

BIBLIOTEKA

8H.09
559

PETRIT SINANI

ABSURDI

TRAGJEDIA MODERNE E FATIT

Zhirodu

Anui

Sartri

Kamy

Zhéné

Jonesko

Adamov

Beket

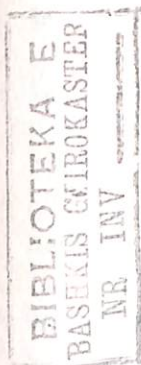


8H.09
S 59

Petrit Sinani

ABSURDI

Tragjedia moderne e fatit



55245

Shtëpia Botuese DITURIA

Petrit Sinani

ABSURDI
Tragjedia Moderne e Fatit

Redaktor: Petrit Ymeri
Kopertina: Besim Tula

© Copyright DITURIA, 1996

Për botimin e këtij libri ndihmoi pjesërisht Fondacioni Velija

Hyrje

“Ndodh që regjimet përmbysen. Zgjimi, tramvaji, katër orë punë në zyrë ose në uzinë, drekë, tramvaji, katër orë punë, darkë, gjumë, dhe e hënë, e martë, e mërkurë, e enjte, e premte dhe e shtunë me të njëjtin ritëm, kjo rrugë ndiqet lehtësisht shumicën e kohës. Vetëm se një ditë bëhet pyetja përse dhe gjithçka brenda kësaj kapitjeje fillon të duket e çuditshme.”¹

Njeriu është përpjekur në të gjitha kohët të zbulojë kuptimin e jetës, ose t'i japë kuptim asaj. Pra, në një mënyrë ose tjetër, ai përpiket t'i përgjigjet pyetjes së mundimshme nëse ia vlen apo jo të jetosh jetën.

Grekët e lashtë zbuluan herët tragjedinë e fatit njerëzor: njeriu është i vdekshëm përkundër perëndive që janë të përjetshme. Adhurimi e revolta bashkëjetojnë në marrëdhëniet midis tyre. Heronjtë legjendarë, gjysmë njeri gjysmë perëndi (Herakles ose Herkuli, i romakëve), heronjtë e revoltuar, sfidues të vullnetit hyjnor (Prometeu), dhe gjithë ajo turmë e të vdekshmëve të rëndomtë, që gëlojnë në mitologjinë greke dëshmojnë se ndërgjegjja kolektive e grekëve të vjetër kishte filluar të gërryhej nga brenda. Dyshimi në themeltnë dhe përligjen e rendit ekzistues, si dhe absurditeti i gjendjes së tyre njerëzore-lodër në duart e perëndive që i trajtonin si robër, skllëvër, prostituta për të plotësuar tekat apo për të kënaqur dobësitë; ose si pengje për të qetësuar meritë e tyre hyjnore; ose si shembull flijimi e ndëshkimi për të kallur frikë e tmerr në zemrat e njerëzve, bëjnë që njeriu të kundërshtojë perënditë dhe gjithëpushtetin e tyre duke e “shndërruar fatin në çështje njerëzore që duhet të rregullohet midis njerëzve”.²

Në agimin e kohëve moderne i rrëmbyer në shtjellën humaniste, Shekspiri zbuloi tragjedinë e njeriut. I mahnitur nga mundësitë e pakufizuara të natyrës njerëzore për t'u përkryer nëpërmjet urtësisë, mirësisë dhe bukurisë, Shekspiri do të tregojë pikërisht të kundërtën: ligësia,

1) A. Kamy, *Miti i Sizifit*, Sh. Botuese Fan Noli, T. 1992, f. 16.

2) Po aty, f. 101.

shëmtia e vesi kanë kaplluar shpirtin njerëzor. Përse vallë ndodh kështu? Përballë kësaj dukurie të pashpjegueshme e të pakuptimtë të qenies njerëzore, happy end-et dhe ngashnjimet e stisura të së mirës ndaj të keqes nuk arrijnë të fshijnë ankthin, as të qetësojnë shpirtrat e trazuar.

Nga fundi i shekullit të kaluar dhe përgjatë shekullit tonë, filozofë dhe artistë iu kthyen përsëri pyetjeve të thjeshta: Cili është kuptimi i jetës? Ia vlen të jetohet jeta? Po vdekja dhe vetvrasja na çlirojnë nga ankthi? etj.

Të ardhur nga horizontet e ndryshme, ata u ballafaquan me forma të ndryshme të absurdit: absurditeti i luftrave, i revolucioneve dhe kundërrevolucioneve, i idealeve dhe besimeve, pra, absurdi, në historinë e madhe, ku luhet fati i kombeve dhe i shteteve, u mishërua në vepra përgjithësisht të angazhuara dhe kontestatore. Pastaj i erdhi radha absurdit në historinë e vogël, në jetën tonë të përditshme, në marrëdhëniet njerëzore në familje, në punë e gjetiu. Në përgjithësi, fryma optimiste alla Panglos është plotësisht jashtë mode. Dhe kjo jo vetëm në vendet e Evropës Perëndimore, por edhe në Lindje. Haveli, Krejca, Kantori, Grotovski, Kundera, Pasternaku, Kadareja etj. e kanë paraqitur shoqërinë lindore ndryshe nga sloganet stereotipe të propagandës zyrtare. Jo pa humor, dramaturgët e rinj rusë, kundërshtarë të optimizmit alla Panglos dhe të stilizimit të realitetit, do ta përkufizonin realizmin socialist si "artin për t'i bërë elozhe udhëheqjes në formën që është më e kuptueshme për ta."¹

Zhgënjimet dhe dështimet që i ranë për pjesë njerëzimit në shekullin tonë, bënë që shumë njerëz të humbnin ekuilibrin dhe të bien në pozita pesimiste a fataliste. Trajtimi i problemeve që lidhen me fatin e njeriut (*La condition humaine*) në shoqërinë bashkëkohore, përsiatjet metafizike rreth natyrës dhe thelbit të vetë njeriut bënë që të kuptohet se absurdi është brenda nesh: ferri nuk janë vetëm të tjerët, por edhe ne vetë.

Kështu, artistë-filozofë si Sartri, Kamyja, G. Marseli,

1) *Magazine littéraire*, Perestroika, N.263, mars 1989.

etj. vendosën të flasin për absurdin e ekzistencës. Morën në duar bisturi e mikroskopë për të deshifruar enigmën e fatit njerëzor, madje krijuan dhe sisteme filozofike. Po këta artistë filozofë na flasin për absurditetin e ekzistencës të njeriu anonim, të njeriu në përgjithësi, të të tjerët, por jo të vetja. Gjithsesi ata flasin nga jashtë, flasin për të tjerët.

Në vitet 50- 60 u shfaqën disa dramaturgë, si Jonesko, Beketi, Adamovi etj., të cilët më pas u grupuan nga kritika nën etiketën *Teatër i ri* ose *Teatër absurd*. Këta dramaturgë ngujohen brenda mureve të qelqta të absurdit. Ata vendosin të na flasin prej andej. Të na flasin? Më mirë të themi të na bëjnë shenja, të lëshojnë zëra dhe britma të çjerra për të na dërguar ndonjë mesazh që nuk do të arrijë kurrë deri te ne.

Sartri, Kamyja, Beketi, Jonesko etj. zbuluan tragjedinë e njeriut bashkëkohor: absurditetin e ekzistencës. Ata na folën për shekullin tonë tragjik, por pa tragjedi, për absurditetin e shpresës dhe lumturisë në një botë të zymtë e të pashpresë, për kotësinë e idealeve dhe besimeve në një botë gjithmonë e më mistike e fundamentaliste...

Por megjithatë, çfarë dinë ata për absurdin dhe tragjedinë e fatit të secilit prej nesh? Ata folën dhe qetësuan shpirtin e tyre, por jo shpirtin tonë. Ashtu si faret, të cilët u japin zemër anijeve të humbura në errësirën e frikshme të oqeanëve, duke krijuar iluzionin e afërsisë, të shpëtimit dhe të pranisë së njerëzve të tjerë, ata lëshojnë drejt nesh mesazhe të pakuptueshme e të huaja, që na bindin për kotësinë e shpresës se dikur do të mund të ankorojmë diku...

1. Të vdekur të gjallë. E shkuara e tashme

1.1 Pesha e së kaluarës rëndon në ndërgjegjen tonë. Ne i paguajmë vazhdimisht haraç: e kujtojmë, përkthejmë në gjuhët moderne autorët e lashtë, shkruajmë libra, vëmë në skenë teatrin e tyre: pra, përpiqemi t'i mbushim mendjen vetes se ata kanë vdekur. Por diku na bren dyshimi dhe frika. Po sikur të ngrihen nga varret dhe të vijnë midis nesh si të vdekur të gjallë? Çfarë do të ndodhë?

T. S. Elioti, në shkrimet e tij teorike, tërheq vëmendjen se: "Asnjë poet, asnjë artist, në çfarëdo arti qoftë, nuk mund të kuptohet plotësisht kur merret i veçuar. Ta kuptosh, ta vlerësosh një artist, kjo do të thotë të vlerësosh marrëdhëniet e tij me poetët dhe artistët e së kaluarës. Nuk mund ta gjykosh të shkëputur: duhet ta vendosësh, për ta gjykuar, midis të vdekurve".¹ Elioti kërkon të vlerësojë një vepër arti të caktuar në raport me thelbin (esencën) e përjetshme të artit. Kuptohet se ky thelb dhe shfaqjet konkrete të këtij thelbi, d. m. th. veprat artistike, formojnë një sistem të plotë, të përkryer, me një jetë të vetën të pavarur.

"Ajo që ndodh, - vijon ai, - kur krijohet një vepër e re arti, është diçka që ndodh njëkohësisht në të gjitha veprat artistike më të hershme. Monumentet ekzistuese formojnë midis tyre një rend ideal, i cili modifikohet nga shfaqja e

1) T.S.Eliot, cituar sipas A.Rousseau, *Littérature du XX siècle*, vol 4, ed. Albin Michel, Paris 1953, f. 97-98.

veprës së re (me të vërtetë të re) të artit. Rendi ekzistues është i plotë para krijimit të veprës së re; me qëllim që ky rend të jetojë pas kësaj risie, duhet që i gjithë rendi ekzistues të ndryshojë, sado pak qoftë; dhe marrëdhëniet, përpjestimet, vlerat e secilës vepër arti në raport me tërësinë e veprave të ripërputhen; dhe kështu e vjetra dhe e reja i përshtaten njëra-tjetrës. Cilido që pranon këtë pikëpamje të rendit, të formës së letërsisë nuk mendon që është absurde që e kaluara të mund të modifikohet nga e tashmja, ashtu sikurse e tashmja të udhëhiqet nga e kaluara”.

Në ditët tona, leximi i veprave klasike të të gjitha periudhave zë një vend të rëndësishëm në veprimtarinë artistike të artdashësve. Natyrisht, lexuesi i thjeshtë dhe i zakonshëm nuk përhumbet në përsiatje teorike për marrëdhëniet e veprës me epokën kur u krijua. Në përgjithësi ai mban ndaj këtyre veprave qëndrimin e tij të zakonshëm prej lexuesi. Nga ku rrjedh se tek veprat që ai pëlqen, gjen mesazhe me interes, të përcjella në mënyrë të qartë dhe në formë të bukur artistike. Kjo vepër e së kaluarës aktualizohet vetvetiu gjatë leximit. Kjo dukuri ka tërhequr vëmendjen e studjuesve dramatikë dhe, sigurisht, të regjisorëve të ndryshëm. Ndër problemet që kanë ngjallur diskutime, spikasin pikëpamjet e ndryshme për qëndrimin ndaj tekstit të këtyre veprave. Prirja historizuese ka si kërkesë themelore sigurimin e e besnikërisë maksimale ndaj veprës. Shkurtimeve ose përshtatjet, që bien ndesh me frymën e përgjithshme të tekstit dramatik, konsiderohen të dëmshme, sepse, njëherësh tradhtojnë dhe zhvleftësojnë veprën artistike. Tragjeditë e Eskilit, Shekspirit, Rasinit, Shilerit, veprat dramatike të Molierit, Bomarshesë, Goldonit; Kalderonit, Mysësë e të tjerë duhet të ngelin, para së gjithash, vepra të kohës së tyre. Vlerat njohëse, dokumentare ose mesazhi filozofik i tyre mund të mos paraqesin interes për shumicën e lexuesve dhe shikuesve të ditëve tona. Por forca e këtyre veprave duket se qëndron gjetiu: pikërisht në aftësinë e tyre që të jenë njëherësh të largëta dhe të afërta për lexuesin. Sipas rastit, regjisorët kanë privilegjuar vlerat artistike ose zberthimin e

mekanizmit të funksionimit të shoqërisë njerëzore.

Prirja aktualizuese e veprave dramatike të së kaluarës mbështetet në gjykimin se këto krijime luhen tani, nga aktorë të sotëm për shikues që janë bashkëkohësit e tyre. Në mjaft raste, përshtatjet shkojnë deri në largime thelbësore ndaj tekstit fillestar aq sa është më mirë të flitet për dy vepra të veçanta. Aktorët që luajnë një pjesë të Eskilit, Shekspirit ose Kornejit, vishen me bluxhins, veprojnë në mjedise të shekullit të XX etj. Kuptohet se, në këto raste, vepra dramatike shërben si pretekst ose si pikënisje për të përcjellë te shikuesi shqetësimet e kohës sonë, duke i propozuar një interpretim të caktuar të realitetit bashkëkohor.

Të dyja prirjet e lartpërmendura kanë regjistruar në repertorin e tyre edhe suksese edhe dështime. Për rrjedhojë, kritika ose dënimi i tyre, duke u mbështetur në parapëlqime teorike dhe në shijet individuale, nuk ndihmojnë në kuptimin dhe vlerësimin e drejtë të këtyre përvojave teatrore. Sidoqoftë, duke analizuar shkaqet e sukseseve dhe të dështimeve, mund të arrijmë në përfundimin se çelësi qëndron në vendosjen e një ekuilibri dinamik midis historizimit dhe aktualizimit të tekstit dramatik, ku këto dy prirje nuk shndërrohen në qëllim në vetvete ose nuk bien ndesh me veçoritë e artit.

Në përgjithësi, kritika dramatike bashkëkohore ka hequr dorë nga dhënia e recetave të gatshme, gjykimeve globale ose të modeleve të parafabrikuara. Duket se të gjithë, dramaturgë dhe regjisorë, bashkohen në një pikë: teprimet, qoftë në historizim, qoftë në aktualizim, janë të dëmshme. Po kështu, parapëlqimi i njëres prirje ndaj tjetrës nuk mund të mos marrë parasysh qëllimin e shfaqjes dhe mundësi të objekteve të tekstit për t'i shërbyer këtij qëllimi. Për rrjedhojë, mundësitë e ndryshme të tekstit për aktualizim kushtëzojnë në një masë të rëndësishme marrëdhëniet midis të dy prirjeve. Por marrëdhëniet e historizimit dhe aktualizimit në dramaturgji nuk mund të jenë vetëm funksion i tekstit dramatik, i mundësive të tij për t'u "përtërirë". Një rol të rëndësishëm luan vetë konteksti

historiko-shoqëror ku realizohet shfaqja. Fakti se në periudha të caktuara pëlqehen disa shkrimtarë ose disa vepra të së kaluarës nuk mund të konsiderohet si dukuri e rastit. Arsytet mund të jenë të shumta, por ne do të nënvizonim ekzistencën e paraleleve, e ngjarjeve historike, të cilat përsëriten nga njëra periudhë në tjetrën. Më 1986, në teatrin e njohur *Akuarium* në periferitë e Parisit, u vu në skenë shfaqja *Procesi i Zhanë d'Arkës, e ve e Mao Ce Dunit*, ku, nëpërmjet përqasjes së dy figurave; zbulohet përmbajtja e dy periudhave të ndryshme historike në kohën kur mekanizmat e tyre institucionalë janë arkaikë dhe arbitrare. Në të njëjtën kohë, kjo dramë përfaqëson për vetë autorin e saj, dikur nën ndikimin e ideve maoiste, një gjykim kritik të vetvetes, të bindjeve dhe të veprimtarisë së tij. Megjithatë, duhet pohuar se përkimi historik nuk është plotësisht i goditur. Ato vepra të së kaluarës, që trajtojnë ngjarje të përsëritshme, aktualizohen vetvetiu, së brendshmi, pa pasur nevojë për aktualizime të sipërfaqshme të tepruara dhe artificiale. Në këto raste, historia rijetohet vetvetiu dhe së brendshmi nga shikuesi në të tashmen. Statusi i lexuesit është i dyfishtë: ai është i identifikueshëm me një pjesë të personazheve, shikon, tregon dhe gjykon nëpërmjet tyre të kaluarën. Në të njëjtën kohë, ai shikon dhe gjykon përtej pjesës, duke u ballafaquar me realitetin bashkëkohor.

Eskili, Shekspiri, Rasini, të paarritshëm, por jo enigmatikë

Gjendja reale e dramaturgjisë dhe e teatrit evropian, ashtu si i shtyn dramaturgët dhe regjisorët të hedhin vështrimin në periudhat e lulëzimit të artit dramatik për të mbushur sado pak mangësitë për krijime cilësore, ashtu u sugjeron studiuesve të shpjegojnë shkaqet letrare dhe jashtëletrare që bënë të mundur këto lulëzime.

Periudhat më të spikatura janë shekulli V në Greqinë e Lashtë, shekulli elisabetian në Angli dhe shekulli XVII klasicist në Francë. Nuk është e rastit që, në këta shekuj, tragjedia është gjinia letrare përfaqësuese. Problemi që shtrohet për analizë, mund të përmbliidhet në këtë mënyrë.

Cilët ishin faktorët që bënë të mundur krijimin e veprave tragjike gjeniale të Eskilit, Shekspirit apo Rasinit? Përse në këto periudha u shfaqën me shumicë, si asnjëherë tjetër, shkrimtarë tragjikë të talentuar? F. Niçe është nga studiuesit e parë që u përpoqën ta shpjegonin këtë dukuri. Duke folur për origjinën, kushtet e shfaqjes dhe të ekzistencës së tragjedisë greke, Niçe shkruan se “dy perënditë mbrojtëse të artit, Apoloni dhe Dionisi na sugjerojnë që në botën greke ekzistonte një lloj kontrasti madhështor, në origjinën dhe qëllimet e tij, midis artit të skulpturës ose artit apolonian dhe artit joskulpturor të muzikës, atij të Dionisit. Këto instikte të ndryshme ecin krah për krah, në më të shumtën e herës, në gjendje konflikti të hapur, duke nxitur njëri-tjetrin për krijime të reja dhe më të fuqishme, me synim që të përjetësohet midis tyre ky konflikt i të kundërtave që mbulohet, vetëm në dukje, nga emri i artit që e kanë të përbashkët, derisa në fund, falë një mrekullie metafizike të “vullnetit” helenik, ata shfaqen të bashkuar, dhe në këtë bashkim përfundojnë në krijimin e një vepre arti njëherësh dionisiake dhe apoloniane, tragjedia atike”¹. Kjo pikëpamje e Niçes i kërkon shkaqet e lulëzimit të artit në bashkimin e harmonishëm e të përkohshëm të fillesës iracionale dhe asaj racionale në krijimtarinë artistike të një epoke. Ndërkaq, Niçja nuk jep përgjigje përse ky bashkim i harmonishëm i dy fillesave ndodh pikërisht në këtë periudhë dhe jo në një tjetër. Gjithsesi, Niçe bën përpjekje që krijimtarinë e tragjediografëve të mëdhenj grekë ta shohë në lidhje me nivelin kulturor të shoqërisë dhe, në veçanti, me aftësinë e shoqërisë për të praktikuar urtësinë (filozofinë) e vuajtjes dhe të dhembjes. Roland Barti, në një artikull të hershëm *Kultura dhe tragjedia*, në vazhdim të teorizimeve të Niçes, shkruan se “e ndjejmë qartë që lidhja midis cilësisë së shekullit dhe prodhimtarisë së tij tragjike nuk është arbitrare. Në realitet, këta shekuj ishin shekuj kulture”².

¹) F. Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, ed Gallimard, 1988, f. 19-20.

²) Roland Barthes, *Culture et tragédie*, Le Monde, 4 prill 1986.

Por, këtu, na duhet të përkufizojmë kulturën jo si përpjekje për të fituar dije më të madhe, - shkruan ai, - as si ruajtje e flaktë e thesarit shpirtëror, por, para së gjithash, sipas Niçes, "si uniteti i stilit artistik në të gjitha shfaqjet jetësore të një populli".

Lulëzimi i tragjedisë ka ndodhur në shekuj kulture, në periudhën e pjekurisë dhe të harmonisë më të lartë të këtyre shoqërive, atëherë kur shoqëria ka realizuar zgjidhjen më të mirë të mundshme midis tërësisë së kërkesave të individëve dhe mundësive konkrete të shoqërisë për plotësimin e këtyre kërkesave. Për rrjedhojë, kjo pjekuri intelektuale dhe kulturore e shoqëruar me një gjendje të kënaqshme të nivelit të jetesës në raport me rrethin e kërkesave, detyrimeve dhe lirive të individit të kohës, përjashton, si rregull, kapjen pas dukurive dytësore, ngutjen dhe marrjen e vendimeve të nxituara dhe bën të mundur përkushtimin e artit ndaj problemeve më të qenësishme të ekzistencës së njeriut.

Duke pasqyruar dukuritë thelbësore, tragjedia ngërthen një kuptim dhe qartësi të pazëvendësueshme në pasqyrimin e gjendjes njerëzore (*la condition humaine*). Si rregull, për lexuesin dhe shikuesin e veprave tragjike, ecuria e subjektit, peripecitë e ndryshme dhe, mbi të gjitha, zgjidhja e konfliktit tragjik janë plotësisht të njohura dhe të imagjinueshme. Dhe këtu nuk ka asgjë për t'u çuditur. Zgjidhja e konfliktit tragjik nuk është aspak në dorën e shkrimtarit. Ajo është ajo që është dhe nuk mund të jetë tjetër, sepse është e përcaktuar. Nga ana tjetër, tragjeditë e mëdha nuk rrahin të tregojnë aq shumë rrjedhojat e veprimeve ose të situatave, por të zbulojnë origjinën dhe shkaqet e tyre duke pohuar me forcë idenë e përkryerjes së pandalshme shpirtërore të njeriut. Në këtë mënyrë, dhembja e imponuar, kufizimet, shtrëngesat e ndryshme të heroit tragjik shndërrohen për lexuesin në gëzim dhe kënaqësi, në spastrim të ndjenjave, në shkollë vityti etj.

Që në fillimet e shekullit XX, në teatrin evropianoperëndimor u bënë përpjekje nga autorë dhe regjisorë të ndryshëm "të ringjallnin" traditën e shkëlqyer tragjike të Eskilit ose Shekspirit. Mjaft të tjerë, nën

ndikimin e teorisë së Kierkegardit ose Niçes, do të përpiqen të zbulojnë ndjenjën tragjike të jetës në shekullin tonë.

Analizat konkrete të teatrit tragjik grek i ndihmuan studiuesit dhe autorët dramatikë të arrinin në disa përfundime të përgjithshme. Vetë organizimi i shfaqjes teatrore në dy rrafshe të ndara qartë nga njëra-tjetra, por që plotësojnë njëra-tjetrën, është fjala për skenën dhe orkestrën, u lejonte tragjikëve grekë që, nëpërmjet ballafaqimit të korit me heronjtë legjendarë, këta të fundit të mos paraqiten vetëm si modele shembullore, por të përfshihen në ballafaqimin e përditshëm të së kaluarës me zhvillimet aktuale të polisit grek. Në këtë mënyrë, heronjtë legjendarë, veprimet, mendimet, dhe bestytnitë e tyre bëhen objekt gjykimi brenda veprës tragjike midis aktorëve dhe korit, por dhe në amfiteatër midis aktorëve dhe shikuesve. Heroi tragjik është problematik dhe kontradiktor. Ai është i gatshëm të mohojë vetveten duke vënë në pikëpyetje shumë nga praktikat shoqërore ose morale të kohës.

Në shekullin XX kristalizohen disa praktika kryesore. Shumë dramaturgë dhe njerëz të teatrit si Maks Reinhardt (*Edipi*), Hygo von Hofmonnsthall (*Elektra*), Eugjen Oneil (*Zija i shkon Elektrës*), T.S.Eliot (*Mbledhja në familje*), Kokto, Zhirondu, Anuj; (*Elektra, Antigona, Lufta e Trojës nuk do të ndodhë*, etj.) përpiqen t'i përshtasin tragjeditë e lashta ndaj kërkesave të reja të teatrit bashkëkohor.

Dramaturgë të tjerë synojnë të krijojnë një tragjedi të shekullit XX. Për këtë, ata kërkojnë të zbulojnë në thellësitë e ndërgjegjes moderne aspektin tragjik të jetës së njeriut. Dramat ekzistencialiste të Kamysë dhe Sartrit, përshtatjet e ndryshme dramatike të veprave të Dostojevskit, Kafkës, Folknerit etj. zëvendësuan tragjedinë e ekzistencës. **Megjithatë, veprat e tyre nuk arritën të krijojnë një tragjedi të shekullit XX. Në një përfundim të ngjashëm do të arrijnë edhe dramaturgët e teatrit absurd si Jonesko, Beket ose Zhënë, Adamov, Pinter, Olbi në një pjesë të veprave të tyre. Fati tragjik i njeriut dhe i njerëzimit në kohën tonë përfaqëson një shqetësim të përhershëm për këta dramaturgë, por kjo nuk çon vetvetiu në krijimin e**

tragjedisë. Në këto vepra konflikti, në rastet kur ky ekziston, nuk gjen asnjë lloj zgjidhjeje, ai vërtitet në një rreth të mbyllur, ku gjithçka përsëritet pa mbarim. Personazhet e teatrit absurd jetojnë “në një botë tragjike pa tragjedi. Për rrjedhojë, në një botë qesharake (*derisoire*).”¹

Shkrimtarë të tillë si Ibsen, Breht, Neruda, Lorca, Vishnievski etj. përqipen që konfliktin tragjik ta përfshijnë në proceset historike të kohës. Në këtë mënyrë, megjithëse shumë rrallë arrijnë të krijojnë një vepër tragjike në kuptimin e vërtetë të fjalës, ata krijojnë vepra dramatike me konflikte të fuqishme tragjike.

Sidoqoftë, shekulli ynë nuk arriti të krijonte tragjedinë e vet. Sipas të gjitha gjasave, edhe këto pak vite që na ndajnë nga shekulli i ri, nuk do të mund të përmbushnin këtë kërkesë, ndonëse duhet pohuar se dramaturgët e mëdhenj nuk kanë munguar as në shekullin tonë.

Pararendës dhe bashkëkohës

Dramaturgjia dhe teatri evropianoperëndimor i gjysmës së dytë të shekullit XX janë përfshirë në një garë të pafund eksperimentimesh. Duket se vuajnë nga mania e gjetjes së formulave të reja. Numri relativisht i lartë i eksperimentimeve është, për mjaft studiues, shprehje e hapur e krizës së një dramaturgjie në kërkim të identitetit dhe të pjekurisë së vet. Veçse nevoja e ripërtëritjes së artit dramatik ose nxjerrja e teatrit nga kriza nuk mund t'i detyrohen përjashtimisht dëshirës së dramaturgëve për art të ri.

Në rrafshin e teorizimeve, duke përjashtuar, paraprakisht, ato raste ku eksperimentet nuk sjellin asgjë përveç pështjellimit, vërejmë se në konceptimin dhe në formulimin e kërkesave të reja përdoret, jo rrallë, një arsenal i caktuar terminologjik ose u drejtohen praktikave teatrore që u përkasin së kaluarës. Kufijtë kohorë dhe hapësinorë të këtyre huazimeve janë mjaft të shtrirë, nga lashtësia në figurat e shquara të dramaturgjisë botërore të gjysmës së

1) *Encyclopaedia Universalis*, Corpus 18, Paris 1988, f. 145.

parë të shekullit tonë, nga dramaturgjia evropiane në atë të Lindjes së Largët, të Amerikës Latine, Afrikës etj. "Ne nuk mund t'i kuptojmë artin dhe vizionet e dramaturgëve të veçantë e as përfeksionimin e ngushtë të gjinive më të vogla dramatike, pa pasur ndonjë koncept më të përgjithshëm mbi artin në përgjithësi. Një orvatje e tillë përkushtuese, për të dhënë një vlerësim mbi shkrimtarët bashkëkohorë të dramave shpie para dhe pas tyre. Ne sot nuk kemi një teatër të tillë (si ai i Shekspirit dhe i Sofokliut), as që dimë sesi mund ta kemi. Ne na duhet *nocioni i teatrit* për të kuptuar kryeveprat më të mira të dramës, qoftë për të nxjerrë nga ato porosinë për kohën tonë"¹.

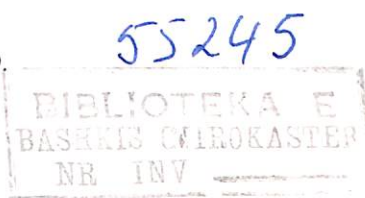
Nga rishpërndarja e përparësive drejt pikëpamjeve të reja për krijimtarinë dramatike

Në gjysmën e parë të shekullit XX, krijimtaria dramatike, ashtu si dhe artet e tjera, nën shtysën e nevojës së brendshme për ripërtëritje dhe aktualizim, do të njohë një periudhë kërkimesh intensive në të gjitha drejtimet. Përfundimet e këtyre përpjekjeve u pasqyruan gjerësisht në teorinë dhe praktikën teatrore. Një pjesë e tyre patën ndikim të pjesshëm, të përkohshëm, ndërsa arrijtjet e Stanislavskit, Brehtit, Piskatorit, Artosë luajtën rol përcaktues në ravijëzimin e disa prej prirjeve kryesore të dramaturgjisë dhe teatrit bashkëkohor.

1.2.1 Përjetimi dhe mishërimi i personazheve

Emri i Konstandin Stanislavskit është i lidhur me përpjekjet e tij si aktor dhe reagjisor, i cili përvojën e vet përpiqet ta analizojë teorikisht dhe të arrijë në përfundime metodologjike dhe praktike. Ndikimi i veprave të Stanislavskit ndjehet, pak a shumë, në të gjitha shkollat dramatike të Evropës dhe Amerikës. Duke lenë mënjanë teprimet ose shtrembërimet aktuale, mendimi teorik i Stanislavskit vuri theksin tek aktori. Në projektin e vet, ai parashikonte të shkruante tetë vëllime, si *Formimi i aktorit*,

1) F. Ferguson, *Nocioni i teatrit*, Prishtinë, 1983, f. 9.



Puna mbi rolin, Kalimi i aktorit në gjendje krijuese në skenë, Arti i shfaqjes, Arti i regjisorit, Opera dhe arti revolucionar. Ndërsa libri i ushtrimeve titullohej *Praktikë dhe disiplinë*.

Nëse vepra e parë *Formimi i aktorit* vinte theksin në zberthimin psikologjik të brendshëm të aktorit, kjo nuk do të thoshte se nënvleftësohej ose mohohej rëndësia e gjetjes së një forme fizike të përshtatshme të personazhit që të përkonte me zberthimin e brendshëm psikologjik. Aktori duhet njëherësh të përjetojë dhe të mishërojë personazhin në skenë. Marrëdhëniet që krijohen midis kërkesës për ta përjetuar dhe për ta mishëruar nuk janë, natyrisht, përjashtuese, por plotësuese. Megjithatë, duhet thënë se me Stanislavskin nuk kemi, si është pohuar jo rrallë, një njënjësim hermetik dhe të pakushtëzuar të aktorit me personazhin, sepse afërsia e aktorit me personazhin nuk përjashton kontrollin dhe gjykimin e vetvetes. "Gjysma e shpirtit të aktorit thithet nga superobjektivja, nga linja e veprimit, nga nënteksti, nga figurat e brendshme, nga gjithçka që çon në krijimin e gjendjes krijuese aktive. Por gjysma tjetër vazhdon të veprojë sipas metodave që ju kam treguar. Kur një aktor luan, ai dyzohet...Kjo qenie e dyzuar, ky ekuilibër midis jetës dhe interpretimit dramatik kushtëzojnë veprën artistike"¹. Eshtë me interes të vërejmë se në marrëdhëniet e aktorit me personazhin, krahas përjetimit dhe mishërimit të rolit përfshihet një element tjetër i ri, jo më pak i rëndësishëm për tërësinë e këtyre marrëdhënieve dhe për kuptimin e përgjithshëm të veprimtarisë teatrore. Eshtë fjala për shfaqjen. Gjithçka vihet në shërbim të saj. Edhe përjetimi i brendshëm, edhe mishërimi i rolit nuk mund të kenë ekzistencë të pavarur. Ata janë në shërbim të shfaqjes, e cila rregullon edhe marrëdhëniet midis tyre. "Sa më i shpejtë, i vetvetishëm, i gjallë, i saktë të jetë kalimi nga forma e brendshme në të jashtmen, aq më i drejtë, i gjerë dhe i plotë do të jetë kuptimi i jetës së brendshme të personazhit që ju luani për shikuesit. Vetëm për këtë arsye shkruhen vepra dramatike dhe ekziston teatri"².

1) Constantin Stanislavski, *La construction du personnage*, Olivier Perrin éditeur, Paris 1966, f. 181.

2) Po aty, f. 294.

Në ditët tona, me eksperimentimet e *Teatrit laborator* të Gratrovskit ose të *Living Theater* të Zh. Bekut, mendimi teorik i Stanislavskit është përvetësuar duke i përmbysur të dhënat fillestare. Nëse Stanislavski kërkon që aktori të kalojë nga procesi i përjetimit në atë të mishërimit për të përfunduar në *artin e shfaqjes*, shumë aktorë dhe regjisorë ndjekin rrugën e kundërt. Ata e vënë theksin te mishërimi ose te përjetimi i brendshëm i personazhit.

1.2.2 Teatri është një lloj magjie

Në një intervistë të regjisorit të njohur Zhorzh Lavodan (Georges Lavaudant) dhënë revistës së përmuajshme letrare *Europe*, të muajit prill 1983, lexojmë:

- Në vitet 70 janë pohuar qartë dy rryma. Ose në anën e Artosë, ose në anën e Brehtit. Artoja ju ka ngjallur interes? A jeni ndikuar?

Zh. L. Shkrimet më kanë pëlqyer shumë. Janë ushqimi më i mirë, kërkesa më e lartë ndaj teatrit. Por nuk besoj se të ndihmon shumë në punën tonë. . . Nuk jam i sigurtë se ka qenë një regjisor i madh dhe se vëniet e tij në skenë janë të mrekullueshme.

- Ai ka përndezur fantazinë dhe dëshirat e shumë njerëzve.

Zh. L. Po, kur e lexon, shtangesh, por në vazhdimësinë e punës sonë, ai nuk të jep shumë dorë. Ai dallon nga Stanislavski, i cili të ndihmon shumë. Ndjehet që është i zanatit.

-Po Brehti?

Zh. L. Edhe Brehti të ndihmon shumë në punën e përditshme. Ai ka drejtuar një trupë të përhershme, e cila ballafaqohej me problemet që nxjerr dita-ditës ushtrimi i teatrit në sisteme politike të ndryshme.

Shkrimet kryesore të Artosë janë përmbledhur në vëllimin *Teatri dhe hija e tij* (*Le théâtre et son double*) . Pjesëtar i grupit surrealist, Artoja, në krijimet e tij poetike dhe më pas në vëniet në skenë ose shkrimet teorike për teatrin, do të shprehë disa nga konstantet kryesore të lëvizjes surrealistike. Nga pozita politizante, Artoja do të

mbrojë pikëpamjen se misioni i kulturës përcakton thelbin e saj, objektin, veçoritë e ndryshme etj. Ashtu si për shumë surrealistë të tjerë, për të cilët veprimet e ushtarit të kuq në front duke vajisur pushkën e vet janë më të dobishme dhe më të rëndësishme se të gjitha krijimet artistike, Artoja shprehet se “njerëzit kanë uri, dhe se ata nuk interesohen për kulturën; dhe se është artificiale përpjekja që mendimet për urinë t’ i marrësh si mendime për kulturën. Më urgjente më duket jo mbrojtja e një kulture, ekzistenca e së cilës nuk ka shpëtuar njeri nga shqetësimi për të jetuar më mirë dhe nga uria, por të nxjerrim, nga ajo që quhet kulturë, ide të cilat, për nga forca jetësore, të jenë të ngjashme me ato të urisë”¹.

Marrëdhëniet e kulturës dhe të teatrit me jetën reale paraqiten nga Artoja si të ndërthurura dhe dinamike, ku teatri ka për detyrë të ripërtërijë jetën. “Duhet të besojmë, në njëfarë kuptimi, në jetën e përtërirë nga teatri”². Veçse, kur Artoja flet për jetën, me këtë ai nuk kupton “jetën që njihet nga shfaqja e jashtme e fakteve, por një lloj vatre të brendshme, të thyeshme, të lëvizshme, ku format nuk arrijnë dot”. Për këtë arsye, “detyra që shtrohet para kulturës dhe teatrit është të njohë dhe të drejtojë hije”, të pasqyrojë jo realitetin, por thelbet.

Në një mënyrë të ngjashme do të trajtojë Artoja marrëdhëniet e teatrit me shpirtin. Duke e krahasuar teatrin me murtajën, ai nënvizon se “teatri është një e keqe, sepse ekuilibri suprem nuk arrihet pa shkatërrim”, por “nga pikëpamja njerëzore, është një e mirë, sepse i shtyn njerëzit ta shohin veten ashtu si janë, heq maskat, zbulon gënjeshtren, zvetënimin, poshtërsinë, tartufërinë”. Për rrjedhojë, “teatri do të na japë ekuivalentin e natyrshëm dhe magjik të dogmave, të cilat nuk besojmë më”.

Paraqitja e pikëpamjeve të Artosë për probleme teorike të përgjithshme, ku përfshihen marrëdhëniet e

1) Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris 1979, f. 11.

2) Po aty f. 19.

3) Po aty f. 55.

teatrit me realitetin, me shpirtin, na çon në përfundimin se kredoja e tij që teatri, ashtu si murtaja, është krijuar për të shtrydhur kolektivisht absese (çibanë) morale dhe shoqërore, është, në thelb, surrealiste. Pakënaqësia dhe revolta e Artosë ngelin në kufijtë e protestës me një dozim të theksuar metafizik.

Nëse përmbajtja filozofike e teorisë dramatike të Artosë duket e vjetruar ose pa përkrahës, aspekte të ndryshme konkrete dhe profesionale të saj që lidhen me marrëdhëniet midis përbërësve të ndryshëm të shfaqjes teatrore, kanë tërhequr vëmendjen edhe të dramturgëve dhe të regjisorëve bashkëkohorë.

Në radhë të parë, përmendim marrëdhëniet midis veprës dramatike dhe shfaqjes. Artoja kundërshton diktatin e autorëve dramatikë në teatër, të cilët kanë prirjen të barazojnë tekstin dramatik me vetë shfaqjen, e cila shndërrohet në një lloj dialogimi i tekstit nga aktorët. "Skena është një hapësirë fizike dhe konkrete që duhet të mbushet dhe që duhet të bëjë të flasë gjuhën e vet", për rrjedhojë, "një teatër, i cili vënie në skenë, pra, gjithçka që është në të, në veçanti, teatrore, ia nënshton tekstit, është një teatër idiotësh, të çmendurish... d.m.th. perëndimor". Për Artonë, ligjërimi në teatër nuk duhet të shprehë atë çfarë shpreh zakonisht: duhet të përdoret në një mënyrë të re, të përveçme dhe të pazakontë (...) Ligjërimi duhet të jetë një lloj inkantate"1.

Më i prerë do të jetë qëndrimi i Artosë ndaj kryeveprave të së kaluarës. Kritika e tij është e dyfishtë. Artoja, si e treguam më lart, i kundërvihet mbivlerësimit të tekstit të shkruar në përgjithësi. Këtu nuk bëjnë përjashtim as kryeveprat e së kaluarës. "Nëse turma nuk i pëlqen kryeveprat letrare, kjo ndodh ngaqë këto kryevepra janë letrare, d.m.th. të ngulitura, dhe të ngulitura në forma të cilat nuk u përgjigjen më nevojave të kohës."2 Arsyeja e dytë lidhet me qëndrimin e Artosë ndaj marrëdhënieve të

1) Antonin Artaud, *La mise en scène et la métaphysique dans Le théâtre et son double*, f. 69.

2) Antonin Artaud, *En finir avec les chefs- d' oeuvre*, dans *Le théâtre et son double*, f. 117.

historikes me aktualen dhe bashkëkohoren në teatër. “Kryeveprat e së kaluarës janë të mira për të kaluarën: nuk janë të mira për ne. Dhe nëse turma e ditëve tonë nuk e kupton *Edipin-mbret*, do të thosha se faji është i veprës *Edipi-mbret* dhe jo i turmës.”¹

Këto gjykime të skajshme gjejnë përligjeje në sytë e Artosë në bindjen e tij se shoqëria e kohës, institucionet e ndryshme, marrëdhëniet, mënyrat e të jetuarit dhe të menduarit etj. duhet të shkatërrohen të gjitha, pa më të voglën mëdyshje. Sipas Artosë, vala shkatërrimtare duhet të përfshijë gjithçka, pa dallim ose radhë. Madje, ai do t’u kundërvihet atyre që mendojnë se krijimi i një teatri të ri ka si kusht ekzistencën e një shoqërie të re. “Nuk jam nga ata që besojnë se duhet të ndryshojë shoqëria që të ndryshojë teatri”². Teatri mund të ndryshojë në mënyrë të pavarur nga zhvillimet shoqërore dhe të ndikojë mbi këto zhvillime. Për këtë qëllim, Artoja formuloi një sistem të vetin, të cilin e emërton “Teatri i egërsisë” (*Théâtre de la cruauté*).

Si pikënisje, Artoja konsideron pikëpamjen se teatri është veprim dhe duhet të veprojë. Me qëllim që veprimi teatror të jetë sa më i dobishëm dhe efikas, “Teatri i egërsisë” parapëlqen t’i drejtohet shqisave dhe jo arsyes së njerëzve, sepse “turma mendon, në radhë të parë, me shqisat e saj”³. Për realizimin e këtij postulati, Artoja kërkon ta afrojë teatrin me mitet dhe festat popullore. Festa i lejon popullit atë që çdo individ i veçantë nuk mund ta realizojë veçse në ëndërr. Për rrjedhojë, shfaqja teatrorë në përjetimin kolektiv dhe vetjak ruan lidhje edhe me festën edhe me ëndrrën. Lidhjet midis tyre janë të ndërsjella. “Endrrat tona veprojnë mbi ne ashtu si realiteti vepron mbi ëndrrat tona(...) Shikuesi do t’u besojë ëndrrave të teatrit me kusht që t’i marrë me të vërtetë për ëndrra dhe jo për kopje të realitetit; me kusht që ato të çlirojnë tek ai lirinë magjike të ëndërrimit”⁴.

1) Antonin Artaud, *En finir avec les chefs- d' oeuvre, dans Le théâtre et son double*, f. 116.

2) Po aty f.123.

3) Antonin Artaud, *Le théâtre et la cruauté, Le théâtre et son double*, f. 132

2) Po aty, f. 133-134

Përveç afrimit të teatrit me mitet, ëndrrat dhe festën popullore, Artoja përpunoi dhe shumë procedime konkrete profesionale të cilat, sipas tij, do të bënin të mundur realizimin e "teatrit të egërsisë", si teatër i ri. Pa respektuar radhën, për nga rëndësia po përmendim konceptimet e reja të Artosë për fabrikimin e tekstit dramatik, për marrëdhëniet midis skenës dhe sallës, muzikës, dekorit, ndriçimit, kostumeve etj. Shumë nga këto procedime vazhdojnë të tërheqin vëmendjen e regjisorëve dhe të eksperimentohen nga trupa teatrore bashkëkohore. Si shembull, përmendim tekstin dramatik dhe marrëdhëniet skenë-sallë. Artoja shkruan se "ne nuk do të luajmë ndonjë pjesë të shkruar, por do të përqendrohemi në disa tema". Ndërsa për marrëdhëniet skenë-sallë, ai shkruan: "Ne nuk pranojmë as skenën, as sallën, të cilat i zëvendësojmë me një lloj hapësire të vetme, pa ndarje, pa asnjë lloj pengese(...) Një komunikim i drejtpërdrejtë do të vendoset midis shikuesit dhe shfaqjes, midis aktorit dhe shikuesit, sepse ky i fundit i gjetur në mes të veprimit përshkohet dhe mbështillet prej këtij veprimi"

Shumë nga këto konceptime ose procedime konkrete dhe profesionale janë përvetësuar nga regjisorë bashkëkohorë të njohur si Grotovski, Bruku, Mnushkini, Arrabali etj. dhe janë përfshirë në kërkimet dhe eksperimentimet e reja në fushën e teatrit. Si përfundim, nëse konceptimi i përgjithshëm i Artosë për problemet themelore të teatrit është i përealizueshëm, utopik, shumë nga gjykimet e tij konkrete për çështje të ngushta profesionale kanë gjetur miratimin e një pjese të regjisorëve dhe njerëzve të teatrit në ditët tona.

2. Teatri ekzistencialist. Enigma e fatit njerëzor.

Lexuesit, kur njihet me tragjeditë e Eskilit dhe parathënien - ese të Kadaresë, mund t'i ndodhë të shqiptojë vetvetiu me zë të lartë: *Eureka!!* Por çfarë ka zbuluar vallë lexuesi ynë? Enigmën e fatit njerëzor? Jo, jo! Ai vetëm se ka mësuar një të vërtetë të njohur, një të vërtetë që e dinte prej kohësh, që e ndjente të vepronte brenda vetes me gjithë forcën e saj trullësuese, sa herë që e kapllonte ankthi i kotësisë, neverisë, dështimit e rënies ose sa herë që përkundej në vegimet ngazëllyese të shpresës mashtruese e marramendëse si sirenat: *në të gjitha kohët, njeriu është përplasur në muret e heshtur të enigmës së fatit të vet.*

Jehona e thirrjes së largët të Sokratit "Njeri, njih vetveten!", vazhdon të kumbojë në mendjen tonë.

2.1. Zhirodu dhe Anui përballë la condition humaine.

Zhan Zhirodu shkroi (në periudhën 1935-1944) dy drama me temë nga Antikiteti grek: *Lufta e Trojës nuk do të ndodhë* (1935) dhe *Elektra* (1937). Ato janë vlerësuar edhe si kryeveprat e tij.

Subjekti i dramës së parë ngrihet mbi parahistorinë e luftës së Trojës: një delegacion grek i kryesuar nga Ulisi vjen në Trojë për të marrë Helenën dhe dëmshpërblimin për aktin e Parisit. Rreziku i shpalljes së luftës është i madh. Hektori bën përpjekje deri në vetëposhtërim, që lufta të mos fillojë.

Ndërkohë, forcat luftënxitëse me në krye poetin Demolias bëhen përkrahësit dhe frymëzuesit e saj. Në këtë sfond lufte që të kujton pragun e Luftës së Dytë Botërore, vijëzohen trajta me karakter përgjithësues të asaj që është quajtur *la condition humaine*. Dimensioni mitologjik i Luftës së Trojës jep mundësi për trajtesa të një karakteri gjithëpërfshirës mbi luftën në përgjithësi. Mendimi se lufta “ka qëllimet e saj”, të cilat duhet t'i plotësojë patjetër, pavarësisht nga koha, vendi apo kushte të tjera konkrete, krijon idenë e pashmangshmërisë së dukurisë. Duket sikur shoqëria njerëzore vihet, herë pas here, përballë këtij fataliteti, madje i duhet të kalojë nëpër të dhe ta ushtrojë si njërin nga funksionet e saj: Në qoftë se të gjitha nënat u presin gishtin e djathtë tregues bijve të tyre, ushtritë e botës do ta bëjnë luftën pa gisht tregues...E në qoftë se ato u presin këmbën e djathtë, ushtritë do të jenë me një këmbë... E në qoftë se ato u nxjerrin sytë, ushtritë do të jenë qorre, por ushtri do të ketë...

Mundësia e lidhjeve të trillimit artistik me të përditshmen, me atë që po kalonte Franca në ato momente, bëhet më e vogël tek *Elektra*. Përsiatjet rreth *la condition humaine*, këtu, fitojnë më tepër peshë.

Elektra duket se rimerr një problem, i cili u trajtua lehtëazi te *Lufta e Trojës*, thelbi i së drejtës. Historia e lashtë e familjes së Atridëve bëhet trualli i analizës së një problemi mbarënjëzësor e gjithëkohor. Hakmarrja e Orestit për vrasjen e të atit bëhet shkak për interpretime të ndryshme. Te *Lufta e Trojës*, nëpërmjet juristit Busins, mësojmë se e drejta është, në fund të fundit, një manipulim, një interpretim i mundshëm i së vërtetës. Tek *Elektra*, kjo ide shtjellohet më tej. Dualiteti fajtor- i pafajshëm vendoset në marrëdhënie të shumta, gjë që sjell edhe trajtimin e tij nga këndvështrime të ndryshme. E drejta për Zhironunë është relative, në kuptimin që ajo nuk është e tillë për të gjithë. Këtë lind edhe raporti midis së drejtës individuale dhe asaj shoqërore. Kjo e fundit është e destinuar të marrë fund nëse ngrihet duke shkelur të drejtën individuale, dinjitetin njerëzor. Egjisti, i cili mbante mbi vete vrasjen e dikurshme

të Agamemnonit, vritet pikërisht në momentin kur Argosi kishte nevojë për të. Si pasojë, korintasit mundën ta pushtojnë Argosin duke vrrarë e djegur gjithçka. Ndërkohë, mbi këtë skenë- katakomb filloi të lindë agimi. Kritika e kohës u përpoq të gjente aty shprehjen e kësaj apo asaj ideje të autorit, parapëlqimet e tij për shtresa apo klasa të ndryshme. Shumëllojshmëria e interpretimeve, krejt ndryshe nga *Lufta e Trojës*. . . dëshmon për një trajtim me karakter të përgjithshëm universal në kuadër të *la condition humaine*. Sidoqoftë, te Zhirodu *gjendja njerëzore* shfaqet tepër e konkretizuar në kontekstin historik të pragut të Luftës së Dytë Botërore.

Zhan Anuji krijon raporte të reja me *la condition humaine*, duke i vendosur personazhet e tij përballë alternativës hamletiane *To be or not to be*. Ai nuk merr përsipër të analizojë aspekte të veçanta të gjendjes njerëzore. Kjo shfaqet si një forcë shkatërruese, e cila i kundërvihet pastërtisë së lindur njerëzore. Tek *Euridika* (shkruar më 1941 e vënë në skenë më 1942), personazhi homolog refuzon të jetojë, pasi jeta i ka sjellë veçse poshtërim. Ndërsa *Antigona*, te drama me të njëjtin titull (shkruar më 1942 e vënë në skenë më 1944), nuk pranon, madje, as ta kalojë pragun e fëmijërisë, të cilën ajo e sheh si mishërim të pastërtisë njerëzore. Kështu, ajo është e gatshme të ndër marrë çdo veprim që do t' i sillte vdekjen, e vetmja mundësi për t' i shpëtuar poshtërimit. Përkrah saj shfaqet edhe alternativa Kreon: " Jeta na ndyn, por duhet jetuar". Në vetvete, ky personazh përmban një moral praktik për jetën. Mohimit absolut të *Antigonës*, ai i kundërvë një qëndrim relativ e më të arsyeshëm. Megjithatë, në përgjithësi, tek Anuji personazhet i japin përgjigje negative alternativës hamletiane. Refuzimi i *la condition humaine* bëhet motoja e personazheve të dashura të autorit, jeta e të cilëve vazhdon deri ku pastërtia fillon të humbasë.

Me daljen e ekzistencializmit, koncepti *la condition humaine* u përpunua gjerësisht nga pikëpamja teorike, si dhe u konkretizua në vepra letrare. Në këtë plan të dytë, drama *Mizat* (1943) e Sartrit shënon fillimin e parashtrimit

letrar të koncepteve teorike ekzistencialiste: “ Ne duam që teatri ynë të jetë një teater mitesh: ne dëshirojmë t’ i tregojmë publikut mitet e mëdha të vdekjes, të mërgimit, të dashurisë ... “ që ai “ ... të shprehë shqetësimet e tyre (të njerëzve) në formë mitesh të cilat mund t’ i kuptojë dhe t’ i ndjejë thellë secili”¹. Qëllimi që i vuri vetes teatri ekzistencialist, e orientoi atë nga mitet e lashta greke, të cilat përfaqësonin për botën evropiane përsiatjet e para rreth natyrës njerëzore. Si të tilla, ato ishin shumë pranë konceptit *la condition humaine*. Edhe atëherë kur ngjarjet afrohen në kohët tona, trajtesa mbetet brenda kuadrit universal kohor e hapësinor. Teatri i Sartrit merr përsipër të shtjellojë disa prej aspekteve të *gjendjes njerëzore*. “Teatri i situatave” që ai krijoi, në pamje të parë, sikur përfiton nga procedimi i teatrit të Anujit: vendosja e personazhit përballë alternativës “ Të rrosh a të mos rrosh”. Sartri thotë: “ . . . duhet të paraqesim në skenë situata kufi, pra, situata që përfaqësojnë alternativa ku vdekja është njëra prej anëve të alternativës. Kështu, liria shfaqet në shkallën e saj më të lartë, pasi ajo pranon të humbë që të mund të shfaqet”. Por, ndërsa personazhi i Anujit është, pothuajse, “ i predestinuar të vendosë të mos rrojë”, personazhit të Sartrit kjo alternativë i shërben si pikënisje drejt idesë së lirisë dhe angazhimit. Këtu koncepti i lirisë zhvishet nga kuptimi i thjeshtë politik në favor të lulëzimit të *Unit*, të rritjes së mundësive të tij për të zgjedhur. “ Unë nuk jam as zotëria, as skllavi. Unë jam liria ime”, thotë Oresti i Sartrit. Kështu alternativa e kufizuar në mundësi tek Anuji bëhet e pacak te Sartri. Si rrjedhim, ndryshon edhe qëndrimi i individit ndaj *la condition humaine*. Nuk kemi më një refuzim absolut të sai, por një përpjekje për përshtatje. Kreoni i Anujit bëhet mbizotërues te Sartri. Mbi gjykimet absolute fiton relativizimi.

2.2. Zh. P. Sartri: Nga mitet në historinë bashkëkohore

Ndër dramaturgët më në zë në vitet e para të pasluftës

1) J.P.Sartre, *Un théâtre de situation*, Gallimard 1981, f.231

është Zh.P.Sartri, filozof ekzistencialist, romancier, eseist, kritik letrar, dramaturg etj.

2.2.1. Në veprën e tij të parë dramatike *Mizat* (1943), Sartri i bën jehonë një prej kredove të filozofisë së vet: ekzistenca i paraprin esencës; njeriu ekziston në atë masë që ai e krijon vetë fatin e tij. Kjo dramë me subjekt mitologjik e shfaqur në periudhën e pushtimit përshkohej, sipas studiuesve, nga insinuata kundër pushtimit të vendit. Historia e Orestit që rifiton lirinë, duke vrarë nënën e vet, përdoret nga Sartri për të përcjellë te lexuesi ose shikuesi disa nga nocionet bazë të filozofisë së tij si liria, përgjegjësia, angazhimi etj., ndërsa kritika e pushtimit dhe tingëllimi patriotik i veprës në kohën e shfaqjes janë një mbishtresim kuptimor që u detyrohet kushteve historike dhe klimës së përgjithshme politike ku jetonin shikuesit. Jashtë këtyre kushteve, vepra humb këtë mbishtresim dhe dominohet, në përgjithësi, nga problemet ekzistenciale të individit në shoqëri. Sidoqoftë, fakti që Sartri e shfaqti atë vepër në atë kohë dhe që shikuesit gjetën aty aludime kundër pushtimit nuk duhet të kalohet në heshtje dhe as të mos përfillet. Mbështjellja mitologjike e problematikës së veprës ka luajtur, nga ana e vet, rol të dukshëm në kushtëzimin e marrëdhënieve vepër dramatike-publik. Nëse shikuesit gjetën te kjo vepër mesazh patriotik, kjo do të thotë se ato kërkonin dhe prisnin të gjenin këtë lloj mesazhi në fushën e artit. Por, nga ana tjetër, ata faktorë që ndikuan mbi shikuesit dhe kërkesat e tyre ndaj artit nuk mund të mos veprojnë edhe mbi krijuesit. Në këtë mënyrë, mbishtresimi patriotik u detyrohet kushteve historike, po aq sa dhe bashkëveprimi autor-publik. Për rrjedhojë, nuk do të ishte e drejtë që ky mesazh të cilësohej i rastit ose spontan. Subjekti i veprës ruan në linja të përgjithshme lidhjet me subjektin antik. Oresti kthehet në Argos dhe vret mbretin e mbretëreshën, Egistrin dhe Klitemnestrën, të ëmën, të cilët pesëmbëdhjetë vjet më parë, kishin vrarë Agamemnonin, babain e Orestit. Çdo vit në qytet organizohet një lloj riti ku fantazmat e të vdekurve kthehen mbi tokë për të torturuar

moralisht banorët e Argosit. “Brejtja e ndërgjegjes” dhe “gryqi vetvetes” janë, gjithmonë në kontekstin e realizimit të shfaqjes, karakteristika të gjendjes mendore dhe morale të popullsisë franceze në kushtet e pushtimit. Të gjithë, në një rast apo tjetër, nuk i janë përmbajtur ligjeve ose detyrimeve të tyre shoqërore, familjare etj. Ata ndjehen bashkëfajtorë dhe bashkëpërgjegjës për gjendjen ekzistuese. Sidoqoftë, Sartri, nëpërmjet futjes së një personazhi të ri, Jupiterit, dhe sidomos nëpërmjet një zhvendosjeje të rëndësishme në mesazhin e veprës, ku akti i Orestit nuk përfillet si hakmarrje për vrasjen e Agamemnonit, por si akt për çlirimin e qytezës, përpiqet t’u japë një përgjigje praktike problemeve konkrete të Rezistencës Franceze. Në mënyrë të veçantë, Sartri përligj veprimtarinë e partizanëve francezë, ndonëse kjo shoqërohej me raprezalje të egra të pushtuesit. Në të vërtetë, në shtresat e ndryshme të popullit francez, ekzistojnë dy pikëpamje kryesore ndaj pushtimit të vendit, të cilat mishërohen edhe në politikën praktike. Qeveria e Vishisë, me në krye gjeneralin Peten, qëndron në pozitat e *meaculpizmit*¹, ndërsa partizanët e rezistencës janë për veprime konkrete luftarake kundër pushtuesit. Në ballafaqimin e këtyre dy pikëpamjeve, Sartri merr anën e Orestit, të atij, që nëpërmjet aktit të vet, çliron të tjerët nga akti i pendimit ose i brejtjes së ndërgjegjes. Po kështu, Oresti bën të mundur që banorët e qytetit, duke u çliruar nga fantazma e vdekjes, të jetojnë në të tashmen dhe të veprojnë në pajtim me gjendjen e tyre të re. Për rrjedhojë, në vijim të këtij interpretimi të veprës *Mizat* të Sartrit, problemi që shtrohet nuk është të dimë nëse kjo vepër kishte apo nuk kishte tingëllim patriotik, por se cili është raporti mes fillesës filozofike dhe asaj politike në mesazhin e kësaj drame. Më konkretisht, Sartri trajton, para së gjithash, temën e aktualitetit politik, “por e shpreh mesazhin e vet në një gjuhë filozofike, apo në të kundërtën, Sartri ka shkruar një dramë filozofike ku, falë klimës ideologjike të kohës, shfaqen rezonanca aktuale.² Duket se fillesa filozofike ka pasur

1) *Mea culpa* - faji im

2) Serge Addel, Peut-on parler de théâtre résistant, dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Tome XXXVII, Janvier-mars 1990, f.133

përparësi, por kjo nuk do të thotë se vepra humbet në këtë mënyrë, vetvetiu, tingëllimin e saj patriotik. Jo. Vetëm se në këtë rast problemi shtrohet në një rrafsh tjetër, më pak të drejtpërdrejtë, në rrafshin e filozofisë ekzistencialiste ku, nëpërmjet trajtimit të lirisë së individit dhe të aktit, Sartri i kundërvihet fatalizmit dhe idesë së fatit që përfaqësonin thelbin e ideologjisë së pushtimit dhe të kapitullimit.

Sidoqoftë, për hir të së vërtetës, duhet të pohojmë se drama *Mizat* pati në shtypin e kohës dhe mjaft interpretime të tjera të kundërta me të parin. Kështu, në shtypin periodik të Vishisë, tek Oresti kërkohet figura e profetit shpëtimtar që simbolizohet, sipas tyre, nga gjenerali Peten. Ndërsa censura gjermane, dhe kjo konfirmohet nga shkrimi i një gazetari gjerman për këtë dramë¹, Orestin dhe veprimin e tij e interpreton nga pozitativ e filozofisë niçean. Vullneti i paepur i Orestit dhe vendimi i tij për t'i dhënë fund të keqes shoqërore e bëjnë simbol të mbinjeriut niçean, pra të liderit nazist, Hitlerit. Kjo shumësi interpretimesh nuk duhet të përfillet si mangësi e vetë veprës. Natyrisht, drama *Mizat* për nga subjekti i saj mitologjik dhe problematika filozofike, mund të japë material të shkëputur për interpretime të ndryshme, madje dhe përjashtuese. Por këtu nuk është faji i veprës, por i marrëdhënieve të veprës me lexuesin ose shikuesin dhe kryesisht i kohës kur realizohet takimi i veprës me lexuesin e saj.

2.2.2. Drama *Të vdekur të pakallur* u botua vetëm pak vite pas përfundimit të Luftës së Dytë Botërore. Shoqëria franceze po përpiquej të kapërcente vështirësitë dhe të shëronte plagët e luftës. Në këtë klimë të përgjithshme, një vend të rëndësishëm zinte debati për dënimin e bashkëpunëtorëve, të nazistëve, tradhtarëve, kriminelëve. Nën ndikimin e propagandës së partive dhe të organizatave të ndryshme politike, rreth këtyre problemeve po krijohet pështjellim i madh, gjykime dhe qëndrime të skajshme. Drama *Të vdekur të pakallur* (1947) pasqyron pikëpamjen e Sartrit për këto probleme, duke qenë njëherësh shprehje e

2)Po aty, f.128-135

pjesëmarrjes së angazhuar të Sartrit në jetën politike të vendit të vet. Subjekti, po të mënjanonim mbështjelljen e tij ekzistencialiste, është më se i thjeshtë: Pjesëtarët e një njësie të vogël partizane u zunë, gjatë një aksioni, rob nga nazistët. Përballë torturave ata heshtën, por, me sa duket, jo për të njëjtat arsye. Në këtë situatë të vështirë, ku jetën dhe vdekjen i ndan kallëzimi i disa sekreteve, pjesëtarët e njësisë ballafaqohen me një rreth problemesh që ata i vendosin përtej marrëdhënieve të jetës me vdekjen. Cili është kufiri fizik i përballimit të torturave trupore? Po cili është kufiri moral i përballimit të ndjenjës së fajit që mundon në shkallë të ndryshme anëtarët e njësisë partizane? Në intervalet në mes të torturave, personazhet vetanalizohen dhe gjykojnë rëndësinë e veprimtarisë së tyre.

Në dramën *Të vdekur të pakallur*, autori i vendos personazhet në disa situata të veçanta, por të lidhura me njëra-tjetrën: secili nga personazhet e gjykon veten si përbërës i një njësie kolektive përfshirëse; personazhet qëndrojnë përballë njeri-tjetrit si përfaqësues të dy forcave shoqërore armiqësore; secili nga personazhet vetëgjykohet, jashtë kontekstit të përkimit me këto forca shoqërore, pra, vetanalizohet në raport me parimet dhe idealet thellësisht vetjake; së fundi, në vijim të vetëgjykimit, kundërshtarët nuk ndeshen më si pjesëtarë të forcave politike armiqësore, por si individë.

Në shënimet përkatëse për dramën *Të vdekur të pakallur* Sartri shkruan: "Ajo që më intereson janë gjendjet-kufi dhe reagimet e atyre që përfshihen në këto gjendje... Si do të qëndroj përpara torturave? Kam dashur të tregoj atë lloj intimiteti që më së fundi lind midis xhelatit dhe viktimës së vet dhe që tejkalon konfliktin e parimeve"¹ Nuk ka dyshim se ndriçimi i këtij problemi nga kënde të ndryshme shikimi pasuron problematikën e veprës duke pasqyruar njëherazi, përmbledhtas, pikëpamjet kryesore, që qarkullonin rreth kësaj çështjeje.

Fransua, gjashtëmbëdhjetë vjeç, është i papërgatitur

1) J.P.Sartre, *Un théâtre de situation*, Gallimard 1973, f.241

për të përballuar provën e rëndë të torturave fizike. “Ju më thatë: Rezistenca ka nevojë për njerëz, ju nuk më thatë se ajo kishte nevojë për heronj. Unë nuk jam hero, jo nuk jam hero, nuk jam hero!”¹

Cili do të jetë reagimi i robërve të tjerë ndaj pohimeve të Fransuait? A ka ai të drejtë? Mos vallë Rezistenca nuk ka të drejtë të kërkojë nga pjesëmarrësit e saj më shumë se sa ata janë ose se sa mund të japin me të vërtetë? Në të gjitha rastet, interesi i përgjithshëm i Rezistencës kërkon sakrifikimin e Fransuait. Me miratim kolektiv, përfshirë dhe miratimin e Luçisë, motrës së djaloshit, ky i fundit mbytet nga shokët e tij, para se t'i vijë radha e torturave. Skena është mjaft e rëndë dhe tronditëse. Veçse, gjykimet e këtij akti nuk janë të njëjta. Mbytja e Fransuait mund të analizohet natyrisht si akt më vete, i shkëputur nga rrethanat dhe fati i partizanëve të tjerë. Por ky akt mund të gjykohet dhe ndryshe, d.m.th. duke e parë në lidhje me rrethanat dhe fatin e të burgosurve të tjerë. A nuk është e vërtetë që, në fund të torturave, të gjithë robërit, edhe pas një deponimi të vonuar dhe të pavlefshëm, i pret vdekja? Kështu do të ndodhte edhe me Fransuanë. Për rrjedhojë, nga pikëpamja e ekzgjencave të veprimit praktik revolucionar, mbytja e Fransuait është më se e përligjur. Megjithatë ndjenja e fajit dhe e krimit do t'i mendojë përherë pjesëtarët e njesisë partizane. Dhe jo vetëm për rastin e Fransuait. Që në fillim, Henriku pohon “Prej 30 vjetësh ndihesha fajtor sepse jetoja. Tani shtohen shtëpitë që po digjen për fajin tim, të vrrarët e pafajshëm dhe unë do të vdes fajtor. Jeta ime nuk ka qenë veçse një faj.”²

Qëndrimi i Sartrit ndaj problemit të Fransuait dhe ndjenjës së fajit e të krimit që mundon partizanët e njesisë, është në përgjithësi i drejtë. Nëse gjermanët, si hakmarrje ndaj një aksioni partizan, kryejnë raprezalje dhe shfarosin të gjithë fshatin, në këtë rast duhen dënuar kriminelët. Po cilët janë kriminelët? Në pamje të parë, ushtarët nazistë mund të

1) J.P.Sartre, *Théâtre*, Gallimard 1947, f. 191

2) Po aty, f. 201

mos ndjehen fajtorë se ata vetëm po hakmerren. Sipas kësaj logjike, duhen gjykuar shkaktarët e këtyre krimeve, partizanët. Nga ana tjetër, partizanët i kanë shpallur luftë pushtuesit dhe kanë marrë parasysh përgjegjësitë e luftës. Ata janë të gatshëm të vetëmohohen për çështjen e përbashkët. Në vijim të këtij gjykimi, nazistët janë përgjegjës për krimet ndaj qytetarëve të pafajshëm, sepse ata duhet të hakmerren kundër partizanëve. Përveç kësaj zgjidhjeje të përgjithshme, ku palët kundërshtare konsiderohen *en bloc*, Sartri përvijon, gjithashtu trajtimin e këtij problemi në rrafsh vetjak ose familjar. Arsyetimi i viktimizeve të pafajshme mund të ishte ky: nëse partizanët nuk do të vepronin, nuk do të kishte as raprezalje, as të vrarë nga ana e ushtrisë pushtuese. Sartri nuk e shtjellon posaçërisht këtë linjë. Dhe kjo për arsyen e thjeshtë se realiteti historik e kishte dhënë tashmë përgjigjen e vet. Në fund të dramës, njëri nga nazistët vret pa arsye robërit e mbetur, ndërsa pritej që ata të liroheshin sepse kishin "deponuar". Sartri e nënvizon këtë fakt jo pa qëllim. Që të jetosh, duhet të ekzistojnë kushtet e jetesës të cilat, po t'i shprehim brenda marrëdhënieve të domosdoshmërisë dhe të lirisë, parakuptojnë sa ekzistencën e disa të drejtave themelore të individit mbi jetën, aq edhe sovranitetin e njeriut mbi këto të drejta. Pikërisht nga këto të drejta i zhvesh pushtimi individët. Kjo do të thotë se tani individët nuk kanë asnjë të drejtë mbi jetën e tyre dhe, mbi të gjitha, ata nuk kanë asnjë mjet legal për të mbrojtur jetën e tyre. Për më tepër, ky transferim i të drejtave dhe lirive të individëve në duart e pushtuesit nuk kryhet përmes vullnetit të lirë ose delegimit, por është uzurpim dhe shprehje arbitrare. Pra, në çdo çast, ekzistenca e individëve është e kërcënuar. Thirrja për mosveprim do të ishte thirrje për përjetësim të kërcënimit të jetës dhe të zhveshjes nga të gjitha të drejtat e individëve mbi jetën e tyre.

Interes të veçantë paraqesin në vitet e para të pasluftës gjykimet për shkallëzimin e fajësisë. A është fajtor ushtari i thjeshtë i cili kryen krime nën urdhrin e eprorëve

të vet? Dhe nëse është fajtor, sa fajtor është dhe për se është fajtor? Këto polemika u zhvilluan mjaft të ashpra midis forcave revanshiste, të cilat kërkonin të ruanin armiqësitë e vjetra dhe forcave të paqes që përpiqeshin për krijimin e një situatë të re miqësie midis popujve. Në këtë vepër Sartri radhitet përkrah forcave të paqes, veçse ai do të shtrojë problemin brenda hapësirës konceptuale të ekzistencializmit. Sartri do t'i zhveshë personazhet e veta nga detyrimet shoqërore dhe politike, për t'i treguar në reagimet etyre vetjake. Tjetërsimi i kundërtive ose i kontradiktave klasore, shoqërore dhe kombëtare në armiqësi vetjake, në marrëdhënie intime xhelat-viktimë, karakteristike për shpjegimin freudian të marrëdhënieve midis individëve në shoqëri, përdoret, me sa duket, nga Sartri për të kapërcyer armiqësitë e vjetra kombëtare. Sorbje i thotë ushtarit nazist që po e torturonte: Jemi njëlloj, jemi vëllezër. Të tërheq, ëëë? Ti nuk po më torturon mua, por veten!¹. Jo vetëm kaq, por Sartri kërkon të gjejë te veprimet e individëve dhe të forcave shoqërore, shkaqe që tejkalojnë motivimet e zakonshme politike. Zbulimi i reagimeve, në thelb, të ngjashme midis individëve që u përkasin forcave politike kundërshtarë, të çon në përfundimin se njerëzit duhet të veprojnë në përputhje me disa arketipe sjelljesh dhe reagimesh me bazë instiktive dhe vetjake, të cilat marrin në jetën shoqërore formën e kontradiktave klasore, kombëtare etj. Këto mesazhe të cilat nuk janë pa lidhje me përmbajtjen subjektivistë të filozofisë ekzistencialiste të Sartrit, mund të përdoren për të përligjur nevojën e krijimit të një miqësie midis popujve duke u ngritur mbi armiqësitë e së kaluarës. Veçse në emër të një zgjidhjeje praktike dhe të çastit, nuk vihej re se ato argumente të arsenalit freudian-ekzistencialist që u përdorën për të përligjur nevojën e pajtimit, mund të përdoren, me të njëjtin sukses, për të përligjur armiqësi të reja midis popujve. Koncepti i Sartrit për historinë dhe shoqërinë njerëzore paraqitet ahistorik, subjektivist dhe ciklik.

1) J.P.Sartre, *Théâtre*, Gallimard 1947, f. 226

Sartri vetë, në intervistat e dhëna vite më vonë, do të bëhet i ndërgjegjshëm për këto kufizime të veprës. *Të vdekur të pakallur*, shkruan ai, “është një dramë e dështuar. Në linja të trasha kam trajtuar një subjekt që nuk krijonte asnjë mundësi për frymëmarrje: fati i viktimave ishte absolutisht i paracaktuar “1 Mangësitë e subjektit për të cilat flet Sartri, janë mangësi të mesazhit të veprës, që rrjedhin, të paktën pjesërisht, nga botëkuptimi i tij filozofik. Premisat e kapërcimit të këtyre kufizimeve gjenden që në këtë vepër. Kanorisi, dhe ne jemi të prirur ta përfillim si personazhin që është më pranë Sartrit, u thotë shokëve: “Atëherë, asgjë nuk është përfundimtare. Secili nga aktet e tua do të gjykohet në lidhje me gjithë jetën tënde”.²

2.2.3. Drama *Duart e ndyra* (1948) trajton temën politike në kushtet e Luftës së Dytë Botërore. Ngjarjet zhvillohen në Iliri, vend imagjinar, i pushtuar nga nazistët gjermanë. Dy personazhet kryesore të veprës janë Hëderer, komunist me shumë influencë në udhëheqjen e partisë komuniste dhe Hygo, një i ri borgjez i cili, i zhgënjyer nga klasa e tij, e braktis për të hyrë në radhët e partisë komuniste. Të dy personazhet kanë marrëdhënie të mira shoqërore dhe miqësore. Në veçanti, Hygoi e respekton dhe e nderon shumë Hëdererin për njohuritë e tij dhe vendosmërinë për të luftuar për çështjen e proletariatit. Eshtë viti 1943. Gjatë ofensivës së madhe të ushtrisë së kuqe, vendi do të çlirohet. Regjenti, bashkëpunëtor i nazizmit, po përgatitet të largohet nga vendi. Në këtë kohë, Hëdereri hyn në bisedime me regjentin dhe me forcat e djathta të Rezistencës për krijimin e një fronti të përbashkët kombëtar. Kjo marrëveshje dënohet nga partia dhe cilësohet kapitulluese, ndërsa Hygoi ngarkohet të ekzekutojë Hëdererin. Disa herë me radhë Hygoi nuk arrin ta vrasë Hëdererin dhe të zbatojë vendimin e partisë. Miqësia dhe respekti që kishte për të bëheshin pengesë. Megjithatë, kur e

1) J.P.Sartre, *Un théâtre de situation*, Gallimard 1973, f. 267

2) J.P.Sartre, *Théâtre*, Gallimard 1947, f. 263

gjen në krahët e gruas së vet, Jesikës, Hygoi qëllon dhe e vret. Dënohet me dy vjet burgim. Ndërkohë, linja e partisë ka ndryshuar. Marrëveshja që donte të bënte Hëdereri dhe për të cilën u dënua me vdekje si kapitullues dhe tradhtar, tani përbën objektivin kryesor të Partisë. Meqë Hygoi kishte fakte që mund të ishin komprometuese për partinë, vendoset që të vritet. Ollga, një simpatizante e Hygoit, i sugjeron, pjesërisht nga vetja, pjesërisht nga lart, që të mohojë veprimin e vet. Kjo gjë i duket tani Hygoit tepër vonë dhe e pamundur. Prandaj shkon dhe u dorëzohet vetë ekzekutuesve të tij.

Në këtë vepër, e cila ngjalli reagime mjaft kontradiktore dhe të papritura për autorin e saj, synohet, sipas Sartrit, të hetohet në mënyrë dialektike problemi i kërkesave të praktikës shoqërore të kohës¹. Vetë Sartri do të pohojë, me këtë rast, se vepra në marrëdhënie me shikuesin ose lexuesin e kohës fitoi përmbajtje antikomuniste. "Nëse e gjithë borgjezia franceze e ngriti në qiell dramën *Duart e ndyra* dhe nëse komunistët e kritikuan ashpër, kjo do të thotë se, në fakt, diçka ka ndodhur. Kjo do të thotë se vepra është bërë vetvetiu nga vetvetja antikomuniste, objektivist, dhe se synimet e autorit nuk luajnë më asnjë rol"². Për këtë arsye, dramaturgu nuk autorizonte shfaqjen e veprës në vende të tjera pa marrë, paraprakisht, miratimin e partive komuniste. Sidoqoftë, duke u shkëputur përkohësisht nga gjykimet e kritikëve dhe të shtypit të specializuar, do të nënvizonim se, në rrafshin politik, problemi i aleancave dhe i kompromiseve nuk është i panjohur. Nuk është i panjohur as në art dhe letërsi. Vepra trajton problemet që lindin në procesin e praktikës shoqërore. Në këtë çështje, Hëdereri i kundërvihet me këto fjalë Hygoit, komunist i ardhur nga mjediset intelektuale dhe borgjeze: "Sa shumë mbahesh te papërlyeshmëria, miku im! Sa frikë paske të ndyesh duart! Epo mirë, qëndro i papërlyer. E kujt do t' i shërbejë kjo dhe përse qëndron midis

1) J.P.Sartre, *Un théâtre se situation*, Ed. Gallimard, 1973, f.252

2) Po aty, f. 251

nesh? Të mos përlyhesh është një ide fakirësh dhe murgjish. Ju të tjerët, intelektualët, anarkistët borgjezë e përdorni si pretekst për të mos bërë asgjë. Të mos bësh asgjë, të mos veprosh, të kryqëzosh duart, të mbash doreza. Ndërsa unë i kam duart e ndyra. Deri në bërryl. I kam futur në mut dhe në gjak. Dhe pastaj? Ta merr mendja se mund të drejtosh pafajësisht?”¹ Edhe në raste të tjera, në vepër, Hëdereri do të përpiqet të provojë se veprimi revolucionar të angazhon. Jashtë këtyre kushteve, debati parimor shndërrohet në debat kafenesh ose në filozofi të mosveprimit. Në këtë mënyrë, Sartri i jep të drejtë Hëdererit ndaj Hygoit. Madje, ai do ta pohojë vetë se “mishërohet tek Hëdereri” dhe se “i vetmi qëndrim i drejtë më duket ai i Hëdererit.”² Kontradiktat ideore midis Hëdererit dhe Hygoit përfshijnë një rreth të gjerë problemesh të strategjisë dhe taktikës së partisë. Hygoi deklarohet i gatshëm që për hir të parimeve, të cilat i cilëson të shenjta dhe të paprekshme, të sakrifikojë, pa ngurrim, jetën e njëqind mijë vetëve. Hëdereri përgjigjet: “Përse ke ardhur te ne? Kur nuk i do njerëzit, nuk mund të luftosh për ta.”³ Po kështu, Hëdereri dhe Hygoi dallojnë midis tyre dhe në qëndrimin ndaj njerëzve. Hygoi thotë se “për sa u përket njerëzve, atij nuk i interesojnë ashtu siç janë, por si do të bëhen”. Ndërsa Hëdereri i do njerëzit “për atë që ata janë. Me poshtërsitë dhe veset e tyre.”⁴ U zgjatëm deri në këtë çështje të fundit për të treguar sa më qartë se edhe Hygoi edhe Hëdereri, secili në drejtimin e vet, mbron një pozitë të skajshme dhe natyrisht të njëanshme. Ky konceptim i autorit përputhet me një nga kërkesat bazë të teorisë dramatike ekzistencialiste të Sartrit për të dhënë në skenë situata të skajshme, ose, si i cilëson Sartri, *situata-kufi*, të cilat jo detyrimisht i përgjigjen një realiteti konkret, madje si rregull, në më të shumtën e rasteve, nuk i përgjigjen një realiteti konkret, por janë konstruksione spekulative të konceptuara natyrisht me material të marrë

1) J.P.Sartre, *Les mains sales*, Gallimard 1948, f. 193-194

2) J.P.Sartre, *Un théâtre de situation*, Gallimard 1973, f. 251

3) J.P.Sartre, *Les mains sales*, Gallimard 1948, f. 195

4) Po aty, f. 196

nga realiteti dhe të përpunuar sipas skemave ideologjike të parapërgatitura të autorit.

2.2.4. Një dukuri të ngjashme vërejmë dhe në dramën *Të ngjuarit e Altonës* (1959) ku trajtohen, nëpërmjet një subjekti të marrë nga Lufta e Dytë Botërore, probleme të rëndësishme në historinë e jetës shoqërore dhe që kanë të bëjnë me "fajësinë kolektive" ose me kalimin nga "bashkëfajësia pasive në bashkëfajësinë aktive". Koha kur u shfaq kjo dramë të bën të mendosh se autori ka dashur, në radhë të parë, të flasë për një nga konfliktet më të ashpra, për Luftën e Algjerisë. Politika kolonialiste e Francës gjendej para një situatë shumë kritike. Ashtu si në kohën e procesit Drejfus, popullsia ishte ndarë në dy kampe. Nga njëra anë, gjendeshin forcat e përparuara, demokratike dhe antikolonialiste, ndërsa në anën tjetër, ishin grumbulluar forcat e "grushtit të hekurt" të partive nacionaliste, të djathta etj., të cilat ishin për vazhdimin e luftës dhe përligjinin krimet mizore të ushtrisë franceze mbi popullin algjerian. Pikërisht këtu përqendrohet vëmendja e Sartrit. Ushtari francez që nën urdhrin e eprorëve të vet ka kryer krime çnjerëzore, si e përballon këtë situatë, çfarë ndjen, çfarë mendon dhe a mund të riintegrohet plotësisht në rrjedhën e përditshme të jetës së zakonshme? Ndërsa për sa i përket ndikimit shoqëror të veprës, Sartri saktëson vetë se synon që "shikuesi ta ndiejë veten ngushtë derisa më në fund të pranojë se personazhet gjermane jemi ne, është ai vetë sepse, "ka midis nesh dhe gjermanëve lidhje mjaft të veçanta. Ne kemi qenë përballë tyre pikërisht në të njëjtën gjendje ku ndodhen algjerianët sot përballë nesh". Subjekti i veprës mund të përmbledhet me pak fjalë: Ngjarjet kryesore zhvillohen gjatë Luftës së Dytë Botërore. Personazhi kryesor, Franc von Gerlak, djalë i një industrialisti të madh, që në moshën 18-vjeçare do të ballafaqohet me makinën shtypëse të shtetit nazist. I pastër dhe me ndërgjegje të pahelmuar nga propaganda fashiste, Franci rrezikon me guxim jetën e tij duke fshehur një çifut që ndiqej nga policia naziste. Përsëritet, pak a shumë subjekti i njërës prej pjesëve të

Brehtit *Frikë e madhe dhe mjerim në Rajhun III*, me të vetmin ndryshim që nuk është djali antar i organizatave fashiste, që shkon të denoncojë prindërit e tij, por është babai, industrialist i madh, që denoncon të birin. Ngjarjet rrokullisen shpejt. Nazistët e therin çifutin mizorisht në sytë e Francit, ndërsa ky i fundit, në saje të devotshmërisë (kupto: të pozitës) së babait, falet. I mobilizuar, Franci shkon në front. I gjendur përballë mizorive të ushtrisë naziste, Franci tronditet, por shumë shpejt ai do të magjepset nga forca e instinkteve të turmës së ushtarëve. Franci ndjen të lindi tek ai dëshira për të vvarë. Sa më shumë forcohet kjo dëshirë, aq më të fuqishëm dhe të denjë e konsideron veten Franci. Shohim të shfaqen te Franci të gjitha tiparet kryesore të ushtarit nazist. Franci përfaqëson, në miniaturë, me botëkuptimin dhe veprimin e tij, shtetin nazist. I bindur në drejtësinë e çështjes së vet, Franci nuk ndalet përpara asnjë torture dhe mizorie kundër njerëzve të pafajshëm dhe të burgosurve. Me mbarimin e luftës, i çorientuar, Franci pushtohet nga një ndjenjë ankthi, por jo pendimi. Nuk e pranon në vetvete se ka vepruar gabim. I ndodhur në një situatë të re, të cilën nuk e ka zgjedhur vetë, por që i imponohet, Franci për të ruajtur lirinë e tij e cila, siç e thamë më lart, përkonte me të drejtën që të torturonte dhe të masakronte të burgosurit, vetëburgoset vullnetarisht dhe luan rolin e një të çmenduri. Dashuria e tij për Xhoanën paraqet një situatë të ndërmjetme midis Francit real dhe Francit aktor i një komedie të imponuar. Por përpjekja e tij për një *modus vivendi* të ri dështon, sapo Xhoana mëson të kaluarën e Francit. Dështimi i kësaj përpjekjeje të fundit për t'i shpëtuar "ferrit" të të tjerëve shënon edhe vdekjen e Francit. Kjo dramë e Francit trajton, përgjithësisht, temën politike nga pozitat e filozofisë ekzistencialiste. Për rrjedhojë, në rrafshin filozofik, vërejmë një përsëritje të ideve të veprave dramatike të mëparshme. Sartri trajton problemin e pushtimit dhe të tortutave. Në këtë kohë Franca kishte shkallëzuar më tej luftën kundër popullit algerian. Në shtyp dhe nga burime të ndryshme mësohej se mizoritë e ushtrisë franceze ua kalonin atyre të nazistëve gjermanë.

Paralelizmi midis dy luftrave, siç pohojnë kritikët, u bë realitet për shumicën e spektatorëve. Prapa Francit, ushtar nazist gjerman, spektatori shihte Zhermenin,¹ ushtar kolonialist francez. Në këtë situatë politikisht të tensionuar ku tek Franci spektatori shihte vetveten, djalin ose vëllain, vetëm një vepër e fuqishme mund të ndikonte pozitivisht. Sartri bën përpjekje që figurën e personazhit kryesor ta japë sa më komplekse dhe të besueshme. Franci nuk është një kriminel i lindur. Si e thamë më lart, ai është i gatshëm të sakrifikojë jetën e tij për të shpëtuar një çifut. Megjithatë, në mjaft raste, vëmendja e spektatorit largohet nga problemi kryesor dhe humbet në trajtimin e problemeve të vogla dhe dytësore. Për këtë arsye, pavarësisht nga qëllimi fillestar i autorit, vepra është kontradiktore dhe qëndrimet e autorit jokonseguente. Kështu, prirja e Francit për të torturuar shpjegohet në mënyrë pak a shumë frojdiste me dëshirën e tij instinktive për të dominuar të tjerët. Nëse është e vërtetë se kryerja e torturave përkon me të vetmin akt të lirë të Francit, rezulton se regjimi nazist qenka regjimi i aktit të lirë. Po kështu, nëse Franci, në situatën e re është i detyruar të vetëburgoset ose të bëjë si i çmendur për t'i shpëtuar veprimit të shoqërisë dhe për ta ruajtur të maskuar lirinë e tij, shoqëria duhet të përshtatet për ta rehabilituar Francin. Për rrjedhojë, shoqëria dhe Xhoana nuk kanë të drejtë, sipas Sartrit, ta gjykojnë Francin përjetësisht, si kriminel, kur dihet se vetëm një pjesë të jetës ai ka qenë i tillë. Së fundi, Franci nuk është i vetmi fajtor. Të tjerët janë po aq fajtorë sa dhe Franci. “Asnjë prej nesh nuk ka qenë kriminel, por, në një mënyrë ose tjetër, ne kemi qenë bashkëfajtorë”², ka deklaruar Sartri disa vite më vonë. Sartri, megjithëse dënon pushtimin dhe torturat, mban një qëndrim tepër të zbutur dhe pajtues ndaj kriminelëve të luftës të cilët, sipas tij, “nuk rrinë pa u vetëgjykuar dhe vetëdënuar”, sepse ata janë të

1) Franci dhe Zhermeni janë dy personazhe të goditur të R.Rolanit, që, në prag të Luftës së Parë, urrejtjes dhe shovinizmit të qarqeve borgjeze, i kundërvënë ndjenjën e bukur të miqësisë dhe të vëllazërimit të popujve.

2) Georges Versini. *Le Théâtre français depuis 1900*, PUF. 2 édition 1977, f.99.

vetmit që mund ta bëjnë si duhet këtë gjë. Sartri nuk kufizohet me kërkimin e fajit individual ose të fajtorëve të veçar. Një qëndrim i tillë duket i papranueshëm dhe shoqërisht i dëmshëm në sytë e autorit. Sartri ngulmon në zbulimin e shkaqeve dhe të kushteve të përgjithshme që bëjnë të mundur ngritjen e një sistemi të tërë propagandistik dhe praktik që përligjte krimet e luftës. Për këtë, fajtorë, sipas Sartrit, janë pak a shumë të gjithë, në kuptimin që të gjithë janë viktimat të kohës së tyre, e cila i vendoste të vepronin në situata të tilla. Vetëm në kontekstin e fajësisë kolektive duhet dhe mund të gjykohej drejtësisht kriminelët e luftës. Po kështu, ata nuk janë të pakorigjueshëm. Me ndryshimin e situatave, ata faktorë "individualë dhe instinktivë" që i shdërruan këta njerëz të thjeshtë në kriminelë lufte, mund të ndikojnë, në kushtet e reja, në mënyrë pozitive. Nga ky këndvështrim, kjo vepër nuk është "gjyq kundër fajtorëve", por është "gjyqi i epokës" dhe vetëgjykimi i fajeve të së kaluarës, në përpjekje për t'ju përshtatur situatave të reja jetësore. Mesazhi sartrian është se nuk ka armiq të përjetshëm midis njerëzve, grupnjerëzve dhe popujve, por ka situata të mbarsura me interesa dhe pikëpamje të kundërta. Në këtë mënyrë, kjo vepër nuk i drejtohet spektatorit anonim, as vetëm ushtarit francez që lufton në Algjeri. Sartri i drejtohet Francës së përçarë në dy kampe. Për këtë Sartri nuk pranon të ngrihet "au-dessus de la mêlée"¹ dhe t'i shohë problemet nga lart, përkundrazi, ai gjendet plotësisht i përfshirë "dans la mêlée"², veçse nuk vendoset në asnjërin kamp. E veçanta e mesazhit të kësaj drame i detyrohet faktit se autori i saj qëndron në hapësirën konfliktuale të krijuar nga marrëdhëniet midis palëve kundërshtarë. Kësisoj, vepra do t'i përngjasonte një pasqyre që rrotullohet rreth një aksi ku secili sheh vetveten dhe të tjerët, veç e veç dhe në marrëdhëniet midis tyre. Kësisoj, autori nuk synon të zbulojë ndonjë lloj të vërtete unike.

1)Frëngjisht- mbi përleshjen. kjo shprehje të sjell në mendje qëndrimin e R. Rolanit përballë realitetit të Luftës së Parë Botërore.

2)Frëngjisht- brenda përleshjes.

Një kritik shkruan se "Sartri ka qenë një nga mjeshtrat e teatrit të ideve. Kur këto të kenë humbur aktualitetin, a duhet ta radhisim veprën e tij në perspektivën e teatrit tezë të erës borgjeze, në vazhdim të Dyma (Biri) dhe Hervjé? Nuk është e pamundur".¹ Koha natyrisht do të bëjë të vetën dhe do të tregojë nëse ky studjues ka të drejtë në vlerësimet e tij për teatrin e Sartrit. Pa dashur të përfshihemi në polemika të këtij lloji, do të nënvizojmë se barazimi i teatrit të ideve me teatrin-tezë nuk është, në çdo rast, i vlefshëm. A duhet të kujtojmë se teatri i madh i të gjitha kohëve, Eskili, Shekspiri, Çehovi, Ibseni, Shou, Brehti etj., është edhe teatër i ideve të mëdha? E vërteta është se, aktualisht, vepra dramatike e Sartrit si dhe vetë sistemi filozofik ku ajo ushqehet, nuk kanë të njëjtin ndikim mbi lexuesin. Pjesët e tij luhen rrallë. Në rrafshin teoriko-letrar, metoda krijuese sartriane është, në thelbin e saj, një bashkim i procedurave të natyralizmit, të përroit të ndërgjegjes, të psikanalizës frejdiane dhe të analizës dialektike. Natyrisht, Sartri nuk është përpjekur të japë në skenë një fotografi të realitetit, siç kërkonin të bënin dramaturgët natyralistë rreth një shekull më parë. Afria më e madhe e Sartrit me teatrin natyralist qëndron në teorinë mbi rolin e mjedisit. Në teatrin natyralist, si rregull, pranohej përparësia e mjedisit ndaj individit. Me fjalë të tjera, veprimet e personazheve kushtëzoheshin nga mjedisi. Megjithatë, si mjedisi dhe individi mbesin të papërcaktuar. Mjedisi nuk përfaqëson një realitet të caktuar. Përpos kësaj, "situata" sartriane, edhe në rastet kur paraqitet si prodhim i disa kushteve të caktuara historiko-shoqërore, i ngjan një rrethi të mbyllur, ndonëse situata në fjalë paraqitet si fusha ku vazhdojnë të kryhen ndryshime.²

2.2.5. Djalli, zoti dhe njeriu. *Djalli dhe zoti i mirë* (1951) është drama ku Sartri trajton të ndërthurura një sërë

1) Georges Versini, *Le théâtre français depuis 1900*, PUF, 2-e édition 1977, f.100.

2) Sartri do të deklarojë se "bota ndryshon, ajo ndryshon njeriun dhe njeriu ndryshon botën. Po që se kjo e vërtetë nuk bëhet subjekt i çdo pjese teatri, kjo do të thotë që teatri nuk ka më subjekt." cituar sipas Bernard Dort, *Theatre réal, Scuil*, Paris 1981, f.9.

problemesh filozofike dhe politike. Personazhet e veprës janë të shumtë dhe një pjesë e tyre kanë arritur të kenë njëfarë autonomie artistike dhe të mos jenë kukulla për ilustrimin e ideve të autorit, siç ndodh në ndonjë dramë të Sartrit. Ngjarjet zhvillohen në Gjermani, në periudhën e Reformimit. Revolta e fshatarëve shërben si sfond historik i dramës. Geci, kapiten kalorësish banditë, jeton duke plaçkitur dhe duke masakruar. Bashkë me vëllanë e tij, Konradin, pushtojnë tokat e arkipeshkopit të krahinës. Ky veprim përkon me revoltën e fshatarëve të udhëhequr nga bukëpjekësi Nasti. Ndërkaq, Geci tradhton dhe vihet në shërbim të arkipeshkvit. Me ndihmën e tij, Geci rrethon qytetin që po kalonte momente të vështira. Banorët janë mobilizuar për të mbrojtur qytetin e tyre, por Henriku, famullitari i të varfërve, me pretekstin e shmangies së masakrimit të priftërinjve dhe të banorëve të tjerë, i dorëzon Gecit çelësat e qytetit. Skena e takimit të dy tradhtarëve (njëri ka tradhtuar vëllain, tjetri qytetin e tij) është dhënë me forcë dramatike. Vendimit të Gecit për masakrimin e gjithë qytetit, Henriku i kundërve argumente tipike fetare si “është më lehtë të shkaktosh të keqen dhe për këtë nuk duhet ndonjë meritë se sa të bësh mirë” etj. Geci, që nuk beson te Zoti, i kupton argumentet e Henrikut sipas mënyrës së tij, d.m.th. në mënyrë ekzistencialiste: meqë të gjithë njerëzit janë të prirur të bëjnë keq, Geci vendos të kryejë një akt duke mos vepruar si të tjerët. “Ti thua, - i drejtohet Herikut, - se të bësh mirë është e pamundur; zotohem pra, që të bëj mirë: kjo është e vetmja mënyrë për të qenë vetëm”. Geci krijon Qytetin e Diellit, u ndan tokat fshatarëve, predikon paqen dhe mirëkuptimin midis tyre etj. Megjithatë, këto veprime të mira shndërrohen në të kundërtën e tyre. Dhuna dhe fatkeqësitë ndjekin njëra-tjetrën. Geci e kupton se të bësh mirë është e pamundur dhe e vetmja rrugëdalje është bashkimi me fshatarët, në luftë kundër feudalëve. Leximi i dramës dëshmon se Sartri nuk është dokumentuar mjaftueshëm për këtë periudhë historike. Arsyet e thella të Reformimit dhe të revoltës fshatare në Gjermaninë e asaj kohe nuk merren sa duhet parasysh nga autori, gjë që cenon

rëndë vërtetësinë historike të veprës. Sartri, kushtet historike i ka zëvendësuar me situata, njeriun konkret me njeriun abstrakt, motivimet politiko-shoqërore të veprimeve të individëve me instiktet e turmës dhe arketipet morale etj. Këto veçori të metodës krijuese sartriane nuk duhen konsideruar thjesht si parapëlqime teorike-letrare të Sartrit, por si rrjedhojë e synimit të autorit për të hetuar përmbajtjen e vërtetë të normave morale të njerëzimit. Sartri, në intervistat e dhëna me rastin e vënies në skenë të kësaj drame më 1951, thotë se subjekti i veprës është huazuar nga një pjesë e Servantesit, ku keqbërësi vendos një ditë papritur të bëjë vetëm mirë. Natyrisht, Sartri do ta përpunojë fabulën e dramës së Servantesit, duke ia nënshtruar analizës së vet fenomenologjike. Përfundimi është më se paradoksal: "Qoftë kur bën keq, qoftë kur bën mirë, rezultatet janë të njëjta".¹ Në kërkim të shkaqeve të kësaj dukurie, Sartri do të arrijë në përfundimin se "në të dy rastet, aktet e Gecit përcaktohen në raport me zotin dhe jo në lidhje me njeriun". Për këtë arsye, veprimet e Gecit e humbin përmbajtjen e tyre sociale dhe "Geci nuk shkatërron asgjë, ndonëse beson se po shkatërron shumë. Ai shkatërron jetë njerëzore, por as shoqërinë, as themelet e saj." Cila është zgjidhja e Gecit, sipas Sartrit? Midis së mirës dhe së keqes ose, e thënë ndryshe, midis zotit dhe djallit, Geci duhet të zgjedhë njeriun, pra të dalë nga rrethi i mbyllur i vizionit teologjik të botës. Ateizmi dhe humanizmi i këtij mesazhi të veprës përforcohen më shumë nga thëniet e vetë Sartrit se "Geci është një Hygo që ndryshon", që arrin të kuptojë "domosdoshmërinë e veprimit konkret" Angazhimi sartrian, duke qenë një akt lirie i individit nuk duhet të drejtohet kundër lirisë dhe se ky akt nuk është autentik, në qoftë se favorizon shtypjen. Në rastin konkret, kur Geci bashkohet me fshatarët për të luftuar baronët, ai kryen një akt të vërtetë dhe se ky akt nuk e cenon lirinë e tij. Ky konkluzion i Sartrit, vazhdojnë këta studjues "e çon ekzistencializmin te marksizmi, d.m.th. praktikisht te komunizmi".² Është fakt i

1 J.P.Sartre, *Un théâtre de situation*, Gallimard, 1983, f.269.

2 Pierre Salomon, *Littérature française*, Bordas, Paris, 1978, f.195.

njohur se sistemi filozofik sartrian nuk është as koherent dhe as konsequent. Nga njëra vepër në tjetrën takohen mendime kontradiktore ose përjashtuese. Veprimi i Gecit, në rastin më të mirë, është mjaft abstrakt. Nga ana tjetër, i bindur se të bësh mirë, d.m.th. të ndryshosh gjendjen është gjë e pamundur, Geci angazhohet për t'u angazhuar, për t'i pohuar vetes se është akoma i lirë të vendosë. Dhe nëse angazhimi i Gecit mund të ndihmojë luftën fshatare, kjo gjë për Gecin është plotësisht e rastit dhe nuk ka asnjë rëndësi. Geci vetë, duke mos besuar në mundësinë e përmirësimit të gjendjes, i ka të gjitha horizontet të mbyllura.

2.2.6. *Dyer të mbyllura*

E shfaqur në maj të vitit 1944, drama *Dyer të mbyllura* dëshmon se preokupimet filozofike përfaqësojnë një konstante të rëndësishme në teatrin e Sartrit. Ngjarjet janë vendosur konvencionalisht në ferr. Personazhet kryesore janë njerëz që vuajnë nga brejtja e ndërgjegjes, Garsini, Inesi dhe Estela, që të tre kanë në jetën e tyre të zakonshme një situatë të veçantë, të skajshme. Garsini, nën ndikimin e pikëpamjeve të veta pacifiste, dezerton. Inesi ka shkaktuar vdekjen e tri vetave, ndërsa Estela ka hedhur nga ballkoni fëmijën e saj të porsalindur, por jashtë martese, duke shkaktuar, njëherësh, vetëvrasjen e të dashurit të saj. Sartri i vendos personazhet e kësaj drame në dy lloj marrëdhëniesh: me njerëzit e gjallë dhe midis tyre, pra, midis të vdekurve. Në këtë mënyrë, këto personazhe janë larg realitetit, por në të njëjtën kohë, ato janë shembëlltyrë reale e pandërmjetësuar nga interesa të çastit ose të jetës së përditshme të këtij realiteti. Krijimi i këtyre dy linjave të veprimit i ka dhënë dorë dramaturgut të ngrejë një rreth të caktuar problemesh dhe t'u bëjë jehonë disa prej kredove të filozofisë së vet ekzistencialiste. Që në faqet e para, Garsini do të pohojë se gjithmonë ka "jetuar në situata të rreme dhe kjo gjë i pëlqente shumë"¹ Po situatat e vërteta a ekzistojnë? Si krijohen dhe kush i krijon? Pyetje që nuk marrin përgjigje të drejtpërdrejta në vepër. Sidoqoftë, Garsini, kur tregon përse dezertoi, pohon se "Këtë heroizëm nuk e kam

ëndërruar, por e zgjedha vetë. Gjithkush është ai që dëshiron të jetë. Pohime të tilla të ngjeshura dhe lakonike ndeshen herë pas here në vepër. Si p.sh. "vetëm aktet provojnë se çfarë ke dashur", "Ti nuk je gjë tjetër, veçse jeta jote" ose "Ferri janë të tjerët".

Nuk ka dyshim se kjo dramë është mjaft e ngjeshur në ide, aq sa disa studiues kanë folur për *drame à thèse*, d.m.th. vepër letrare e shkruar për të ilustruar një ide të caktuar. Për këtë arsye, vepra mund të realizohet duke u mbështetur në konceptet filozofike të Sartrit. Dhe kjo gjë do të ndihmonte për të sqaruar marrëdhëniet që ekzistonin midis letërsisë dhe filozofisë në veprimtarinë intelektuale të Sartrit.

Në të vërtetë, shtjellimi i subjektit të dramës nuk të imponon vetëm interpretim filozofik të veprës. Përkundrazi, duket se aspekti shoqëror i problemeve të ngritura është nxjerrë në plan të parë, ndërsa perspektiva filozofike është më pak e dukshme, në atë masë që ajo mund të bëhet e kapshme për lexuesin me ndërmjetësinë e problematikës shoqërore. Për rrjedhojë, marrëdhëniet midis shoqërores dhe filozofikes nuk janë të njëjta për nga renditja, pra, edhe për nga rëndësia, për autorin dhe lexuesin. Hetimi i kësaj dukurie ka tërhequr, këto dhjetëvjeçarët e fundit, vëmendjen e studiuesve të sociologjisë dhe të semiotikës letrare. Por ne do të kufizohemi në një analizë sa më konkrete të veprës, duke parapëlqyer të vendosemi në këndvështrimin e lexuesit.

Personazhet e veprës kanë një fat të përbashkët. Ata gjenden në një situatë mjaft kontradiktore: jetojnë në shoqërinë e njëri-tjetrit dhe megjithatë, janë plotësisht të vetmuar. Sartri do të përpiqet të analizojë faktorët e ndryshëm që shkaktojnë këtë situatë. Që në faqet e para të dramës, Inesi thotë "secili nga ne, xhelat për dy të tjerët". Natyrisht, lexuesi do të donte të dinte si krijohen këto marrëdhënie armiqësore midis këtyre personazheve, por në vepër nuk flitet për shkaqet, sepse armiqësia midis individëve konsiderohet a priori si e vërtetë e përjetshme, meqë ajo e ka origjinën në vetë natyrën njerëzore. Në këtë

rast, ne mund të vërenim se Sartri shmanget ndjeshëm nga një prej parimeve bazë të filozofisë së vet ekzistencialiste, sipas të cilit "ekzistenca i paraprin thelbit". Po kështu, duke i shpjeguar marrëdhëniet midis individëve me faktorë të natyrës njerëzore, Sartri, nga pozitativiteti i subjektivizmit, të çon në përfundimin se këto lloj marrëdhëniesh janë të përhershme, të përsëritshme, pra, në thelb, të pandryshueshme. Në këtë mënyrë, Sartri largohet, gjithashtu, nga trajtimi dialektik dhe historik i natyrës së marrëdhëniesh midis njerëzve, sipas të cilit, marrëdhëniet midis njerëzve janë, para së gjithash, marrëdhënie interesash. Për rrjedhojë, kur ndryshojnë interesat ndryshon, si rregull, edhe natyra e marrëdhëniesh midis njerëzve. Pra, brenda një kufiri të caktuar dhe në kushte të caktuara armiqë të djeshëm mund të bëhen aleatë dhe e kundërta.

Megjithatë, vepra nuk është kaq e thjeshtë. Ajo ka mjaft të papritura. Po vetë Sartri, diku më poshtë, do të protestojë, me anë të një personazhi, kundër të ashtuquajturit "çast i përjetshëm": "a duhet gjykuar e gjithë jeta e një njeriu vetëm nga një akt i tij?"¹ - pyet Garsini Inesin, e cila përgjigjet fare shkoqur: "E përse jo". Në këtë rast vendin e Sartrit filozof e zë Sartri kritik i padrejtësive shoqërore. Megjithatë, duhet të pohojmë se po të marrim si pikënisje pikëpamjet filozofike të Sartrit për marrëdhëniet midis individëve, rezulton se Inesi është shumë më sartriane se Sartri kontestator. Adoptimi i pikëpamjes frejdiane në shpjegimin e jetës shoqërore, nga njëra anë, dhe kritika e shoqërisë njerëzore për ngurtësi dhe kuptim metafizik të marrëdhëniesh midis njerëzve, nga ana tjetër, përfaqësojnë dy pikëpamje të kundërta dhe përjashtuese të mesazhit të veprës dhe të vetë sistemit të Sartrit. Por të mos ngutemi të japim ndonjë gjykim përfundimtar për Sartrin dhe veprën e tij filozofike e letrare. Situata e gjykimeve të tilla të kundërta dhe përjashtuese takohen jo rrallë në këtë dramë. Garsini i thotë Inesit "Ti nuk je gjë tjetër, veçse vetja jote", ndërsa Inesi përgjigjet "Ti je frikacak, Garsin, frikacak, sepse kështu

1) J.P.Sartre, *Théâtre*, Gallimard, 1947, f.179.

më pëlqen mua” Një variant tjetër i kësaj kundërshtie shprehet në thëniet “Gjithkush është ai që dëshiron të jetë” dhe “Ti je frikacak, Garin, frikacak, sepse kështu më pëlqen mua”. Në të gjitha këto citime të kundërta vërejmë se në përcaktimin e thelbit të njeriut, kundërtia e gjykimeve të personazheve realizohet si kundërti e qëndrimeve subjektive ndaj këtij problemi. Pra, këto gjykime janë të ngjashme midis tyre. Veçse na duhet të nënvizojmë që Sartri përjashton, në këtë rast, mundësinë e njohjes objektive të “realitetit njerëzor” ose të asaj dukurie që Hajdegeri do ta emërtojë “Dasein” (të jesh i pranishëm).

Në një plan disi më teorik, drama e Sartrit *Dyer të mbyllura* mund të përfilllet si një përpjekje e autorit për të zbuluar thelbin e ekzistencës njerëzore. Po çfarë do të kuptohet me termin *ekzistencë* në sistemin filozofik sartrian? Duke kundërshtuar gjykimet e rëndomta, sipas të cilave thelbi i sendeve i paraprin dhe kushtëzon ekzistencën e tyre, Sartri pohon që për “ekzistencializmin, ekzistenca i paraprin thelbit”, ku me fjalën ekzistencë Sartri kupton “praninë efektive në botë”. Në këtë mënyrë, Sartri largohet ose më drejt e *shtrembëron* konceptin hajdegerian për ekzistencën. Hajdegeri dallonte midis pranisë efektive të një sendi dhe të një qenieje njerëzore. Kësisoj, termi ekzistencë duket se përdoret posaçërisht për praninë efektive njerëzore. “Thelbi i Dasein,-shkruan ai,- qëndron në ekzistencën e vet.”¹ Po kështu, për Hajdegerin, ekzistenca nuk është gjë tjetër veçse njeriu vetë në masën që ai nxjerr nga errësira diçka të ngjashme me një gjendje kuptimshmërie në raport me qenien në përgjithësi.² Kështu, dallimi midis Sartrit dhe Hajdegerit në trajtimin e problemit të ekzistencës qëndron në faktin se Sartri e kërkon shpjegimin në marrëdhëniet e individit me të tjerët. Pra, filozofia e Sartrit përfshin edhe etikën dhe sociologjinë. Ndërsa Hajdegeri e shtron problemin në vetvete, jashtë marrëdhënieve që individi mund të ketë me të tjerët. Përçapja e Hajdegerit është kryesisht

1)Martin Haidegger, *Sein und Zeit*, f.42; cituar sipas J.Beaufret, *introduction aux philosophes, de l'existence*, Ed.Denoel, Paris 1971, f.18.

2)Po aty.

metafizike. Për rrjedhojë, gjykime të tilla si “Ferri janë të tjerët” etj., janë të pamundura për këtë filozof ose vlerësohen të pavlefshme për sistemin e tij.

U ndalëm në ballafaqimin e pikëpamjeve filozofike midis Hajdegerit dhe Sartrit, jo aq shumë për të vënë në pah veçoritë e filozofisë së Sartrit sesa për të hetuar marrëdhëniet që Sartri vendos midis filozofikes dhe letrares në procesin krijues artistik. “Ekzistencializmi te Sartri nuk është vetëm një formë e përsiatjes filozofike, por sakaq edhe një objekt i shprehjes letrare. Për rrjedhojë, midis letërsisë së Sartrit dhe filozofisë së tij ka marrëdhënie të vazhdueshme.”¹ Në dramën *Dyer të mbyllura*, autori përpiqet ta kapërcejë atë dukuri që mund ta quanim platonizmi i filozofisë moderne. Personazhet e veprës, si kemi vërejtur më parë, në përsiatjet e tyre filozofike nuk gjenden të vetëm përballë qenies supreme. Po kështu, ata nuk shqetësohen për të zbuluar thelbin e qenies njerëzore në vetvete, sepse personazhet e kësaj vepre, ndryshe nga çfarë mendojnë filozofët ekzistencialistë për njeriun, nuk janë të mbërthyer në darën e frikës metafizike. Garsini dhe personazhet e tjera përpiqen, para së gjithash, të gjejnë vendin e tyre më të përshtatshëm në kushtet konkrete të bashkëjetesës në shoqëri. Pra, personazhet e kësaj drame zbresin nga qielli në tokë. Dhe nëse në vepër personazhet zbresin, në fakt, nga toka në ferr, kjo ndodh, sepse Sartri mendon që në jetën tonë të përditshme dhe tokësore, problemet metafizike dhe qiellore zënë ende një vend të madh, aq sa pengojnë veprimtarinë normale të njeriut dhe të shoqërisë.

Vepra *Dyer të mbyllura*, e cila rimerr pothuaj të njëjtën problematikë me atë të *Mizave*, dëshmon se shqetësimi kryesor i Sartrit si dramaturg është propagandimi i filozofisë së vet ekzistencialiste. Duket sikur personazhet e kësaj pjese protestojnë kundër pozitës së tyre, të cilën nuk e kanë zgjedhur vetë, por ua kanë imponuar të tjerët (shoqëria), duke u bazuar në një akt të vetëm të tyre. Këta personazhe,

1) J. Beaufret, *Introduction aux philosophes de l'existence*, Ed. Denoel, Paris 1971, f. 43.

gjithmonë duke ndjekur arsyetimin e Sartrit, kanë të drejtë dhe mundësi të evoluojnë, të ndryshojnë, në qoftë se jeta dhe veprimtaria e tyre do të përfshihej në hapësirën dhe kohën e jetës shoqërore, por shoqëria e fikson individin në njërin prej akteve të tij dhe, arbitrarisht, i imponon mendimin e vet për të. Me fjalë të tjera, individi sillet jo ashtu siç është në të vërtetë, por ashtu siç e përfytyrojnë të tjerët. Morali sartrian: "Ferri janë të tjerët" shpreh jo vetëm armiqësinë që ekziston në marrëdhëniet midis njerëzve, por edhe mjerimin e gjendjes njerëzore (la condition humaine) në përgjithësi, për faktin e thjeshtë se njeriu është i dënuar të jetojë pambarimisht "çastin e përjetshëm". Mesazhi sartrian i kësaj drame është mjaft i errët. Problemet shtrohen vetëm në rrafshin individual dhe njeriu nuk konsiderohet si qenie shoqërore e përcaktuar, në marrëdhëniet me të tjerët, nga origjina dhe pozita e tij ekonomike-shoqërore. Teorizimet e dramaturgut rreth "çastit të përjetshëm" dhe "Ferri janë të tjerët" që do të rimerren dhe në vepra të tjera si *Të vdekur të pakallur* ose *Të ngjuarit e Altonës* përkrijnë me polemikën e ashpër në mjediset politike dhe në shtypin e kohës rreth problemit të gjykimit të bashkëpunëtorëve të nazizmit. Sartri, në të vërtetë, e zgjeron rrethin e problemeve në mënyrë të tillë që gjithësecili, në një mënyrë ose një tjetër, të ndjejë peshën e fajit të tij. Në këtë mënyrë, përgjithësimi i ndërjegjes së fajit si tipar i natyrës njerëzore dhe të marrëdhënieve midis njerëzve, shfaqëson fajtorët dhe u heq gjykuesve të drejtën morale të gjykojnë fajtorët. Ky përfundim i Sartrit, i cili mbështet bindjen e tij se, me mbarimin e Luftës, shoqëria duhet ta hedhë vështrimin më tepër nga e tashmja dhe e ardhmja dhe të punojë për ripajtimin kombëtar, vetëm pjesërisht i detyrohet pikëpamjeve ekzistencialiste të autorit. Madje, në thelb, një përfundim i tillë pasqyron më shumë pikëpamjet e autorit të përfuara nga pjesëmarrja e tij konkrete në jetën politike të vendit, sesa teoritë e tij filozofike. Sidoqoftë, të dyja fillesat janë të pranishme në vepër. Marrëdhëniet midis tyre, edhe në këtë rast, nuk mund të trajtohen jashtë kontekstit historik. Kështu, më 1945, interpretimi politik ka pasur,

sipas mendimit tonë, përparësi. Me këtë lidhen edhe vlerat kryesore të veprës.

Në qëndrimin ndaj njeriut, sigurisht ndaj njeriut të vetmuar dhe të braktisur, ekzistencializmi sartrian merr në mbrojtje njeriun. Por le të shohim kë merr në mbrojtje Sartri dhe kundër kujt e mbron Sartri njeriun. I vendosur ta trajtojë njeriun si qenie individuale, Sartri do t' i kërkojë shkaqet e kredos së tij *Ferri janë të tjerët* në vetë natyrën njerëzore. Krahas shkaqeve instinktive dhe inherente për natyrën e njeriut, Sartri do të gjejë shkaqe të tjera të karakterit ontologjik dhe heuristik. Nën ndikimin e drejtpërdrejtë të fenomenologjisë (Sartri është edhe autor i një traktati fenomenologjik *Qenia dhe Hiçi*), Sartri do ta trajtojë njeriun si një qenie për vete, d.m.th. si një qenie e pajisur me vetëdije, e aftë për njohje. Por aftësia njohëse e njeriut ekzistencial drejtohet vetëm nga brenda, është vetënjohje, ndërsa bota dhe individët e tjerë që rrethojnë Unin ekzistencial janë objekte në vetvete, pra; të padepërtueshme dhe të panjohshme për Unin ekzistencial. Po kështu, Uni ekzistencial, në marrëdhënie me të tjerët, është një qenie në vetvete e panjohshme. Për rrjedhojë, meqë njohja rationale e thelbit njerëzor është e pamundur, personazhet e pjesës *Me dyer të mbyllura* do të mjaftohen me vëzhgime të jashtme, dhe në marrëdhëniet midis tyre, të papërligjshme nga arsyeja, do të mbizotërojnë absurdi. Personazhet e dramës gjenden në një rreth të mbyllur vicioz, ata nuk shohin dot përtej vetvetes dhe reciprocitetit të marrëdhënieve xhelat-viktimë që kanë me të tjerët. Kësisoj, protesta ekzistencialiste ndaj mjerimit të gjendjes njerëzore është e paadresuar, abstrakte, e paaftë të japë zgjidhje reale të situatës.

Nga pikëpamja artistike, drama *Dyer të mbyllura* është më e përpunuar se *Mizat*, ku preokupimet filozofike paksa mbulohen me fraza letrare. Struktura dramatike është përgjithësisht e modelit aristotelian, megjithëse, Sartri, duke dashur të krijojë me spektatorin një kod recepsioni sa më të gjerë, nuk ngurron të përdorë procedura të veçanta të pirandelizmit dhe të teatrit epik. Si rregull,

Sartri nuk identifikohet me personazhet e tij: ata njëherësh janë zëdhënës të tij. Në mënyra të ndryshme, autori distancohet nga personazhet dhe i gjykon ata. Në raste të tjera, duke dashur të bëjë aludime për probleme të ndryshme të aktualitetit, Sartri i kërkon spektatorit të distancohet, përkohësisht, nga personazhi, ta ballafaqojë me realitetin, ta gjykojë, të gjykohet dhe të krijojë një mendim të tij. Megjithatë, duhet thënë se perceptimi artistik i dramës varet, në një masë të madhe, nga predispozitat dhe kushtëzimet ideologjike të spektatorit. Nëse shumë kritikë dhe studiues të kohës folën mirë për këtë vepër, nëse ajo njohu sukses pranë një rrethi të caktuar lexuesish, kjo shpjegohet me klimën ideologjike pesimiste që mbizotëronte në disa kategori të caktuara të popullatës, kryesisht, në mjediset mikroborgjeze dhe të intelektualëve të salloneve. Ndërkaq, nuk ishin të paktë ata që nuk e pëlqyen veprën. Jo vetëm se ajo ishte, si shprehet një studiues, pjesë “ për fëmijë filozofikisht të avancuar”¹, por për arsye botëkuptimore, në radhë të parë. Për këtë kategori lexuesish dhe spektatorësh, të metat e strukturës dramatike të dramës ishin më se evidente. Përpjekja e Sartrit për të bashkuar formën dramatike me formën epike të dramaturgjisë, me synim të krijonte një formë efikase dhe të përshtatshme për të përcjellë filozofinë e tij ekzistencialiste të lexuesi, është e mbushur me kontradikta.

2.3. A.Kamy: “Nuk ka fat që të mos përballohet me anë të përçmimit”

Kamyja, filozof ekzistencialist, autor i *Mitit të Sizifit* dhe i *Njeriut të revoltuar* është dramaturg e romancier nobelist. Ekzistencializmi i tij në këto vepra nuk është vetëm formë e përsiatjes filozofike, por edhe objekt i shprehjes artistike. Për rrjedhje, midis filozofisë dhe letërsisë së Kamysë ka marrëdhënie të vazhdueshme e të ndërsjellta.

2.3.1. Kaligula: njerëzit vdesin dhe ata nuk janë të lumtur

Projektet e para të dramës *Kaligula* janë të viteve 30,

1) Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Ed. sociales, Paris, 1980, f. 298.

ndërsa shfaqja e parë u realizua më 1945. Në shënimet e vitit 1937, Kamyja shkruante *Kaligula ose Kuptimi i vdekjes* 4 akte. Në mbyllje të një skice të akteve kryesore, Kamyja nënvizon: “Jo, Kaligula nuk ka vdekur. Ja ku është, ja ku është. Ai gjendet te secili prej jush. Po të kishit pushtet, po të kishit zemër, po të donit jetën, ju do të shihnit të shfaqej te ju ky përbindësh ose ky ëngjell që keni në bark. Koha jonë është në agoni, meqë ka besuar në vlerat dhe që gjërat mund të ishin të bukura dhe të mos ishin absurde.”¹ “Krizat” e parë dhe vendimtare e Kaligulës ndodh kur vdes Druzila, e dashura e tij.

Kaligula: -E di çfarë mendon ti, -sa historira për vdekjen e një gruaje! Jo, nuk është kjo. Më duket se më kujtohet, kjo është e vërtetë, që para disa ditësh një grua që doja, vdiq. E, çfarë, dashuria? Pak gjë. Kjo vdekje nuk është asgjë, të betohem, ajo është vetëm shenjë e një të vërtete që më bën të kërkoj hënën. Është një e vërtetë fare e thjeshtë dhe e qartë, paksa budallallëk, por e vështirë për t’u zbuluar dhe e rëndë për t’u mbajtur.

Helikoni: -E cila është, pra, kjo e vërtetë, Kaius?

Kaligula: -Njerëzit vdesin dhe nuk janë të lumtur (f.16).

Kaligula vihet në kërkim të së pamundurës. Etapa e parë do të ishte mohimi ose zhvlerësimi i gjithçkaje që ekziston. Kritika e “vlerave” të deritanishme morale, shoqërore, fetare, artistike etj. kryhet nëpërmjet asgjësimit të kontradiktave dhe të kundërshtarëve. Pa arsytetime dhe argumente, me të drejtën e pushtetit të pakufizuar që i ka dhënë vetes, Kaligula vë në pikëpyetje gjithçka dhe të gjithë. Vendimet e Kaligulës shkaktojnë tirani gjithandej.

Kaligula: -Çfarë është një tiran?

Skipioni: -Një shpirt i verbër.

Kaligula: -Nuk është e sigurtë, Skipion. Porse tiran është ai njeri që sakrifikon popuj për idetë e veta ose për ambicjen e tij (f.67).

Kaligula përpiqet të shkojë deri në fund të rrugës që

1) A. Camus. *Théâtre, récits, nouvelles*, N.R.F. La pléiade, f. 1735

ka zgjedhur. Jo pa të drejtë, ai do të vërejë se gjendja ekzistuese është e pakënaqshme dhe se duhet të ndryshohet. Po ashtu, ai do të provojë se populli është qeverisur keq dhe se patricët janë uzurpatorë të të drejtave të qytetarëve të thjeshtë. "Të qeverisësh do të thotë të vjedhësh, këtë e dinë të gjithë. Ndryshojnë format. Sa për mua, unë do të vjedh hapur", (f.22) i thotë Kaligula intendentit të vet. Në këtë kontekst, meqë ligjet shtetërore janë gjithë mangësi, në shumë aspekte arbitrare dhe lejojnë abuzime nga më të ndryshmet, Kaligula vendos t'i shfuqizojë dhe t'i zëvendësojë me urdhra dhe dekrete të vetat. Siç thotë një personazh i veprës "nuk është hera e parë te ne që një njeri zotëron pushtet të pakufi, por është hera e parë që ai e përdor pa kufi." (f.107) Rrjedhojat janë të rënda. Kudo mbretëron fryma e shkatërrimit. Në veprë theksohen ndikimet e këtij pushteti të pakufizuar mbi sjelljet dhe qëndrimet e njerëzve. Frika bën që senatorët të jenë konformistë, servilë, të pranojnë të gjitha llojet e poshtërimit. Përballë kësaj gjendjeje, ku absurditeti i jetës njerëzore shtyhet deri në rrjedhojat e tij më të skajshme, mund të qëndrojnë me dinjitet shumë pak njerëz, kryesisht ata që janë të dëshpëruar. Ndërsa të tjerët do të ngrihen kundër, do të komplotojnë por, në të gjitha raste, ata nuk do të kenë argumente të mjaftueshme dhe bindëse për të përligjur plotësisht veprimet e tyre. "Kaligula, Kaligula, edhe ti, edhe ti je fajtor. Atëherë a nuk është njëllor, kush më pak e kush më shumë! Por kush do të guxonte të më dënonte në një botë pa drejtësi, ku asnjë nuk është i pafajshëm" (f.107). Megjithatë, Kaligula do të pranojë midis kundërshtarëve të vet më të denjë "ata që kanë guximin dhe ndershmërinë për të qenë të lumtur" (f.103). Ky pohim i fundit i jep mesazhit të Kamysë një nuancë të re disi kontraktore. Dëshpërimi dhe shpresa njerëzore njëllor nuk janë të mbrojtura ose të pacenueshëm para gjyqit të arsyes ose përballë kërkesës për absoluten dhe idealen. Megjithatë, ashtu si paraqiten në jetën tonë të përditshme, ato e ndihmojnë njeriun të jetojë dhe të jetë pjesëtar i historisë. Pohimet e fundit të Kaligulës janë mjaft domethënëse: "Nuk zgjedha rrugën që duhej, nuk bëra asgjë për të qenë. Liria

ime nuk është ajo e mira”(f.108).

Në parathënien për botimin amerikan të disa veprave të veta dramatike, Kamyja shpjegon se “Kaligula” bën pjesë në atë që quhet “teatri i të pamundshmes”. Personazhi revoltohet kundër fatit të vet dhe kjo është më se e drejtë. Por, ai gabon kur mohon njerëzit, sepse tirania nuk përlligjet nga arsye madhore dhe sepse nuk mund të jesh i lirë kundër të gjithë njerëzve. Kamyja ka dhënë gjykime të ndryshme për këtë dramë. Ai ka hedhur poshtë shumë cilësime të kritikës si “teatër filozofik”, “teatër intelektual” etj. Por, në veçanti, ai ka reaguuar ndaj një shkrimi të Henri Truaja-së në revistën *NRF*, ku shkruhej se “E gjithë kjo dramë e z. Kamy nuk është gjë tjetër veçse ilustrim i parimeve ekzistencialiste të z. Sartër.” Kamyja duke sqaruar pozitën e vet, thekson se “të thuash që bota është absurde nuk duhet marrë se pranon filozofinë ekzistencialiste...Kjo është aq e vërtetë saqë manifesti i Sartrit, në numrin e parë të *Kohëve moderne*, më duket i papranueshëm.”¹

2.3.2 *Shtetrrëthimi*: nga kritika e shtetit totalitar në ideologjinë antishtet

Në parathënien për shfaqjen e *Shtetrrëthimit*, më 1948, A. Kamyja paralajmëronte shikuesit se “duhet të jetë e qartë se *Shtetrrëthimi*, çfarëdo që të kenë thënë, nuk është në asnjë kuptim përshtatje e romanit tim”².

Shfaqja e *Shtetrrëthimit*, ndonëse në afishe gjendeshin emra krijuesish me shumë prestigj si Albert Kamyja si autor, Honege për muzikën, Baltus për dekorin dhe artistë të mirënjohur si Maria Kazaré dhe Pier Brasër, u prit ftohtë nga shikuesit. Kamyja mendonte se shkaku i dështimit duhej kërkuar në mungesën e përpjekjeve për ta mbrojtur pjesën në javët vijuese me të njëjtën bindje, ndërsa studiues të tjerë mbajnë si shkak mospërputhjen e natyrës krijuese

1)A. Camus, *Théâtre, recits, nouvelles*, NRF f.17461)A. Camus, *Théâtre, récits, Nouvelles*, Ed. Gallimard Pléiade, Paris 1962, f. 188

2)Albert Camus, *Lettre à Roland Barthes*, Club, Jevrier 1955.

midis Kamysë dhe Zh. L. Barosë. Ndonëse këto argumente nuk mund të mos përfillen, për më tepër kur ato vijnë nga vetë autorët e shfaqjes, na duket e nevojshme të pohojmë se ato kalojnë në heshtje marrëdhëniet që vepra vendos me lexuesin ose postulojnë pikëpamjen se këto marrëdhënie nuk mund të vihen në diskutim dhe të merren si shkak i dështimit. Kamyja vetë do të thoshte se me *Shtetrrëthimin* ishte fjala "të përfytyrohej një mit që të ishte i kuptueshëm për të gjithë shikuesit" e 1948. Kësisoj, sipas këtyre pohimeve të Kamysë, dështimi i shfaqjes mund të jetë

vetëm i natyrës estetike. Në të vërtetë, shikuesi mund ta kuptonte domethënien e mitit të murtajës, por kjo nuk do të thotë se ishte i të njëjtit mendim me dramaturgun. Reagimi i publikut dhe i kritikës dramatike të kohës dëshmon se shkaqet janë përgjithësisht sa ideore dhe estetike.

Shtetrrëthimi u shfaq vetëm më pak se një vit nga botimi i romanit *Murtaja* dhe tre vjet nga përfundimi i Lufës së Dytë Botërore. Subjekti i veprës nuk është plotësisht i panjohur, ndërsa domethënia simbolike dhe alegorike është përgjithësisht e deshifrueshme. Personazhi i Murtajës simbolizon, brenda kuadrit të historisë politike të Francës, pushtimin nazist, ndërsa në një aspekt më të përgjithshëm dhe abstrakt, *Shtetrrëthimi* përfaqëson një përpjekje të dramaturgut për t'iu përgjigjur pyetjeve të shtruarra në veprat *I huaji* dhe *Miti i Sizifit*: Si të sillemi në një botë absurde të dominuar nga vullneti i më të fortit.

Në një letër dërguar Rolan Bartit, me rastin e një studimi të këtij të fundit për romanin *Murtaja* me subjekt të ngjashëm me *Shtetrrëthimin*, Kamyja nënvizon se nuk është i të njëjtit mendim me Bartin kur pohon se kjo vepër mbështetet në një moral antihistorik dhe në një politikë të vetmisë. Përkundrazi, *Murtaja* sipas Kamysë, përfaqëson luftën e popujve evropianë kundër nazizmit. Këtë e provon fakti se, ndonëse armiku nuk thirret me emër, të gjithë e njohën dhe në mbarë Evropën. Për më tepër, një pasazh i gjatë është botuar në një përmbledhje klandestine gjatë pushtimit dhe vetëm kjo rrethanë do të përliqte disa

zhvendosje (transpozicione).”

Për të lehtësuar analizën e kësaj vepre dhe për ta vendosur në një raport sa më të drejtë me romanin me temë të përbashkët *Murtaja*, po japim një përmbledhje të shkurtër të subjektit të dramës *Shtetrrethimi*:

Herët në agim, shfaqet në qiellin e një qyteti të zakonshëm dhe monoton të Spanjës një kometë e kuqe. Dëshmitarët e interpretojnë këtë fakt në mënyra të ndryshme. Po kështu, veprojnë edhe përfaqësuesit e institucioneve të ndryshme: ushtria, kisha etj. Por mbi të gjithë, të tërheq vëmendjen fjala e guvernatorit, i cili deklaroi para qytetarëve të vet se “asgjë nu ka ndodhur.”¹ Vetëm pak kohë më vonë, në qytet shfaqet Murtaja e shoqëruar nga sekretarja e vet. Mjaftojnë disa viktime që popullsinë e papërgatitur dhe të befasuar ta pushtojë frika dhe paniku. Në këtë klimë, Murtaja i kërkon guvernatorit t’i dorëzojë pushtetin. Për të mposhtur mëdyshjen e tij, Murtaja ndjek politikën e frikësimit dhe të zgjidhjes së problemit në mirëkuptim. Dhe kështu ndodh. Murtaja fillon të zbatojë metodat e saj të organizimit të shtetit, ku mbizotërojnë arbitrariteti e terrori. Përballë kësaj fatkeqësie, në kohën kur ishte humbur çdo shpresë, ngrihet doktori Diego, i cili, duke mposhtur frikën, revoltohet kundër kësaj gjendjeje. Veprimi i tij shkakton të çarë dhe u jep zemër të tjerëve të ngrihen e të kundërshtojnë pushtetin e Murtajës. Në fund qyteti çlirohet dhe, përballë bashkimit të të vetmuarve, Murtaja detyrohet të largohet.

Asgjë nuk ndodh, asgjë nuk do të ndodhë

Që në faqet e para të veprës, Kamyja ndërmerr zbrëthimin e mekanizmit shtetëror të paraluftës. Me mprehtësi dhe humor, ai ndalet në qëndrimin e qeverisë ndaj rrjedhjes së kohës, ndaj historisë. Nëse në një plan të përgjithshëm, Hegeli kishte të drejtë kur pohonte se popujt kanë qeveritë që meritojnë, në planin konkret historik, kur problemi shtrohet në dialektikën e proceseve shoqërore,

1) Albert Camus, *Etat de Siège*, dans *Théâtre, Récits, Nouvelles*, f.204.

Kamyja e çon lexuesin drejt përfundimeve skeptike ose paradoksale. Thelbi i mesazhit politik të Kamysë në këtë vepër mund të përmblihet në këto çështje kryesore:

- Shteti është sinonim i imobilizmit: *"Guvernatori - Asgjë të mos lëvizë! Unë jam mbret i imobilizmit!"* (f.205).

- Shteti për të siguruar ekzistencën e vet është i detyruar të luftojë të vërtetën dhe të përparuarën: *"Diego - Të gënjesh është gjithmonë marrëzi. Nado - Jo, është politikë. Dhe që unë e miratoj meqë synon të asgjësojë gjithçka."* (f.195)
"Guvernatori - Asgjë të mirë nuk mund të presësh nga dukuritë e reja." (f.204).

-Shteti, për nga natyra e vet është i prirur drejt krijimit të shprehive stereotipe, përsëritjes së pafund dhe mekanike të veprimeve: *"Kadiu - Nëse qielli ka zakonet e veta, të falenderojmë për këtë guvernatorin meqë është mbret i shprehive stereotipe."* (f.205).

Ekzistenca e shtetit ka si kusht mohimin e dallimeve dhe veçorive vetjake të individëve. Ai e thjeshton gjithçka në formula të ngurta, në mbizotërim të rendit administrativ etj.: *"Murtaja -(...)" "Patetikja është ndalur, po ashtu dhe disa marrëzi të tjera si ankthi qesharak i lumturisë, pamja idiote e të dashuruarve, soditja egoiste e peizazheve dhe ironia faktore. Në vend të tyre, unë sjell organizimin (...) dhe për të ilustruar këtë mendim të bukur po filloj nga veçimi i burrave prej grave: kjo do të ketë forcën e ligjit. Duke nisur prej sot, ju do të mësoni të vdisni sipas rregullit...Vdekja do të jetë e njëjtë për të gjithë dhe sipas renditjes së listës...Ju jeni të ë nga dallimet dhe regjistruar në statistika...Mua më vjen pështirë nga dallimet dhe përçartja"*(229).

-Shteti është përgjegjës për kampet e përqendrimit, internimet dhe krijimin e ndërgjegjes së fajit te njerëzit, pra, që të gjithë të ndjehen fajtorë në një mënyrë ose një tjetër: *"Murtaja - Vini në zbatim punimet e mëdha të panevojshme, mbani gati gjyqet e internimeve dhe të kampeve të përqendrimit, shpejtoni shndërrimin e të pafajshmëve në fajtorë."* (f.240)

-Shteti bazohet në uzurpimin e të drejtave të individëve. Shteti është uzurpim i dhunshëm i të drejtave

dhe lirive të njerëzve: “Murtaja - Unë mbretëroj, ky është fakt, pra, është një e drejtë. Por është një e drejtë që nuk diskutohet: ju duhet t'i përshtateni”(228) “Nada - Parimet e mira thonë se vota është e lirë. Domethënë që votat për qeverinë do të konsiderohen si të shprehura lirisht. Për sa u përket të tjerave, dhe për të mënjeluar pengesat sekrete që mund t'i nxirreshin lirisë së zgjedhjes, ato do të zbriten sipas metodës preferenciale duke e radhitur përzierjen zbritëse në mbetjen e votave të pashprehura, në raport me një të tretën e votave të asgjsuara. A është e qartë? (...) Ne nisemi nga parimi se një votë kundër nuk është votë e lirë.”(f.257-258)

Kjo paraqitje dhe këto vlerësime të Kamysë për shtetin janë bazuar në vëzhgimin dhe analizën kritike të funksionimit të shtetit francez në periudhën midis dy luftërave dhe të shtetit totalitar nazist që pushtuesit gjermanë krijuan në Francë. Në këtë kuptim, vlerësimet e Kamysë janë, përgjithësisht, të drejta dhe historikisht të vërteta.

Ai kalon nga kritika e një forme të caktuar në kritikën e shtetit në përgjithësi. Që në lashtësi, filozofët e shquar si Platoni dhe Aristoteli janë ndalur në marrëdhëniet e individit me bashkësinë dhe shtetin. Por që me *Kontratën shoqërore* të Rusoit, në shekullin XVIII, problemi i marrëdhënieve të individit me shoqërinë duket se merr rëndësi të veçantë. Jo rrallë, nga pozita të ideologjisë ekstremiste individualiste, përpjekjet e njeriut për t'iu përshtatur kërkesave ose detyrimeve të jetesës në shoqëri, i cilësojnë si prekje e të drejtave, cenim i lirive etj. Një bazë të ngjashme teorike kanë dhe ideologjitë antishtet. Kjo gjë është më e dukshme në rastin e studimit të marrëdhënieve individ shtet te filozofët ekzistencialistë. Më konkretisht, Kamyja në këtë vepër, përballë rolit negativ, antinjerëzor të shtetit nazist vë individin dhe refuzimin ekzistencialist të gjendjes. Gjithsecili duhet të mposhtë frikën dhe të revoltohet. Por krahas zgjidhjes ekzistencialiste, nën ndikimin e dukshëm të realitetit historik të periudhës së Rezistencës së popullit francez, autori vihet në kërkim të të vërtetave praktike që bëjnë të mundur fitoren mbi fashizmin.

Në këtë rast, Kamyja shfaqet para lexuesit si një figurë e shquar e humanizmit bashkëkohor. Dhe kjo gjë ndodh jo sepse “ekzistencializmi është humanizëm”, as sepse ekzistencializmi u ngjit deri në pozitën e humanizmit, por sepse Kamyja, në këtë rast, del jashtë kufive të teorisë ekzistencialiste. Në përfundim, po japim për ilustrim, një pasazh nga bashkëbisedimi midis Murtajës dhe Diegos (zëdhënës i ideve të autorit):

“Murtaja -Askush nuk mund të jetë i lumtur, pa u bërë heq të tjerëve. Kjo është drejtësia e kësaj bote.

Diego -Nuk kam lindur për të pranuar këtë lloj drejtësie.

Murtaja -Atëherë, ti e di se njerëzit do të braktisin. Dhe njeriu i vetmuar është i humbur.

Diego -Jo, e ke gabim. Po të isha vetëm, gjithçka do ta kisha më lehtë. Por ata, me dashje a pa dashje, janë bashkë me mua. E di që nuk janë të pastër. As unë gjithashtu. Unë kam lindur midis tyre. Jetoj për qytetin tim dhe për kohën time.

Murtaja -Kohë e sklleverve.

Diego -Koha e njerëzve të lirë! (...)

Murtaja -Vishi njerëzit e tu të lirë me uniformën e policisë sime dhe shih se çfarë do të ngjasë.

Diego -Eshtë e vërtetë se atyre u ndodh që të jenë frikacakë dhe të pamëshirshëm. Ja përse, ata ashtu si dhe ti, nuk kanë të drejtë të kenë pushtet. Asnjë njeri nuk është aq i virtytshëm saqë t'i besohet një pushtet absolut” (290-291).

Në esenë e shkurtër *Përse merrem me teatër*, Kamyja shkruan, ndër të tjera, se “teatri e ndihmon t'i shmanget abstraksionit që kërcënon çdo shkrimtar”. Natyrisht, kjo vepër ndryshon nga esetë *Njeriu i revoltuar* ose *Miti i Sizifit*, megjithatë, përpjekja për të përdorur një gjuhë përgjithësisht alegorike dhe simbolike bën që kjo dramë të vuajë nga mungesa e konkretësisë. Sido që abstraksioni dhe alegoria nuk janë të identifikueshme për faktin e thjeshtë se kanë fusha të ndryshme veprimi, në përgjithësi, abstraksioni vepron në fushën e studimeve shkencore, ndërsa alegoria në lëmin e artit dhe të letërsisë, jo rrallë ndodh që kufijtë midis

abstraksionit dhe alegorisë të mos respektohen. Alegoria dhe simboli, si figura letrare, nuk janë arbitrare. Ato i detyrohen, në origjinë, ose traditës ose vëzhgimeve të drejtpërdrejta të artistit. Në të dy rastet, për të përfutur alegorinë ose simbolin, abstraksioni i cilësive të prototipit është më se i nevojshëm dhe kusht për përcjelljen e tyre mbi një objekt tjetër. Kamyja do të pranojë se këto tipare përkojnë me idetë e tij për teatrin. Në parathënien për botimin amerikan të teatrit të tij, Kamyja shkruan për dramën *Shtetrrëthimi* se nuk është vepër me konceptim klasik, përkundrazi, mund të afrohej me një lloj shfaqjeje alegorike që vinte në skenë subjekte paraprakisht të njohura nga të gjithë shikuesit. E kam përqendruar shfaqjen time rreth asaj gjëje që më duket të jetë e vetmja fe e gjallë në shekullin e tiranëve dhe të skilleverve, dua të them rreth lirisë. Pra, është e panevojshme t'i akuzosh personazhet e mi se janë simbolikë (...) Synimi im i hapur ishte ta shkëpusja teatrin nga spekulimet psikologjike dhe të bëja të buçisnin në skenat tona belbëzuese klithmat e forta, të cilat përulin apo çlirojnë sot turma njerëzish.³¹

1)A. Camus, *Théâtre,, Récits, Nouvelles*, f. 1732

Sfida e krimit dhe e vesit ndaj absurditetit të botës

3. Zhan Zhëne: Piramida e krimit

Zhan Zhëne e ka filluar veprimtarinë e vet krijuese si tregimtar, në kushtet e jetës në burg. ¹ I rritur në mjediset e vjedhësve, prostitutave, homoseksualëve dhe vjedhësve, Zhëne do t'i përkasë lumpenproletariatit jo vetëm për nga mënyra e jetesës, por dhe si shkrimtar dhe ideolog i saj." I braktisur nga nëna, jepem pas dashurisë për djemtë, prej këtej kalova te vjedhja, nga vjedhja në krim ose në miratimin e krimit. Kështu refuzova me vendosmëri një botë që më kishte hedhur poshtë",² shkruan Zhëne në librin e tij autobiografik *Ditari i vjedhësit*. Përmbajtja e këtij refuzimi, që konkretizohet në rrugët dhe mjetet që zgjedh Zhëneja për të jetuar ose mbijetuar, është e pranueshme dhe përcaktuese për përmbajtjen artistike të dramaturgjisë së tij.

3.1. Pjesa e parë e Zhënesë *Mbikëqyrje e rreptë* (*Haute Surveillance*) zhvillohet në qelitë e një burgu. Të dënuarit kanë krijuar një lloj organizimi të tyrin, me shkallëzime hierarkike, që bazohet në "meritat" individuale të secilit. Në

1) Në këtë kohë Zhëne do të shkruajë tregimet erotike *Shën Maria e luleve* (1942) dhe *Mrekullia e trëndafilut* (1943).

2) Jean Genet, *Journal du voleur*; gallimard, 1949, cituar sipas Geneviève Serreau,

krye qëndron një kriminel i dënuar për vrasje me paramendim. Pas tij vjen një kriminel tjetër që ka kryer vrasje në një moment kur ka humbur kontrollin e vetvetes etj. Lëfran, vjedhës i thjeshtë, ashtu si edhe vetë Zheneja i burgosur për vjedhje, qëndron në fund. Kuptohet se në krye të piramidës hierarkike gjenden ata që e kanë "merituar", ose "fituar", dënimin me vdekje.

Për ndërtimin e kësaj shoqërie, Zhënesë i ka shërbyer, domosdo, përvoja e tij si i burgosur. Megjithatë, nuk ka dyshim se si model kryesor Zhëneja ka pasur organizimin e shoqërisë bashkëkohore. Nga komentet e vetë Zhënesë, ose të studiuesve të veprës së tij dramatike, të krijohet përshtypja se kjo ngjashmëri nuk shkon përtej strukturave dhe elementeve formale. Sipas tyre, shoqëria e konceptuar nga Zhëneja është antipodi i shoqërisë reale. Si mbretëri e së keqes, kjo shoqëri mbështetet në antivlerat e shoqërisë ekzistuese etj. Në të vërtetë, ngjashmëria është shumë më e thellë. Në të dyja shoqëritë gjendet i njëjti raport midis shkallës hierarkike dhe asaj të krimit. Sa më thellë të jesh zhytur në rrugën e krimit, aq më shpejt dhe aq më lart ngjitesh në pozitën shoqërore. Që në shekullin e kaluar, Votreni dhe Zonja de Bozean, personazhe të Balzakut, kur i tregojnë të riut Rastinjak përvojën e tyre të jetës në shoqëri, theksojnë, secili sipas mënyrës së vet, se e vetmja rrugë që të hap dyert e suksesit është individualizmi i shtyrë deri në pasojat e tij të fundit, pra, deri në krim. Por, nëse Balzaku zbulon shkaqet përse personazhe me pikëpamje kaq të ngjashme sa Votreni, përfaqësues i lumpenproletariatit dhe zonja de Bozean, përfaqësuese e shtresave më të larta të shoqërisë së kohës, kanë një pozitë diametralisht të kundërt në shkallën hierarkike, të Zhëneja nuk ndodh një gjë e tillë. Në dallim nga Votreni, personazhet e pjesës *Mbikëqyrje e rreptë* e konsiderojnë botën e tyre të mbyllur, jashtë marrëdhënieve me pjesën tjetër të shoqërisë. Ashtu si Votreni, ata nuk formulojnë asnjë kritikë kundër shoqërisë ekzistuese. Por motivimi i këtij qëndrimi të ngjashëm është i ndryshëm. Personazhet e Zhënesë nuk i njohin shkaqet e pozitës së tyre dhe, duke u vetizoluar nga pjesa tjetër e

shoqërisë, ata humbin çdo pikë referimi. Për rrjedhojë, shprehjet *pozitë inferiore*, *pozitë superiore*, nuk kanë asnjë kuptim jashtë botës së tyre. Po aq pa kuptim është për personazhet e *Mbikëqyrjes së rreptë* të kërkosh shkaqet e veprimeve të tyre: "Nuk doja. Më kupton? Nuk doja të më ndodhte ajo që ndodhi. Gjithçka ishte si peshqesh. Një dhuratë. Nga zoti i drejtë apo nga djalli, por ishte diçka që nuk e kërkova."¹

Megjithatë personazhi i Zhënesë e kupton se marzhinaliteti i plotë është i pamundur. Në këto kushte, ai përcakton llojin e marrëdhënieve me të tjerët. Sipas një skeme të ngjashme me atë të teatrit pirandelian, personazhet e Zhënesë në marrëdhënie me të tjerët nuk do të shfaqin personalitetin e tyre të qëndrueshëm ose të ndryshueshëm, por do të luajnë komedi: "Ne jemi ata që të tjerët kërkojnë të jemi. Kështu do të jemi, pra, absurdisht."² Në librin e tij autobiografik Zhëneja shkruan se "pa e pasur mendjen përpunoja një disiplinë të rreptë. Mekanizmi i së cilës është ky: Për çdo akuzë kundër meje, qoftë dhe e padrejtë, nga thellësitë e shpirtit do të përgjigjem po. Sapo shqiptoja këtë fjalë-ose frazën që kishte këtë kuptim, ndjeja në vetvete nevojën të bëhesha ai që më kishin akuzuar se isha. Zbuloja se isha frikacak, tradhtar, vjedhës, pederast, ashtu si më shikonin të tjerët".³

Personazhi i Zhënesë nuk mundohet të fshehë veset e tij. Përkundrazi, ai i tregon hapur dhe mburret me to. Ky qëndrim është interpretuar si sfidë ose si kritikë ndaj shoqërisë borgjeze. Vetë Zhëne ka pohuar se as nuk e ka në mend një gjë të tillë. Qëllimi i kësaj pjese teatrore nuk është të kritikojë dukuritë negative të shoqërisë, por të jetë një vepër arti, pohon Zhëneja. Elementet e marra nga realiteti ose veprimet e personazheve duhet të zhvishen, detyrimisht, nga përmbajtja e tyre shoqërore dhe të konsiderohen vetëm nga pikëpamja formale, si pjesë përbërëse të subjektit.

1) Jean Genet, *Haute Surveillance*, sipas G. Serreau, *Histoire du nouveau théâtre*, f. 120

2) Jean Genet, po aty.

3) Jean Genet, *Journal du voleur*, Gallimard 1949, f.185_186

Nuk është vështirë të dallohet ndikimi i teorive të Artosë. Po kështu, prapa "formalizmit" të dramaturgjisë së Zhënesë gjendet një mesazh i caktuar politik. Natyrisht, ky formalizëm nuk mund të mos ndikojë në përmbajtjen dhe natyrën e këtij mesazhi: kjo vepër e Zhënesë është bartëse e një ideologjie anarkiste dhe kontestatore.

3.2. Pjesa e dytë e Zhënesë *Shërbëtorët*, për nga konceptimi dramaturgjik, paraqet mjaft ngjashmëri me *Mbikëqyrje e rreptë*. Subjekti i vepërës bazohet në ndikimin e dyfishtë dhe kontradiktor të zonjës mbi shërbyesit e saj. Nëpërmjet procedimit të teatrit brenda teatrit, karakteristik për Pirandelon, Zhëneja vë në skenë dy shërbëtoresh, njëra nga të cilat luan rolin e Zonjës. Ndërkaq, të dy shërbëtoresh, në pritje të zonjës së vërtetë, kanë përgatitur për të një pije të helmuar që rastësisht zonja nuk e pi. Pasi largohet zonja, shërbëtorja e parë imiton me shërbëtoren e dytë, e cila luante rolin e zonjës, aktin e vrasjes së zonjës. Të përhumbura në lojën e tyre, ato shpëputen nga realiteti konkret dhe konsiderojnë si të vetmin realitet të vlefshëm për to, realitetin e roleve të tyre. Në këtë fshirje kufiri midis reales dhe ireales, shërbëtorja-zonjë do t'i kërkojë shërbyeses t'i servirë pijen e helmuar për të vdekur realisht në rolin e zonjës.

Problemi kryesor i pjesës është ai i marrëdhënieve të shërbyeseve me padronet e tyre. Interpretimeve, sipas të cilave, Zhëneja ka shkruar një vepër për të përkrahur shërbyeset e tij, autori u kundërvë pohimin e mëposhtëm: "Nuk është halli t'u qahet halli shërbyeseve. Supozoj se ekziston një sindikatë e shërbyeseve. Kjo gjë nuk na takon neve." Në dramën *Shërbëtoresh* autori nuk interesohet për problemet dhe shqetësimet që rrjedhin nga pozita e tyre si shërbëtoresh, por për kontradiktën në qëndrimin e tyre ndaj zonjës. Nga njëra anë, ato e urrejnë zonjën. Prova: përgatitja e pijes së helmuar. Nga ana tjetër, zonjë ushtron njëfarë pushteti magjepsës mbi dy shërbëtoresh. Ato e imitojnë zonjën

1) Jean Genet, *Comment jouer les Bonnes*, cituar sipas Geneviève Serreau, *Histoire du nouveau théâtre*, f. 122

deri sa pranojnë të vdesin në rolin e zonjës. Ky qëndrim kontradiktor i shërbyeseve ndaj zonjës, po të vështrohet nga pozita e zonjës, ose më mirë e klasës së zonjës, merr një përmbajtje tjetër: Shërbyesët e dramës *Shërbëtoret* nuk përfaqësojnë realisht shërbëtoret ashtu siç janë, madje as si duhet të jenë, por pasqyrojnë në skenë imazhin e shërbëtoreve njëherësh ashtu si e ëndërrojnë dhe e kanë frikë, ashtu si e duan dhe nuk e duan të jetë, zonjat.¹

Ky ndriçim simultan i personazhit të shërbëtoreve, ashtu si e praktikon Zhëneja në këtë pjesë, nuk e ndihmon në të vërtetë lexuesin të kuptojë përmbajtjen shoqërore të personazheve dhe të veprimeve të tyre. Përkundrazi, ai përdoret për t'u dhënë marrëdhëniet e shërbëtoreve me zonjën një përmbajtje të përgjithshme, abstrakte, pra, dhe të natyrshme: marrëdhëniet e zonjës me shërbëtoren paraqiten si marrëdhënie e të fortit me të dobëtin, ku secila palë ka nevojë për praninë dhe ndihmën e palës tjetër. Sipas Zhënesë, kjo lidhje e përjetshme i ngujon personazhet në një rreth të mbyllur vicioz, nga i cili shpëtojnë vetëm në një mënyrë: duke vdekur.

3.3. Nj "moral" të ngjashëm përcjell te lexuesi drama e tretë e Zh. Zhënesë, *Ballkoni*. Në qendër të veprës është Bordeli i zonjës Irma, i cili herë merr një kuptim simbolik, herë ruan kuptimin e vet literal. Funkcioni kryesor i Bordelit është të krijojë për secilin realitetin e ëndërruar që bën të mundur realizimin e dëshirave të fshehta dhe të ndrydhura të klientëve. Bordeli është një realitet më vete që ndihmon për të kuptuar jetën jashtë tij. Procedimi është i njëjtë: teatër brenda teatrit.

Jashtë Bordelit, në rrugët e qytetit ka shpërthyer revolucioni. Pushteti i vjetër mbretëror po kalon çastet e veta të fundit. Në këtë situatë të vështirë, shefi i pilicisë vjen në Bordelin e zonjës Irma dhe u kërkon klientëve të veshin uniformat e titullarëve të rendit të përmbysur. Kështu bëhet, dhe revolucioni dështon. Në skenën e metamofizimit të klientëve të Bordelit të tërheq vëmendjen fakti se asnjë njeri

1) Bernard Dort, *Théâtres*, Ed du Seuil, 1986, f. 130

nuk paraqitet për të kërkuar uniformën e shefit të policisë. Më në fund erdhi një njeri...Shefi i revolucionarëve, i cili kërkon të veshë uniformën e shefit të policisë.

Një fakt tjetër që duhet të nënvizohet është se Lypësi në tabllon e 8, dhe Skllavi në tabllon e 9, nuk pranojnë të marrin pjesë në procesin e metamorfizimit.

Për Zhënenë, problemi i pushtetit shtrohet në fushën e dallimeve fizike midis njerëzve, në ekzistencën e të fortëve dhe të dobtëve. Për rrjedhojë, lufta për pushtet është shprehje e rivalitetit midis të fortëve për dominim. Ndërsa etiketa të tilla si shefi i policisë ose shefi i revolucionarëve janë mbishtresime ose, më drejt, maska që përdoren prej tyre për të tërhequr sa më shumë njerëz pas vetes.¹

Nga ky këndvështrim, kuptohet përse Zhëneja nuk pranon që Lypësi dhe Skllavi të metamorfizohen: ata janë të përjashtuar ose të vetëpërjashtuar nga lufta për pushtet. Studjuesit kanë vërejtur se këta dy personazhe përfaqësojnë vetë Zhënenë.

Më drejt do të ishte të thuhej se ata përfaqësojnë lumpenproletariatit si shtresë shoqërore. Të vendosur arbitrarisht jashtë proceseve shoqërore, lumpenproletarët do të paraqiten nga Zhëneja si njerëz të vërtetë, të cilët nuk e sakrifikojnë thelbin e natyrës së tyre njerëzore për hir të idealeve sociale, përkundrazi, mungesa e këtyre idealeve u lejon të realizojnë plotësisht thelbin e natyrës së tyre. Me pretendimin se po shkon kundër rrymës, Zhëneja e konsideron gjendjen shoqërore të lumpenproletariatit si të vetmen rrugëzgjidhje për ata që luftojnë për një jetë autentike kundër maskave dhe roleve që u detyron shoqëria.

3.4. Në komentet e tij për dramën *Zezakët*, Zhëneja shkruan: "Nëse dramat e mia u shërbejnë zezakëve as dua t'ia di. Megjithëse nuk besoj të jetë ashtu", ndërsa në një rast tjetër, do të thotë: "Kjo dramë, po e përsëris, e shkruar nga një i bardhë u drejtohet spektatorëve të bardhë. Por, nëse

1) Shefi i revolucionarëve, pasi vesh uniformën e shefit të policisë, jepet pas veprimeve mazohiste. Dyzimi i personazhit përdoret nga Zhëneja për të treguar se në jetën shoqërore njeriu luan role, të cilat, sipas rrethanave, mund të jenë të ndryshme ose të kundërta.

rastësisht, ajo do të luhej ndonjë mbrëmje para spektatorëve zezakë, duhet që në çdo shfaqje të ftohet një i bardhë...Për të do të luhet. Gjatë gjithë shfaqjes një projektor do të drejtohet mbi këtë të bardhë simbolik..."¹

Struktura e kësaj pjese të Zhënesë është e ngjashme me atë të veprave pararendëse. Në skenë hyn një grup negrish, të cilët do të luajnë rolin e negrit, ashtu si i shikon i bardhi. Më pas, trupa do të dyzohet. Një pjesë prej tyre do të maskohen për të luajtur rolin e të bardhëve, natyrisht, ashtu si i shohin negrit, ndërsa pjesa e dytë do të vazhdojë të luajë rolin e negërve. Gjatë kohës që negrit sulmojnë dhe vrasin të bardhët në skenë, nga jashtë vjen lajmi se një i ri zezak është vrarë realisht.

Edhe në këtë dramë Zhëneja do të përdorë procedimin e teatrit brenda teatrit për të ballafaquar skenën me sallën, aktorët me shikuesit. Zhëneja nuk i paraqit negrit ashtu si janë, as ashtu si janë detyruar të bëhen nga shfrytëzimi dhe kolonializimi. Zhëneja do të mjaftohet me konstatimin e negritudës dhe pasqyrimin e saj. Ky parapëlqim artistik i Zhënesë i jep veprës një karakter dokumentaro-natyralist. Për rrjedhojë, ballafaqimi i skenës me sallën ngel vetëm një projekt ose është mjaft i tërthortë.

Akoma më pak i drejtpërdrejtë është procedimi i teatrit brenda teatrit në paraqitjen e të bardhëve, ashtu si i shikojnë zezakët. Të bardhët janë në sytë e zezakëve shkaktarët kryesorë të fatkeqësive të tyre. Lajmi i vrasjes reale të një zezaku të ri e përforcon këtë përshtypje. Meqë drama është shkruar nga një i bardhë për të ngjashmit e vet, rëndësi ka të dihet se çfarë mendojnë vetë të bardhët për kolonializmin, pra për vetveten. Ndërkaq Zhëneja, nëpërmjet gjykimit kritik të zezakëve ndaj kolonializmit dhe racizmit, kërkon të ndikojë mbi të bardhët. Pra, shikuesi i bardhë duhet të gjendet në një situatë të dyfishtë. Atë e bren ndërgjegja dhe vuan nga ndjenja e fajit, në rastin kur në skenë vihen të bardhët dhe zezakët, ashtu siç i shohin të bardhët. Ndërsa në rastin e dytë, kur në skenë vihen të

1)Jean Genet, *Les Nègres*, cituar sipas Bernard Dort, *Théâtres*, f. 130

njëjtët personazhe, por siç i shohin zezakët, spektatori i bardhë duhet të përjetojë, ndër të tjera, ndjenjën e frikës dhe të shpagimit. Për rrjedhojë, revolta zezake kundër të bardhëve nuk do të jetë luftë kundër racizmit, ajo shndërrohet, në thelb, në shprehje racizmi, po me kah të kundërt me racizmin tradicional. Ky trajtim i problemeve raciale është mjaft i ri për kohën. I vendosur në një pikë vështrimi tejet origjinale dhe në pajtim me botëkuptimin e vet, Zhëneja përpiket të tregojë, nëpërmjet zbulimit të dukurive të kundërta, në rastin tonë, të përçmimit racor të të bardhëve nga zezakët, se racizmi nuk ka, nga pikëpamja fiziologjike, asnjë bazë shkencore. Merret lehtë me mend habia ose tronditja e shikuesit të bardhë, i cili është mësuar tërë jetën t'i shohë dhe t'i trajtojë zezakët si racë inferiore. Po kur habia dhe tronditja kalojnë, çfarë ndodh me shikuesin? Fillon etapa e dyshimeve, e analizës dhe vetëgjykimit kritik. Dhe është e natyrshme të mendohet se autori denoncon, në këtë mënyrë, shoqërinë bashkëkohore dhe "mëkatet" e saj si p.sh. padrejtësinë, racizmin etj. Kjo gjë mund të ndodhë por, megjithatë, qëllimi i autorit nuk është ky. Mjafton të kujtojmë deklaratat e tij, disa prej të cilave i kemi cituar më lart. Për më tepër, po të mbahen mirë parasysh veçoritë botëkuptimore të Zh. Zhënesë, do të vërenim se autori nuk synon të denoncojë, as të kritikojë, por vetëm të tregojë, të bëjë teatër. Racizmi, ashtu si bjedhja, prostitucioni, homoseksualizmi, krimi, padrejtësia, pabarazia ekonomike, kolonializmi etj. është formë e shfaqjes së thelbit të natyrës njerëzore dhe e realizimit, në marrëdhënie me të tjerët, e pabarazisë natyrore, pra e marrëdhënieve midis të fortëve dhe të dobtëve. Çfarë kuptimi do të kishte të kritikojë natyrën njerëzore? Sigurisht asnjë. Mos vallë, dramaturgët e lashtësisë, të cilët kanë trajtuar kompleksin e Edipit dhe historinë e tij të njohur, e kanë pasur gabim që nuk shkruan vepra dramatike kritike rreth kësaj teme?

.Duket se pretendimi i Zhënesë është të çojë teatrin bashkëkohor drejt origjinës së vet, ta shndërrojë në një lloj riti. Kjo përpjekje është origjinale. Ajo mund të jetë një nga

format e ripërtëritjes së teatrit të ditëve tona në krizë. Ndryshe nga “teatri filozofik”, “teatri politik” ose shumë eksperimentimeve avanguardiste të cilësuar si “teatër revolucionar”, ku synohet ndërgjegjësimi i shikuesit, angazhimi i tij politik dhe pjesëmarrja në luftën për ndryshimin e botës, teatri i Zhënesë ofron një pasqyrë me përthyerje të shumta, ku spektatori sheh vetveten, d.m.th. gjen te vetvetja anë të panjohura, por, në shumicën e rasteve, rizbulon ato gjëra të cilat, për arsye të ndryshme, ia fsheh vetvetes. Në këtë mënyrë, teatri e ndihmon njeriun të çlirohet nga ndrydhjet, duke i njohur ato. A nuk realizohet, në këtë mënyrë, katarsisi i famshëm për të cilin kanë folur filozofët e shquar të lashtësisë, Platoni dhe Aristoteli? Nuk ka dyshim se me Zhënenë dramaturgjia bashkëkohore bën përpjekje të krijojë teatrin e vet qytetar, ashtu si e kishin grekët e vjetër.

3.5 Drama e Zhënesë *Erëpritisit* (Paravents), e vënë në skenë për herë të parë më 1961 në një teatër gjermanoperëndimor, e ndërton subjektin e vet me fakte të nxjerra nga realiteti i jetës politike në këto vite. Revolucioni algerian kundër kolonializmit francez kishte krijuar në Francë një situatë të nderë politike që të kujton, në disa aspekte, Francën e *Çështjes Drejfus* të një shekulli më parë.

Në kohën kur u shkrua drama, asnjë teatër nuk pranonte ta vinte në skenë. Nga frika e censurës, por edhe nga frika se mos humbnin subvencionet që u jepte shteti.

Drejtuesit e teatrit, në gjykimin e tyre për veprat që do të hyjnë në repertor, nuk mund të mos kenë parasysh kërkesat dhe kushtet që u imponon subvencionimi nga ana e shtetit. Një gjë e tillë do të ketë ndodhur edhe në qëndrimin e tyre ndaj dramës së Zhënesë *Erëpritisit*, të cilën e kanë gjykuar, të paktën të papërshtatshme për momentin. Pavarësisht nga ky fakt, duhet të theksojmë se kjo papërshtatshmëri e cila, po të mos kemi parasysh fjalët e vetë autorit, dhe qëndrimin e mëvonshëm të sipërmarrësve të teatrove ndaj kësaj drame, mund të shpjegohej me përmbajtjen antikolonialiste të veprës, nuk ka të njëjtën

përmbajtje për të gjitha kategoritë e shikuesve. Ajo që nuk i ka pëlqyer kritikës profesioniste në veprën e Zhënesë *Erëpritisit*, nuk është vetëm përmbajtja e saj antikolonialiste, por mënyra si e shtron dhe regjistri në të cilin e shtron problemin Zhan Zhëneja. Kritikës nuk i ka pëlqyer lumpenproletarizimi i Luftës së Algjerisë. Në kohën kur forcat luftënxitëse përpiqeshin të krijonin imazhin e një lufte të madhe patriotike, jetike për fatet dhe prestigjin ndërkombëtar të Francës, dhe kur artit i kërkohej të vinte theksin në aspektet e madhërishme dhe "heroike" të kësaj lufte, Zhëneja i pasqyron ngjarjet brenda kuadrit estetik të së ultës dhe të së shëmtuarës.

Pyetjes se cili është qëndrimi i shikuesve të thjeshtë të kësaj drame është mjaft e vështirë t'i japësh një përgjigje të plotë dhe përfundimtare. Kjo ndodh për shumë arsye. Fillimisht, vërejmë se duhet të bëhet dallimi midis përmbajtjes së veprës e cila, si pasqyrim i realitetit nga krijuesi, ekziston pavarësisht nga lexuesi (megjithëse atij i destinohet) dhe receptionit të veprës nga lexuesi. Pranimi i veprës nga lexuesi varet, në një masë të konsiderueshme, nga faktorë jashtëletrarë. Kështu përkatësia dhe pozita shoqërore, formimi i përgjithshëm kulturor, pa harruar dhe veçoritë individuale e të papërsëritshme të çdo lexuesi, të përfshira detyrimisht në kushtet historiko-shoqërore të leximit, luajnë rol në pranimin e veprës nga lexuesi. Pra, shkalla e pranimin ndryshon nga një lexues në tjetrin dhe nga një periudhë në tjetrën. Po kështu, ndryshon edhe reagimi ndaj veprës në fjalë.

Më 1966, kur u realizua në Francë kjo dramë e Zhënesë , Lufta e Algjerisë kishte përfunduar prej disa vitesh. Gjendja ishte qetësuar disi. Megjithatë shikuesit reagues me forcë dhe në mënyra kontradiktore. Në planin politik, kjo dukuri shpjegohet lehtë: Algjeria e fitoi pavarësinë, por shumë popuj të tjerë vuajnë nën zgjedhën e kolonializmit francez. Pra, problemi vazhdon të jetë aktual.

Në shkrimet e tij teorike, Zhëneja ka theksuar se "nuk është përpjekur asnjëherë të kuptojë personazhet e tij", megjithatë, asnjëherë nuk i ka përcëmuar. Për shumë

studjues të huaj të *Erëpritisit*, midis Zhënesë lumpenproletar, i përçmuar dhe i keqtrajtuar nga shoqëria, dhe zezakëve, banorëve të kolonive, ka shumë pika takimi. Me këtë shpjegohet, sipas tyre, ekzistenca e njëfarë afiniteti, solidariteti i Zhënesë, autor dramatik, me këto personazhe. Në të vërtetë, në dramën *Erëpritisit* nuk ka një qëndrim, por disa qëndrime të Zhënesë ndaj algjerianëve ose, më drejt do të ishte të flisnim për disa etapa të qëndrimit të Zhënesë. Në tabllot e para të kësaj drame, kur rezistenca e popullit algjerian është spontane dhe e paorganizuar, Zhëneja parodizon kolonët francezë. Ndërsa, kur kjo luftë e kapërcen stadin e anarkisë dhe kalon nga qëndresa individuale, e paorganizuar, në një luftë të vërtetë popullore, Zhëneja, nëpërmjet personazheve të tillë si Saidi, Lejla dhe Omari, diskrediton figurën e luftëtarëve algjerianë, i akuzon se janë të ngjashëm me ata që po përmbysin. Ky ndryshim qëndrimi i Zhënesë ndaj luftëtarëve algjerianë të kujton fjalimin e Arturo Uisë, në emër të bandës së tij, para tregtarëve të trustit të lulëlakrës. Punëtori i paorganizuar dhe që punon (kupto: që nuk kundërshton shfrytëzimin) gëzon simpatinë dhe përkrahjen e bandës së Arturo Uisë, po kur punëtori nuk punon, organizohet dhe ngre krye, Ui e godet.

Përse Zhëneja zgjodhi këtë subjekt dhe jo një tjetër është një pyetje e cila nuk do të kishte asnjë rëndësi në kushte të tjera. Dihet se me të njëjtin subjekt mund të përcillen te lexuesi mesazhe të ndryshme, ose i njëjti mesazh mund të përcillet nëpërmjet dy a më shumë subjekteve të ndryshëm. Pavarësisht nga këto fakte të njohura, pyetja rreth subjektit të *Erëpritisit* qëndron për disa arsye. Analiza e krahasuar e subjektit të kësaj drame me pjesët pararendëse të çon në përfundimin se fusha e interesave dhe, kryesisht, fusha e veprimit e Zhënesë, shkrimtar dhe ideolog i lumpenproletariatit, zgjerohet nga një dramë në tjetrën. Zgjerohet, gjithashtu, problematika e veprës së Zhënesë. Nga përshkrimi i jetës në një qeli burgu, kalohet në antagonizmin e Zonjës me Shërbyeset. Në dramën *Ballkoni* jepet jeta e një qyteti, te *Negrit* flitet për një racë të tërë, ndërsa *Erëpritisit* e nxjerrin subjektin nga lufta çlirimtare e

popullit algerian. Natyrisht, ky zgjerim i problematikës në veprën artistike të Zhënesë nuk mund të jetë pa lidhje me rolin në rritje të Zhënesë dhe të lumpenproletariatit në jetën politiko-shoqërore të vendit.

Fakti që Zhëneja zgjedh një subjekt nga aktualiteti politik dëshmon, nga ana tjetër se kjo shtresë jo vetëm që nuk qëndron mospërfillëse ndaj problemeve të ndryshme, jo vetëm që shpreh pikëpamjen e vet për këto probleme, por ajo kërkon të dëgjohet edhe zëri i saj.

Kjo dramë përfshin 25 tablo me rreth 100 personazhe. Në 14 tabllot e para, veprimet zhvillohen në kontekstin politik e shoqëror të luftës së popullit algerian kundër kolonializmit. Kontradiktat midis shfrytëzuesve dhe të shfrytëzuarve jepen në një mënyrë pak a shumë të ngjashme me dramat *Shërbëtoret* dhe *Negrit*. Në tabllotë e tjera, Zhëneja i zhvillon ngjarjet në një plan të përgjithshëm metafizik, midis të gjallëve dhe të vdekurve, të cilët, në raport me njëri-tjetrin, nga pikëpamja e procedimeve dramatike, përsërisin skemën e njohur të Zhënesë "të teatrit brenda teatrit".

Të gjitha forcat shoqërore dhe politike të kohës jepen sa në planin sinkronik dhe në planin diakronik, jepen brenda universit të tyre, me lidhjet dhe me divergjencat që kanë, por jepen edhe në marrëdhënie me forcat e tjera politike, jepen të veçuar, por jepen edhe të bashkuar, të organizuar. Paraqiten të gjallë, por edhe të vdekur. Kalimet nga një gjendje në tjetrën nuk ndjekin ndonjë rregull të caktuar. Duket se autori vepron kështu me qëllim, për të fshirë kufijtë, për të relativizuar vlerën e kriterëve dalluese të këtyre gjendjeve. Në botën e të vdekurve, që gjendet në katin e katërt, të fundit, të erëpritisve (grilave), ku bashkëjetojnë në paqe edhe luftëtarët algerianë edhe kolonizatorët, mbretëron urtësia e vërtetë, para së cilës arsytet e të gjallëve janë pa asnjë vlerë. Duke biseduar për luftën që zhvillohet në katet para, luftë në të cilën ata kanë qenë vetë pjesëmarrës, të dy palët përfundojnë se nuk ia vlen barra qeranë, se "bëhet shumë zhurmë për pak gjë" etj.

1) Jean Genet, *Les Paravents*, Marc Barbezat (ed.), XV e taleau, f.185.

Personazhi kryesor i kësaj drame është Saidi, vjedhës, tradhtar, kriminel. Edhe e shoqja, Lejla, ka të njëjtat vese. Saidi vepron i veçuar dhe simbolizon të keqen deri në pasojat e saj të fundit. I vetmi personazh që do ta kuptojë dhe do ta marrë në mbrojtje është plaka Omu, një *alter ego* e autorit në këtë vepër. “ Ju na mësuat se si duhet të degradohemi”, i thotë me simpati plaka Omu Saidit. Dhe në një moment tjetër kritik, plaka Umo do t’u kundërvihet me këto fjalë luftëtarëve algerianë, që po përgatiten të ekzekutojnë Saidin si tradhtar:”Nuk u vramë në luftë për të mbrojtur pashallarët, kadijtë, tregtarët...as e çajmë kokën për ta, po për të ruajtur të çmuar Saidin tonë...dhe gruan e tij shenjtore.” Nga ana e tij, Saidi, i ndërgjegjshëm se shkon kundër rrymës, ka përpunuar një filozofi të vetën, e cila ushtron ndikim tërheqës në të gjithë katet e erëpritisve:”Do të vazhdoj deri sa të ekzistojë bota, të kalbem për të kalbur botën”, deklaroi Saidi. Ky personazh përfaqëson në shkallën më të lartë modelin e antiheroit, ai është simbol i pasivitetit agresiv.

Nga ky parashtrim i shpejtë i disa linjave kryesore të subjektit, duket sikur ngjarjet e nxjerra nga Lufta e Algjerisë i shërbejnë autorit vetëm si material bruto për të ilustruar pikëpamjet e tij filozofike dhe për të marrë në mbrojtje me çdo kusht gjendjen shoqërore dhe reagimet e lumpenproletariatit. Si të thuash, autori ngrihet mbi “grindjet” tradicionale midis të shtypurve dhe shtypësve, në vend të të cilave propozon mbretërimin e së keqes dhe të ultës: në këtë shoqëri ku gjithçka është e maskuar, duket ose shfaqet ndryshe nga çfarë është në të vërtetë, antivlerat e lumpenproletariatit janë të vetmet vlera reale ku përkon shfaqja dhe thelbi dhe ku shoqëria mund të shohë fytyrën e saj të vërtetë, veçse të përmbysur.

Ndërtimi kompozicional i kësaj pjese të Zhënesë, i konceptuar në 25 tablo, që zhvillohen në katër kate erëpritisish, të kujton formalisht konceptimin dantesk të *Komedisë Hyjnore*. Në katin e parë, janë kolonët, në të dytin

1)Po aty, f.250.

gjendet sheshi i fshatit dhe bordelli, në të tretin është ushqimorja dhe burgu, ndërsa në të katërtin janë të vdekurit. Të gjithë personazhet, përjashtuar Saidin dhe të shoqen, do të ngjiten nga njëri kat në tjetrin. Të gjithë, edhe kolonizatorët dhe luftëtarët, do të ndjekin të njëjtën rrugë deri sa arrijnë në botën e të vdekurve. Saidi dhe e shoqja ndjekin rrugën e kundërt. Ata ose qëndrojnë në vend ose zbresin. Këto lëvizje me kah të kundërt të kujtojnë konceptin fetar për të mirën dhe të keqen, ku e keqja tërhiqet poshtë nga djajtë. Zhëneja ka huazuar skemën, po ka modifikuar përmbajtjen. Zhëneja e shfrytëzon këtë fakt për të treguar se veprimtaria dhe idealet e njerëzve, qofshin borgjezë ose proletarë, kolonialistë apo të kolonizuar, janë të rreme, iluzore. Vetëm kur arrijnë në katin e fundit, ata bëhen të ndërgjegjshëm për këtë, po tani është tepër vonë dhe nuk mund të zbresin poshtë. E vetmja gjë që u ngel të bëjnë është të jenë spektatorë dhe të japin gjykime për ato që ndodhin në katet e poshtme ose për të kaluarën e tyre. Morali është i qartë: gjatë gjithë jetës njeriu nuk arrin ta zbulojë thelbin e jetës së vet dhe të botës. Sigurisht, te këta njerëz ndodh një lloj "perfeksionimi", i cili qëndron në humbjen e vazhdueshme të thelbit të tyre. Ata shndërrohen përherë e më shumë në maskën që u ka imponuar jeta shoqërore. Maska shndërrohet në thelb të jetës së tyre. Ky proces i maskave përkon me ngjitjen e kateve. Sa më lart të ngjitet personazhi, aq më tepër është i tjetërsuar. Ndryshe ndodh me Saidin dhe Lejllën që zbresin poshtë. Këta dy personazhe jo vetëm që nuk pranojnë të mbajnë maskën që kërkon t'u verë shoqëria, pra, nuk pranojnë të paraqiten ashtu si i shikojnë të tjerët, por ata do të jenë në ndryshim të përhershëm: sot nuk janë ata që ishin dje dhe, nesër, nuk do të jenë ata që ishin sot, e kështu me radhë. Kjo ndryshueshmëri mund të interpretohet si përpjekje e këtyre dy personazheve për të arritur në thelbin e natyrës njerëzore, po kalimi nga një gjendje në tjetrën, mund të trajtohet dhe si zbulim i formave të ndryshme e të shumta të të shfaqjes e të realizimit të këtij thelbi. Në këtë rast, nuk kemi asnjë lloj evoluimi, as zbritës as ngjitës, po krimi,

vjedhja, tradhtia, prostitucioni, homoseksualizmi etj., janë dukuri ku tjetërsohet thelbi i natyrës njerëzore.”Vepra ime nuk është apologji e tradhtisë. Ajo zhvillohet në një fushë ku morali zëvendësohet me estetikën e skenës”¹, i drejtohet Zhëneja regjisorit të dramës së tij *Erëpritisit*. Ndërsa në një vend tjetër i shkruan: “pjesët, zakonisht, thonë se e kanë një kuptim, por jo kjo. Ajo është një festë me elemente të çrregullta, ajo nuk është kremtim i asgjëje”²

Qëndrimi i Zhënesë ndaj artit dramatik është mjaft kontradiktor. Shpesh herë, ai kalon nga një ekstrem në tjetrin. Duke kritikuar iluzionin në teatër, Zhëneja mbron pikëpamjen se shfaqja teatrale nuk zëvendëson relitetin, se konfliktet, ndeshjet e personazheve dhe zgjidhjet e këtyre konflikteve nuk zëvendësojnë dukuritë përkatëse të jetës shoqërore. Por, po duke kritikuar iluzionin në teatër, Zhëneja kërkon të përzërë nga teatri vetë realitetin. Kërkesa e Zhënesë se “flaka e shkrepes është e njëjtë në sallë (ose gjetiu) dhe në skenë, pra, të evitohet”,³ bazohet në bindjen e tij se skena dhe jeta janë dy realitete të ndryshme dhe përjashtuese: “Megjithëse nuk e di me saktësi se çfarë është teatri, unë e di çfarë nuk pranoj të jetë: përshkrimi i veprimeve të përditshme të para nga jashtë”.⁴ Me fjalë të tjera Zhëneja shtron problemin e teatralizimit ose, më drejt, të riteatralizimit të teatrit, i cili konsiston në përdorimin ekskluziv të simboleve dhe konvencioneve në vend të pasqyritimit mimetik të realitetit në teatër. Procedimi i teatrit brenda teatrit përfaqëson për Zhënenë formën kryesore të riteatralizimit. Ky procedim i lejon Zhënesë ta konceptojë veprën dramatike në disa nivele, të cilat u ngjajnë pasqyrave të vendosura në mënyrë të tillë që ta paraqesin objektin e pasqyruar të përmbysur. Në nivelin e parë, vepra dramatike e Zhënesë është mjaft e ngjashme me veprat e Sartrit. Trajtohen probleme të ndryshme filozofike, politike,

1) Jean Genet, *Lettres à Roger Blin*, Gallimard, 1966:f.22.

2)Po aty, f.15

3)Po aty, f.47

4)Jean Genêt, *Comment jouer les Bonnes*, ed. L'Arbalette Marc Barbezat, 1963, f. 10

shoqërore etj. Në këtë nivel, Zhëneja radhitet te përmbajtistët. Po në nivelin e dytë, vërejmë një

përmbysje të plotë të perspektivës. Funkzioni i këtij niveli është të tregojë se gjithçka që është thënë në nivelin parë është e rreme, iluzore, është një lojë maskash. Pra, papritur, rezulton se ajo që konsideruam përmbajtje e veprës në nivel të parë, nuk është realisht e tillë. Përmbajtja e veprës nuk eksteriorizohet, ajo është e padepërtueshme. Ajo që ne e quajmë përmbajtje, është vetëm shfaqje, e cila paraqitet si përmbajtje. Në këtë nivel, Zhëneja bashkohet me dramaturgët e teatrit absurd.

Kjo veçori e dramaturgisë së Zhënesë i ka shtyrë studiuesit ta klasifikojnë veprën e tij, herë në vazhdën e Sartrit, herë në atë të tetrit absurd, herë si urë kalimi nga dramaturgjia e Sartrit tek ajo e Joneskos dhe e Beketit, herë si sintezë post-sartriane dhe post-teatër absurd. Me fjalë të tjera, itinerari i veprës dramatike të Zhënesë, sipas klasifikimit të këtyre studiuesve, është ky: nga pozitativ e shkrimtarëve përmbajtistë të formalistët dhe prej këtej në krijimin e një teatri “të ri”, që është mohim i të dyve. Një studiues këto etapa të itinerarit të veprës së Zhënesë i ka dhënë si kalim nga teatri në “teatrin brenda teatrit”, dhe prej këtej në “teatrin mbi teatrin”,¹ pra, në kritikë dhe mohim të teatrit aktual.

1) Bernard Dort, *Théâtres*, Editions du Seuil, 1986, f.128.

4. Teatri absurd ose Ferri është brenda nesh

Dramaturgjia ekzistencialiste, që në fillim të viteve '50, u zëvendësua nga prirja avanguardiste e "Teatrit të ri" ose siç quhet zakonisht "Teatrit absurd". Përfaqësuesit kryesorë janë Jonesko, Beket, Adamov. Për këta dramaturgë teatri ekzistencialist i Sartrit, Kamysë e i G.Marselit nuk është konsequent në qëndrimin ndaj absurdit. Vërejtja e parë është se në teatrin ekzistencialist arsyeja nuk është likuiduar plotësisht dhe se, në një mënyrë ose tjetër, zhvillimet e situatave ose veprimet e personazheve, madje dhe në rastet kur janë në kundërshtim të plotë me arsyen, vazhdojnë të kenë si pikë referimi arsyen. Kritika e dytë lidhet me karakterin ende shoqëror të ontologjisë ekzistencialiste. Pretendimi i njohur i Kamysë dhe i Sartrit se ekzistencializmi është filozofia e njeriut të dëshpëruar ose kredoja ekzistencialiste "Ferri janë të tjerët" nuk i kënaq partizanët e teatrit absurd, sepse pranohet që njeriu mund të hyjë në marrëdhënie me njerëzit e tjerë dhe se, duke njohur absurditetin e jetës, kotësinë e përpjekjeve të tij, njeriu gjen arsyet që përlligjin ekzistencën e tij. Për dramaturgët e teatrit absurd, komunikimi midis njerëzve është po aq i pamundur sa dhe "të përytyrosh Sizifin të lumtur". Ndërkaq ata e akuzojnë teatrin ekzistencialist si teatër tradicional, sa në planin e përmbajtjes dhe të formës artistike. Tendencioziteti ekzistencialist, pasqyrimi i disa problemeve politike të kohës, formulat e lirisë dhe të

angazhimit ekzistencialist hidhen poshtë nga Jonesko dhe pasuesit e tij, jo aq shumë se bien ndesh me botëkuptimin e tij, po se e kanë humbur efikasitetin e tyre. Ndërsa në rrafshin artistik, do të kërkohet eliminimi i figurës artistike, krijimi i një dramaturgie jofigurative.¹ Studjuesja e teatrit absurd, Zhënevievë Sero, në librin *Historia e teatrit të ri*, pasi pranon filiacionin ideor nga teatri ekzistencialist në teatrin absurd, nënvizon se ndihmesa kryesore e këtij të fundit qëndron në krijimin e formave të reja: "Moralistë para se të jenë dramaturgë, Sartri dhe Kamyja e konsiderojnë teatrin si një mjet efikas-por jo kryesorin, për të shprehur pikëpamjet filozofike. Për asnjë çast, ata nuk u përpoqën të revolucionarizojnë formën dhe strukturat e teatrit, por hodhën pa u merakosur verën e tyre të re në butet e vjetra të teatrit tradicional."² Dhe pak më poshtë vazhdon: "Vetëm autorët e avanguardës-krijues të formave të reja-, sepse vënë në pikëpyetje ligjërimin e teatrit dhe ligjërimin në përgjithësi, arrijnë të japin në skenë një pamje tërësore të gjendjes sonë."³

4.1. Jonesko: Gjyqi i arsyes dhe i ligjërimin

4.1.1. "Unë nuk kam pse të qahem: i sulmuar nga të djathtët që më konsideronin të majtë, nga të majtët të cilët shikonin tek unë një reaksionar, gjithmonë jam shpërblyer mirë"⁴, shkruan Jonesko në një artikull botuar gjatë polemikës publike midis dy dramaturgëve në zë të viteve '80, Fernando Arrabalit dhe Antuan Vitezit. Ky pohim i vonuar (rreth 30 vjet pas botimit të veprave të tij kryesore), dëshmon, ndër të tjera, se "avanguardia" e viteve '50, ashtu si dhe avanguardia e viteve '20, nuk pati vështirsi për t'u rikuperuar. Vepra e parë e Joneskos *Këngëtarja tullace*, e

1) Në librin e tij teorik *Shënime dhe kundërshënime*, Jonesko shkruan: "krijimi i një teatri abstrakt dhe jofigurativ...Teatër abstrakt. Dramë e pastër. Anitematik, antiideologjik, antirealist socialis, antifilozofik, antipsikologjik, antiborgjez, rizbulimi i një teatri të lirë.", Gallimard, 1962, f.160.

2) Geneviève Serreau, *Histoire du nouveau théâtre*, Gallimard, 1981, f.26.

3) Po aty, f.27.

4) E.Jonesco, *Molière est-il périmé?*, Nouvel Observator, 26 septembre-2 octobre

shfaqur më 1950, shkaktoi indinjatën e publikut. Si rregull aktorët luanin në salla bosh ose që boshatiseshin gjatë shfaqjes. vepra nuk ka as subjekt dhe as personazhe në kuptimin e plotë të fjalës. Për veprim dramatik as që mund të bëhet fjalë. Sipas pohimit të vetë Joneskos, pikënisje për këtë vepër u bë një metodë bashkëbisedimi për mësimin e gjuhës angleze. I vendosur në një plan përqasës, Jonesko arrin në përfundimin se gjuha nuk shërben si mjet i vërtetë komunikimi midis njerëzve dhe se, në vend që ta lehtësojë komunikimin, ajo e vështirëson, e bën të pamundur. Për këtë arsye, Jonesko do ta cilësojë *Këngëtarën tullace* si *tragjedi të ligjërimit*.¹ Merret vesh që në këtë vepër nuk ka këngëtare, as me flokë dhe as tullace. Pjestarët e familjes Smith, të ndihmuar edhe nga fantazmat e Bobi Uatsonëve, ndërmarrin të bëjnë *gryqin e ligjërimit*. Procedimet janë më se të njohura: lojra fjalësh, përdorimi i fjalëve me dy ose më shumë kuptime, i një fjale në vend të një tjetre, përdorimi i fjalëve të urta dhe shprehjeve të ngulitura në kontekste të ndryshme nga kontekstet ku shfaqen zakonisht, organizimi i dialogëve ku secili nga bashkëbiseduesit ndjek linjën e tij të arsyetimit, pa u shqetësuar për atë që flet tjetri (dukuri që takohet shpesh në festat dhe argëtimet popullore, të njohura si *dialogu i shurdhëve* ose *telefoni i prishur*), përdorimi i lapsusit, etj. Po japim disa shembuj: kur ora bie 17 herë, hyn zonja Smith dhe thotë: “Ah, ora qenka 9.00”; “një kufomë e bukur... që nuk e tregon moshën”; “Isha në kinema me burrë dhe pashë film me gra”; “Meqë kishin të njëjtin emër nuk mund t’ i dalloje njëri nga tjetri, kur i shikoje bashkë”; “Gruaja ime është shumë e zgjuar. Ajo është më e zgjuar se unë. Në të gjitha rastet, ajo është më femërore se unë”; “Mund të provohet që progresi shoqëror është më i mirë me sheqer”. Nëse shkrimtarët e mëdhenj të të gjitha kohëve i kanë përdorur këto burime të komikes për të kritikuar të metat dhe kufizimet, për të shprehur qëndrimin e tyre ideoemocional ndaj një personazhi ose dukurie të caktuar, duke ruajtur, sigurisht, masën dhe raportet me elementet e

1) E. Jonesco, *Notes et contrenotes*, Gallimard, 1962, f.162.

tjera të veprës artistike, tek Jonesko këto procedime shndërrohen qëllim në vetvete, zhvishen nga çdo përmbajtje filozofike, morale etj. dhe më kryesorja është se ato përfaqësojnë vetë veprën joneskiane.

Kritika e mënyrës së shprehjes e shtresave ose klasave të caktuara ka tërhequr, prej kohësh, vëmendjen e shkrimtarëve të mëdhenj. Në letërsinë franceze psh., Molieri në shek. XVII e kritikonte preciozitetin edhe si një dukuri gjuhësore të dëmshme, ndërsa në shek. XIX, Floberi do të dënojë shprehjet e gatshme dhe të parafabrikuara të mikroborgjezisë. Nuk është e vështirë të kuptohet se për këta shkrimtarë, kritika e mënyrës së shprehjes e këtyre klasave nuk shërben për të treguar paaftësinë e gjuhës si mjet komunikimi, por synon të provojë paaftësinë e këtyre klasave për të shfrytëzuar mundësitë ekzistuese dhe potenciale të gjuhës për komunikim. Kjo pozitë ndaj gjuhës e këtyre klasave shpjegohet, në radhë të parë, me shkaqe shoqërore e kulturore, me faktin se këta njerëz nuk kanë çfarë të thonë. Ndryshe ndodh tek Jonesko, i cili nuk kritikon mënyrën e shprehjes së ndonjë klase të caktuar, por dënon ligjërimin në përgjithësi. Prirjet tjetërsuese të shoqërisë bashkëkohore janë një faktor i dëmshëm për gjuhën si mjet komunikimi. Ndërkaq, është e kuptueshme se një nga rrjedhojat e individualizmit është mbyllja e individit në guackën e interesave të tyre të ngushta, tërheqja e tyre nga jeta politiko-shoqërore. Këto dukuri shoqërohen me dobësimin e lidhjeve midis njerëzve, të cilat pasqyrohen, detyrimisht, në gjuhë, në dobësimin e lidhjeve të tyre gjuhësore. Që në shekullin XVIII, Rusoi vërente se ligjërimi i fisnikërisë franceze karakterizohej nga opaciteti, i kushtëzuar nga mospërputhja midis asaj që thuhej dhe asaj që mendohej ose ndjehej. Nëpërmjet trajtimit të temës së dualitetit transparencë-opacitet, Rusoi kritikonte shoqërinë feudale, nga njëra anë, dhe tregonte se komunikimi midis njerëzve nuk mënjanohet plotësisht, por vetëm zvogëlohet shkalla e tij, nga ana tjetër. Teoritë e sotme për komunikimin, përfshirë edhe ato më të skajshmet, nuk mund të mos vënë re një dukuri që ekziston realisht:

komunikimin e njerëzve përmes gjuhës (Natyrisht shkalla e komunikimit mund të ndryshojë në varësi të faktorëve të shumtë ideologjikë, kulturorë, në varësi të formimit të përgjithshëm të bashkëbiseduesve etj.). Nga ky kënd vështrimi, qëndrimi i Joneskos ndaj komunikimit nuk mund të kuptohet i shkëputur nga qëndrimi i tij ndaj jetës shoqërore në përgjithësi. Duke denoncuar mungesën e komunikimit, Jonesko mban qëndrim kritik ndaj shoqërisë bashkëkohëse. Ndërsa kur këtë dukuri e paraqet si të pashmangshme, të parregullueshme, Jonesko kalon nga dënimi i një shoqërie të caktuar në dënimin e shoqërisë në përgjithësi.

4.1.2. “Përkthyesi juaj është idiot, ju nuk mund të shkruani kështu, 40 nxënës të vrarë çdo ditë” Me mburrje Jonesko do të përgjigjet: “Jo, idiot nuk është përkthyesi im, por unë vetë”²

Ky dialog befasues, midis autorit të dramës *Mësimi* dhe një regjisorit anglez, i cili donte ta vinte në skenë këtë vepër, dëshmon mjaftueshëm për një nga konstantet kryesore të këtij teatri: armiqtësinë ndaj arsyes. Problematika e dramës paraqet ngjashmëri me *Këngëtarin tullece*. Nëpërmjet një subjekti skeletik, ku mësuesi vret çdo ditë, që prej 20 vjetësh, 40 nxënës, Jonesko sulmon përsëri logjikën dhe ligjërimin. Përveç problemit të mungesës së komunikimit midis njerëzve përmes ligjërit, Jonesko e trajton gjuhën si shkakun e të gjitha tiranive. Me shembuj të shumtë, Jonesko kërkon të provojë se gjuha nuk shërben për të përcjellë me të vërtetë njohuri shkencore nga njëri brez te tjetri, por është një mjet me anë të cilit më të fuqishmit ose ata që janë në pushtet vendosin dhe ruajnë sundimin e tyre mbi të dobët dhe të vegjlit. Gjuha, si institucion shoqëror, nuk ekziston e shkëputur nga zhvillimi i përgjithshëm i shoqërisë njerëzore. Ajo, në mënyra të ndryshme, është e pranishme në të gjitha llojet e veprimtarive njerëzore. Jo vetëm që është e pranishme, por gjuha u përshtatet nevojave

1)E. Jonesco, *Eugène et son double*, Le Nouvel Observateur 17-23 Octobre, 1986, f.9.

2)Po aty.

të këtyre veprimtarive. Këto lloj marrëdhëniesh janë, shumë herë, aq të natyrshme dhe të vetvetishme saqë njerëzit, në jetën e tyre të përditshme, nuk bëjnë ndonjë dallim midis gjuhës dhe veprimtarisë konkrete në të cilën përfshihet gjuha. Është mjaft i njohur shembulli për pushtetin e pabarabartë të gjuhës në individë të ndryshëm. A është e vërtetë që pabarazia e pushtetit të ligjërimit ka natyrë dhe shkaqe gjuhësore? Ose e thënë ndryshe: cilat janë marrëdhëniet midis pushtetit dhe kuptimit të fjalëve të shqiptuara nga njerëz me pozitë shoqërore të ndryshme? Për t'iu përgjigjur kësaj pyetjeje, marrim një shembull: "Do të shfaros të gjithë kundërshtarët e mi" Në gojën e diktatorit kjo fjali ka, për nga mjetet ose rrugët e shfarosjes që do të përdoren dhe për nga lloji dhe sasia e kundërshtarëve që do të asgjësohen, shtrirje kuptimore shumë më të gjerë dhe më të pasur sesa e njëjta fjali e shqiptuar nga një fshatar i thjeshtë. Pra, nuk kanë të njëjtën përmbajtje. Veçse ne ende nuk u jemi përgjigjur pyetjeve: për kë dhe përse nuk kënë të njëjtën përmbajtje? Le t'i përfytyrojmë diktatorin dhe fshatarin përballë një personi të tretë, për të cilin të dy janë të panjohur. Në këtë rast, fjalitë e njëjta do të kenë për këtë individ të njëjtin kuptim dhe të njëjtin pushtet. Pra, as kuptimin, as pushtetin, ligjërimi nuk e përfton nga vetvetja, por nga jashtë, nga jeta në shoqëri e individëve. Në vijim të këtij shtjellimi për marrëdhëniet e gjuhës me veprimtaritë e ndryshme shoqërore të subjekteve folëse, vërejmë se pikëpamja e Joneskos për ligjërimin spekulon me vështirësinë për të veçuar gjuhën nga jeta shoqërore, për arsyen e thjeshtë se, jashtë jetës shoqërore, gjuha si mjet komunikimi nuk ekziston. Jonesko nënvizon dy dukuri kryesore, të cilat ai cilëson gjuhësore, por që në të vërtetë janë thjesht shoqërore: tirania e gjuhës dhe boshatisja kuptimore e ligjërimit.

Jonesko e trajton gjuhën si shkak të pabarazisë dhe të padrejtësisë shoqërore. Po të vazhdonim arsyetimet e Joneskos, do të arrinim në përfundimin se për të zhdukur pabarazinë, lufta duhej të zhvillohej brenda gjuhës, kundër gjuhës. Se sa e pafrytshme është një pikëpamje e tillë, përveç

shtjellimit të mësipërm të marrëdhënieve të gjuhës me jetën shoqërore, mjaftojmë të kujtojmë lëvizjen surrealistë dhe të ashtuquajturin "revolucion surrealist". Përfundimi i dytë i papranueshëm, që rrjedh nga pikëpamja e Joneskos për ligjërimin, do të ishte se në botën e kafshëve, ku nuk ekziston gjuha, mbretëron liria, drejtësia dhe barazia.

Problemi tjetër që ngre Jonesko në dramën *Mësimi* bazohet në vëzhgimet e Frojdit dhe të nxënësve të tij. Gjuha është burim i ndrydhjes së vullnetit dhe i neurozave të ndryshme. Nxënësit do të ankohen shpesh se u dhemb koka, se janë të mërëzitur, se këto gjëra (ato që thuhet në mësim) nuk u interesojnë etj. Para lexuesit ose shikuesit lindin, njëherësh, një varg pyetjesh: kush është shkaktari i këtyre neurozave; çfarë qëndrimi mban nxënësi; cili është "mësimi" i Joneskos etj. Si zakonisht, ai i vendos ngjarjet në një kontekst abstrakt, të papërcaktuar, për rrjedhim, për lexuesin është e vështirë të përcaktojë se cili fshihet pas Profesorit ose pas nxënësve. Përpos kësaj, përballë këmbënguljes pedante dhe ndrydhëse të Profesorit nxënësit nuk veprojnë, por vetëm qahen, në pritje të mbarimit të "Mësimi", që përkon me vdekjen e tyre. Pasiviteti dhe fatalizmi i këtyre personazheve përfaqësojnë dy nga konstantet kryesore të botëkuptimit absurdist të Joneskos.

4.1.3. Ndërsa në dramën *Zhaku ose nënshtrimi* e shkruar në të njëjtin vit me *Mësimin*, pasqyrohet "tiranania" e ligjërimin në marrëdhëniet familjare. Zhaku kundërshton pushtetin prindëror dhe, në veçanti, përpjekjet e tyre për ta përpunuar revoltën e tij adoleshente, sipas metodave asimiluese të mikroborgjezisë, ku vendin kryesor e zënë klishe të moralizuese. Por, siç pritet, personazhi joneskian nuk mund të rezistojë për një kohë të gjatë. Më së fundi ai do të shqiptojë frazën "Më pëlqejnë shumë patatet e skuqura me dhjamë", që simbolizon nënshtrimin e Zhakut. "Ai pranon të hyjë përsëri në gjirin e familjes dhe t'i përshtatet botës ashtu siç është"¹. Në këtë dramë, Jonesko demaskon tjetërsimin e njeriut. Shkaktarët janë të shumtë. Duket se

1) Genéviève Serreau, *Histoire du "nouveau théâtre"*, f.43.

gjithçka, në këtë realitet, është e tjetërsuar dhe tjetërsuese. *Zhaku ose nënshtrimi*, synon të tregojë se procesi tjetërsues është i panatyrshëm dhe realizohet me metoda dhe rrugë shtrënguese. Asnjë shpresë nuk feks në universin joneskian për të kundërshtuar tjetërsimin. Ndryshe nga dramat e mëvonshme, p.sh. *Karriget*, në këtë vepër, Jonesko e vë theksin në rolin negativ që luan tradita rutinore në jetën familjare. Në mër të disa klisheve morale dhe të një të ashtuquajture pozitë shoqërore, familja e Zhakut është e gatshme të sakrifikojë të drejtën e Zhakut për të qenë i lirë, i ndryshëm nga të tjerët. Tjetërsimi, në këtë vepër, nuk do të barazohet me asgjësimin e individit, por me zhdukjen e veçorive individuale, nivelimin e cilësive, të shijeve dhe të kërkesave, dhe së fundi, me “përpunimin” e njëlojtë të personalitetit të individëve në kallëpe të parapërgatitura dhe standarde.

4.1.4. Ndonëse ritmet krijuese të Joneskos, në këtë periudhë janë të larta(ai krijon një ose dy drama në vit), qëndrimi i publikut nuk ndryshon: veprat shfaqen në salla bosh. Këtë fat pati edhe *Karriget*, që nga shumë studjues mbahet si vepra më e mirë e Joneskos.”Tema e kësaj pjese, - shkruan Jonesko, - nuk është mesazhi, as dështimet e jetës, as morali i rënë i të moshuarve, por karriget, d.m.th. mungesa e njeriut, mungesa e perandorit, mungesa e Zotit, mungesa e (lëndës) materies, irrealiteti i botës, boshllëku metafizik, tema e pjesës është hiçi”.¹

Subjekti mund të përmbliidhet në pak fjalë: një çift pleqsh jetojnë të izoluar në shtëpinë e tyre në një ishull. Vendosin të organizojnë një pritje, ku kanë ftuar personalitete të ndryshme, përfshirë edhe vetë perandorin. Në këtë festë familjare, të dy pleqtë mendojnë të bëjnë “bilanci” e jetës së tyre, por të ftuarit nuk vijnë ose, më drejt, në vend të tyre, në dhomë shtohen karriget, aq sa të dy pleqtë mbeten të izoluar edhe nga njëri-tjetri. Të vetmuar ata janë po aq të heshtur dhe të pafuqishëm sa edhe

1) Eugène Ionesco, cituar sipas Genéviève Serreau, *Histoire du "nouveau théâtre"*, f45-46.

karriget. Së fundi, ardhja e Orakullit në dhomë i “çliron” nga detyrimi i mesazhit për botën dhe u lejon t’i japin fund jetës duke u hedhur nga dritarja. Porse edhe Orakulli nuk do ta transmetojë mesazhin se është shurdhmemec.

Kjo vepër e Joneskos i kushtohet kotësisë dhe absurditetit të jetës. Për autorin, jeta e njeriut është një shumë dështimesh dhe zhgënjimesh. Në librin *Shënime dhe kundërshtime* Jonesko thekson se “absurde është gjithçka që nuk ka ndonjë qëllim...I shkëputur nga rrënjët e tij fetare ose metafizike, njeriu mbaron, e gjithë veprimtaria e tij bëhet e pakuptimtë, e panevojshme, mbytëse.¹ Njëpërmjet historisë së jetës së dy pleqve, mësohet se ata nuk kanë asgjë për të treguar, sepse nuk kanë bërë asgjë gjë të vlejshme. Përpos kësaj, autori nënvizon se shkak kryesor i këtij boshllëku është tepria e sendeve në mjedisin rrethues. Jonesko, njëpërmjet skenës së karrigeve që pushtojnë dhomën, përcjell te lexuesi një mesazh të ngjashëm me atë të përfaqësuesve të antiromanit, për të cilët, eliminimi i personazheve nga vepra letrare përligjet me tjetërsimin e njeriut, me shndërrimin e tij në shtojcë të sendeve.

Jonesko, përmes jetës boshe të dy pleqve dhe, në veçanti, përmes vdekjes së tyre tragjikomike, që simbolizon ngadhënjimin përfundimtar të botës së mallrave mbi krijuesin e tyre njeriun, denoncon tjetërsimin e njeriut dhe rolin fetishizues të botës së mallrave. Në vitet 60-70 progresi teknik dhe teknologjik bënë të mundur krijimin e të ashtuquajturës shoqëri e konsumit, e cila krijon të mira materiale, që plotësojnë ose kalojnë nevojat e shoqërisë për ekzistencë. Ky “bollëk” ose kjo “tepri” e sendeve nuk duhet të mendohet si një realitet pasiv i mallrave. Përkundrazi. Konsumi është një mënyrë aktive marrëdhëniesh e individit me sendet, por edhe me grupin ose mbarë shoqërinë, në atë masë që këto marrëdhënie modifikojnë ndjeshëm natyrën dhe përmbajtjen e dallimeve shoqërore dhe ekonomike të së kaluarës. Kjo nuk duhet kuptuar sikur nuk ekzistojnë më pabarazitë ekonomike-shoqërore. Porse tani shoqëria e

1)Eugène Jonesco, *Notes et Contre-notes*, Paris, Gallimard 1962, f. 232

konsumit asgjëson mbetjet e fundit të filozofisë individualiste që mbijetuan nga epoka humaniste deri në ditët tona. Individit, kushdo qoftë ai, cilësohet shtresë që t'i përkasë, shndërrohet detyrimisht në konsumator. Po kështu, shoqëria e konsumit krijon një mënyrë të veçantë të menduari dhe të jetuari. Ideologjia konsumatore mbështetet në krijimin e një rrjeti sistemesh të nevojave dhe të plotësimit të tyre. "Sendet nuk janë as florë, as faunë. Megjithatë ato krijojnë përshtypjen e një bimësie pushtuese dhe të një xhungle ku njeriu i ri i egër i kohëve moderne, e ka mjaft të vështirë të dallojë reflekset e qytetërimit. Kjo florë dhe kjo faunë, të prodhuara nga njeriu dhe që e rrethojnë dhe e mbysin si në romanet e këqija fantastike-shkencore(...) nuk drejtohet nga ligjet ekologjike natyrore, por nga ligji i vlerës së këmbimit" U ndalëm disi gjatë për natyrën e këtij punimi në paraqitjen e shoqërisë së konsumit, sepse një pjesë e konsiderueshme e krijimtarisë artistike në vitet 60-70 ka si objekt të vetin kritikën e rrjedhëve negative të kësaj shoqërie. Në vepran *Karriget*, kritika e Joneskos është shumëplanëshe. Ai flet për të ashtuquajturin "bilanc të jetës" të dy personazheve. Individët veçohen përherë e më shumë nga njëri-tjetri. Këtu rol të dukshëm negativ luan tepria e sendeve, e cila zmadhon largësinë midis njerëzve dhe bën të pamundur komunikimin mes tyre. Së fundi, njerëzit i nënshtrohen diktatit të sendeve. Nuk është e rastit që në vend të njerëzve na dhomë shtohen karriget.

Drama *Karriget*, nga pikëpamja artistike, mbështetet në një bashkim të pazakonshëm të elementeve komike dhe tragjike. "Jam përpjekur që komiken t'ia kundërvë tragjikes për t'i bashkuar në një sintezë teatrore të re", shkruan Jonesko. Por për lexuesin ose shikuesin është e vështirë të dallojë se çfarë është tragjike dhe çfarë është komike. Përveç kësaj, në vepër nuk ka ballafaqime ose kundërvënie pikëpamjesh dhe qëndrimesh të kundërta. *Karriget*,

1)Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Gallimard 1970, f. 18

1)Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, f. 14

personazhe sende, dhe në qoftë se do të pranojmë se simbolizojnë të ftuarit, tashmë të tjetërsuar në sende, nuk i kundërvihen askujt, por, në heshtje dhe si epidemi pushtojnë dhomën, infektojnë gjithçka. Përballë kësaj epidemie sendësuese, të dy pleqve nuk u ngelet rrugëdalje tjetër, veçse të fluturojnë nga dritarja. Ky *Deus ex machina* të kujton zgjidhjet fantastike dhe magjike të teatrit mesjetar.

Në teatrin e ditëve tona, krahas dramave që përmbajnë një konflikt dhe që zhvillohen rreth një konflikti të caktuar, janë krijuar mjaft vepra të cilat, ndonëse nuk përmbajnë një konflikt të tyre të brendshëm, arrijnë të krijojnë nëpërmjet parabolës, një lloj të veçantë konflikti, i cili bazohet në ballafaqimin e asaj që shfaqet me bindjet dhe përvojën e shikuesit. Në këto krijime synohet të tregohet forca mistifikuese e propagandës dhe, nëpërmjet rikrijimit të një ngjarjeje ose dukurie me vërtetësi, d. m. th. krejt ndryshe nga imazhi që ka krijuar rreth saj shtypi, kërkohet ndërgjegjësimi i shikuesit. Natyrisht, ky proces ka si kusht paraprak, qëndrimin kritik të spektatorit, gjatë dhe kryesisht pas shfaqjes. Parabola në dramën *Karriget* është mjaft e ngjeshur me mesazhe filozofike dhe politike. Lexuesi ose shikuesi nuk e kanë të vështirë të dallojnë aspektin kritik të veprës, ndonëse nuk është mjaft e qartë se kundër kujt drejtohet kritika, kundër shoqërisë së konsumit apo kundër shoqërisë njerëzore në përgjithësi. Kjo dykuptimësi e mesazhit të veprës, që ruhet falë komplicitetit të vetë Joneskos, është në origjinë të interpretimeve të ndryshme të veprës, ndërsa autori i saj është cilësuar herë si dramaturg novator e revolucionar, herë si shkrimtar dhe ideolog dekadent.

4.1.5. Në dramën *Viktima të detyrës*, Shuberti është “viktimë e detyrës për të jetuar¹, ndërsa doktori dhe Nikolai janë viktima të “dogmatizmit” të tyre. Ata nuk “ngurrojnë të torturojnë pacientin(Shubertin) që të provojnë drejtësinë e parimeve të tyre.² Fshirja e dallimeve midis viktimës dhe

1) Geneviève Serreau, vep. e cit., f. 49.

2)Po aty.

xhelatit, duke spekulluar në relativitetin e pozitës së individit në zinxhirin e ndërvarësive shoqërore, përbën një nga temat e parapëlqyera të varianteve të ndryshme të modernizmit në dramaturgji. Sipas Joneskos, beteja aktuale midis ideologjive është e pakuptimtë, sepse partizanët e secilës ideologji, të bindur në drejtësinë e pikëpamjeve të tyre, nuk arrijnë të kuptojnë që edhe të tjerët mund të kenë, nga një këndvështrim tjetër, po aq të drejtë sa edhe ata vetë. Morali i Joneskos është se për të dalë nga ky rreth vicioz ka vetëm një rrugë: krahas të vërtetës sonë, e cila nuk mund të jetë veçse relative, të pranohet ekzistencën e të vërtetave të tjera, kësisoj, kemi shanse të shpëtojmë nga dogmatizmi dhe fanatizmi ideologjik.

Drama *Viktima të detyrës* është një eksperiencë e vërtetë psikoanalitike e drejtuar sipas teknikës aktive të ëndrrës me sy hapur. Po ia të drejtë, një studiues pohon se për Joneskon ëndrra është një instrument për të eksploruar (analizuar) realitetin.¹

Në dhjetëvjeçarin e parë të shekullit tonë, surrealistët i konsideronin ëndrrat si ushqim kryesor për letërsinë, ndërsa procesin krijues artistik e barazonin ose e trajtonin të ngjashëm me proceset psikike gjatë ëndrrës. Nga pikëpamja teorike, marrëdhëniet e ëndrrës me procesin krijues janë analizuar në psikanalizën frejdiane. Sipas Frojdit, në ëndërr dallohen dy përmbajtje: përmbajtja manifeste e cila përbëhet nga ëndrrat që na kujtohen kur zgjohemi dhe përmbajtja latente, të cilën Frojdi e quan edhe "mendimi i ëndrrës". Në raport me përmbajtjen latente, e cila është e fshehtë, përmbajtja manifeste sillet si përkthim ose deshifrim i saj. Kalimi nga përmbajtja latente në atë manifeste përfshin disa procese si figurimi, kondensimi, zhvendosja dhe simbolizimi. Kësisoj, ëndrra funksionon edhe si maskim edhe si realizim i një dëshire të porealizuar në realitet. Rrënjët e dëshirës që çojnë në lindjen e një ëndrre, gjenden në nënvetëdije. Për rrjedhojë, "ëndërruesi, -shkruan Frojdi,- i ngjan një shkrimtari që është i detyruar të fshehë mendimet e veta".

1) Po aty, f. 48.

Endrra, natyrisht dallon nga procesi i të shkruarit, i cili nëpërmjet lidhjeve të caktuara logjike, synon të vendosë komunikimin midis autorit dhe lexuesit. Endrra nuk procedon me fjalë, por me figura, kësisoj ajo ka mundësi t'i shpëtojë linearitetit të ligjërimit të zakonshëm dhe atij letrar, duke i kombinuar, mbivendosur ose shkrirë në një nga figurat e ndryshme. Për më tepër, "ëndrra nuk ka për qëllim të përcjellë një mesazh, dhe në vend që të jetë mjet komunikimi, është e destinuar të mbetet e pakuptueshme". Nga ana tjetër, partizanët e psikanalizës, mendojnë se ka analogji të vërteta midis procesit krijues letrar dhe ëndrrës. Kondensimi, me të cilin kuptojnë shkrirjen në një të figurës së njerëzve ose të sendeve që kanë tipare të përbashkëta, i ngjan punës së shkrimtarit për krijimin e një personazhi. Zhvendosja paraqet ngjashmëri me metoniminë, ndërsa simbolizimi me metaforën.

Këto pikëpamje të psikanalizës për letërsinë dhe procesin krijues artistik, në përgjithësi, kanë ngjallur interesimin e dramaturgëve absurdistë dhe të Joneskos, në veçanti. Në veprën *Viktima të detyrës*, personazhi Nikolai militon për një "teatër irracional, surealizant, onirik". Pikëpamja e Frojdit se "kufiri midis gjendjeve mendore normale dhe atyre patologjike është, nga njëra anë konvencional, dhe nga ana tjetër, shumë i lëvizshëm, aq sa secili prej nesh e kapërcen, pa dyshim, shumë herë gjatë ditës" (*Deliri dhe ëndrrat*) i shërben për të dënuar, en bloc, teatrin aristotelian, pirandelian dhe brehtian, e për të përlligjur ekzistencën e teatrit absurd. Kritika e Joneskos kundër ligjërimit, mesazhit, personazhit, subjektit, kompozicionit etj., inkadrohet në luftën e "avanguardës" kundër realizmit në dramaturgji. "Realizmi qëndron më poshtë se realiteti. Ai e ngushton, e zbut, e shtrembëron atë, ai nuk mban parasysh të vërtetën dhe obsedimet tona themelore: dashuria, vdekja... e vërteta jonë gjenden në ëndrrat tona, në imagjinatën tonë".³

4.1.6. "Çfarë është Amedeja?" (është fjala për veprën

1) Max Milner, *Freud et l'interprétation de la littérature*. Société d'édition d'enseignement supérieur. Paris, 1980. f. 63

2) G. Serreau, vep. e cit., f. 49

3) E. Jonesco, *Notes et contre-notes*. f. 9.

Amedej ose si të shpëtojmë prej saj). Ajo është materializimi i një ëndrre të keqe, është shprehja e një dashurie të vakët, pa pasion, e mediokritetit shpirtëror të Amadesë: është vegimi i ngjashëm me një ëndërr të keqe, i pafuqisë së njeriut që t'i japë kuptim një jete më shumë të vdekur se të gjallë, ajo është paaftësia për gëzim e simbolizuar nga një kufomë gjigande që rritet dita-ditës dhe zaptton shtëpinë e dy bashkëshortëve. "Amade" është mungesa e besimit, e entuziazmit, mund të jetë gjithashtu mëkati fillestar: është e keqja për të cilën nuk jemi më të ndërgjegjshëm dhe që mbyl, na mbyl, e shndërron parajsën tonë në një ferr të shkretë dhe meskin, është vetë krimi".¹ Ky karakterizim i vetë Joneskos është i mjaftueshëm për të krijuar një ide të përgjithshme për veprën. Përballë tiranisë së botës së sendeve, e simbolizuar nga kufoma e dashurisë së vrarë nga Mlladeni, që gllabëron gjithçka, Jonesko vë botën iluzore të hiçit, ku personazhet gëzojnë një lloj lirie euforike të përzier me ankth ose, më thjesht, ai e zëvendëson realitetin me botën e ëndrrave dhe të gjendjeve patologjike.

Problemi i fatit të njeriut në shoqërinë bashkëkohore e shqetëson seriozisht Joneskon. Kufoma e Amadesë dëshmon mjaftueshëm se diçka e papëlqyer po ndodh. Megjithatë, nuk duhet nxituar për të arritur në përfundimin që mesazhi i veprës është fatalist dhe dekadent. Figura e Amadesë mund të shihet si simbol i botës, ndërsa fati i saj si shkatërrim i botës. Por fati i Amadesë mund të simbolizojë dhe ndryshimet që po kryhen në shoqërinë bashkëkohore, ku vlerat humaniste të së kaluarës po zëvendësohen me të kundërtat e tyre. Po kështu, nuk duhet të nënvlerësojmë faktin që Amedeja është edhe mungesa e besimit, entuziazmit, edhe vetë krimi. Pra, nënjë farë mënyre, flitet për faj dhe fajtor. Autori shpreh hapur qëndrimin e vet kur e cilëson Amedenë si e keqja për të cilën nuk jemi të ndërgjegjshëm dhe që mbyl. Me të drejtë lexuesi do të dijë se nga ç'pikëpamje Amedeja simbolizon të keqen; se në bazë të cilave kritere Amedeja vlerësohet e tillë; çfarë rëndësie do të

1) E. Jonesco, *Eugène et sou double*, Le Nouvel Observateur 17-21 octobre, 1986, f. 9.

kishte për njerëzit nëse bëhen ose jo të ndërgjegjshëm për veprimin kriminal të Amedesë etj. Përgjigjet e këtyre pyetjeve provojnë se pavarësisht nga pretendimi i Joneskos që "Amedeja është materializimi i një ëndrre të keqe", objekt i veprës është realiteti shoqëror bashkëkohor. Po kështu, autori distancohet nga zhvillimet aktuale të shoqërisë së konsumit, i dënon moralisht dhe, tërthorazi, bën thirrje për t'u bërë të ndërgjegjshëm për rrezikun që na kanoset, pra është fjala të veprojmë ose të kundërveprojmë.

Edhe në këtë dramë, si në mjaft krijime të mëparshme, Jonesko i zëvendëson mesazhet transparente dhe lineare, me kuptimet parabolike dhe të tërthorta, duke krijuar, me dashje, një lloj mjegullimi përreth tyre.

4.1.7. Shpesh herë Jonesko ka kundërshtuar, publikisht, interpretimet e ndryshme të veprave të tij, të cilat i ka cilësuar si të paklasifikueshme, që i shpëtojnë, në mënyra të ndryshme, çdo lloj interpretimi, për arsyen e thjeshtë që ato nuk kanë një domethënie, por shumë ose asnjë. Në veprën *Vrasës pa pagesë*, ku shfaqet për herë të parë personazhi Beranzhe, Jonesko trajton temën politike dhe shoqërore. Qyteza diellore e mrekullon Beranzhenë, ndonëse ai dallon se ajo është e rrethuar nga errësira. Ai do të mësojë se, në realitet, kjo qytezë brehet nga e keqja prej kohësh. Në qytet një vrasës bën kërdrinë mbi njerëzit. Natyrisht, Beranzheja, idealist dhe që, në disa momente, të kujton Kandidin, nxënësin e Panglosit, angazhohet në luftë të vendosur kundër Vrasësit. I bindur për të mirën që po bënte, ai pret, në mos pjesëmarrjen e drejtpërdrejtë në këtë luftë, të paktën solidarizimin e banorëve të qytezës, por kudo ndeshet me indiferentizmin e banorëve, të pajtuar me këtë gjendje, aq sa disa prej tyre edhe bashkëpunonin me vrasësin. I vetëm përpara Vrasësit, Beranzheja përpiqet ta bindë me fjalë, por pak nga pak, fjalët e humbin kuptimin etyre. Të njëjtin fat pësojnë parimet dhe predikimet e tij morale. Vrasësi ngel ai që ishte, ndërsa Beranzheja kalon nga njëri zhgënjim te tjetri, nga një dështim në tjetrin. Dhe kjo ka arsyet e veta: "Në fakt, Beranzheja gjen në vetvete, pavarësisht nga vetvetja kundër vetvetes, argumente në

favor të Vrasësit”,¹ shpjegon autori.

Drama *Vrasës pa pagesë*, po të abstraktojmë procedimet absurdiste me ligjërimin, kompozicionin dhe ndonjë element tjetër, bazohet në një konflikt dramatik tradicional, ballafaqimi i së mirës me të keqen, i drejtësisë me padrejtësinë, mjaft i përhapur në letërsinë iluministe dhe romantike. Konflikti i dramës, i shtjelluar dhe i zgjidhur në mënyrë absurdiste është parodizim dhe mohim i dramaturgjisë pararendëse. Njëpërmjet skenave groteske, Jonesko mundohet të provojë se dramaturgjia e së kaluarës, që bazohej në konfliktin e së mirës me të keqen, është “absurde”, ndërsa zgjidhja e konfliktit është e rreme dhe mistifikuese. Historia e Beranzhesë tregon se e vetmja zgjidhje e mundshme e këtij lloj konflikti është, sipas Joneskos, triumfi i së keqes dhe kriminit. Madje, ky konflikt është konvencional, produkt i imagjinatës, produkt i normave morale humaniste, të cilat janë tjetërsim i sjelljeve dhe qëndrimeve morale reale të njeriut. Kufiri midis së keqes dhe së mirës është i lëvizshëm. E mira nuk mund të gjendet e pastër, e papërlyer dhe për arsyen e tjeshtë se e vetmja rrugë që një veprim të konsiderohet i mirë është përcaktimi në raport dhe në varësi të së keqes, e cila paraqitet si vlera e parë bazë morale në marrëdhëniet e njerëzve. Për lexuesin e veprës së Joneskos, shkaqet dhe motivet që e shtyjnë një njeri të zgjedhë të mirën ose të keqen, ngelin të panjohura për arsyen. Nënës Pipë dhe partizanëve të saj politikë, të cilët manifestojnë duke hedhur parrulla, që Jonesko i quan totalitariste, dhe që simbolizojnë fanatizmin politik, u kundërvihet vetëm një i dehur, i cili, ndonëse i dehur, meqë nuk është në pushtetin e ndonjë ideali ose i organizuar në ndonjë parti, arrin të ketë një gjykim të shëndoshë, shumë më të arsyeshëm se ai i fanatikëve politikë.

4.1.8. Një qëndrim të ngjashëm mban Jonesko dhe në veprën *Rinoceronti*. Beranzheja jeton në një qytet të vogël, i cili është infektuar nga virusi i rinocerontit. Paralelisht me

1)E. Jonesko cituar sipas Geneviève Serreau, *Histoire du nouveau théâtre*, f. 55

përhapjen e sëmundjes, e cila kalon nëpër disa etapa (nga ambientimi, nënshtrimi deri në shndërrimin në rinocerontë të banorëve të prekur nga virusi), Jonesko jep evoluimin përkatës të Beranzhesë. Në të vërtetë ky evoluim është formal dhe mjaft paradoksal. Evoluimi i këtij njëjtësohet me përpjekjet e tij për të mos ndryshuar, për të mbetur ai që është. Dhe nëse Beranzhesë do t'i duhet të bëjë deklaratë të tipit "Do të rezistoj kundër të gjithëve! Jam njeriu i fundit dhe do të mbetem i tillë! Nuk nënshtrohem!"; kjo vjen nga fakti se të tjerët po "rinocerontizohen". Ashtu si dhe në veprën *Vrasës pa pagesë*, kundër së keqes Beranzheja ka vetëm një armë: fjalët, deklaratat, të cilat, kur ballafaqohen konkretisht me të keqen, thërrmohen, e humbin kuptimin e tyre.

Në origjinë, sipas pohimeve të autorit, "synimi i pjesës ka qenë të përshkruajë procesin e fashistizimit të një vendi",¹ por nëpërmjet analogjive *Rinoceronti* paraqitet si "një dramë kundër histerive dhe epidemive kolektive"²

Si e kemi treguar dhe në raste të tjera, Jonesko përfaqëson njeriun e zhgënjyer rëndë në bindjet dhe idealet e tij. Përvoja e tij e hidhur jetësore, braktisja e vendlindjes dhe, në veçanti, konstatimi se shoqëria rumune dhe ajo e vendeve të tjera evropianolindore të pasluftës nuk ishte e lirë, siç ishte ëndërruar, bëjnë që Jonesko të shohë me dyshim gjithçka. Polemikë ideologjike, ballafaqimet politike dhe klasore i duken pa kuptim ose sajime artificiale. Por megjithatë ato tërheqin pjesën dërrmuese të njerëzve. Nga kjo pikëpamje *Rinocerontët* mund të konsiderohet si përpjekje e autorit për të zbuluar shkaqet e dukurive të tilla masive. Simboli i virusit është mjaft i gjetur për të treguar se, në këtë fushë, veprimi i arsyes përjashtohet. As interesat nuk luajnë ndonjë rol të dukshëm. Që virusi të veprojë dhe të përhapet epidemia, kushti i parë është kontakti, pra të jesh pranë ose bashkë. Ideja e Joneskos është se histeritë, që bazohen në instiktin e turmës, janë bashkudhëtare të

1)E. Jonesko, *Notes et contre-notes*, f. 183

2)E. Jonesko, cituar sipas Nexhip Gamit, *Studime dhe artikuj për letërsinë e huaj të shek. XX*, f. 375

njerëzimit. Të gjithë mësohen, pak nga pak, me rinocerontët. Pamja dhe veprimet e vrullshme të rinocerontëve tërheqin mjaft njerëz, të cilët e ndjejnë se jeta e tyre e deritanishme është e plogët dhe bosh. Këto argumente të Joneskos për të shpjeguar shkaqet e lindjes së fashizmit qëndrojnë, po nuk janë të plota. Nënvehtësimit i faktorëve ekonomik-shoqërorë bëhet pengesë për ta pasqyruar këtë dukuri në tërë dimensionin e vet. Po kështu, autori na jep veçse një pamje tepër të thjeshtëzuar të fashizmit si sistem politik i simbolizuar nga turma rinocerontësh që ulërijnë fort dhe shkatërrojnë gjithçka gjejnë përpara, duke u kallur frikë kalimtarëve ose banorëve të qytetit.

Gjykimet tona për këtë vepër të Joneskos na duken të vlefshme edhe për rastin kur *Rinocerontët* përfaqëson jo vetëm kritikën e diktaturave fashiste, por të diktaturave në përgjithësi. Rrugët për t'u bërë rinoceront janë të ngjashme. Të tilla janë edhe efektet e epidemisë së rinoceritit.

Nga Jonesko dhe studiues të ndryshëm është thënë se kjo vepër u kundërvihet regjimeve totalitariste në përgjithësi. Në të mirë të këtij pohimi përmendet qëndresa e Beranzhesë dhe deklaratat e tij. Pa nënvlerësuar personazhin e Beranzhesë dhe vlerën e kësaj analize, duhet thënë se kritika e regjimeve totalitariste nga Jonesko është e dyfishtë: nga brenda dhe nga jashtë. Nuk ka dyshim se nga brenda lufton Beranzheja. Përsa u përket rezultateve të arritura dhe të pritshme të qëndresës së Beranzhesë, autori është i drejtpërdrejtë dhe pa shumë iluzione. Beranzheja përfaqëson ata njerëz të paktë, të vendosur dhe të guximshëm, të cilët janë të gatshëm të sakrifikohen për hir të së vërtetës dhe të vlerave njerëzore. Po nga jashtë si kritikohen regjimet totalitariste? Në fakt, kjo kritikë është e tërthortë dhe duhet të bëhet, si rregull, nga vetë lexuesi, pjesërisht me materialin që jep dramaturgu, pjesërisht me material të vetin. Rruga e realizimit të kësaj kritike është ballafaqimi i realiteteve të rinocerontizuara me shoqëritë evropianoperëndimore. Nga kjo pikëpamje vepra përfshihet në "luftën e plotë" midis dy kampeve. Kjo shpjegon, ndër të tjera, përse në ato vite kjo dramë nuk luhej në skenat e

teatrove evropianolindore. Domethënës është me këtë rast, sipas pohimeve të vetë Joneskos, kërkesa e një teatri të Moskës për të vënë në skenë veprën, por me kusht që autori të hiqte aludimet që tejkalonin kritikën e diktaturës fashiste, kërkesë që nuk u pranua nga dramaturgu.

Mungesa e perspektivës historike është një faktor përcaktues për të shpjeguar parapëlqimin e Joneskos për temën e plakjes dhe të vdekjes. Në dramën *Mbreti po vdes*, autori përshkruan me ndërthurje skenash tragjike dhe komike, agoninë e mbretit. Për Joneskon, sistemet politike, pozita e individëve dhe roli i tyre në jetën shoqërore, përfshirë këtu edhe dallimet të pasur- të varfër, shtypës - të shtypur, nuk kanë shumë rëndësi para proceseve të tilla jetësore si plakja dhe vdekja. Sipas tij të gjithë njerëzit normalë janë njëlloj frikacakë para vdekjes. Duke vënë përballë dy skajet e piramidës shoqërore, mbretin dhe shërbëtores, Jonesko rreh të tregojë se jeta e Xhuljetës, shërbëtores, ka “romantikën” e vet. Rrëfimi i vuajtjeve dhe mundimeve të shërbëtores e mrekullon mbretin: “E jashtëzakonshme, e pabesueshme. Si në botën e përrallave!” Natyrisht, lexuesi mund të pyesë përse mbreti i Joneskos priti vdekjen që të zbulojë “romantikën” e jetës së rëndomtë dhe të mundimshme të njerëzve të thjeshtë. Megjithatë, leximi i veprës lejon edhe një analizë tjetër më të thjeshtë, më të natyrshme, por jo më pak të angazhuar. Është fjala për dashurinë për jetën. Të duash jetën do të thotë, ndër të tjera, ta vlerësosh shumë, të njohësh çmimin e saj. Duket se dilema e njohur “Sokrat i vuajtur apo derr i kënaqur” përfaqëson kredon filozofike të kësaj vepre të Joneskos. Është më se e habitshme që Jonesko, përfaqësues i teatrit absurd, t’i kthehet trajtimit të problematikës tradicionale dhe humaniste.

4.1.9. Në vitet 60, ritmet krijuese të Joneskos janë të ulta, ndërsa pas kësaj periudhe, po të përjashtojmë ndonjë dramë të rrallë *Lodra masakrash* (1970), *Makbethi* (1972) etj., Jonesko hesht.¹ Shkaqet e kësaj dukurie janë të shumta.

1) Në *Etja dhe uria* Jonesko shpreh çoroditjen e njeriut që lumturia thjesht njerëzore nuk mund ta kënaqë. Të njëjtat tema përsëriten në *Lojë masakrash*, *Ky bordel i jashtëzakonshëm*, dhe *Njeriu me valixhe* (1975)

Në radhë të parë, qëndrimi i publikut, për të cilin pjesët e Joneskos paraqisnin vështirësi. Përveç kësaj, me kalimin e kohës, vepra dramatike e Joneskos e humbi forcën sugjestionuese, për rrjedhojë ajo humbi, pjesërisht, mbështetjen e shtypit dhe të kritikës dramatike. Nga ana tjetër, vetë Jonesko nuk ka ndonjë gjë të re për të thënë. *Lojë masakrash*, shkruan një kritik dramatik francez, përsërit, deri në mërzitje, pjesët e mëparshme¹, ndërsa *Makbethi*, pjesë e krijuar alla Jonesko me materialin e veprës shekspiriane, për të interpretuar epokën tonë i ballafaquar me veprën e Shekspirit çoi në disfatën e autorit të *Karrigeve*².

Në shkrimet e tij teorike Jonesko, në raste të ndryshme, do të përsërisë se lufton për krijimin e një realizmi të ri: "Do të doja të mundja ... ta çliroja veprimin dramatik nga gjithçka e veçantë; nga intriga, tiparet e rastit të personazheve, emrat, përkatësia e tyre shoqërore, kushtet historike, arsyet e dukshme të konfliktit dramatik, nga çdo përligjeje, çdo shpjegim, nga e gjithë logjika e konfliktit."³ Eshhtë i njohur fakti se natyralizmi i kushton rëndësi të veçantës, individuale në vetvete, jashtë qëllimit për të bërë përgjithësime, për të tipizuar. Jonesko, nga ana e tij, kritikon natyralizmin se nuk ka qenë aq radikal në qëndrimin ndaj tipizimit të letërsisë realiste dhe logjikës së konfliktit. Në vend të tyre, Jonesko propozon një "teatër mitik" që të jetë universal.⁴ Kësisoj, Jonesko, duke kundërshtuar krijimin e iluzionit të realitetit në skenë, do të kërkojë "...të zbulohet ngjarja e vetme, pa lidhje, pa ngjashmëri me asnjë ngjarje tjetër; të krijohet një univers i pazëvendësueshëm, i huaj për çdo univers tjetër, një kozmos i ri brenda kozmosit me ligjet dhe rregullsinë e vet, një ligjërim që i përket vetëm atij."⁵

Në shkrimet teorike të Joneskos, i kushtohet rëndësi

1)Bernard Dort, *Théâtre en jeu*, Ed. de Seuil, 1979, f. 271.

2)Po aty, f. 287.

3)E. Jonesco, vep. e cituar, f. 198.

4)Po aty, f. 199.

5)Po aty, f. 198.

mohimit të karakterit pasqyrues dhe të figurshëm të letërsisë. Gjithçka krijohet nga autori.¹

Në procesin krijues, formalizmi i Joneskos shprehet në formën e përmbysjes së raportit midis gjuhës dhe mendimit. Për Joneskon gjuha ka përparësi ndaj mendimit, kushtëzon evoluimin e tij, për rrjedhojë, cilido që kërkon të revolucionarizojë botëkuptimin e bashkëkohësve duhet të revolucionarizojë, në radhë të parë gjuhën.” Të kritikosh një ligjërim të vjetruar, të përpiqesh të tregosh, nëpërmjet talljes, të metat dhe kufizimet, të përpiqesh ta hedhësh në erë, sepse ligjërimi vjetrohet, sklerotizohet, boshatiset (humb kuptimin); të përpiqesh ta ripërtërish, ta rishpikësh ose vetëm ta zgjerosh, është funksion i çdo “krijuesi”, i cili në këtë mënyrë ... arrin në thelbin e gjërave, të realitetit të gjallë të lëvizshëm, gjithmonë dhe njëherësh tjetër dhe i njëjtë...Të ripërtërish ligjërimin do të thotë të ripërtërish gjykimin, botëkuptimin.”²

Përmbysja e marrëdhënieve të mendimit me gjuhën, ku i jepet përparësi gjuhës, është shprehje e përpjekjeve për të revolucionarizuar formën në art, por nuk është shprehje e boshllëkut ideor. Jonesko pretendon se ka zbuluar një mënyrë të menduari dhe të shkruari, të cilës i përket e ardhmja: “Universaliteti ose permanenca mohohet në epokën tonë heraklito-hegeliano-marxiste. Megjithatë jam i bindur se si reaksion ndaj epokës sonë, siç ndodh normalisht, do të vijë një periudhë e re me një mënyrë të re të menduari që të rehabilitojë, një ditë prej ditësh, idetë universale.”³

Për të kuptuar përmbajtjen e vërtetë të teorizimeve të Joneskos, nënvizojmë se “universaliteti ose permanenca” janë një mënyrë të shprehuri për të shënuar dukuri, të cilat, në terminologjinë filozofike i emërtojnë të vërteta të amshuara dhe të vërteta të përjetshme. Përpos kësaj, Jonesko i kërkon të vërtetat universale në “thellësitë jashtëshoqërore të shpirtit”⁴,

1) Në një nga pjesët e tij Jonesko shkruan: “Teatri për mua është projekcioni mbi skenë i botës së brendshme”. Ndërsa tek *Notes et contre-notes* lexojmë se “synimi i shkrimtarit është të arrijë të pasqyrojë të papasqyrueshmen, të figurojë të pafigurshmen, të mos figurojë të figurshmen”.

2)E. Jonesco, vep. e cituar, f. 84-85.

3)E. Jonesco, vep. e cituar, f. 123.

4)Po aty, f. 121.

kësisoj shkrimtari arrin të zbulojë “arketipet e harruara, të pandryshueshme të mendjes njerëzore. Një rrjedhim i drejtpërdrejtë i këtyre parapëlqimeve estetike të Joneskos është mohimi i progresit në fushën e artit. “A nuk dihet se nuk ka progres as në arte as në teatër? Po të ishte ndryshe, Marsel Ashar, që ka shkruar dy mijë vjet pas Sofokliut, do ta kishte “çuar përpara” teatrin dhe do të kishte shkruar më mirë se tragjediografi grek, më mirë se Molieri, Marivoja ose Shekspiri, sepse gjatë shekujve që na ndajnë nga këta autorë, teatri ka pasur kohë të bënte përparime, të përkryente mjetet e veta.”¹

Mohimi i progresit në arte dhe i progresit në përgjithësi është një ndër ata faktorë që kushtëzojnë qëndrimin paradoksal të Joneskos ndaj kategorive të ndryshme të estetikës dhe, në veçanti, ndaj komikes dhe tragjikes.

Dramaturgët e mëdhenj të epokave të ndryshme në krijimet e tyre nuk janë shndërruar në skllëvër të kërkesave dhe kufizimeve të gjinive dramatike. Te Molieri p.sh. *Tartufi*, ndonëse konsiderohet nga autori si komedi dhe respekton disa kërkesa formale të kësaj gjinie, është një vepër, në thelb, tragjike. Dramaturgët iluministë dhe më vonë dramaturgët romantikë do të kundërshtojnë kallëpet teorike të dramaturgjisë klasiciste. Përzierja e gjinive u bë një kërkesë e ditës, sepse edhe në jetë kufijtë e tragjikes e komikes nuk janë të ndara me thikë, por bashkëjetojnë. I njëjti personazh, në varësi të kushteve ku vepronte dhe të qëllimeve që kërkonte të realizonte, paraqitej para shikuesve edhe tragjik edhe komik. Por kjo bashkëjetesë ose kjo ndërthurje e elementeve tragjike me ato komike nuk do të thotë fshirje e dallimeve që ekzistojnë midis tyre. Kjo ndërthurje shpjegohet me natyrën komplekse dhe kontradiktore të interesave të njeriut. Është kjo arsyeja që shpjegon përse dramaturgët kanë arritje të mëdha në këtë drejtim.

Jonesko thotë se “ Njeriu i avanguardës është

1) E. Jonesco, *Molière est-il pèrime?*, Le Nouvel Observateur, 2 octobre 1986, f. 116.

kundërshtar i një sistemi ekzistues. Ai kritikon atë që është”. Sipas tij, “arti i vërtetë avanguardist ose revolucionar është ai që, duke iu kundërvënë me guxim kohës së vet, duket si joaktual. Duke u përpjekur të jetë joaktual, ai arrin në fondin e përbashkët universal”. Këto deklarata mbështeten mjaftueshëm nga vepra e tij artistike, e cila tashmë botohet në rubrikën “klasikë bashkëkohorë”.

4.2. Artur Adamovi: Njerëzit nuk e kuptojnë njëri-tjetrin.

A. Adamov është ndër krijuesit e viteve '50 që distancohet nga teatri filozofik ekzistencialist, për t'ju kushtuar trajtimin të temave të reja. Shoqëria bashkëkohëse e pasluftës karakterizohet nga një klimë optimiste e krijuar nga rigjallërimi ekonomik i vendit. Zhvillimet politike dhe ekonomike, në dukje, krijojnë përshtypjen e një jete të gjallë kolektive, në harmoni dhe në mirëkuptim, ndërsa në të vërtetë, njerëzit ballafaqohen, sipas Adamovit, me vështirësi të paparashikuara. Ata janë, përherë e më tepër, të vetëm dhe të izoluar nga njëri tjetri. Vetmia, mungesa e komunikimit, kotësia e idealeve etj., janë disa nga temat kryesore të dramave të Adamovit, i cili konsiderohet si një nga përfaqësuesit kryesorë të “Teatrit të ri” ose “Teatrit absurd”.

4.2.1. Dy dramat e para të Adamovit, *Parodia* dhe *Invazioni*, të krijuara para shfaqjes së *Këngëtares tullace* të Joneskos dhe *Manovrës së madhe dhe të vogël* të vetë Adamovit, nuk tërhoqën vëmendjen e regjisorëve dhe të lexuesve. Megjithatë, ato luajtën rol në përgatitjen e klimës për shfaqjet e mëvonshme të teatrit absurd. Në parathënien e veprës së tij të parë, Adamovi tregon gjenezën e veprës dhe idenë e saj qëndrore. “Një ditë isha dëshmitar i një ndodhie, në dukje të parëndësishme, por për të cilën thashë menjëherë me vete: “Ky është teatër, ja këtë dua të bëj unë... Një i verbër lypte, dy vajza të reja kaluan pranë tij pa e vënë re, e shtynë nga pakujdesia; ato po këndonin: *Mbylla sytë, ishte e mrekullueshme*...Më lindi atëherë ideja të tregoja në skenë në mënyrë sa më të papërpunuar, sa më të dukshme

që të ishte e mundur, vetminë njerëzore, mungesën e komunikimit.”¹

Në dramën *Invazioni*, Pjeri ka vendosur të mbledhë, të ruajë dhe të deshifrojë dorëshkrimet e mikut të vet, Zhanit, i cili ka vdekur. Lexuesi i veprës së parë të Adamovit *Parodia* e ka të lehtë ta marrë me mend se vështirësia e vërtetë e Pierit nuk qëndron në mbledhjen e dorëshkrimeve të mikut të vdekur, por në kuptimin dhe shpjegimin e tyre. Në përpjekjet e tij për të hedhur dritë mbi enigmën e Zhanit, përpjekje që merr formën e një ballafaqimi midis jetës e vdekjes, dëshirës për dritë dhe errësirës, Pjeri do të izolohet për 15 ditë, kohë e mjaftueshme kjo që të braktiset nga gruaja, që hidhet në krahët e njeriut të parë që i del përpara. Kur nëna i tregon, jo pa ligësi,² se Anjeza e ka tradhtuar, Pjeri izolohet përsëri për të vrarë veten.

Edhe për këtë dramë Adamovi do të shkruajë se “njerëzit nuk e kuptojnë dot njëri-tjetrin. Secili ka të vërtetën e tij, që i merr me vete kur vdes. Përpjekjet e njerëzimit në rrugën e së vërtetës janë të pafrytshme, humbje kohe, energjie, burim keqkuptimesh dhe fatkeqësish të reja. Përpos kësaj, këmbëngulja e njeriut për të zbuluar të vërtetën është, gjithmonë sipas Adamovit, sublimimi i komplekseve dhe neurozave të ndryshme të njeriut, proces që natyrisht, nuk ka asgjë të përbashkët me të vërtetën.

Në shpjegimin e tij freudian të së vërtetës, e cila ishte detyrimisht subjektive dhe e patransmetueshme, Adamovi i paraqet përpjekjet e njeriut për dije në dy aspekte, në dukje përjashtuese, por në thelb të ngjashme: e vërteta që kërkon Pjeri është një e vërtetë përfundimtare, absolute, e cila u ngjan për nga përmbajtja e saj të “vërtetave të amshuara” të fesë; ndërkaq çdo përfundim që njeriu është i prirur ta konsiderojë si të vërtetë, përmban dyshime, pasaktësira të

1) Arthur Adamov, *Théâtre*, II, Gallimard 1955, f. 8.

2) Kjo ligësi e ka burimin në mosmarrëveshjet, moskuptimin dhe armiqësinë që mbretërojnë në gjirin e familjes. Nën ndikimin e plotë të teorisë frejdiane, Adamovi do t'i japë gjestit të nënës përmbajtjen e një akti hakmarrjeje dhe ndëshkimi, ndërsa vetëvrasia e Pierit është shprehje e një neuroze tipike edipiane”- G. Serreau, vep. e cituar, f. 71-72.

ndryshme, pra, nuk është i vërtetë. Për rrjedhojë, lexuesi gjendet në udhëkryq. Ose të pranojë ekzistencën e së vërtetës në formën e të vërtetave të amshuara, ose të heqë dorë nga ideja e ekzistencës të së vërtetës dhe e përpjekjeve për zbulimin e saj. Në të dyja rastet, përfundimi është i njëjtë: mohohet ekzistenca objektive e të vërtetës. E vërteta për të cilën flet Adamovi është subjektive dhe e patransmetueshme.

4.2.2. *Manovra e madhe dhe e vogël* e Artur Adamovit e vë personazhin para dy kushtëzimeve kryesore të gjendjes njerëzore: *manovra e madhe* përfaqëson një terror absurd të panjohur dhe *manovra e vogël* terrorin absurd që vepron në jetën politike.¹ Në të dyja rastet, njeriu është i pafuqishëm të kuptojë rrjedhën e historisë dhe të jetës së tij. “Ripajtimi i njeriut me natyrën” dhe me shoqërinë, është për Adamovin një iluzion. Personazhi kryesor do të humbë njërën pas tjetrës të katër gjymtyrët pa ndonjë shkak të kuptueshëm ose të deshifrueshëm nga arsyeja. Zërat që urdhërojnë gjymtimin e personazhit janë të panjohshëm dhe të paidentifikueshëm. Ata janë vetë fataliteti.

Një fat i ngjashëm me të gjymtuarin i rezervohet nga Adamovi edhe Militantit, i cili për të realizuar rendin revolucionar sakrifikoi jetën e fëmijës së vet dhe dashurinë e bashkëshortores. Por rendi i ri nuk i zhduku të metat e rendit të vjetër. Zhgënjimi i tij është i përgjithshëm. Çdo përpjekje e njeriut për të përmirësuar gjendjen nëpërmjet veprimit politik është e kotë dhe absurde. Determinizmi shoqëror është një fatalitet tjetër para të cilit njeriu është i pafuqishëm.² Duke ndjekur logjikën e shkallëzimit zbritës, Adamovi do ta shohë lidhjen e absurdit me fatalitetin dhe në vetë natyrën e njeriut. Për rrjedhim, kredoja humaniste e “ripajtimit të njeriut me natyrën” dhe shoqërinë është iluzore, sepse ripajtimi, cilido qoftë rendi ekonomiko-shoqëror, është i pamundur për faktin se në bazë të natyrës,

1)Genevieve Serreau, *Histoire du nouveau théâtre*, f. 70

2) Pozita e njeriut ndaj këtyre dy kushtëzimeve të kujton historinë e *Gomarit të Buridanit* i cili, ndonëse gjendet para dy kovave të njëjta me ujë të freskët, ngordh nga etja se nuk gjen “arsye” për të përligjur zgjedhjen e tij.

shoqërisë dhe njeriut qëndron absurd.

4.2.3. Drama *Të gjithë kundër të gjithëve*, titull i nxjerrë nga fjalimi i Arturo Uisë në Bashki, tregon, në nivelin e fabulës, për luftën që zhvillojnë midis tyre banorët autoktonë dhe refugjatët. Fitorja e njërës palë shoqërohet me raprezalje dhe tortura për palën tjetër. Dhe “stafeta” kalon nga një dorë në tjetrën. Në një plan të përgjithshëm, kjo fabulë është në funksion të idesë se të jetosh jetën është një barrë e rëndë. Ide mjaft e rëndomtë në teatrin absurd, po aq sa dhe ideja tjetër, sipas së cilës, historia është një rreth i mbyllur. Teorizimet e Sartrit për mospërputhjen midis gjykimit të të tjerëve për një individ të caktuar dhe mendimit që ka ai për veten e vet, Adamovi përpiqet t'i zbatojë në kushtet e mosmarrëveshjes midis popujve të ndryshëm. Kështu, të gjithë çifutët e kësaj drame çalojnë. Ky gjymtim shërben, sipas tij, për të konkretizuar në skenë gjykimin e të tjerëve mbi çifutët. Natyrisht, mund të pyesim se cilët janë këta “të tjerë” ose si është e mundur që të gjykosh një popull jashtë çdo konteksti historik, kulturor etj. Për këto pyetje nuk ka përgjigje. Megjithatë kjo dramë, ashtu si edhe *Manovra e madhe dhe e vogël* ka në qendër një subjekt me domethënie politike. Adamovi, ndonëse vazhdon të përcjellë tek lexuesi ose shikuesi mesazhe filozofike të afërta me ato të dramaturgëve të tjerë të teatrit absurd, është i prirur dukshëm drejt konkretizimit dhe aktualizimit të mesazheve filozofike brenda një tematike dhe problematike politiko-shoqërore mjaft të përcaktuar e bashkëkohore. Në këto raste, Adamovi nga disa pikëpamje paraqet ngjashmëri me disa anë të teatrit të Kamysë ose Sartrit, ndërsa nga pikëpamje të tjera ngel përfaqësues i teatrit absurd.

4.2.4. Në dramën *Profesor Tarani*, Adamovi do të trajtojë një problem të ngjashëm me atë të dramës *Të gjithë kundër të gjithëve*. Përfundimi i Adamovit, i zhveshur nga teorizimet e ndërlikuara të Sartrit, duket se është që njeriu, herët ose vonë, bëhet ashtu siç e shikojnë ose e gjykojnë të tjerët. Ky konvertim është burim neurozash por, në të njëjtën kohë, si veprim që është, ai përmban mundësinë e kapërcimit

të neurozës duke u bërë realitet për vete dhe të tjerët. Shihet se Adamovi ndërthur teoritë e Sartrit me ato të Frojdit, gjë që nuk është e vështirë për t'u bërë, po të kihet parasysh fakti se ekzistencializmi i Sartrit i detyrohet në shumë drejtime frojdzimit.

Profesor Tarani akuzohet se është zhveshur lakuriq në një mjedis publik. I thirrur në pyetje në xhandarmëri, Tarani përpiqet të provojë se kjo nuk është e vërtetë. Si argumente ai sjell meritat e tij shkencore, pozitën shoqërore, famën e tij të madhe etj. Po kështu, ai bën pandehmën se ndoshta deponuesit kanë qenë viktimat të ndonjë ngatërrëse ose halucinacioni. Megjithatë, lëmshi i arsytimeve të profesor Taranit plekset përherë e më keq. Për t'u mbrojtur nga akuzat për ekzibicionizëm, ai përdor veçse argumente të një lloji tjetër ekzibicionizmi: të ekzibicionizmit intelektual. "Loja" tani është mjaft e qartë: gjendemi përpara një procesi sublimimi. Nën ndikimin e ndrydhjeve dhe kufizimeve morale e shoqërore, shtysat ose prirjet fizike ekzibicioniste sublimohen (tjetërsohen) në ekzibicionizëm intelektual, mjaft karakteristik për Taranin dhe shumë intelektualë. Fakti, nëse profesor Tarani ka dalë ose jo lakuriq në publik, nuk ka më rëndësi të veçantë. Në një çast humbjeje kontrolli të vetëdijës, ai mund të ketë dalë ose, në kushtet kur nuk është zhveshur lakuriq, të tjerët kanë kryer në mënyrë të pavetëdijshme deshifrimin e sjelljeve të profesor Taranit. Po kështu, duke ndjekur rrjedhën e kundërt të procesit sublimues të Taranit, kanë arritur nga ekzibicionizmi intelektual në atë fizik. Përfundimi i Adamovit është njëherësh i ngjashëm dhe i ndryshëm me pikëpamjet e Sartrit e të Zhënesë për këtë çështje. Njeriu është viktimë e gjykimif të të tjerëve mbi të ; njeriu bëhet ose vepron ashtu si e shohin dhe e gjykojnë të tjerët; për këtë gjë, si individ as të tjerët nuk mund të jenë fajtorë, sepse ajo zhvillohet përtej zonës së veprimit të ndërjegjes.

4.3. Samuel Beketi: Teatri i "pranisë në skenë"

"Kurrë nuk ka pasur ndonjë autor më të zymtë se Beketi. Në çdo faqe ai tregon vdekjen", shkruan B. P.

1) Beckett, 80 ans..., *Le Monde*, 17 Avril 1980, f. 15.

Delpesh, anëtar i Akademisë Franceze. Samuel Beketi njihet si një nga përfaqësuesit kryesorë të teatrit absurd. Në veprën e tij, ky teatër realizohet deri në kufijtë e fundmë.² Për këtë arsye, për shumë studjues, vepra dramatike e Beketit ilustron, më mirë se vepra e çdo autori tjetër, idealin e një "teatri të dukshëm" dhe "literal", për të cilin ëndërronin Adamovi dhe Jonesko.

Pjesa e parë dramatike, e botuar pak kohë pas mbarimit të Luftës së Dytë Botërore, ashtu si romanet dhe esetë e botuara më parë ose në këtë periudhë nuk tërhoqi vëmendjen e publikut dhe të regjisorëve. Një fat të ngjashëm pati edhe vepra më e njohur e Beketit *Duke pritur Godonë*, e cila për tre vjet nuk u pranua të vihej në skenë nga asnjë trupë teatri.

Realizimi i parë skenik i veprës *Duke pritur Godonë* u bë më 1953, në një sallë të vogël. Kishte disa vjet që krijimet e Joneskos dhe Adamovit luheshin në teatrot "avanguardiste" dhe kishin krijuar një farë klime të përshtatshme për shfaqjen e kësaj drame të re të Beketit, ku tregohet për dy ditë të jetës së Vladimirit dhe Estragonit, personazhe kryesorë të veprës, të cilët presin njëfarë Godo që nuk vjen. Historia e secilës ditë përbën materialin e dy akteve të dramës. Përveç Vladimirit e Estragonit në skenë vijnë edhe dy personazhe të tjerë, të lidhur me litar me njëri-tjetrin: Pozzo dhe Lucky, të cilët simbolizojnë zotërinë dhe shërbëtorin e tij.

Shpesh herë, është pohuar se teatri i Beketit nuk përcjell asnjë lloj mesazhi, nuk kërkon të thotë asgjë. Kjo pikëpamje, në origjinë të së cilës është vetë Beketi,¹ nuk duket bindëse. Nuk është e rastit që studiuesit kanë dhënë interpretime të ndryshme të veprës së Beketit ose kanë interpretuar "heshtjet" e shumta të veprës së tij. *Duke pritur Godonë* është bërë objekt i komenteve dhe studimeve të

1) "Por një pjesë e tillë (*Fundi i argëtimit* - P.S.)na duket mohim i teatrit" - cituar sipas G. Versini: *Le théâtre français depuis 1900*, PUF, 1977, f. 118.

2) I pyetur për natyrën e Godosë, për kuptimin e tij, Beketi përgjigjej gjithmonë "Nuk e di. Po ta dija, do ta kisha thënë", cituar sipas Geneviève Serreau, *Histoire du nouveau théâtre*, ed. Gallimard 1981, f. 95

shumta universitare ose të specialistëve të teatrit, të cilët e kanë analizuar veprën në aspekte të ndryshme, në varësi të formimit ose të shkollave që u përkasin.

Në veprën *Duke pritur Godonë*, nëpërmjet dialogut të Ekstragonit me Vladimirin ose nëpërmjet mjeteve të ndryshme të shprehjes skenike, trajtohet një mori problemesh të karakterit filozofik. Beketi kalon në "revistë" dy grupet kryesore filozofike të së kaluarës dhe të ditëve tona: filozofitë idealiste, fenë dhe filozofitë materialiste. Kritika beketiane e fesë fillon me vënien në dyshim të vërtetësisë së teksteve të shenjta fetare. Vdekja e Krishtit dhe e dy banditëve i shërben Beketit për të provuar se "logjika" teologjike gabon dhe se gabimet e saj rëndojnë akoma në ndërgjegjen e njerëzve. Mësimet e Krishtit dhe vetë shembulli i tij janë plotësisht të pamjaftueshëm dhe të paaftë për t'i dhënë njëfarë kuptimi, për të përligjur ekzistencën e njeriut. Përkundrazi, feja e mbështjell ekzistencën njerëzore me vellon e frikës metafizike. Ekstragoni dhe Vladimiri u ngjajnë dy qenieve të vetmuara, të braktisura, të cilat presin Godonë me shpresë se do t'i nxjerrë nga batakua ku kanë rënë, se do t'i ndihmojë të zbulojnë kuptimin e jetës ose t'i japin jetës një kuptim. Studiuesit kanë vënë re se emri i Godosë është një zvogëlim i fjalës zot në gjuhën angleze. Kësisoj, pritja e Godosë merr një kuptim simbolik. Ekstragoni dhe Vladimiri kanë humbur orientimin, sepse janë braktisur nga zoti? Ata nuk janë në gjendje të kuptojnë botën, të gjejnë vendin e tyre në botë etj. Në një plan të përgjithshëm, njeriu është i paaftë të vetëdrejtohet. Ai ka nevojë për ndihmë të jashtme. Në të kaluarën ai mbështej te besimi fetar, i cili, siç e treguam më lart, nuk arriti të zgjidhte përfundimisht dhe në mënyrë të kënaqshme problemin. Kjo është arsyeja që shpjegon përse Godoja refuzon të vijë në takim. Përpos kësaj, mosardhja e Godosë merr formën e ndëshkimit ose të hakmarrjes së Zotit ndaj njeriut. Gjithësesi, në të dyja rastet, njeriu gjendet i vetëm përballë vetes. Atij i duhet të justifikohet para vetes. Për këtë, ai ka nevojë për disa pika mbështetjeje të qëndrueshme mbi të cilat do të ngrihet arsyetimi i tij mbi

njeriun dhe botën.¹ Marrëdhëniet e njeriut me hapësirën dhe kohën do të zënë, në këtë kontekst, një vend të rëndësishëm. Nëse në një rrafsh të ngushtë, personazhet do të pranojnë të ndajnë rrjedhën e kohës në ditë, në planin e përgjithshëm, ata nuk janë në gjendje të përcaktojnë kohën, të kapin vetinë e saj më të qenësishme-lëvizjen përpara: “Pushoni se po më mërzitni me historitë tuaja për kohën. S’ka kuptim! Kur? Një ditë, kjo nuk mjafton, një ditë e ngjashme me të tjerat, ai u bë memec, një ditë, unë u verbova, një ditë, ne do të shurdhohemi, një ditë, ne kemi lindur, një ditë, ne do të vdesim të njëjtën ditë, të njëjtin çast, kjo nuk mjafton? Ato lindin hipur në kalë mbi një varr, dita ndriçon një çast, pastaj përsëri natë.”² Qëndrimi i Beketit ndaj kohës dhe lëvizjes është, në thelbin e vet, antidialektik. Ndarja ose matja e rrjedhës së kohës me orë, ditë, javë etj është për personazhet e Beketit një konvencion i thjeshtë që qëndron në bazë të idesë mistifikuese të rrjedhës së kohës. Koha është një dhe e pandashme, ajo nuk lëviz në kuptimin e vërtetë të fjalës. Ajo vetëm sa shfaqet në dy forma: në ditë dhe natë. Por ekzistenca e këtyre dy formave të shfaqjes së kohës nuk do të thotë aspak se koha lëviz përpara. E shumta që mund të thuhet është se ajo krijon një rreth të mbyllur ku dita dhe nata zëvendësojnë njëra-tjetrën. Përpos kësaj, gjithmonë duke shtjelluar pikëpamjen e Beketit, meqë ndarja e kohës me njësi matëse është konvencionale, rrjedh

1)Në librin *Antidrama franceze* përjashtohet mundësia e interpretimit të emrit të Godosë si diminutiv i fjalës Zot. Sipas tij, “pjesa e Beketit jep material për një interpretim tjetër të figurës simbolike të Godosë. Dramaturgu përpiqet të provojë se midis njerëzve që nuk kanë përкраhje dhe janë të braktisur (nga kush? pyetja është e imja)” nuk ekziston ndjenja e solidaritetit. T.B. Proskurnikova, *Francuskaja antidrama*, Moskava, 1968, f. 18.

Ndërkaq pranohet se pritja e Godosë mund të simbolizojë edhe vdekjen. Por dihet, se “takimi” i njeriut me Zotin bëhet vetëm pas vdekjes. Kësisoj, në varësi të kontekstit, simboli i Godosë mund të marrë disa kuptime të ndryshme. Këto kuptime jo vetëm që nuk janë përjashtuese, por janë të afërta dhe plotësojnë njëri-tjetrin. Për rrjedhojë, nga pikëpamja e analizës kritike të pjesës, nuk ka ndonjë rëndësi të veçantë nëse pranohet ose jo simboli i Zotit. Fakti është se në shoqërinë e sotme ekzistojnë, krahas njerëzve të solidarizuar rreth një çështjeje a ideali, shumë njerëz të vetmuar dhe të braktisur.

2)Samuel Beket, *Duke pritur Godonë*, cituar sipas Genëvieve Serreau, *Histoire du nouveau théâtre*, Ed. Gallimard (1966) 1981; f. 94

se ajo nuk mund të jetë e njëjtë për të gjithë njerëzit. Secili ka mënyrën e vet të matjes së kohës dhe të orientimit në kohë. Për rrjedhim, koha në vetvete dhe, në veçanti, marrëdhëniet e njeriut me kohën, në vend që ta ndihmojnë njeriun të njohë botën, të përcaktojnë vendin dhe rolin e tij në botë, e shtojnë pështjellimin para të cilit gjendet i pafuqishëm personazhi beketian. Një rol të njëjtë luan relativiteti i ndarjes së kohës në marrëdhëniet midis njerëzve. Në vend që të lehtësojë marrëveshjen, komunikimin dhe bashkërendimin e veprimeve të përbashkëta, koha shërben si faktor përçarjeje, mosmarrëveshjeje dhe keqkuptimi midis njerëzve. Estragoni nuk mban mend asgjë.¹ Kur Vladimiri mundohet t'i kujtojë ndonjë ngjarje të caktuar duke sjellë detaje për vendin, kohën etj., ai ndeshet me të njëjtin qëndrim të Estragonit; e kaluara nuk ekziston. Ndërsa e tashmja mundet të ekzistojë, por Estragoni nuk arrin të kapë përmbajtjen dhe realitetin e saj. Edhe e tashmja është një lloj iluzioni që njerëzit krijojnë për të përligjur ekzistencën e tyre: "Gjithmonë gjejmë diçka, ëëh? Didi, për të krijuar përshtypjen se ekzistojmë?"² I njëjti qëndrim ndaj së ardhmes. Estragoni dhe Vladimiri jetojnë gjithmonë me të tashmen dhe për arsyen e thjeshtë se ata nuk arrijnë të mendojnë, të formojnë në kokën e tyre projekte ose plane për t'i realizuar.

Te personazhet e Beketit mungon vullneti dhe, ç'është më e rëndësishme, mungon qëllimi. Njeriu beketian ka zbritur në mënyrë të pabesueshme shkallët e evoluimit njerëzor për t'u integruar përsëri në botën e indiferencës.

Estragoni- Çfarë po bëjmë tani?

Vladimiri- Po presim Godonë.³

Dhe në një vend tjetër zhvillohet ky dialog:

Vladimiri- Ajo që më tmerron është se kemi menduar.

1) Ekstragon - E kupton, e gjithë kjo është... Vladimiri - E kuptoj. Po e kuptoj se çfarë ka ndodhur.

Ekstragoni - E gjithë kjo është...

Vladimiri - Është shumë e thjeshtë... Beckett, *En Attendant Godot*, acte II, f. 114

2) Po aty.

3) Po aty, f. 106.

Estragoni - Pse na ka ndodhur ndonjëherë të mendojmë?(...)

Vladimiri- Do të kemi menduar ndopak.

Qëndrimi i personazheve të dramës *Duke pritur Godonë*, ndaj kohës pasqyrohet në të gjitha aspektet e tjerë. Parimi i lidhjes së përgjithshme dhe i varësisë reciproke vihet në lojë në mënyra të ndryshme nga Beketi. Pozzo dhe Lucky paraqiten në skenë të lidhur së bashku me litar, po kështu Estragoni dhe Vladimiri kanë të paktën 50 vjet që rrinë bashkë. Njeriu i Beketit e ka të vështirë të kuptojë mekanizmin e lidhjes së përgjithshme dhe të varësisë reciproke, sepse ai nuk pranon lëvizjen përpara dhe nuk arrin të realizojë marrëdhëniet e vërteta të shkakësisë midis sendeve ose dukurive.

Vladimiri- Ja, shikoje njeriun i tëri kokë e këmbë, grindet me këpucët kur fajin ia ka këmba.¹

Pothuaje në të gjithë rastet, personazhi do të marrë pasojën për shkak ose do të strehohet në kullën e fajit të përbotshëm, e fajit pa shkak ose e fajit të verbër. Ky fajtor i lindur, që të kujton idenë e fajit të parë në fenë e krishterë, është viktimë e forcave të panjohura dhe të pakontrollueshme. Beketi kundërvë një besim ndaj një tjetri. Në qoftë se një veprim i tillë mund të ketë kuptim ose vlerë për sektin fetar që Beketi përfaqëson, për ateistin dhe materialistin, qëndrimi i Beketit është qëndrimi i një besimtari fanatik ose jo ndaj fesë: *Lucky - Siç del nga punimet e reja publike të Puansonit dhe Uatmanit, meqë është provuar ekzistenca e një perëndie vetjake kakakaka me mjekër të bardhë koka jashtë kohës hapësirës i cili ngre nga lërtësia e apatisë së vet hyjnore të afazisë së vet hyjnore na do shumë me disa përjashtime nuk dihet përse por kjo do të ndodhë...²*

Nga ky shtjellim i problematikës filozofike të *Duke pritur Godonë* rezulton se Beketi kalon nga pozitrat

1) Po aty, f. 15.

1) Po aty, f. 71-72.

botëkuptimore të skeptikut në ato të ideologut të relativizmit ekstrem. Ashtu si Panglosi dhe Martini të veprës së Volterit ose Zhaku i parodizuar i *Zhak fatalistit* të Didëroit, Beketi predikon një filozofi të mosveprimit e të pritshmërisë. Një botëkuptim i tillë është, natyrisht, i shoqëruar me një qëndrim konkret të njeriut ndaj botës dhe shoqërisë. Personazhet e Beketit nuk veprojnë. Për të jetuar, ata ushqehen me barishte dhe plehra. Puna e tyre e vetme është të presin Godonë, të mos largohen. Beketi e "bind" lexuesin se, edhe në ditët tona, është plotësisht e mundshme të jetosh si në epokën e egërsisë, madje do të thoshim se ai kërkon të provojë se shoqëria njerëzore nuk ka dalë dhe nuk ka për të dalë kurrë nga gjendja e egërsisë.

4.3.2. Drama *Fundi i argëtimit* u krijua vetëm pak vite pas realizimit skenik të *Duke pritur Godonë*. Beketi thëllon më tej veçoritë e dramaturgjisë së tij: "Herën tjetër, nuk do të ketë më asnjë lëshim... njerëzit do të dalin nga salla para se të mbushen pesë minuta", shkruan autori i veprës *Fundi i një argëtimi*. Dhe e mbajti fjalën "autori abuzon me durimin e publikut. Agonia fjalëshumë e katër larvave që ai vë në skenë, na duket me të vërtetë e padurueshme"¹, shprehet një studiues dramatik francez.

Drama zhvillohet brenda mureve të një shtëpie. Pjesëtarët e familjes, dy pleqtë, Neg dhe Nel, babai Hem dhe djali i adoptuar Klou urrejné njëri-tjetrin. Beketi kërkon të tregojë karakterin enigmatik të marrëdhënieve familjare dhe të marrëdhënieve midis brezave. Secili nga pjesëtarët e familjes është i pakënaqur nga jeta në familje, porse janë të detyruar, nga arsye nga më të ndryshmet, të qëndrojnë të lidhur. Nëse presin me padurim fundin e kësaj lidhjeje, "Mbaroi, ka mbaruar, do të mbarojë, ndoshta do të mbarojë", "nuk po ecën dhe aq shpejt", asnjë prej tyre nuk ka aq forca sa ta prishë vetë këtë lidhje ndrydhëse: "Fundi është në fillim dhe megjithatë vazhdojmë"² thotë Hemi. Nën ndikimin e teorive frejdiane, marrëdhëniet prind-fëmijë paraqiten nga Beketi si marrëdhënie tiranike ku roli i xhelatit dhe i

1) *Geoges Versini, Le theatre français depuis 1900, PUF?1977, f.118*

2) Samuel Beckett "Fin de partie"

viktimës lëviz sipas një skeme mjaft tradicionale: dy pleqtë Neg dhe Nel, të hedhur në koshin e plehrave prej nga nxjerrin kokën, herë pas here, për të kërkuar ushqim ose për të përsëritur ndonjë nga historitë e tyre të vjetra, përfaqësojnë tiraninë e rrëzuar nga fronti. Ndërsa Hemi, tirani në pushtet, hakmerret ndaj pleqve në mënyra të ndryshme. Zakonisht, ai shfrytëzon dobësitë e tyre. Ndërsa, ndaj Klout, Hemi ushtron pushtetin e forcës. Klou reziston me aq sa mundet, por, megjithatë, atij i duhet të nënshtrohet në pritje të radhës së tij për pushtet. Midis dy pleqve dhe Klout mund të ekzistojë ndonjë aleancë e fshehtë, por që nuk ka ndonjë vlerë të madhe për Kloun. Edhe Hemi dhe Klou mundohen të fshehin natyrën e vërtetë të marrëdhënieve që ekzistojnë midis tyre, të cilat sublimohen, në kuptimin freudian të fjalës, në dialogun e tyre. Pyetjes së Klout “Përse të bindem gjithmonë?”, gjë që vetëm pjesërisht është e vërtetë, Hemi do t’i përgjigjet me një gjuhë të ngjashme “Ndoshta nga mëshira. Njëlloj mëshire e madhe”, kur dihet se Klou nuk ka aspak mëshirë për Hemin, por ka frikë ose ia ka nevojën.

Antagonizmi i brezave në këtë vepër të Beketit, ka për pikë referimi vdekjen, e cila paraqitet si shpëtimtare e situatës. Në raste të ndryshme, Hemi ose Klou do të shprehen kundër familjes. Të paaftë të shkatërrojnë menjëherë atë që ekziston, ata do të luftojnë çdo mundësi të riprodhimit të jetës njerëzore ose të jetës në përgjithësi. Nga fundi i dramës, Klou do të zbulojë nga dritarja një fëmi. I alarmuar, ai kërkon të dalë për të mbytur këtë “prokreator në potencë”. Të njëjtin qëndrim përbuzës ndaj marrëdhënieve familjare dhe jetës shoqërore në përgjithësi takojmë në skenën e pleshtit të fundit që i kishte rezistuar insekticidit, kur Hemi, me ironi, thotë se prej këtej “mund të rikrijohet njerëzimi”. Beketi, duke ironizuar teorinë evolucioniste të Darvinit, nuk sheh asnjë lloj shpëtimi për njerëzimin.

Në studiues të ndryshëm ka tërhequr vëmendjen ndërhyrja e Hemit, i cili pengon Kloun të vrasë fëmijën e vogël. Kjo konsiderohet një dritare shprese në universin e

zymtë të Beketit. Analiza e veprës në tërësi nuk të çon në një përfundim të tillë. Ideja e Beketit se fundi i botës është i pashmangshëm shndërrohet në një leitmotiv të dramës. Përballë kësaj gjendjeje, njeriu është i pafuqishëm. Rruga e vetme për të, gjithmonë sipas Beketit, është të nënshtrohet, të presë fatin ose fundin e tij, të mos ndërhyjë.

Hem- Po çfarë po ndodh? Çfarë po ndodh?

Klou- Diçka po ndjek rrugën e vet.¹

Njeriu dhe bota janë të huaj për njëri-tjetrin. Në këtë aspekt, ndërhyrja e Hemit është shprehje e “filozofisë” së tij të mosveprimit dhe të mosndërhyrjes, për t’i lënë gjërat të ecin vetvetiu ose të rregullohen nga “diçkaja” që simbolizon vdekjen”.²

4.3.3. Në të njëjtën kohë me *Fundi i një argëtimi*, Beketi shkroi një dramë të shkurtër të titulluar *Kaseta e fundit*, ku flitet për jetën e Krapit. Në çdo përvjetor të tij Krap regjistron në një kasetë ngjarjet dhe projektet më të rëndësishme të vitit. Tani, kur po mbush të 70-at, ai është i rrethuar nga një mal kasetash. I alkoolizuar, i vetëm dhe pa shpresë, Krap ngushëllohet me kasetat e tij. Po jeta e tij është një bilanc dështimesh, ëndërrash të zhgënjyera. Nga kaseta në kasetë, para lexuesit, shfaqet rënia e personazhit, del qartë mospërputhja midis asaj që Krapi donte të bëhej dhe gjendjes së tij aktuale.

Në pamje të parë duket se kemi të bëjmë me një temë tradicionale, që takohet mjaft dendur në letërsinë romantike dhe atë të realizmit klasik. Është fjala për marrëdhëniet e individit me shoqërinë ashtu siç i përshkruan Zhulien Soreli tek *E kuqja dhe e zeza*, Rastinjaku te *Xha Gorio*, Guinpleni te *Njeriu që qesh* etj. Por nuk është. Te Beketi mungon pjesa e dytë e raportit. Për rrjedhojë, personazhi beketian i vetëm

1) *Fin de partie*, ed. de Minut, f. 28.

2) Drama *Fundi i një argëtimi* edhe për nga konceptimi kompozicional nuk lë asnjë mëdyshje për kuptimin e saj. Ndryshe nga shumë pjesë të Beketit që kanë dy akte, ku i pari përsëritet nga i dyti për të dhënë idenë e absurditetit të botës etj., te *Fundi i...* kemi vetëm një akt. Titulli vetë të ndihmon gjithashtu të arrish në përfundimin se, për Beketin, botës i ka ardhur fundi. Një ditë prej ditësh, ajo do të shndërrohet, siç ndodhi me familjen e Hemit.

dhe i vetmuar nuk mund të hyjë në asnjë lloj marrëdhënieje me të tjerët, me shoqërinë, të cilët ose mbajnë qëndrim armiqësor ose nuk ekzistojnë për të. Nëse personazhet e shkrimtarëve të mëdhenj romantikë dhe realistë e dinin kush ishte shkatërrimtari i jetës së tyre të dështuar dhe, në përputhje me botëkuptimin e tyre, mbanin një qëndrim të caktuar ndaj kësaj shoqërie, Krapin nuk mund ta gjejë fajtorin. Në të gjitha rastet, jashtë tij nuk ekziston as fajtori. Ngel të kërkojë brenda vetes. Duke përmbysur kredon sartriane “Ferri janë të tjerët”, Krapin do të arrijë në përfundimin se “Ferri është tek unë”, që përbën edhe kredon e teatrit absurd.

Pohimi “Ferri është tek unë” është konsideruar si një “hap përpara” i Krapit për të njohur dhe shpjeguar gjendjen e tij të degraduar. Letërsia romantike p.sh. e frymëzuar, sipas rastit, nga morali fetar ose ai mikroborgjez, ve në qendër një hero që vetëpërkryhet. Kjo metamorfozë e heroit rrezaton në gjithë mjedisin shoqëror dhe, për rrjedhojë, ndihmon në përkryerjen e gjithë shoqërisë. Nuk është rasti të ndalemi për të treguar se sa iluzore është një pikëpamje e tillë. E përmendëm këtë fakt për të parë ata faktorë që e pengojnë Krapin të vetëpërkryhet. Fillimisht kujtojmë se për Beketin, nocionet morale *e mira, e keqja*, nuk kanë kuptim. Po kështu, heroi romantik vetëpërkryhet në procesin e marrëdhënieve shoqërore. Jashtë veprimit, vetëpërkryerja ngel abstrakte dhe e pakonkretizuar. Personazhi beketian nuk vepron, nuk ndërton asnjë lloj marrëdhënieje me mjedisin rrethues, për rrjedhim, ai nuk ka mundësi të vetëpërkryhet. Edhe në rastin kur vetëpërkryerjen e personazhit beketian do ta merrnim, për një çast, si të mirëqënë, lind pyetja se për çfarë i duhet kur nuk vepron? Për të pritur vdekjen i vetëpërkryer?

Thjeshtësia me të cilën Beketi tregon për jetën e dështuar të një shtatëdhjetëvjeçari është prekëse. Gjetja artistike e përdorimit të kasetës për të fiksuar kohën, për ta futur në kujtesë, siç do të shpreheshin informaticienët, është mjaft e goditur. Ballafaqimi është zhgënjyes, megjithatë nuk duhet të harrohet se për Beketin jeta jetohet kryesisht në të

tashmen. Në këtë kuptim, ky ballafaqim shërben për të treguar kotësinë e programeve ose të projekteve kolektive dhe individuale. Asgjë nuk i reziston kohës. Përballë kohës universale dhe të pamatë, për njeriun ka rëndësi të jetë, të ekzistojë. Madje, në një kuptim më pak filozofik, njeriut nuk i ngel gjë tjetër veçse ta lërë veten ta marrë koha në vorbullën e saj. Koha dhe rrjedhja e saj janë për personazhin beketian sinonim i plakjes dhe i vdekjes. Pa dyshim, vizioni i Beketit për fatin e njeriut është nga më të zyrtët.

4.3.4. Në dy dramat radiofonike *Të gjithë ata që bien* dhe *Kockat*, Beketi rimerr të njëjtat probleme. “Asnjëherë nuk ke pasur dëshirë të vrasësh një fëmijë? T’i japësh fund një fiaskoje (një dështimi) në lulëzim?” pyet një nga personazhet e *Të gjithë ata që bien*. Ai vetë, sapo kishte hedhur nga treni një fëmijë. Ndëra në dramën *Kockat*, personazhi, nën ndikimin e plotë të halucinacioneve, vëren: “Asgjë, gjithë ditën, asgjë. Gjithë ditën, gjithë natën, asgjë.”¹

Drama *Ditët e lumtura*, e krijuar më 1961, radhitet ndër veprat më të njohura të Beketit. Personazhi kryesor dhe pothuajse i vetmi është një grua, Wini. Në përmbledhjen që i ka bërë veprës së vet, Beketi shkruan: “Një grua lëviz midis sendeve të saj me një tip nga prapa”.

Drama zhvillohet në një mjedis tipik beketian. Wini gjendet përgjysmë e fundosur në një terren të ngritur, por të rrëshqitshëm. Pranë saj gjenden vogëlsira të tilla si çadër, furçë dhëmbësh, syze, flakone, prerëse thonjsh dhe një revolver i vjetër, të cilin Wini nuk e arrin dot. Prapa grumbullit të dheut, i padukshëm, është i shoqi, Wili, i cili, praktikisht, nuk flet fare. Rreth e qark tyre gjendet një lëndinë me bar të djegur ose që vazhdon të digjet.

Nga përshkrimi i këtyre detajeve skenike, duket qartë se drama ka kuptim simbolik. Kjo është një nga arsyet që shpjegon numrin e madh të interpretimeve të saj. Simboli, në vetvete, duke qenë një send ose dukuri konkrete, përmban shumë veti. Kësisoj, në kontekste të ndryshme, i

1) Samuel Beckett, cituar sipas Geneviève Serrau, *Historie du nouveau théâtre*, f. 106-107.

njëjti send, në sajë të vetive të shumta që ai ka, mund të simbolizojë gjëra të ndryshme, ndonjëherë edhe të kundërta. Si shembull, përmendim mitet dhe përrallat në popuj të ndryshëm, ku e njëjta kafshë simbolizon gjëra të ndryshme. Kjo dukuri është e vërtetë dhe duke qëndruar brenda kuadrit të jetës së një populli. Nëse shkrimtarët, shpeshherë, i drejtohen simbolit, në vend të objektit të simbolizuar, kjo vjen ndër të tjera, dhe për faktin se simboli, nëpërmjet asociacioneve të ndryshme nga të gjitha fushat e jetës, e zgjeron, e thellon kuptimin e mesazhit, rrit forcën e tij sugjeruese, sugjestionuese, shton bukurinë poetike të veprës.

Megjithatë, ekzistenca e shumë interpretimeve të kësaj pjese nuk duhet të kërkohet vetëm në mënyrën e të konceptuarit dhe të shkruarit të saj nga Beketi. Edhe më parë, veprat e shkrimtarëve të ndryshëm, që nuk kanë përdorur teknikën beketiane të të shkruarit, kanë qenë objekt i interpretimeve të shumta dhe të ndryshme.

Në ditët tona, interpretimet frojdiane të veprës duken se janë më të përhapurat ndër kritikët dhe regjisorët. Grumbulli i dheut përfytyrohet në formën e gjirit, i cili simbolizon, në rastin konkret, varrin e Winisë. Për të gjithë lexuesit e veprave letrare të humanistëve të mëdhenj të Rilindjes Evropiane dhe, në veçanti, të veprës së Fransua Rablesë *Gargantua dhe Pantagruel*, një simbol i tillë është, pikërisht, i kundërti i simbolit humanist. Përballë konceptit fetar, i cili e konsideronte njeriun tokësor qenie të papërkryer, mëkatore, krimb toke, i dënuar të vuajë në këtë botë për të larë mëkatën e tij etj., Rableja vë figurën e njeriut të ri, plot energji dhe besim në forcat e veta, që, nga natyra, është i prirur drejt së mirës. “Bëj ç’ të duash” dhe “të pimë” i drejtohet Rableja lexuesit. Dialektika e simbolikës humaniste të Rableja është kjo: gjithçka lind nga toka, ngjitet lart, kthehet përsëri në tokë për t’i dhënë shkas një lindjeje të re, cilësisht më të lartë. Konkretisht, Rableja zbaton ligjin e mohimit të mohimit, shumë kohë para se sa ky të formulohej teorikisht. E zbatuar te njeriu kjo dialektikë i jepte përparësi riprodhimit njerëzor që simbolizohet nga barku dhe gjiri i gruas.

Në dramën *Ditët e lumtura*, Beketi i jep një përmbajtje frojdiane simbolit humanist të gjirit. Nga simbol i jetës, i ripërtëritjes, ai shndërrohet në sinonim të shterpësisë, plakjes dhe vdekjes. Agonia dhe përpjekjet e dëshpëruara të Winisë për të mos u fundosur e afrojnë simbolikën beketiane me atë teologjike, me të vetmin dallim se te Beketi, me dashje, zhduket edhe iluzioni i lumturisë së premtuar. Për rrjedhim, kritika beketiane përpiqet të jetë rrënjësore. Ajo parodizon të kaluarën "en bloc", pa bërë asnjë dallim midis atyre dukurive që mohohen. Kështu, botëkuptimi teologjik dhe ai humanist trajtohen njëllor dhe si të ngjashëm në thelbin e tyre.

Vdekja dhe vetëvrasje janë kurdoherë të pranishme në mendjen e rinisë. Jeta e saj është një rrjedhë e pandalur degradimi dhe dështimesh. Për të nuk ka asnjë rrugë shpëtimi. As në vetvete, as jashtë saj, ajo nuk gjen forca që mund ta shpëtonin. Kuptohet se një sulm i tillë i egër kundër njeriut është i skajshëm.

Drama *Ditët e lumtura*, në trajtimin e fatit të njeriut, frymëzohet nga një përzierje pikëpamjesh ideologjike, që shkojnë nga teorizimet individuale sociomotrike deri në ato pesimiste. lexuesit ose shikuesit i tërheq vëmendjen fati i Winisë, pamundësia e saj për të shpëtuar nga fundosja apo zjarri, si dhe tërë kortezhi i vogëlsirave që rrethojnë dhe duhet të mbushin ekzistencën e personazhit. Winia ka diku aty pranë një revolver të vjetër, simbol i parodizuar i zgjidhjeve sentimentale dhe romantike të heronjve të dëshpëruar. Sidoqoftë Winia është me të vërtetë e vetmuar, ajo është e zhveshur edhe nga iluzionet sentimentaliste, të cilat i jepnin një farë kuptimi jetës së njerëzve në të kaluarën. Pra, as vdekja nuk e shpëton dot më personazhin beketian nga boshllëku i ekzistencës së vet. E vetmja zgjidhje e përfytyrueshme, në këtë rast, është të qëndrojë dhe të presë pa ndonjë qëllim. Gjendja e Winisë nuk ndryshon aspak nga prania diku anash ose prapa e bashkëshortit të saj. Secili është i mbyllur në universin e vet dhe do të ishte rastësi e jashtëzakonshme, që ata të takoheshin. Pra Wininë nuk e shpëton dot as ekzistenca e të

tjerëve. Kritika e Beketit është e gjithanshme. As e kaluara me besimin e saj në ideale të larta, as bota e sendeve, as shoqëria e njerëzve, nuk e shpëtojnë dot Wininë. Ajo nuk ka rrugë tjetër, veçse të qëndrojë aty dhe të presë fundin e saj. *Ditët e lumtura* është pa dyshim një nga arritjet kulmore të artit të Beketit. I ndërgjegjshëm për përgjegjësitë që ngarkonte mbi supe një sukses i tillë si ai i kryeveprës *Duke pritur Godonë*, Beketi krijon me *Ditë të lumtura* një vepër të pjekurisë së vet artistike.

Do të ndalemi pak më gjatë në këtë vepër me synim që, nëpërmjet një analize më të hollësishme, të nxjerrim në pah disa nga konstantet më të rëndësishme të mendimit filozofik beketian si dhe të shpjegojmë suksesin e madh të kësaj vepre dramatike.

Që në fillim lexuesi prezantohet me personazhin kryesor, Wininë, e cila sapo ka filluar një nga ditët e saj të zakonshme. Dhe si zakonisht, në ditët e saj të zakonshme, të cilat në mënyrë të pandryshueshme dhe të pashmangshme janë gjithmonë të tilla, Winia pëshpërit lutje fetare.

Asnjëherë nuk do të mësojmë me saktësi se për çfarë lutet ose çfarë thotë. Ndoshta kryen një veprim të zakonshëm të paraparë në veprimtarinë e saj ditore.

*Winia- Thuaj lutjen tënde të vjetër, Wini.*¹

Megjithatë, në raste të veçanta, ajo do t'i drejtohet zotit të gjithëpushtetshëm për t'u siguruar në drejtësinë e gjykimeve të saj për gjithësinë dhe gjallesat e saj.

*Winia- Pa shiko! Ç'po shoh aty? Një milingonë, Willie, një milingonë e gjallë! Iku! Ah, ja përsëri! Seç mban një topth të vogël të bardhë. U fut në tokë. Një si topth i vogël i bardhë.*²

Interesimi i Winisë për milingonën e gjallë tërheq menjëherë vëmendjen e lexuesit. Pa nënvlerësuar mjeshtëriinë artistike të Beketit në alternimin e dritë-hijeve dhe në përdorimin e procedimeve të nxjerrjes në pah (*la mise en evidence*) ose të procedimeve të theksimit, duhet të pranojmë se ky pasazh tërheq vëmendjen për pasurinë dhe

1) S. Beckett, *Oh! les beaux jours*, de Minuit, 1986, f. 56.

2) Po aty, f. 37.

veçantinë e mesazheve që përcjell. Winia, e cila deri tani nuk ka patur rast të gjykojë për jetën, veçse duke gjykuar për vetë jetën e saj, ashtu si e jeton ajo çdo ditë, si një intinerar nga mëngjesi në darkë, papritur gjendet përballë një gjallese tjetër, që i krijon mundësinë të gjykojë për jetën duke pasur parasysh edhe jetën e një krijese tjetër, jetën e një milingone të gjallë që lëviz dhe që mban në kurriz një vezë të vogël të bardhë. Natyrisht, tani Winia do të mund të ndiqte metoda të tjera, si p.sh. metodën krahasuese e kontrastuese për të folur për jetën. Por një gjë e tillë nuk ndodh. Diku më poshtë, ashtu kalimthi, ajo shpreh më hapur përcmimin e saj për gjallesat e tjera. Duket qartë se për personazhin beketian nuk ekziston jeta në përgjithësi, si për shembull jeta e të tjerëve. Personazhi i Beketit pranon vetëm ekzistencën e jetës së vet, që e barazon me jetën në përgjithësi. Për rrjedhojë, prania e zotit në vepër përdoret nga personazhi beketian për të përligjur vendimin e vet arbitrar për të përfillur si të mirëqenë vetëm ekzistencën e vet. Nga ky çast, siç e kemi vënë re edhe në vepra të tjera të Beketit, njeriu gjendet i vetëm përballë vetvetes. As zoti, as krijesat e tjera nuk luajnë asnjë rol në jetën e Winisë. Njeriu beketian është i vetëm në gjithësi. Për më tepër i duhet të mbajë mbi supë peshën e rëndë dhe shtypëse të ekzistencës së vet, i duhet të përpiqet ta mbushë ditën. Por nga ana tjetër, mësojmë se ky personazh e ka të vështirë të jetojë në vetmi:

*Winia- Ah po, sikur të mundja ta duroja vetminë!*¹

Përfundimi i natyrshëm do të ishte që personazhi beketian gjendet në një situatë pa shpresë, në pritje të fundit të vet. Pak nga pak, Beketi na shtyn drejt rishikimit të pikëpamjeve tona për jetën. Çfarë është jeta e njeriut? Ç'kuptim ka ajo? Këto pyetje dhe të tjera si këto, mbjellin farën e dyshimit në mendjet e njerëzve optimistë ose të atyre që nuk kanë kohë ose që nuk duan të bien në kurthin e brengave metafizike. Sidoqoftë, personazhi i Winisë, në pritje të fundit të vet, vë re se jeta e tij është shuma e ditëve të jetuara, është, pra, një ditë që përsëritet. Nga kjo pikëpamje,

1) Po aty, f. 26.

procedimi i Beketit në këtë dramë për një ditë nga jeta e Winisë, nuk duhet të reduktohet vetëm në vlerën simbolike të tij. Dita e Winisë mund të simbolizojë jetën e saj në përgjithësi. Por, nga ana tjetër, po të abstraktojmë faktorin sasior, e të përsëritshëm, do të arrinim në përfundimin, vetëm në dukje paradoksal, se dita e Winisë është vetë jeta e Winisë. Zilja që pritet të bjerë për të rënë në gjumë, simbolizon vdekjen që do të shënonte fundin e Winisë. Megjithatë, të bën përshtypje fakti se Beketi nuk merret aspak me trajtimin e dualitetit jetë-vdekje si një dualitet kundërshtish metafizike, por i fshin dallimet midis tyre, e çmitizon vdekjen. Për personazhin beketian të vdesësh do të thotë të jetosh duke vdekur, ndërsa të lindësh do të thotë të fillosh të vdesësh, ndërsa ajo që quhet jetë do të thotë të vdesësh duke jetuar.

Kjo pikëpamje e Beketit për jetën njerëzore pasqyron në mënyra parabolike disa nga problemet më shqetësuese me të cilat po ballafaqohet njerëzimi në periudhën e shoqërisë industriale, pasindustriale dhe të konsumit në shek. XX. Nuk ka dyshim se nga ky këndvështrim sinkronik i shoqërisë njerëzore, problemi më i rëndësishëm dhe më shqetësues është ai i tjetërsimit të njeriut nga realiteti që është i detyruar të krijojë për të mbijetuar. Për lexuesin evropianoperëndimor dhe, në veçanti, për lexuesin francez, që ka në trashëgiminë e vet kulturore një ndër pionierët e parë të kësaj teorie, Rusoin, kjo pikëpamje nuk është as e re as e panjohur. Për rrjedhojë, Beketi nuk është aspak i huaj për mënyrën evropianoperëndimore të të konceptuarit të historisë. Megjithatë, edhe për Beketin, edhe për lexuesin nuk është i panjohur përfundimi se qoftë kërkesat njerëzore, qoftë mundësitë e shoqërisë për plotësimin e tyre janë madhësi të pakufi. Kjo do të thotë që plotësimi i një rrethi të caktuar të kërkesave të njeriut që shënon, në thelb, shndërrimin e mundësisë në realitet, krijon, nga ky çast, për njeriun varësi të reja më të shumta dhe më të rëndësishme se të mëparshmet. Natyrisht, këto varësi të reja të njeriut nga natyra e shoqëria shndërrohen në kërkesa të reja, për të cilat duhet luftuar që të realizohen. Kjo dialektikë, që mund

të emërtohet sipas këndvështrimit që mund të zëmë, si dialektikë e zhvillimit ose si dialektikë e mbijetesës ose si dialektikë e rënies dhe e tjetërsimit të njeriut, nuk është pronë vetëm e kohës sonë. Kjo dialektikë është bashkudhëtare e shoqërisë njerëzore, të paktën që nga ajo kohë kur në konceptimin e përgjithshëm të historisë njerëzore u përjashtua ideja e veprimit aktiv të vullnetit hyjnor. Për këtë arsye, Beketi, në kërkim të dukurive më të qenësishme të natyrës njerëzore, nuk mund të mos vendosej edhe në këndvështrimin diakronik të historisë sonë njerëzore. Çfarë vendi dhe roli i takon epokës sonë në rrjedhën e tërë historisë njerëzore. Çfarë është jeta e një njeriu përballë gjithë historisë? A është e mundur të shkruhet historia e njeriut, ashtu si e njohim ne, por edhe ashtu si e kanë njohur njeriun gjithë brezat e mëparshëm? Merret me mend sesa e vështirë duhet të jetë një gjë e tillë, sepse s'duhet të ketë asgjë të tepërt e ndërkaq asgjë të mangët, sepse nuk është aspak e lehtë të gjesh se çfarë është më e rëndësishme në botën tonë. Ashtu si personazhi i tregimit *Ur-libri* i Kadaresë, Beketi ka zgjedhur për të folur për "atë kazan që zien ditë e natë e që quhet botë", shkrimin e njëjloj libri total, i cili është i tillë "më tepër se nga pasuria e informacionit, nga e kundërta e tij, domethënë nga mungesa... E pra, mungesa, heshtja, shkretimi, sidomos për tre-katër mijëvjeçarët e fundit të njerëzimit, atëherë kur ai ka qenë edhe më i zhurmsëm, është karakteristika kryesore, baza e strukturës së librit."¹ Për këtë qëllim, Beketi relativizon përmbajtjen e mjaft të vërtetave ose të nocioneve të njeriut bashkëkohor.

Nocioni i kohës është, pa dyshim, ndër më të rëndësishmit për organizimin e veprimtarisë së shoqërisë. Ja përse shoqëria i përmbahet, në përgjithësi, një konceptimi të caktuar të kohës, duke synuar që ky nocion të jetë i përbashkët ose të pranohet nga të gjithë njerëzit. Beketi i kundërvihet këtij "konsensusi" të përgjithshëm, si dhe kundërshton konceptimin tradicional të kohës:

1) I. Kadare, *Endërr mashtruese*, ShB "N.Frashëri", 1991, f. 69.

*Winia - A mund të flasim ende për kohën? Të themi që ka pak kohë Willie që nuk të shoh më. Nuk të dëgjoj më. A është e mundur? Disa e bëjnë këtë gjë. Stili i ujetër.*¹

Po kështu, Winia do të vërë në dyshim rrjedhën e kohës, marrëdhëniet e së tashmes me të kaluarën dhe të ardhmen. Për mendjen njerëzore vetëm e tashmja është e natyrshme dhe e kuptueshme:

Winia- Dikur...tani, sa e zorshme është për mendjen. Të kesh genë

*gjithmonë ajo që je - dhe të jesh kaq e ndryshme nga ajo që ishe*²

Kjo ide e fundit që të kujton, në njëfarë mënyre, një shprehje të njohur të Sartrit, thellohet më tej nga Beketi deri në mohimin e marrëdhënieve të njeriut me kohën nga njëra anë, dhe të zotit me kohën, nga ana tjetër:

Winia: ... koha është e Zotit dhe e imja. E Zotit dhe e imja. Fjalë e çuditshme. A thuhet kështu? A mund të thuhet Willi se koha juaj është e Zotit dhe e juaja... (f. 28-29).

Willie- Gjurmë .

Mohimi i kohës në aspektin praktik dhe atë metafizik e çon Beketin të vërë në dyshim dobinë ose mundësinë e lëvizjes, në kohë dhe në hapësirë.

Winia - Ç'gjë e mallkuar është lëvizja... E di ç'ëndërr shoh ndonjëherë. Eh, Willie? Që ti do të vish nga kjo anë që të mund të të shoh. Oh, sa do të ndryshoja. As do të njihesha. Por ti nuk e bën dot, e di unë. (f. 54)

Duke folur për lëvizjen, Beketi ka parasysh sa aspektin individual të lëvizjes, si ndryshim i njeriut, aq dhe aspektin shoqëror, si përparim dhe zhvillim. Në të dy rastet, Beketi qëndron në pozita skeptike. Arsyeja duket e thjeshtë, lëvizja është e pamundur, sepse ajo kushtëzohet nga faktorë të jashtëm ose të huaj për vetë lëvizjen. Winia, si e pamë më lart, do të ndryshonte po të mund të lëvizte deri tek ajo i shoqi, Willie. Por ky i fundit nuk lëviz dot dhe për rrjedhojë, as Winia nuk do të ndryshojë. Madje, që në faqet e para të

1)Po ai, *Po aty*, f. 61

2) S. Beckett, *Oh les beaux jours*, f. 23.

aktit të parë, Winia do të vërejë para pasqyrës: “As më mirë, as më keq, asnjë ndryshim” (f.14). Në mënyrë të njëjashme do të shprehet Beketi për diturinë dhe trashëgiminë kulturore:

Winia - Më duket e mrekullueshme që çdo ditë- stili i ujetër- ose pothuajse, dituria pasurohet me diçka, sado pak qoftë, dua të them që pasurohet po të bëjmë një përpjekje të vogël. . .”¹

Por kjo përpjekje, siç mësohet më vonë, nuk bëhet kurrë. Pra, dhe pasurimi i dijeve nuk ndodh. Jo vetëm kaq, por shoqëria po humb trashëgiminë e vet kulturore. Kjo gjë nuk duhet kuptuar vetëm si lënie në harresë e arritjeve të së kaluarës. Është fjala për një tjetërsim të funksioneve të kulturës, që e vendos këtë të fundit në një perspektivë vdekjeje, vetasgjësimi:

Winia - Po i humbim klasikët tanë. Oh, jo të gjithë. Një pjesë. Më duket e mrekullueshme që ju ka ngelur një pjesë e klasikëve tuaj, se do t’ ju ndihmojnë të kaloni kohën (f. 69).

Së fundi, në këtë vepër, ashtu si dhe në gjithë teatrin absurd, Beketi ndërmer analizën kritike të dy prej institucioneve më të rëndësishme të jetës shoqërore, arsyes dhe gjuhës. Që në aktin e parë, Winia do të vërejë se e ka të pamundur të jetojë e vetme me gjuhën e saj. Ndonëse nuk ushqen iluzione për mundësitë reale komunikuese të gjuhës, Winia ka nevojë për të tjerët me qëllim që të mund të flasë, duke krijuar për ligjërimin e vet destinatorë fiktivë ose pasivë.

Një shkak tjetër për mungesën e komunikimit midis njerëzve është *bllokimi* gjuhësor, vështirësia për të folur. Këtë radhë, faji kalon nga destinatori te destinuesi i ligjërimin. Me fjalë të tjera, gjuha nuk arrin të realizohet si ligjërim, për rrjedhojë, nuk mund të ketë as komunikim midis njerëzve. Por faji nuk është vetëm i destinuesit dhe destinatorit të ligjërimin. Vetë gjuha bëhet shkak për mosrealizimin e komunikimit. Njerëzit flasin, thonë diçka që mund të thonë, por megjithatë, komunikimi nuk bëhet, sepse ligjërimi duket se ka si funksion të vetin kryesor të fshehtë mendimet e vërteta:

Winia - Ka shumë pak gjëra për të thënë: I themi të gjitha. Gjithçka që mundim. Dhe, megjithatë, askund nuk ka ndonjë fjalë të vërtetë.¹

Në mbyllje të kësaj analize, do ndalemi në gjestin e fundit të Williet, i cili përpiqet disa herë për t'u ngjitur deri te Winia, por më kot. Për lexuesin francez të veprës *Miti i Sizifit* i Kamysë, përpjekja e Williet është mjaft e ngjashme me atë të heroit të mitologjisë. Sidoqoftë Beketi krijoi në këtë veper një Sizif të ri, origjinal. Fillimisht vërejmë se personazhi beketian nuk ka lidhje me perënditë, as nuk vuan nga ndonjë dënim hyjnor. Po kështu Willie, ndryshe nga Sizifi që duhet të ngjisë një shkëmb deri në majë të malit, nuk ka ndonjë peshë për të ngritur, përveç peshës së trupit të tij. Te Beketi, konflikti tradicional mitologjik midis njerëzve dhe perëndive interiorizohet, shndërrohet në konflikt të brendshëm midis ëndërrave, projekteve, iluzioneve të njeriut dhe pafuqisë ose pamundësisë esenciale (thelbësore) të natyrës njerëzore për të realizuar këto qëllime.

Për të realizuar idenë e këtyre mospërputhjeve ose kundërtive në fillesat e ndryshme të natyrës njerëzore, Beketi realizon, sipas procedurave surrealistike, një skenë dialogu absurd:

Winia- Wili, të lutem shumë, çfarë është një derr ferme?

Willie- Derr mashkull i tredhur. Rritet për mish.

Winia- Oh sa ditë e bukur do të jetë kjo, akoma edhe një. Duam s'duam. Meri këtu.

Willie- Rëndësi ka rendimenti.

Winia- Jo. Jo. Jo. Këndo Wini. Këndo këngën tënde atëherë lutu.

Thuaj lutjen tënde Wini.

Willie- Avantazhe shoqërore.

Winia- Thuaj lutjen tënde të përditshme Wini. (f. 56)

Sidoqoftë, përshtypjet e ndryshme ose mesazhet kontradiktore që lexuesi ka mundur të shquajë me vështirësi dhe pa rregull gjatë veprës përhumbën e tretën në tekstin

1) S. Beckett, *Oh les beaux jours*, f. 61

dhe tingujt e një kënge të gëzuar që mbyll dramën:

*Orë e këndshme! Që na deh/ lehtas/ Përkëdhelja/
Premtimi/ I çastit!*

*Përçafimi i ëmbël/ I dëshirave tona të harbuara/Pas
kësaj mos më braktisni/ Meqë jam e juaja.*

Lexusi është i lirë të mendojë se është fjala për një parodi të stilit të vjetër romantik ose për një kundërtëkst, që do të provonte këmbënguljen e Beketit për të mos përcjellë mesazh.

4.3.5. Një qëndrim të ngjashëm ndaj njeriut mban Beketi në veprat *Komedia* dhe *Jo unë*. Te drama e parë, të tre personazhet janë futur në tri gypa të palëvizshëm.¹ Ndërsa në veprën *Jo unë* tjetërsimi i personazhit arrin deri në pasojat e tij të fundit. Personazhet e pjesës *Duke pritur Godonë* akoma mund të lëvizin dhe kanë paraqitjen, ndonëse të shëmtuar dhe të gjymtuar, të njeriut. Ndërsa te *Ditët e lumtura, Komedia* dhe *Fundi i një argëtimi*, njeriu është futur në kosh plehrash, në gyp ose fundoset në një gropë. Ai ka humbur dhe atë lloj lirie që kishin personazhet e veprës së parë për të pritur Godonë. Në pjesën *Jo unë*, njeriu, praktikisht, zhduket nga skena. I vetmi personazh në skenë është një gojë e madhe. Në veprat e Joneskos, si *Këngëtarja tullace, Mësimi* etj. pasqyrohet degradimi moral i njeriut për shkak të ligjërimit. Në këtë vepër të Beketit, tjetërsimi i njeriut prej ligjërimit shkon deri në asgjësimin fizik të tij.

Drama *Jo unë*, e ribotuar në vitin 1986, është konceptuar vetëm me një akt. Një dallim tjetër i kësaj vepre është mënyra specifike e shprehjes së mendimit. Autori heq dorë edhe nga ato pak elemente racionale të komunikimit përmes ligjërimit. Drama, ndonëse nuk ka as akte, as tablo, është organizuar mirë nga pikëpamja kompozicionale. Për këtë qëllim, autori përdor konvencionin e gjestit të një krahu që lëviz. Ky veprim përsëritet katër herë. Në secilin nga këto katër mikroakte, autori trajton, sipas mënyrës së vet, një problem të veçantë të ekzistencës njerëzore. Për ilustrim, po

¹ J.S. Bekett "çdo lëvizje, çdo shprehje vokale, vizuale është zhdukur, - shkruan autori. Cituar sipas Genevieve Serreau, *L'Histoire du nouveau théâtre*, f. 115

përmendim fjalinë e parë të dramës:

Goja - bota... i lindur... kjo botë... pak gjë... para kohe... larg nga... - ... çfarë? ... femër? po një copë femër... në botë... para kohe... larg nga gjithçka... në gojëdhanë... thënia... nuk ka rëndësi... baba, nënë fantazma... asnjë gjurmë... ai ia mbathi... as e pamë, as e njohëm.

Në mikroaktin e dytë, Beketi flet për gjuhën, për ligjërimin midis njerëzve. Meqë kjo dramë është konceptuar si një monolog, Goja, personazhi folës, riprodhon togfjalësia të shkëputur në pamje, pa ndonjë lidhje të dukshme, por po të mësohemi të mbajmë një qëndrim të ri ndaj ligjërimin, një qëndrim të ngjashëm me atë që Pikasoja i këshillon Fadajevit për pikturën,¹ do të arrijmë të zbulojmë një mënyrë të re ligjërimi dhe të kuptuari të ligjërimin.:

Goja - ... çfarë? ... kush?... jo, ndjen t'i vijnë fjalët... një zë që në fillim... ajo nuk e njeh që nga koha... pastaj më në fund iu desh të pranonte.- ishte i saji... vetëm i saji marrëdhënie të zërit dhe të trurit.

(...) goja e çmendur... e gjitha kjo në tërësi... lufta për të rrokur... për të kapur fillin... dhe truri delir i plotë gjithashtu... nga dëshirë për të gjetur aty një kuptim... Ose t'i japë fund.²

Në këtë dramë Beketi rimerr disa nga konstantet kryesore të veprës së vet. Pasi bën "gjqin" e ligjërimin dhe të arsyes, Beketi duket se përplasat në muret e "hiçit". Perspektiva beketiane errësohet edhe më shumë:

Goja - (...) çfarë?... as dhe kjo?...as me këtë nuk ka lidhje... asgjë që mund të mendojë ajo... asgjë që ajo - çfarë? kush jo! ajo! një copëz hiçi... dëshirë e papritur për të

1) Fadajev - Nuk i kuptoj disa nga veprat tuaja, po jua them që në fillim. Përse zgjidhni ndonjëherë një formë të vështirë për t'u kuptuar nga njerëzit?

Pikaso - Më thoni, shoku Fadajev, ju kanë mësuar në shkollë të lexoni?

Fadajev - Sigurisht.

Pikaso - Si jua kanë mësuar?

Fadajevi duke qeshur me zë të lartë - B, a, ba

Pikaso - Ashtu si mua, b-a, ba. Mirë, po a jua kanë mësuar të kuptoni pikturën? Cituar sipas J. Ehrenbourg, *Les années et les hommes*, Gallimard, 1962, f. 300

2) S. Beckett, *Pas moi*, Ed. de Minuit, Paris 1986, f. 87-89.

treguar.¹

Sidoqoftë, kjo dëshirë për të treguar, për të folur, qoftë edhe për “hiçin” nuk i mbyll në mënyrë absolute të gjitha shtigjet. Vepra *Jo unë* shënon një hap të mëtejshëm dhe ndoshta më të skajshmin e Beketit në botën e absurdit.

4.3.6. “Beketi vazhdon veprën e Prustit, Xhojsit, Kafkës, Selinit. Beketi e konsideron misterin e fjalës, si Pikaso atë të pikturës, të vetmin subjekt të tij.”² Më 1969, Beketi mori çmimin Nobel.

Vepra artistike, si konkretizim i përvetësimit estetik të realitetit nga shkrimtari për aq kohë sa ajo nuk do të bëhet realitet për të tjerët, nuk ka asnjë funksion shoqëror. Të gjitha veprat e krijuara, po që për arsye nga më të ndryshmet, nuk u botuan dhe u zhdukën, nuk kanë luajtur asnjë funksion shoqëror. Për shoqërinë ato nuk kanë ekzistuar. Kuptohet se në kushte normale, krijuesi lufton që vepra e tij të bëhet “pronë” e shoqërisë. Kjo është e vërtetë jo vetëm për shkrimtarët e artistët që pranojnë hapur dhe janë të ndërgjegjshëm për rolin shoqëror të veprës së tyre, por edhe për shkrimtarët formalistë, të paangazhuar etj. Prandaj, secili shkrimtar, në varësi të disa faktorëve, kërkon rrugët dhe mjetet më efikase për të arritur te lexuesi.

Çdo shkrimtar ose artist pasqyron në veprën e tij aspekte të veçanta të këtij realiteti. Cilido qoftë aspekti i pasqyruar, prania e njeriut në vepër, qoftë e drejpërdrejtë, qoftë e tërthortë, është e pashmangshme. Problemi që shtrohet para shkrimtarit nuk është të pasqyrojë ose jo njeriun në veprën e tij, por cilin njeri do të pasqyrojë.

Në veprën e Beketit, njeriu paraqitet në rënie të vazhdueshme, i zhveshur nga çdo ideal dhe vlerë pozitive. Përpjekja e tij për të mbijetuar është e vajtueshme dhe meskine. Personazhet e Beketit nuk veprojnë, ata u nënshtrohen të pafuqishëm ligjeve të panjohura dhe të pashmangshme, ata i pësojnë këta ligje.

Krijimi dramatik, në dallim nga gjinitë e tjera letrare,

1)S. Beckett, po aty, f. 93

2)B. Poirot-Delpech de l'Academie française, *L'infinifit chez Beckett ou l'invie de bien faire*, në *Le Monde*, 17 avril 1986, f. 15

është i lidhur ngushtë me shfaqjen. Sigurisht gjenden shumë pjesë dramatike që nuk janë realizuar në skenë ose janë të papërshtatshme për skenën. Megjithatë, si rregull, që në momentet e para të krijimit të veprës, autori dramatik mban parasysh kërkesat dhe veçoritë e skenës.

Në këtë aspekt, një krijim dramatik i shfaqshëm përfytyrohet në formën e një raporti shoqëror midis aktorëve në skenë dhe midis aktorëve dhe spektatorëve. Kalimi nga vepra e shkruar në shfaqjen teatrale është një proces kompleks, ku pjesa e shkruar paraqitet vetëm si një nga elementët përbërës të shfaqjes. Vendi dhe roli që luan teksti në shfaqje nuk është i njëjtë për të gjithë dramaturgët. Në artin klasik, klasicist, romantik dhe realist, ku përfshihet edhe realizmi i ditëve tona, teksti i shkruar është elementi më i rëndësishëm dhe përcaktues i shfaqjes teatrale. Ndërsa në teatrin surrealist të kodifikuar nga Artoi, në teatrin absurd dhe në eksperimentimet avanguardiste postabsurde të ditëve tona, teksti i shkruar luan rol të dorës së dytë ose mohohet plotësisht dobia e tij. Në pjesët e Beketit, teksti dramatik është reduktuar në një grumbull të paformë replikash jokohërente. Është fjala megjithatë për një strukturë shumë të kujdesshme dhe tepër të përpunuar në varësi të ndikimit që synohet të arrihet te lexuesi.

Vladimiri- Çfarë po thojë... Si e ke këmbën?

Estragoni- Po fryhet.

Vladimiri- Ah! po, e gjeta, kjo historia e banditëve...¹

Një dukuri e tillë ka shkaqet e veta të brendshme, të natyrës artistike. Në pjesët e Beketit nuk ka veprim në kuptimin e vërtetë të fjalës. Veprimi dramatik i pjesëve të Beketit ndërtohet mbi bazën e pranisë fizike, në formë sendi ose në proces tjetërsimi në send të personazheve. Jo pa shkak, një ndër përfaqësuesit më në zë të antiromanit, A. Rob-Grije do ta përshëndesë veprën e Beketit në përgjithësi dhe "realizmin e pranisë", në veçanti. E vetmja "detyrë" e personazhit është të jetë "i pranishëm". Ai duhet të jetë bosh nga çdo përmbajtje psikologjike, morale etj. Pyetjes "Çfarë po

1) *En attendant Godot*, f. 17.

bëjmë tani”, e cila përsëritet shpesh herë në vepër, i jepet e njëjta përgjigje. “Po presim Godonë”¹, ose:

Hem - Çfarë po ndodh? Çfarë po ndodh?

*Klou - Diçka ndjek udhën e vet.*²

Ndonëse mesazhi i veprës beketiane është, në thelbin e vet, i papranueshëm për shumë lexues ose spektatorë, kjo nuk pengon që lexuesi të gjejë në veprën e Beketit një pjesë të fatit të vet aktual ose të përjetojë, sot, frikën dhe ankthin para pozitës së vet të mundshme ose të pritshme në të ardhmen. Në këtë kontekst, ndonëse Beketi vetë është në pozitë të njeriut të dëshpëruar dhe të pashpresë, vepra e tij mund të vendosë lidhje të tërthorta me përpjekjet e njerëzve për të shpëtuar idealet humaniste.

Beketi është kurorëzuar me të drejtë si autori dramatik më i mirë në këto dhjetë vjetët e fundit. Vepra e tij, pavarësisht nga rezervat që mund të formulohen, ka siguruar një sukses të qëndrueshëm dhe të përbotshëm. Duke marrë shkas nga ky fakt, mendojmë se do të ishte me interes të trajtojmë përsëri në një plan më konkret, d.m.th. në lidhje me veprën dramatike Beketit, përse shekulli XX nuk arriti të krijojë tragjedinë e vet; përse ky shekull nuk u bë shekulli i tragjedisë, si psh shekulli V në Greqinë e Lashtë ose Shekulli Elisabetian dhe ai Klasik në erën tonë.

Fillimisht, do të përmendim argumente të natyrës jashtëletrare. Në kohën tonë, dramaturgjia dhe teatri nuk kanë dhe as mund të mendohet që të kenë një rol të ngjashëm në jetën kulturore të njerëzimit me ato që kanë pasur në Greqinë e Lashtë. As filmi, as televizioni, as veprimtaritë masive si futbolli etj. nuk i “hynin në pjesë” dramaturgjisë. Por ky argument nuk është i vetmi. Duket se shoqëria jonë nuk arin të krijojë tragjedinë e vet për arsye më të thella, të brendshme, aq sa edhe sikur vetëm për një çast të mendonim që filmi dhe televizioni nuk do të ekzistonin, përsëri shekulli ynë nuk do të arrinte të kishte as tragjedinë e vet, as Eskilin ose Shekspirin e kohës sonë. Për

1) S. Beckett, *En attendant Godot II*, f. 106

2) S. Beckett, *Fin de partie*, Ed. de Minuit, f. 28

të ilustruar këtë ide, kujtojmë se në Greqinë e Lashtë ekzistonte një konflikt tragjik i madh, thelbësor, i lidhur ngushtë me qenien individuale dhe atë shoqërore. Ky konflikt midis traditës dhe risisë, midis ngurtësimit të formave të të rendit politik dhe lëvizjes shoqërore, u mishërua në konfliktin midis Perëndive dhe njerëzve. Mendësia bashkëkohëse pranonte, pa e vënë në dyshim, se vullneti i perëndive ishte i patjetërsueshëm, i pamposhtur. Ndërkaq, jeta shoqërore shtronte para njerëzve kërkesa të reja, për realizimin e të cilave duhej të sfidohej vullneti hyjnor. Për këtë arsye, heroi tragjik antik është, nga kjo pikëpamje, gjithmonë prometeian. Prometeizmi shënon, në këtë rast, jo aq shumë idenë e sakrifikimit ose të vetëmohimit për një ideal të madh të një individi të caktuar, por një kontradiktë thelbësore, të qenësishme, nga e cila varet vetë ekzistenca e njerëzimit. Për më tepër, e gjithë shoqëria e kohës e përjetonte në këtë mënyrë këtë kontradiktë. Mendësia e lashtë, pavarësisht nga diversiteti i pikëpamjeve dhe teorive filozofike, arrinte të siguronte për këtë çështje një konsensus të përgjithshëm.

Krejt ndryshe paraqitet tabloja në shekullin tonë. Nuk ka dyshim se po të viheshim në kërkim të dukurive tragjike të shfaqura në shekullin XX, do të na duhej të arrinim në përfundimin se është ndër shekujt më tragjikë të historisë njerëzore: luftërat botërore, bomba atomike, armët e shfarosjes në masë, sida etj. etj. Megjithatë, këto aspekte tragjike, ndonëse mund të shërbejnë shumë mirë si premisë për krijimin e veprave tragjike, nuk mund të çojnë në krijimin e veprave tragjike të mirëfillta dhe të përbotshme, sepse janë, në thelb, vetëm një shfaqje konkrete e një kontradiktë tragjike të përgjithshme thelbësore (esenciale). Vepra *Hiroshima*, *dashuria ime* e realizuar edhe në ekran edhe në skenë, ndonëse flet për një nga tragjeditë më të mëdha njerëzore të shek. XX, nuk arrin të jetë një vepër tragjike. Madje, ajo është shumë herë më pak tragjike se vepra të tilla, në dukje, pa asnjë konflikt të rëndësishëm, aq më pak tragjik, si p.sh., *Duke pritur Godonë*, *Ditët e lumtura* etj. Nga analiza e këtyre veprave të Beketit, arritëm në

përfundimin se, në ditët tona, njeriut i duhet të luftojë kundër vetvetes, kundër një realiteti të cilin e krijon vetë ose e ka gjetur të gatshëm, por pa të cilin nuk mund të ekzistojë. Tjetërsimi i njeriut nga jeta e tij shoqërore është, në veprat kryesore të Beketit ose të dramaturgëve të tjerë absurdë, kontradikta tragjike thelbësore. Veçse kjo kontradiktë nuk është, në fakt, me të vërtetë tragjike. Së pari, përmendim faktorët kulturorë. Shoqëria jonë është shumë, shumë larg arritjes së një konsensusi të përgjithshëm për të pranuar këtë kontradiktë si të mirëqenë. Nga ana tjetër, çdo kontradiktë e vërtetë tragjike përjashton detyrimisht nga hapësira e saj kuptimore nocionin e saj infinit, përndryshe ballafaqimi tragjik nuk do të ishte asnjëherë i plotë dhe përfundimtar. Për të ilustruar këtë gjykim, po përsërisim arsyetimin e bërë gjatë analizës së veprës *Oh, ditët e lumtura* të Samuel Beketit: problemi më i rëndësishëm dhe më shqetësuesi i epokës sonë është ai i tjetërsimit të njeriut nga realiteti që është i detyruar të krijojë për të mbijetuar. Megjithatë, përbërësit e këtij konflikti nuk mund të shndërrohen në shkak tragjik, sepse qoftë kërkesat e reja njerëzore, qoftë mundësitë e shoqërisë për plotësimin e tyre janë madhësi infinit. Kjo do të thotë se plotësimi i një rrethi të caktuar të kërkesave njerëzore, që shënon, në thelb, shndërrimin e mundësisë në realitet, krijon për njeriun, nga ky çast, varësi të reja më të shumta dhe më të rëndësishme se të mëparshmet. Natyrisht, këto varësi të reja të njeriut prej natyrës e shoqërisë shndërrohen në kërkesa të reja, për të cilat duhet luftuar që të realizohen. Për rrjedhojë, njeriu e di se e ka të pamundur të shpëtojë nga kjo lojë e pambarimtë midis kërkesave dhe plotësimit të tyre. Ai e di, gjithashtu, se asnjëherë nuk do të arrijë të plotësojë të gjitha kërkesat e veta, të cilat përfaqësojnë, për mundësitë e realizimit të tyre dhe anasjelltas, një realitet kufi. Pra, gjendja tragjike e njeriut të kohës sonë rëndohet pambarimisht, ndërsa konflikti tragjik shtyhet pambarimisht për më vonë. Braktisja e idesë së veprimit aktiv të vullnetit hyjnor në historinë njerëzore, si dhe pranimi i kësaj dialektike në marrëdhëniet njerëzore, i heqin shoqërisë sonë mundësinë

për të pasur konfliktin e vet tragjik thelbësor e të përbotshëm. Përballë një realiteti të tillë, reagimet janë nga më të ndryshmet. Personazhet e Beketit kanë zgjedhur, në përgjithësi, rrugën e mosveprimit, të pritjes ose thjesht të pranisë në skenë.

LITERATURA

- Pierre Abraham, *Histoire littéraire de la France* (VI), Sociales, 1982
- Artur Adamov, *Ici et maintenant*, Gallimard, 1964
- Raymond Aron, *Dix-huit leçons sur la société industrielle*, Gallimard, 1962.
- Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Gallimard, 1979.
- Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Gallimard, 1970.
- Roland Bart, *Essais critiques*, Seuil, 1970. *Mythologies*, Seuil, 1985.
- Jean Beaufret, *Introduction aux philosophies de l'existence*, Dengël, 1971.
- Jean-Marie Benoist, *Marx est mort*, Gallimard, 1970.
- Roger Bourderon, *Le fascisme, Idéologie et pratiques*, Sociales, 1981.
- Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, PUF, 1989.
- Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard, 1973.
- Jean-Luc Dejean, *Le théâtre français d' Aujourd'hui*, Nathan, 1980.
- Bernard Dort, *Théâtre réel*, Seuil, 1971. *Théâtre en jeu*, Seuil, 1979. *Théâtre*, Actes du Sud, 1989.
- Frensis Fergason, *Nocioni i teatrit*, Rilindja, Prishtinë, 1983.
- Jean Fourastié, *Les conditions de l'esprit scientifique*, Gallimard, 1966.
- Paul Ginestier, *Le théâtre contemporain dans le monde*, PUF, 1961.
- Lucien Goldmann, *Pur une sociologie du roman*, Gallimard, 1962.
- Eugène Jonesco, *Notes et contre-notes*, Gallimard, 1962.
- Tatjana K. Jakimoviç, *Francuzskaja dramaturgija na rubjezhe 1960-1970*, Kiev, 1973.
- René Lalou, *Le théâtre en France depuis 1900*, PUF, 1968.

Pierre Larthomas, *La langage dramatique*, PUF, 1980.
Michel Lioure, *Le drame de Diderot à Jonsco*, Colin,
1973.

Littérature et langage I, Nathan, 1978.

André Maurois, *De Proust à Camus*, Perrin, 1965.

Pierre Merle, *Le café - théâtre*, PUF, 1985.

P. L. Mignon, *Panorama du théâtre au XX siècle*,
Gallimard, 1978.

Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*,
Gallimard, 1986.

T. B. Proskurnikova, *Francuzskaja antidrama*, Moskë,
1968.

André Rousseaux, *Littérature du XX siècle*,
AlbinMichel, 1961.

Claude Roi, *Défense de la littérature*, Gallimard, 1968.

Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situation*, Gallimard,
1981.

Geneviève Serreau, *Histoire du nouveau théâtre*,
Gallimard, 1966.

Jean-Pierre Thibaudet, *Croniques d'un chasseur
d'aubli*, Christian Bourgois Editeur, 1989.

Pierre-Aimé Touchard, *Dionysos, L'amateur du théâtre*,
Seuil, 1968.

Christian Zimmer, *Procès du spectacle*, PUF, 1977.

II. Vepra dramatike kryesore të konsultuara ose të cituara

Arthur Adamov

*Parodie, L' invasion, La grande et la petite manoeuvre,
Tous contre tous, Le professeur Taranne, Paolo Paoli, Le ping-
pong, M. le modéré, Le printemps 71, La politique des restes.*

Jean Anouilh

Pauvre Bitos, Euridika, Antigona.

Samuel Beckett

*En attendant Godot, Fin de partie, Oh les beaux jours,
Comédie, La dernière bande.*

François Billeldoux

Silence, un arbre remue encore.

Albert Camus

Caligula, Le maletendu, L'état de siège, Les justes, Révolte dans les Asturies, Les possédés (Adaption de Dostoievski).

Marguerite Duras

La musica, La musica deuxième, Hiroshima mon amour, Savannah Bay.

Jean Genet

Haute surveillance, Les bonnes, Le balcon, Les paravents, Les nègres.

Eugène Ionesco

La leçon, La cantatrice chauve, Les chaises, Le roi se meurt, Rhinocéros.

Bernard-Marie Koltès

Combat de nègres et de chien, La nuit juste avant la forêt.

Robert Pinget

Architruc, L'Hypothèse.

Nathalie Sarraute

Elle est là, Le silence.

Jean-Paul Sartre

Les mouches, Huis clos, Les mains sales, Morts sans sépulture, Les séquestrés d'Altona, La putain respectueuse.

ABSURDI

TRAGJEDIA MODERNE E FATIT

Zhirodu
Anui
Sartri
Kamy
Zhéné
Jonesko
Adamov
Beket

280 lekë