçohej me një të kuqe të qartë, si kishat për uratën e mbrëmjes. Nën zbukurimet e ndriçuara në kiot gjendej një kanape e gjatë volteriane, mbi të cilën, e shënuar nga maja me një jastëk të bardhë si bora, i pazhubravitur, i saponërruar, ishte shtrirë – mbuluar gjer në brez me një mbulesë të gjelbër të theksuar – figura madhështore dhe e njohur për Pjerin, babai i tij, konti Bezukov; me flokët gjithnjë të thinjur, që të kujtonin krifën e luanit, mbi ballin e gjerë e me rrudhat karakteristike, të mëdha e fisnike, në fytyrën e bukur kuqeverdhe...”

Këto pasazhe, të marra me të qëlluar dhe nga librat që kisha pranë, nuk karakterizojnë kursesi vetëm veprat e Tolstoit, të Sartre-it, të Bromfield-it apo të Llewellyn-it. Është fjala për atë fenomen që s’i përket artistit, por vetë thelbit të artit. Ndërsa artisti, sa më besnikërisht ta ndjekë këtë ligj të brendshëm të çdo veprimtarie artistike, aq më i madh do jetë: pikërisht konkretën, individualen, vetjaken, të papërsëritshmen, origjinalen, pra vetëm uniken. Kjo sepse intelektit dhe shkenca synojnë polin që e shënon çdo gjë njësoj, për të dëshmuar në fund një-në dhe njëjtësinë të çdo

<sup>47</sup> Tolstoi, *Lufta dhe paqja*.

gjë që ekziston. Anasjelltas, arti beson se nga çdo gjë ekziston vetëm një ekzemplar, vetëm origjinali; se asgjë nuk përsëritet, as personazhi, as situata, as peizazhi; se përgjatë gjithë amshueshmërisë nuk ka asgjë të njëjtë e të ngjashme. Ky besim është te vetë natyra e artit, sikundërse e përsëritshmja dhe identikja është supozimi – ose kushti – i çdo shkence. Në këtë spektër, mekanikja dhe vetjakja, ku në njërën nga fushat është materia e vdekur me ligjet e saj, kurse në tjetrën jeta me shprehjen e vet më të lartë – personalitetin, sa më shumë i largohemi mekanikes, gjithnjë e më shumë liri, papërsëritshmëri dhe krijimtari do të ketë, në mënyrë që në skajin tjetër që shënon personalitetin të jetë vetëm origjinali. Dhe anasjelltas: duke u nisur nga personaliteti, ka gjithnjë e më shumë shkakësi, ligjshmëri dhe homogjenitet, në mënyrë që në polin tjetër të mbetet vetëm abstraktja, identikja dhe mekanikja.

## PERSONAZHI DHE PERSONALITETI

### *Drama e personazhit njerëzor*

Arti është i preokupuar me çështjen e personalitetit. Te *Lufta dhe paqja* shfaqen 529 fytyra, kurse *Komedia hyjnore* është një botë e tërë personalitetesh, nga të cilët nuk është harruar asnjëri, dhe askush nuk është lënë që të humbasë “në masë”; secili syresh është shpirt më vete dhe ekziston aq realisht, me përgjegjësinë dhe mëkatën e tij/saj, sa që pamja e Gjyqit të tmerrshëm (miliarda njerëz që ishin dhe u larguan) na duket fare e mundur dhe e vërtetë. Afresket në Kishëzën Sistinë, ku zbulohen pamje nga Zanafilla, përbëjnë një galeri fytyrash të pafundme, krejtësisht të individualizuara, pra personazhe. Ajo që e bën fytyrën personazh është individualiteti, bota e brendshme, liria; sepse personazhi nuk është identik me fytyrën njerëzore, por një synim që pasqyrohet në të. Personazhi dhe natyra korrespondojnë si shpirti dhe materia, cilësia dhe sasia, vetëdija dhe harresa, drama dhe utopia. Personazhi i kundërvihet natyrës ngaqë është i lirë, i papërsëritshëm dhe, në njëfarë mënyre, i pavdekshëm. Natyra është barazi, homogjenizuese, përkim, shkakësi. Personazhi është individualitet, liri, spontan, mrekulli.

Religjioni flet për shpirtin, kurse arti për personazhin, mirëpo këto janë thjesht dy mënyra për të shprehur të njëjtën ide. Religjioni i drejtohet shpirtit, ndërkaq arti përpiket ta rrokë atë, ta “sjellë” përpara syve tanë. Qysh me artin primitiv vihet re se pjesa më e rëndësishme e kompozimit është koka, ndërsa trupi – i reduktuar në rolin e hamallit – jepet në mënyra skematike ose lihet fare pas dore. Kokat në

skulpturë të zbuluara në Jerihon, 6.000 vjet para e. s., dëshmojnë se njeriu i neolitit besonte që selia e frymës/shpirtit ndodhet në kokë. Te figurat e mëdha të personazheve të gurta nga Ujdhesat e Pashkëve, çdo gjë është përqendruar te fytyra, kurse trupi dhe qafa janë tërësisht mënjanë. Kjo sepse Zoti, – siç e thotë Bibla – që t'i jepte njeriut të parë thërmijën/shkëndijën e frymës së vet, i fryu në fytyrë. Të gjithë artistët e njohur, që nga Fidia e Praksiteli, Raffaello-ja, Michelangelo-ja, Da Vinci, deri te Picasso-ja, Chagall-i, Cy Twombly e shumë të tjerë, ishin të preokupuar vetëm me një temë të madhe: personazhi i njeriut dhe bota e tij e brendshme. Ndoshta fama e Mona Lisa-s qëndron në pikën se ajo shënon një nga përpjekjet më të suksesshme për “t'u pikturuar” sekreti i botës së brendshme. Ajo që po ndodh këto kohë<sup>48</sup> me artin pamor amerikan (veçanërisht me pikturën), u pagëzua nga disa si “kthim te drama e personazhit njerëzor”. Mirëpo për artin ky është gjithnjë një kthim i sërishëm.

Prandaj dhe tema e çdo vepre arti – pavarësisht se çfarë synojnë t'i mveshin dhe ta shfrytëzojnë disa – është gjithmonë vetëm shpirtërore dhe vetjake, dhe asnjëherë shoqërore apo politike.

Vetë ngjarja dhe dekori i jashtëm (forma) mund të jetë social ose politik<sup>49</sup>, por arti ka të bëjë gjithnjë me anën morale të dukurisë (përmbatja). Arti është “shpirtëror” edhe kur “merret” me trupin. Disa, për shembull, duke u nisur nga pamja e jashtme e gjërave, e quajten Rubens-in “piktori i trupit”, kurse Rembrandt-in “piktori i shpirtit”. Në të vër-

<sup>48</sup> Fundi i shek. XX. (shën i red.)

<sup>49</sup> Gjë që në shumë raste, në një shoqëri që si ngjarje përjeton spektaklin më shumë se çdo gjë tjetër, merret gabimisht si vetë qëllimi (mesazhi) përfundimtar i veprës. Sido që ta marrësh, ky është një gabim fatal për receptuesin e veprës, pasi (vet)izolohet te sipërfaqja, dhe në këtë mënyrë privohet nga një mesazh i llojit të vet, që vetëm një vepër arti mund të na e ofrojë. (shën. i red.)

tetë, çdo piktor “pikturon” personalitetin, pra shpirtin. Përmbajtja themelore e çdo drame, – falë origjinës religjioze – në instancën e fundit është një raport ndërmjet lirisë së brendshme njerëzore dhe determinizmit të botës së jashtme ku u hodh njeriu. “Te disa personazhe të Shakespear-it ngjarjet na interesojnë fare pak, ndërsa pasionet, shpirti i fshehur në madhësinë e vet të mjeruar, duket aq i njëmendtë sa vetëm ai vihet në spikamë; kurse krimi është relativisht i parëndësishëm.” (Charles Lamb) “Ç’më duhet aksioni, mjaftojnë personazhet”, pat thënë Eugene O’Neill, duke patur parasysh të njëjtën gjë.

Ky personazh nuk është asnjëherë objekt. Në art ai ekziston vetëm si Unë dhe Ti<sup>50</sup>. Së këndejmi, prirja e përhershme për të shlyer dallimin ndërmjet krijuesit dhe shikuesit, që shikuesi të integrohet si pjesëmarrës i drejtpërdrejtë gjatë krijimit (rasti i Rauschenberg-ut, i Klein-it, i Abramovic-it, i Alys-it etj.). Kur grupi i valltarëve zezakë shkon në ndonjë fshat afrikan, shikuesit që u qëndrojnë përreth nisin të inkuadrohen dalëngadalë në valle, dhe në fund nuk ka ekzekutues dhe shikues. Askush nuk është jashtë valles, të gjithë janë pjesëmarrës (subjekte). Ky është parimi i unitetit të veprës, artistit dhe publikut, një parim që rrjedh nga karakteri metafizik i artit.

Çfarë e përcakton këtë parim? Para së gjithash qëndrimi i veçantë i artit ndaj të ashtuquajturit realitet objektiv. Ky realitet objektiv, që shkenca materialiste dhe filozofia e merr pothuaj si absolut, për artin, si dhe për religjionin është prapaskena, mashtrimi, hyjnia e rreme. I vetmi realitet që pranohet nga arti është njeriu dhe synimi i tij i përjetshëm për të dëshmuar, për të shpëtuar, për të mos humbur në

<sup>50</sup> *Unë dhe Ti*, vepër e Martin Buber-it. Në origjinal, në gjuhën gjermane, *Ich und Du*; kurse në gjuhën angleze është përkthyer nën titullin *I and Thou*. (shën. i red.)

“realitetin objektiv”. Më lart pamë se si çdo pikturë përbën një përpjekje të pamundur për të rrëfyer mrekullinë që e quajmë personazh. Personaliteti te natyra e vdekur ose në një botë të huaj, pavetore, dhe përlëshja që shkaktohet nga ky relacion është në bazë të çdo pikturë. Pa këtë përmbajtje s’ka art. Ajo që mbetet është vetëm mjeshtëri. Kjo bën të mundur dallimin midis (auto)portreteve të famshme të Rembrandt-it dhe atyre qindra pikturave po aq të suksesshme për nga zeja/mjeshëtria<sup>51</sup>. Madje edhe kur kjo përballje nuk është aq e theksuar, është e pranishme së brendshmi, sepse çdo portret synon një njeri autentik, që është vetëdije, individualitet dhe liri; domethënë, në kundërshtim radikal me natyrën dhe botën.

Ky shpirt pra nuk është “psika” për të cilën flasin shkencëtarët, por shpirti i njëmendtë – *ruh*, bartës i dinjitetit dhe i përgjegjësisë njerëzore (Kur’ani). Me një fjalë, është bash shpirti për të cilin flasin të gjitha religjionet, të gjithë profetët dhe të gjithë poetët.

Është si ndryshimi ndërmjet Jung-ut dhe Dostojevskit: kemi tipat psikologjikë të Jung-ut dhe karakteret (fytyrat) te *Krim dhe ndëshkim*; ku të parët janë monstra, qenie artificiale, dypërmasore; ndërsa të dytët janë njerëz të gjallë, të mbërthyer ndërmjet mëkatit dhe lirisë, krijesa hyjnore, personazhe.

<sup>51</sup> Por të privuara nga ajo “gjëja” që na bind teksa i shohim, pavarësisht se nuk e shpegojmë dot. E thënë përmbledhtazi, të privuar nga rrezatimi metafizik. (shën. i red.)

## ARTISTI DHE VEPRA E TIJ

Duke menduar për këtë aspekt të çuditshëm, irracional, jonatyror (ose mbinatyror) të artit, që rrjedh nga origjina e tij metafizike, herëdokur do mund të kuptojmë se një vepër arti, si diçka e objektivizuar apo qoftë edhe e shndërruar në send, si fakt në botën e jashtme, nuk është qëllimi burimor i artit. Përkundrazi, qëllimi është vetë krijimi, kurse vepra është pasoja e tij e pashmangshme. Thelbi i artit është synimi, dhe ky është përbrenda në shpirt, jo në botë. Pa gjithçka që e shoqëron – madje edhe pa vetë veprën fizike – arti mbetet ai që është. Pa këtë synim krijues, arti resht së qenuri i tillë. Pollock-u pikturonte duke ecur nëpër pëlhurë e duke hedhur ngjyra mbi të. Rauschenberg-u ka një cikël me pëlhura tërësisht të bardha dhe të zbrazëta, në madhësi të ndryshme. Ndërsa Yves Klein, më 1954, ekspozoi në Madrid një hartë me 10 faqe njëngjyreshe. Pianisti amerikan John Cage, në kompozimin me titull *4 minuta e 33 sekonda*, rri për kaq kohë pranë pianos pa prekur asnjë tastë. Në të njëjtën logjikë është edhe “mungesa e aksionit si aksion” te *Hamleti*, ose varfëria e njohur me ngjarje në dramën e Aleksandër Çehovit. Në këto të fundit, skenat përbëhen nga heshtja, ku nuk ndodh asgjë, por drama rrjedh edhe më tej; ngjarja zhvillohet “përbrenda”. Kjo sepse shpresa, pendimi, mllëfi, përulja, turpi dhe dëshpërimi nuk janë ngjarje, por përjetime. Në dramën e re japoneze ka skena në të cilat aktori nuk bën as lëvizjen më të vogël për afro njëzet minuta. Gjatë kësaj kohe ai manifeston stuhitë e tij të brendshme.

Kështu vumë në dukje rrjedhojat e sprasme, ato absurde, një aspekt që në art është i pranishëm së brendshmi.

Theksimi i së brendshmes, i subjektives, si dhe mohimi i të jashtmes dhe i objektives. Pëlhura njëngjyrëshe mund të kuptohet vetëm si një mohim absolut i botës së jashtme. Ky lloj mohimi nuk mund të shprehet në mënyrë më të qartë dhe më radikale. Të pikturuarit, pra vetë akti (*action painting*<sup>52</sup>), jo piktura – ky është caku dhe qëllimi i artit. Vepra mund të mos realizohet, të mos materializohet, mund të mbetet në gjendjen e synimit, por nuk mund të shndërrohet në prodhim/seri. Ajo duhet të ngërthejë uniken si veti, si kusht qenësor. Mungesa e unikes nuk e vë në dyshim ekzistencën e “veprës”. Ndërsa duplikati apo multiplikati shënojnë gjithnjë mohimin e saj. Kështu kemi mbërritur te një paradoks: shumëfishimi e shkatërron veprën e artit.

Pra, në fund mbetet synimi, ose qëllimi i artistit, si verifikuesi i fundit i veprës; qëllim i cili, së jashtmi, verifikohet me nënshkrimin: “Çdo gjë që del nga artisti është art.” (Schwitters) Prandaj pjesët e biçikletës, të vëna njëra pranë tjetrës nga dora e Picasso-s dhe të vulosura me firmën e tij bëhen vepër arti (*Koka e demit*). Në këtë pikë, kur kemi të bëjmë me synimin, gjakimin, me qëndrimin e vetëdijshëm të subjektit, takohen edhe një herë morali, arti dhe religjioni. “Nuk bëhesh i devotshëm duke kthyer fytyrën nga Lindja apo nga Perëndimi...” (Kur’ani). Qëllimi mbetet një vlerë e pareduktuar e veprimeve njerëzore, pavarësisht se rëndësia e tyre dhe pasojat nuk ndryshojnë në botën e jashtme. Arti është krijim, vetë akti; sikurse morali, që një përpjekje të dështuar apo një viktimë pa kurrfarë jehone e

<sup>52</sup> *Action Painting* nënkupton atë proces të të bërit art përmes disa teknikave të ndryshme, ku mund të përmendim zhytjen (*dripping*), prekjen (*dabbing*) dhe njo-lloshjen (*smearing*), deri edhe të pikturuarit duke flakur ngjyrë mbi sipërfaqen e kanavacës. Pra, është fjala për disa teknika që marrin shkas nga një energji apo tension i brendshëm. Në këtë e sipër, artisti i jepet asaj çfarë përjeton apo ndodh në mënyrë spontane, aty për aty. (shën i red.)

vesh me vlerë në sytë e njerëzve. Kur ne mënjanojmë nga arti, morali dhe religjioni çdo gjë joqenësore e të rastit; kur i zhveshim gjer në bërthamë, do gjejmë dëshirën, gjakimin ose qëllimin, me një fjalë lirinë si përmbajtjen e tyre të fundit e autentike. Që këtej, kuintesenca e fundit e religjionit, e moralit dhe e artit është një: njerëzorja e kulluar.

Madje edhe ato vepra që e kanë në natyrë të përsëriten, përtërihen përmes personalitetit të artistit. Arthur Rubinstein-i në një rast tha se Koncerti IV i Beethoven-it, të cilin ai e ekzekutoi shumë herë, nën ekzekutimin e tij nuk ishte asnjëherë e njëjta vepër. Mejerholdi proklamonte teatrin në të cilin do luhej vetëm një pjesë – *Hamleti*, të cilën do ta vinin në skenë regjisorë të ndryshëm, dhe kështu do kishim – pohon Mejerholdi – gjithnjë një dramë të re. Kjo është e mundshme vetëm ngaqë arti nuk është te vepra, por te jeta e brendshme dhe te personaliteti i artistit. Ky personalitet është vetë liria. Rezultati: përjetimi i veprës së artit, si për artistin ashtu edhe për publikun është gjithnjë i ndryshëm dhe në njëfarë dore i ri.

Pra, kur flasim për veprën flasim për artistin, për njeriun që e bëri. Picasso-ja thoshte se kundrimi i pikturave të Cezanne-it e shtyn vazhdimisht të interesohet për vetë frymëzimin që kishte kur i punoi. Ai thotë se “nuk është e rëndësishme se çfarë bën piktori; rëndësi ka kush është vetë piktori”. Sipas tij, vepra është e rëndësishme vetëm si një zbulim i shkallëshkallshëm i personalitetit të artistit. Në vepër madje reflektohet edhe personaliteti i tij moral. “Njeriu i keq nuk mund të bëhet poet i madh” (Pasternak), sepse vepra e tij është vetë ai. Këtë njësim e ndeshim edhe në të folurën e përditshme, kur themi se ky është Cézanne, Dürer, Rubens etj., në vend të titujve të veprave. Kur në vend

të *Rojeve të natës* themi Rembrandt-i, kemi thënë çdo gjë për atë pikturë. Kjo është e vërtetë, të tjerat janë rastësi.

Arti i përket të vërtetave të botës sonë të brendshme, e jo botës së jashtme të fakteve. Së këndejmi, mund ta dallojmë artin e sinqertë nga i pasinqertë, poezinë e frymëzuar dhe poezinë e porositur. Ja pse “çdo kopje është e shëmtuar”. (Alain) Ndryshimi ndërmjet origjinalit dhe kopjes – nëse e pranoni – ekziston vetëm nga pikëpamja e krijimit. Nga ana objektive nuk ekziston, ose ekziston gjithnjë e më pak.

E njëjta gjë është edhe me *kitsch*-in: të gjitha përpjekjet për ta përkufizuar kanë rezultuar shterpe. Kështu, mbase Abraham Mol shkoi njëmend larg kur zbuloi se *kitsch*-i është “një raport ndërmjet njeriut dhe sendeve, jo send. Mbiemër, jo emër”.

Asnjë pikturë dhe asnjë drejtim nuk janë vetvetiu as të rremë, as të vërtetë. Të rremë mund t’i bëjë vetëm qëndrimi i artistit ndaj botës dhe ndaj veprës së tij. Përsëritja, përsosja ose akademizmi janë të rremë, pavarësisht drejtimit apo zhanrit ku përket vepra. Kjo sepse u mungon frymëzimi i sinqertë dhe liria, që është një kusht i pazëvendësueshëm i jetës së brendshme në art. “Çdo akademizëm do të thotë vdekje.” (Jean Cassou) Njësoj si në rastin kur lutemi: urata pa inspirim ose pa praninë e brendshme është absurde në çdo botë dhe për çdo vetëdije. Akademizmi në art është si hipokrizia dhe formalizmi në religjion.<sup>53</sup>

Rëndësia parësore e vetë krijimtarisë si një lëvizje e shpirtit dhe rëndësia dytësore e veprës si fakt në botën e

<sup>53</sup> Vëmë re se në rastin e qytetërimit ndodh krejt e kundërta: gjërat këtu kanë vlerë objektive. Hekurdhën dhe rrugët për Bregdetin Perëndimor i ndërtuan aventurierët, bankierët dhe sipërmarrësit plaçkitës; mirëpo motivet dhe mjetet e tyre nuk patën asnjë ndikim për rëndësinë e këtyre objekteve që ndryshuan jetën e Amerikës dhe shërbyen për mirëqenien e miliona njerëzve.

jashtme manifestohet edhe me krijimin e veprave të pakuptueshme. Para së gjithash këtu duhet të theksojmë se vepra krejtësisht pa kuptim nuk ka; sepse “vepra e artit, së pari, është një problem i brendshëm; një fshehtësi, çështje besimi” (Adam), dhe si e tillë ajo është rrëfim, vetëm pjesërisht dhe kushtimisht i kuptueshëm dhe i destinuar për të tjerët. “Pikturat e mia i kupton vetëm një njeri në botë, dhe ky jam unë”, thoshte De Chirico, një nga piktorët më në zë italianë, themelues i pikturës metafizike. Në njëfarë dore, çdo vepër është një lloj autobiografie. Dramat e shkruara nga dramaturgët – nëse janë drama – janë vetëm fragmente nga drama e jetës së tyre. “Edhe pse askund nuk përshkruaj jetën time, të gjithë personazhet e romaneve të mi flasin për jetën time” – thotë Ignazio Silone. Poezia është monolog – një monolog thellësisht i heshtur. Ajo është një e vërtetë e plotë vetëm për poetin dhe botën e tij. Çfarë dëshiron të na kumtojë Giacometti me figurat e tij të vogla pa sy? Faktin se arti është “një veprimtari absurde”, “kërkim i të pamundurës dhe një përpjekje e pashpresë për të kapur shkëndijën, psikën, thelbin e jetës”. Në këtë gjurmim, në këtë “veprimtari të pamundur, çdo njeri është fillikat vetëm dhe secili ndjek rrugën e tij. Prandaj protesta e publikut kundër poezisë “së pakuptueshme”, kundër pikturës ose figurës, kryesisht është rezultat i mosnjohjes së vetë thelbit të artit.

Kështu, vetë krijimi përkufizohet si qëllimi burimor i artit, ndërsa vepra është “simboli i tij i papërkryer”. Gjatë krijimit arti është i gjithi gëzim i pacenuar. Në vepër është vetëm pjesa e tij, dhe për këtë gjë artisti vuan. Ndosht që e kapim me vështirësi kuptimin e vërtetë të një portreti apo të një skulpture, sepse vepra është e ndarë nga artisti dhe nga akti krijues që është thelbi i saj. Vizitat nëpër galeri mund të na lënë mospërfillës, sepse në to është shuar “flaka e përjet-

shme". "Dikur ishin piktura, tashmë nuk janë" – thotë Jean Dubuffet. Vepra e artit është rezultat i zjarrit të ndezur brenda një shpirti, por jo vetë zjarri. Ajo është vetëm një lloj dëshmie e tij, gjurma që mbetet pas.

## STILI DHE FUNKSIONI

Kundërtia ndërmjet artistit dhe veprës, ndërmjet parimit subjektiv dhe objektiv mund të hetohet sërish, kësaj rradhe te vetë vepra nën dritën e betejës shekullore mbi primatin e stilit ose funksionit.

Stili dhe funksioni kanë atë raport si në rastin e njeriut dhe sendit. Stili është vetjak, individual. Funksioni është impersonal, objektiv. Stili krijohet, funksioni analizohet, studiohet, konstruktohet. Stili mund të jetë dinjitoz, monumental, mahnitës, i çiltër, i përjetuar. Kurse funksioni, më së shumti mund të jetë teknikisht i përkryer. Stili është i pakapshëm dhe i pashpjegueshëm. Funksioni është i arsyetueshëm. Stili është njeriu (Buffon), ndërsa funksioni është fakt, një “realitet objektiv”.<sup>54</sup>

Dallojmë dy veprimtari të pavarura dhe të ndara: modelimin estetik dhe përsosjen teknike. E para ka parasysh plotësimin e synimit të pashpjegueshëm të njeriut për të bukurën dhe formën; kurse e dyta ka parasysh funksionin si shprehje e nevojave të njeriut. E para synon shumëtrajtësinë, individualizimin; e dyta uniformitetin dhe nivelizimin.

Është me interes në këtë rast të vihet re, se që të dyja këto prirje, të zgjatura dhe të ndara prej njëra-tjetrës, kanë si rezultat mungesën e jetës. Natyrisht që më e mira e mund-

<sup>54</sup> Është e vështirë ta përkufizosh stilin. Ja një çanësim i Werner Nihls-it: “Ndërmjet sistemeve të formave dhe rrymave shpirtërore të një epoke ekziston një lidhje shkakësore... Çdo formë është shprehje e rrymave sunduese, frymore, shpirtërore dhe emocionale; materializim i nevojave shpirtërore dhe idealeve... Stilet janë dorëshkrimet e njerëzimit. Vëzhguesit të informuar i thonë shumë më tepër se çdo analizë tjetër, sado e saktë qoftë kjo e fundit nga ana historike.” (*Fundi i epokës funksionaliste*)

shme është t'i kundrojmë në shembullin e arkitekturës, për shkak të natyrës së saj të përzier. Vetëm modelimi estetik, zhvillimi i formës pa mbajtur lidhje me funksionin, shumë shpejt merr trajtën e një dekori bajat dhe krijon një godinë me një efekt artificial, bosh, si në prapaskenë. Anasjelltas, vetëm përsosja teknike, duke pasur parasysh funksionin e zhveshur, ka si rezultat objektet e ftohta dhe amorfe, me prirje drejt barazimit dhe monotonisë. Ja çfarë shkruan Mies Van der Rohe, një nga ithtarët e funksionalizmit: "Nëse ndërtojmë në mënyrë të ndershme, kisha nuk duhet të dallohet nga fabrika."

E gjithë ndasia e stërlashtë e botës përsëritet edhe një herë në kundërtinë e stilit dhe të funksionit.

## ARTI DHE KRITIKA (PAMUNDËSIA E KRITIKËS)

Faktet e ekspozuara mund të shpjegojnë dështimin dhe kufizimin e kritikës. Kritika përpiqet të shpjegojë një vepër artistike; por, në të vërtetë, pikërisht duke pasur parasysh metodën e saj racionaliste, është e paaftë për këtë gjë. Prandaj thuhet se “kritika e vret veprën”. Ajo orvatet t’i japë “kuptim” një gjëje e cila në thelb nuk është edhe aq fryt i kuptimësisë.<sup>55</sup>

Për kritikun vepra është objekt ose “fenomen psikologjik”. Për artistin ajo është një vizion fare i brendshëm, i vënë në lëvizje nga pësimi dhe përjetimi, dhe jo rezultat i analizës dhe i mendimit logjik, por “bijë e pikëllimit dhe e dhimbjes”. (Picasso) Zakonisht kritikët më shumë e errësojnë qasjen ndaj veprës sesa e ndriçojnë. Pasi kishte lexuar një vepër të Kafka-s, Einstein-i ankohej në këtë mënyrë: “Nuk e lexoj dot. Shpirti njerëzor s’është kaq i ndërlikuar sa ta kuptojë.” Mirëpo kritikët arritën ta “tejkalonin” edhe vetë Kafka-n. Alfred Casin-i shkruante se është më e lehtë të lexosh Kafka-n se shumicën e interpretuesve të tij. “Librat e tyre Kafka do t’i merrte edhe si një rast të largimit të tij nga njerëzimi.” Kurse Dostojevski, artikujve të kritikëve të tij dhe interpretuesve të shkolluar u kundërvinte mendimet e lexuesve të zakonshëm. Në një shënim në ditarin e tij, më 1876, lexojmë: “Lexuesit më kanë përkrahur gjithmonë, ndërsa kritikët jo.”

<sup>55</sup> Andre Marchand shkruan: “Poeti s’është intelektual. Intelekti në pikturë nuk të shpie gjëkund. Nevojitet drita në shpirt.” Kurse Bissiere shrehet: “Piktura u drejtohet ndjenjave njerëzore. Gjithnjë duhet të kthehemi te burimet. Ato janë më të pastrat e më të vërtetat. Mirëpo qytetërimi ynë është intelektualist, dhe intelektualit as që e nuhat artin.”

Arti kërkon publikun jokritik. Për shikuesin që është tepër kritik, vepra e artit zbërthehet në një varg të dhënash apo këshillash, mirëpo synimi i vërtetë mbetet i huaj.

Kështu që është fare e mundur të supozohet se një numër i konsiderueshëm shikuesish mesatarë janë më afër mesazhit të vërtetë të veprës sesa kritiku i shkolluar, thjesht sepse meqë nuk përpiqen “ta kuptojnë”, do ia dalin ta përjetojnë. Shumë shpesh, mospërputhja e publikut dhe e kritikës rreth vlerësimit të një pjese a poezie mund të burojë nga këto dy qasje tërësisht të ndryshme.

Pamundësia e kritikës në art nënkupton – për të njëjtat arsye – pamundësinë e teologjisë në religjion. Faulkner-i i krahasonte kritikët me klerikët. Nuk mund të ketë shkencë mbi fenë. Çështjet e vërteta religjioze dhe etike mund t’i shprehë në mënyrë adekuate drama, teatri, romani. Ungjilli dhe Kur’ani nuk janë shkrime teologjike. Kjo është edhe një pikëprerje, madje një varësi e religjionit dhe artit. Krishterimi mund të ekzistojë vërtetësisht vetëm si histori për Krish-tin, jo si teologji. Tjetër gjë është Jezui dhe Ungjilli, tjetër Pa-li dhe Kisha.

Duke e përfunduar këtë pjesë mbi pikëprerjet ndërmjet religjionit dhe artit, duhet të theksojmë se arti, përmes kërkit të njeriut, bëhet kërkim i Zotit, dhe çështja nuk cenohet fare nga fakti se ka artistë të caktuar që janë ateistë, sepse “arti është një formë veprimi, e jo një formë mendimi”. (Alain) Ka piktura joreligjioze, por s’ka art joreligjioz. Fenomeni i artistit ateist, tek e fundit mjaft i rrallë, mund t’i faturohet kontra-diktave të pashmangshme të njeriut dhe pavarësisë relative të logjikës së vetëdijshme njerëzore nga prirja e përgjithshme spontane, dhe si e tillë autentike, që përfaqëson përgjigjja e njeriut në presionin e tërësishëm të “qiellit dhe tokës”. Nëse s’ka të vërtetë religjioze, s’ka as të vërtetë artistike!

## ARTI DHE HISTORIA

Në njëfarë mënyre kultura qëndron jashtë kohës, jashtë historisë. Ajo ka ngritjet dhe rëniet e veta, por nuk ka zhvillim dhe histori në kuptimin e zakonshëm të fjalës. Në vepërimtarinë artistike nuk ka grumbullim “njohurish” dhe përvoja, siç ndodh në rastin e shkencës.<sup>56</sup>

Që prej paleolitit e gjer më sot nuk hetojmë shtimin e forcës shprehëse të artit, që do të ishte funksion i zhvillimit. Qytetërimi njeh kohën e vet të gurit dhe kohën e atomit. Ndërsa kultura nuk njeh një zhvillim të kësaj natyre. Nga pikëpamja e qytetërimit, neoliti është progres; kurse nga pikëpamja e artit është rënie. Arti i paleolitit, edhe pse mijëra vjeçar, është më i fuqishëm dhe më autentik se ai i neolitit.

Gjithandej poezia ka qenë pararendëse e prozës. Njerëzit, para se të fillonin të rrëfenin, këndonin. Poezia nuk ka pasur nevojë as për përvojë, as për model. Pak më tej do të shohim që një pavarësi të ngjashme nga koha kanë edhe parimet kryesore morale, madje edhe doktrinat religjioze. Dëshmohet se çdo religjion në fillet e tij ishte i virgjër dhe i thjeshtë, dhe se më vonë, gjatë praktikës, është deformuar. Këto përfundime rrjedhin nga kërkimet e Andrew Lang-ut, W. Schmidt-it, Conrad Presuss-it, Coppers-it etj. Këtshtu arrijmë te përfundimi se historia e kulturës do të ishte një kundërti kuptimore. Mund të flitet vetëm për kronologjinë e dukurive kulturore.

<sup>56</sup> Pra çdo gjë që i përket shkencës është e kundërta e kësaj. Shkenca bazohet te vazhdimësia. Aty ku nuk ka vazhdimësi dhe ku nuk janë siguruar gojëdhënë e shkrime, aty s'ka shkencë, e kësisoj as qytetërim. Pikërisht progresi përbëhet nga mundësia për t'u mbajtur mend ose për t'u vazhduar.

Jacques Risler-i shkruan: “Kohë më parë, kur u zbuluan disa relieve dhe skulptura të lashta egjiptiane, të gjetura në luginën e Nilit, të vjetra 4-5 mijë-vjeçare, u pranuan menjëherë si vlera të padiskutueshme. Shumë artistë bashkëkohorë, për krijimet e tyre marrin shkas nga relievet e stërlashta të gdhendura në muret e varrezave dhe nga figurat e hajthëta, të bëra me materie si deltina, mermeri, ari dhe alabastri. Ky lloj arti është herë i hajthët e delikat (koha e Totmesit II dhe e Totmesit III), herë monumental dhe i fuqishëm (koha e Keopsit), herë realist dhe më pak simbolik (Aknatoni).<sup>57</sup>

Kur u zbulua Amerika, në orën e qytetërimit, ishte rreth 5-6 mijë vjet pas Botës së Vjetër. Nuk pat arritur as epokën e hekurit. (H. G. Wells) Kjo matje e kohës është e qartë se nuk vlen edhe për artin amerikan. Në Bonampak, një tempull që ruan veprat më të vjetra në pikturë të kontinentit amerikan, janë zbuluar afreske të një bukurie të rrallë. Ekspozita e madhe e skulpturave të Majave, hapur më 1966 në Paris, ilustroi në mënyrë mbresëlënëse fenomenin e një kulture të lartë, që nuk “arriti” të bëhej qytetërim. Ky art kaq i rafinuar, që ka një spektër ekspresiviteti të shtrirë që nga thjeshtia e mrekullueshme gjer tek ornamentajla më barok, mbeti misterioz deri në ditët e sotme.

Nuk e shpjegoi njeri lindjen e tij rreth shekullit IV, në malet Peten e Chiapas, atëbotë të përkryer, me qendrat e veta për ritet religjioze të një arkitekture madhështore; me tempujt mbi piramida, me skulpturën ornamentale, me shkrimin hieroglif dhe me shkencën befasuese për numrat që zbulon ai shkrim. Ekspozita e Parisit me skulpturat e Majave ofron disa ekzemplarë të bukur: këto janë basorelievet, statujat prej guri të fortë dhe maskat prej mermeri

<sup>57</sup> Jacques Risler, *La civilisation arabe*.

artificial, që karakterizohen me bardhësinë e fanitjes dhe që sikur kërkojnë të transmetojnë një mesazh nga shekuj të perënduar prej kohësh... Mund të regjistroheshin dy drejtime pothuaj të kundërta të skulpturës së Majave: mënyra se si janë punuar basorelievet dhe stelat dhe mënyra se si janë bërë kokat. I pari i përket artit ceremonial që bazohet mbi një sërë konvencionesh. Ky art ceremonial bën një përjashtim të theksuar nga thjeshtësia ekstreme e kokave, në veçanti ato që janë punuar në mermer artificial. Një maskë e tillë, në të njëjtën kohë tejkalon realizmin; mirëpo duket sikur bëhet fjalë për portret. Dy kokat e tjera, me më shumë elemente ekspresioniste, të bëra në stilin e barokut “grotesk”, i japin një notë pikturore këtij koleksioni bukurie.<sup>58</sup>

Për Nietzsche-n (*Lindja e tragjedisë*), drama helene – tragjedia – paraqet kulmin e vërtetë të artit, kurse kultura njerëzore, në trajtën e saj më të lartë, mund të matet vetëm me atë që njihet si kulturë helene.<sup>59</sup>

“Asnjë nga poetët e sotëm nuk i afrohet Homerit të madh apo dramaturgëve grekë.” (André Maurois). Enigma është e mbyllur: në agimin e qytetërimit njerëzor arti arrin një nga pikat e tij më të larta. Greqinë antike Hegel-i e konsideron “një kohë të artë të filozofisë”. Kurse Roger Cailloit shkruan: “Për sa i përket filozofisë, ashtu si shumë të tjerë, dal në përfundimin se pas Platonit nuk ka përparuar fare. Mbase nga shkakun se arti e ka në natyrë të mos përparojë. Të duket sikur fillon nga e para.” Shkrimet etike të Ciceronit (*De finibus bonorum et malorum*, *De amicitia*) janë njësoj

<sup>58</sup> Nga një raport për ekspozitën e përmendur në Paris, publikuar në “Nouvele Observateur”.

<sup>59</sup> Një gjë të ngjashme deklaroi edhe Marx-i, kur thotë se veprat e artit antik paraqesin “norma e modele të paarritshme”. I rrëmbyer nga admirimi, Marx-i sikur s’e kupton se çfarë konkluzionesh mund të rrjedhin nga deklaratat e tij. A nuk është kultura refleks apo superstrukturë e qytetërimit?

aktuale edhe sot. Kurse punimet e tij për organizimin e punës ose rregullimin shtetëror (tema tipike të qytetërimit) janë tërësisht anakronike. Libri i një autori anonim romak, *De rebus vellicis* – “Mbi çështjet ushtarake”, ku ndërmjet të tjerash ka vizatime me interes të veglave ushtarake, ka vlerë vlerë historike. Mirëpo nuk mund të themi të njëjtën gjë për librin e Senekës *Lumturia*, ose për vargjet e Virgjilit, që janë të së njëjtës kohë. Harpa, instrumenti që i paraprin disa veglave muzikore të kohës sonë, rrjedh nga mijëvjeçari i III para erës sonë. Manioshu, antologjia e poezisë japoneze e shekullit VII dhe VIII, që ka mbi 4.000 poezi, kryesisht lirike, edhe sot radhitet ndër kryeveprat e poezisë botërore. Që në shekullin X (pika fillestare ose “më e ulëta e qytetërimit europian” – sipas Russell-it), arkitektura europiane arriti “brenda natës” përsosmërinë dhe krijoi vepra të patejkalueshme për nga bukuria dhe harmonia.<sup>60</sup>

“...ato brigje aq të mëdha prej guri u ngritën në mes të një turme të vogël shtëpish prej druri.” (K. Clark). Tragjeditë e Sofokliut dhe të Eskilit mund të vendosen në çdo kohë, thjesht lipsen ndërruar kostumet. Euripidi shkroi *Trojanët*, por edhe Sartre shkroi një pjesë me të njëjtin titull. Në këtë mënyrë, dy krijues në art, me një distancë prej 20 shekujsh larg njëri-tjetrit, mund të jenë bashkautorë të së njëjtës vepër. Në shkencë nuk mund të ndodhë një gjë e tillë. Çfarë mbeti nga fizika e Aristotelit, nga astronomia e Ptolomeut ose nga mjekësia e Galenit? Kur Russell-i flet për dy librat e Aristotelit nga fusha e shkencës (*Fizika* dhe *Mbi qiellin*),

<sup>60</sup> Shekullin e X historianët zakonisht e konsiderojnë njësoj të errët e barbar si shekullin e VII . Ata nisen nga aspekti i historisë politike dhe i fjalës së shkruar. Nëse lexojmë atë që Ruskini e quajti “libër të artit”, do kemi një përshtypje krejt tjetër, sepse pavarësisht të gjitha parashikimeve, shekulli i X krijoi vepra njësoj mbresëlënëse e teknikisht mjeshtrërore, madje po aq të bukura si në çdo shekull tjetër. Sasia e veprave artistike të mahnit.” (Kenneth Clark, *Qytetërimi*, f. 31).

thotë se nën dritën e shkencës së sotme “vështirë se do të pranohej qoftë edhe një fjali nga këta dy libra”. Fjala vjen, te libri *Mbi qiellin*, Aristoteli thotë se gjërat që ndodhen nën Hënë i nënshtrohen lindjes dhe shkatërrimit, ndërsa gjithçka mbi të nuk lind dhe nuk shkatërrohet. Ose shpjegimi tjetër i tij për gravitetin: çdo trup ka “vendin e natyrshëm” dhe “vendin e huazuar”. Kur bie një gur, në fakt ai synon të zërë vendin e natyrshëm të çdo guri, që është syprina e tokës.

Në ç’raport rri kjo “teori” mbi gravitetin me atë të Newton-it?

Nga bota e pazhvilluar arti rrjedh në drejtim të botës së zhvilluar. Ai lëviz nga lindja drejt perëndimit, ose nga jugu drejt veriut. Shkenca anasjelltas. Gjërat lëvizin nga drejtimi i një ngarkese më të madhe në drejtim të asaj që është më e vogël. Melosi lindor, muzika popullore indiane, këngët dhe lojërat e zezakëve dhe arti i Oqeanisë depërtojnë në Perëndim. Skulpturat ekzotike prej druri, të bëra nga fshatarë të talentuar analfabetë nga fisi tanzanian Makonde, pushtojnë botën.<sup>61</sup>

Arti i Oqeanisë, i këtij rajoni që është ndër më të pazhvilluarit në botë, gjeti vend në galeritë e Europës dhe të Amerikës krahas veprave të ngjashme nga të ashtuquajturat rajone të kulturuara të botës. Qytetërimi perëndimor nuk i “reziston” sulmit ndaj këtij arti burimor. Zbulimi i

<sup>61</sup> “Shumë galeri të njohura arti sot, ndër aktivitetet e tyre të rëndësishme konsiderojnë gjurmimin e kompozimeve me fantazi të gdhendura në dru abanozi, që të rinjtë dhe pleqtë e fisit Makonde i bëjnë në mënyrë spontane nën pullazet prej kallami të shtëpive të tyre modeste përbri rrugëve në afërsi të Dar es-Selamit. Me një gjenialitet mahnitës, me figurat prej abanozi këta artistë paraqesin luftën e të mirës me të ligën, marrëdhënien intime ndërmjet lindjes dhe vdekjes, gëzimit dhe pikëllimit, përleshjes dhe pajtimit... Tanzanianët e tjerë i nderojnë shumë edhe për shkak të artit të tyre të mrekuellueshëm, por edhe për shkak të besimit të rrënjosur se njerëzit e fisit Makonde kanë aftësi tmerruese dhe fuqi prej magjistarësh të lash-të.” (nga një udhëpërshkrim nëpër Afrikën e zezë)

artit negër ndikon në mënyrë të fuqishme në drejtimin e zhvillimit të artit euro-amerikan, dhe në njëfarë mënyre është burimi i lëvizjes revolucionare në artin perëndimor. Nga ana tjetër, një krahasim serioz ndërmjet shkencës europiane dhe – fjala vjen – asaj afrikane, ekonomisë, teknikës dhe organizimit shoqëror as që mund të bëhet. Elie Faure thotë se maska negre nga Bregu i Fildishtë dhe afresket e Kishëzës Sikstinë shkaktojnë të njëjtën tronditje.<sup>62</sup> Festivali ndërkombëtar i artit negër në Dakar, më 1966, ku morën pjesë ansamble dhe grupe nga 39 vende, është një ngjarje e dorës së parë në domenin e kulturës. Në të njëjtën kohë, një panair industrial apo tregtar i vendeve të kontinentit të zi do të kalonte pa asnjë vëmendje. Nëse bota negre është e pazhvilluar nga aspekti shkencor e teknik, nga aspekti i artit nuk është fare e tillë, sepse arti nuk njeh nocione si “i zhvilluar” dhe “i pazhvilluar”. Afrika e zezë është një superfuqi e njëmendtë në fushën e folklorit, muzikës, këngës dhe lojës, sidomos në këtë të fundit.

Pjesët e brendshme të pyjeve të pashkelura të Iranit paraqesin mbase muzeun më të ruajtur natyror të parahistorisë së kulturës njerëzore. Qytetërimi nuk ka vajtur përtej kohës së gurit këso anësh. Por ç’ndodh me kulturën? Kësaj pyetjeje i përgjigjet misionari Dipera, i cili kaloi mbi njëzet vite të jetës së tij në këtë zonë: “Sensi për të bukurën është tejet i zhvilluar te këta banorë primitivë, kurse objektet e tyre artistike kanë një cilësi të admirueshme. Për këtë çështje ka njëfarë literature e cila as që i avitet rrokjes së të gjitha varianteve dhe begative të ideve dhe të formave. Ka skulptura të mrekullueshme në gur dhe në dru, piktura, gravura dhe statujëza të një bukurie të rrallë. Vallet e tyre, me një

<sup>62</sup> E. Faure, *Lésprit des formes*.

koreografi të komplikuar, thuajase balete, me kostume fantastike, paraqesin një spektakël të pabesueshëm.”

Shkencëtarët i takojnë vetëm kohës së tyre, ndërsa artistët të gjitha kohëve.

## ARTISTI DHE PËRVOJA

Meqë nuk ka evolucion në jetën e artit, nuk ka as në jetën e artistit. Çdo artist, që në kryeherë, nis të punojë sikur të mos ketë krijuar asnjë para tij. E thjeshtë: ai nuk shfrytëzon përvojën e tjetrit, por vetëm të tijën. Shfrytëzimi i përvojës së tjetrit, vazhdimësia e përvojës dhe akumulimi i saj është kusht dhe premisë për shkencën. Shfrytëzimi i përvojës së tjetrit në art është imitim, përsëritje, akademizëm, pra vdekje e artit.

Picasso pikturoi për shtatëdhjetë vite me radhë, duke kaluar nëpër periudhën rozë dhe blu, në atë të kubizmit, të kubizmit analitik, njëfarë surrealizmi, përvoja si qeramist dhe skulptor e shumëçka që nuk mund të përkufizohet, por në këtë mes nuk ka asnjë evoluim, asnjë lloj zhvillimi nga një nivel i dobët drejt një niveli më të mirë, nga më pak e përkryera kah më e përkryera. Vetë kultura si tërësi, si e tillë, është vetëm një dramë gjurmimi dhe kërkimi pa ndërprerje.

Në raport me këtë karakter krijues të artit, jashtë përvojës (ose jashtëhistorik), thjesht njerëzor, qëndrojnë edhe disa fakte të tjera shumë kuptimplota. Fjala vjen, ka shkencë për të rritur dhe shkencë për fëmijë. Njohja e shkencës, pastaj riprodhimi i saj, shfrytëzimi dhe zbatimi i përfundimeve për praktikën, varet – përveç të tjerave – nga arsimimi, nga moshja, nga përvoja. Mirëpo nuk ka muzikë për të rritur dhe muzikë për fëmijë. Testet e bëra me ekzekutimin e veprave të Bach-ut, Mozart-it, Beethoven-it, Debussy-së dhe Chopin-it dëshmuuan se fëmijët e kuptojnë ose nuk e kuptojnë muzikën serioze njësoj siç ndodh me të rriturit. Cikli i famshëm i Beethoven-it prej 32 sonatash, më i miri i këtij

lloji në historinë e muzikës, është në të njëjtën kohë një literaturë koncertale pedagogjike për nxënës të rinj dhe një vepër për pianistët më të formuar. Picasso pikturonte në moshën dy-vjeçare, në një moshë që akoma nuk fliste. Ovidi nisi të fliste me heksametra në kohën kur fëmijët e tjerë fillonin të artikulonin. Mozart-i organizonte koncerte në moshën gjashtë-vjeçare. Arti nuk është dije, pavarësisht se është njohje, por jo një njohje me mendje dhe me arsimim, porse me zemër, me dashuri dhe me thjeshtinë e shpirtit. “Kur fshatari i kryen punët e zakonshme, merr një copë dru dhe bën skulpturë. Për këtë gjë s’i duhen katër apo pesë vite akademi. Dua të them vetëm se arti është i afërt për të gjithë, se nuk kërkohet ndonjë talent i veçantë, as shkollim. Çdokush është artist.” (Jean Dubuffet) Kjo na kujton Tolstoin dhe shkollën e tij të Jasna Polianës, kur shqyrtonte ekskluzivisht me fëmijë të vërtetat më të thella religjioze dhe etike.<sup>63</sup>

Njohja e artit, e religjionit dhe e etikës nuk është intelektuale dhe logjike, por e brendshme. Këtu nuk rri përkundruall mendja ndaj mendjes, por zemra dhe shpirti ndaj një zemre dhe shpirti tjetër të njëjtë. Faktet e ekspozuara rrënojnë botëkuptimet tona tradicionale për “zhvillimin” e kulturës njerëzore. Kultura s’ka histori. Njeriu është konstantja e zhvillimit botëror.

<sup>63</sup> “Me fëmijët e Jasna Polianës, Tolstoi diskutonte çështjet më të rëndësishme të jetës së njeriut, të cilat, pas përpunimit me këta bashkëpunëtorë të rinj, bëhen jash-tëzakonisht të qarta për të gjithë... Çdo mendim shqyrtohej bashkërisht, zhvillohej, shpjegohej, thjeshtohet në shprehje dhe, në një formë të këtillë pasandaj shënohej nga Tolstoi. Në këtë mënyrë ai bëhej i afërt për çdo njeri.” (Petrov, *Tolstoi*)

## PESIMIZMI I TEATRIT

Është përnjëmend simptomatike kur nga vendet e pasura dhe të zhvilluara vjen filozofia më ogurzezë. Le të kujtojmë autorë si Ibsen, Heidegger, Mailer, Pinter, Beckett, Marcuse, O'Neil, Bergman, Camus, Antonioni e shumë të tjerë. Diç më shumë optimizëm hasim akoma te shkencëtarët, të cilët kryesisht merren me pamjen e jashtme të gjërave. Mendimtarët dhe artistët janë të shqetësuar, sidomos këta të fundit.

Në pamje të parë duket sikur pesimizmi fillon kur procesi alfabetizues arrin t'i përfshijë të gjithë; kur funksionon sigurimi social dhe kur të ardhurat kombëtare për banor shkojnë 1.000 dollarë. Filozofia skandinave e fundit të shekullit XIX dhe e fillimit të shekullit XX ka një pesimizëm të theksuar. Sipas saj, fati njerëzor është medoemos tragjik: errësira dhe hiçi janë pasojat e mbrame të përpjekjeve njerëzore në kërkim të rrugëdaljes. Kjo filozofi mbiu që në fillim të shek. XX, bash aty ku s'kishte më analfabetë, dhe kur pjesa jugore e Europës vazhdonte të kënaqej me "inJORANCËN e bekuar".<sup>64</sup> Jemi para sprovës të pyesim se a mos ndërmjet sigurimit social suedez, tani më të përsosurit në botë, dhe ndjenjës së dëshpërimit e të përhumbejes ka ndonjë lidhje. Mos ndoshta ndjenja e sigurisë materiale lind ndjenjën e përhumbejes shpirtërore?

Pavarësisht dinamikës së jashtme, që gjithsesi mbetet një trajtë shajnie (dinamika e jetës shoqërore dhe politike), qytetërimi karakterizohet nga një ritëm i ngadalësuar i

<sup>64</sup> Më 1906, Bullgaria dhe Serbia kishin 70% analfabetë, Italia 48%, Spanja 63%, Hungaria 43%, Austria 39%.

jetës së brendshme. Dramat e absurdit janë pamje besnike të jetës së njerëzve në shoqëritë më të zhvilluara bashkëkohore. Luksi është fytyra e jetës në qytetërim, kurse absurdi fytyra që nuk duket<sup>65</sup>, me dialektikën sa më shumë luks e kamje, aq më shumë ndjenjë absurdi e çorientim. Anasjelltas, shoqëritë primitive mund të jenë të varfëra e të tronditura nga dallimet e mëdha sociale, mirëpo të gjitha dëshmitë që kemi për to flasin për ndjenja të forta e të kthjellëta, me të cilat ngjyroset jeta e tyre. Veçanërisht folklori, “letërsia e shoqërisë primitive”, na paraqet një forcë të jashtëzakonshme jete dhe plotninë e ndjenjave të njeriut primitiv. Kjo shoqëri e varfër nuk e njeh fare ndjenjën e përhumbjes e të absurdit.<sup>66</sup>

Bota e qytetëruar e zbulon “tragjedinë e vet njerëzore” vetëm në skenën e teatrit. Kurse nëpër komeditë e lira dhe te melodramat demode ka njëfarë optimizmi. Pjesët serioze i përshkon pesimizmi. Teatri ia heq vazhdimisht breroren e përsosmërisë qytetërimit, dhe shkenca ia vendos rishtazi. Shkenca i imponon gjithnjë me brutalitet të dhënat e saj për sasinë e prodhimeve, me indeksat e produktivitetit masiv, me energjinë e fuqisë njerëzore, me varfërinë intelektuale e morale, me dhunë, me përbindshmëri e absurd. Në një botë të begatë, midis gjithë pasurisë e fuqisë, teatri zbulon njeriun agresiv, të rrëmbyer nga veset, të rënë.

Poetët janë antenat e ndjeshme të njerëzimit. Duke gjykuar sipas drojës dhe dyshimeve të tyre, bota nuk ecën drejt humanizimit, por drejt dehumanizimit, drejt një tjetërsimi të hapur.

<sup>65</sup> Ose ajo që mbulohet. (shën. i red.)

<sup>66</sup> Anketa e Gallupit, *Mendimi i gjithë njerëzimit* (1976), tregoi se, ndryshe nga skepticizmi i banorëve të vendeve të zhvilluara, popujt e varfër të Amerikës së Jugut dhe Afrikës e shikojnë me optimizëm të ardhmen.

Më 1971 u vetëvra Kavabata, fitues i Çmimit Nobel për letërsi (1968), një prej personaliteteve më të shquara të letërsisë bashkëkohore. Para tij, më 1969, po njësoj i dha fund jetës një tjetër romancier japonez – Mishima. Që nga viti 1895 e gjer më sot janë vetëvrrarë trembëdhjetë shkrimtarë japonezë, ku një ndër ta është edhe autori i famshëm i *Rashomonit*, Agutagava. Kjo “tragjedi në vazhdimësi” e kulturës japoneze përkon me depërtimin e qytetërimit perëndimor dhe të botëkuptimeve materialiste në kulturën tradicionale të Japonisë. Cilido qoftë ai, për shkrimtarët e tragjedive dhe për poetët qytetërimi do të ketë përherë një fytyrë jonjerëzore, e cila e kërcënon vazhdimisht njeriun. Një vit para se të vdiste, Kavabata shkroi këto radhë: “Njerëzit janë ndarë nga njëri-tjetri me një mur prej betoni, i cili pengon çdo rrjedhë të dashurisë. Natyra masakrohet në emër të zhvillimit.” Te romani *Toka e borës* (1937), në qendër të meditimeve të Kavabatës është çështja e vetmisë dhe e tjetërsimit të njeriut në botën bashkëkohore.

Të gjithë përfaqësuesit e mëdhenj të kulturës e shohin në të njëjtën mënyrë këtë dështim të njeriut në qytetërim. André Malraux pyet se cili ishte rezultati përfundimtar i shpresës dhe i optimizmit të shekullit XIX, dhe përgjigjet: “Kjo është Europa e shkretuar dhe e gjakosur, që nuk është më e shkretuar dhe më e gjakosur se shembëlltyra e njeriut që shpresonte se do të krijonte.”<sup>67</sup> E njëjta pamje iu fanit edhe Valéry-së menjëherë pas Luftës së Parë Botërore. Më 1919 ai shkruan: “Ekziston iluzioni i humbur i një kulture europiane dhe dëshmia e pafuqisë së njohjes për të shpëtuar çfarëdo qoftë. Ekziston shkenca e goditur për vdekje në ambiciet e saj morale, dhe e shndërruar nga egërsia e

<sup>67</sup> Në një konferencë të UNESCO-s më 1946.

aplikimeve. Ekziston idealizmi që ngadhënjeu me zor, i thërrmuar deri në fund, përgjegjës për ëndrrat e veta; realizmi i zhgënjyer, i mundur, i bërë pluhur nga barra e krimeve dhe e gabimeve; babëzia dhe vetëmohimi njësoj të përqeshur; besimet e përziera nëpër kohë; kryqi kundër kryqit, gjysmëhëna kundër gjysmëhënës. Ekzistojnë edhe skeptikët, të befashuar në një vorbull ngjarjesh kaq të rru-feshme, kaq të ashpra, kaq tronditëse, që luajnë me mendimet tona si macja me miun. Skeptikët humbasin dyshimet e tyre, i gjejnë rishmi, përsëri i humbasin, dhe nuk e dinë se më shumë shërbehen me kthesat e shpirtit të tyre.”

Nihilizmi dhe filozofia e absurdit janë frytet e pjesës më të pasur e më të qytetëruar të botës. Kjo filozofi flet për “mungesën e perspektivës në botë”, për “individin e shtresuar e të çintegruar nga ana psikike”, për “botën e heshtjes shurdhmemece” etj. Kjo nuk është kurrsesi një filozofi helmuese, siç e quajnë disa. Në të vërtetë, ajo është shumë e thellë dhe edukuese. Ajo është shprehje e rezistencës së njeriut, e kundërshtimit të njeriut ndaj një bote që zhvillohet dhe rritet përkundër përfytyrimeve rreth saj. Ky është rebelimi i njeriut kundër botës njëdimensionale të qytetërimit (Camus: *Njeriu i revoltuar* dhe Marckuse: *Njeriu njëdimensional*).

Duke pasur parasysh këtë, nihilizmin modern disa e morën si një formë religjioni, dhe jo pa arsye. Të dyja qasjet paraqesin mohimin e materializmit dhe e qortojnë këtë botë me të njëjtin nocion. Që të dyja kanë të përbashkët atë ankth të stërlashtë, atë shikim përtej varrit, atë kërkim dëshpërues për të dalë nga një botë ku njeriu e ndien veten të huaj (Camus, *I huaji*). Ato ndryshojnë në lidhje me faktin se nihilizmi nuk e gjen dot daljen, kurse religjioni mëton se e ka gjetur.

Dështimi i qytetërimit që përmes shkencës së tij, fuqisë dhe pasurisë të zgjidhë çështjen e lumturisë njerëzore, kur

të jetë kuptuar e më pas të pranohet, do të bëjë një përsh-  
typje të madhe psikologjike te njerëzimi. Ky do të jetë filli-  
mi i zgjimit dhe i rishqyrtimit të disa prej botëkuptimeve  
tona elementare të pranuara nga të gjithë. Një ndër paragjy-  
kimet e para që do të goditet do të jetë paragjykimi i shken-  
cës për njeriun; sepse, në qoftë se shkenca nuk e zgjidh  
çështjen e lumturisë njerëzore<sup>68</sup>, atëherë vizioni religjioz për  
originën e njeriut është i vërtetë, ndërsa ai shkencor i  
rremë. Mundësi të tretë nuk ka.

<sup>68</sup> Jemi të gjithë dëshmitarë që nuk e ka zgjidhur, përkundrazi: ka thelluar tëhuajë-  
simin e atyre që i besuan e vazhdojnë t'i besojnë. Shkenca tanimë është tërhequr  
nga një pretendim i tillë, i cili shpallej e theksohej me ngulm në shek. XIX, kur një  
trajtë e re e materializmit po dilte nga furra. (shën. i red.)

## SHTOJCË

*Pjesë nga libri "Ikja ime në liri"*

1

Për shkak të karakterit figurativ të shkrimit kinez, poezitë e kësaj gjuhe janë kryesisht të papërkthyeshme. Kjo lloj poezie, përveçse duhet lexuar, duhet edhe të "shikohet" në original.

2

Ideja kryesore e romanit të vjetër dhe të njohur kinez *Rasti i vëllazërimit nga lumi Huai* është se "një kusar i mirë është më i mirë se një nëpunës i keq".

3

Një prej karakteristikave të romanit modern është absurdi, jo tragjikja. Tragjikja nuk është e paarsyeshme. Por, as fati, sido që të jetë, nuk është i paarsyeshëm; nuk është "humbja e paaftësisë në rastësi" (Solar), siç është rasti me (anti) heronjtë e Joyce-it dhe të Beckett-it.

4

Simpatia jonë për Don Kishotin nuk cenohet aspak qoftë edhe atëherë kur ai u sjell dëme atyre që dëshiron t'i mbrojë. Fisnikëria e tij e painteres nuk humb gjë në sytë tanë, pasi si e tillë ajo është vlerë. Përfundimisht ai triumfon me mendjen e shëndoshë të Sanços, kurse ky i fundit, sado që nuk i kupton, madje edhe i kritikon sjelljet e zotërisë së tij, nis ta dojë e t'i bëhet krah. Sançoja e braktis tri herë familjen e tij për t'i shkuar pas fisnikut të çartur.

## 5

Turgenjevi ka shkruar një ese me titull *Hamleti dhe Don Kishoti*, ku bën një krahasim mes këtyre dy personazheve. Don Kishoti ka besim të plotë te diçka e amshueshme, e pashkëputur. Hamleti është ndryshe: beson te personifikimi i analizës, i jepet dyshimit dhe është i pavendosur. Në këtë pamësi Hamleti dhe Don Kishoti paraqesin dy veti të kundërta të natyrës njerëzore. Hamleti është krejtësisht i kthyer nga vetvetja, egocentrik. Ndërsa Don Kishoti është kthyer nga njerëzit, dhe si i tillë është njeri i vërtetë. Pa dyshim që Turgenjevi qëndron në anën e këtij të fundit.

## 6

Sapo lexova *David Koperfeldin* e Dickens-it. Mos vallë Mardstoni dhe motra e tij, të cilët përfytyruan atë sistem të çuditshëm edukimi, nga këndvështrimi moral janë njerëz jokorrektë? Mbase nuk janë, por skenat që përshkruan Dickens-i, ku çdo fjalë e Mardstonit dhe çdo lëvizje e motrës së tij shkaktojnë një ftohje fatale, zbulojnë një rend të tmerrshëm, të pamëshirë. Zot na ruaj nga njerëzit korrektë, që kanë nder, por s'kanë shpirt! Ruajna Zot nga nderi i tyre i pashpirt!

## 7

Romani realist i shekullit XIX, në veçanti Dickens-i, Thackery dhe Balzac-u, tregoi se shpirti njerëzor, me aftësinë e tij të pakufishme për mirë dhe për keq dhe me greminat e tij të paarritshme, gjithashtu mund të shfaqet në mënyrë të besueshme e të gjithëmbarshme te figura e fabrikantit, e dyqanxhiut dhe te qytetari i varfër, sikundërse edhe te personazhet e Shakespeare-it apo te heronjtë fantastikë të Byron-it dhe Milton-it; sepse çdo roman i vërtetë,

çdo vepër e njëmendët artistike është rrëfim për njeriun dhe shpirtin e tij.

## 8

Cila është shkalla më e lartë e hipokrizisë? Kur ajo bëhet pothuaj e vërtetë. E ka përshkruar Dickens-i te “Tartufi” anglez, te romani *Martin Chuzzlewit*, në fakt te z. Pecksniff. Ai nuk është një hipokrit i thjeshtë. Ai gënjen nga shprehia, duke mos e menduar gënjeshtren e vet, “si një njeri i edukuar, i cili kur takon një të njohur heq kapelën, duke mos e pasur mendjen fare te kjo lëvizje mekanike”. Këtu hipokrizia bëhet një fytyrë e dytë, ku qëndrimi kundër kësaj natyre do të ishte i panatyrshëm, artificial, pra dyfytyrësi.

## 9

Romanet e Dickens-it janë plot me personazhe fëmijësh. Në fakt, ai nuk i merr heronjtë si të gatshëm, si karaktere të formuara; ai i shoqëron ata që nga fëmijëria e deri sa rriten. Kështu Dickens-i orvatet të argumentojë se njerëzit i formon mjedisi dhe konditat ku ata bëjnë pjesë, dhe bash për këtë, përgjegjëse (madje “fajtores”) për krimet është shoqëria. Nuk jam i sigurt nëse jeta e vërteton këtë tezë.

## 10

Letërsia zbulon disa fshehtësi të cilat e dallojnë burrin nga gruaja. Burri shkruan mbi të mirën dhe të keqen, mbi heroin dhe qyqarin, mbi të arsyeshmen dhe absurdin e jetës, mbi luftën dhe dashurinë. Ndërsa gruaja shkruan vetëm për dashurinë. Edhe nëse merret me subjekte të tjerë, ajo është gjithnjë në shërbim të dashurisë, përmes së cilës gruaja e kundron dhe e kalon jetën. Burri shkruan për të gjitha të drejtat dhe ato që nuk janë të drejta. Nga ana tjetër,

nëse gruaja vendos të shkruajë, shkruan vetëm për një të drejtë: të drejtën e zemrës. Ky është ligji i sjelljeve të tyre, që është i vjetër sa vetë bota.

## 11

Hugo shkruan: “Kur bëhet fjalë për historinë, arti shfleton librin e shekujve, kontrollon kronikën, plotëson atë që kanë lënë mangët historianët, ringjall faktet, traditat dhe karakteret; rivendos analizat, grupon ato që janë ndarë, fut harmoninë dhe disonancën.”

Megjithatë, kur bie fjala te historia dhe arti, jam i mendimit se kemi një dallim të edhe për sa i takon lëndës. Historia i përshkruan ndodhitë së jashtmi, ndërsa romani historik merret me vetë jetën. Historia merret me ngjarjet, kurse romani me përjetimet. Subjekti i historisë është populli, shoqëria, bashkësia ose grupi; ndërsa subjekti i romanit është individi. Do ishte një histori e keqe ajo që do shkruhej duke u bazuar te romani apo te epi. Nga ana tjetër, gjithashtu, nuk është e mundur ta njohim plotësisht një epokë pa romanin dhe poezinë e saj. Sado që historia mund të na tregojë shumë të pavërteta në lidhje me ngjarjet historike, ajo është e vërtetë në drejtim të ngjyrimit lokal, klimës shoqërore, frymës së kohës, shijimit të jetës dhe përjetimit subjektiv të një ngjarjeje historike të caktuar, që historia e ka regjistruar në mënyrë korrekte, por vetëm nga ana e jashtme.

Prandaj, le t'ua lëmë historinë historianëve, ndërsa jetën poetëve. Këta të fundit, për një kohë shumë të shpejtë do të na rrëfejnë shumë të vërteta të cilat nuk mund t'i hasim në histori. Duket qartë se ekzistojnë dy histori për cilëndo kohë: ajo e brendshme dhe e jashtme.

12

Shkrimtarët amerikanë, ndryshe nga ata europianë, nuk synojnë të përmirësojnë botën, madje as që besojnë për një mision të letërsisë në këtë drejtim. Për ta ideologjia është një prej gjërave më të rrezikshme. Bie dakord me ta.

13

Kur profeti Jahja e pyeti djallin se kur ka më shumë pushtet mbi njeriun, ai u përgjigj: “Atëherë kur njeriu ngopet me ushqim dhe pije.”

14

Burrat apo meshkujt e vërtetë nuk janë të vrazhdë. Ata kanë emocione dhe nuk turpërohen prej tyre. Heronjtë e famshëm të antikitetit, për të cilët na ka rrëfyer magjishëm Homeri, nuk i fshehin lotët. Kur Patrokli pa se si po vdisnin akejtë në Trojë, “i rrodhën lot faqeve, si uji nëpër shkëmbin e rrëpirë”, dhe Akili i tha: “Pse qan kaq shumë, si një vajzë e vogël që i vihet nënës nga pas gjersa ta marrë në krahë!” Por, kur u vra Patrokli, Akili ra përtokë dhe ulëriti e qau aq shumë, sa që e dëgjoi edhe e ëma nga thellësia e detit.” Edhe Antioku ka qarë “duke derdhur lot me dënësë”. Heronjtë e Homerit nuk u bënë më pak burra për shkak të këtyre lotëve.

15

Nietzsche ka qenë një njeri shumë i ndjeshëm, dhe nuk i ka ngjarë fare mbinjeriut që teorizoi. Siç e dimë ai u çmend në moshën 44-vjeçare. Sipas biografëve, shkak i drejtpërdrejtë për këtë ka qenë një skenë në një prej shesheve të Torinos. Kur Nietzsche-ja po dilte nga shtëpia vuri re një karrocier që po e rrihte kalin pa asnjë pikë mëshire. Filozofi iu af-

rua kalit, e përqafoi, u shkreh në vaj e më pas ra përtokë. Jemi ata që jemi, dhe jo ata që mendojmë apo që duam të jemi.

## 16

Problemi i vetmisë. Ka nga ata që mendojnë se kjo është mënyra e vetme që njeriu të vërtetohet apo të përjetohet njerëzoren. Disa të tjerë mendojnë të kundërtën: njeriu mund të bëhet dhe të mbetet i tillë vetëm mes njerëzve. Patrick Süskind shkruan rrëfimin *Pëllumbi* për të na treguar se njeriu e humb njerëzoren kur jeton në vetmi, dhe se ekzistenca njerëzore është e tillë vetëm pranë njerëzve të tjerë.

## 17

Çfarë të mendojmë për pikturat e Picasso-s, para të cilave, të paktën pjesa më e madhe prej nesh qëndrojnë të habitur? Është me interes të dëgjojmë se çfarë thotë vetë autori për artin e tij. Në një letër të vitit 1952 drejtuar Giovanni Papini-t, Picasso shkruan: “Njerëzit që kanë shumë shije, të pasurit, të hallakaturit, mendimtarët e kështu me radhë, kërkojnë në art diçka të re, të çuditshme, ekstravagante, skandaloze. Personalisht, që nga kubizmi e tutje kam argëtuar ekspertë e kritizerë me të gjitha çudanëritë ekstravagante që më vinin në mendje. Ndërsa ata, sa më pak i kuptonin, aq më shumë i pëlqenin (...) Por, kur përballem me veten, nuk e kam guximin ta quaj veten artist në kuptimin klasik të fjalës. Artist ka qenë Giotto, Tiziano, Rembrandt-i, Goya. Unë jam vetëm një argëtues i publikut, që e kam kuptuar kohën në të cilën jetoj dhe e kam shfrytëzuar si mos më mirë për të sajuar marrëzira. E kam fjalën për imagjinatën dhe lakminë e bashkëkohësve të mi.” Interpretimi im është se nuk e di se sa i sinqertë është një pohim i tillë. Si mund ta harmonizojmë këtë me faktin që Picasso ka bërë më shumë

se shtatëqind studime e skica vetëm për *Zonjushat e Avinjoni*, që siç dihet shënoi revolucionin e vërtetë në artin perëndimor? Ndoshta përmes kësaj deklarate Picasso-ja bën shaka me ne.

18

Romeo dhe Zhulieta, Tristani dhe Izolda, Omeri dhe Merima, Lejla dhe Mexhnuni dashurojnë njëri-tjetrin. Ndërkaq, ne i duam ata. I duam ngaqë ata duan njëri-tjetrin. Edhe pse nuk i njohim, prapëseprapë i duam. Në fakt, ne nuk duam ata, por dashurinë.

19

Thonë se gjuha është atdheu i shkrimtarit. Te shkrimtarët emigrantë ndodhin gjëra të çuditshme. Edhe kur e zotërojnë mirë gjuhën e atdheut të ri, vargjet vazhdojnë t'i shkruajnë në gjuhën e tyre amtare. Fjala vjen, Josif Brodski, kur vajti në Perëndim, nisi të shkruante prozë në gjuhën angleze, kurse poezitë vetëm në gjuhën ruse. Ne e kuptojmë këtë, por e kemi të vështirë ta shpjegojmë.

## INDEKSI

### A

Abraham Mol, 65  
 Abramovic, 60  
 Absolutin, 37  
 absurdi, 30, 82, 84, 86  
 Agutagava, 83  
 Alain, 14, 65, 71  
 Alhambra, 41  
 André Malraux, 83  
 Andre Marchand, 70  
 André Maurois, 74  
 arabeska, 41  
 arkitektura, 18, 32, 36, 39, 49, 69, 75  
 arti abstrakt, 35, 42  
 arti pamor, 59  
 arti primitiv, 58  
 ateizmi shtetëror, 45, 46

### B

Bach, 41, 79  
 baroku, 73  
 Bashkimi Sovjetik, 43, 44, 46  
 Bela Ahmadulina, 49  
 Bergman, 81  
 Bergson, 39, 41  
 Besimi religjioz, 24  
 Bibla, 39, 59  
 Bissiere, 70  
 botëkuptimet materialiste, 83  
 Bryen, 34  
 Byron, 87

### C

chose, 24  
 Ciceroni, 74  
 Civitas Dei, 26  
 Comte, 29  
 Coppers, 16, 72

### Ç

Çajkovski, 47  
 Çehovi, 47, 62

### D

Da Vinci, 59  
 Debussy, 40, 42, 79  
 Dervish, 42  
 Dickens, 87, 88  
 Dostojevski, 30, 44, 47, 61, 70  
 drama helene, 74  
 dukuritë kulturore, 16, 72  
 Dürer, 64

### E

e shenjta, 37, 41, 44  
 ekspresiviteti, 35, 73  
 epi, 89  
 Etika, 31  
 Euripidi, 75

### F

Fazil Iskenderi, 49  
 filmi, 47  
 filozofia ateiste, 43

filozofia skandinave, 81

Firencja, 18, 27

## G

Giacometti, 29, 42, 66

Gigaku, 38

Giotto, 91

## H

Hauser, 35

Hinduizmi, 42

historia, 15-6, 27, 72, 75, 80, 89

historia e kulturës, 16, 72

Homeri, 74, 90

## I

Ibsen, 81

Ignazio Silone, 66

inkuizicioni, 43, 45

intuita, 41

## J

Jacques Risler, 16, 73

Jean Cassou, 32, 65

Jean Dubuffet, 34, 67, 80

John Cage, 62

Joyce, 34, 86

Jurjenjev, 47

## K

Kafka, 36, 70

Kaligula, 26

Kant, 33

Keneseth Tifereth, 40

Kisha, 40, 43-5, 71

kitsch, 49, 65

klerikët, 71

kolhozet, 47

kompozimi, 41

Krishterimi, 40, 42, 71

kritiku, 47, 70-1

kubizmi 35, 79, 91

kultura helene, 74

kultura japoneze, 83

Kurani, 34

## L

Le Corbusier, 39

## M

Majakovski, 34

Majat, 27, 73

Malraux, 24, 36

Marcuse, 48, 81

Martin Buber, 60

mbinjeriu, 90

McLuhan, 26

meditimet religjioze, 40

Mesjeta, 43

Mishima, 83

modelimi estetik, 68-9

Mondrian, 41

mrekullia poetike, 37

muzika popullore, 76

## N

Neroni, 26

nihilizmi, 84

## O

Oliver Tuist, 53

originali, 32, 57, 60, 65

Oscar Niemeyer, 40

Ovidi, 80

## P

Pasternaku, 45, 48, 64

përsosmëria, 75, 82

Peter Bruck, 34

Picasso, 35, 42, 44, 59, 63, 64, 70,  
79, 80, 91

piktura, 16, 30, 33, 35-6, 38, 40-1,  
42, 59, 61, 63, 65-7, 70-1, 73, 77

piramida, 73

poezia, 13, 16, 24, 26, 30-2, 36, 38,  
48-9, 65-6, 72, 75, 89

Pushkini, 47

## R

Raffaello, 59

Rauschenberg, 60, 62

realiteti objektiv, 60-1, 68

realizmi socialist, 44, 48

religjioni, 28, 37, 58

Rembaud, 36

Rembrandt, 59, 61, 65, 91

Rilindja, 27, 40

Rilke, 52

romani, 14-5, 47, 54, 71, 83, 86-9

Rubens, 59, 64

Rubinstein, 64

Russell, 27, 75

## S

Sartre, 48, 55, 56, 75

Seneka, 75

skulptura, 16, 36, 40, 59, 73-4,  
77, 80

skulptura ekzotike, 76

Soczakaz, 49

Solzhenjicini, 45

Spinoza, 31

Stravinski, 40

surrealizmi, 35, 79

## Sh

shajnie, 81

Shakespeare, 30, 60, 87

shkrimi hieroglif, 73

shkrimtarët, 46, 48-9, 90

shpirti, 19, 27, 31, 33-4, 36, 50-1,  
58-60-2, 65, 67, 70, 80, 84, 87, 88

## T

teatri botëror, 41

teologjia, 31, 38

Teozofët, 41

tjetërsimi, 82-3

totalitarizmi, 43

tragjedia, 34, 74, 82

transcendenca, 36, 42

## V

varfëria intelektuale, 82

Virgjili, 75

Voznezenski, 48, 49

Werner Nihls, 68

## Y

Yves Klein, 41, 62

## Zh

Zhdanovi, 44

CIP - Каталогизација во публикација  
Национална и универзитетска библиотека  
"Св. Климент Охридски", Скопје

CIP - katalogu në publikim  
Biblioteka Kombëtare Universitare  
"Shën Kliment Ohridski", Shkup

929Изетбеговиќ, А.  
32-05(497.6)

IZETBEGOVIČ, Alija  
Fenomeni i artit / Alija Izetbegović ; e përktheu nga  
boshnjakishtja: Eqrem Kryeziu. - Shkup : Logos-A, 2017. - 96 стр. ;  
21 см. - (Biblioteka Lexo)

Превод на делото: Islam između Istoka i Zapada / Alija Izetbegović.  
- Фусноти кон текстот. - Регистар

ISBN 978-9989-58-663-7

I. Izetbegović, Alija види Izetbegović, Alija  
а) Изетбеговиќ, АлиЈА (1925-2003) - Биографии б) Политичари - Босна  
и Херцеговина  
COBISS.MK-ID 102854154

**www.logos-a.com**  
Copyright©Logos-A, 2017



LOGOS·A