

AKADEMIA E SHKENCAVE DHE E ARTEVE E KOSOVËS
ACADEMIA SCIENTIARUM ET ARTIUM KOSOVIENSIS
SEKSIONI I SHKENCAVE SHOQËRORE

FILOZOFIA DHE POEZIA

Konferencë shkencore ndërkombëtare

(3 maj 2023)



KOSOVA ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS
ACADEMIA SCIENTIARUM ET ARTIUM KOSOVIENSIS
SECTION OF SOCIAL SCIENCES

PHILOSOPHY AND POETRY

International Scientific Conference

(3 May 2023)

Organizing Committee: Academician Muhamedin Kullashi, Academician Shaban Sinani,
Prof. Ardiana Anxhaku, Prof. Hasnije Ilazi, Prof. Ag Apolloni.

Editor: Correspondent member Gjyljeta Mushkolaj, Secretary of the Section of Social Sciences.



AKADEMIA E SHKENCAVE DHE E ARTEVE E KOSOVËS
ACADEMIA SCIENTIARUM ET ARTIUM KOSOVIENSIS
SEKSIONI I SHKENCAVE SHOQËRORE

FILOZOFIA DHE POEZIA

Konferencë shkencore ndërkombëtare

(3 maj 2023)

Këshilli organizues: akademik Muhamedin Kullashi, akademik Shaban Sinani,
prof. Ardiana Anxhaku, prof. Hasnije Ilazi, prof. Ag Apolloni.

Redaktor: Anëtare korrespondente Gjyljeta Mushkolaj, Sekretare e Seksionit të Shkencave Shoqërore.



Copyright © ASHAK

PËRMBAJTJA

Muhamedin Kullashi FJALË HYRËSE: FILOZOFIA DHE POEZIA.....	7
Jean-Yves Tilliette LES NOCES MÉDIÉVALES DE POÉSIE ET PHILOSOPHIE: L'ÉCOLE DE CHARTRES	11
Hasnije Ilazi REFLEKSIONE FILOZOFIKE DHE POETIKE NË ROMANIN E MILAN KUNDERËS.....	19
Gérard Raulet ENTRE POÉSIE ET POLITIQUE – LE MYTHE DE L'ALLEMAGNE SECRÈTE	35
Abdulla Rexhepi POEZIA FILOZOFIKE DHE FILOZOFIA E POETIZUAR NË MENDIMIN PERS: OMER HAJAM	61
Blerina Rogova Gaxha VDEKJA DHE POEZIA	75
Astrit Salihu I LEHTË, ME KRAHË DHE I SHENJTË DHE PËRJASHTOHET NGA SHTETI!	87
Muhamedin Kullashi RELACIONET E FILOZOFISË ME POEZINË TE NIETZSCHE....	107
Adriana Anxhaku LOJRAT E GJUHËS NË POEZINË E MARTIN CAMAJT	123

Ag Apolloni

MIGJENI MES NIHILIZMIT DHE KOMUNIZMIT 151

Valbona Gashi Berisha

DISKURSI I CARPE DIEM NË POEZINË E RONSARDIT 161

Muhamedin Kullashi

FILOZOFIA DHE POEZIA

FJALË HYRËSE

Raportet midis filozofisë dhe poezisë janë tematizuar gjatë shekujve nga filozofë, poetë e kritikë letrarë të vendeve të ndryshme. Në kërkimet dhe studimet mbi këto raporte është vënë në pah shpesh *gërshetimi* midis të menduarit filozofik dhe vizioneve poetike, por edhe tensionet midis tyre. Ky gërshetim është shoqëruar në vepra të ndryshme edhe me dallimet midis *filozofisë poetike* dhe *poezisë filozofike*, midis ligjërimit filozofik dhe ligjërimit poetik.

Pikëtakimet dhe dallimet midis filozofisë e poezisë janë shfaqur në veprat e para të filozofisë antike greke, fjala vjen te mendimtarët parasokratikë, në poemën e Parmenidit mbi natyrën, në fragmentet e Heraklitit, më vonë në filozofinë e Renesancës te Dante Alighieri (me portretin e të cilit e kemi ilustruar temën e konferencës sonë), në modernitet me shkrimet e Diderot-së, Rousseau-së, Goethes e Baudelaire-it, e në bashkëkohësi edhe te Sartre-i dhe Heidegger-i, veç tjerëve. Kësisoj në poemën e Parmenidit mbi natyrën, fjala vjen, është vënë në pah, në veçanti, një strukturë argumentuese thellësisht e elaboruar e teorisë mbi qeniesimin (gj.*Sein*, fr.*être*,) bashkë me vizionet poetike mbi natyrën.

Studiuesit e raporteve midis filozofisë dhe poezisë kanë trajtuar sa afinitetet, po aq edhe tensionet dhe kundërshtitë midis tyre. Filozofi francez Louis Lavelle në librin *Kronika filozofike* (Albin Michel 1967) ku trajtohet arti poetik i Paul Valéry-së thekson se efilozofi kërkon një botë më mirë të rregulluar se ajo që ka para syve, ndërkaq bota të cilën na e paraqet poeti « është aq shumë e ndryshme nga ajo që është sa që duket të jetë një iluzion ». Ndodh megjithëkëtë që ato dy botëra *të takohen*, ndonëse filozofi pretendon ta përfshijë brenda fushës së të menduarit një rreth më të gjerë, kurse poeti të arrijë të ndriçojë « një qendër më të ndjeshme dhe më të shkëlqyer ». Lavelle mendon se poeti arrin kësodore ta realizojë dhe të na bëjë ta ndiejmë këtë *takim* midis të pakufishmes dhe të kufishmes, midis gjithësisë dhe neve; e po këtë synim e ka edhe refleksioni filozofik.

Disa autorë, duke shoshitur dallimet midis filozofisë dhe poezisë, kanë vënë në pah se e para mëton të kapë universalen dhe të përjetshmen, përkatësisht “Principin e origjinës” në saje të një njohje abstrakte racionale. Ndërkaq poezia është shquar më shumë me soditjen e « shkëlqimit të përjetimit ». Është thënë, po kështu, se dallimi midis tyre hetohet edhe me raportet e ndryshme që ato sajojnë me ligjërimin (Lavelle).

Disa hulumtues të tjerë janë orvatur të nxjerrin në shesh « një solidaritet të ngushtë midis filozofisë dhe poezisë », i cili manifestohet me synimin e të parës që të bëhet mendim mbi « të pamendueshmen ». Për ta realizuar këtë, filozofia do të ndiejë nevojën që të zbulojë një ngritje me « një dije që nuk është filozofike, me një ligjëratë që e begaton të menduarit abstrakt me fuqinë konkrete të imazhit dhe shprehet me ndihmën e simboleve dhe metaforave plastike » (siç cek François Chenet).

Chenet-i mendon megjithatë se gërshetimi i filozofisë me poezinë nuk është realizuar në ligjërimin filozofik thjesht me një dekorim me imazhe dhe metafore poetike. Në anën tjetër, filozofë të rëndësishëm ia kanë pranuar poezisë një dinjitet filozofik e madje edhe një privilegj që t’i afrohet « misterit të qeniesimit dhe origjinës ».

Në kërkimet për relacionet dhe ndërndikimet midis filozofisë e poezisë shpesh është vënë në syprinë pesha dhe thellësia e refleksioneve të Schelling-ut (1804-1805), në veçanti, në veprën e tij *Filozofia e artit*. Ai e shikonte artin në përgjithësi « si fuqi spekulative fundamentale », ngase « në krijimtarinë estetike shpalosen forcat vepruese të gjithësisë dhe se njëherësh objektivohet operacioni specifik i filozofisë për ta kapur absoluten ». Schellingu mendon se arti duke qenë paraqitje e të pakufishmes arrin të njëjta lartësi si filozofia; kësodore shfaqet afinitetin sekret midis filozofisë dhe poezisë. Më tutje, ai saktëson se poezia dhe arti korrespondojnë mes veti: « poezia është ajo që i bën të mundur diçkaje të ketë në vete jetën dhe realitetin, kurse arti si fuqi i bën të mundur poezisë të prodhojë ». Brenda pikëpamjes e cila pohon se poezia arrin të shkoqisë të pakufishmen, nuk ka më vend për skemën tradicionale të *mimesis*-it. Poezia për Schelling-un arrin të mbajë lidhjen midis absolute dhe të veçantës. Në shqyrtimet e tij të zhanreve poetike, ai e gjen karakterin e sublimitetit të poema tragjike e jo të eposi apo lirika.

Ndërkaq dallimin e thellë e madje dhe animozitetin sekret midis poezisë dhe filozofisë e gjejmë të zhvilluar, veç të tjerash, në shkrimet e poetit dhe eseistit bashkëkohor francez, Yves Bonnefoy. Këtë dallim

ai e shpreh si dallim e tension midis pranisë (« présence ») dhe përfytyrimit (« représentation »), si dallim i thellë midis ligjërimit poetik dhe të menduarit konceptual filozofik. Ai e përkufizon veten si poet i *pranisë*, kurse poetika e tij orvatet t'i rimendojë « themelet ontologjike » të asaj pranie. Kjo prani karshi gjërave në poezinë e tij zhvillohet deri te prania e së tashmes. Për Bonnefoi-n subjekti i vërtetë i poemës është *ekzistenca* e cila shpaloset nga një kufishmëri –situata të veçanta_ deri në pakufishmëri. (François Chenet)

Filozofi Jacques Maritain në veprën *Intuicioni krijues në art dhe në poezi* e thekson dallimin midis filozofisë dhe poezisë, por edhe atë midis *përvojës poetike* dhe *përvojës mistike*. Ai cek se intuicioni poetik nuk synon të kapë « esencat ngase këto shkoqiten nga realiteti konkret brenda një koncepti, një ideje universale dhe janë objekt i njohjes spekulative ». Për Maritain, intuicioni poetik synon *ekzistencën konkrete* si një realitet individual dhe kompleks i kapluar nga ndjenja të fuqishme e të mëvetësishme. Ai e kupton *njohjen poetike* si bashkë-lindje poetike (« connais-sance poétique »).

Ndryshe nga Bonnefoi, Stanislas Breton si filozof i artit, sipas Chenet-së, ka shkuar më së largu në rrugën e një *pajtimi të mundshëm* midis filozofisë dhe poezisë. Ky afirmim i lidhjeve të tyre të ngushta shpërfaqet veçanërisht në veprat e tij *Poetika e shqisores* dhe *Kah burimorja*. Breton-i nxjerr në shesh specificitetin e poezisë, së pari si shprehje e privilegjuar e asaj që ai quan « ligji metaforik ». Metaforën ai e përkufizon si bartje e domethënies që kalon prej një regjistri te tjetri: në një vepër poetike nuk është fjala vetëm te kalimi « prej përdorimit të përditshëm të fjalëve te transfigurimi poetik ». Meqë metafora ka dome-thënie *ontologjike*, ajo i kaplon të gjitha gjërat e mandej edhe ligjërimit. Në veprat filozofike me tipare poetike shpërfaqen lidhjet ose urat midis elementeve të universit dhe elementeve semantike. Kësisoj për Stanislas Breton-in universi s'është veçse “tërësi e linjave të metaforës të cilat e depërtojnë atë në të gjitha anët.” Ai vë në pah brenda poezisë « shikimin e parë i cili na zbulon mëngjesin e gjërave ».

Një sfidë të veçantë për kërkimet bashkëkohore mbi relacionet midis filozofisë e poezisë përbëjnë hulumtimet e thella e të begatshme të Martin Heidegger-it në disa vepra të tij. Ai e shtroi çështjen e të menduarit *mbi kushtet e dialogut midis filozofisë dhe poezisë*. Heideggeri mendon se te Parmenidi dhe Herakliti dialogu ishte i mundshëm midis të menduarit filozofik dhe poezisë, ngase kjo mundësi doli nga *origjina e tyre e përbashkët* e jo aq nga një prirje e veçantë e një filozofi për poezinë. Ai cek se nuk mund të dimë se « kush është qenia njerëzore

veçse duke shkoqitur kuptimin burimor të poetizimit (« dichtet ») të tij. Heideggeri shton se të menduarit e Parmenidit dhe Heraklitit është ende *filozofik e poetik* e jo shkencor. Mirëpo, meqë brenda të menduari *poetizues (dichtendes Denken)* të menduarit e ka epërsinë mbi qeniesimin (« Sein ») e njeriut, *të menduarit* mbi qeniesimin e njeriut e merr po kështu drejtimin e tij dhe masën e tij. Jean Beaufret, i ndikuar nga Heideggeri, në artikullin kushtuar Heraklitit dhe Parmenidit thekson se në shkrimet e tyre shfaqet « mëngjesi i Perëndimit në të cilin poezia dhe të menduarit arrijnë të takohen aty ku është në pyetje vetë esenca e fjalës (« la parole ») e cila mëton të çilet ndaj qeniesimit » .

Heideggeri në shkrimet mbi lidhjet midis filozofisë e poezisë shkoqit disa tema rreth të cilave sillen domethëniet e ligjëritit poetik, prej të cilave ai synon të zbulojë qeniesimin e poezisë e cila e projekton njeriun « brenda tërë qenies ». Heideggeri e shikon si të domosdoshëm emancipimin e ligjëritit nga përdorimi i thjesht instrumental të cilin ia ka imponuar moderniteti; e ky emancipim ia çel rrugën ligjëritit që ta mendojë qeniesimin e njeriut brenda historicitetit të tij.

Për Heidegger-in filozofia nuk është elaborim poetik i sensibilitetit të poetit, e madje as shprehje e gjendjeve shpirtërore të një populli. Ajo nuk është as një dekorim i thjeshtë, një entuziazëm kalimtar i cili do ta zbukuronte rrjedhën e jetës. Poezia e mohon veten kur bëhet « nostalgji sterile, fluturim brenda joreales apo ikje në një ëndërr sentimentale ». Ajo realizohet si poezi kur e ndriçon « themelimin e qeniesimit brenda fjalës ».

(Ky vijëzim i disa konstelacioneve të raporteve që janë sajuar midis filozofisë dhe poezisë në vepra të çmuara, që i takojnë periudhave të ndryshme historike, mund të shërbejë eventualisht si cytje për formulimin dhe trajtimin e problemeve që i preokupojnë pjesëmarrësit e konferencës lidhur me këtë temë.

Jean-Yves Tilliette
Akademia franceze AIBL, Paris

LES NOCES MÉDIÉVALES DE POÉSIE ET PHILOSOPHIE: L'ÉCOLE DE CHARTRES

Résumé

Entre les deux penseurs le plus importants du Moyen Âge latin – Jean Scot Érigène qui, au IX^e siècle, compare la théologie à une poétesse (...*theologia veluti quaedam poetria*), et Thomas d'Aquin qui au contraire, dans sa *Somme théologique*, considère la poétique comme le plus bas des modes de connaissance (...*poetica quae est infima inter omnes doctrinas*) – les maîtres de ce qu'il est convenu d'appeler « l'École de Chartres » ont conçu, au XII^e siècle, le pari audacieux de (ré)concilier philosophie et poésie. Nourris de lectures platoniciennes, la traduction latine du *Timée* par Chalcidius ou le Commentaire au *Songe* de Scipion de Macrobe, ils estiment que l'expression poétique est l'instrument idéal pour voiler /dévoiler les vérités philosophiques, allant même jusqu'à considérer les grands poètes de l'Antiquité païenne, Virgile, Stace ou Ovide, comme les témoins inconscients d'une révélation cachée. C'est dans cette perspective que l'on présentera les deux plus beaux monuments de la création poético-philosophique chartraine: vers 1150, la *Cosmographia* de Bernard Silvestre, mélange de vers et de prose, rejoue ainsi en deux temps, « Mégacosme » et « Microcosme », l'événement de la création du monde et de l'homme, et son agencement harmonieux par l'entremise d'entités personnifiées qui incarnent les grands concepts de la philosophie antique; peu après 1180, *l'Anticlaudianus* d'Alain de Lille, vaste épopée allégorique en 9 livres et près de 4500 vers, relate sur le mode héroïque, au fil de voyages aventureux et de combats chevaleresques, les étapes du perfectionnement intellectuel, moral et spirituel de l'Homme. Promis à un vaste succès, ces deux textes ont nourri la réflexion et l'inspiration d'auteurs aussi importants que Jean de Meun (*le Roman de la Rose*) et Dante Alighieri (*Commedia*).

« Nous jugeons, d'après un examen attentif, que Virgile, dans son *Énéide*, a mis en œuvre deux ordres de savoir (...) : il a enseigné la vérité philosophique sans négliger la fiction poétique. »¹ Ces mots sont les tout premiers d'un commentaire aux six premiers livres de l'*Énéide* de Virgile composé vers le milieu du XII^e siècle par un certain Bernard Silvestre qui exerce à Tours la fonction de « maître de grammaire » (*grammaticus*) – soit,

¹ *Gemine doctrine observantiam perpendimus in sua Eneide Maronem habuisse (...) : et veritatem philosophie docuit et ficentum poeticum non pretermisit.*

dans le langage d'aujourd'hui, de professeur de littérature². La longue tradition des commentaires attribuée à Virgile, le prince des poètes latins, le mérite de maîtriser un savoir universel. Mais en quoi est-il « philosophe » ? Eh bien, selon Bernard Silvestre, que je cite de nouveau, « [dans son poème], il écrit la nature de la vie humaine de la façon que voici : il décrit ce que fait ou ce que subit l'esprit humain placé temporairement dans un corps. »³ La clé de lecture de Bernard est la suivante : chacun des épisodes de l'aventure d'Énée, dans l'ordre où les raconte le poète, du naufrage qui le jette sur les côtes de l'Afrique jusqu'au moment où son père Anchise l'accueille aux Champs Élysées, est à lire comme la métaphore des étapes que parcourt, selon un cheminement fortement inspiré de l'anthropologie néoplatonicienne, l'âme humaine, depuis sa chute dans la matière que symbolise le naufrage initial jusqu'à son retour dans la gloire céleste et à son union avec Dieu, que traduit la grandiose vision de la fin du livre 6 de l'*Énéide*. L'itinéraire narratif suivi par chacun des six livres réfère de façon cryptée à l'un des six âges de la vie humaine, de la naissance à la pleine maturité. Ainsi, les fâcheuses amours de Didon et Énée au livre 4 renvoient aux orages passionnels de la jeunesse.

Ce système de correspondances par analogie peut aujourd'hui nous paraître extrêmement bizarre, et assurément peu conforme à l'intention du poète romain. Pour autant, notre commentateur l'appuie sur une méthode qui se veut rigoureuse, et qui se fonde sur l'explication mot à mot de la lettre du texte, en particulier l'étymologie – fantasmagorique – des noms propres⁴.

Un quart de siècle environ après Bernard, un autre *grammaticus*, Arnoul, qui exerce son talent dans la ville d'Orléans, également sur les bords de Loire (une région décidément propice à l'innovation littéraire), soumet au même genre de traitement les *Métamorphoses* d'Ovide. Sous chaque récit mythologique de « mutation » (soit dit pour employer son vocabulaire), il déchiffre l'expression voilée d'une vérité profonde, d'ordre tantôt

² *The Commentary of the first six books of the Aeneid of Virgil commonly attributed to Bernardus Silvestris*, ed. J.W. Jones & E.F. Jones, Lincoln, University of Nebraska Press, 1977, p. 1. Voir aussi *Bernard Silvestre. Repenser l'Énéide. Commentaire sur les six premiers livres de l'Énéide, traduit, présenté et annoté par Francine Mora-Lebrun*, Lille, Presses universitaires du Septentrion (coll. « Mythographes »), 2022, Prologue § 1, p. 68.

³ ... *Scribit enim humane vite naturam. Modus agendi talis est : (...) describit quid agat vel quid paciatur humanus spiritus in humano coropre temporaliter positus* (éd. cit., p. 3). *Repenser l'Énéide*, cit., Prologue, § 5.

⁴ Cf. Jean-Yves Tilliette, « Étymologie et eschatologie : remarques sur le commentaire de Bernard Silvestre aux six premiers livres de l'*Énéide* (v. 1130-1140) », *Polymnia* 6 (2021), p. 96-114.

cosmologique, et donc relative à la marche de l'univers, tantôt éthique, et donc propre à fournir un enseignement sur le Bien et le Mal⁵. En somme, tout se passe comme si, au-delà de sa lecture naïve et immédiate, la poésie était comme un message codé qu'il revient aux initiés de décrypter.

Ne tombons pas dans le travers anachronique de nous moquer de ces singulières contorsions interprétatives. Si je les évoque, c'est qu'elles marquent un moment tout-à-fait particulier de l'histoire culturelle du Moyen Âge à propos de la question, qui nous intéresse ici, des rapports entre poésie et philosophie, le XII^e siècle, souvent qualifié de « renaissance », à juste titre selon moi. Replaçons-le dans une histoire longue. Lorsqu'au fil des IV^e et V^e siècles, le christianisme s'empare peu à peu de la littérature latine, il s'emploie à mettre en garde le public contre les dangereuses séductions de la poésie païenne. « Plutôt qu'Horace, le psautier, l'évangile plutôt que Virgile », s'exclame l'austère saint Jérôme⁶. Même s'il admire et entreprend de détourner à son profit les modèles antiques, le Moyen Âge chrétien reste circonspect vis-à-vis de la poésie. L'attitude des plus grands philosophes médiévaux en témoigne. Au IX^e siècle, l'irlandais Jean Scot, à la prose obscure et raffinée traversée d'images fulgurantes, ne compare la théologie à une poétesse (*theologia veluti quaedam poetria*) que pour souligner l'incapacité du langage humain à désigner les réalités intelligibles que seules les images permettent d'approcher⁷. La poésie est donc en quelque sorte une philosophie par défaut. De même, quatre siècles plus tard, Thomas d'Aquin en fournit dans les premières pages de sa *Somme théologique* une formulation négative, lorsqu'il déclare : « De toutes les sciences, déclare-t-il, la poétique est la plus basse » (*Poetica est infima inter omnes doctrinas*). Cette sentence définitive en apparence ne vise pas pour autant à disqualifier totalement la poésie, mais à la placer sur un degré très bas de l'échelle des modes de la connaissance, tant elle est approximative au regard de l'enchaînement rigoureux des syllogismes aristotéliens⁸.

⁵ Arnoul d'Orléans, *Allegoriae super Ovidii Metamorphosin*, éd. et trad. Jean-Marie Fritz, in *Ovide moralisés latins*, Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 57-218.

⁶ *Quid fecit cum psalterio Horatius ? cum euangeliis Maro ?* (Jérôme, *ep. 22 ad Eustochium*, § 29, éd. Jérôme Labourt, Paris, Les Belles Lettres, 1949, p.144).

⁷ Jean Scot Érigène, *Expositiones in Hierachiam coelestem*, PL 122, col. 146C. Voir Peter Dronke, « *Theologia veluti quaedam poetria* : Quelques observations sur la fonction des images poétiques chez Jean Scot », in *Jean Scot Érigène et l'histoire de la philosophie*, éd. René Roques, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1977, p. 243-252. [réimpr. in *The Medieval Poet and his World*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1984, p. 39-53].

⁸ Cf. Jean-Yves Tilliette, « *Poetica, quae est infima inter omnes doctrinas* (Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, I^a, q.1 a.9) », à paraître dans les *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* (oct.-déc. 2021).

Entre deux immenses philosophes, Jean Scot qui fait de la poésie une simple auxiliaire de la théologie, Thomas d'Aquin qui en dénonce la démarche floue et imprécise, où situer nos herméneutes du XII^e siècle, Bernard Silvestre, Arnoul d'Orléans ? La phrase de Bernard que j'ai citée au début de cet exposé n'est en réalité pas de lui. Il l'emprunte mot pour mot au *Commentaire sur le songe de Scipion* du philosophe néoplatonicien Macrobe (début du V^e siècle) qui, lui aussi, affirme que le poème de Virgile n'est pas que fiction plaisante, mais qu'il est porteur de vérités morales ou spirituelles – même si la lecture qu'il en fait n'est de loin pas aussi inattendue que celle de Bernard. L'ouvrage de Macrobe fait l'objet dès le début du XII^e siècle d'une attention fervente, de même que deux autres textes tardo-antiques plus ou moins contemporains et eux aussi d'inspiration néoplatonicienne : la traduction partielle et le commentaire par Calcidius du *Timée*, seul dialogue de Platon connu en Occident à cette époque, et les *Noces de Philologie et de Mercure* de l'africain Martianus Capella – l'ouvrage, comme on le sait peut-être, relate sous la forme du mythe le mariage, à la cour des dieux de l'Olympe, entre Mercure, maître de l'éloquence, et la jeune mortelle Philologie, allégorie du savoir. Cette dernière se présente à la cérémonie escortée de sept demoiselles d'honneur, qui personnifient les arts libéraux, les trois arts du langage, ou *trivium*, Grammaire, Dialectique et Rhétorique, les quatre arts du nombre, *quadrivium*, Géométrie, Arithmétique, Astronomie et Musique. C'est l'occasion pour chacune d'entre elles de présenter l'objet et les méthodes de la science qu'elle incarne. Notons au passage que l'iconographie médiévale, dès le XII^e siècle, représente volontiers les sept jeunes filles assemblées autour de leur mère, qui n'est autre que Philosophie personnifiée⁹.

J'ai dit que les trois textes, *Timée* traduit par Calcidius, commentaire par Macrobe du *Songe* cicéronien, *Noces* de Martianus, étaient alors au centre d'une étude passionnée. C'est vrai avant tout dans un milieu précis, celui de l'École de Chartres (une ville qui n'est pas non plus très éloignée de Tours et d'Orléans). Même si sa réalité institutionnelle est floue, cette école a vu se succéder à sa tête des maîtres hardis et inventifs, au premier rang desquels je me borne à citer Guillaume de Conches et Thierry de Chartres¹⁰.

⁹ Marie-Thérèse d'Alverny, « La Sagesse et ses sept filles. Recherches sur les allégories de la philosophie et des arts libéraux du IX^e au XII^e siècle », in *Mélanges Félix Grat*, Paris, 1946, t. I, p. 245-278.

¹⁰ Voir en particulier Édouard Jeuneau, *Lectio philosophorum : Recherches sur l'École de Chartres*, Amsterdam, Hakkert, 1973 ; id., *L'âge d'or des écoles de Chartres*, Chartres, Houvet, 1995 ; Michel Lemoine, *Théologie et platonisme au XII^e siècle*, Paris, Cerf, 1998 ; *L'École de Chartres. Bernard de Chartres – Guillaume de Conches – Thierry de Chartres – Clarembaud d'Arras. Théologie & cosmologie au XII^e siècle*.

L'un et l'autre, pour le dire de façon sûrement trop rapide et réductrice, se signalent par l'intérêt qu'ils portent au monde physique tel qu'il est, et non aux seules réalités célestes, ce qui est une attitude neuve : à travers leurs yeux, le XII^e siècle redécouvre émerveillé la beauté de la Création. Ainsi, et c'est là que leur démarche philosophique est originale, ils entreprennent de rendre compte de cette beauté au moyen des instruments de la raison naturelle, en particulier les arts libéraux du *quadrivium*, contre l'idéologie monastique des X^e et XI^e siècles, pour qui s'imposait la formule, qui sonne comme un slogan, *ipsa philosophia Christus*, « la philosophie comme telle (on pourrait gloser : l'alpha et l'oméga de la philosophie), c'est le Christ. »¹¹ Sans pour autant remettre en cause la vérité du texte révélé, le récit de la Genèse, Guillaume de Conches comme Thierry de Chartres s'emploient par des voies différentes à montrer que les données de la science ne sont pas en contradiction avec lui. La science dont je parle, c'est celle qu'ils extrapolent de la lecture de Calcidius et de Macrobie et qui fait de Platon (un Platon passablement « néoplatonisé ») le concepteur d'un système du monde, d'un univers pensé comme une totalité harmonieuse et close sur elle-même, élaborée et mue par une volonté bonne, le démiurge du *Timée* – ce qui n'est pas incompatible avec le message chrétien.

La mise en œuvre et en chantier de cet univers harmonieux va être racontée par Bernard Silvestre dans ce qui constitue sans doute son chef d'œuvre, un texte qu'il intitule *Cosmographia* et dédie à un maître qu'il vénère, Thierry de Chartres¹². Cet ouvrage est ce que l'on appelle un prosimètre, c'est-à-dire qu'il est constitué de l'alternance de passages en vers et en prose, à la manière des *Noces* de Martianus Capella ou encore d'un autre texte fort goûté des chartrains, la *Consolation de Philosophie* de Boèce. C'est dire qu'en adoptant cette forme, Bernard a su saisir toute l'efficacité *poétique* du mythe. Poétique en un double sens : d'abord parce qu'il revêt d'images et de tournures verbales propres à charmer le lecteur un exposé qui relève de la physique (je vais y revenir), mais aussi parce qu'il est créateur – *poesis* dérive de *poiein* -, et créateur de vérité. C'est Pierre Hadot qui, s'interrogeant sur le genre littéraire auquel appartient le *Timée*, démontre qu'il conjoint et science et poésie, que l'exposé cosmogonique s'y pare des

Textes traduits et présentés par Michel Lemoine et Clotilde Picard-Parra, Paris, Les Belles Lettres, 2004.

¹¹ Sur les premières attestations de la formule et le terreau idéologique dans lequel elle s'enracine, voir Henri Rochais, « *Ipsa philosophia Christus* », *Mediaeval Studies* 13 (1951), p. 244-247.

¹² Bernardus Silvestris, *Cosmographia*. Edited with Introduction and Notes by Peter Dronke, Leiden, Brill, 1978.

couleurs de la fiction littéraire, et « présente la physique comme jeu et comme fête ». ¹³

La *Cosmographia* de Bernard Silvestre s'inscrit tout à fait dans cette lignée. Divisée en deux livres, *Megacosmus* et *Microcosmus*, soit la création du monde, puis celle de l'homme, elle rejoue le scénario du *Timée*, mais dans des termes profondément originaux et personnels, qui sont bien plus qu'une simple christianisation de surface. Il serait trop long d'en détailler l'intrigue, dont je me borne à donner les grandes lignes. Elle a pour protagonistes des personnages allégoriques, que Bernard Silvestre est le premier auteur médiéval à mettre en scène. Ainsi, son héroïne est *Natura*, la Nature, que l'on voit au début de l'ouvrage se plaindre auprès de *Noys*, à savoir l'esprit de Dieu, autrement dit la Providence, de ce que l'univers est réduit à un chaos informe, nommé *Silva* ou *Yle*. Émue par cette plainte, *Noys* va façonner le monde à partir des quatre éléments qu'elle extrait du sein de *Silva*, et l'on voit peu à peu se former les astres, les montagnes, les fleuves, les plantes et les animaux, décrits en un long chapitre en vers. L'âme du monde, *Endelichia*, leur donne l'étincelle de vie et la marche du temps, *Imarménè*, le mouvement. À la fin du premier livre, le monde est donc presque parfait et *Noys* se réjouit de la beauté de son œuvre. Mais il y manque encore l'essentiel, l'homme, dont le deuxième livre va raconter en détail la confection. Cette fois, c'est Nature qui est à la tâche : elle s'assure le concours de ses deux sœurs : Uranie, la reine des corps célestes, fournira l'âme et *Physis*, qui demeure dans un jardin luxuriant qui ressemble à l'Éden, le corps – Nature se chargeant de l'assemblage entre les deux. La formation de cet être complexe est ardue mais, après diverses péripéties sur lesquelles je dois passer, les trois sœurs en viennent à bout, et l'œuvre s'achève par une description en vers de l'être humain, de ses organes et de ses facultés.

Comme l'a bien montré son éditeur, Peter Dronke, les « personnages » que met en scène le texte, loin d'être de froides abstractions, sont puissamment individualisés, et leurs aventures et mésaventures se liraient presque comme un roman, ne fût la difficulté de la langue ¹⁴. Aussi bien fallait-il recourir à la forme littéraire pour soutenir le propos didactique : mon trop bref résumé n'a pas rendu justice à la force et à la beauté d'une œuvre où la mise en scène poétique apparaît comme la condition *nécessaire*

¹³ Pierre Hadot, « Physique et poésie dans le *Timée* de Platon », *Revue de Théologie et de Philosophie*, 115 (1983), p. 113-133.

¹⁴ Peter Dronke, « Bernard Silvestris, *Natura* and Personification », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 43 (1980), p. 16-31 [réimpr. in *Intellectuals and Poets in the Middle Ages*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1992, p. 41-62].

à l'énoncé de l'enseignement philosophique, un peu, *mutatis mutandis*, à la manière du poème d'Empédocle. Dire les êtres, c'est les faire exister. Le travail sur la forme ne vise donc pas à parer d'un habillage factice, mais à rendre sensibles les enjeux d'un drame épique : ici, la victoire de l'harmonie sur le chaos.

On peut faire le même genre de remarques à propos de l'œuvre sur laquelle je voudrais conclure cet exposé, l'*Anticlaudianus* composé vers 1180 par le théologien Alain de Lille. Celui-ci n'est pas au sens strict un élève de l'école de Chartres, mais il partage les mêmes références et sa pensée est fortement influencée par celle d'un autre grand maître chartrain, Gilbert de La Porrée ; il est en outre un lecteur passionné de la *Cosmographia*. Son chef d'œuvre, l'*Anticlaudianus*, appelé à un succès considérable (on en a conservé plus de cent manuscrits), est cependant quant à lui entièrement rédigé en vers : c'est une épopée de forme virgilienne qui, à la manière de l'*Énéide*, est récit d'une quête victorieuse, même si elle ne compte pas 12 chants comme le poème de Virgile, mais 9 comme les Muses ou le nombre des livres qui constituent les *Noces* de Martianus Capella¹⁵. Et si la *Cosmographia* relatait la création du monde, c'est sa rédemption que narre l'*Anticlaudianus*, qui met à son tour en scène des allégories.

En voici, très simplifié, l'argument : Nature – toujours elle ! – se désole de voir l'univers abîmé par la méchanceté de l'homme. Elle convoque donc en sa demeure ses amies les Vertus, et toutes décident de mettre en chantier la fabrication d'un homme nouveau, pur de toute corruption. Le problème, c'est de se procurer une âme de bonne qualité, que l'on ne peut trouver qu'au ciel. Nature et les Vertus donnent donc à *Fronesis*, ou *Prudentia* (c'est l'autre nom de la Sagesse), mission d'aller se l'y procurer. Pour entreprendre un tel voyage, il faut un véhicule approprié : Raison, avec l'aide des sept arts libéraux, construit un char qui, traîné par cinq chevaux qui ne sont autres que les cinq sens, s'élèvera dans les airs. Après avoir franchi les sept sphères célestes, Prudence parvient au seuil de l'Empyrée où elle est introduite par une mystérieuse « jeune fille de la voûte céleste », en latin *puella poli*, sans doute la Théologie. Elle pourra en rapporter l'âme parfaite, que les Vertus associeront au corps qu'elles ont façonné. Il ne leur reste plus qu'à vaincre l'armée des vices – comme

¹⁵ Alain de Lille, *Anticlaudianus* Texte critique avec une introduction et des tables, éd. Robert Bossuat, Paris, Vrin, 1955. Voir aussi maintenant Alain de Lille, *Anticlaudianus*. Édité et traduit par Florent Rouillé, Genève, Droz (coll. « Rayon Histoire »), 2023 - le sous-titre de cet ouvrage est un peu trompeur : l'édition est en fait celle de Bossuat, et la traduction française plutôt pédestre ; mais l'introduction et l'annotation sont remarquables.

l'*Énéide*, l'*Anticlaudianus* commence par un voyage et s'achève sur un combat – pour que triomphe le bien et que revienne l'âge d'or sous le règne de l'Homme nouveau.

La signification ultime de cette fiction grandiose est, je l'avoue, peu limpide pour moi : politique ? cosmologique ? spirituelle ? Les critiques en disputent. Sans entrer dans ces débats, je me bornerai pour finir à deux remarques, qui rejoignent le thème de notre rencontre :

1- La connaissance du monde créé, jusque dans ses retraites les plus lointaines et les plus secrètes, n'est pas inaccessible à l'homme. Il peut au moins en approcher à l'aide de l'expérience sensible, symbolisée par les chevaux du char, et par la science théorique, les arts libéraux obéissant à Raison, qui lui offrent les instruments utiles à cette fin.

2- Mais il est un point auquel le langage de la raison discursive ne peut atteindre. Au moment d'introduire Prudence dans la demeure de Dieu, le poète suspend provisoirement son récit, et, s'exprimant en son nom propre, déclare :

« Que désormais Apollon terrien cède le pas à la muse céleste,
la muse à Jupiter, que les mots d'ici-bas docilement s'effacent
devant les mots d'en haut et que la terre à l'Olympe laisse place.
Pour ce chant, je serai la plume, non pas l'écrivain ni l'auteur,
la cymbale retentissante, le parchemin muet du scribe,
du musicien la flûte, le ciseau du sculpteur ou la muse de l'orateur,
l'épine de quoi naît la rose, le chaume qui offre à la soif un hydromel
nouveau,
la nuit qu'illumine l'ailleurs, le vase d'argile débordant de nectar »¹⁶.

Ces images, qui montrent le poète agi par une force qui le dépasse, ne disent-elles pas la vocation spécifique de l'inspiration poétique à se faire la voix de l'Être ? En bon lecteur d'Alain de Lille¹⁷, Dante qui, dans son *Paradis*, suivra un siècle plus tard le même itinéraire que Prudence en direction d'une autre *puella poli*, Béatrice, s'y est souvenu de ces vers...

¹⁶ *Celesti Muse terrenus cedit Apollo, / Musa Ioui, uerbisque poli parencia cedent / Verba soli, tellusque locum concedet Olimpo. / Carminis huius ero calamus, non scriba uel auctor, / Es resonans, reticens cantoris carta, canentis / Fistula, sculptoris scalprum uel musa loquentis, / Spina rosam gestans, calamus noua mella propinans, / Nox aliunde nitens, luteum uas nectare manans* (Alain de Lille, *Anticlaudianus* 5, 270-277 éd. cit., p. 131).

¹⁷ Peter Dronke, « Dante, Alanus and Boethius », *Romanische Forschungen* 78 (1966), p. 119-125 [réimpr. in *The Medieval Poet...*, cit. supra, p. 431-438].

Hasnije Ilazi
Universiteti i Prishtinës

REFLEKSIONE FILOZOFIKE DHE POETIKE NË ROMANIN E MILAN KUNDERËS

In Memoriam Milan Kundera (1929-2023)

Abstrakt

Arti i ironisë dhe ironia si perspektivë e romanit shfaqen si koncepte themelore dhe forma dominuese të prodhimit letrar të Milan Kunderës. Romani për autorin është “thyerja e iluzionit lirik” dhe “vend ku morali rri pezull”. A mund të quhet romani edhe vend i takimit të filozofisë dhe poetikës?

Pyetja se çfarë është filozofike në letërsi dhe letrare në filozofi është rruga për të gjurmuar nëse romani i Kunderës mund të ketë epitet filozofik, respektivisht poetik.

Supozimi fillestar është se brenda romaneve të Milan Kunderës filozofia dhe poetika koekzistojnë në kontekstin tematik dhe në mënyrën e shpërfaqjes së tyre: mendimet filozofike dhe imagjinata ndërthuren për të eksploruar ekzistencën dhe përvojën njerëzore. Në kuptimin tematik, romanet e Kunderës zhveshin raportin e individit me shoqërinë dhe historinë, lidhjen me kujtesën, identitetin dhe kohën. Shkrimet e tij tregojnë kërkimin filozofik mbi qenien, kuptimin e jetës, dashurisë, artit, ndërsa imagjinata bëhet mjet për të transformuar koncepte abstrakte në konkretin dhe të prekshmen.

Nietzsche, Kant, Heidegger, Kafka dominojnë praninë filozofike në orvatjet e Kunderës karshi individualitetit, unit dhe ndjenjës së identitetit të formësuar nga zgjedhjet personale, kujtimet dhe raportet me të tjerët; në meditime mbi natyrën e kohës dhe ndikimin e saj në ekzistencën e njeriut; në çështjen e moralit dhe ideologjisë. Për Kunderën filozofët mund të jenë edhe romancierët e mëdhenj edhe atëherë, apo pikërisht atëherë, kur mohojnë të jenë të tillë, sikur që është Denis Diderot me romanin e tij *Jacques le fataliste et son maître*, për të cilin Kundera thotë se është “një parodi e vazhdueshme e zhanrit të romanit dhe në të njëjtën kohë një nga romanet më të mëdhenj”.

Poetika, nga ana tjetër, shfaqet në lidhjen e imagjinatës me realitetin. Kundera përdor elemente loje, fiksioni, ndryshimi këndvështrimesh, kapërcimet e papritura, ëndrra për të mjegulluar vijën ndarëse në mes reales dhe imagjinare.

Nëse romani sipas Kunderës “nuk është thjesht një vepër imagjinare, por një mjet për të deportuar në kompleksitetin e ekzistencës njerëzore dhe botës përreth njeriut”, dhe “një formë unike arti që ka fuqinë të angazhojë lexuesin në nivelin emocional dhe intelektual dhe ta sfidojë atë për të marrë në konsideratë kuptimin më të thellë të përvojave dhe besimeve të tij”, a kanë kontribut filozofia dhe poetika në formësimin e tij?

Artikulli ka për qëllim të ofrojë përgjigje në këtë pyetje dhe njëkohësisht të bëjë të dukshëm “këndvështrimin e tërësisë, që përfshin këndvështrimin e ironisë, këndvështrimin e çmitizimit, këndvështrimin e “relativizimit” e të vërtetave, ndjenjave, qëndrimeve.” Me fjalë të tjera, romanin në kuptimin e tij filozofik dhe poetik.

Në një intervistë të dhënë për revistën *Liberté*, në vitin 1979, Milan Kundera i përgjigjet Normand Bironi-it mbi arsyen e supozuar të largimit e tij nga poezia. Ai thotë: “Lënia e poezisë për prozë për mua nuk ishte një kalim i thjeshtë nga një zhanër në tjetrin, por një thyerje e vërtetë. Nuk e braktisa poezinë, e tradhtova. Për mua, poezia lirike nuk është vetëm një gjini letrare, por mbi të gjitha një konceptim i botës, një qëndrim ndaj botës. Unë e braktisa atë qëndrim siç e braktis religjionin”¹.

Çfarë është atëherë ky konceptim i botës që i përket poezisë, e që është esencialisht ndryshe nga ai në të cilin Kundera e shfaqte qëndrimin e tij ndaj botës? Sipas Kunderës, perspektiva e poetit mbi botën kalon gjithmonë përmes ndjenjave të tij, ndërsa, qëndrimi antilirik tregon fuqishëm mosbesimin jo vetëm ndaj ndjenjave të veta, por edhe ndaj ndjenjave e të tjerëve.

“Qëndrimi anti-lirik”, thotë Kundera, “është besimi se ekziston një distancë e pafundme midis asaj që ne mendojmë për veten dhe asaj që jemi në të vërtetë; distancë e pafundme midis asaj që gjërat duan të jenë ose mendohet se janë dhe asaj që janë. Të vëresh atë boshllëk është njësoj si të thyesh iluzionin lirik. Të vëresh këtë boshllëk është arti i ironisë. Dhe ironia është këndvështrimi i romanit.”²

Romanet e shumta të cilat i shkroi dhe shkrimet mbi romanin (“Arti i romanit”, “Perdja”, “Testamentet e tradhtuara”) treguan qartë “obsesionimin” e Kunderës me këtë formë të të shkruarit, e cila për të asnjëherë nuk ishte vetëm formë. Që romani për Kunderën është një tërësi komplekse dhe shumëdimensionale edhe në kuptimin përmbajtësor, tregon qartë përgjigja e tij ndaj pretendimeve se *Shakaja* është [thjesht] një pasqyrim autentik i historisë. Duke theksuar përtej-historicizmin e romanit, Kundera pohon se “janë çështjet që mund të quhen metafizike, ekzistenciale, antropologjike.... të ashtuquajturat probleme të përhershme njerëzore të ndriçuara nga reflektori i një situatë konkrete historike”³; pra, ndriçimi i situatave nën dritën e njerëzores dhe universales dhe jo vetë situata konkrete historike, janë dallueshmëria e romanit nga fakte dhe kujtime. Nëse veçori letrare është që në mënyrë

¹ Liberté, 1979, Normand Bironi [interviste], përkthimi NH NOMAD, 2021.

² Ibid.

³ Ibid.

simbolike të konkretizojë universalitetin e abstraksioneve në përhershmërinë e distancimit të tyre nga e njëjta, sa ndryshe është kjo nga kompozimi filozofik?

Në librin e tij *Filozofia dhe poezia* Hans-Georg Gadamer shkruan:

Largësia dhe afërsia, tensioni pjellor mes poezisë dhe filozofisë nuk është problem vetëm nga dje dhe pardje. Ai ndjek të gjithë rrugën e të menduarit perëndimor, i cili ndahet nga të gjitha diskurset lindore të urtësisë, pikërisht, sepse bart brenda vetes këtë tension. Platoni flet për mosmarrëveshjen e vjetër (πολιτὰ διαπορά) të poezisë dhe filozofisë, e dëbon poezinë nga mbretëria e saj e ideve dhe e së mirës, dhe në të njëjtën kohë e merr brenda vetvetes; treguesi i miteve që di të përziejë në mënyrë të paarrtshme solemnitetin dhe ironinë, përrallshmërinë dhe qartësinë e mendimit.⁴

A nuk është i njëjtë edhe thelbi i romanit, siç atë e përkufizon Kundera? Për të kthjelluar nëse romani i Kunderës (me gjithë mohimin të tij të shprehur botërisht) megjithatë është poetik apo/dhe filozofik, duhet një reflektim mbi vetë raportin në mes filozofisë dhe letërsisë, me theks të veçantë në të kuptuarit e poetikës. Ky reflektim duhet kuptuar përtej definicioneve të ngurta disiplinare të ofruara nga jofilozofë dhe nga joletrarë.

Filozofia v.s. letërsia

Eksplorimi i Gadamer-it mbi raportin filozofia - arte, është orientues i besueshëm për vendosjen në paralele, e njëkohësisht edhe në relacion, dy mënyra të të reflektuarit mbi botën, filozofinë dhe poezinë, për t'i përballur me të përbashkëta dhe me atë që i mban larg njëra-tjetrës.

Në shumë dorëshkrime të tij, e mbi të tjerat te *Filozofia dhe poezia* nga pikëpamja hermeneutike, idetë e Gadamer-it mbi shkrirjen e horizonteve, lojën e gjuhës dhe natyrën transformuese të interpretimit, shfaqen si vend-kryqëzimi i filozofisë dhe poezisë. Ai konsideron të dyja, si filozofinë ashtu edhe poezinë, si forma të shprehjes njerëzore që kontribuojnë në të kuptuarit tonë të botës dhe vetvetes. Gjuha, padyshim, këtu e ka funksionin primar; gjuha poetike dhe ajo filozofike, të

⁴ Gadamer, H. Georg, *Filozofija I poezija*, Službeni list, Beograd, 2002, fq. 27.

cilat, sipas Gadamer-it, përgënjeshtrojnë nga njëra anë shkëmbimin e thjeshtë të fjalëve në jetën e përditshme, dhe nga ana tjetër, relativizojnë ndaj kërkesave strikte të shkencave natyrore.

Kjo është atëherë një pyetje e përjetshme, pse dhe në çfarë mënyre gjuha, i vetmi medium i asaj që mendohet dhe këndohet, mund të arrijë të përbashkëtën dhe të ndryshmen....aty ku gjuha është medium, lind pyetja që luan një rol të veçantë në raportin mes filozofisë dhe arteve gjuhësore, se si lidhen me njëra-tjetrën këto dy forma të shquara dhe në të njëjtën kohë kontradiktore të gjuhës, teksti i poezisë që qëndron në vetveten dhe gjuha e koncepteve që e shfuqizon vetveten dhe e lë pas të tërë ngjarjen.⁵

Që ndjeshmëria artistike dhe konceptimi filozofik kanë të përbashkëtën në të dallueshmën, gjejmë edhe te Kanti në teorinë e tij estetikë, brenda kontentit të *Kritikës së fuqisë së të gjykuarit*, ku ai nxjerr në sipërfaqe atë që e quan “koncept i shijes”. Kur shpjegon konceptet e të këndshmes dhe të bukurës, Kanti pohon se e bukur është ajo që paraqitet pa koncepte, dhe ajo si objekt i pëlqimit të përgjithshëm. Nga ana tjetër, është një gjykim logjik nëse subjekti beson se bukuria është një veti e objektit. Me fjalë të tjera, një gjykim logjik përkufizohet si krijim i një njohjeje duke përdorur koncepte rreth objektit.⁶ Prandaj dilema shkon në drejtim të përgjigjes ndaj pyetjes se si individi vetëdijeshohet për harmoninë e fuqive njohëse në gjykimin e shijes? Kanti hap shtegun e dyfishtë në zgjidhjen e kësaj enigme: estetikisht, pra me anë të shqisave, ose intelektualisht, me anë të vetëdijes mbi veprimtarinë e qëllimshme, me të cilën aktivizohen fuqitë njohëse.⁷ Kështu brenda dy sferave, në shikim të parë të papajtueshme, mendimit dhe shqisores, me një elegancë të dukshme përvijohet kalimi nga gjykimi i shijes, si një gjykim mbi atë që konsiderohet e bukur, në vetë të të menduarit e bukurisë, pra në të shijuarit me vetëdije. Nëse arti mund të jetë kuptuar si urë në mes të të mendueshmes dhe të përjetueshmes, filozofia që nga zanafilla e saj merr pjesë në të dyja.

Gadamer-i, nga konteksti i tij hermeneutik, thekson se përtej simbiozës së dy anëve të papajtueshme krijuese, si filozofia, ashtu edhe poezia, që përdorin gjuhën për të shprehur dhe përcjellë kuptimësinë, këtë e bëjnë në mënyra të ndryshme. Filozofia kërkon më tepër qartësi,

⁵ Ibid. fq. 29.

⁶ Kant, Immanuel, *Kritika rasudne snage*, Kultura, Zagreb, 1957, fq. 51.

⁷ Ibid. fq.53.

saktësi dhe argumentim sistematik, ndërsa poezia përfaqon dykuptimesinë, metaforën dhe gjuhën imagjinative.

Duke e shikuar filozofinë dhe poezinë edhe nga prizma tjera, Gadameri pohon se si formë e dialogut filozofia përfshinë reflektime dhe transformime e të menduarit vetjak përmes shkëmbimit të ideve, ndërsa në mënyrë të ngjashme, poezia angazhohet për një dialog përmes gjuhës, me traditën dhe përvojat e vetë lexuesit. Njëkohësisht, si filozofia ashtu edhe poezia kanë rrënjë të thella historike. Filozofët ndërveprojnë me veprat e mëparshme filozofike dhe poetët shpesh bazohen në tradita dhe tema mëhershme letrare. Rrethi hermeneutik i të kuptuarit zbatohet në të dyja fushat, aty ku e kaluara dhe e tashmja ndërveprojnë në mënyrë dialoguese.

Nga ana tjetër, edhe pse filozofia synon qartësinë konceptuale dhe argumentimin logjik, Gadameri e njeh dimensionin estetik të saj. Filozofia bëhet objekt vlerësimi jo vetëm nga konteksti i përmbajtjes, por edhe nga stili dhe forma. Në mënyrë të ngjashme, poezia ofron një përvojë estetike që shkon përtej bartjes së mesazhit. Kështu, koncepti i horizonteve të kuptimit, qendror në hermeneutikën e Gadamer-it, zbatohet si në filozofinë, ashtu edhe në poezinë. Horizonti i interpretuesit ndërvepron me horizontin e tekstualitetit, duke çuar në një proces të vazhdueshëm interpretimin dhe kuptimësinë të të dyja fushat. Njëkohësisht ekuilibri në mes subjektivitetit dhe universalitetit: përvojave individuale të poetëve dhe shqetësimeve mbi të vërtetat universale njerëzore të filozofëve, bëhet i arritshëm.

Por, nëse filozofia në rend të parë është “kërkim mbi të vërtetën”, çfarë është raporti i arteve letrare me të vërtetën? Në artikullin “Filozofia dhe letërsia mbi njeriun dhe botën: të njëjtat por të ndryshme” Iris Vidmar shkruan:

Nga pozicioni aristotelian mbi poezinë, i cili jep njohuri jo vetëm për atë që tashmë është, por edhe për atë që mund të jetë, deri në përkufizimin e prozës letrare si shkrim imagjativ (dhe si rrjedhim i shpikur, pra i pasaktë dhe jo faktik), kognitivizmi letrar bashkëkohor sot është akoma më i prirur të njohë lidhjen e pandashme midis letërsisë dhe së vërtetës, rrjedhimisht faktin se për shkak se ajo tregon të vërtetën për botën (njerëzit, shoqëritë, sistemet politike dhe tema të tjera që

trajton), letërsia mund të jetë gjithashtu një burim i njohurive për botën (njerëzit, shoqëritë, sistemet politike dhe tema të tjera që trajton).⁸

Kështu, përgjegjësia, madje edhe për veprime të cilat nuk i kanë nën kontroll, u përket të dyjave, pasi, si filozofia, edhe letërsia “janë të përqendruara jo vetëm për të gjeneruar pyetje dhe qëndrime të caktuara, por edhe për të sfiduar ato botëkuptime që janë përgjithësisht të pranuar.”⁹ Ato shpërfaqin “mënyrën se si epoka e kupton vetën e saj” dhe “historinë e mënyrave përmes të cilave njerëzit e kuptonin veten dhe botën rreth tyre”.¹⁰ Veprat filozofike dhe letrare që pasqyrojnë përvojat e luftërave, holokaustit, mizoritë e sistemeve totalitare, bartin vullën e përgjegjësive së epokës, megjithëse kjo përgjegjësi nuk bie vetëm mbi filozofinë apo letërsinë.

Në një kontekst tjetër, atë që Vidmar e quan “Historia e dashurisë dhe urrejtjes”, ngjashëm si te Gadameri, e përbashkëta e filozofisë dhe letërsisë qëndron në distancimin nga shkenca. “Dashuria” këtu mund të kuptohet si rrugëtimi paralel, ndonjëherë edhe i përbashkët i filozofisë dhe letërsisë kundër monopolit të shkencës për të “gjeneruar të vërtetat mbi botën”.

Përtej kësaj, filozofia mbështetet në refleksionin e të menduarit mbi botën, derisa e përfshin njeriun si qenie që mendon, ndërsa letërsia e bën përfshirjen përmes mënyrës së të menduarit të vetë autorit. Kështu të dyja tregojnë se “tabloja e përgjithshme e botës duhet të përfshijë edhe atë që e krijon”.¹¹ Pra filozofisë, e cila nuk është vetëm teori, por edhe qëndrim, të jetuarit i jetës, i nevojitet shkrimi për “të mbijetuar vdekjen e krijuesit e saj”. Por letrari, ai e zhvillon jetën përbrenda veprave të tij.

Shumë vepra letrare kanë qenë të inspiruara dhe ndikuara nga filozofia, por njëkohësisht të afta të zhvillojnë sistemet e veta filozofike, ndërsa për shumë filozofë forma letrare ka qenë më e duhur për kornizimin e mendimeve të tyre. Prandaj Gadameri insistonte:

Kur një mendim tenton të formulohet, ai është tërësisht brenda vetes, kështu që kthehet si të thuash në fjalë..... Mendimi është ajo bisedë e

⁸ Vidmar, Iris, “Filozofija I književnost o svijetu I čovjeku: isto a različito”, në: *Prolagomena*, 12 (2) 2013: 285-313, fq. 293.

⁹ Ibid. fq. 302.

¹⁰ Ibid. (cit. Berčić 2012:371), fq. 301.

¹¹ Ibid. (cit. Berčić 2012:382), fq.306.

vazhdueshme e shpirtit me vetveten. Pra, mund të thuhet se filozofia ka të njëjtën distancë dhe efekt të pakapshëm në distancë dhe në të njëjtën kohë të tashmen absolute, që për të gjithë ne i përket panteonit të artit.¹²

Megjithatë, në fund, filozofia mbetet filozofi dhe letërsia letërsi. Identiteti i veprës artistike paraqet një tërësi konventash që përcaktojnë “cilat caqe autori duhet të përpiqet t’i realizojë, por edhe me çfarë pritshmërisht lexuesi duhet t’i qaset veprës?”¹³ Kjo nënkupton se në renditjen primare të artistit letrar janë standarde letrare, ndërsa çështjet filozofike bëhen dytësore. “Interesi letrar duhet të përfshijë gjithashtu interesin për temat që janë problematizuar në vepër, por ky interes kryesisht përqendron vëmendjen në mënyrën se si përmbajtja dhe tema janë të lidhura përmes personazheve dhe veprimit dhe se si ato gjenerojnë përvojën e veçantë estetike dhe kënaqësi estetike.”¹⁴

Njëkohësisht, pa marrë parasysh në çfarë mase stili i të shkruarit të një filozofi mund të jetë letrar, qëllimi i tij për të shkruar një tekst filozofik duhet të jetë i qartë: e vërteta vetë dhe jo si prezantohet e njëjta, pra, konceptualizimi dhe intelektualizimi si shenjat dalluese të filozofit.

Arti i ironisë

Në rikthimin te Kundera, ku [nëse] mund të kërkohet dikotomia filozofi - letërsi? E vetmja përgjigje është te romani. Romani në dualizimin kuptimor: si koncept dhe si art i të shkruarit, në shkrimet e Kunderës mbi romanin dhe në romanet e tij.

Në atë që Kundera e quan “ese”, te *Testamentet e tradhuara*, gjendet koncepti më origjinal dhe përshkrimi më i bukur letrar i romanit. Në pjesën e parë të esesë, nën titullin “Ditën kur panurgu nuk do të na bëjë më për të qeshur”, Kundera e vendos romanin në shumë-dimesionalitetin e qasjeve duke reflektuar mbi funksionin, formën, historinë dhe çështjet të cilat romani i mbulon në origjinalitetin e tij. Si “shpikja e humorit”, “territori ku gjykimi moral është pezull”, “*profanum*”, “pusi i të shkruarës”, “bashkekzistencë e kohëve të ndryshme”, “hakmarrje mbi historinë kategorike”, “improvizim dhe kompozim”,

¹² Gadamer, H. Georg, *Filozofija I poezija*, Službeni list, Beograd, 2002, fq. 60.

¹³ Vidmar, Iris, “Filozofija I književnost o svijetu I čovjeku: isto a različito”, në: *Prolagomena*, 12 (2) 2013: 285-313, fq. 309.

¹⁴ Ibid. fq. 310.

romani evropian shfaqet si prodhues dhe i prodhuari i modernitetit dhe prototip i ndërkombëtarizimit përmes historisë së tij.

Ashtu siç humori nuk është “e qeshura, tallja, satira”, por lloji i komikës që e bën ambigue gjithçka që prek¹⁵ [prandaj sipas autorit është “shkaku më i dendur i keqkuptimeve me lexuesit”], as morali nuk shfaqet brenda romanit si imoralitet, por pikërisht si moral i individit dhe personit i cili e rrënon gjykimin kolektiv duke e përqeshur pakuptimësinë e tij dhe duke ironizuar me të njëjtën. Por, humori nuk është asnjëherë mjet për larjen e hesapeve të autorit të vet. “Në universin e relativitetit romanesk nuk ka vend për urrejtje”, potencon Kundera, “romancieri që shkruan një roman për të ujdísur hesapet e tij (çfarëdo qofshin këto hesape, vetjake, apo ideologjike) i është beditur një përmbytjeje estetike totale dhe të sigurt.”¹⁶

Njëkohësisht, morali i romanit “i kundërvihet praktikës së rrënjësor të njeriut për të gjykuar sakaqshëm, pareshtur, me paramendime dhe pa kuptuar asgjë.”¹⁷ “Kjo gatishmëri dalldisëse për të gjykuar”, pohon Kundera, “nga pikëpamja e urtësisë së romanit, është budallallëku më i urrejtshëm, e keqja më e rrezikshme.”¹⁸ Prandaj, pikërisht kjo mënyrë e të shkruarit letrar është vendi i cili nxjerr individët, pa aprioren e së mirës dhe së keqes, por si “qeniet e mëvetësishme, të bazuara mbi moralin dhe ligjet e tyre.”¹⁹ Kështu romani ngrihet mbi botëkuptime dhe keqkuptime të jetës së zakonshme të njeriut (*Valsi i lamtumirave*), por njëkohësisht bëhet edhe ndërtues i botëkuptimeve (*Shakaja*).

Në vargun e pohimeve mbi romanin, Kundera i referohet një termi të njohur si “çhyznizim i botës”. I përdorur në të kaluarën nga Friedrich Schiller për ta bërë dallimin në mes të unitetit të pandarë të jetës shoqërore në Greqinë antike dhe jetës së fragmentuar të modernes, [*Mbi edukimin estetik të njeriut*], pastaj nga Max Weber i cili e definon si rezultat i procesit të sekularizimit, burokratizimit dhe racionalizimit shkencor të shoqërisë, respektivisht si despiritualizim, demistifikim, apo një botë e intelektualizuar dhe përllogaritur dhe prandaj e parashikueshme, [nga ligjërata *Shkenca si profesion*, 1917] dhe së fundi nga Charles Taylor për të cilin shfaq rrënimin e “hierarkive” që ofronin kuptimin dhe plotninë e jetës sonë dhe që, për pasojë, në mungesë të

¹⁵ Kundera, Milan, *Testamentet e tradhtuara*, Pika pa sipërfaqe, Tiranë, 2011, fq. 11.

¹⁶ Ibid. fq. 33.

¹⁷ Ibid. fq. 13.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

burimeve të moralit, përfundon në racionalizëm ekstrem dhe atomizëm brenda jetës së shoqërisë moderne [*Sources of the self*, 2001], Kundera “çhyznizimin e botës” e sheh si “eksplorim historik dhe psikologjik të miteve”. Prandaj, “profanizimi” i romanit ka të bëjë me “zhvendosjen e të shenjtës jashtë tempullit, në sferën jofetare.”²⁰

Në paralele, ndonëse pa e quajtur kështu shprehimisht, Kundera pohon edhe mbi profanizmin ideologjik të romanit.

Të krijosh një roman, thotë ai, do të thotë të shpikësh personazhe. Ky aktivitet është denigruar shumë herë, por gjithsesi është një lojë interesante që na mëson të kuptojmë të vërtetat e njerëzve të tjerë dhe kufizimet tona; na mëson ta perceptojmë botën si një ekzaminim me shumë fytyra. Ja pse romani është art thellësisht antiideologjik, sepse ideologjia gjithmonë na e paraqet botën nga pozicioni i vetëm një të vërtete; na e paraqet si ilustrim të asaj të vërtete. Prandaj, romani është art antiideologjik.²¹

Në eksplorimin e romanit koncepti i historisë, (në kuptimin kohor dhe përmbajtësor) është ndër më të rëndësishmet për autorin. Sipas tij, romani mund të jetë bashkekzistencë e kohëve të ndryshme historike (*Shakaja, Jeta është gjetiu, Pavdekësia*), jo duke ofruar leximin e ngjarjeve “në zhvillimin e tyre kronologjik”, por për të pyetur se “çfarë është një *thelb i koncentruar*”, dhe në të njëjtën kohë si të ruhet identiteti i romanit në bashkekzistencën e kohëve. Për Kunderën ndërlidhja e së shkuarës dhe të tashmes brenda romanit jeton mbi temat dhe motive të njësojta. “Kuptimi i historisë së romanit është kuptimi i këtij kuptimi, krijimi dhe rikrijimi i pareshtur i tij, i cili rrok gjithmonë prapa-veprimin e të gjithë të shkuarës së romanit.”²²

Në të njëjtën kohë, historia e vetë romanit shfaqet si hakmarrje mbi historinë kategorike të njerëzimit. Derisa historia e njerëzimit sipas autorit “nuk i përket njeriut, nëse ajo i kundërvihet atij si një forcë e jashtme mbi të cilën ai nuk ka asnjë ndikim, historia e romanit është gjëruar prej lirisë së njeriut, krijimeve të tij tërësisht vetjake, zgjedhjeve... **Historia e një arti, prej vetë karakteri vetjak, është një hakmarrje e njeriut mbi jovetjaksinë e historisë njerëzore.**”²³ Kjo qasje tërësisht individualiste, ku artisti del nga “fati” historik i tij, dhe

²⁰ Ibid. fq.14.

²¹ Liberté, 1979, Normand Bironi [interviste], përkthimi NH NOMAD, 2021.

²² Kundera, Milan, *Testamentet e tradhtuara*, Pika pa sipërfaqe, Tiranë, 2011, fq. 23.

²³ Ibid. fq. 22.

shndërrohet, jo në rishkrues, por krijues i historisë, është jo vetëm thelb i romanit, por edhe vetë thelbi i humanes. Dhe të tilla janë edhe personazhet e romanit të cilat nxjerrin në pah dukshmërinë e qenies.

Në rrafshin krijues, Kundera e sheh raportin e veçantë në mes të romaneve të mëparshme dhe prodhime të mëvonshme. Romane dhe arti, në përgjithësi, të periudhës së hershme të sh. XIX janë diçka që Kundera e quan arti i *kompozimit*, ndryshe nga arti i *muzikalitetit* i cili karakterizon shekullin tonë. Kompozimi në arte është një aktivitet kompleks dhe i përpiktë në të njëjtën kohë, që shpesh sfidon atë që mendohet si “liri krijuese”. Por, kompozimi, një lloj skicimi të cilin e bën romancieri në përpjekjen për të formësuar “marrëveshjen me le-xuesin”, qartësi dhe jo podium për keqkuptime, kjo është një mënyrë tërësisht legjitime krijuese. Përpjekja sot që liria e krijimit të kuptohet si mungesë rregullash dhe improvizim, nuk ka të bëjë me romanin. Muzikaliteti që i karakterizon romancierët e shekullit tonë, nuk është injorim i përvojës krijimtare të pararendësve të mëdhenj. Muzikaliteti i romaneve të sotme konsiston në “rishkrimin” e lirë të rregullave, dhe jo me zhdukjen e tyre. “Në kundërshtim me lojtarët e dështuar,” pohon Kundera, “artisti i shpik vetë rregullat për veten; pra, duke improvizuar pa rregulla, ai nuk është më i lirë sesa duke shpikur sistemin e vet të rregullave.”²⁴

I kuptuar në këtë mënyrë, raporti i romanit me historinë e tij, i ngjason raportit të filozofisë me historinë e saj: nëse filozofia është vetë historia e saj, romani ndërtohet në raport me traditën pararendëse të tij.

Filozofia kunderiane

Por konteksti filozofik i romanit të Kunderës shkon përtej: çështjet, apo rrafshi problemor që shfaqet në përmbajtjen e romaneve të tij, tregojnë afërsinë, ndonëse edhe largimin shprehës të Kunderës nga influenca filozofike, në drejtim të origjinalitetit letrar.

Nëse mund pohohet se me gjithë skopin e njëllojshëm të çështjeve të trajtuara, periudha e vonshme e modernes shfaq ndarjen në mes filozofisë dhe letërsisë edhe në rrafshin problemor, duke pasur parasysh se me idealizmin klasik gjerman pas Kantit, interesimi për transcendencën, frymën, unin, mbetet thellë në rrënjët filozofike, ndërsa truporja

²⁴ Ibid. fq. 26.

e braktisur i kalon letërsisë, për Kunderën ndarja ka rrënjët edhe më të thella.

Në “Artin e romanit”, duke iu referuar konferencës së Vjenës në të cilën Edmun Husserl foli mbi krizën e humanitetit evropian, Kundera e përkrahu mendimin se rrënjët e krizës datojnë nga fillimi i kohëve moderne, te Galileu dhe Descartes-i. Janë këta shkencëtarë dhe filozofët që kanë “reduktuar botën në një objekt të thjeshtë të zbulimit teknik dhe matematik”²⁵ dhe kështu, sa më shumë përparonte njeriu në diturinë e tij, aq më shumë “humbiste nga perceptimi i gjithësisë dhe i vetvetes”, duke u zhytur në atë që Heideggeri e quante “harresa e qenies”. Sipas Kunderës, vërtetësia absolute e sistemeve filozofike është thyer mu nga një zhvillim tjetër i modernitetit, nga të vërtetat relative të romanit.

Me Dekartin, shkruan Kundera, unë njoha egon që mendon, si themelin e gjithçkaje, e gjendur vetëm përballë universit, qëndrim që Hegeli me të drejtë e gjykon si heroike. Me Servantesin unë njoha botën si ambiguitet, duke pasur përballë, në vend të një të vërtete të vetme absolute, një “filxhan” me të vërteta relative, të vërteta të sendërtuara në “egon imagjinare” të quajtur personazh, duke zotëruar si siguri të vetme “diturinë e pasigurisë”, që vlerëson së tepërmi një forcë që s’është më zotëruese.²⁶

Dallimin më të spikatur në mes filozofisë dhe romanit, Kundera e mbështeste mu te një koncept të pastër filozofik: *qenia*. *Zbulimi i qenies* është qëllimi thelbësor i romanit. “Romani nuk ekzaminon realitetin, por qenien. Dhe qenia nuk është ajo që ka ndodhur, ajo është hapësira e mundësisë njerëzore, gjithçka që njeriu mund të bëjë; gjithçka që është e mundur për t’u bërë prej tij.”²⁷

Qasja tërësisht ekzistencialiste kunderiane në raport me qenien shfaqet në dy drejtime: raportin e njeriut me botën dhe rolin e romanit në krijimin e mendësisë mbi “lidhjen e subjektit njerëzor me fillime të veta.”²⁸ Duke u mbështetur në formulën heideggeriane *in-der-wel-sun*, por edhe në *njeriun brenda botës* të Merleau-Ponty-së, Kundera pohon se “njeriu nuk lidhet me botën si subjekti me objektin”, por bota është pjesë e njeriut, dimension i tij, me ndryshimin e të cilit ndryshon dhe

²⁵ Kundera, Milan, *Arti I romanit*, TOENA, Tiranë, 2001, fq. 9.

²⁶ Ibid. fq. 13.

²⁷ Ibid. fq. 52-53.

²⁸ Ibid. fq. 43.

qenia.²⁹ Në të njëjtën kohë, vetia themelore e qenies është liria, liria “pa asnjë Zot”, një hap përpara drejt boshllëkut, liria e padurueshme e qenies. Në paralele me këtë, romani shfaqet si një hetim i gjatë, i vazhdueshëm në zbulimin e qenies.

Kjo rrugë të cilën e përshkon romani në zbulimin e qenies nuk është e përputhshme as me mendimin abstrakt filozofik (pa personazhe dhe pa rrethana), sepse “të ekzistosh do të thotë të jesh në botë”³⁰, e as me besnikërinë e realitetit historik. Në mes personazhit të romanit si “ego eksperimentale” dhe “qenie imagjinare” dhe lexuesit, përfytyrimi i të cilit plotëson atë të autorit, shfaqet “uni” i ngritur mbi thelbin e problematikës qenësore. Prandaj shqetësimi më i madh i Kunderës është që arti mund të reduktohet thjesht në “rrjedhjet filozofike dhe teorike.”³¹

Veçse, fjalia e Kunderës në intervistën botuar në “The New York Times” më 19 maj të vitit 1985 tregon rrënjët e thella filozofike në ndërtimin e tij krijues: “Të jesh shkrimtar nuk do të thotë vetëm të predikosh të vërtetën, do të thotë të zbulosh një të vërtetë.”³² Kështu, fillet e tij romanciere u referohen përveç novelistëve francezë si Rabelais, mu një filozofi, Diderot-së dhe tekstit të tij *Zhak fatalistit*. Ndonëse refuzimi i Kunderës që Diderot të konsiderohet si filozof në këtë vepër, dhe se kjo novelë nuk mund të tkurret në diskurs filozofik mbështetet në pohimin e tij se kjo novelë është një “dramë ironie”, “novela më e lirë e shkruar ndonjëherë” dhe “liri e kthyer në novelë.”³³

Por, ndikimi i filozofisë në ndërtimin intelektual dhe letrar të Kunderës është i pamohueshëm.

Nietzsche, Kant, Heidegger, Kafka dominojnë prezencën filozofike në të eksploruarit të Kunderës karshi individualitetit, unit dhe ndjenjës së identitetit të formësuar nga zgjedhjet individuale, kujtimet dhe raportet me të tjerët. Pyetjet “identitare” çfarë është individ, vetja, uni, liria dhe nga çka përcaktohet identiteti i individit, në romanet e Kunderës gjejnë përgjigje përtej asaj që në klasiken filozofike definohet si subjekti identik me veten, apo në logjikë $A=A$. Megjithëse brenda situatave identitare të romanit të Kunderës, sikur edhe brenda teksteve

²⁹ Ibid. fq. 45.

³⁰ Ibid. fq. 53.

³¹ Ibid. fq. 41.

³² Intervistë e botuar në “The New York Times” më 19 maj, 1985. Përzgjedhi dhe përktheu: Rexhep Maloku. <https://www.koha.mk/te-jesh-shkrimtar-do-te-thote-te-zbulosh-nje-te-vertete/>

³³ Ibid.

të filozofëve ekzistencialistë dhe atyre të jetës, identitetin e individit ndërtojnë mendime, veprime, kujtime, vuajtjet, dhembshuritë, gëzime, vizione për botën, por edhe rastësia, historia, ideologjia, zakonet, mitet, morali.

Në vepra të tilla si *Identiteti*, *Lehtësia e padurueshme e qenies*, *Mosdija* Kundera përdor përvojat e personazheve të tij për të shqyrtuar marrëdhënien midis lirisë personale, përgjegjësisë dhe kufizimeve të vendosura nga historia dhe shoqëria. Insistimi i Nietzsches se individët duhet të krijojnë vlerat dhe kuptimin e tyre në jetë, në vend që të mbështeten në traditat e trashëguara apo normat shoqërore, dhe idetë e Nietzsches për natyrën e kohës dhe konceptin e përsëritjes së përjetshme, janë më së të dukshme në meditimin e Kunderës mbi marrëdhënien midis kujtesës, kohës dhe ekzistencës.

Filozofia e Heidegger-it që thekson idenë se ekzistenca njerëzore karakterizohet nga një ndjenjë e "hedhjes" ose "të qenurit drejt vdekjes", gjë që sugjeron se individët janë gjithmonë të vetëdijshëm për vdekshmërinë e tyre dhe fundshmërinë e ekzistencës së tyre, konkretizohet në romanet e Kunderës përmes personazheve që përpiqen ta kuptojnë vendin e tyre të përkohshëm, por që në absurditetin e jetës duket i përhershëm dhe i sigurt në botë, në raport me realitetin e pasigurt dhe të paqëndrueshëm të vetë botës.

Në shumë prej romaneve të tij, Kundera mbështetet në trashëgiminë e Kafkës për tjetërsimin ekzistencial, absurditetin e ekzistencës dhe efekte çnjerëzore të burokracisë në eksplorimin e kushteve dhe kufijve të njerëzores. Admirimi i pafshehur i Kunderës për Kafkën është i dukshëm në përdorimin e elementeve absurde, surrealistike në shkrimet e tij, si dhe në eksplorimin e raporteve dhe forcave politike dhe kulturore që formësojnë jetën e individëve.

Nëse me të drejtë mund të pretendohet se pas çdo pohimi të Kunderës mbi romanin, qëndron së paku një roman i tij, pohimi i drejtë mund të jetë, po ashtu se pas çdo teorie filozofike mbi qenien vije inspirimi për zbulimin e qenies romanciere të Kunderës.

Edhe një herë mbi poezinë

Edhe pse në një periudhë të jetës së tij ka qenë edhe vetë poet dhe ndonëse në vitin 1965 e ka botuar antologjinë e poezisë së Apolinairit në përkthimin e tij, e madje me gjithë pohimin e tij se poezia lirike solli inovacion dhe iniciativat më të mëdha në letërsinë moderne, kishte

diçka që nuk mjaftonte te kjo formë letrare për përmbushje krijuese të Kunderës.

Imagjinata e çliruar, shprehja e ngjeshur, aftësia për të evokuar dhe zgjim emocional duke përdorur vetëm një imazh. Do të doja që çdo kapitull i romanit tim të ishte i ngjeshur, intensiv dhe shprehës si një poezi e vogël. Por, për mua vendimtare është këndvështrimi i së tërës, i cili përfshin këndvështrimin e ironisë, këndvështrimin e çmitizimit, këndvështrimin e “relativizimit” të të vërtetave, ndjenjave, qëndrimeve. Me pak fjalë, një qëndrim që unë e konsideroj antilirik.³⁴

Është kjo një përpjekje e Kunderës, që duke i përdorur mjetet e prozës, të krijojë një përshkrim fenomenologjik të asaj çfarë është pikëpamja lirike, apo një konceptim lirik i botës. Nëse deri tani Kundera ka folur për romanin si profanizim në përballje me religjionin dhe ideologjinë, duket se një lloj profanizmi shfaqet edhe në demitizimin e poezisë.

Ne, thotë Kundera, do të pranojmë pa turp të madh që një filozof i shquar të jetë dakord me fashistët, do të pranojmë pa turp të madh që një luftëtar i dëshmuar është zullumqar, ose se një gjeni shkencor është një frikacak, por nuk do të pranojmë që një poet i madh, autentik, është denoncues. E megjithatë, kam parë dhe nga afër, poetët më të mëdhenj të bëjnë gjëra shumë më të tmerrshme se Jaromili im i gjerë [*Jeta është tjetërkund*]. Dhe këtë e bënë jo kundër gjenit të tyre poetik, por me mbështetjen e tij. Duhet kuptuar Jaromili im do të denoncojë vëllanë e të dashurës së tij jo si një mashtrues i shëmtuar, por me gjithë entuziazmin autentik të një poeti. Gjenialiteti i tij poetik mori pjesë me forcë të plotë në aktin e denoncimit. Mos harroni se krimet më të mëdha në histori u shoqëruan me melodi dhe vargje plot rrëmbim. Çdo cilësi njerëzore, çdo vlerë njerëzore, nëse më lejoni këtë fjalor teologjik, i përket edhe parajsës edhe ferrit, edhe engjëjve dhe djajve – e njëjta gjë vlen edhe për poezinë.³⁵

Botuar më 1974 në Shtetet e Bashkuara të Amerikës, romani i Kunderës *Jeta është tjetërkund* ishte një vepër në të cilën Kundera e

³⁴ Liberté, 1979, Normand Bironi [interviste], përkthimi NH NOMAD, 2021.

³⁵ Intervistë e botuar në “*The New York Times*” më 19 maj, 1985. Përzgjedhi dhe përktheu: Rexhep Maloku. <https://www.koha.mk/te-jesh-shkrimtar-do-te-thote-te-zbulosh-nje-te-vertete/>

bëri paralelen e fuqishme në mes rinisë dhe poezisë. Si tregim mbi rininë që mbështeste terrorin, nëpërmjet mungesës së përvojës, papjekurisë dhe moralit “krejt-a-hiç” Kundera vendos në raport pasojat e revolucionit dhe zellin poetik.

Ajo që Kundera e quan “qeshja e përgjakshme e pafajësisë”³⁶ kur i referohet poezisë, tregon qartë mllefën e tij ndaj vlerave të pakundërshtueshme në shoqëri, një nga të cilat është edhe vlera e poezisë. Për dallim nga romani, i cili sipas Kunderës është rrënues i totalitarizmit përmes ngritjes së individit, poezia që vendoset në funksion të johumanes, është kultivimi i botëkuptimit paramodern. “Kur një poet i madh lavdëron një ekzekutim, është një goditje e fuqishme që prish krejt imazhin tonë të botës”³⁷, thoshte ai.

Demitizimi i madhësisë së poetit të Kundera shkon edhe përmes epiteteve që i referohen rinisë por e shenjëzojnë poezinë, të tilla si papjekuria, euforia, emocionalitetit. Ironizimi e arrin kulmin në disa pjesë të *Jeta është tjetërkund* ku poeti i ri shfaqet nën hijen e dy autoriteteve: nënës dhe ideologjisë dominuese që krijon botëkuptimin e detyruar. “Në të gjitha shtëpitë ku kanë lindur poetët lirikë, sundonin gratë”³⁸ dhe “lirika është dehje dhe njeriu dehet për t'u shkrirë më lehtë me botën rreth vetes”³⁹, shkruan Kundera, duke pohuar mbi poezinë si ikje nga përballja e dhembshme me botën e rritjes. Ndërsa bota e pjekurisë, ajo e romanit, zhvesh prirjen madje edhe të shoqërisë që e ka prodhuar vetë, atë moderne, që dëmet anësore në zhvillimin e saj (shkatërrimin e natyrës; rënien e të menduarit dhe artit; burokratizimin, depersonalizimin; mungesën e respektit para jetës personale), t'i fshehë nën petkun e qelli-meve më madhore dhe miteve të reja.

Tani, duke lënë anësh admirimin për një mendje të jashtëzakonshme çfarë ishte ajo e Milan Kunderës, pyetja që vetvetiu imponohet nën vargun e pohimeve të deritanishme është: nëse Kundera, duke i demaskuar mite, e krijoi edhe vetë një të tillë: atë të romanit. Apo misioni i pashprehur i romancierit të njohur ishte mu demitizimi edhe i vetë romanit? Megjithëse, kjo e fundit si përpjekje do të mund t'i ngjajë asaj ëndrrë të përealizuar të piktorit të madh Claude Monet, i cili thoshte: “Do të doja të pikturoja mënyrën se si këndojnë zogjtë”.

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid.

³⁸ Kundera, Milan, *Život je drugdje*, MEANDARMEDIA, Zagreb, 2016, fq. 92.

³⁹ Ibid. fq. 178.

Gérard Raulet
Université Paris Sorbonne

ENTRE POÉSIE ET POLITIQUE – LE MYTHE DE L'ALLEMAGNE SECRÈTE

Résumé

Le topos de « l'Allemagne secrète » est un exemple classique d'interdiscours. Les extrêmes peuvent être illustrés par Alfred Bauemler et Johannes R. Becher. Le 18 janvier 1930, le « Reichsgründungstag », Baeumler a prononcé un discours ainsi intitulé devant les étudiants de la « Communauté étudiante allemande » à Dresde, qui n'a été publié qu'en 1934, alors que Baeumler était déjà devenu un important fonctionnaire national-socialiste. À l'autre extrémité du spectre politique on trouve la fin d'un poème du poète communiste Johannes R. Becher. Imprimé pour la première fois en 1942, il est paru à la mi-1943 dans son recueil de poésie *Dank für Stalingrad*.

Cela attire l'attention sur le fait que l'engagement envers une Allemagne secrète implique un geste de résistance. Au nom d'une autre Allemagne secrète, Hans et Sophie Scholl, les frères Stauffenberg et d'autres résistants, nationalistes et communistes, se sont sacrifiés.

Parce que cette ambivalence transforme l'Allemagne secrète en interdiscours, je l'aborde de façon strictement philologique, sans me laisser impressionner par les tonalités prophétiques que peut prendre le motif des « poètes et penseurs » chez des poètes et des penseurs comme George ou Heidegger.

À la lumière d'une telle approche « positiviste », les stratégies discursives forment un réseau quasiment indémêlable de références croisées, de sorte que les discours ne peuvent jamais être mesurés que les uns par rapport aux autres – jamais selon « la lettre », et encore moins selon la vérité ou le contenu d'une œuvre. Après une vue d'ensemble, destinée à circonscrire le dispositif de pensée dans sa phase initiale au sein de l'école de George, je tente de réduire la complexité en plaçant Hölderlin au centre du réseau, puisque l'interprétation des hymnes patriotiques de Hölderlin a été dès le début au centre des stratégies.

Abstract

The topos of "Secret Germany" is a classic example of interdiscourse. The extremes can be illustrated by Alfred Bauemler and Johannes R. Becher. On January 18, 1930, the "Reichsgründungstag", Baeumler gave under this title in Dresden a speech to the students of the "German Student Community". It was published in 1934, when Baeumler had already become an important National Socialist official. At the other end of the political spectrum is a poem by the communist author Johannes R. Becher. First printed in 1942, it appeared in mid-1943 in his poetry collection *Dank für Stalingrad*.

This draws attention to the fact that commitment to a secret Germany implies a gesture of resistance. In the name of another secret Germany, Hans and Sophie Scholl, the Stauffenberg brothers and other resistance fighters, nationalists and communists, sacrificed themselves.

Because this ambivalence transforms secret Germany into an interdiscourse, I approach it in a strictly philological way, without being impressed by the prophetic tones that the motif of "poets and thinkers" can take in poets and thinkers like George or Heidegger. In light of such a "positivist" approach, discursive strategies form an almost undecipherable network of cross-references, so that discourses can only ever be measured in relation to each other – never according to "the letter", let alone according to the truth or content of a work. After an overview, intended to circumscribe the thought pattern in its initial phase within George's school, I try to reduce the complexity by placing Hölderlin at the center of the network, since the interpretation of Hölderlin's patriotic hymns was from the beginning at the center of strategies.

Les titres sont rarement justes. Le mien ne l'est pas pour deux raisons. D'abord, le « mythe de l'Allemagne secrète » ne se situe pas stricto sensu « entre » poésie et politique mais, justement, dans les deux registres à la fois. Ensuite, le terme de « mythe » a mauvaise réputation, et non sans raison. Mais ce qu'il recouvre est proprement fondamental: le discours politique est pour une large part constitué de mythes, notamment des mythes de fondation qui peuvent avoir des effets tout à fait nocifs sous leurs variantes identitaires et constituent aussi la matrice des stratégies discursives au moyen desquelles se jouent les affrontements politiques – même sur les questions les plus techniques. Il y a belle lurette qu'on a compris qu'on ne peut s'en débarrasser au moyen de la critique des idéologies. C'est pourquoi ma direction de recherche a pris l'option d'une sorte de « positivisme », suivant en cela Michel Foucault, qui consiste à observer et à décrire le fonctionnement des stratégies discursives. Le cas que je vais vous présenter est un cas d'école: un « mythe » littéraire et politique tout à la fois est utilisé à la fois par la Droite et par la Gauche, et, assez singulièrement, il devient un thème de ralliement antifasciste.

On peut illustrer les extrêmes par les noms de l'idéologue national-socialiste et interprète de Nietzsche Alfred Bauemler, d'une part, du poète communiste Johannes R. Becher, d'autre part. Le premier avait mobilisé le thème dans une conférence de 1930 sur « Le sens de la Grande Guerre », publiée en 1934 dans son livre *Männerbund und*

Wissenschaft (Science et ligue masculine¹); le second l'invoque à la fin d'un poème de son recueil *Dank an Stalingrad* (Merci à Stalingrad) publié à Moscou en 1943² et repris la même année dans la revue *Freies Deutschland*, qui était l'organe des exilés communistes au Mexique³.

Wo Deutschland lag? In unseren
Herzstiefen,
Dort lag es, wenn wir wachten,
wenn wir schliefen,
So lag es wartend in der
Dunkelheit.
Und dort lag Deutschland: in den
Feldpostbriefen,
In wehen Schreien, die nach
Frieden riefen
Dort, dort lag Deutschland all die
schwere Zeit.
Ein heimlich Reich, so lag es wie
vergangen,
So lag es wie im Traum und lag
gefangen.
Doch einmal, wußten wir, wird es
geschehn,
Da wird des Volkes Wille es
erwecken,
Und alle werden dann das Reich
entdecken,
Das Deutschland heißt.
Deutschland wird auferstehn!
Es riefen uns die Stimmen unserer
Ahnen,
Die Zukunft schien uns daran zu
gemahnen:

Où était l'Allemagne? Au plus
profond de nos cœurs,
C'est là qu'elle était lorsque nous
veillions, lorsque nous dormions,
Là qu'elle attendait dans l'obscurité.
Elle était là: dans les lettres de la
poste aux armées,
Dans les cris de douleur qui
appelaient la paix
Là, c'est là qu'était l'Allemagne
pendant ces temps difficiles.
Royaume secret, comme plongé
dans le passé,
Comme noyé dans les rêves,
prisonnière.
Mais un jour, nous le savions, elle
advierait.
Alors la volonté du peuple la
réveillera,
Et tous découvriront alors le
royaume
Qui a pour nom l'Allemagne.
L'Allemagne ressuscitera!
Les voix de nos ancêtres nous
appelaient,
L'avenir semblait nous rappeler à
l'ordre:
« Vous êtes appelés! Vous êtes
l'empire allemand! »

¹ Alfred Baeumler, *Der Sinn des Großen Krieges*, in: id., *Männerbund und Wissenschaft*, Berlin 1934, p. 1-29. Le terme *Männerbund* a été forgé en 1902 par Heinrich Schurtz pour décrire les rites d'initiation en Afrique de l'Est. Dans l'Allemagne wilhelmienne, le concept est repris et partiellement détourné par les défenseurs du mouvement de jeunesse (*Jugendbewegung*).

² Johannes R. Becher, *Wo Deutschland lag...* [Là où était l'Allemagne], in: *Internationale Literatur. Zentralorgan der Internationalen Vereinigung Revolutionärer Schriftsteller*, 12e année, 1942, n° 10; voir Johannes R. Becher, *Gedichte 1942-1948*, Berlin, Weimar 1967 (Gesammelte Werke 5), p. 78.

³ *Freies Deutschland. Revista Antinazi – Antinazi Monthly* (Mexico), Jg. 2, 1943, Nr. 5, S. 10

„Ihr seid berufen! Deutsches Reich seid ihr!“	C'est cet empire que nous conservions en nous.
Es war das Reich, das wir in uns bewahrten.	Et comme nous nous regroupions solidement autour de notre Allemagne,
Wie wir uns fest um unser Deutschland scharten,	Nous étions, nous devenions
Und Deutschland waren - Deutschland wurden: wir!	l'Allemagne – Nous!

C'est aussi de l'Allemagne secrète que se réclamèrent Sophie et Hans Scholl, ainsi que les frères Stauffenberg, et c'est au nom de l'Allemagne secrète que Claus von Stauffenberg fomenta l'attentat du 20 juillet 1944 contre Hitler et qu'une résistance de droite se constitua⁴. C'est pourquoi il ne faut ni céder à la facilité d'une critique de l'idéologie qui se contente de choisir son camp, ni se laisser abuser par les accents prophétiques que prend, chez des penseurs et des poètes comme Stefan George ou Martin Heidegger, l'identification de l'Allemagne secrète à la « patrie des poètes et des penseurs ». Dans un premier temps je m'efforcerai de décrire le dispositif discursif dans toute son extension⁵. Il s'agit notamment de détours par les hymnes patriotiques de Hölderlin, qui sont, comme on va le voir, au cœur des références auxquelles recourent des stratégies discursives qu'idéologiquement tout semble séparer.

Le Cercle de George

Lorsque le cercle qui s'était formé autour du poète Stefan George s'en empara pour en faire son manifeste, l'idée d'une Allemagne secrète avait déjà une longue histoire. L'acte fondateur de sa réactivation fut l'édition de poèmes jusqu'alors méconnus de Hölderlin par Norbert von Hellingrath en 1910. Hellingrath révolutionne l'image d'un poète de deuxième ordre de « l'idéalisme allemand » en le présentant comme un visionnaire (vates), voire un sauveur. Ludwig von Pigenot, qui

⁴ Pour une vue d'ensemble des usages politiques voir Hans-Christof Kraus: « Das Geheime Deutschland. Zur Geschichte und Bedeutung einer Idee », *Historische Zeitschrift* 291 (2010), p. 385-417.

⁵ Mais je renoncerais ici à d'importants développements philologiques qu'on retrouvera dans la version complète de mon essai en allemand.

poursuivit le travail d'édition commencé par Hellingrath, abonda en ce sens dans son livre de 1923 Hölderlin, das Wesen und die Schau puis dans sa contribution au Testament de Hölderlin (Hölderlin-Vermächtnis) publié en 1936 et réédité en 1944. Walter Benjamin, tout en y participant lui-même, dira que la réception fait de l'œuvre de Hölderlin un de ces témoignages qui « éclatent au moment d'un danger » (im Augenblick einer Gefahr aufblitzen). De fait, la redécouverte initiée par Hellingrath a coïncidé avec la Première Guerre mondiale et s'inscrivait d'emblée dans un contexte culturel et politique particulier. Ce dernier ne la condamnait en rien à devoir servir, comme ce fut le cas, l'instrumentalisation de Hölderlin par les nazis. Car il ne manquait certes pas de jeunes officiers qui avaient payé leur tribut à la guerre et qui n'étaient nullement disposés à sacrifier leur idéal national à sa prétendue réalisation national-socialiste. Il faut se garder, en histoire des idées, des téléologies simplistes. Mais il ne fait évidemment pas de doute que Goebbels put s'appuyer sur elle pour faire de Hölderlin une des pierres angulaires de sa politique culturelle nationale lors de l'opération de propagande « Hölderlin 1943 » organisée à l'occasion du 100^e anniversaire de la mort du poète.

Stefan George lui-même était tout à fait hostile à une transposition inconsidérée des idéologèmes pourtant lourdement idéologiques dont il usait – le Reich, le Futur, le Peuple, etc. Dans son poème de 1917 « Der Krieg » il proteste avec véhémence contre le nationalisme guerrier. « Au conflit tel que vous le ressentez je ne prends pas part » („Am streit wie ihr ihn fühlt nehm ich nicht teil“). Dans les deux dernières strophes de son poème « L'Allemagne secrète », il mettra à nouveau en garde:

Wer denn wer von euch brüdern
Zweifelt schrickt nicht beim
mahnwort
Dass was meist ihr emporhebt
Dass was meist heut euch wert
dünt
Fauls laub ist im herbstwind
Endes- und todesbereich:

Nur was im schützenden schlaf
Wo noch kein taster es spürt
Lang in tiefinnerstem schacht
Weihlicher erde noch ruht –
Wunder undeutbar für heut

Qui donc qui d'entre vous frères
Qui doutez ne s'effraie de la mise
en garde
Que ce que pour la plupart vous
glorifiez
Que ce qui à la plupart vous paraît
valoir
Est feuillage pourrissant dans le
vent d'automne
Registre de fin et de mort:

Seul ce qui dans le sommeil
protecteur
Où aucune antenne ne le perçoit
Au plus profond du puits

Geschick wird des kommenden
tages.

De la terre sacrée repose encore –
Miracle indéchiffrable aujourd’hui
Sera le destin du jour à venir.

Mais George va faire de Hölderlin un usage discursif tellement ambigu que les stratégies idéologico-littéraires et politiques vont devenir quasiment impossibles à débrouiller. À l’occasion de la réédition de l’anthologie *Deutsche Dichtung* (1910) il intronise Hölderlin en figure du poète-prophète en faisant appel à un poème bien particulier: l’hymne « Comme au jour de fête... » (*Wie wenn am Feiertage...*), qui a justement posé à la postérité les problèmes d’interprétation les plus épineux, surtout depuis que Karl Kerényi a défendu la thèse que le « prince de la fête » pourrait être Napoléon. Je n’entre pas ici dans ce conflit des interprétations. Ce qui m’importe est le fait que les interprètes ont tantôt privilégié une lecture chrétienne, tantôt une lecture politique. George, pour sa part, publie en décembre 1919 dans les *Blätter für die Kunst*, une contribution intitulée sobrement « Hölderlin », qu’il reprendra en 1925 dans son recueil de textes *Tage und Taten*. Ce texte se clôt par les mots: « Hölderlin, avec ses prophéties univoques et indéchiffrables⁶ est le pilier de l’avenir allemand immédiat et l’annonciateur du Nouveau Dieu⁷ ».

Cette image de Hölderlin, il l’avait aussi inscrite dès 1914 au fronton de son « Étoile de l’alliance » (*Stern des Bundes*). Elle était l’emblème littéraire de la communauté d’adeptes qu’il avait constituée autour de lui et autour du culte de Maximin, son ami Maximilian Kronberger décédé en 1904. L’instauration de cette vénération comme fondement d’une communauté quasi sectaire remonte au recueil *Der Siebente Ring* (*Le septième anneau*) de 1907. En même temps que le culte de Maximin, la référence à Hölderlin soudait la cohésion de la communauté. Mais ces jeux d’assimilations symboliques et discursives n’étaient pas sans risques ni sans effets. C’est précisément via la référence à Hölderlin que George fut amené à infléchir son positionnement dans un sens national dont témoigne le recueil *Das Neue Reich* de 1929. La formule chiliastique « *Das neue Reich* » (le « nouveau royaume » ou le « nouveau règne ») renvoie au roman *Hyperion* de Hölderlin, dans lequel le héros écrit à son ami Bellarmin: « Je ne le connais pas encore, mais je le pressens, le nouveau royaume de la nouvelle

⁶ *Sic.*

⁷ Stefan George, « Hölderlin », in: *Tage und Taten*, SW (Sämtliche Werke in 18 Bänden, Stuttgart, Klett-Cotta) XVII, S. 60.

divinité, je m'élance vers lui, je convaincs les autres et les entraîne avec moi.⁸ » À travers cette référence il en appelle dans les derniers vers de son poème « Poètes aux temps de désarroi » (Dichter in Zeiten der Wirren) – référence manifeste aux « poètes des temps de misère » (Dichter in dürftiger Zeit) de Hölderlin – à un héros futur, « le seul qui porte secours », qui « accroche / Le signe authentique à la bannière du peuple / Il mène à travers la tempête et les signaux effrayants / Du crépuscule la cohorte de ses fidèles vers leur tâche / Qui est de veiller et il implante le nouveau royaume⁹ ».

Ce nouveau royaume est-il ou non de ce monde? L'ambivalence (qui m'interdit de traduire uniformément et me contraint à parler tantôt du royaume [ou Royaume], tantôt de règne, voire d'Empire) offrait une grande latitude à son utilisation au sein du Cercle de George et au-delà. Tantôt il s'agit d'un royaume de la langue et de l'esprit, tantôt il se confond avec l'utopie politique d'une restauration de l'Empire de Frédéric Barberousse. À l'époque romantique Novalis avait, dans La chrétienté ou l'Europe, rêvé d'une résurrection de l'Europe sous la conduite d'un Empire allemand retrouvant sa gloire médiévale. Dans l'entourage de George trois personnalités renouent avec ce passé dans trois registres différents. Julius Langbehn, l'auteur de Rembrandt éducateur (Rembrandt als Erzieher), s'adresse à une élite à venir et se réclame aussi de Hölderlin¹⁰. Dès 1910 le poète Karl Wolfskehl avait identifié cette élite avec le Cercle de George lui-même: « Car ce qui aujourd'hui, dans une semi-conscience encore, commence à se manifester sous la surface désolée, l'Allemagne secrète, la seule qui soit vivante en cette époque, c'est ici, ici seulement qu'elle accède à la parole¹¹. » Wolfskehl parle de toute évidence du numéro même de la revue Die Blätter für die Kunst dans laquelle paraît son manifeste. Le troisième nom va plus tard, à une date critique, se référer à Langbehn et

⁸ « Noch weiß ich es nicht, doch ahn' ich es, der neuen Gottheit neues Reich, und eil' ihm zu und ergreife die andern und führe sie mit mir ».

⁹ « er heftet / Das wahre sinnbild auf das völkische banner / Er führt durch sturm und grausige signale / Des frührots seiner treuen schar zum werk / Das wachen tags und pflanzt das Neue Reich ».

¹⁰ *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen*, Leipzig 21890, p. 262; voir Momme Nissen, *Der Rembrandtdeutsche Julius Langbehn*, Freiburg im Br. 1926, notamment p. 161.

¹¹ « Denn was heute unter dem wüsten oberflächenscharf noch halb im traume sich zu regen beginnt, das geheime Deutschland, das einzig lebendige in dieser zeit, das ist hier, nur hier zu wort gekommen » (*Die Blätter für die Kunst und die neueste Literatur, Jahrbuch für die geistige Bewegung* 1/1910, p. 1-18, citation p. 14sq.).

à Wolfskehl dans le dernier cours qu'il prononça sur le sol allemand, en novembre 1933, sous le titre « Das geheime Deutschland ». Il s'agit d'Ernst Kantorowicz, surtout connu pour son essai sur la théologie politique du Moyen âge publié en 1957 alors qu'il enseignait à l'Institute for Advanced Study de Princeton, mais qui est aussi l'auteur d'une biographie de Frédéric de Hohenstaufen, l'Empereur Frédéric II, dont George a suivi de très près la gestation entre 1927 et 1931. Dans l'avertissement de son livre Kantorowicz déclare: « Lorsqu'en mai 1924 le Royaume d'Italie célébra le sept-centième anniversaire de l'Université de Naples, fondée par Frédéric II de Hohenstaufen, le sarcophage de l'Empereur dans la cathédrale de Palerme était orné d'une couronne arborant les mots: L'Allemagne secrète à son Empereur et son héros¹². » Si l'on en croit un interprète, c'est à un membre du Cercle de George, Friedrich Wolters, que l'on devrait l'initiative de l'inscription et du dépôt de la couronne¹³. S'il en est ainsi, la preuve serait faite que le Cercle de George n'entendait pas l'Allemagne secrète en un sens uniquement spirituel mais faisait en sorte que l'esprit interviene dans la politique. Certains de ses membres, mais ils étaient loin d'être isolés dans les sphères intellectuelles allemandes (je pense par exemple à Ernst Robert Curtius), n'étaient pas sans éprouver de sympathie pour le régime mussolinien¹⁴. En mentionnant la date de la prise du pouvoir fasciste en Italie Kantorowicz lui-même signale la dimension politique, mais on ne sait pas encore trop en quel sens. Ce sens devient clair fin 1933. Kantorowicz, vétéran décoré de la Première Guerre mondiale, qui avait dû interrompre pendant un semestre son activité d'enseignement en raison de son ascendance juive, la reprend le 14 novembre pour peu de temps en prononçant ces paroles de défi: « [...] de sorte que je peux m'adresser à vous aujourd'hui exactement dans les mêmes termes qu'avant et que j'ai bien l'intention de renouer le fil qui a été rompu au printemps ». Or, ce fil n'est autre qu'une

¹² Ernst Kantorowicz: *Das Geheime Deutschland*. Vorlesung, gehalten bei Wiederaufnahme der Lehrtätigkeit am 14. November 1933, éd. par Eckhart Grünwald. In: Robert L. Benson, Johannes Fried (dir.): *Ernst Kantorowicz. Erträge der Doppeltagung Institute for Advanced Study Princeton, Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt*, Stuttgart: Steiner, 1997, p. 77–93 – cité ici à partir du *George-Jahrbuch*, 3/2000, p. 157sq.).

¹³ Ernst Morwitz, *Kommentar zu dem Werk Stefan Georges*, Düsseldorf/München, 1969, p. 440.

¹⁴ Voir Bertram Schefold (en collaboration avec Bruno Pieger): « Wege des Geheimen Deutschland. Eine Einführung », in: Bruno Pieger/Bertram Schefold (dir.): *Stefan George. Dichtung, Ethos, Staat. Denkbilder für ein geheimes europäisches Deutschland*, Berlin: Verlag für Berlin Brandenburg, 2010, p. 33.

profession de foi en la mission de l'Allemagne et de l'esprit allemand: l'Allemagne secrète, c'est « la communauté secrète des poètes et des sages, des héros et des saints, des sacrificateurs et des sacrifiés, qui a engendré l'Allemagne et qui s'est offerte pour elle ». Chaque peuple, ajoute Kantorowicz en citant Schiller, « a son jour de gloire dans l'histoire. Et le jour de l'Allemagne sera la moisson de tous les temps ».

Tout historien des années 1920 et 1930 connaît bien l'ambiguïté des discours et des positionnements politiques, qu'on ne peut en aucun cas correctement appréhender avec les coordonnées idéologiques et politiques d'aujourd'hui. C'est pourquoi je suis enclin à penser que la stratégie discursive de Kantorowicz est une ultime, mais finalement assez dérisoire, tentative pour retourner l'ambiguïté contre elle-même et pour en sortir: pour couper l'herbe sous le pied aux dérives et récupérations nationales-socialistes de l'École de George et pour mobiliser l'archive de la culture politique nationaliste droitière non pas pour, mais contre le national-socialisme. Là encore, on peut penser à Ernst Robert Curtius et à son livre de 1932 *Deutscher Geist in Gefahr*.

Les uns, comme on sait, émigrèrent; les autres, ceux de « l'émigration intérieure », ne purent pas toujours se soustraire à ce jeu fatal. On verra plus loin ce qu'il en est de Heidegger. Car l'École de George, qui a fait l'objet d'innombrables études, ne m'intéresse pas ici pour elle-même, mais comme un exemple parmi d'autres et, surtout, comme l'exemple même d'une ambivalence sur laquelle il est impossible de porter un jugement définitif et tranché. Dans une lettre de 1940 à Adorno Benjamin parle de la tâche ingrate (*undankbar*) et décalée (*unzeitgemäß*) que représente une défense de l'École de George. « Il est inévitable qu'il semble extrêmement difficile [...] de parler de George autrement que comme du poète qui avec 'L'étoile de l'alliance' a conçu la chorégraphie de la danse de Saint-Guy qui souille le sol allemand¹⁵. »

« Des Barbares, depuis toujours. » Benjamin et Hölderlin

Pour la critique de la civilisation et les aspirations nationalistes du début du 20^e siècle l'« épouvantable lettre sur les Allemands », ainsi que Georg Lukács qualifie la longue lettre qu'Hypérion, le rédacteur du roman épistolaire de Hölderlin *Hypérion ou l'ermite de Grèce*, envoie à Bellarmin et dans laquelle, relatant la déception qui s'était emparée

¹⁵ Walter Benjamin, *Briefe*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978, t. 2, p. 853.

de lui lorsqu'il mit le pied sur le sol allemand, constitue une référence obligée. Il fait le procès d'une culture desséchée et sans avenir.

« Et donc j'arrivai chez les Allemands. Je ne réclamaï pas grand-chose et m'étais fait à l'idée de trouver moins encore. [...] Des barbares depuis toujours, devenus plus barbares encore à force de travail et de science, voire de religion, profondément incapables du moindre sentiment divin, par trop gâtés jusqu'à la moëlle pour connaître le bonheur des Grâces [...]»¹⁶ »

C'est de cette avant-dernière lettre du roman que part l'essai de Norbert von Hellingrath intitulé « Hölderlin et les Allemands ». Elle traduit pour lui la « collision » (Zusammenstoß) entre l'Allemagne secrète et l'Allemagne réelle, « qui n'était pas très différente à l'époque de ce qu'elle est aujourd'hui¹⁷ », l'aspiration à un renouveau de la communauté et à un tournant que l'Allemagne semblait appelée à incarner.

Or, il est frappant que dans un morceau célèbre de son recueil *Sens unique*, publié en 1928 et portant le titre sarcastique « Panorama impérial. Voyage à travers l'inflation allemande », Benjamin dresse un portrait assez semblable du désarroi moral et de la catastrophe politique et sociale qui frappent la République de Weimar:

Un paradoxe étrange: les gens n'ont à l'esprit, quand ils agissent, que l'intérêt privé le plus borné, mais sont en même temps plus que jamais déterminés dans leur comportement par les instincts de masse. Et plus que jamais, les instincts de masse s'égarer et sont devenus étrangers à la vie. Là où l'instinct obscur de l'animal, comme le racontent d'innombrables anecdotes, trouve une issue au danger imminent qui semble encore invisible, cette société en revanche, dont chaque membre n'a en vue que son propre bien-être inférieur, s'effondre comme une masse aveugle (avec une stupeur animale mais sans le savoir vague des animaux), devant chaque danger, même le plus évident. La diversité des buts individuels devient insignifiante devant l'identité des forces déterminantes.¹⁸

¹⁶ Friedrich Hölderlin, *Hypérior ou l'ermite de Grèce*, traduction par Jean-Pierre Lefebvre, Paris: Flammarion, 2005, p. 255.

¹⁷ Hellingrath, « Hölderlin und die Deutschen » (1915), in: *id.*, *Zwei Vorträge, München, 1921*, p. 36

¹⁸ Walter Benjamin, *Sens unique*, trad. fr. par Jean Lacoste, Paris: Les Lettres Nouvelles/Maurice Nadeau, 1978, p. 165.

Certes, il ne s'agit pas chez Benjamin d'une description de la nature ou de l'essence des Allemands mais des effets psychologiques et sociaux de l'inflation sur les individus. Nonobstant, ces effets sont d'une ampleur telle qu'ils affectent l'être des hommes: « Les hommes qui sont parqués dans l'enclos de ce pays ont perdu la faculté de discerner les contours de la personne humaine. Tout homme libre leur apparaît comme un original¹⁹. » C'est précisément dans ces circonstances, note Benjamin, que le besoin de visions globales croît à mesure que la détresse individuelle prend une ampleur sociale:

Presque partout commence à régner le désir aveugle de sauver le prestige de l'existence personnelle plutôt que de la délivrer, au moins par l'évaluation souveraine de son impuissance et de sa paralysie, de l'aveuglement général qui lui sert de toile de fond. C'est pour cela que l'air est à ce point empli de théories de la vie et de conceptions du monde, et que celles-ci apparaissent ici si prétentieuses: c'est que finalement il s'agit presque toujours avec elles de consacrer quelque situation privée tout à fait insignifiante.²⁰

Le recueil de lettres intitulé Allemands²¹ se présente comme le contrepied de l'épouvantable image des Allemands dans le « Panorama impérial » sous la forme d'une anthologie de correspondances écrites par des Allemands exemplaires. Benjamin le publia en 1936 sous le pseudonyme Detlef Holz, dans le contexte de la défense de la culture à laquelle avaient appelé non seulement les écrivains de gauche engagés dans l'Association internationale des écrivains²², mais également les écrivains conservateurs Thomas Mann et Hugo von Hofmannsthal, avec qui il entretenait des relations suivies. Dans cette mouvance pour laquelle le combat antifasciste passait par la conservation des valeurs, Hofmannsthal reconnaissait à George non seulement le mérite de la neutralité mais bien celui d'avoir défendu la culture: avec « force » et par son « attitude inflexible » il se serait dressé contre « la confusion et

¹⁹ Ibid., p. 169.

²⁰ Ibid.

²¹ *Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefen.* Auswahl und Einleitungen von Detlef Holz, Gesammelte Schriften [en abrégé GS], Frankfurt. a.M.: Suhrkamp, 1980, t. IV-1, p. 149-233.

²² Créée le 21 juin 1934 à Paris; parmi les membres fondateurs: Henri Barbusse, Romain Rolland, Maxim Gorki, Aldous Huxley, George Bernard Shaw, Heinrich Mann, mais aussi son frère Thomas.

l'abaissement général²³ ». Le but poursuivi par Benjamin avec son recueil n'est pas complètement clair; en tout cas, les aléas de l'édition l'ont rangé dans le camp antifasciste. Benjamin le proposa d'abord à la revue d'exil *Das Wort*, qui paraissait à Moscou, laquelle se déclara d'emblée favorable à une publication intégrale dans la rubrique « Notre héritage culturel » (*Unser Kulturerbe*).

De quel héritage, de quelle « Allemagne secrète » était-il question? La réponse est tout aussi ambiguë que dans le cas du Cercle de George. L'interprétation courante parle de la tradition d'une Allemagne humaniste qu'incarneraient les auteurs et les textes retenus. Mais l'écho que rencontra l'anthologie de Benjamin profita largement d'un fonds de représentations stéréotypées, et parfois même idéologiques et métaphysiques, qui caractérise la quête allemande d'identité pendant tout l'entre-deux-guerres: à l'idée d'un « authentique humanisme allemand » sont associées des valeurs allant de la Raison à l'amour en passant par le pragmatisme, l'incorruptibilité, l'inflexibilité, l'indépendance d'esprit, la fidélité et la solidarité. Cela explique pourquoi le recueil put circuler comme une sorte de samizdat malgré le contrôle de l'opinion sous le Troisième Reich. Benjamin lui-même a parlé du titre *Deutsche Menschen* comme d'un « camouflage ».

Dès lors que Benjamin mobilise contre l'Allemagne réelle le mythe de l'Allemagne secrète, il est pertinent de se demander quelle est sa position à l'égard de George et de son Cercle. Adorno l'a impitoyablement percée à jour. Sur le plan privé, écrit-il dans sa préface à la première édition de la correspondance de Benjamin, l'attitude de ce dernier « relevait par moments du rituel [...]. Dans les lettres ce rituel s'insinuait jusque dans la typographie, voire même dans le choix du papier, qui revêtait pour lui une importance considérable²⁴ ». Toutes les prises de position explicites de Benjamin sur George peuvent être lues comme autant d'efforts pour conjurer cette emprise. Mais l'influence de George ne consistait pas seulement en manies concernant extérieurement l'écriture, elle s'étendait à la conception de la parole écrite elle-même. Pour lui, comme pour George, la parole poétique était autre chose que la communication d'un contenu: « Que 'dit' un poème? Que communique-t-il? Peu de choses à celui qui le comprend. Sa teneur

²³ Cité d'après Momme Brodersen, « Anthologien des Bürgertums », in: Burkhardt Lindner (dir.), *Hölderlin-Handbuch*, Stuttgart: Metzler, 2006, p. 439sq.

²⁴ Adorno, Vorbemerkung des Herausgebers, in: Walter Benjamin, *Briefe*, op. cit., t. 1, p. 15.

essentielle n'est pas communication, ni déclaration²⁵. » C'est précisément parce que sa « teneur » ne s'épuise pas dans la communication d'un contenu à un moment donné qu'elle peut reprendre sens pour une époque ultérieure. Le texte de Benjamin intitulé « Deux poèmes de Friedrich Hölderlin » – une comparaison de deux versions d'un même poème: « Courage poétique » (Dichtermut) et « Timidité » (Blödigkeit) – fait pendant à la réception de Hölderlin chez George et ses proches. Il marque aussi l'amorce d'une distanciation encore « cryptique », comme dit Scholem, car il est vrai que ce texte remonte à l'hiver 1914-1915 et que Benjamin reproduit avec lui un geste géorgien en le dédiant à son ami décédé Fritz Heinle, qui justement l'avait introduit dans le Cercle du maître et qui s'était suicidé à vingt ans²⁶.

Au-delà du contexte biographique, c'est cependant la conception de la parole poétique qui constitue à la fois le nœud de la parenté et de la différence entre Benjamin et les « Géorgiens ». Benjamin n'a pas manqué d'insister sur la différence qu'il a faite (ou voulu faire) entre le poète et le mentor; ce sont les poèmes et seulement les poèmes, affirme-t-il, qui ont eu sur lui une influence. Mais le fait est que jusque dans sa propre pratique de traducteur (de Baudelaire, notamment) il s'en est inspiré²⁷ et que sa conception de la langue présente des parentés à la fois avec celle de George et avec la forme particulière de la syntaxe et de la versification pratiquée par Hölderlin dans les hymnes et surtout dans les traductions de Pindare redécouvertes par Hellingrath, qui font du même coup partie des marques distinctives de « l'Allemagne secrète ». Ce que Hellingrath a appelé « harte Fügung » (« jonction rude », ἀρμονία ἀσχηρά) constitue implicitement une forme d'ésotérisme qui s'oppose, si on la met en relation avec les stéréotypes ambiants, au culte classicisant de la belle forme. La rudesse, ainsi que Hellingrath l'expose

²⁵ « Die Aufgabe des Übersetzers », GS IV-1, 9.

²⁶ Le passage suivant de l'essai « Sur Stefan George » mérite à cet égard d'être cité: « Au printemps 1914 s'éleva au-dessus de l'horizon 'L'Étoile de l'alliance', de sinistre augure. Peu de mois plus tard, ce fut la guerre. Avant même que soit tombé le centième soldat elle frappa en notre sein. Mon ami mourut. [...] Mais, dans ces mêmes mois, les poèmes qu'il avait laissés en héritage me parvinrent et touchèrent en moi ce qu'il restait de zones sensibles à la poésie. [...] Aussi l'impact de George sur mon existence est-il lié au poème dans son sens le plus vivant. La façon dont sa domination prit place en moi et dont elle se défit, tout ce processus se joua dans l'espace de la poésie et de l'amitié d'un poète » (GS II-2, p. 623).

²⁷ Cf. Daniel Weidner, « Geschlagener Prophet und tröstender Spielmann: Stefan George, gelesen von Walter Benjamin », *Zeitschrift für Germanistik* 1/1998, p. 145sq., et Raullet, „L'atelier du traducteur. Benjamin et les *Tableaux parisiens*“, *Revue italienne d'études françaises*, 4/2014, p. 2-8.

dans sa préface, réside dans « les jointures entre les différents éléments et ce à travers trois strates conjointes: le rythme des mots, du melos, des sons²⁸ ».

« [...] là où [la] jonction lisse présentait les formes et les ordonnancements les plus simples/ beaucoup de mots courants/ aussi peu que possible de tournures remarquables/ la rude étonne par une langue inhabituelle et étrangère. pour la jonction lisse il s'agissait d'éviter à tout prix que le mot lui-même s'impose à l'auditeur. il ne devait pas même arriver jusqu'au mot saisir seulement les associations liées à celui-ci qui comme facteurs produisent ce qui est à vrai dire essentiellement image et sentiment. aussi le mot devait-il rester aussi modètement que possible en retrait/ s'ordonner avec aussi peu de tension que possible au contexte. la jonction rude en revanche fait tout pour accentuer le mot lui-même²⁹. »

On trouve donc dans la « jonction rude » la primauté du mot que Benjamin oppose à la fluidité de la communication d'un message dans sa conception de la tâche du traducteur. Pour donner un aperçu de cette technique, qui avait été utilisée avant Hölderlin par un des initiateurs du retour aux sources germaniques, Klopstock, voici un exemple dans lequel la syntaxe de Hölderlin épouse de façon quasi mimétique celle de Pindare:

Dir aber dein teil des guten geschicks folgt·	Mais te suit ta part d'heureuse destination·
Denn einen völkerführenden herrn sieht·	Car un souverain guidant le peuple le voit·
Wenn einen der menschen·das grosse Schicksal.	Si un des hommes·le grand Destin ³⁰

Dans le registre des stéréotypes, ce sont deux images de la Grèce qui sont opposées: la Grèce du platonisme et celle des présocratiques. Le topos est largement répandu dans l'entre-deux-guerres et ses racines remontent, bien entendu, à Nietzsche ou du moins au nietzschéisme sous-jacent aux combats idéologiques des premières décennies du 20e siècle. Ce que les traductions de Pindare ont donc représenté pour

²⁸ *Hölderlins Pindar-Übertragungen*, éd. par Norbert von Hellingrath (1910), p. 35, vers 150-153; traduction de Michel Métayer in « Pindare, Hölderlin: l'avant-garde », *Itinéraires* [En ligne], 2017-3 / 2018, mis en ligne le 15 juin 2018, p. 2.

²⁹ *Ibid.*, p. 3.

³⁰ J'emprunte cet exemple à l'article de Michel Métayer, p. 10.

George et les siens, le style même de Hölderlin, ainsi que ses traductions de Sophocle, le représentent pour Benjamin. Dans l'essai « Sur la tâche du traducteur » l'influence de Hölderlin est déjà sensible, mais il est important de noter d'emblée que Benjamin oppose à toute héroïsation du poète qui prendrait prétexte de la singularité poétique, la notion de « sobriété » (Nüchternheit) thématifiée par Hölderlin dans ses réflexions sur le rapport à l'héritage grec. Je n'hésite pas à affirmer qu'il s'agit là non seulement d'une césure dans l'histoire de la réception de Hölderlin, mais surtout d'une rupture au sein son exploitation par la postérité et – pour ce qui concerne mon propos – d'une rupture dans l'histoire du topos de « l'Allemagne secrète ». Si nous avons en première approche parlé de l'ambivalence du thème, mobilisé par la Droite comme par la Gauche, ce relativisme ne peut désormais plus avoir cours. Il y va maintenant du statut de la parole poétique. Deux conceptions se font face.

Contre le « poète-prophète »

Benjamin s'oppose résolument à la conception « sacerdotale » de la poésie (« Priesterwissenschaft der Dichtung ») et de la science littéraire qui règne au sein de l'École de George. Avec son essai sur les Affinités électives de Goethe, il se propose « un règlement de compte et une liquidation en bonne et due forme de Friedrich Gundolf³¹ ». Gundolf, poète et germaniste talentueux, était l'auteur d'un ouvrage remarqué sur Goethe paru en 1916; il était aussi un fidèle de George, comme du reste Julia Cohn à qui Benjamin dédie son étude. Aux yeux de Benjamin, la philologie et l'histoire littéraire telles qu'elles sont pratiquées dans l'entourage de George, notamment par Gundolf et par Max Kommerell, à qui il consacre également un essai critique³², représentent un non-sens. Dans un chapitre du livre sur les Affinités électives dont l'épigraphe cite significativement quelques vers de l'hymne « Patmos » de Hölderlin³³.

³¹ Benjamin, *Briefe*, t. 1, p. 284.

³² « Wider ein Meisterwerk. Zu Max Kommerells 'Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik' », GS III, p. 252-259.

³³ GS I-1, 155. Il s'agit, significativement, d'un passage portant sur le mouvement par lequel, selon Hölderlin, se constitue la communauté renouvelée: le retour aux sources, vers l'Orient, suivi d'un retour vers l'Occident, « l'Hespérie » moderne: « Hinüberzugehen und wiederzukehren ». « En cercle s'amoncellent, autour de la clarté / Les cimes du temps / Et les plus chers vivent proches, languissant sur /

W. Benjamin il met en question la « primauté de l'approche biographique », qui conduit à une « vision héroïsante du poète » investi d'une mission divine³⁴. Chez Kommerell les classiques allemands forment une communauté d'élus dont la prophétie dépasse leur destin individuel³⁵. Leur influence réside moins dans l'impact qu'ils ont pu avoir sur leur temps que dans leur signification qu'ils peuvent acquérir comme modèles pour des générations futures.

La critique de Benjamin se déploie en trois temps. Globalement, il estime – argument qu'il reprend en 1931 dans un article sur « Histoire de la littérature et science littéraire » - que « l'historiographie par certains aspects singulière dans le Cercle de George³⁶ » n'est finalement pas si originale et rejoint la pratique académique par son culte des grandes figures. Mais se contenter de mettre en question l'actualisation intemporelle de « modèles » ne constitue pas un argument suffisant. L'actualisation en tant que telle est le nœud du problème. Un idéologue nazi comme Josef Nadler peut bien en 1943 célébrer Hölderlin comme le « prophète du monde et de l'ordre à venir³⁷ », il peut bien revendiquer la référence à la Grèce comme « parabole de l'Allemagne »; dans l'autre camp Johannes R. Becher fait, depuis Moscou, de Hölderlin le héros d'une « guerre sainte contre les tyrans allemands » et de l'hymne de Hölderlin à la liberté la prophétie un chant de mobilisation contre le fascisme, tandis que d'autres encore font d'Hypérion le « camarade de combat » des soldats allemands sur le front russe³⁸. Dénoncer le détournement ou la falsification des références renvoie seulement les protagonistes dos à dos, ou front contre front, au moment où il faudrait

Les monts les plus séparés. / Ainsi, donne, onde innocente, / Oh! donne-nous des ailes, pour très fidèlement / Aller là-bas et revenir » (cité d'après la traduction de M. de Gandillac, in *Œuvres I*, Paris: Gallimard, 2000, p. 323). Ce mouvement est à l'œuvre dans tous les grands hymnes patriotiques. Voir Raulet, « La direction du souvenir. La philosophie hölderlinienne de l'histoire dans *Andenken* », in: Gilbert Merlio / Nicole Pelletier (dir.), *Bordeaux au temps de Hölderlin*, Frankfurt a.M. e.a.: Peter Lang, 1997, p. 229-264.

³⁴ « Goethes Wahlverwandtschaften », GS I-1, p. 159; trad. fr. « Les Affinités électives de Goethe », in: *Œuvres I*, Paris: Gallimard, 2000, p. 330.

³⁵ Max Kommerell, *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik. Klopstock – Herder – Goethe – Schiller – Jean Paul – Hölderlin*, Berlin 1928, Frankfurt a. M.: Klostermann ²1942, Vorbemerkung (avertissement).

³⁶ « Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft », GS III, S. 289.

³⁷ Josef Nadler, « Friedrich Hölderlin », *Westdeutscher Beobachter* (Abendausgabe), 4.6.1943, S. 6.

³⁸ Comme le fait un article de Willi Kunz, in: *Das Innere Reich*, Heft 9, Dezember 1940, S. 476-485.

les discriminer par d'autres critères qu'idéologiques ou moraux. La réception de Hölderlin, justement, se caractérise – comme celle de Fichte par ailleurs – par des revendications idéologiques et des stratégies discursives tout aussi virulentes du côté nationaliste que du côté jacobin.

Dans ses thèses « Sur le concept d'histoire » Benjamin a tenté de trancher ce dilemme par un « principe constructif³⁹ »: la signification que prend l'actualisation au regard de l'histoire des opprimés. Il n'affirme en rien qu'il s'agisse d'un critère de « vérité » – seulement, au moment t, d'une « chance révolutionnaire dans la lutte pour le passé réprimé⁴⁰ ». En rien non plus le succès de ce kairós, de cet instant propice, n'est scellé. Il représente seulement « un saut du tigre dans l'arène de la classe dirigeante⁴¹ », en d'autres termes une irruption faisant valoir une revendication quant au sens de ce narratif, ou de ce moment d'un narratif pour le présent et pour le futur. Les habitués vainqueurs peuvent tout à fait l'emporter encore⁴². La révolution peut fort bien être conservatrice, sinon même réactionnaire. Mais c'est la loi de « l'image dialectique », qu'on a sans doute tort d'inscrire a priori du côté progressiste, alors que « l'histoire est au sens strict une image de la mémoire involontaire, une image qui s'impose brusquement au sujet dans un moment de danger⁴³ ».

C'est là où la poésie et la prophétie, pour Benjamin, se rejoignent: dans un instant où le sens de la prophétie n'est nullement établi à l'avance. Elles appartiennent sinon à des registres différents. Du coup, la véritable « teneur » (Gehalt) d'un poème n'est rien moins qu'arrêtée. Vis-à-vis de George, Benjamin ne voit pas d'inconvénient à reconnaître la puissance de son expression poétique, mais il le fait en usant intentionnellement d'un métaphorisme renvoyant à toute la mythologie qui s'est épanouie autour de George et notamment à la montagne magique du Kyffhäuser. La parole de ce dernier serait comparable, « dans le massif de la germanité, à ces failles qui selon la légende s'ouvrent tous les mille ans et qui révèlent au regard l'or caché dans la montagne⁴⁴ ». L'ironie est audible. Le poète, pour lui, n'est pas un visionnaire, il est, au mieux, un témoin. « Chaque poète porte en lui l'antithèse du prophète. Plus la voix de ce dernier se fait entendre, plus

³⁹ Voir la thèse XVII et les manuscrits correspondants: « Neue Thesen, H », GS I-3, S. 1234.

⁴⁰ Thèse XVII, GS I-2, p. 703.

⁴¹ Thèse XIV, GS I-2, p. 701.

⁴² Voir la quatrième thèse.

⁴³ Manuscrits des thèses, Ms 474, GS I-3, S. 1243.

⁴⁴ « Über Stefan George », GS II-2, p. 623.

l'autre voix – celle du réformateur – se révèle impuissante⁴⁵. » Délivré de toute prétention prophétique ou idéologique, le poème est renvoyé à sa matérialité littéraire.

Alors que Hellingrath et le Cercle de George privilégient le terme « das Dichterische » et entendent par là le contenu profond d'un poème, Benjamin utilise pour désigner cette matérialité « das Gedichtete », ce qui a été composé, créé par l'écriture; Maurice de Gandillac a proposé comme équivalent le mot latin dictamen⁴⁶. Le sens précis de cette notion ne va pas de soi. Pour Adorno, il s'agit de « ce qu'il y a d'obscur dans le poème », un « moment qui échappe à la philologie [et] réclame de lui-même l'interprétation⁴⁷ ». Mais qui, en aucun cas, ne se laisse ramener à un « message ». La « vérité du poème » réside dans « l'assemblage de ses éléments, c'est-à-dire la totalité de ses moments; mais c'est aussi ce qui dépasse cet assemblage pour autant qu'il relève du paraître esthétique: non pas de l'extérieur, par l'énoncé d'un contenu philosophique, mais par la configuration de ses moments qui, pris ensemble, signifient plus que ce que désigne simplement leur assemblage⁴⁸ ». Le texte poétique est plus que l'addition d'une forme et d'un contenu. Benjamin, dans son interprétation de « Deux poèmes de Friedrich Hölderlin » a résumé cette définition dans une formule qui ne renvoie pas par hasard à la participation de Hölderlin à l'idéalisme allemand: « Le poématique [das Gedichtete], sous sa forme la plus générale, est l'unité synthétique de deux ordres, celui de l'esprit et celui de l'intuition sensible⁴⁹. » L'art, en d'autres termes, est une forme de rationalité sensible, ainsi que Hölderlin l'a affirmé dans le « Plus ancien programme de l'idéalisme allemand » (dont il est, plus que vraisemblablement, l'un des rédacteurs⁵⁰). Cette rationalité, et la vérité qu'elle saisit, n'est pas métaphysique mais « erkenntniskritisch » au sens de la « Préface épistémocritique » de l'étude de Benjamin sur le drame baroque: elle porte

⁴⁵ « Rückblick auf Stefan George », GS III, p. 393.

⁴⁶ Dans sa traduction des *Notes sur la littérature* d'Adorno Sibylle Muller propose « le poématique » (Paris: Flammarion, 1984, p. 310), rejoignant la traduction de « dichten » par Henry Corbin dans la traduction française des essais de Heidegger sur Hölderlin (*Approche de Hölderlin*, Paris: Gallimard, 1961).

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Ibid., p. 311.

⁴⁹ Benjamin, « Deux poèmes de Friedrich Hölderlin », GS II-1, p. 106; trad. fr in *Œuvres I*, p. 92 (traduction modifiée).

⁵⁰ Voir Raulet, « Le plus ancien programme de l'idéalisme allemand », in: *Encyclopédie philosophique universelle*, Les Œuvres philosophiques, t. 1, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 1844.

sur un mode spécifique de connaissance, c'est-à-dire de liaison entre les intuitions des sens et les catégories de l'esprit. Adorno lui aussi n'a pas manqué de souligner l'appartenance de Hölderlin à l'idéalisme allemand⁵¹ et d'accuser Heidegger d'avoir complètement occulté, sinon méconnu, la transformation profonde que Fichte, puis Schelling et Hegel avaient fait subir à la question de la synthèse a priori de l'entendement et de la sensibilité. L'idée, qui va au-delà de Kant (mais que Kant avait avancée dans une phrase célèbre de l'Introduction à sa Critique de la faculté de juger), est que le « mystère » de l'affinité transcendante qui permet cette liaison constitue sans doute un fondement commun de la connaissance scientifique et de la connaissance esthétique⁵².

Cette « structure » (terme utilisé par Benjamin) à la fois intellectuelle et sensible qui constitue la « vérité du poème » ne déborde du même coup pas seulement la réalité comme une Idée ou une tâche; elle s'apparente au mythe. Jusqu'où, cependant, la poésie peut-elle, pour faire valoir sa forme de connaissance, s'aventurer sur le terrain du mythe sans succomber à ce dernier ou – seule alternative dont elle semble disposer – devenir une mythologie « symbolique » de seconde main, académique. Cet enjeu est également au cœur de l'essai d'Adorno « Parataxe ». La façon dont sont utilisées les références et les figures mythologiques pose la question du rapport entre l'abstraction intellectuelle et l'intuition sensible. La première version du poème de Hölderlin, « Dichtermut », se caractérisait par une « indétermination manifeste de la réalité sensible ». Par ce fait même, « le contenu mythique du poème était encore complètement envahi par la mythologie⁵³ ». En même temps – et cet aspect va se révéler décisif dans la façon dont Heidegger va s'emparer du thème de l'Allemagne secrète – le lien entre le poète et le peuple, tout comme le lien entre les dieux et les hommes, apparaît fragile tandis que dans la version ultérieure « les dieux et les vivants [...] sont unis solidement dans le destin du poète⁵⁴ ».

⁵¹ Adorno, « Parataxis », in: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974 (= *Gesammelte Schriften*, t. 11) 460, trad. fr. « Parataxe », in: *Notes sur la littérature*, Paris: Flammarion, 1984, p. 320.

⁵² « Cette appréhension des formes dans l'imagination ne peut jamais s'effectuer sans que la faculté de juger réfléchissante, même inintentionnellement, ne la compare, à tout le moins, avec sa faculté de rapporter des intuitions à des concepts » (Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. fr. par A. Philonenko, Paris: Vrin, 1965, p. 36).

⁵³ Benjamin, « Deux poèmes de Friedrich Hölderlin », *GS II-1*, p. 109, trad. fr., p. 100 (modifiée).

⁵⁴ *Ibid.*, p. 111sq., trad. fr., p. 104 (modifiée).

C'est en effet ce lien entre le poète et le Peuple, ou la Nation, que Heidegger va exploiter dans ses interprétations de Hölderlin. La formule de sa lecture est résumée dans le cours du semestre d'hiver 1934-35 où il qualifie Hölderlin de « puissance dans l'histoire de notre Peuple⁵⁵ ». Le poète, pour Heidegger, est à l'origine tout à la fois de la fondation de l'État et de la saisie de l'Être:

L'accord fondamental, c'est-à-dire la vérité de l'existence d'un peuple, est originellement fondée par le poète. L'Être de l'étant qui est ainsi dévoilé est conçu comme Être [...] par le penseur et l'Être ainsi conçu est inscrit dans la vérité historique déterminée lorsque le Peuple accède à soi-même en tant que Peuple. Cela advient par la création de l'État par son fondateur.⁵⁶

Quelque temps après, en 1936, Heidegger dit encore: « La langue primitive (Ursprache) est la poésie en tant que fondation de l'Être⁵⁷. » Mais a-t-on affaire à une glorification de la poésie ou à une glorification de l'acte de fondation politique? L'ambiguïté est totale:

La plupart du temps des poètes se sont affirmés au début ou à la fin d'une période de l'histoire mondiale. Par le chant les peuples quittent le ciel de leur enfance pour entrer dans la vie active, dans le monde de la culture. Par le chant ils retournent aussi à la vie originelle.⁵⁸

Il est difficile, dans le contexte de 1934, de ne pas soupçonner cette métaphysique politique à tout le moins de complaisance à l'égard du pouvoir national-socialiste lorsque Heidegger ajoute, transformant ainsi le mythe de fondation en prophétie messianique ou apocalyptique: « Combien de temps encore les Allemands resteront-ils sourds à cette terrible parole? Si le grand tournant de leur existence ne les rend pas clairvoyants, qu'est-ce qui pourra alors leur donner des oreilles pour entendre?⁵⁹ »

⁵⁵ « Macht in der Geschichte unseres Volkes » (Heidegger, cours de l'hiver 1934-35, Gesamtausgabe, t. 39, p. 214.

⁵⁶ Heidegger, *Vorlesungen 1934-35*, GA 39, p. 144.

⁵⁷ Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt a.M.: Klostermann, 3e éd. 1951, p. 40, trad. fr. *Approche de Hölderlin*, Paris: Gallimard, 1961, p. 55.

⁵⁸ Heidegger, *Vorlesungen 1934-35*, GA 39, p. 20.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 136.

Heidegger – le message politique du poématique

Pendant le Troisième Reich Heidegger prononça trois cours sur Hölderlin: au semestre d'hiver 1934-35, au semestre d'hiver 1941-42 et au semestre d'été 1942. Entre 1936 et 1943 il lui consacra en outre une série de conférences et d'essais qui parurent originellement en 1944 et connurent après la guerre plusieurs rééditions augmentées de nouveaux textes; les *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* furent traduites en français en 1962 par des proches de Jean Beaufret – Michel Deguy, François Fédier, Jean Launay, Henry Corbin – sous le titre *Approche de Hölderlin*. Schématiquement, on peut distinguer deux phases: dans la première, représentée par le cours de 1934-35, domine la lecture politique, dans la seconde, qui commence par la conférence prononcée à Rome en 1936 sur « Hölderlin et l'essence de la poésie », l'interprétation métaphysique prend le dessus. Ces deux phases sont étroitement liées par la conception du rôle du poète, qui permet de basculer d'un registre à l'autre. Il n'est pas non plus sans importance de noter qu'elles succèdent l'une à l'autre en un bref laps de temps et que tous les textes repris dans les *Erläuterungen* en 1951 remontent aux années où les nazis ont tenté d'instrumentaliser Hölderlin. Le commentaire de « Comme au jour de fête... » a donné lieu à plusieurs conférences en 1939 et 1940. Celui de « Retour au pays / Aux proches » fut prononcé à Freiburg en 1943 à l'occasion du jubilé et le texte sur « Souvenir » n'est autre qu'une contribution à l'ouvrage commémoratif (*Tübinger Denkschrift*) édité par Paul Kluckhohn la même année. Dans la mesure où la philologie hölderlinienne (notamment la grande édition de Stuttgart) a profité de la conjoncture du jubilé et de l'exploitation que le nazisme voulait en faire, tout porte à penser que Heidegger s'est habilement accroché à cette même conjoncture en cultivant l'ambiguïté⁶⁰.

Certes, dans les *Erläuterungen*, c'est, pour Heidegger comme pour Benjamin, le « poématique » qui est mis au premier plan. Hölderlin est nommé « Dichter des Dichters », le « poète du poète »⁶¹. Mais un examen attentif révèle que les thèmes de l'époque national-socialiste demeurent bien présents. Dans tous ses cours des années de guerre Heidegger reste fidèle à sa foi dans la « destination historique » du

⁶⁰ Sur cette ambiguïté voir Daniel Morat, *Von der Tat zur Gelassenheit. Konservatives Denken bei Martin Heidegger, Ernst Jünger und Friedrich Georg Jünger*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2007.

⁶¹ Heidegger, *Erläuterungen...*, p. 32, trad. fr. p. 43.

peuple allemand. Seuls les Allemands sont en mesure, « en accord [...] avec la vérité de l'Être » de surmonter « la petitesse d'esprit du monde moderne⁶² ». Pour autant qu'il ait pris ses distances avec la réalité du nazisme, le seul effet a été de surenchérir sur la mission du poète chargé de « fonder ce qui dure », selon le dernier vers de « Andenken »: « Was bleibet aber, stiften die Dichter. » La dépolitisation apparente n'a pour conséquence que de remplacer l'intention immédiatement politique par une mission ontologique. Ainsi, Heidegger retourne le début célèbre de « Patmos » – « Là où est le danger, là / Croît aussi ce qui sauve » – pour lui faire dire que « le danger est la menace que fait peser l'étant sur l'Être⁶³ ». On n'a donc le choix, au bout du compte, qu'entre la conception métaphysique du Peuple et la pensée de l'Être, qui se présentaient en fait en continuité dans le cours de 1934.

Ce qui disparaît complètement au profit d'une conception ontologique, et même d'une ontologie politique, c'est notamment la problématique des relations entre le Propre et l'Étranger, qui est partie intégrante de l'appartenance de Hölderlin au mode de penser dialectique de l'idéalisme allemand. Les grands hymnes patriotiques (« À la source du Danube », « Germanie », « La randonnée », « Patmos », « L'Ister ») se caractérisent par un mouvement qui inscrit la quête de l'identité dans l'espace mondial et dans l'histoire. Désespéré par la désolation qui l'entoure, le poète est condamné à l'errance et investi de la mission de témoigner de la disparition du divin:

Was zu tun indes und zu sagen,	Mais que dire et que faire,
Weiß ich nicht, und wozu Dichter in	Je ne le sais pas, ni à quoi servent
dürftiger Zeit.	les poètes aux temps de misère.
Aber sie sind, sagst du, wie des	Mais tu dis, toi, qu'ils sont comme
Weingotts heilige Priester,	les prêtres sacrés de Dionysos,
Welche von Lande zu Land zogen	Qui vont de pays en pays dans la
in heiliger Nacht.	nuit sacrée.
(Brot und Wein, 7).	

(« Le pain et le vin », 7)

Cette mission est terrestre, comme l'est celle du Christ, alias de Dionysos et comme lui divinité tuée et ressuscitée. Leur interchangeabilité dans la mythologie hölderlinienne⁶⁴ est l'image même de l'interpénétration recherchée entre l'Orient et l'Occident, Hellas et

⁶² Heidegger, « Der Anfang des abendländischen Denkens. Heraklit », cours du semestre d'été 1943, GA 55, p. 180sq.

⁶³ Heidegger, *Erläuterungen...*, p. 34, trad. fr. (modifiée), p. 46; cf. Adorno, « Parataxis », p. 459, trad. fr., p. 320.

⁶⁴ Voir l'hymne « Der Einzige » (L'Unique).

l'Hespérie, qui doit permettre à cette dernière de se ressourcer en se réappropriant de façon active son origine. Seule cette fusion permettra que la patrie et la terre natale s'identifient, que l'origine perdue et l'avatar moderne issu de l'histoire se réconcilient. Il s'agit en même temps d'une quête stylistique, de la recherche de l'expression juste et belle que Hölderlin appelle « Maß », la mesure, dans laquelle se rejoindraient le « pathos sacré », le « feu du ciel », et la « clarté de la représentation ». Dans la lettre du 4 décembre 1801 à son ami Casimir Böhlendorf Hölderlin a résumé ainsi cette dialectique:

Au début, à sa source, à l'origine du chemin de sa formation, l'esprit d'un peuple n'est pas chez soi. Pour apprendre ce qui lui est propre, il doit se rendre à l'étranger, dans la colonie; c'est là-bas qu'il doit commencer, avoir l'audace d'oublier, et pour ce faire l'esprit grec peut apporter son aide à l'esprit allemand, il lui est indispensable.⁶⁵

Adorno, dans son essai sur Hölderlin intitulé « Parataxe », reproche à Heidegger d'ignorer, et même d'occulter cette dimension historique, mais aussi, tout en mettant en avant la notion de « poématique », de se montrer « complètement indifférent à ce qu'il y a de spécifiquement poétique⁶⁶ » pour imposer à la poésie de Heidegger sa propre stratégie discursive et le « jargon de l'authenticité » qui la caractérise: « Des phrases empruntées au jargon de l'authenticité comme celle-ci: Hölderlin nous 'contraint à la décision' – on se demande en vain à laquelle [...]»⁶⁷ Adorno dénonce le stratagème consistant à « détemporaliser le contenu de vérité des poèmes » et à « transposer de l'historique dans l'invariance⁶⁸ ».

La façon de procéder de Heidegger fait pendant à celle de George et de ses disciples. Dans son « Retour sur George » Benjamin reproche à ce dernier de s'attacher au style par une réaction de défense désespérée et de surcharger la poésie de symbolisme au lieu de fuir « le sortilège

⁶⁵ Stuttgarter Ausgabe, t. 2-2, p. 621. Une variante tardive de la strophe finale de l'élégie « Brot und Wein » reprend presque intégralement les termes de cette lettre:

« Glaube, wer es geprüft! nämlich zu Haus ist der Geist / Nicht im Anfang, nicht an der Quell. Ihn zehret die Heimat, / Kolonie liebt, und tapfer Vergessen der Geist. »

⁶⁶ Adorno, « Parataxis », p. 452, trad. fr., p. 312.

⁶⁷ Ibid., p. 452, trad. fr., p. 312.

⁶⁸ Ibid., p. 461, trad. fr., p. 321 (modifiée).

des symboles » (Bannkreis von Symbolen)⁶⁹. La formulation de ce reproche suggère clairement que George crée du mythe et contredit non seulement l'usage hölderlinien de la mythologie mais également le principe de sobriété que Hölderlin dégage de son rapport à la Grèce dans sa lettre à Böhlendorf – principe qui est au cœur de la comparaison du poème « Dichtermut » avec la version ultérieure de 1803 « Blödigkeit ». Adorno: Mais Heidegger lui aussi crée du mythe⁷⁰, en investissant la poésie d'un sens à la fois métaphysique et politique. L'essai d'Adorno sur Hölderlin intitulé « Parataxe » est une critique destructrice du rapport de la philosophie à la littérature: chez Heidegger la philosophie sanctifie la littérature pour mieux se glorifier elle-même en retour comme expression de l'inexprimable.

La réponse de Benjamin est la suivante: le poématique n'est ni un message politique, ni un chiffre ontologique mais une figure allégorique au sens où l'étude sur le drame baroque allemand entend l'allégorie. Le rôle joué par l'élément allégorique dans la poésie de Hölderlin permet de distinguer ce qui l'oppose au mythe et de quelle façon Hölderlin met pratiquement en œuvre la conception du « Plus ancien programme de l'idéalisme allemand ». C'est notamment le cas pour les symboles chrétiens de l'élégie « Le Pain et le vin », quelles que soient par ailleurs les circonstances de sa rédaction. Dans la mesure où le symbolisme est inséparable de l'histoire, le pain et le vin sont à la fois les signes d'une perte et d'une espérance. Ils ont été « laissés par les célestes comme signes de ce qui avec eux est perdu et espéré⁷¹ ». Mais tandis que le symbole de facture classique ou romantique tient sa promesse et comble le manque, toute la mythologie hölderlinienne est l'expression d'une lutte et d'une attente. C'est pourquoi, dans les grandes élégies comme ensuite dans les hymnes patriotiques, elle peut s'incarner aussi bien dans les divinités grecques que dans le Christ. Tandis que Hegel, écrit Adorno, a sécularisé le christianisme et en a fait une Idée, la remise en question de l'ordre mythologique débouche sur une « religion mythique sacrificielle⁷² ». Et pourtant cette rechute apparente dans le mythe tend vers une démythologisation⁷³, ainsi que Benjamin le souligne lui aussi dans son commentaire des deux odes « Courage de poète » et « Timidité »:

⁶⁹ « Rückblick auf Stefan George », GS III, p. 393sq.

⁷⁰ Dans « Parataxe » Adorno parle de « complicité avec le mythe » (Adorno, « Parataxis », S. 461, trad. fr., p. 321.

⁷¹ Adorno, « Parataxis », p. 465, trad. fr., p. 325.

⁷² Ibid., p. 486, trad. fr., p. 346 (modifiée).

⁷³ Ibid., p. 485, trad. fr., p. 345.

L'étude du noyau poétique [des Gedichteten], cependant, ne conduit pas au mythe, elle conduit seulement [...] aux liaisons mythiques que l'œuvre d'art façonne en une figure unique, ni mythologique, ni mythique, qu'il nous est impossible de concevoir plus précisément.⁷⁴

Cet ordre « non-mythique » recèle l'utopie d'un monde sans violence, « une fois qu'auront été rejetées les chaînes de la maîtrise de la nature qui pétrifie aussi celui qui la domine⁷⁵ ». Tout le contraire de ce qu'on observe chez Heidegger. Alors que chez Hölderlin le poète est le témoin de la « nuit des dieux », Heidegger fait de cette dernière la perte de l'Être. Dans la phase politique de ses écrits hölderliniens, cette perte semble devoir être réparée par le Peuple qui relaie la parole du poète; dans la phase ultérieure – si tant est que cette chronologie soit défendable –, elle devient définitive et ne peut être compensée que par un type de discours ontologique qui le révélerait sans le pervertir, dans une éclaircie (Lichtung) ne succombant pas au mode de penser catégoriel de la métaphysique occidentale.

Pour être honnête, le lien avec la théorie de l'allégorie est assez diffus dans les « Deux poèmes de Friedrich Hölderlin ». On peut toutefois l'établir à partir d'un motif qui relie Hölderlin à George et qui semble ne pas avoir échappé à Benjamin. Hölderlin utilise la métaphore du tapis pour caractériser l'ordre futur sans violence. Benjamin commente: « Révélateurs, extrêmement révélateurs du cosmos hölderlinien sont ces mots qui – derechef étrangers et comme venant d'un monde oriental, et pourtant tellement plus authentiques que la Parque grecque – confèrent de la majesté au poète: 'Le vrai n'est-il pas comme un tapis sous ton pied?'⁷⁶ » L'image de Hölderlin annonce en quelque sorte le « Tapis de la vie » (Teppich des Lebens) de George en 1899. S'il peut s'agir d'une coïncidence, la cohérence interne de la métaphore l'inscrit néanmoins dans l'opposition entre le spatial et le temporel qui est fondamentale dans la réflexion benjaminienne sur le symbolique. Benjamin le souligne lui-même: « Dans cet univers de Hölderlin, aussi distinctement ici que là, les vivants sont l'extension de l'espace, le large plan sur lequel [...] s'étend le destin. Avec majesté – ou avec une ampleur tout orientale – retentit l'appel inaugural [du poème] [...]»⁷⁷ » C'en est fini de l'ordre hiérarchique de la

⁷⁴ Benjamin, « Deux poèmes... », p. 126, trad. fr., p. 123.

⁷⁵ Adorno, « Parataxis », p. 488, trad. fr., p. 347.

⁷⁶ Benjamin, « Deux poèmes... », p. 114, trad. fr., p. 107.

⁷⁷ Ibid., p. 113, trad. fr., p. 106 (c'est Benjamin qui souligne).

tradition mythologique⁷⁸. On assiste à une véritable révolution: « De sorte qu'ici, vers le centre du poème, hommes, êtres célestes et princes, pour ainsi dire déçus de leurs anciennes hiérarchies, se trouvent maintenant rangés côte à côte⁷⁹ ». Cela n'a pas échappé non plus à Adorno, qui en fait au contraire la pierre angulaire de son interprétation, en plein accord avec la place qu'elle occupe au milieu du poème et dans la lecture qu'en donne Benjamin. Ce dernier, souligne Adorno, a saisi « de manière descriptive avec le motif de la juxtaposition » quelque chose de décisif qui a trait tout autant à la forme qu'au contenu du poème, donc au « poématique ». Il ne s'agit de rien d'autre que de la « synthèse non-conceptuelle » (*begrifflose Synthesis*⁸⁰), donc de la figure de l'affinité transcendante, de la liaison de l'idéal et de l'intuitif. Toute la poésie de Hölderlin est habitée par cette figure et par l'effort pour en percer le mystère. Et parce qu'elle n'est pas, et ne peut pas être, symbole au sens de Goethe ou des Romantiques – l'histoire, dit Adorno, « tranche le lien⁸¹ » - elle ne peut qu'être allégorie au sens benjaminien. Non seulement, elle est tiraillée entre convention et expression – c'est cela qui est en question dans la recherche par Hölderlin de la « sobriété junonienne », de la médiation du feu sacré et de la clarté prosaïque qui est aussi la quête d'une synthèse entre l'Orient et l'Occident⁸²; mais elle est condamnée, tant que la fusion de la synthèse n'est pas atteinte, aux formes du fragment, de l'inachèvement, de la jonction rude et de la parataxe. Cette dernière correspond, selon Adorno, à la timidité du poète⁸³ dont l'attitude proactive, pour Benjamin, ne peut que basculer dans « la pleine passivité qui est l'essence-même du courageux⁸⁴ », précisément parce qu'il se retrouve au centre de cet enjeu à la fois métaphysique, poétique et politique. D'une certaine façon, on retrouve là un écho des spéculations heideggeriennes, mais sous une forme qui permet de ne pas les suivre dans leur ontologie politique et, tout au contraire, de les réinscrire dans l'histoire.

⁷⁸ Ibid., p. 112, trad. fr., p. 104.

⁷⁹ Ibid., p. 112, trad. fr., p. 105.

⁸⁰ Adorno, « Parataxis », p. 488, trad. fr., p. 330.

⁸¹ «Geschichte durchschneidet das Band» (Adorno, « Parataxis », p. 465, trad. fr., p. 325).

⁸² Sur cette question, que je ne peux convenablement exposer dans les limites de la présente conférence, je renvoie à la version intégrale de mon texte sur l'Allemagne secrète, ainsi qu'aux articles mentionnés sur la problématique du Propre et de l'étranger.

⁸³ Adorno, « Parataxis », p. 475, trad. fr., p. 335.

⁸⁴ Benjamin, « Deux poèmes... », p. 125, trad. fr., p. 122.

Abdulla Rexhepi

POEZIA FILOZOFIKE DHE FILOZOFIA E POETIZUAR NË MENDIMIN PERS: OMER HAJAM

Abstrakt

Kultura e mendimit në botën paramoderne perse nuk njeh një shkëputje të prerë midis poezisë dhe filozofisë, ashtu siç mund të hetohet në Republikën e Platonit. "E vërteta" në këtë kulturë nuk kufizohet vetëm në gjykimin racional, sepse ajo mund të ekzistojë edhe në dimensione të tjera, veçanërisht në dimensionin e imagjinatës. Për atë dhe, disa poetë persë, më i njohuri prej tyre Omer Hajam (1048–1131), në poezinë e tyre trajtojnë koncepte dhe mendime të kulluara filozofike. Në këtë kumtesë, pasi do të trajtoj konceptimin e "të vërtetës" dhe rrugët që të çojnë deri tek ajo në kulturën e mendimit pers, do të analizoj edhe poezinë filozofike të Omer Hajamit. Nga kjo kumtesë mund të ndërtohet një pamje mbi ndërveprimin dhe mbase pamundësinë e shkëputjes së poezisë nga mendimi filozofik dhe anasjelltas, në kulturën intelektuale perse. Duke lexuar dhe analizuar veprat e Hajamit mund të kundrohet se në këtë kulturë "e vërteta" nuk lokalizohet vetëm në gjykimin racional, por deri tek ajo mund të arrihet edhe nëpërmjet imagjinatës, intuitës dhe përjetimit.

Fjalët çelës: Mendimi pers, imagjinata, gjykimi racional, Omer Hajam.

Hyrje

Në fillim duhet të paraqes një pamje në lidhje me diskutimin tim, ngase kumtesa trajton një kulturë intelektuale me të cilën jemi më pak të familjarizuar dhe kështu më pak të njohuar me të. Këtu bëhet fjalë për një sistem vlerash të një kulture të lashtë, para-moderne, e cila vazhdon të ushtrojë ndikimin e saj edhe sot në shumë dimensione të jetës së një pjese të madhe të iranianëve, turqve dhe të popujve ballkanikë, siç janë dhe një pjesë e konsiderueshme e shqiptarëve.

Për të pasur një pamje rreth sistemit kognitiv në mendimin pers, në fillim do të përpiqem të përshkruaj kulturën intelektuale të Persisë, megjithëse mjaft diverse, por do të fokusohem vetëm në atë trashëgimi intelektuale e cila nga studiuesit identifikohet si më origjinale perse. Trashëgiminë intelektuale perse e cila ka arritur të krijojë një veprimtari të pasur diskursesh mistike, poetike dhe filozofike. Por për ta bërë më

të qartë, do t'i referohem shpesh kulturës filozofike greke dhe asaj perëndimore në përgjithësi.

Për dallim nga mendimi grek pas-sokratik, autoriteti më i lartë i njohjes në qytetërimet joperëndimore, sidomos në qytetërimin pers-islam, nuk është vetëm arsyeja, por janë edhe metodat e tjera intelektuale, si intuita, përjetimi dhe ndjenja. Për shembull, në botën islame vërehet një diversitet epistemologjik, gjë që çoi daljen në skenë të qasjeve dhe metodologjive plurale, e ndonjëherë edhe krejt të kundërta me njëra-tjetrën. Natyrisht, diversiteti buron nga qasjet ndaj dijes, njohjes dhe të kuptuarit, si dhe prej metodave e mekanizmave të arritjes deri tek ato. Për të vajtur deri te kuptimi i së vërtetës, shkollarët myslimanë parashtruan rrugë si: ndjekjen e Tekstit të shenjtë dhe traditën profetike, arsyen, argumentimin, zbulimin shpirtëror dhe inspirimin. Varësisht nga prioriteti dhe rëndësia që u jepnin këtyre mënyrave dhe kanaleve për të arritur deri tek e vërteta, dijetarët myslimanë u ndanë në drejtime dhe shkolla të ndryshme interpretimesh. Në qendër të mospajtimeve të shkollave të hershme myslimane qëndronte Teksti i shenjtë.

Ndërsa ekskluziviteti i arsyes racionale dhe delegjitimimi i mëtodave të tjera të njohjes zuri fill me Platonin dhe më pas u trashëguua nga filozofë të mëvonshëm si Dekarti, Kanti, e të tjerë. Por siç vëren edhe William Barrett:

Madhështia e këtij zhvillimi të arsyes mund të kuptohet plotësisht vetëm po ta krahasojmë Greqinë me qytetërimet e tjera të së njëjtës lartësi, si India dhe Kina. Te këto të fundit gjendet një lulëzim i madh i të urtëve në të njëjtën kohë me para-sokratikët në Greqi; por arsyeja nuk u izolua plotësisht – domethënë nuk u diferencua – as në Kinë dhe as në Indi nga pjesa tjetër e qenies psikike të njeriut, nga ndjenjat dhe intuita e tij. Njeriu i Orientit vazhdon të jetë intuitiv dhe jo racional. ... Nxjerrja e arsyes nga ujërat primitive të së pandërgjegjshmes është një arritje ekskluzivisht greke. Dhe karakteri që e dallon qytetërimin perëndimor nga qytetërimet e Orientit, buron nga ky dallim.¹

Edhe në qytetërimin para-islamik pers, i cili gjithashtu e shtriu influencën e tij edhe pas islamizimit të persëve, Mitosi dhe Logosi nuk janë të shkëputur prej njëri-tjetrit, siç ndodhi në botën perëndimore. Pozita gjeografike e Persisë dhe e Lindjes së Mesme është e tillë ku ballafaqohen fe, filozofi dhe qytetërimet e vjetra dhe të reja. Ambienti

¹ Willaim Barret (2015). Njeriu irracional: Mbi ekzistencializmin. Tiranë: Zenit Editions, f. 91-92.

kulturore i Persisë, në një rën anë, një hej me botën hinduse-budiste e, nga ana tjetër, pranë tij qenë zhvilluar botët spirituale e teologjike të feve abrahamike. Nga njëra anë, rrugët e Persisë çonin në Azinë e Mesme dhe Greqinë e lashtë, e kështu ishte në kontakt të vazhdueshëm me konceptet intelektuale e shpirtërore të popujve përreth Detit Mesdhe, e, në anën tjetër, Gjiri Persik lidhej me Oqeanin Indian dhe gjithnjë ka pasur kontakt me elementet kulturore e fetare të rajoneve të Indisë”.² Kjo sa u përket ndërveprimeve kulturore të botës perse me të tjerët. Pra bota perse ishte në kontakt me qytetërimin kinez, me atë indian, sidomos me kulturën e hinduizmit dhe budizmit, me fetë hebreje, të krishtere dhe në fund me atë islame, si dhe me filozofinë greke. Persia, po ashtu, ishte edhe qendër e disa religjioneve të njohura, si Zoroastrianizmi, Mitraizmi, Manikeizmi, Mazdakizmi, të cilat shtrinë ndikimin e tyre edhe në vendet e tjera të botës, duke përfshirë dhe Ballkanin³ e Evropën⁴. Ideja e një perëndie të vetme e Zarathustrës, themeluesi i Zoroastrianizmit, ishte njëri nga parimet themelore të fesë së tij, që u fut në fetë e mëdha, sidomos në hebraizëm, krishtërim dhe atë islame. Konceptet e Qiellit dhe Ferrit, Ditës së Gjykimit dhe zbulesës përfundimtare të botës, ashtu si edhe engjëjve dhe djajve, të gjitha e kanë origjinën në mësimet e Zarathustrës, si dhe ligjet e mëvonshme të literaturës Zoroastriane që ato frymëzuan. Mësimet e Zarathustrës vërehen dhe në veptrat e disa filozofëve dhe poetëve perëndimorë, si Voltaire, Nietzsche dhe Freddie Mercury. Kjo fe, gjithashtu, pati ndikim të fortë edhe te serialet si “Star Wars” dhe “Game of Thrones”.

Kultura intelektuale perse arriti të depërtojë edhe në kulturën islame, e cila vazhdon sot e kësaj dite, por që ka disa karakteristika që e dallojnë nga kultura arabe. Për shembull, shkolla filozofike e mistike e Bagdadit mbështetej në Logjikën e pastër, shkollën peripatetike të filozofisë, dhe në arsyen racionale, si dhe theksonte domosdoshmërinë e ruajtjes së trashëgimisë filozofike greke. Ndërsa shkolla perse e Horosanit, filozofinë e vështronte nëpërmjet fesë dhe misticizmit dhe theksin e vendoste në nevojën e ruajtjes së filozofisë, fesë dhe spiritualitetit.⁵ Shkolla e Horosanit ka disa veçori dhe sipas Ibni Batutas, shumica e teqeve dhe rendeve mistike islame ishin themeluar nga persët dhe kjo

² Sejid Husejn Nasr (1370/1992). *Iran wa ferhang-e javid-e* an. s. 156.

³ Bogumilizmi qe një sekt i krishterë që ishte ndikuar nga Manikeizmi i lashtë persian. Pjesëtarët e këtij sekti më shumë kanë jetuar në vendet e Ballkanit. Shih: Ylber Hysa (2009). *Shqiptarët dhe të tjerët: nga Madona e Zezë deri te Molla e Kuqe*.

⁴ Elmar Schwertheim (1979). “Die Verbreitung des Mithraskultes im Imperium Romanum”, *Antike Welt Journal*. s. 134.

⁵ Reza Davari Ardakani (1389/2010). *Ma ve tarikh-e felsefeyi islami*. s. 184.

është një dëshmi mbi influencën e shkollës së Horosanit në misticizmin islam.⁶ Misticizmi i Horosanit identifikohet me idenë e panteizmit mistik islam, dashurinë, dehjen mistike, si dhe mendimet e saj karakterizohen për lirinë dhe universalizmin e tyre.⁷ Idetë dhe mendimet e kësaj shkolle më pastaj u trashëguan edhe nga rendet dhe rrymat tjera mistike të mëvonshme. Mistikët persianë këmbëngulnin në edukimin shpirtëror individual dhe besonin se individi, qoftë edhe nga shtresa më e ulët e shoqërisë, nëpërmjet mësimave dhe edukimeve spirituale mund të ngrihet në gradat më të larta intelektuale, shpirtërore, pse jo dhe sociale”.⁸ Kjo shkollë mistike pati ndikime të jashtëzakonshme në artin, letërsinë, muzikën dhe traditat popullore të popujve të Lindjes së Mesme e, më pas, edhe në rajonet e Ballkanit. Kësaj shkolle mistike i përkisnin Mensur Hallaxhi, Bejazid Bestami, Ebu Nasr Siraxh, Abdurrahman Sulemi, Haxhi Bektash Veli, themeluesi i rendit mistik bektashi.

Siç u tha edhe më lart, shkolla perse e mendimit, qoftë ajo me përsiatje më racionale, siç është rasti me Farabiun dhe Ibn Sinan, qoftë me poetët dhe mistikët, besimin, ndjenjën dhe intuitën i konsideron të domosdoshme për të depërtuar nëpër dimensione më të padukshme të qenies. Në këtë botë, Mitosi dhe Logosi janë të pandarë nga njëri-tjetri, sepse vetëm me ndërveprimin e Logosit me Mitosin mund të krijohen mite e besime, të cilat Platoni me kritikën e tij ndaj Homerit dhe mendimit mitologjik, arriti t’i ndajë nga njëri-tjetri. Por ama në shekullin e 20-të, Martin Heidegger, duke iu referuar gjuhës së poezisë dhe miteve, si dhe Carl G. Jung me anë të konceptit të arketipit kërkuan kthimin të horizontet e harruara të qenies. Që të dy këta kërkuan që njeriu të mbështetet te nomeni ose tek ai “tjetri absolut”.⁹

Në qoftë se për Platonin, ndarja e Logosit nga Mitosi ishte e rëndësishme për ta ndërtuar dhe ruajtur Polisin, të cilin ia rrezikonin bindjet që prodhoheshin nga Mitosi dhe legjendat, prandaj dhe i përjashtoi poetët nga Polisi, në anën tjetër të filozofët myslimanë të Persisë, individi kishte rëndësi aq sa qenien e tij ia hapte Krijuesit, dhe sipas sasisë dhe cilësisë që nëpërmjet imagjinatës së tij krijonte lidhje me Qenien e padukshme, Zotin, engjëllin. Prandaj në këtë traditë kemi zhvillimin e një diskursi shumë të pasur në lidhje me imagjinatën kreative,

⁶ Franklin Lewis (1383/2004). *Molevi diruz wa emruz, shargh we gharb*. s. 56.

⁷ Kasem Ghani (1380/2001). *Tarih-e tesavvuf dar Islam*. Vëll. 1, s. 134.

⁸ Said Nafisi (1377/1998). *Serçeshme-i tesavvuf dar Iran*. s. 24.

⁹ Dariush Shayegan (2019). *Bot’have zihni wa khaterei azali*. s. 206.

nga e cila rezultoi poezia perse përplot simbolika dhe metafora mistike e fetare.

Studiuesi francez Henry Corbin, konceptin e imagjinare e shpjegon me anë të termit latin “mundus imaginális”, dhe shkruan:

Filozofët iranianë-muslimanë flasin për një dimension të qenies që qëndron midis dimensionit të intelektit dhe dimensionit të materies, dhe kjo botë e tretë krijohet nga shpirti (*nafs*), ngase shpirti për nga esenca, cilësia dhe veprimi është një instancë e Krijuesit. Kjo botë e tretë është po ajo ‘sfera e epërme’ apo ‘rrafshi i epërm i realitetit’ (*malakūti nafs*), aty zënë fill idetë e esencave dhe aksidencave, qofshin ato fizike a jofizike; apo thënë ndryshe, kjo botë i posedon esencialet dhe aksidentalet në formën e imazhit thelbësor. Ekzistenca e imazhit të sendeve për shpirtin është po ajo që quhet qenia subjektive apo shpërfaqja e imagjinatave.¹⁰

Sipas Corbinit, lënia jashtë e botës imagjinare në kozmologjinë moderne nënkupton një lloj çarjeje në qenien e njeriut. Fshirja e hallkës e cila i ka karakteristikat e dy dimensioneve nuk do të rezultojë ndryshe pos me ndarjen e këtyre dy dimensioneve, dhe ky është po ai fakt të cilin e mbrojti tradita averrosiane-karteziane në Perëndim dhe përfundoi në shekullarizëm.

Kështu dhe, filozofi pers i shek. të 17-të Mulla Sadra është i mendimit se i ditur është ai që arrin t’i japë kuptim qenies së tij në tre dimensione, atë material, racionale dhe atë imagjinar. Për Sadrën, krijuesi apo mendimtari, që mund të jetë edhe poet, nuk guxon të mjaftohet vetëm me mendimet dhe përvojat e të tjerëve (edhe pse i konsideronte të nevojshme deri në një masë), por duke u lëshuar në tri dimensionet e qenies, të prodhojë ide dhe përvoja të reja. Për të, çdo vepër e krijuar intelektuale dhe artistike është e bukur dhe në shërbim të bukurisë, e kështu edhe në shërbim të qenies absolute. Aq sa individ është i ditur dhe i ngritur shpirtërisht, sipas Mulla Sadrës, aq më tepër atij i shpërfaqet qenia, dhe në këtë mënyrë pasurohet edhe bota e tij imagjinative dhe kreative.¹¹

Pra, në mendimin pers ka një lidhje të pandashme midis arsyes dhe mendimit në njërën anë, me dashurinë dhe poezinë në anën tjetër,

¹⁰ Henry Corbin (1969). *Creative Imagination in the Sufism of Ibn Arabi* (versioni persisht). Tehran. s. 145.

¹¹ Fazlur Rahman, *The Philosophy of Mulla Sadra* State University of New York Press, 1975, pp. 27, 28

dhe nuk sakrifikohet njëra për tjetrën, sepse që të dyja janë të domosdoshme për të arritur lumturinë. Sipas mendimtarëve persë, filozofia greke nuk mund të ngërthejë të gjithë dimensionet e qenies, sepse ka edhe udhë dhe metoda të tjera që na çojnë deri te njohja. Njëri nga këto mund të jetë një tekst alegorik, qoftë mistik-fetar, qoftë poetik. Pra shohim se për ta edhe një tekst letrar, mistik a fetar mund të na ofrojë të dhëna kognitive për fenomene dhe përjetime, të cilat mund ta ndihmojnë për të shkuar drejt lumturisë. Për dijetarët persë, arsyeja racionale greke lëkund themelet e sigurisë ontologjike të individit. Për shembull, sipas Rumiut, njeriu do siguri ontologjike të cilën filozofia greke, nëpërmjet futjes së dyshimit, e minon atë. Ai në vend të saj, propozon urtësinë e fesë, e cila njeriut i jep siguri, qetësi, bashkim dhe ndriçim. Rumiut thotë:

*Secili që në zemër ka dyshime e dredhi, në botën e tij fshihet një filozofi.
Urtësia e botës sjell hamendje e dyshime, urtësia e fesë të ngre lart në qiell.¹²*

Rumiut, por edhe teologë, mistikë e poetë të tjerë persë, arsyen racionale e konsiderojnë të pamjaftueshme për të arritur deri të njohja e plotë e gjërave. Prandaj ata përpiqen të depërtojnë dhe nëpër botë dhe dimensione të tjera të qenies. Diçka e tillë është vërejtur edhe nga Heidegger-i, i cili shkruan se “grekët i shkëputën qeniet nga mjedisi i gjerë i qenies. ... Kështu, tani e vërteta prehet në intelektin njerëzor për aq kohë sa intelektu gjykon saktë mbi gjërat. Duke adaptuar këtë domehtënie të së vërtetës, grekët mundën të zhvillonin shkencën, karakteristikën unike dhe të veçantë të qytetërimit perëndimor”.¹³

Studiuesit e mendimit perëndimor gjithashtu kanë vërejtur se nga qytetërimi grek ne kemi trashëguar edhe një lloj tjetër të dijes për jetën, sidomos nga poetët, si Eskili dhe Sofokliu. Edhe Stace diskuton në lidhje me pamundësinë e arsyes racionale ose logjikës për të gjykuar për secilin aspekt të jetës së individit. Ai shkruan:

Logjika vepron vetëm në disa sfera të realizueshme ose kontingjente, e jo ashtu si e imagjinojnë disa që ajo mund të diktojë çdo sferë dhe gjendje kontingjente. Nuk mjafton vetëm të themi se meqë logjika përdoret

¹² Mostafa Vaziri (2015). Rumi and Shams' Silent Rebellion. New York: Palgrave Macmillan, p. 23.

¹³ Barret, Ibid, f. 255-256.

në jetën tonë të përditshme, ajo mund të ndërhyjë edhe në botët e tjera. Por duhet thënë se logjikën mund ta përdorim në çdo botë në të cilën ekziston pluraliteti [...]. Pra, rregullat e logjikës vlejnë vetëm në principet e individualizmit. Parimi i individualizmit më i njohur është koha dhe vendi, për atë dhe logjika detyrimisht funksionon vetëm në botën kohore-vendore, ose siç thotë dhe Kanti, në “botën e fenomenit”. Por mund të ekzistojnë edhe botëra që janë të panjohura për ne.¹⁴

Pra besimi dhe përjetimi shpirtëror nuk janë racionalë, por i takojnë një sferë krejt tjetër nga arsyeja. Pra, kanë të bëjnë me ndjenjën dhe imagjinatën e njeriut. Por, në qoftë se individi i beson një sistemi fetar apo teologjik të etabluar historikisht, e të cilin synon ta predikojë dhe transferojë te të tjerët, atëherë medoemos duhet ta artikulojë atë nëpërmjet arsyes dhe kështu, të përballet me gjykimet dhe vlerësimet kritike dhe racionale. Ndërsa filozofi-poeti, Omer Hajami ka bërë një përpjekje për poetizimin e racionalitetit dhe racionalizimin e poezisë.

Omer Hajami (1048–1131) është njëri nga përfaqësuesit e mendimit pers, i cili qe filozof, matematikan dhe poet i përmasave botërore. Ai ishte një poet, astronom, matematikan dhe filozof. Hajami është i njohur për poezitë e tij të bukura të shprehura në formën e rubaive, ku shpreh mendime mbi jetën, dashurinë, filozofinë dhe vlerat morale. Ai gjithashtu ka dhënë kontribut në fushën e matematikës, duke punuar në zgjidhjen e problemeve të trigonometrisë dhe kalendarëve. Hajami është një figurë e rëndësishme në letërsinë persiane dhe ka lënë një trashëgimi të madhe në botën e kulturës dhe mendimit. Poezitë e tij janë të karakterizuara nga një lirizëm i thellë, një ndjenjë e thellë, si dhe një vizion për jetën dhe dashurinë. Poezia e tij shpreh mendime të thella filozofike dhe emocione të ndjeshme, të cilat gjithashtu krijojnë një frymë të përshtatshme për të reflektuar mbi jetën. Stili poetik i Hajamit është i rafinuar dhe i bukur, si dhe shpesh përdor imazhe të pasura dhe metafora të thella për të shprehur idetë e tij. Trashëgimia poetike e Hajamit është e vlefshme dhe e vlerësuar në botën e letërsisë.

Ndërsa Hajami në botën perëndimore njihet vetëm me veprat e tij matematikore dhe poetike, ndërsa për shqiptarët është i njohur vetëm si poet dhe është njëri nga poetët e huaj më të përkthyer në gjuhën shqipe, vepra e tij e plotë është përkthyer nga tre përkthyes të ndryshëm shqiptarë. Ai ka shkruar disa traktate filozofike, ku më origjinali i tij është *Traktati rreth sferës së ekzistencës dhe përgjegjësisë*. Këtu ai duke iu

¹⁴ W.T. Stace (1987). *Mysticism and Philosophy* (Jeremy P. Tarcher: First Paperback Edition edition), p. 285.

përgjigjur pyetjeve të një kadiu, diskuton mbi çështjet: nëse diçka është, atëherë çfarë është ajo, përse është ashtu siç është dhe nga është ajo. Pra këtu ai diskuton rreth qenies, kuditetit dhe shkakësisë. Dhe në këtë trajtesë, Hajami bën një depërtim të madh dhe origjinal filozofik në filozofinë islame, e cila ka mbetur nën hije sot e kësaj dite. Ai shkruan: “Kur individi mëton t’i përgjigjet një pyetjeje rreth esencës dhe thelbit të një gjëje, atë mund ta bëjë vetëm duke e kufizuar objektin. Dhe kufizimi rëndom varet nga individi që e kufizon atë, si rezultat ne mund të kemi kufizime, pra njohje të objektit aq sa mund të kemi njohës.” Dhe këtu ai ia njuh legjitimitetin subjektit për të caktuar kufirin e njohjes, një ndërmarrje pastaj e definuar nga Rene Dekarti. Ai gjithashtu ka shkruar edhe *Traktatin mbi dritën dhe dijen universale, Traktatin rreth dijes dhe parimeve universale, Traktatin mbi zinxhirin hierarkik*, ku në këtë traktat të fundit diskuton për ndarjen e kërkuesve të dijes, të cilët i klasifikon në: teologë, filozofë, ismailitë dhe në fund sufite/mistikët, ndërsa dijen e këtyre të fundit e konsideron më të përsosur dhe shkruan: “Sufite nuk kërkojnë dije përmes mendimit arsyetues ose diskursiv, por surdisjes së qenies së tyre të brendshme dhe dëlirjes së prirjeve të tyre. Ata e kullojnë shpirtin racional nga papastërtitë e natyrës dhe të formës trupore, gjersa të bëhet substancë e kulluar. Atëherë, kur përballet me botën shpirtërore, format e asaj bote pasqyrohen tamam në të, pa kurrfarë dyshimi a dykuptimësie”.¹⁵

Omer Hajami është edhe poet që trajton çështje filozofike, e që, sipas studiuesve të veprës së tij, ia kishte imponuar ambienti radikal fetar në të cilin jetonte. Në kohën kur ai jetonte, pra shekulli i 11-të dhe i 12-të, kishte filluar forcimi i një rryme radikale të fesë, ku klerikë të caktuar kishin dominuar pushtetin e kohës dhe kishin filluar të kufizonin lirinë e mendimit, sidomos në atë kohë kishte filluar të mernte hov një frymë armiqësore ndaj filozofisë dhe filozofëve. Duhet theksuar se në historinë e qytetërimit islam nuk qenë të pakta sulmet e kritikën kundrejt arsyes dhe filozofisë, dhe kritikët e tillë qoftë nga juristët dhe teologët e mëdhenj që dominonin pushtetin politik, e qoftë nga mistikët që influenconin besimin e masës së thjeshtë, formuan një kulturë që nuk e duronte edhe aq mendimin racional. Ekzistojnë shumë emra të njohur shkollarësh myslimanë që kritikuan arsyen dhe filozofinë, por më të articularit e më të thukët prej tyre qenë Abu Hamid al-Gazaliu dhe Taki ad-Din Ahmad Ibn Tejmijje.

¹⁵ Seid Husejn Nasr (2011). Filozofia islame nga zanafilla e saj deri sot: Filozofia në tokën e profetësisë. Tiranë: Fondacioni Rumi, f. 197.

Al Gazaliu duke thënë se arsyeja nuk është e aftë që njeriun ta bëjë të lumtur, deklaroi:

Mendimi dhe talenti i njeriut s'mund të ta tregojë rrugën që të çon në lumturi e që të afron te Zoti, e as mund t'i hetojë pengesat që të largojnë nga Ai. Këto mistere janë të perceptueshme vetëm për zemrat e profetëve, sepse në to reflekton nuri i fronit të shenjtë hyjnor.¹⁶

Por vepra e tij kundër filozofëve dhe filozofisë *Tahāfut al-Falāsifa* [*Inkoherenca e filozofëve*], pati ndikim të madh në degradimin e mendimit racional në kulturën islame. Edhe pse Ibn Rushdi kundër këtyre qëndrimeve të Gazaliut shkroi një vepër të plotë, të cilën emëroi *Tahāfut al-tahāfut* [*Inkoherenca e inkoherencës*], megjithatë ajo në mendimin mysliman asnjëherë nuk arriti të zërë vendin e veprës së Al Gazaliut. Kurse Ibn Tejmijje, për të kundërshtuar dhe luftuar mendimin logjik dhe filozofik dhe për të parandaluar ndërhyrjen e filozofisë në kuptimin e fesë, e prek një çështje tepër të ndjeshme për secilin besimtar dogmatik. Ai shkruan:

Njeriu asnjëherë nuk do të arrijë të ketë besim të plotë pos nëse ka besim të sigurt në Profetin e Islamit. Besimi i sigurt është ai që nuk mund të kushtëzohet nga asgjë tjetër, pra në qoftë se individi e pranon fjalën e Profetit vetëm kur është e koordinuar me arsyen e tij, atëherë ai nuk është besimtar. Më një fjalë tjetër, besimi i sigurt është vetëm atëherë kur individi e pranon fjalën e Profetit, madje edhe kur ajo është kundër arsyes së tij.¹⁷

Këtu Ibn Tejmijje shumë qartë thekson prioritetin e fesë kundrejt arsyes, edhe pse në vazhdim këtë qëndrim e shtron me anë të argumenteve logjike.

Një ambient i ngjashëm mbizotëronte edhe në kohën e Omer Hajamit, prandaj atë e kishin detyruar të heqë dorë nga mësimdhënia e filozofisë. Në një rubairë/katren të tij thotë:

*Misteret e botës ashtu siç janë në librin tonë,
Nuk mund të thuhet, se koka na shkon.*

¹⁶ Abu Hamid Al Ghazālī, *Al-arbain fi usul al-din* (Bejrut: Darul kutub al-alamiyah, 1409), 15.

¹⁷ Taqī ad-Dīn Ahmad Ibn Taymiyyah, *Dar' ta'āruḍ al-'aql wa al-naql* (Tehran: University of Tehran, 1376), 178.

*Midis këtyre njerëzve të padijshëm një meritore s'është,
Atëherë s'mund të thuhet ajo që në mendje është.¹⁸*

Këta vargje dëshmojnë se ai në një kohë ka jetuar në një ambient vërtet të frikshëm në të cilin nuk ka mundur ta gjente asnjë person a nxënës që i meriton dijet e tij filozofike.

Studiuesit janë të mendimit se arsyeja se pse Hajami ka zgjedhur poezinë për t'i shprehur këto ide të tij filozofike dhe mospajtuese me klimën e rëndë ndaj mendimit të lirë është se ia ka dashur të fshihet pas gjuhës alegorike dhe simbolike dhe kështu të shpëtonte nga ndonjë dënim me varje. Ndërsa Amin Razavi thotë se Omer Hajami zgjodhi poezinë me qëllim që të ketë ndikim më të madh te njerëzit dhe duke e ditur praninë e gjerë të leximit të poezisë në shoqëri, nëpërmjet saj të luftojë idetë ortodokse e radikale teologjike të kohës.¹⁹

Omer Hajami, jetonte në një ambient ku dominonte një polemikë e zjarrtë midis mutezilitëve që ishin më racionalistë dhe asharitëve më dogmatikë, e këta të fundit në krye me Imam Gazalin, theksonin se siguria epistemologjike është thelbi i fesë dhe për të qenë besimtar nuk kemi rrugë tjetër pos nënshtrimit përballë dijeve të fesë. Por Hajami për dallim nga Gazaliu dhe Rumi më vonë, refuzon sigurinë ontologjike e epistemologjike dhe nuk beson se mund të formohet një sistem i dijes fetare që mund të flasë me siguri të plotë për çështjet e përtejme. Ai shkruan:

*Kur të vërtetën dhe sigurinë në dorë nuk e kemi,
Tërë jetën me shpresë dhe dyshime s'mund të jemi.
Andaj kupën e verës nga dora të mos e lëshojmë,
Prapë të paditur, ç'ka nëse esëll a të dehur jemi?²⁰*

Studiuesi iranian i filozofisë, Ibrahim Dinani është i mendimit se dyshimi dhe skepsa e Omer Hajamit duhen lexuar brenda konceptit të habitës së tij filozofike kundrejt misterit të qenies. Ai shkruan: "Hajami kishte arritur në atë shkallë të dijes ku e kishte kuptuar se nëpërmjet ndërmarrjes filozofike nuk mund të arrinte të kuptonte sekretin e qenies.

¹⁸ Khayyam (2022). Robaiyyat. Tehran, s. 87.

¹⁹ Mehdi Aminrazavi (2022). The wine of wisdom: The Life, Poetry & Philosophy of Omar Khayyam. P. 74.

²⁰ Khayyam (2022). Robaiyyat. Tehran, s. 92.

Dhe kur ai flet për habinë dhe madhështinë e krijimit, shënjon po këtë shkallë të dijes. Dhe dijet zyrtare të kohës së tij, qofshin filozofike a teologjike, nuk e bindnin mendjen e tij të etur për të kuptuar fenomenet ashtu siç mund të ishin ato, prandaj kërkonte mënjanimin e këtyre lloj dijeve dhe kalimin në një lloj dije tjetër, atë të çastit, të përjetimit të momentit”.²¹

Thuhet se Omer Hajami edhe në momentet e fundit të jetës së tij, e ka bërë këtë lutje: O Zot, dije se të njoha aq sa kisha mundësi, më fal mua, sepse njohja jote për mua është rruga e vetme drejt teje”. Kjo lutje e tij në shtratin e vdekjes shënjon përpjekjen e tij jetësore për të njohjen e Zotit. Dhe këtu vërehet se ai njohjen e kufizon në mundësinë dhe fuqinë e tij individuale, dhe siç shkruan Dinani, “Hajami e di mirë që burimi i lumturisë është njohja dhe dija, por ama gjithashtu e di edhe realitetin se njeriu është një “qenie e mundshme” që kurrë nuk mund të dalë jashtë kufijve të së mundshmes dhe papërsosmërisë njerëzore. Dhe vargjet e tij që manifestojnë habinë dhe dyshimin, e shënojnë po këtë kuptim që njeriu kur e kupton kufizueshmërinë dhe jopërsosmërinë e tij nuk mund të flasë për siguri kognitive, veçanërisht për njohjen e Zotit, dhe në këtë mënyrë ai bëhet më modest dhe i përkushtuar. Për atë dhe unë mendoj se habia dhe dyshimi janë rezultat i një lloj njohjeje të caktuar, e cila i ka karakteristikat e tij”.²²

Siç e ka vërejtur edhe Barret, “ndarja e madhe historike e rrugëve të njeriut perëndimor dhe të njeriut lindor vjen për shkak të vendimit të ndryshëm që ata morën për atë çka është e vërteta”.²³ Edhe pse nga qytetërimi lindor pers dolën teologë të shumtë dhe disa prej tyre edhe të njohur në historinë e mendimit botëror, por ama asnjëri prej tyre nuk arriti të shpërthejë jashtë kufijve të Persisë, siç qe rasti me Saadi Shirazin, Hafizin, Rumiun, Hajamin, e të tjerë. Edhe një gjë duhet theksuar se në qytetërimin pers, feja dhe teologjia asnjëherë nuk kanë arritur ta zëvendësojnë poezinë. Sepse, këta poetë sikur të mbetnin të mbyllur brenda guaskës teologjike dhe të mos i jepnin rëndësi imagjinatës kreative, nuk do të depërtonin në dimensione të fshehta të qenies, dhe kështu nuk do të mund të krijonin vepra të pavdekshme.

²¹ Golamhusejn Ibrahim Dinani (2018). Dafteri akl we ajeti ashk, Tehran, s. 255.

²² Ibid, s. 263

²³ Barret, Ibid. f. 256.

Përfundime

Mistikët persianë këmbëngulnin në edukimin shpirtëror individual dhe besonin se individi, qoftë edhe nga shtresa më e ulët e shoqërisë, nëpërmjet mësimave dhe edukimeve spirituale mund të ngrihet në gradat më të larta intelektuale, shpirtërore, pse jo dhe sociale. Kjo shkollë mistike pati ndikime të jashtëzakonshme në artin, letërsinë, muzikën dhe traditat popullore të popujve të Lindjes së Mesme e, më pas, edhe në rajonet e Ballkanit, sidomos nëpërmjet rendeve mistike si bektashinjtë, mevlevinjtë dhe të tjerët. Nga mësimet dhe frymëzimet e shkollës mistike perse sot kemi një numër të madh poetësh në përmasa botërore si Rumi, Hafizi, duke mos e harruar edhe Naim Frashërin. Për këta mendimtarë, arsye nuk është vetëm arsyeja greke, por mund të ketë edhe të tjera, sepse arsyeja greke ka paradigmat dhe kategoritë e saj të veçanta që janë prodhim i një mendësie të kufizuar në kohë dhe vend. Për shembull, sot logjika aristoteliane në sistemin intelektual ka pushtuar dhe vendin e saj e ka zënë logjika e re matematikore. Dhe një qasje e re ishte vërejtur edhe Lindjen e Mesme të Mesjetës, siç e pamë te Omer Hajami. Ai ishte një ithtar i skepticizmit dhe vuri në dyshim dogmat tradicionale fetare. Poezia e tij shpesh pasqyron një pikëpamje hedoniste, duke theksuar kënaqësinë e momentit të tanishëm dhe njëfarë agnosticizmi për jetën e përtejme. Idetë e tij filozofike sfiduan normat mbizotëruese fetare dhe filozofike të kohës së tij. Trashëgimia e Hajamit qëndron në qasjen e tij multidisiplinare, ku ai kombinoi saktësinë matematikore me soditjen poetike dhe filozofike. Puna e tij në matematikë, poezi dhe filozofi vazhdon të studiohet dhe vlerësohet sot, me katërnat e tij që janë veçanërisht të njohura dhe të lexuara gjerësisht në botën perëndimore. Pra shkolla perse e mendimit, qoftë ajo parislame e pas islame, mori një vendim që e vërteta nuk njihet vetëm me anë të arsyes racionale, sepse te qenia ekzistojnë edhe dimensione të tjera psikike, veçanërisht ai i imagjinatës. Për atë dhe poezia, misticizmi, teozofia janë trashëgimi e pasur e kulturës perse, dhe mbase në një masë më të vogël filozofia.

BIBLIOGRAFIA

- [1] Abu Hamid Al Ghazalī, *Al-arbain fi usul al-din*, Beirut: Darul kutub al-alamiyah, 1409.
- [2] Dariush Shayegan (2019). *Bot'have zihni wa khaterei azali*. Tehran, Entesharati Nur.
- [3] Henry Corbin (1969). *Creative Imagination in the Sufism of Ibn Arabi* (versioni persisht). Tehran.
- [4] Fazlur Rahman (1975). *The Philosophy of Mulla Sadra* State University of New York Press.
- [5] Franklin Lewis (1383/2004). *Molevi diruz wa emruz, shargh we gharb*. Tehran: Entesharati Amir Kabir.
- [6] Golamhusejn Ibrahimi Dinani (2018). *Dafteri akl we ajeti ashk*, Tehran.
- [7] Kasem Ghani (1380/2001). *Tarih-e tesavvuf dar Islam*. Vëll. 1. Tehran.
- [8] Khayyam (2022). *Robaiyyat*. Tehran.
- [9] Mehdi Aminrazavi (2022). *The wine of wisdom: The Life, Poetry & Philosophy of Omar Khayyam*.
- [10] Mostafa Vaziri (2015). *Rumi and Shams' Silent Rebellion*. New York: Palgrave Macmillan.
- [11] Reza Davari Ardakani (1389/2010). *Ma ve tarih-e felsefeyi islami*. Entesharati Amir Kabir.
- [12] Said Nafisi (1377/1998). *Serçeshme-i tesavvuf dar Iran*. Entesharati Chashme.
- [13] Sejid Husejn Nasr (1370/1992). *Iran wa ferhang-e javid-e an*. Entesharati Amir Kabir.
- [14] Sejid Husejn Nasr (2011). *Filozofia islame nga zanafilla e saj deri sot: Filozofia në tokën e profetësisë*. Tiranë: Fondacioni Rumi.
- [15] Taqī ad-Dīn Ahmad Ibn Taymiyyah (1376). *Dar' ta'āruḍ al-'aql wa al-naql* (Tehran: University of Tehran).
- [16] Ylber Hysa (2009). *Shqiptarët dhe të tjerët: nga Madona e Zezë deri te Molla e Kuqe*. Instituti Albanologjik, Prishtinë.
- [17] Willaim Barret (2015). *Njeriu irracional: Mbi ekzistencializmin*. Tiranë: Zenit Editions.

Blerina Rogova Gaxha

VDEKJA DHE POEZIA

Hyrje

Vdekja, si fenomen dhe koncept, gjeneron diskutime të pashtërshme për esencat letrare. Tema e madhe e njeriut dhe tema më e injoruar po nga njeriu, subjekti që ka frymëzuar letrat e bukura, religjionin dhe filozofinë, “muza e filozofisë” siç e quajti Arthur Schopenhauer-i, do të bëhet muzë edhe për krijimet poetike të autorëve të ndryshëm. Autorët në vazhdimësi e kanë paraqitur vdekjen si dilemë ekzistenciale që zgjon ankthin e tmerrshëm dhe njëkohësisht ofron udhën autentike drejt vetëzbulimit. Po ashtu, vdekja shpesh trajtohet edhe në kontekst më të gjerë, si pjesë e ciklit natyror të rrënimit dhe ripërtëritjes. Vdekja në literaturë bart në vete një sërë implikimesh simbolike, duke qenë e lidhur ngushtë me idenë e vetmisë, të ikjes, të tjetërsimit, dhe thellësisht me kuptimin dhe krijimin e vetë letërsisë. Do të shqyrtojmë në këtë punim mendimin teorik, letrar e filozofik mbi fenomenin e vdekjes dhe konceptet themelore mbi vdekjen të disa prej autorëve eminentë në fushë të literaturës e të filozofisë.

I

Në kohë të ndryshme, qasjet e mendimit filozofik dhe letrar për vdekjen kanë ndryshuar, por edhe ngjasuar nga filozofi në filozof dhe nga shkrintari në shkrintar. Të shumtët, në raport me jetën/vdekjen dhe shpirtin/trupin, mbështeten në argumentin e të kundërtave apo dualiteteve se gjithçka lind nga e kundërta e vet, me anë të procesit të vazhdueshëm të riprodhimit, sikurse edhe, gjithçka vdes. Këtu zë fill supremacia e jetës dhe vdekjes, “ e në fund dhe vdekja, para së gjithash, vë jetën tonë në perspektivë, duke na mësuar jo për asgjënë absolute pas saj, po për të na mësuar si të jetojmë.”¹

¹ Zygmunt Bauman, *Mortality, Immortality and Other Life Strategies*, Cambridge, UK: Polity Press, 1992, f.10-12

Misteri i vdekjes, simbolika e vdekjes, figurimet dhe trajtat në të cilat shfaqet ky fenomen, kanë joshur përherë autorët: ta imagjinojnë, ta konceptojnë e ta interpretojnë në mënyrë autentike vdekjen si e vërtetë universale, si ndodhia më e pakapshme dhe më intriguesja e ekzistencës sonë. Kështu, vdekja si fenomen fundamental njerëzor në supremacinë dhe sovranitetin e vet bëhet subjekt tejet intrigues dhe enigmatik. “Përballë këtij misteri, kureshtja njerëzore kërkon ta njohë, ta ‘takojë’ në të tjera mënyra, ndër to edhe nëpërmjet fiksionit”² thotë filozofi e sociologu Zygmunt Bauman. “Ajo që kërkojmë në letërsi për vdekjen, është pikërisht njohja e vdekjes, e cila na mohohet në jetën reale, prandaj është e pashmangshme që jetën e humbur ta kompensojmë në fiksion, në letërsi dhe në teatër”,³ thotë Sigmund Freud, “aty ende gjejmë njerëz që dinë si të vdesin, dhe madje, njerëz që janë të aftë për t’i vrarë edhe të tjerët. Vetëm aty, kushtëzohet e realizohet pajtimi ynë me vdekjen.”⁴

Heronjtë e shumtë letrarë na kujtojnë mbarimin e jetës dhe na mësojnë jo rrallë se si vdiset. Disa vdekje letrare janë më komplekse dhe më pak të ngjashme e më unike se të tjerat, dhe disa heronj letrarë kanë ikur nga jeta në mënyrë më të dhimbshme e më dramatike se të tjerët. Letërsia kështu na hap udhë për t’iu qasur vdekjes dhe për ta imagjinuar atë nga pikëpamje të ndryshme.

Drama e fundjetës jepet me një varg implikimesh figurative në letërsi, ndërkaq mendimi filozofik në dimensionin e tij i qaset të kuptuarit të idesë së vdekjes si koncept që i shërben jetës, të kuptuarit e saj, të kuptuarit të esencës njerëzore, qoftë si mendim a dilemë metafizike mbi jetë e vdekje.

1.1. Muza e filozofisë

Në fund të jetës, Jacques Derrida, gjatë një momenti konfesional pohonte se “ende nuk ka mësuar si të pajtohet me vdekjen e vet.”⁵ Një konfesion i tillë që vjen nga një filozof në zë dëshmon e ridëshmon “se

² Zygmunt Bauman, *Mortality, Immortality and Other Life Strategies*, Cambridge, UK: Polity Press, 1992, f.10-13

³ *Death in Literature*, edited by Outi Hakola and Sari Kivistö, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2014, f. 7

⁴ Sigmund Freud: *Our Attitude Towards Death*, në *Thoughts for times on War and Death*, në The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, vol. 14. Hogarth Press, London, UK, 1957, f. 288-289

⁵ Krzysztof Michalski, *The Flame of Eternity: An Interpretation of Nietzsche's Thought*, Princeton University Press, 2012, f.12

praktikisht është e pamundur të përgatitemi për vdekjen tonë.”⁶ Edhe Freud pohon se “ta imagjinojmë vdekjen tonë është e pamundur, dhe sado që përpiqemi ta bëjmë këtë, kuptojmë se jemi të pranishëm vetëm si spektatorë.”⁷ Ndërkaq, Sokrati duke e pritur vdekjen rikujton “Ka ardhur koha të shkoj; secili ikën fatit të vet - unë të vdes, ti të jetosh - se cila udhë është më e mira, askush prej nesh s’e di, veç Zotit!”⁸ Vdekja thotë ai “është shkëputja e trupit nga shpirti, pra është diçka e vlefshme për filozofin, i cili duke mos përfillur nevojat fizike e shkon jetën në përpjekje ta çlirojë shpirtin nga vargonjtë e rëndë të materies.”⁹ *E vërteta absolute* e synuar nga dijetari dhe që arrihet vetëm nëpërmjet mendimit të kulluar - është ky koncepti sokratian i trupit si burg i shpirtit.

Një qëndrim po kaq ‘paqësor’ por dhe miqësor kundrejt vdekjes pati poetja amerikane Sylvia Plath. Ajo e deshi dhe e projektoi vdekjen e vet. Në romanin autobiografik *The Bell Jar* (*Këmbana e qelqtë*), shkruhet historia e një poeteje që tenton ta vrasë veten nga një poete që pak muaj pas përfundimit të librit do t’i jepte fund jetës. “Vdekja duhet të jetë tejet e bukur. Të shtrihesh në tokën e butë e të kaftë, me barin që valvitet mbi kokë, ta dëgjosh heshtjen. Pa të shkuar, pa të nesërme. Ta harrosh kohën, ta falësh jetën, të jesh në paqe.”¹⁰

Derisa Plath i këndon me një intimitë të thellë vdekjes, në lirikën ku merr frymë dhimbja e një poeteje, ky subjekt ka frymëzuar mendjet e mëdha ndër shekuj. Filozofi gjerman Arthur Schopenhauer pohon se “Vdekja është gjeniu i vërtetë inspirues, “muza e filozofisë”. Dhe vërtet, pa vdekjen çfarë kuptimi do të kishte filozofia.”¹¹

1.2. Vdekja tabu: injorimi i vdekjes

Vdekja, kjo ‘ëndërr’ e filozofëve, qe përherë temë joshëse në përpjekjen për ta kuptuar ose edhe për ta pushtuar frikën kundrejt saj. Dhe meqë një gjykim filozofik për vdekjen përfshin edhe gjykimin apo qëndrimin karshi jetës, ky subjekt ka qenë ndër më thelbësorët në diskutimet filozofike që kanë shenjuar historinë e filozofisë perëndimore që nga fillimi. Por, duke qenë një temë esenciale e njeriut, ajo

⁶ Krzysztof Michalski, vep. e cituar, f. 12

⁷ Sigmund Freud, vep e cituar, f. 289

⁸ Platoni, *Apologjia e Sokratit*, Liria, Tiranë, 1997, f. 48

⁹ Po aty, f. 69

¹⁰ Sylvia Plath, *The Bell Jar*, Harper and Row, New York, 1971, f. 131

¹¹ Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, Haldane and Kemp, 1948, f. 337

është njëkohësisht një nga temat e rënda por edhe më të injoruara prej tij. “Vdekja sot, në diskursin e përditshëm është tema më ‘e ndaluar’. Në një botë të ndryshimeve, qëndrimi tradicional karshi vdekjes duket i mpirë dhe statik, në kontrast me afërsinë e njerëzve me vdekjen ndër shekuj. Vdekja sot është bërë aq e frikshme sa që nuk guxojmë as t’ia përmendim emrin”,¹² thotë Philip Aries, historiani, sociologu dhe mesjetologu frëng, i cili ka përpiluar një tekst historik rreth ndryshimit të qëndrimeve ndaj vdekjes në shoqëritë perëndimore nga mesjeta në bashkëkohësi. Aries u bën një thanatografi këngëve heroike, si *Kënga e Rolandit*, romanit *Tristani e Isolda*, por edhe pranisë dhe mënyrës së vdekjes në veprën e Leon Tolstoit, në ikonografinë kishtarë, në pikturën e skulpturën mesjetare, në shkrime e ilustrime të tjera.¹³

Aries konstaton se personalizimi dhe dramatizmi i vdekjes në fazën e dytë të mesjetës është i lidhur me një sërë fenomenesh individuale, fetare gjithsesi, të ndërlidhura me ditën e gjykimit dhe me jetën e pretenduar të pasvdekjes. Sipas tij, “vdekja është shndërruar nga një akt i natyrshëm në një akt tragjik, nga një destinim kolektiv për qenien njerëzore në fat krejtësisht individual, nga një qasje e natyrshme në një koncept të frikshëm - deri te injorimi dhe tabuizimi i të folurit mbi vdekjen.”¹⁴

Fenomeni i *injuar* njerëzor është i vetmi që i përbashkon dhe i bën të barabartë njerëzit, thotë filozofi gjerman Friedrich Nietzsche. “Më bën të lumtur të shoh se njerëzit nuk duan të mendojnë fare për idenë e vdekjes! E megjithatë vdekja dhe heshtja e vdekjes janë të vetmet gjëra të sigurta dhe të përbashkëta për të ardhmen e të gjithëve! Sa e çuditshme që kjo gjëja e vetme e palëkundshme dhe e përbashkët për të gjithë, nuk ushtron pothuajse asnjë ndikim te njerëzit.”¹⁵

Pikërisht *vetëdijen* për vdekjen, me gjithë injorimin e saj e kërkonte filozofi Martin Heidegger. “Vetëdija unike njerëzore, ‘vetëdija për vdekjen’ është esenca e fillimit të kuptimit të përkohshmërisë së njeriut; të faktit se ai është një ‘qenie e drejtuar nga vdekja’, sepse, në momentin që vijmë në jetë, jemi mjaftueshëm ‘të moshuar’ për të vdekur.”¹⁶

¹² Philippe Aries, *Western Attitudes toward Death: From the Middle Ages to the Present*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1974, f. 92

¹³ Philippe Aries, *Western Attitudes toward Death*, f. 2-3

¹⁴ Nga *vdekja e butë* në kapitullin e parë, kapitulli i dytë i kushtohet vdekjes individuale *One's One Death*, f. 27-30

¹⁵ Friedrich Nietzsche, *The Gay Science*, Book Three, Trans. Josefine Nauckhoff, Cambridge University Press, Cambridge, U.K., 2001, f. 158

¹⁶ Martin Heidegger, *Being and Time*, Trans. Joan Stambaugh, State University of New York Press, New York, 1996, f. 289

Heidegger kërkonte vetëdijen dhe pranimin e vdekjes si kusht për ‘ekzistencën autentike’¹⁷. Sipas tij, “me injorimin e vdekjes, njeriu e mohon të jetuarit në plotkuptueshmërinë e fjalës. Sepse: të vdesësh do të thotë të jesh i aftë për vdekjen si vdekje.”¹⁸ Vetëm njeriu vdes,¹⁹ ai vdes vazhdimisht, për aq kohë sa qëndron mbi tokë, nën qiell, përpara hyjnorëve.²⁰ “Të vdekshmit banojnë atëherë kur bëjnë që qenia e tyre - qenie kjo e aftë për vdekjen si vdekje - të fillojë ta përdorë dhe ta praktikojë këtë aftësi, në mënyrë që të arrijnë te një vdekje sa më e mirë.”²¹

Sipas filozofit danez, Soren Kierkegaard, pikëpamja e njeriut për vdekjen, është thellësisht e ndërlidhur me pikëpamjen e përgjithshme të ekzistencës. Në diskutimin e tij mbi qëndrimet e ndryshme dhe besimin ndaj vdekjes, ai thekson dallimin në mes këndvështrimeve që pretendojnë rendin botëror kështu siç e njohim dhe këndvështrimeve që pretendojnë rendin transhendent të ekzistencës. Kierkegaard, në teorinë e tij mbi ekzistencën njerëzore, e gjen njeriun plotësisht në mëshirën e fatit, vuajtjes dhe vdekjes “Askush nuk kthehet nga të vdekurit, askush nuk ka ardhur në botë pa qarë; askush nuk e pyet tjetrin nëse dëshiron të vijë dhe as nuk e pyet se kur dëshiron të ikë.”²² “Duket sikur drejtimi dhe fundi i jetës është vetëm vdekja, edhe pse të thuash se kuptimi i jetës është të vdesësh, ngjan... në një kontradiktë.”²³

Nëse vdekja në diskursin e përditshëm të njeriut është i vetmi finalitet dhe siguri, një ‘siguri e pasigurt’ meqë ajo nuk zgjedh kohë, Schopenhauer pohon se “të gjitha sistemet religjioze dhe filozofike kryesisht na dretojnë të përballemi me vdekjen, kësisoj, ato janë kundërthëniet më të mëdha të sigurisë së tmerrshme të vdekjes.”²⁴

Vdekja, “e panjohura e madhe, më e madhja e të gjitha fatkeqësive”, për Sigmund Freud-in është ‘kuptim i jetës’, ajo për të cilën secili do të duhej të ishte i vetëdijshëm. Themeluesi i psikanalizës na

¹⁷ Po aty.

¹⁸“ Të jesh i aftë për të vdekur, është të marrësh barrën e vdekjes si vdekje.” Martin Heidegger, *Leksione dhe konferenca*, Përkth. Dritan Thomollari, Urim Nerguti, Plejad, Tiranë, 2003., f.165

¹⁹“ Gjallesat e tjera zhduken”, po aty, f.165

²⁰ Po aty, f. 149

²¹ Po aty, f. 150

²² Soren Kierkegaard, *Crop Rotation*, ‘Diapsalmata’, Either/Or, SV I, 10, f.261

²³ Po aty, f. 4

²⁴ Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, Trans. E. F. J. Payne, Th Falcon’s Wing Press, 1958, f. 337

kujton se në fund të fundit “çdonjëri ia ka borxh natyrës një vdekje.”²⁵ Për Freud, ajo është e natyrshme, e pamohueshme dhe pashmangshme, sado që në praktikë jemi mësuar të sillemi ndryshe. Kemi treguar tendencë ‘të pagabueshme’ për ta lënë vdekjen mënjanë, duke e eliminuar atë nga jeta. “Nga kjo, kemi proverbin: *të mendojmë për diçka si për vdekjen*. Sigurisht që me këtë nënkuptojmë vdekjen personale. E megjithatë nuk mund ta imagjinojmë vdekjen tonë, sepse sa herë që përpiqemi ta imagjinojmë, rezulton se mbijetojmë vetëm si spektatorë. Shkolla e psikoanalizës në këtë mënyrë mund të pohojë se në fund të fundit askush nuk i beson vdekjes së vet, dhe se në ndërdije, çdonjëri është i bindur për pavdekësinë e tij.”²⁶

Për filozofin polak Zygmunt Bauman, vetëdija e zakonshme për vdekjen, të cilën e konsideron të provokuar nga një ndërgjegjësim universal mbi vdekshmërinë, është motivuese dhe katalizator për krijimtarinë kulturore. Bauman sugjeron “kultura merret me zgjerimin e kufijve tokësorë dhe hapësinorë të qenies, me qëllim që t’i shkatërrojë ato krejt... veprimtaria e parë e kulturës ka të bëjë me mbijetesën, duke e shtyrë momentin e vdekjes dhe zgjatur jetëgjatësinë.”²⁷ Bauman konsideron se e njëjta vetëdije për vdekshmërinë nxit drejt krijimit kulturor të nocionit të pavdekësisë “Vdekshmëria është jona vetvetiu - por pavdekësia është diçka që duhet ta ndërtojmë. Pavdekësia nuk është thjesht një mungesë vdekjeje, por përballje dhe mohim i vdekjes.”²⁸

Vdekja është, në të vërtetë, mungesa e plotë e ndjesive, prandaj konsiderohet një hiç, ose siç thuhet, është vetëm një kalim, një ndërrim banese për shpirtin nga një vend në një tjetër, thotë Sokrati. “Nëse vdekja është mungesë e plotë ndjesish, siç ndodh në një gjumë pa ëndrra, kjo atëherë do të qe një fitore e madhe dhe e mrekullueshme.”²⁹ Dijetari i antikitetit argumenton se vdekja është e panjohur, por është mendja jonë ajo që e përfytyron në dy pamje të ndryshme, që të dyja ngushëluese, “pra, vdekja është ose një gjumë i amshuar pa ëndrra, ose një udhëtim në vise të lashta, mes shpirtrash të ndryshëm, të mbushur me drejtësi.”³⁰

²⁵ Sigmund Freud: *Thoughts for times on War and Death*, në The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, vol. 14. Hogarth Press, London, UK, 1957, f. 288

²⁶ Po aty.

²⁷ Zygmunt Bauman, *Mortality, immortality, and other life strategies*, Cambridge, UK: Polity Press, 1992, 12-14

²⁸ Po aty.

²⁹ Platoni, *Apologjia e Sokratit*, Liria Tiranë, 1997, f. 46.

³⁰ Po aty, f. 47

Njerëzve në përgjithësi nuk u pëlqen të flasin për vdekjen, ani pse disa vdesin tepër herët e disa vdesin vonë. “Bota ende nuk është mësuar me mësimin: “Vdis në kohën e duhur!”. Kështu mëson Zaratustra. Ta merr mendja, kush nuk jeton kurrsesi në kohën e duhur, si do të mund të vdiste ndonjëherë në kohën e duhur?”³¹ Në kapitullin *Mbi vdekjen e lirë*, personazhi i Friedrih Nietzsche-s, Zaratustra, thotë se njeriut i duhet të mësohet të vdesë “I lirë për vdekje, i lirë në vdekje, duke thënë solemnisht Jo në qoftë se nuk është më koha që të thotë Po.”³²

Askush nuk mund t’i shpëtojë vdekjes, meqë ajo është “thelbësisht personale dhe krejtësisht e pa relacion”,³³ një përvojë pra që secila qenie njerëzore e përjeton në mënyrë të veçantë. Filozofët pranojnë se kjo ambivalencë e vdekjes funksionon në dy drejtime: vdekja formëson kulturën njerëzore dhe kultura njerëzore formëson vdekjen.

1.3. Të mësosh të vdesësh

Filozofia mëton të na përgatisë për vdekjen, të na mësojë me idenë e vdekjes,³⁴ po, atëherë pyesim: cila është marrëdhënia ndërmjet vdekjes dhe letërsisë? Çfarë na mëson letërsia për vdekjen, si fundi i qenies?

Kur letërsia pyet për vdekjen, ngre dilema për vetë esencën e qenies, ekzistencën a mosekzistencën e saj. Siç thamë më lart, arti i let-rave na hap udhë për t’iu afruar vdekjes dhe imagjinuar atë nga perspektiva të ndryshme. Po çfarë thuhet kur flitet për vdekjen, kur shkruhet për vdekjen? Nëse letërsia dhe vdekja, si fenomene krejt të veçanta, janë në një proces të pandalshëm, çfarë lind nga bashkëjetesa e tyre? Atëherë, mbase mund të themi se letërsia flet për asgjënë dhe çdogjënë; flet për praninë dhe mungesën, për fenomenet themelore të jetës së njeriut në tërë misterin dhe bizaritetet. Duke folur për vdekjen, letërsia flet për çështjet esenciale, duke u hapur udhë mendimeve e ideve mbi vetë qenien dhe ekzistencën e saj.

Citua më lart Schopenhauer-in për vdekjen si “muzë të filozofisë”, por ky subjekt ka qenë temë inspiruese për të gjitha format e shprehjes artistike gjatë gjithë historisë: kujtojmë vizatimet në varret e faraonëve dhe ‘udhëzimet’ në *Librin e të vdekurve* në Egjiptin e lashtë;

³¹ Fridrih Niçe, *Kështu fliste Zaratustra*, Rilindja, Prishtinë, 1981, f. 81

³² Po aty, f. 83

³³ Martin Heidegger, *Being and Time*, f. 297

³⁴ Shih Fedri në: *Apologjia e Sokratit*, Liria Tiranë, 1997

kujtojmë epikën babilonase të heroit Gilgamesh, udhëtimin e mbretit të guximshëm fokusuar kryesisht në temën e vdekjes duke na mësuar rreth qëndrimit të njeriut të asaj bote karshi vdekjes; kujtojmë këngët homerike dhe vdekjet heroike në *Iliadë*, kujtojmë vdekjen ‘e pamëshirshme’ në mitin grek dhe në atë romak; kujtojmë dramën greke, vdekjet e heronjve në tragjeditë në të cilat ekzistenca e heroit paradoksalisht krijohet nga vdekja e tij; vdekjen në mitologjitë e qytetërimeve të vjetra, ritualet e vdekjes në këto shoqëri; elegjitë, këngët për vdekjen; vdekjen në legjendat biblike, ato islame, indase, budiste dhe në ikonografitë fetare; vdekjen ngushëlluese në mesjetë; kujtojmë imazhet nga bota e përtejme dhe ndëshkimin e pasvdekjes në *Ferrin* e Dantes, vepër në të cilën vdekja fle në shtratin e doktrinave të besimit të krishterë dhe përtej, në shtratin e ndjeshmërive hyjnore poetike; kujtojmë vdekjen në tragjeditë e dramaturgut William Shakespeare, në veprën e Goethes e Dostoevskyt, Tolstoyt e Gogolit, Marquez, Chekhov, E.A. Poe, M. Twain, W. Whitman, Proust, Camus, Kafka, Pessoa, Plath, Dickinson, Conrad, Orwell, Faulkner, Steinbeck, D.Thomas, Lorca, Buzzati e Calvino, etj.

‘Muza e zezë’ i ka inspiruar shkrimtarët, pa marrë parasysh se cilës epokë i kanë takuar, cilës frymë, stil a drejtim letrar. Me një nxitje tejte provokuese e të thellë vdekja ka shtrirë fuqinë e saj në letrat e përbotshme në çdo kohë.

Shkrimtari e filozofi i absurdit, Albert Camus, thotë se “Meqë të gjithë do të vdesim, çfarë rëndësie ka kur dhe si do vdesim”³⁵ Ideja e vdekjes është më e lehtë e shumë më e thjeshtë se pesha që njeriu i ka dhënë, pohon autori që kërkoi *kohën e humbur*, Marsel Proust. “Mendimet e atyre që janë duke vdekur orientohen në një aspekt të dhimbshëm, të errët, të brendshëm ndaj “anës së zhurmshme” të vdekjes, të cilën vdekja e reprezenton dhe i detyron ta ndjejnë - një barrë kjo dërmuese e shkatërruese, shumë më e vështirë sesa ideja abstrakte të cilën jemi mësuar ta quajmë – vdekje.”³⁶ Ndërkaq, poeti amerikan Edgar Allan Poe, pohon se “kufijtë që e ndajnë jetën nga vdekja janë të fshehtë dhe të mjegullt; kush mund të thotë se ku mbaron njëra e ku fillon tjetra?”³⁷

³⁵ Albert Camus, *The stranger*, transl. by Matthew Ward, Vintage International, New York, 1989, f.71

³⁶ Marsel Proust, *In Search of Lost Time*, Volume 1: Swann’s Way, Translation C.K. Scott Monrieff, Terrence Kilmartin, Random House, New York, 1992, f. 112-113

³⁷ Edgar Allan Poe, *The Premature Burial*, 1844, në: <https://genius.com/Edgar-allan-poe-the-premature-burial-annotated>, f. 2

Autorët modernë në vazhdimësi e kanë paraqitur vdekjen si dilemë ekzistenciale, e cila zgjon ankthin e tmerrshëm dhe njëkohësisht ofron udhën autentike drejt vetëzbulimit. Po ashtu, vdekja shpesh trajtohet edhe në kontekst më të gjerë, si pjesë e ciklit natyror të rrënimit dhe ripërtëritjes. Vdekja në literaturë bart në vete një sërë implikimesh simbolike, duke qenë e lidhur ngushtë me idenë e vetmisë, të ikjes, të tjetërsimit, dhe thellësisht me kuptimin dhe krijimin e vetë letërsisë - si mënyrë e njohjes së këtij fenomeni nëpërmjet imagjinatës.

Mungesa e marrëdhënieve ndërnjerëzore apo e kontaktit njerëzor është ajo që barazohet me vdekjen në poezitë e Wisława Szymborskas. Marrëdhënia midis qenieve njerëzore është ndër aspektet themelore të ekzistencës/jetës njerëzore. E gjithë bota e qytetëruar shtyp vdekjen dhe, me këtë, edhe lirinë për të vendosur mbi “kohën tonë në tokë”.³⁸ Njohja e vdekjes dhe pranimi i saj na japin lirinë për të dashuruar dhe për ta bërë këtë me një gravitet që vetëm kufiri i dhënë mund ta lejojë. Ikja nga vdekja është gjithashtu një ikje nga vetë jeta, nga dashuria. Në këtë mënyrë, në universin poetik të Szymborskës ndeshim zbutjen e vdekjes, duke kapur momentin “e ikjes” me forcën e emocionit, pikërisht në vijën midis kohës dhe kohëzgjatjes.

Joseph Conrad, autori i romanit *Zemra e errësirës*, e përshkruan ‘luftën’ me vdekjen si tmerrësisht të mërzitshme aq sa nuk mund të imagjinohet “Ajo zhvillohet në një zymtësi të paimagjinueshme, pa asgjë nën këmbë, pa asgjë përreth, pa spektatorë, pa zhurmë, pa lavdi, pa dëshirën e fitores, pa frikën e humbjes, në një atmosferë dilemash të vakëta, pa besuar në të drejtën tënde, e aq më pak në atë të kundërshtarit.”³⁹ Dhe nëse kjo është forma finale e dijes, atëherë “jeta është më e madhe se që e mendojmë.”⁴⁰ Dilemën ekzistenciale me vdekjen në raport e në fshirjen e kufijve ndërmjet jetës e vdekjes, shkrimtari kanadez Jack Kerouac e përshkruan kështu “Kam vdekur dhe jam rilindur pafund, po nuk e mbaj mend saktësisht sepse kalimet nga jeta në vdekje dhe mbrapsht në jetë, shpirtërisht janë kaq të lehta, si një akt magjik, sikur bie në gjumë dhe zgjohesh sërish një milion herë”.⁴¹ Poeti i *gjeneratës beat*, pohon se ky rebelim i jetës dhe vdekjes ndodh thellë në brendinë e mendjes së individit dhe “kjo të lumturon si një gotë e

³⁸ Malgorzata Anna Packalén, *A Domestication of Death: The Poetic Universe of Wisława Szymborska*, 2004, në:
<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1996/szymborska/article/>

³⁹ Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, Planet eBooks, f. 117-118

⁴⁰ Po aty, f.118

⁴¹ Jack Kerouac, *On the Road*, Penguin Classics, New York, 2003, f. 50

mirë vere”. Për shkrimtarin George Orwell, jeta është një luftë e madhe, ndërkaq vdekja është çmimi i saj (jetës). William Shakespeare, autor i tragjedive që në thelb kanë vdekjen, thotë se “Frikacakët vdesin shumë herë përpara vdekjes së vërtetë, ndërsa trimat e shijojnë vdekjen vetëm njëherë.”⁴²

Prozatori rus, Boris Pasternak, e gjen tërë historinë e njerëzimit në përpjekje të zgjidhjes së enigmës së vdekjes, në angazhimin dhe luftën sistematike me qëllim tejkalimin e vetë vdekjes “Prandaj njerëzit kanë krijuar simfoni, kanë zbuluar numrat infinitivë dhe valët elektromagnetike.”⁴³ Leon Tolstoy po ashtu pohon se po të mos kishte vuajte, siç e sjell vdekja, njeriu nuk do t’i njihte kufijtë e tij, nuk do ta njihte veten. “Njeriu nuk mund të zotërojë asgjë për aq kohë sa e ka frikë vdekjen, por ai që nuk i frikësohet asaj, zotëron gjithçka.”⁴⁴

Letërsia kështu, e ka shkruar vdekjen në të gjitha epokat e në të gjitha format letrare, vdekjen në vetën e parë, në vetën e tretë, vdekjen e tjetrit/të tjerëve, i ka krijuar imazhet e pasvdekjes, përjetësisë, pamjet e kufomave, varrimeve, vetëvrasjes, vrasjes, heroizmit, martirizimit, eutanazisë etj. Po, sërish, çfarë lind nga simbioza e letërsisë me temën e vdekjes? A na ndihmon letërsia për ta kuptuar më mirë sovranitetin e vdekjes, apo vetëm e fiksionalizon atë? A mundet letërsia ta mësojë lexuesin se si vdiqet, apo më mirë, si duhet pranuar vdekja? A është reprezentimi i vdekjes i rëndësishëm në kuptimin antropologjik dhe historik të kuptimit të vdekjes? A janë metaforat e vdekjes shprehje të mohimit të vdekjes, apo në të kundërtën, ato na japin një mënyrë më të thellë në gjetjen e kuptimit të vdekjes; a është një autor që shkruan për vdekjen, më i hapur ta pranojë vdekjen e vet?

Përfundim

Në këtë punim kemi shtruar disa nga mendimet dhe konceptet filozofiko-letrare për raportin e letërsisë me fenomenin e vdekjes të autorëve përfaqësues të dijes filozofike dhe autorëve të letrave të përbotshme. Në këtë përpjekje hetuam se në diskursin filozofik e letrar

⁴² William Shakespear, *The tragedy of Julius Caesar*, Act II, Scene II (A room in Caesar’s palace), *The Complete Works of William Shakespeare*, Project Gutenberg, 1997

⁴³ Boris Pasternak, *Doctor Zhivago*, Pantheon Books, New York, 1958, f. 20

⁴⁴ Leon Tolstoj, *War and Peace*, Penguin Random House, New York, 2008, f. 320

mbi këtë temë, mendimtarë e shkrimtarë, përbashkohen në motivueshmërinë e fenomenit dhe në të vërtetën e pashmangshmërisë së vdekjes si ligj universal njerëzor që gjeneron kuptime dhe ngre pikëpyetje esenciale. Po ashtu, nënvizuar se autorët modernë e në veçanti poetët, në vazhdimësi e kanë paraqitur vdekjen si dilemë ekzistenciale, e cila zgjon ankthin e tmerrshëm dhe njëkohësisht ofron udhën autentike drejt vetëzbulimit. Më tej, vdekja trajtohet edhe në kontekst më të gjerë, si pjesë e ciklit natyror të rrënimimit dhe ripërtëritjes. Kësisoj, vdekja në literaturë bart në vete një sërë implikimesh simbolike, duke qenë e lidhur ngushtë me idenë e vetmisë, të ikjes, të tjetërsimit, dhe thellësisht me kuptimin dhe krijimin e vetë letërsisë.

LITERATURA

- [1] Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, Haldane and Kemp, 1948
- [2] Albert Camus, *The stranger*, transl. by Matthew Ward, Vintage International, New York, 1989
- [3] Boris Pasternak, *Doctor Zhivago*, Pantheon Books, New York, 1958
- [4] Edgar Allan Poe, *The Premature Burial*, 1844, në: <https://genius.com/Edgar-allan-poe-the-premature-burial-annotated>
- [5] Fridrih Niçe, *Kështu fliste Zaratustra*, Rilindja, Prishtinë, 1981
- [6] Friedrich Nietzsche, *The Gay Science, Book Three*, Trans. Josefine Nauckhoff, Cambridge University Press, Cambridge, U.K., 2001
- [7] Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, Planet eBooks.
- [8] Jack Kerouac, *On the Road*, Penguin Classics, New York, 2003
- [9] Krzysztof Michalski, *The Flame of Eternity: An Interpretation of Nietzsche's Thought*, Princeton University Press, 2021
- [10] Leon Tolstoj, *War and Peace*, Penguin Random House, New York, 2008
- [11] Martin Heidegger, *Being and Time*, Trans. Joan Stambaugh, State University of New York Press, New York, 1996
- [12] Martin Heidegger, *Leksione dhe konferenca*, Përkth. Dritan Thomollari, Urim Nerguti, Plejad, Tiranë, 2003
- [13] Marsel Proust, *In Search of Lost Time*, Volume1: Swann's Way, Translation C.K. Scott Monrieff, Terrence Kilmartin, Random House, New York, 1992
- [14] Malgorzata Anna Packalén, *A Domestication of Death: The Poetic Universe of Wisława Szymborska*, 2004, në:

- [15] <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1996/szymborska/article>
- [16] Platoni, Apologjia e Sokratit, Liria, Tiranë, 1997
- [17] Philipe Aries, Western Attitudes toward Death: From the Middle Ages to the Present, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1974
- [18] Sigmund Freud, Our Attitude Towards Death, në Thoughts for times on War and Death, në The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, vol. 14. Hogarth Press, London, UK, 1957
- [19] Soren Kierkegaard, Crop Rotation, 'Diapsalmata', Either/Or, SV I, 10
- [20] Sylvia Plath, The Bell Jar, Harper and Row, New York, 1971
- [21] William Shakespear, *The tragedy of Julius Caesar*, Act II, Scene II (A room in Caesar's palace), The Complete Works of William Shakespeare, Project Gutenberg, 1997
- [22] Zygmunt Bauman, Mortality, Immortality and Other Life Strategies, Cambridge, UK: Polity Press, 1992

Astrit Salihu
Universiteti i Prishtinës

I LEHTË, ME KRAHË DHE I SHENJTË DHE PËRJASHTOHET NGA SHTETI!

(Platoni mbi poezinë)

I LEHTË, ME KRAHË DHE I SHENJTË, POR PËRJASHOHET NGA SHTETI!

Me emrin e Platonit lidhet projeksioni i shoqërisë ideale, të ekuilibruar dhe harmonike. Pas këtyre cilësimeve, vetëkuptueshmërinë për artin si ajo që do t'i jepte kuptim kësaj shoqërie, zhbëhet me qëndrimin e ftohtë të Platonit: 'se aty nuk ka vend për artistët dhe poetët'. Kjo mbetet njolla më e madhe ndaj artit dhe poezisë në historinë e mendimit perëndimor, pasojat e së cilës i ka mbajtur mbi supet e veta arti deri në ditët e sotme. Për këtë qëndrim janë shkruar me shekuj, panderprerë, komente, janë bërë egzegjeza të teksteve të tij; nga interpretime të mundimshme që të gjejnë referenca për të zbutur këtë qëndrim drithërues deri tek ato që konstatojnë se janë të pashpresa përpjekjet që te Platoni të gjendet ndonjë mendim më i zbutur për artin. Fundja nuk ka si dhe pse të zbutet qëndrimi i Platonit për artin dhe poezinë, dhe se nuk ka arsye që t'i bëjmë vend artistëve dhe poezisë në një shtet si ai i Platonit, sepse më e mira do të ishte që as shtetit të tij të mos i bëhet fare vend askund, për më të mirën e të gjithëve. Nëse e çlirojmë veten nga përpjekja e të menduarit të shoqërisë në pajtim me projeksionet e Platonit atëherë do të na shpaloset qëndrimi i vërtetë i tij për artin dhe poezinë, për atë që është magjepsëse, tërheqëse dhe e fuqishme në art dhe poezi. Nga kjo të relaksuar mund të shohim se si Platoni mbetet prej atyre që e ka kuptuar artin dhe se arsyeja e vetme që e ka përjashtuar atë nga shteti i tij ka qenë mu në të kuptuarit e thellë të tij dhe forcës së tij. Me këtë i flakim lajthitjet eventuale për atë se Platoni nuk e ka kuptuar në mënyrën e duhur artin dhe se nga kjo ka pasuar një qëndrim kundër artit; por njëherësh shpalosim një mendim të thellë filozofik për artin dhe poezinë. Në këtë rrugëtim mund të nisemi nga

Dialogu i Platonit ‘*Joni*’ që definon qëndrimin e tij ndaj artit dhe atë mu në përpjekjen e tij të kuptuarit të poezisë, gjë që e bën edhe më të arsyeshëm trajtimin e mendimit të tij në tematizimin e raportit të filozofisë dhe poezisë.

Fjalët çelës: Platoni, arti dhe poezia, shteti, dialogu “*Joni*”

I

Aty ku shtrohet pyetja mbi raportin e filozofisë dhe poezisë, në asnjë rast nuk mund të na lërë indiferent një trashëgimi historike, jo gjithë aq miqësore e këtij raporti. Fjala është për raportin e filozofisë dhe poezisë në kontekstin e antikitetit. Filozofia qysh në fillet e veta, në përpjekjen e saj për t’u konstituuar si një refleksion i mëvetësishëm, ky është tashmë një mendim i gjithëpranuar, është dashur që të ballafaqohet me mitin respektivisht me poezinë. Në kontekstin e antikitetit, në kohën e lindjes së dhe zhvillimit të filozofisë ky relacion nuk është shprehur në ndonjë formë të butë dhe të lehtë thujse bëjmë fjalë për dy krijime të frymës njerëzore që plotësojnë dhe avancojnë njëra-tjetrën. Përkundrazi, në fillimet e saj ky ka qenë raport i një fërkimi të pandërprerë pasi miti dhe poezia kishte një dominim evident në formësimin botëkuptimeve të asaj kohe. Brenda këtij konteksti, aty ku fillon mendimi filozofik, gradualisht shpërfaqet njëfarë rivaliteti mes mitit, poezisë dhe filozofisë. Në përpjekjen e filozofisë që të instalohet si një formë më vete dhe njëherësh formë më koherente, më e qëndrueshme dhe më racionale e interpretimit të botës, domosdo ballafaqohet me një realitet imagjinar të mitit dhe poezisë që tashmë ishte konstitutiv për botën jetësore të antikitetit grek. Përmbajtjet mitike do të shohim se janë të pranishme në shumë nga mendimet e filozofëve të hershëm, dhe kjo është evidente nga leximi i fragmenteve, ose doksorgrafitë e parasokratikëve. Megjithatë, ajo që interpretimet e para të filozofëve parasokratikë ende kishin referenca mitike, mund të supozojmë, më shumë kishin të bëjnë me gjetje të analogjive interpretuese me bindjet e përhapura të asaj kohe sesa me ndonjë supremaci të interpretimit mitik ndaj atij filozofik. Kjo, njëherësh mund të merret edhe si fazë fillestare e afirmimit të mendimit filozofik pa ndonjë mohim të prerë të mitit. Ky fërkim dhe rivalitet akoma nuk kishte artikuluar në formën e hapur dhe në një konfrontim të drejtpërdrejtë. Shkëndijimet e këtij konfrontimi gjenden aty këtu nëpër fragmente të mendimtarëve parasokratikë (këtu vetëm mund të rikujtojmë kritikën që i bënë Ksenofani Hesiodit dhe Homerit për përshkrimin e tyre të perëndive me të gjitha amoralitetet e

tyre si përshkrim antropomorfik i tyre¹). Dhe për të kuptuar raportin mes filozofisë dhe poezisë, njëherësh edhe për të kuptuar mendimin e Platonit mbi artin dhe poezinë, duhet të rikujtojmë kontekstin e asaj kohe. Arsyeja për këtë qëndron në faktin se asokohe poezia nuk ishte e kuptuar sikur sot; si një formë e shprehjes artistike, si letërsi. Një rol dhe ndikim i poezisë, çfarë ajo kishte në shoqërinë greke, për ne sot është jo i lehtë për t'u konceptuar. Poezia kishte një funksion të gjithëpërfshirës të organizimit të besimeve në të cilën mbështeteshin botëkuptimet e grekëve të vjetër, gjë që i jepte poezisë fuqinë e ndikimit të drejtpërdrejtë në organizmin moral dhe politik të grekëve. Në shumë nga dialogët e tij, tematizimet për poezinë dhe poetët, Platoni i vendos brenda kësaj kornize të forcës së ndikimit që ka poezia në edukimin e qytetarëve. Edhe pse Platoni më së shumti e ka problematizuar rolin dhe funksionin e poezisë të grekët, të dhënat për këtë janë më të hershme nga ato të Platonit. Për këtë na dëshmon edhe njëri fragment i Ksenofanit në të cilin pohohet se "...qysh prej fillimit të gjithë kanë mësuar sipas Homerit."² Ky fragment mbetet një referencë e rëndësishme për atë se si grekët e përjetonin dhe njëherësh e jetonin poezinë. Të jetosh me udhëzimet poetike nënkupton që ajo të jetë bartëse e funksionit moral, politik dhe didaktik. Grekët e vjetër të Homeri dhe Hesiodi nuk shihnin ndonjë vepër letrare, një arritje në shprehjen artistike, por udhëzuesit e pakontestueshëm të besimit, luftës, qeverisjes, edukimit dhe formësimit moral. Në shek. V dhe IV p.e.s. e vërteta për botën gjendej te Homeri, Hesiodi dhe drama greke. Në ato vepra të artit dhe poezisë përmbledhej përvoja jetësore e grekëve që në formën e traditës përcillej nëpër gjenerata. Bota e poezisë ishte bota e rendit objektiv

¹ Një studim pak më i thelluar i kësaj çështje gjendet te Tom Mackenzie në "*Poetry and Poetics in the Presocratic Philosophers, Reading Xenophanes, Parmenides and Empedocles as Literature*", Cambridge University Press, London, 2021. Mackenzie nisat nga qëndrimi se te Ksenofani nuk është 'goditja e parë' siç pretendohet në interpretimet filozofike e asaj që njihet si 'mospajtimi i filozofisë dhe poezisë', sepse ai edhe Ksenofanin e konsideron si poet e jo filozof. Edhe pse ne jemi të prirur të lexojmë më ndryshe raportin mes filozofisë dhe poezisë po e potencojmë faktin e interpretimeve shumë më komplekse të këtij raporti. Rreth kësaj Mackenzie shkruan se: "'Sulmi' i Ksenofanit ndaj poetëve, e posaçërisht në paraqitjen antropomorfike të tyre, është lexuar si hedhje filozofike e mitit dhe kështu si instancë kryesore në narrativin historik të progresionit nga 'mitologjika' kah forma 'racionale' e shpjegimit". Ibid. fq. 25.

² Shih për këtë, J.H.Lesher, "*Xenophanes of Colophon, Fragments: A text and Translation with a Commentary*", University of Toronto Press, Toronto, 1992. Fq.20.

kozmetik dhe nuk kishte të bënte me shprehje të imagjinatës poetike³. Në emrat e poetëve presupozoheshin mësuesi, artisti-poeti, dijetari, burrë-shtetasi. Brenda këtij horizonti shfaqet Platoni që me mendimet e tij synon t’i lëkund ‘forcat e konservativizmit për poezinë’ që në shoqërinë para shkrimit konsiderohej si forcë e vetme integrale e jetës së shoqërisë greke. Për shembull Guthrie për këtë kontekst shkruan se “ne kemi të drejtë të kritikojmë grekët nga pikëvështrimi ynë, por, për të kuptuar Platonin duhet ditur se çka pritej prej poetëve, se si në shek. V. dhe IV. para Krishtit ai vetë dhe dëgjuesit e tij (sepse poezia shkruhej për t’u dëgjuar dhe jo për t’u lexuar) e kanë kuptuar detyrën e saj. E dimë, që, në përgjithësi, funksioni i saj primar ishte didaktik, dhe se deri në shek. V. këshillat morale dhe politike janë shtruar në formën e vargjeve.”⁴ Për të ardhur deri te të kuptuarit e raportit të filozofisë dhe poezisë të Platonit, duhet gjithnjë mendimet e tija të vështrohen brenda këtyre zhvillimeve në jetën e antikitetit grek. Ky status i poezisë i jepte asaj njëfarë autoriteti të pakontestueshëm dhe fuqinë e ndikimit që ia pamundësonte filozofisë, në këtë rast asaj të Platonit, që të avancohet dhe të imponohet si dije supreme që duhet të formësojë realitetin njerëzor, prej formësimit moral të individit e deri tek organizimi politik i shoqërisë. Rolin e udhërrëfyesit moral, politik e didaktik duhet, sipas Platonit, ta ketë vetëm filozofia. Andaj filozofia e Platonit pashmangshëm është futur në raport konfrontimit me poezinë, ngase kjo, sipas tij, ishte e vetmja mënyrë që të lëkundë mendimet jokritike të përhapura të asaj kohe për rolin e poezisë, si ato që mbajnë në jetë atë që Guthrie e shihte si ‘konservativizëm për poezinë’.

II

Shfaqja e Platonit lidhet me riorientimet e mëdha të mendimit në kulturën evropiane. Shfaqja e Platonit nuk është vetëm një ngjarje epizodike mendore. Platoni me mendimin e tij vendos themelet e një ngrehine filozofike që përcakton orientimet e përgjithshme në kulturën evropiane. Shumëçka nga provenienca e mendimit dhe kulturës evropiane mbetet trashëgimi e drejtpërdrejtë e mendimit të Platonit. Në mendimin e Platonit e gjejmë të ngjizur projektin e madh jo vetëm

³ Shih për këtë në Katherine Gilbert, Helmut Kuhn, “*A History of Esthetics*”, The Macmillan Company, New York 1939, fq.22-23.

⁴ W.K.C.Guthrie, “*A History of Greek Philosophy*” Volume IV, “*Plato, The Man and His Dialogues: Earlier Period*”, Cambridge University Press, 1975, fq. 205.

epistemologjik, por, edhe etik dhe politik të perëndimit. Për më shumë mund të pohohet se ky mendim ka vulosur fatin e kulturës evropiane, madje edhe në përpjekjet deri në çmenduri të reformimit të saj nga ana e Nietzsches. Gjithçka është pandashmërisht e lidhur me emrin e Platonit. Këtij projekti mendor nuk ka mundur t'i shqitet as arti e poezia. Poezia në lirinë e lojës së saj imagjinate s'ka si t'i bëjë ballë këtij konstrukti të fortë logjik që ka synuar vendosjen e një ekuilibri organik politik. Rrjedhojat e kësaj ngjarjeje në mendimin perëndimor tashmë i kemi të njohura, në atë që e shquajmë si mendim ose qëndrim i Platonit për artin; më mirë si mohim i artit dhe poezisë nga ana e Platonit. Ky mohim i poezisë e përndjek atë në gjithë veprën e tij. Për këtë ka të drejtë Most kur shkruan se “nga *Joni* i hershëm përmes *Simposionit*, *Fedrit* dhe *Shtetit*, deri te *Ligjet* e vonshme – të përmendim vetëm këta dialogë – mospajtimi personal i Platonit me poetët është mirë i etabluar, thellë i rrënjësor, këmbëngulës, i përsëritur, eksplisit dhe intensiv. Dhe askush nuk do të pëlqente që të diskutojë për mospajtimit me pohimin se filozofia e Platonit është e angazhuar sinkronikisht në formë sistematike në mospajtimit me poetët dhe poezinë dhe se ky mospajtimit ka zgjatur diakronikisht gjatë gjithë karrierës së tij.”⁵ Glen.W.Most i takon radhës së interpretuesve që mospajtimin e filozofisë dhe poezisë e sheh më shumë si ‘mospajtimit personal’ të Platonit, se ndonjë mospajtimit i ngulitur në ndonjë traditë të thellë në jetën e grekëve të vjetër. Edhe pse mund të nisemi prej presupozimit se miti, poezia dhe filozofia janë mënyra të ndryshme të interpretimit dhe se kemi njëfarë mospajtimit mes këtyre interpretimeve, potencimi i këtij ‘mospajtimit’ dhe pse jo konfrontimi mund të themi se kulmon dhe formulohet me Platonin dhe me projektin e tij të madh filozofik.⁶

⁵ Glen. W. Most, “What Ancient Quarrel between Philosophy and Poetry?” në *Plato and the Poets*, Edited by Pierre Destree & Fritz-Gregor Herrmann, Brill/Laiden-Boston 2011, fq. 2.

⁶ Fjala është për 607b/c në veprën *Shteti*, ku Platoni e përshkruan relacionin mospajtues si të dyanshëm: “VII- Në qoftë se, pra, duhet të mbrohemi që përsëri iu kthym poezisë, atëherë le të thuhet se, si të tillë, me plot të drejtë e kemi përzënë nga shteti. Për këtë na ka detyruar arsyeja. E që poetët të mos na akuzojnë se jemi pa zemër dhe të pagdhendur, ne do ta themi edhe këtë midis filozofisë dhe poezisë tashmë ekziston një mospajtimit i vjetër. Sepse fjalët si “kudra që leh në zotërinë e saj”; e pastaj: “janë të mëdhenj në përrallat e veta të marra e të zbrazëta”; e: “grumbull i madh njerëzish tepër të urtë”; dhe: “mendimtarët kërkojnë me kujdes shkakun e urive të veta”, të gjitha këto dhe një mijë gjëra të tjera tregojnë se sa i vjetër është mospajtimit i tyre. Gjithashtu duhet thënë se ne me kënaqësi do ta pranojmë poezinë argëtuese dhe mimetike në qoftë se ajo në ndonjë mënyrë na vërteton se në një shtet që ka ligje të vyeshe edhe ajo duhet

Në veprën e tij *Shteti*, Platoni elaboron në shumë vende relacionin e filozofisë dhe poezisë, duke e shpalosur edhe mendimin e tij për poezinë, që për shumë lexues bashkëkohorë është thujse skandaloz. Në 398a Platoni shkruan: “E sikur në shtetin tonë të vinte një njeri aq i shkathët sa të mund t’i pranonte të gjitha këto forma dhe të mund t’i imitonte të gjitha këto gjëra, dhe sikur ky njeri të donte të tregonte të gjitha mjeshtëritë e veta dhe t’i recitonte këngët e veta, atëherë ne do t’i bënim nderim hyjnor, si të ishte i shenjtë që meriton admirimin, e megjithatë do t’i thoshim se te ne në shtet nuk kemi njeri të tillë dhe se nuk mund të ekzistojë as ai dhe do ta dërgonim në ndonjë shtet tjetër pasi më parë do të derdhnim shumë erëra mbi kokën e tij dhe do ta kurorëzonim me fjongo të leshta”. Pas nderimit hyjnor të poetit, por edhe pas trajtimit ‘si të ishte i shenjtë’ Platoni mendon se nuk ka vend për të në shtetin e tij dhe se ai duhet përcjellë në ndonjë shtet tjetër, pra të përjashtohet nga ai me respektin e kurorëzimit me fjongo.

Qëndrimi i Platonit për artin dhe poezinë, mbetet damka më e madhe në historinë e mendimit filozofik. Trashëgimia platonike bart me vete mëkatën e madh të filozofisë për përbuzjen, nënshtrimin, sipas mundësisë edhe përjashtimin artistëve dhe poetëve nga shteti. Arti dhe poezia asnjëherë gjatë ekzistimit të vet nuk është goditur më shumë sesa nga qëndrimi i Platonit. Aq më shumë ky nuk ka qenë vetëm njëri nga mendimet në radhën e të shumtëve në antikitet, ngase trashëgimia e tij do të ketë rrjedhoja të shumta për të kuptuarit e asaj se çka është arti dhe poezia, cili është roli i artit dhe poezisë si dhe i problematizimit të asaj se për çfarë na duhet arti dhe poezia. Në qëndrimet e Platonit mund t’i gjejmë të gjitha animozitetet politike të përpjekjes së kontrollit dhe kufizimit ndaj artit dhe poezisë në trajtat e shumta represive politike të sistemeve autoritare dhe totalitare. Të gjitha kufizimet dhe ndërhyrjet politike ndaj artit dhe poezisë kanë fusnotë platoniste.

Edhe sot e kësaj dite vazhdojnë interpretimet e qëndrimeve të Platonit ndaj artit dhe poezisë gjithnjë nën habinë dhe hutinë që krijon vepra e Platonit, si vepra prej më të arrirave në letërsinë perëndimore në dialogët e tij. Si mundet dikush me një shprehje të këtillë artistike ta mohojë artin? Si mundet që me art të mohohet arti? Dhe te Platoni kjo merr formë tjetër, më të rëndë nga ajo e ndonjë ekzibicioni avangardist të afirmimit të anti-artit me anë të artit që e njohim në lëvizjet moderniste. Sepse Platoni është mendimtari i parë që e ka menduar

ta ketë vendin e vet, sepse edhe ne jemi të vetëdijshëm se çfarë ndikimi magjik ka ajo. Por do të ishte mëkat po ta sakrifikonim mendimin tonë të vërtetë. (607 b/c). Platoni, *Shteti*, Rilindja, Prishtinë, 1980.

artin, që i ka vendosur premisat për mendimin e artit. Në orvatjet e tij për herë të parë ka filluar që të mendohet dhe definohet arti dhe poezia. Atë që ne sot e njohim si teori të artit, filozofi të artit, estetikë dhe kritikë të artit i ka rrënjët në orvatjet mendore të Platonit.

III

Tashmë e kemi të njohur qëndrimin e tij: ‘poetët duhen përjashtuar nga shteti’. Dhe atë jo nga cilido shtet, por nga shteti i tij ideal, më i miri i mundshëm, harmonik, i ekuilibruar, pa antagonizma dhe në funksion të mirës së përgjithshme. Por, pse shtetit ideal të Platonit nuk i duhen artistët dhe poetët? A nuk do duhej të jetë e kundërta, që një shtet ideal të jetë ai që afirmon dhe presupozon artin dhe poezinë si ajo më sublimja e njerëzores? Dhe këtu na lind tanimë edhe pyetja kryesore që na mundëson të arrijmë te mendimi i Platonit për artin dhe poezinë: si e ka kuptuar artin dhe poezinë Platoni? A e ka kuptuar Platoni artin dhe poezinë në mënyrën e drejtë dhe të duhur? Mos ndoshta në të kuptuarit e shtrembëruar dhe të gabuar ai ka nxjerrë qëndrime të pafavorshme për artin dhe poezinë? Përgjigjja në këtë pyetje nuk është edhe aq e lehtë. Nëse i referohemi kontekstit që përmendëm më sipër për rolin dhe funksionin që kishte arti dhe poezia në shek e IV. do ta shohim se Platoni jo pa arsye në këtë vijë konfrontimi përpiqet të mendojë mu atë funksion të artit dhe poezisë; si bartëse e dijës dhe formësuese e jetës⁷. Jashtë këtij funksioni të poezisë në jetën e grekëve të vjetër, që është i panjohur për kohën tonë, nuk mund të

⁷ Në 600d në veprën e tij *Shteti* Platoni shpalos atë që e brengos më së shumti, funksioni i poezisë dhe statusin që ajo kishte te grekët e vjetër, si edukuese pra edhe si formësuese e jetës në polis. Ja çfarë shkruan Platoni: “IV – Me të vërtetë ashtu flitet – thashë. – Por, Glaukon, sikur Homeri me të vërtetë të mund t’i edukonte njerëzit dhe t’i bënte më të mirë, dhe sikur të ishte i aftë jo vetëm të imitonte, por edhe të njihte, vallë, a nuk do të krijonte shumë nxënës dhe ithtarët dhe vallë ata a nuk do ta donin dhe nderonin. Protagora nga Abdera, Prodiku nga Kemi dhe shumë të tjerë me sjelljen e vet personale arritën t’i bindnin bashkëkohësit e vet se nuk janë në gjendje ta qeverisin as shtëpinë e tyre as shtetin në qoftë se ata nuk e udhëheqin edhe edukimin e tyre, dhe për shkak të kësaj urtie, ata i kanë dashur aq shumë, saqë shokët e tyre gati mbi koka i kanë bartur. E sikur Homeri dhe Hesiodi të kishin qenë në gjendje t’ua mësonin virtytin njerëzve, atëherë bashkëkohësit e tyre nuk do të kishin lënë rapsodët të bredhin kështu nëpër botë, do t’i mbanin më fuqishëm se vetë arin dhe do t’i detyronin që të mbeteshin tek ata, e në qoftë se nuk do të donin të bëjnë kështu, do të shkonin pas tyre ngado që do të shkonin ata, derisa ta merrnin edukatën në masë të mjaftueshme. Apo jo?” (600 d)

kuptojmë këtë qëndrim të Platonit. Sepse rregullimi i jetës së grekëve që nënkupton njëherësh edhe rregullimin politik në pajtim me udhëzimet e poetëve ka qenë për Platonin e papajtueshme me synimet e gjetjes së jetës së ekuilibruar mbi parime mendore. Fundja edhe synimi i Platonit për implementimin e shtetit të tij ideal has në pengesën kryesore – atë të poetëve dhe autoritetit që poezia kishte asokohe⁸.

Hapi i parë që ndërmerr Platoni është ai mbi njohuritë e pamjaf-tueshme të poetëve që të jenë bartës të edukimit të Heladës. Andaj në dialogët e tij Platoni zhvillon argumentet e shumta për atë se sa e kanë njohur poetët natyrën e perëndive dhe çështjet e tjera si ato të luftës dhe qeverisjes. Dhe sa kanë qenë arti dhe poezia afër të vërtetës dhe sa është e mundur të arrihet e vërteta përmes artit dhe poezisë. Këtu do të shohim se si ndërthuren argumentet e tija ontologjike me ato epistemologjike, argumentet që kanë të bëjnë me qenien e vërtetë dhe të vërtetën mbi qenien. Këto argumente të Platonit dhe shtjellimet e tij për artin dhe poezinë kanë rezultuar me një koncipim të vetëkuptueshëm për artin dhe poezinë; se ajo na thotë diçka dhe se dëshiron të thotë diçka. Pervertimet e këtij qëndrimi do të na ndjekin deri tashmë vonë kur në shkollat tona në frymën ideologjike na mësonin gjithnjë për personazhet pozitive dhe negative në letërsi. Dhe këtu mund të kujtojmë një ironizim të Sartrit në veprën e tij ‘Çka është letërsia?’, kur e vë në pah absurditetin e pyetjes së përhapur “çka deshi të thotë poeti?!” Përgjigjja në këtë rast është: atë që ka thënë dhe asgjë tjetër. Ngase po të donte të thoshte diçka tjetër, do ta thoshte në mënyrë tjetër dhe ndryshe, pra shumë e thjeshtë⁹. Por, kështu mund të mendohet vetëm kur e mendojmë

⁸ Në 606e e shohim se si Platoni është krejtësisht i dhënë në rrugën e kontestimit të rolit të poezisë në edukimin e Heladës. Në këtë pjesë Platoni gradualisht nxjerr edhe një konsekuencë tjetër për poezinë në shtetin e tij atë të censurës, të kontrollit të saj duke lejuar vetëm poezitë që janë në funksion të afirmimit të virtyteve të mira. Platoni shkruan: “Në qoftë se, pra, o Glaukon, takon njerëz që e lavdërojnë Homerin dhe flasin se ai poet e ka edukuar Heladën, se për ndjekjen dhe kultivimin e jetës njerëzore është e vlefshme të merret përsëri dhe të studiohet, dhe e tërë jeta e vet të rregullohet dhe të jetohe sipas këtij poeti, atëherë lavdëruesit e këtillë të Homerit duhet pranuar me të mirë dhe përshëndetur si njerëz që bëjnë gjënë më të mirë që munden dhe duhet pajtuar me ta se Homeri është më i madhi në mesin e poetëve dhe i pari në mesin e tragjediografëve, e megjithatë duhet ta dish se në shtetin tonë mund t’i pranojmë vetëm ato këngë që janë himne perëndive dhe fjalime lavdëruese të dedikuara të mirave. (606 e)”.

⁹ Sartri këtu i referohet Bretonit dhe shkruan “siç ka thënë Bretoni për Saint-Pol Roux, ‘nëse do të donte ta thoshte do ta thoshte’”, që vetvetiu vë në pah falsitetin e pyetjes për atë se çfarë ka dashtë të thotë poeti, e që në këtë rast mund ta lidhim po ashtu me trashëgiminë platoniste. Shih për këtë Jean-Paul Sartre, “What is

artin dhe poezinë nga vetë arti dhe poezia e jo nga kriteret e huaja dhe të jashtme, pra kriteret joartistike. Vlerësimet dhe mendimet për artin dhe poezinë që ndërtohen mbi presupozimet ontologjike dhe epistemologjike janë në të shumtën të prira që në artin dhe poezinë të gjejnë eventualisht kumtet e dyshimta dhe shpesh edhe të papranueshme për shoqërinë. Dhe kjo, tashmë, veç se po tingëllon si një dyshim autoritar dhe totalitar për artin me këtë edhe poezinë. Por, këtu jemi në vijën e mendimit të Platonit dhe se pashmangshëm që do të nxisim këto impulse të pafavorshme për artin dhe poezinë.

Në rrafshin ontologjik Platoni artin dhe veprat e artit i sheh si pasqyrime, ngjasime, imitime të gjërave. Dhe prej tij ka mbetur në trashëgimi karakteri mimetik i artit. Arti si *mimesis*, pra arti si pasqyrim. Natyrisht një vepër e artit asnjëherë nuk mund të jetë vetë e vërteta dhe qenia, sepse ajo mbetet vetëm pasqyrim dhe hije e saj. Nëse në rrafshin ontologjik, ai e mendon, po ashtu edhe realitetin objektiv shqisor si pasqyrim të esencave ideale dhe mbishqisore, atëherë del që arti të jetë pasqyrim i pasqyrimit, hije e hijes. Tre herë larg së vërtetës. Për këtë arsye arti mbetet në rrafshin e përfytyrimeve dhe prezantimit të një realiteti jo të vërtetë. Në rrafshin ontologjik Platoni këto i sheh si *eikones* që bëjnë pjesë në botë e dukshme (*to horaton*). Shohim se si gradualisht, Platoni po ia konteston artit dhe poezisë të vërtetën, sepse ato vepra janë vetëm *ta phantasmata* ose edhe *skhia* që nuk bëjnë pjesë në realitetin e vërtetë të qenies. Nuk mundemi që përmes njohjes së një realiteti fantazmagorik të arrijmë në njohjen e realitetit të vërtetë dhe se ajo nuk bënë pjesë fare në njohje të vërtetës. Elaborimi metafizik dhe ontologjik te Platoni tërheq edhe konsekuencat epistemologjike që janë adekuate për artin dhe poezinë. Njohja që i përgjigjet këtij rrafshi ontologjik të pasqyrimeve është *eikasia* ose rrafshi më i ulët i njohjes dhe dijes, për aq sa ajo është dije dhe njohje ngase bënë pjesë tek *doxa*¹⁰. Rolin e poetëve që në bindjet e përhapura të asaj kohe ishin dijetarët dhe të urtit që na udhëzojnë moralisht tashmë duhet zëvendësuar me atë të filozofit si ai që mund të ketë dijen e vërtetë për atë që është e vërtetë dhe e mirë për të gjithë. Dhe kështu filozofi ta merr përsipër rolin e udhëzuesit të jetës, udhëzuesit moral dhe atij politik që mund të na drejtojë kah një shoqëri e dëshiruar.

Literature? and Other Essays", Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1988. Fq. 33.

¹⁰ Këtë mendim e kemi nxjerrë nga qëndrimi i Platonit në veprën e tij *Shteti*. Trajtimi Platonit për *Doxan* dallon dhe thelloht më shumë në veprën e tij *Teetet*, ku aty e shohim një mendim më të zbërthyer për atë se çka është *Doxa*.

Në rrafshin epistemologjik goditja është gjithëherë e shtruar në mënyrë sistematike, e elaboruar palodhshëm në dialogët e tij, ngase aty prek pikën nevralgjike të ndikimit të saj, në njohjet që sjell poezia me të cilat formëson mendimet e përhapura në shoqërinë greke. Sado në shikim të parë të duket e habitshme se si Platoni e lexon poezinë dhe përmbajtjen poetike, domethënia shpaloset vetëm në koncipimin koherent të këtij leximi në gjithë veprën e tij. Është mjaft e pazakonshme, por Platoni lë krejtësisht anash çfarëdo kriteri estetik, çfarëdo analize të aspektit vleror artistik të veprave dhe futet në demonstrime të mosnjohjes së poezisë të shkathtësive (*technai*) të ndryshme që i gjejmë në poemat e poetëve antikë si p.sh. te Homeri dhe Hesiodi. Këtë moment e potencon edhe Guthrie në analizën e tij të dialogut *Joni* kur shkruan se “gjëja e parë që i bie në sy lexuesit bashkëkohor duhet të jetë një mosnjohje e përgjithshme e natyrës së poezisë që e tregon Sokrati me anë të pyetjeve me të cilat synon që të përcaktojë kriteret për një kritik të mirë”¹¹. Guthrie madje shkon edhe më larg në vlerësimin e tij të Platonit, kur pohon se Platoni e lexon poezinë si ‘doracak për udhëzime praktike për disa zanate ose edhe për mënyrën e të jetuarit’. Kjo mënyrë e leximit të poezisë nga ana e Platonit, nëse e përcjellim në dialogët e tija, nuk duket të jetë e rastësishme. Aq më pak ky lexim është shprehje e ndonjë mosnjohjeje të thellë të poezisë. Ky më parë është një lexim i qëllimshëm, për më shumë edhe koherent në synimet e tija të dekonstruktive një traditë tashmë të etabluar të ndikimit dhe udhëzimit poetik. Dhe ky lexim këmbëngulës i poezisë mbi kritere epistemologjike fsheh qëllimin e synuar të Platonit: që vetëm filozofisë t’ia lejojë pretendimin për njohjen e vërtetë.

IV

Për ta sforcuar edhe më shumë qëndrimin për konfrontimin e filozofisë së Platonit dhe poezisë, mund gjithë këtë ta zhvendosim nga konteksti i përmbajtjes së dialogëve të tij ku do të shohim se si Platoni me ndërmarrjet e tij ka qenë jetësisht i përkushtuar në margjinalizimin e poezisë. Një vështrim më i gjerë në angazhimin e tij praktik të transformimeve të thella kulturore në traditën jo vetëm të antikitetit grek, do të na shpalosë një kontekst tjetër që në prapavijë kishte disponimin kundër poezisë dhe rolit të saj. Ky kontekst ndriçon edhe një aspekt

¹¹ W.K.C. Guthrie, *Ibid.* fq.205.

shumë të rëndësishëm në relacionin e filozofisë me poezinë, por edhe motiveve të Platonit për ta minimizuar rolin e saj.

Lindja e filozofisë është pandashmërisht e lidhur me lindjen e soditjes, kontemplimit. Me filozofinë pra lind soditësi, që në trashëgiminë latine e gjejmë si *homo theoreticus* ose në atë greke si *bios theoretikos*. Në atë kontekst kohor as kjo ngjarje me rrjedhoja të mëdha në formësimin kulturor, jo vetëm për antikitetin, nuk zhvillohet pa relacionin me artin, poezinë dhe teatrin. Edhe në relacionin e filozofisë me teatrin Platoni ndërhyt i vendosur për ta minimizuar rolin e tij e për rrjedhojë rolin e poezisë. Pra raporti i filozofisë me teatrin është po ashtu një tregues i instalimit të një konfrontimi të pandalshëm të Platonit me poezinë. Nuk është pa domethënie relacioni i filozofisë me teatrin, ngase në atë relacion kemi diçka me rëndësi që nuk duhet anashkuar kur t'i mendojmë filozofinë dhe teatrin. Relacioni me teatrin në të vërtetë zhvillohet në dy nivele: në njërin kemi dukjen e një paralelizmi plotësues me njëri tjetrin pra filozofisë me teatrin, në tjetrin konfrontimin për vendosjen e primatit të filozofisë ndaj teatrit. Në favor të qëndrimit për raportin plotësues mes filozofisë dhe teatrit na flet edhe e dhëna se ta zëmë në atë kontekst kohor paralelisht me forcimin e teatrit kemi edhe forcimin e soditjes dhe kontemplimit, pra edhe të teorisë. Fjala greke *theoreinai* (që sot e njohim si teoria) është e lidhur me vështrimin, soditjen, shikimin. Por edhe fjala *theatron* duket se kanë një rrënjë të përbashkët, që lidhet me vështruesit, shikuesit e shfaqjes, prej nga sot ne përdorim fjalën teatër. Zhvillimi i teatrit dhe teorisë duket që zhvillohen paralelisht dhe se vetëm aty ku e kemi teatrin e kemi edhe filozofinë. Por, në brendinë e këtij relacioni, Platoni është i prirur të shohë edhe njëfarë afirmimi të mëtejshëm të poezisë dhe ndikimit të saj. Filozofia e Platonit si projekt që pandalshëm synon konsolidimin e soditësit, pra filozofit dhe rolit të tij udhëheqës në shoqëri nuk do të jetë indiferente ndaj disa ngjarjeve që lidhen me teatrin. Këtu po i referohem Peter Sloterdijk-ut i cili i mendon rrethanat dhe kushtet që kanë shpënë deri te lindja e akademisë së Platonit, por, edhe të lindjes së soditësit që e veçon figurën e filozofit. Këtu duhet potencuar se filozofin si soditës për herë të parë e ka definuar Pitagora, dhe se kjo është trashëgimi pitagoriane. Megjithatë meritë e Platonit është që ndërtimi i soditësit, filozofit të fitojë një trajtë konkrete institucionale në kulturën evropiane. Kjo histori e ndërtimit të figurës së soditësit që lidhet me formimin e Akademisë së Platonit shpeshherë shihet si ngjarje më vete, e veçuar pa vështrim më të gjerë të kontekstit në të cilin formohet Akademia e tij. Kjo mbahet si një ngjarje me

rëndësi dhe vendimtare për orientimin e formësimit kulturor të Evropës. Por nuk është kjo e vetmja ngjarje që i jep kah dhe trajtë kulturës evropiane që e jetojmë edhe sot. Në historinë e kulturës evropiane mbetet pak e hijezuar dhe e anashkaluar një e dhënë që ka pasur efekte të mëdha për këtë kulturë. Duke e afirmuar vetëm rëndësinë e themelimit të Akademisë është lënë në harresë një ngjarje që eventualisht hedh dritë edhe mbi këtë ndërmarrje të madhe të Platonit. Atë që ne sot e njohim si institucioni i parë i formalizimit të projektit madhor politik e pedagogjik nuk ka qenë invencion i rastit (edhe pse emri Akademi është krejtësisht rastësor – ngase ai vjen nga parcela e blerë nga pronari me emrin *Academos* dhe jo se ka ndonjë domethënie që ne sot i mveshim). Në vitin 387 p.e.s. *khoregoit* (në variantin e latinizuar *choregoi*) sjellin një vendim që do të ketë pasoja të mëdha për jetën e Greqisë antike, por edhe të asaj të trashëgimtarëve të saj evropianë. *Khoregoi* kanë qenë qytetarë të pasur të Athinës, të cilët kanë financuar shfaqjet teatrale, ngase shpenzimet e tyre nuk i mbulonte polisi. Ata vendosin që shfaqjet teatrale mund të inskenohen pavarësisht nga festivalet e Dionisit, pra shfaqjet teatrale mund të inskenohen në çdo kohë dhe shumë herë. Kështu ata sjellin një vendim që e ndryshon krejt peizazhin kulturor të antikitetit e që njëherësh do të ketë ndikim të madh në formësimin e jetës së qytetarëve evropianë jo vetëm të asaj kohe. Studimet aktuale na dëshmojnë për aspekte esenciale të rolit të institucionit *khoregoit* të ndërlidhur krejtësisht me jetën politike të polisit¹². Në këtë institucion, në rolin e tij dhe në praktikën e tij ndërthuren aspekte më komplekse që na nxjerrin nga perspektiva e ngushtë e vlerësimit të artit dhe teatrit. Thellimet në rolin dhe funksionin e *khoregoit* na tregojnë aspekte të tjera që nuk mund të shpjegohen vetëm me ndryshimet formale në shfaqjen teatrale si avancime formale në inskenimin e saj, por si pjesë e një praktike të organizimit social dhe politik me konsekuenca shumë të mëdha. Andaj edhe vendimi i tyre nuk është pjesë e shpërfaqjes së beftë të diçkaje në teatër, thuajse diku në gjirin e një zhanri letrar ka shkëndijuar diçka nga liria e krijimit dramatik. Ky vendim është pjesë e ndryshimit rrënjësor që reflekton drejtpërdrejt në ekuilibrin e polisit dhe jetës së tij. Pavarësimi i teatrit, pra inskenimi i pavarur i shfaqjeve teatrale nga liturgjitë (*leitourgiai*) dhe festat religjioze sjell një ndryshim të madh dhe që pashmangshëm reflekton në atë që është në lindje dhe ngritje, pra filozofinë. Me pavarësimin e teatrit rikonfigurohen

¹² Për institucionin e *Khoregia* dhe rolin që ka pasur në polisën e Athinës një pasqyrë më të gjerë na jep Peter Wilson, “*The Athenian Institution of the Khoregia, The Chorus, The City and the Stage*”, Cambridge University Press, 2000.

raportet e deriatëhershme në dukje stabile mes religjionit, artit dhe filozofisë. Me këtë vendim të pavarësismit të teatrit ‘ajo që tashmë ishte religjioze bëhet fenomen estetik, kështu që arti e shtyp dhe i paraprindë religjionit.’¹³ Ky është një fuqizim tejet i madh i artit, madje edhe fuqizim i një lirie të pakontrolluar artistike në të cilën mund të vihet në dyshim gjithë serioziteti i religjionit, pra besimeve që kanë thurur përfytyrimet e tyre për botën dhe shoqërinë. Besimet dhe përfytyrimet religjioze tashmë bëhen pjesë e një loje të pakontrolluar artistike, sepse fundja në të shumtën në dramën e asaj kohe ato kanë qenë të lidhura pandashmërisht me shfaqjet teatrore, por, deri atëherë në procesionet religjioze. Qytetari i polisit tashmë i është lënë në dorë një teatri pa kufizime. Platoni si duket në këtë sheh njëfarë çrregullimi që mund të ketë pasoja të mëdha në formimin kulturor dhe politik. Andaj, ajo që pason si veprim i tij është themelimi i Akademisë së tij. Viti 386 njihet si viti i themelimit të Akademisë. Pra në një kohë të afërt ndodhin këto dy ngjarje të mëdha. Për këtë pohon Sloterdijk se Platoni, në pavarësimin e teatrit e ka parë dhe e ka kapur ‘rrezikun e edukimit nihilist-estetik’; diçka që mund të çrregullojë stabilitetin e identitetit të polisit edhe ashtu tashmë të lodhur dhe stërmunduar nga tronditjet e mëdha politike. Këto zhvillime na shpalosin një domethënie më të thellë të raportit mes filozofisë dhe artit e poezisë. Në ndërlidhjen e këtyre dy ngjarjeve fitojnë kuptimin edhe dialogët e Platonit që në të shumtën janë përpjekje e pandalshme që të vihet në pah se shoqëria nuk guxon t’i lihet në dorë artit dhe poezisë. Prandaj në dialogët e Platonit kemi një ironizim të vazhdueshëm për njohjet dhe dijen e poetëve, që ata nuk paraqesin të vërtetën dhe se nuk janë në nivelin e të vërtetës. Kjo vetëm sa shpreh, siç pohon Peter Wilson, ‘anksiozitetin e filozofit’, pra, Platonit ndaj artit e sidomos ndaj teatrit. Themelimi i Akademisë duhet vështruar si projeksion i këtij anksioziteti, si përpjekje që në trazimin artistik që ka përfshirë polisën të vendoset një institucion balancues i mendjes dhe kthjelltësisë mendore. Themelimi i Akademisë shenjon ngjarjen e madhe ose edhe kulmore të rivaliteteve mes filozofisë dhe poezisë. Pas Akademisë, arti, poezia, teatri nuk mund të jenë më medime në të cilat shpërfaqet e vërteta. Ajo tashmë ka gjetur hapësirë tjetër për epifaninë e saj.¹⁴

Këtu shpaloset një aspekt i rëndësishëm i mendimit të Platonit, por, edhe i projektit të tij mendor që na ka lënë në trashëgimi. Përveç kërcënimit të polisit pra shoqërisë nga arti, poezia e teatri kemi edhe

¹³ Peter Sloterdijk, “Not Saved, Essays After Heidegger”, Polity Press, 2017, fq.9.

¹⁴ Ibid.fq.10.

ngjarje të tjera që lidhen me themelimin e tij të Akademisë. Ngjarjet politike që i kanë paraprirë themelimit të saj po ashtu i japin ngjyrimin gjithë mendimit të tij. Në vitin 399 Sokrati gjykohet dhe dënohet me vdekje dhe atë nga pushteti demokratik pas rënies së Tiranisë së të tridhjetëve, një luftë që ka tronditur qytetin e Athinës, pastaj lufta 30 - vjeçare me Spartën e ngjarje të tilla kanë bërë që Platoni të mos ketë një *bios politikos* të lumtur, siç pohon Sloterdijk-u. Andaj edhe mendimi i tij nuk mund të shtjellohet i veçuar nga përpjekja e tij e implementimit të një shoqërie më të mirë, një shteti ideal, që natyrisht e shihte krejtësisht në varësi të filozofisë dhe afirmimit të mendimit filozofik që do të ishte i ekuilibruar në raport me artin e çekuilibruar. Kështu arrijmë te konteksti i gjerë që ka kushtëzuar ndërmarrjen e madhe të Platonit, të menduar gjithnjë në raport me artin, në konfrontimin e pandalshëm me artin dhe me poezinë. Filozofia, sipas Platonit, nuk ka mund të zhvillohet, afirmohet, forcohet pa këtë konfrontim dhe mohim të artit. Gradualisht duke analizuar kontekstin më të gjerë të këtij konfrontimi gjithnjë na dalin në rend të parë motivet kryesisht politike në mendimin e Platonit. Konfrontimi i tij me artin dhe veçanërisht me poezinë në interpretime jo rrallë shihet edhe si pasojë e kuptimit të gabuar të kuptimit të artit dhe poezisë. Në pyetjen shpesh të shtruar se a e ka kuptuar Platoni në mënyrë të drejtë artin dhe poezinë, ne ndajmë një mendim tjetër dhe të kundërt; Platoni e ka kuptuar shumë mirë artin, e sidomos poezinë, ai është ndoshta prej mendimtarëve që ka depërtuar në thellësitë e mistershme të tij që as sot e kësaj dite nuk i kemi tejkaluar. Kjo edhe përbën paradoksin që duhet zgjidhur në relacionin e filozofisë me artin e me këtë edhe filozofisë dhe poezisë të Platonit. Mbështetjen për këtë që pohuam si duket mund të gjejmë te dialogu i tij *Joni*.

V

Dialogu *Joni* është ai në të cilin Platoni për herë të parë në mënyrë më të përqendruar trajton çështjen e poetëve dhe poezisë. Në këtë dialog, në mënyrë të përmbledhur gjenden të gjitha momentet që janë shprehje e atij konteksti dhe zhvillimeve që i përmendëm, po ashtu, edhe të synimeve të Platonit për instalimin e projektit të tij. Këtu na del në sipërfaqe ajo që pohuam deri më tani në formën eksplicite; për atë se çfarë njohje na ofron filozofia dhe çfarë njohje ofron poezia. Dialogu fillon me ekzaminimin e asaj që mund të quhet dije e poetëve; ekzaminimin ta zëmë të Homerit dhe dijeve të tija. Me tone ironizuese për rapsodët dhe poetët, Platoni vazhdon përpjekjen e tij për çmagjepsjen e

bashkëbiseduesve me poezinë. Pavarësisht nga ajo që Platoni në bashkëbisedim me *Jonin* pa ndonjë vështirësi nxjerr në pah mangësitë njohëse të poetëve për shkathtësitë e caktuara, megjithatë nuk shteret i gjithë kuptimi i poezisë në këtë. Te ky dialog, fakti që Platoni nuk e trajton poezinë vetëm nga karakteri mimetik i saj dhe se këtë aspekt, ndoshta edhe të vetëkuptueshëm për poezinë te Platoni, e gjejmë të lënë anash, na hapet një shteg tjetër i mendimit për poezinë. Sepse te *Joni* Platoni e shtron çështjen e frymëzimit poetik që është një moment mjaft domethënës. Ai te ky dialog na flet për frymëzimin hyjnor (*theia dynamis*), por edhe për një përçartje hyjnore (*theia moira*) të poetëve. Madje ai e thur argumentin e tij, jo pa frymëzim poetik ose me, siç pohon Guthrie, ‘disponim lirik’, kur është fjala për krijimin poetik. Për ta kuptuar se për çka bëhet fjalë më së miri është të lexojmë atë që thotë Platoni tek 534 debc në dialogun *Joni*:

Për atë që ti je i aftë të flasësh për Homerin, siç e kam vërejtur më herët, nuk është ndonjë shkathtësi e veçantë, por një forcë hyjnore që të nxitë, sikurse ajo e gurit, të cilin Euripidi e ka quajtur magnet, e të tjerët e quajnë guri i Heraklit. Ky gur jo vetëm që vetë tërheq unazat e hekurta, por edhe unazave u jep forcën që të mund të bëjnë të njëjtën që bën ai vetë, respektivisht që të tërheqin unaza të tjera, kështu që ndonjëherë krijohet një zinxhir i gjatë i atyre unazave dhe të gjitha varen njëra në tjetrën. E forca tërheqëse, e të gjitha këtyre, veç e veç, vjen nga ai gur. Dhe kështu njëjtë muza vetë fillimisht i frymëzon me njëfarë entuziazmi hyjnor me çka ata të frymëzuar bartin frymëzimin te të tjerët, dhe kështu krijohet i tërë zinxhiri. Sepse të gjithë poetët e mirë të gjitha këngët e tyre të bukura nuk i këndojnë me shkathtësinë e tyre, por në gjendjen e frymëzimit dhe entuziazmit. Kjo vlen edhe për poetët e mirë lirikë: sikurse ata që kanë rënë në frymëzimin e koribantëve nuk i luajnë lojërat e tyre shfrenuese në gjendje të arsyeshme, po kështu edhe poetët lirikë nuk këndojnë këngët e tyre të bukura në dritën e arsyes, por kur janë nënshtruar ndaj fuqisë së harmonisë dhe ritmit, i përshkon njëfarë shfrenimi dhe frymëzimi. Dhe sikurse bakusinet vetëm në gjendjen e frymëzimit shterin qumështin dhe mjaltin nga lumenjtë, e jo në gjendjen e arsyeshme, kështu qëndron puna edhe me shpirtin e poetëve lirikë, që edhe vetë e pohojnë të njëjtën. Sepse vetë poetët na thonë se ata nga burimet mjaltsjellëse nga kopshtet e muzave thithin poezitë e tyre, e kështu na i sjellin ne sikurse bletët, duke fluturuar sikurse ato. Dhe ata të vërtetën flasin.

Platoni shohim se po e mendon një aspekt gati se mistik të frymëzimit të poetëve që ai do të përsëritë shpesh edhe në dialogët e

tjerë, posaçërisht te *Menoni*¹⁵ dhe *Ligjet*¹⁶. Te *Joni* duket që e shtron në mënyrë më të përmbledhur këtë shpjegim andaj edhe ky dialog mbetet një tregues më i qëndrueshëm për atë se si e kuptonte Platoni poezinë. Gjatë këtij tematizimi nuk e gjejmë mimezisin, pasqyrimin, largesën nga e vërteta. Dhe shohim se poezia po trajtohet në thellësinë e pakapshme të saj jashtë ndonjë kuptimi të reduktuar mimetik të saj. Sado që kuptimi mimetik mund të jetë presupozuar, siç edhe pohojnë disa interpretë të Platonit, argumenti këtu zhvillohet në një kah tjetër dhe nëse dëshirojmë të kapim mendimin e tij për poezinë është mirë të përqendrohemi më shumë te kjo që po na e thotë Sokrati këtu. Julius Elias mendon se mendimin e Platonit për poezinë nuk duhet kuptuar vetëm nga teoria mimetike, ngase, sipas tij, “ne duhet po ashtu të gjejmë vërejtje shumë më të sofistikuar te frymëzimi, intuita, entuziazmi (të mbushur me zot), ekstazën (të qenit jashtë ose pranë vetes).”¹⁷ Çështja e inspirimit ose edhe frymëzimit poetik tashmë na del si diçka më vete dhe që duhet trajtuar me kujdes te Platoni. Në shumë nga studimet për Platonin kemi interpretimet shpesh jo të kënaqshme për problemin e frymëzimit te Platoni. Shumë interpretë të Platonit janë të prirur që çështjen e frymëzimit ta shohin si pjesë të ironizimit të tij me poetët, si ata që janë të rrëmbyer nga forca të panjohura për ta dhe si ata që krijojnë pa vetëdije, apo, si ata që nuk dinë për çfarë flasin kur janë në gjendjen e përçartjes. Një kuptim i këtillë i frymëzimit te Platoni na çon kah vlerësimi i gabuar për atë se Platoni vërtet nuk e ka njohur poezinë

¹⁵ Te *Menoni* ai e përmend inspirimin në kontekst politik si diçka të dëmshëm në çështjet politike. Te 99 ai shkruan: “Sokrati: ne do të kishim të drejtë që të mos e përdorim fjalën ‘frymëzim’ vetëm për falltorët dhe hyjnorët që i përmendëm pak më sipër dhe për të gjithë poetët, por edhe të themi që politikanët janë po aq të frymëzuar dhe rrëmbyer sa ata. Kur ata ngrënë çështje të rëndësishme në fjalimet e tyre dhe i shohin ato përmes konkluzioneve të suksesshme, megjithëse nuk kuptojnë asgjë nga ajo që thonë, ata janë të frymëzuar; ata kanë qenë të marrë nga zotat”. Shih. *‘Plato, Meno, and Other Dialogues, A new translation by Robin Waterfield’*, Oxford University Press, 2005, 142.

¹⁶ Edhe te *Ligjet* e gjejmë një shtjellim të frymëzimit te poetët, por edhe ky është krejtësisht në vijën e njëjtë me atë te *Joni*. Këtu në 719 Platoni shkruan: “ATH: Është, o ligjdhënës, një thënie e vjetër – gjithnjë e përsëritur nga ne dhe e miratuar nga gjithë të tjerët – se sa herë një poet është ulur në trekëmbëshin e Muzes, ai nuk është më vetja, por ngjan në një fontanë që i jep një rrjedhë të lirë ujit të rrëmbyeshëm nga poshtë; dhe përderisa arti i tij konsiston në imitim, është i detyruar shpesh ta kundërshtojë veten, kur ai krijon karaktere të disponimeve kontradiktore; dhe ai nuk e di se cila nga ato shprehje është e vërtetë. Por nuk është e mundur për një ligjdhënës që në ligjet e tij të lidhë dy qëndrime për një çështje.” “R.G.Burphy, *‘Plato, Laws’*, Harvard University Press, London 1961. fq. 305.

¹⁷ Julius E. Elias, “Plato’s Defence of Poetry”, Macmillan Press, London, 1984, fq.1.

dhe se kemi të bëjmë me një mendimtar që nuk ka arritur të depërtojë te kuptimi i vërtetë i poezisë. Më duket që interpretimi më i drejtë është ai që do ta shihte domethënien dhe rëndësinë e frymëzimit te Platoni, ngase ai ‘frymëzimin’ e përdor në kontekste të ndryshme dhe jo vetëm në atë, ta zëmë, të ironizimit me poezinë. Stefan Büttner ka të drejtë kur pohon se ‘termi ‘frymëzim’ kur shtrohet nga Platoni nuk është ekskluzivisht një shprehje e një kritikizmi ironik, e as në përgjithësi ose veçanërisht e ndërlidhur me poetët.’¹⁸ Büttner e elaboron më në thellësi problemin e frymëzimit te Platoni, te dishepujt e tij, si dhe te veprat e Aristotelit dhe vë në pah domethëniet e shumta që ky term ka pasur te Platoni dhe shumësinë e kontekstualizimeve të frymëzimit si diçka që nuk mund të kuptohet thjesht si një ironizim i Platonit. Ta zëmë ai, këtu po e marrim vetëm njërin kuptim nga përdorimet e shumta që ka Platoni, i referohet edhe problemit të zërit hyjnor (*daimonion*) që i shfaqej Sokratit e që e udhëzonte në veprimet e tij. Ky zë edhe për Sokratin ka qenë i panjohur dhe se as ai nuk ka vepruar shpeshherë nga mendja e tij e kthjellët, por nga frymëzimi. Platoni në asnjë rast nuk shkruan për Sokratin me ndonjë nënçmim, apo ironizim kur e përmend zërin hyjnor (*daimonion*) dhe veprimin e Sokratit në pajtim me udhëzimin e tij. Kjo vetëm sa e sforcon argumentin për atë se frymëzimi poetik te Platoni ka një kuptim të një rëndësie të veçantë.

Në anën tjetër, koncipimi i frymëzimit çfarë e gjejmë te Platoni, nuk ka qenë i njohur më herët. Mënyra se si Platoni e trajton frymëzimin poetik është krejtësisht e tij dhe se përpjekjet e të kuptuarit të poezisë përmes frymëzimit mbetet një kontribut i drejtpërdrejtë i tij. Guthrie vë në pah se para Platonit, pra te Homeri, poeti iu ka drejtuar muzave, por ‘ai nuk ka kërkuar që ato të futen në të, ta frymëzojnë dhe ta rrembejnë.’¹⁹ Vetëm te Platoni e gjejmë këtë të kuptuar të poezisë dhe krijimit poetik si një rrëmbim i pashpjegueshëm. Para Platonit kjo mund të gjendet edhe te Demokriti, por edhe ai, siç pohon Guthrie, ka qenë bashkëkohanik i Platonit. Demokritin, Guthrie e përmend edhe për arsye se Platoni mbase nga ndikimi i tij në studimin e magnetizmit e ka huazuar figurën e unazave të magnetizuara që Platoni e përmend te *Joni*. Kjo mënyrë e interpretimit të poezisë që ka intonime mistike për rrëmbimin e poetëve nga hyjnitë nuk ka ekzistuar, sipas Guthriet, para shek.V. Ky është një shpjegim që ka elemente të ‘opsesionit dioniziak’ dhe se mund të kuptohet si ‘mbindërtim filozofik’ i raportit të poetëve me forca

¹⁸ Stefan Büttner, “*Inspiration and Inspired Poets in Plato’s Dialogues*”, në “*Plato and the Poets*”, fq. 111.

¹⁹ W.C.K. Guthrie, *ibid.*192-3.

hyjnore. Këtë Guthrie e lidh me ‘fascinimin e frymës greke’ me raportin e njëse dhe të shumtës, kur ata për herë të parë shumësinë e fenomeneve e shihnin në një relacion të fshehtë me një-në. Guthrie për këtë shkruan se “për filozofët parasokratikë ky relacion dukej si relacion mes një lënde të amshueshme të kozmosit dhe manifestimeve të saj të shumëfishta të ndryshueshme, përderisa besimtari i Dionizit identifikimin e shpirtave të shumtë me një qenësim hyjnor e kërkonte në përvojën e *enthusiasmos*, me futjen e frymës hyjnore në çdo shpirt.”²⁰

Poezia sikurse guri i Heraklit ose magneti i Euripidit, ka një forcë tërheqëse mistike që përcillet te të tjerët dhe kështu përshkon edhe ata. Kjo forcë e padukshme, kjo forcë hyjnore (*theia dynamis*) është ajo që e ka frikësuar Platonin. Kësaj force të mistershme, të pakontrollueshme, depërtuese në të gjitha hallkat e shoqërisë e të cilën e ka ndjerë edhe vetë Platoni, i del para me projektin e tij. Platoni ia njeh forcën artit e poezisë dhe jo rastësisht, kjo shpeshherë shtjellohet tek ai; sidomos në librin X të *Shteti* ku ai përqendrohet te ndikimi që arti, poezia, drama dhe muzika ka në njeriun e me këtë edhe në shtetin e tij ideal. Mendimi i Platonit për poezinë na shpërfaqet në seriozitetin dhe thellësinë e tij vetëm pasi të jetë zhveshur nga kontekstualizimet politike. Vetëm dikush që njeh forcën magjepsëse të artit e sidomos poezisë mund të problematizojë në këtë thellësi artin e poezisë. Fundja forcës tërheqëse të poezisë nuk i ka bërë ballë as vetë Platoni. Mund t’i japim plotësisht të drejtë Guthriet kur pohon se ‘hipotetikisht do të sugjeronte që në teorinë e rrëmbimit hyjnor, ai ka parë mbrojtjen e mundshme të nënshtrimit personal sharmit të saj...’²¹ Të kuptuarit për forcën tërheqëse të artit, nënshtrimin që mund të kemi ndaj tërheqjes së artit është pikërisht ajo që e trazonte Platonin, këtë ndërtues të soditësit të paanshëm dhe të ftohtë të paqes logjike të universit të tij. Soditësi, filozofi nuk mund të pajtohet me diçka që e tejkalon arsyen dhe mendjen e tij. Ngase soditësi nuk është i frymëzuar, nuk është i entuziazmuar, nuk është i prekur nga asnjë forcë e jashtme dhe e huaj për të. Dhe ajo që është më e forta e artit dhe poezisë, frymëzimi, tashmë duhet t’ia lëshojë vendin një force tjetër – asaj të arsyeshmërisë. Teatri duhet t’i bëjë vend Akademisë, ose të edukuarve në akademinë e tij si ata që duhet të jenë sovranët e shtetit dhe polisit.

Sado që poetët janë në njëfarë gjendje joracionale, që nuk krijojnë nga mendimi dhe vetëdija, që ata janë vetëm bartës të diçkaje që i

²⁰ Ibid.194.

²¹ Ibid. 197.

tejkalon ata, dëshmon për atë thellësinë e mistershme të poezisë të pakapshme për mendimin racional e logjik. Poeti këtu është ndërmjetës mes hyjnive dhe njerëzve. Ata janë një lloj i orakujve. Fjala orakule na vjen nga goja që flet. Ata janë një gojë nga e cila flet hyjnia, forca hyjnore. Pa dashur ta lëmë në rrafshin e misterit religjioz pohimin se përmes poetëve flet hyjnia ne mund të sjellim të kuptuar të ngjashëm të fuqisë së poezisë në regjistra më bashkëkohorë ontologjikë nëse do t'i referoheshim Bachelardit që në imazhin poetik shihte një 'ontologji direkte', ngase aty na flet të qenit burimor të qenies dhe se 'imazhi poetik na kthen në vetë fillimin e qenies që flet'²². E vërteta logjike dhe rationale të cilën Platoni përpiqet t'ia kundërvë forcës së vërtetë poetike nuk është fare bindëse në argumentimet e tij se sa dinë poetët për shkathësitë e ndryshme të anijendërtimit, mjekut apo edhe strategjitë luftarake.

Tundimi i Platonit me poezinë arrin kulmin e vet në përshkrimin që ai i bën poetit. Në përshkrimin e tij të poetit shpaloset një admirim i thellë dhe pandehma për forcën magjepsëse të saj. Përshkrimi i poetit në dialogun *Joni*, është ndoshta njëri prej përshkrimeve më sublime, më fisnike e pse jo edhe më poetike që e gjejmë deri në ditët e sotme: "poeti është një qenie e ndjeshme; ai është i lehtë, me krahë dhe i shenjtë...". Dhe në vazhdim të fjalisë e shohim se si kësaj qenieje delikate, të ndjeshme, të lehtë, ia vë mbi krahë rëndesën e seriozitetit mendor. Poeti, vazhdon Platoni, "nuk mund të këndoje pa qenë i rrëmbyer nga frymëzimi, para se të jetë jashtë vetes dhe mendjes tij të qetë...". Ky digresion i i menjëhershëm i Platonit, për shumë lexues i panevojshëm pas asaj zulme për poezinë, duhet kuptuar në ekuivalencën kuptimore me atë që të qenët jashtë vetes është e mjaftueshme për të mbetur jashtë shtetit. Dhe ky të qenë jashtë vetes, jashtë mendjes së tij të qetë, e lë poetin jashtë shtetit të tij, shtetit të mendjes, shtetit të qetë, shtetit të ekuilibruar, shtetit ideal.

Leximi i kësaj pjese të vogël të këtij dialogu do të na bëjë të qartë shumëçka në qëndrimin e Platonit ndaj artit të poezisë. Ky lexim na jep njëfarë udhërrëfimi për të zgjidhur enigmën për qëndrimin e tij ndaj artit dhe poezisë.

Për këtë qëndrim janë shkruar me shekuj, pandërprerë, komente, janë bërë egzegjeza të teksteve të tij; nga interpretime të mundimshme që të gjejnë referenca për të zbutur qëndrimin drithërues për përjash-timin e poetëve nga shteti, deri tek ato që konstatojnë se janë të

²² Gaston Bachelard, *Poetic's of Space*, Beacon Press, Boston, 1994, fq.xxiii

pashpresa përpjekjet që te Platoni të gjendet ndonjë mendim më i zbutur për artin dhe poezinë. Fundja nuk ka si dhe pse të zbutet qëndrimi i Platonit për artin dhe poezinë. Nëse nuk jemi të prirur që artin dhe poezinë t'i shohim në rolin e tyre politik, dhe nuk jemi të prirur që të tundohejmë që të gjejmë arsye për praninë e poetëve në shtetin e tij, nuk ka arsye që t'i bëjmë vend artistëve dhe poezisë në një shtet si ai i Platonit. Sepse më e mira do të ishte që as shtetit të tij të mos i bëhet fare vend askund, për më të mirën e të gjithëve. Nëse e çlirojmë veten nga përpjekja e të menduarit të shoqërisë në pajtim me projeksionet e Platonit atëherë do të na shpaloset qëndrimi i vërtetë i tij për artin dhe poezinë, për atë që është magjepsëse, tërheqëse dhe e fuqishme në art dhe poezi. Nga kjo, të relaksuar mund të shohim se si Platoni mbetet prej atyre që e ka kuptuar artin e poezinë dhe se arsyeja e vetme që e ka përjashtuar atë nga shteti i tij ka qenë mu në të kuptuarit e thellë të tij dhe forcës së tij. Me këtë i flakim lajthitjet eventuale për atë se Platoni nuk e ka kuptuar në mënyrën e duhur artin dhe se nga kjo ka pasuar një qëndrim kundër artit; por, njëherësh shpalosim një mendim të thellë filozofik për artin dhe poezinë. Së paku do të kemi njëfarë ngushëllimi filozofik që do ta lehtësonte barrën e përndjekjes së poetëve që na ka lënë në trashëgimi Platoni e që pasuesit e devotshëm në filozofi e kanë riaktualizuar shumë herë në histori.

Muhamedin Kullashi

Akademia e Shkencave dhe e Arteve e Kosovës

RELACIONET E FILOZOFISË ME POEZINË TE NIETZSCHE

“E si do të mund të pajtohesh që jam njeri, sikur njeriu të mos ishte njëherësh edhe poet dhe zbulues i enigmave”, Ecce Homo

Abstrakt

Të menduarit e Nietzsche-s është cilësuar shpesh si të menduar poetik jo vetëm pse në shkrimin e tij hasim rregullisht një gërshetim të dendur midis koncepteve filozofike, thellësisht të elaboruara, por edhe me imazhe e figura stilistike (metafora, alegori etj.), që janë më karakteristike për shkrimet letrare e poetike në veçanti. Mirëpo, domethënia e poetikës brenda aforizmave filozofike të Nietzsche-s nuk reduktohet në këtë gërshetim e mbrujtje të mendimit filozofik me imazhe të begatshme dhe me një imagjinare artistike, por edhe me momentin që bashkon filozofinë me letërsinë. Të rikujtoj këtu se filozofët e antikitetit me fjalën “*poiesis*” emërtonin *dimensioni krijues*, prodhimi krijues të një autor, qoftë filozof apo poet. Aristoteli, zaten, e kishte bërë ndarjen midis filozofisë teorike e cila merret me çështjet metafizike, filozofisë praktike e cila trajton probleme të etikës dhe politikës dhe filozofisë *poetike* që merret me krijimtarinë. Në këtë artikull do të orvatemi të ndriçojmë *veçorinë* e formësimit të relacionit midis filozofisë e poezisë në disa tekste të Nietzsches nga *Agu i mëngjesit* (1881) dhe *Dija e gëzuar* (1882-1885)¹

Fjalët çelës: të menduarit poetik dhe të menduarit konceptual, *poiesis*, arti i transfigurimit, truporja dhe mendorja, Nietzsche.

Disa autorë e kanë theksuar anën poetike të të menduarit të Nietzsche-s kryesisht në veprën e tij *Kështu fliste Zarathoustra*; Heidegger-i ndërkaq mendon se vepra e tij e papërfunduar *Vullneti për fuqi*

¹ Friedrich Nietzsche, *Oeuvres I-II*, Robert Lafont, Paris, 2011, f. Vepra komplete e Nietzsches në gjuhën franceze është e ndarë në dy vëllime: në vëllimin e parë i gjejmë veprat nga *Lindja e tragjedisë* (*Naissance de la tragédie*, 1872) deri te *Agu i mëngjesit* (*Aurore*, 1881, 1-1369 f.) Në vëllimin e dytë (1-1750 f.) i kemi veprat nga *Dija e gëzuar* (*Le gai savoir*, 1881-1887) deri te *Ditirambet e Dionsit* (*Dithyrambes de Dionisos*, 1888).

është po aq konceptuale sa edhe poetike dhe jo vetëm në fragmentet ku bëhet fjalë për artin. Ai shton njëherazi se, në anën tjetër, *Kështu fliste Zarathoustra* është sa poetike aq edhe konceptuale. Pra, Heidegger-i, si disa interpretues të tjerë të mendimit të Nietzsches, kanë cekur lidhshmërinë e ngushtë midis të menduarit konceptual dhe shprehjes poetike të shkrimeve të tij.

Do të theksoja lidhur me këtë se atë që Goethe pat thënë për stilin e të shkruarit të Diderot-së, mund të vlejë së paku po aq për atë të Nietzsche-s: «Çfarë koherence në këtë dialog! Gjithçka është e lidhur këtu me një gjerdan të padukshëm e megjithatë real; një gjerdan i çeliktë të cilin e mbulon para syve tonë një kurorë lulesh».²

Të menduarit filozofik si art transformohet në forma të ndryshme edhe sipas gjendjeve të ndryshme nëpër të cilat kalon filozofi. Për ta cilësuar këtë *art të transfigurimit* në krijimtarinë filozofike, Nietzsche e sheh të udhës të rikujtojë se ai që e realizon këtë *art të transfigurimit* nuk është qenie e përbërë vetëm nga mendja, fryma e shpirti, por edhe qenie e përbërë nga trupi dhe shpirti, trupi dhe fryma. Mirëpo, ndryshe nga metafizika tradicionale, e sidomos nga platonizmi, trupi dhe mendja (fryma) nuk janë dy *botë të ndara* e në kundërvënie, ngase ato gërshe-tohen ngushtë. Kësisoj, aktet e krijimtarisë nuk mund të kuptohen në mënyrë të mirëfilltë nëse nuk e marrin parasysh këtë *ndërlidhje* që merr forma të ndryshme midis trupores dhe shqisores me mendoren.

Të menduarit e Nietzsche-s është cilësuar shpesh si të menduar poetik, jo vetëm pse në shkrimin e tij hasim rregullisht një gërshetim të dendur midis koncepteve filozofike, thellësisht të elaboruara, por edhe me imazhe e figura stilistike (metafora, alegori etj.), që janë më karakteristike për shkrimet letrare e poetike në veçanti. Mirëpo, domethënia e poetikës brenda aforizmave filozofike të Nietzsche-s nuk reduktohet në këtë gërshetim e mbrujtje të mendimit filozofik me imazhe të begatshme dhe me një imagjinare artistike, por edhe me momentin që bashkon filozofinë me letërsinë. Të rikujtoj këtu se filozofët e antikitetit me fjalën “*poiesis*” emërtonin *dimensioni krijues*, prodhimi krijues te një autor, qoftë filozof apo poet. Aristoteli, zaten, e kishte bërë ndarjen midis filozofisë teorike e cila merret me çështjet metafizike, filozofisë praktike e cila trajton probleme të etikës dhe politikës, dhe filozofisë *poetike* që merret me krijimtarinë.

Disa autorë e kanë theksuar anën poetike të të menduarit të Nietzsche-s kryesisht në veprën e tij *Kështu fliste Zarathoustra*;

² Charly Guyot, *Diderot par lui-même*, Seuil, Paris, 1959, f.78.

Heidegger-i ndërkaq mendon se vepra e tij e papërfunduar *Vullneti për fuqi* është po aq konceptuale sa edhe poetike, dhe jo vetëm në fragmentet ku bëhet fjalë për artin. Ai shton njëherazi se, në anën tjetër, *Kështu fliste Zarathoustra* është sa poetike aq edhe konceptuale. Pra, Heidegger-i, si disa interpretues të tjerë të mendimit të Nietzsches, kanë cekur lidhshmërinë e ngushtë midis të menduarit konceptual dhe shprehjes poetike të shkrimeve të tij.

Do të theksoja lidhur me këtë se atë që Goethe pat thënë për stilin e të shkruarit të Diderot-së, mund të vlejë së paku po aq për atë të Nietzsche-s: «Çfarë koherence në këtë dialog! Gjithçka është e lidhur këtu me një gjerdan të padukshëm e megjithatë real; një gjerdan i çeliktë të cilin e mbulon para syve tonë një kurorë lulesh».

Në këtë artikull do të orvatemi të ndriçojmë *veçorinë* e formësimit të relacionit midis filozofisë e poezisë në disa tekste të Nietzsches nga *Agu i mëngjesit* (1881) dhe *Dija e gëzuar* (1882-1885)

Për Nietzschen akti i të menduarit, akti i prodhimit të mendimeve nuk del nga një «substancë» frymore, rrënjësisht e ndryshme nga trupi dhe truporja, ngase « ne duhet vazhdimisht t'i lindim mendimet tona brenda dhimbjes dhe t'u japim amësisht atë që kemi brenda nesh: gjakun, zemrën, afshin, gëzimin, pasionin, shqetësimet (mundimet), vetëdijen, fatin, fatalitetin». Kësodore, në vend të një *prerje* midis mendimeve dhe trupit të njeriut, Nietzsche kujton se mendimet s'mund të lindin nëse ne nuk u japim atyre atë që kemi brenda nesh. E në këtë *brendësi* ai i sheh ngushtësisht të lidhura sa gjakun dhe afshin, po aq edhe gëzimin e pasionin, sikurse edhe vetëdijen. Madje këtë lidhshmëri e gërshetim Nietzsche nuk e vë në pah vetëm në krijimtarinë e mendimeve filozofike dhe atyre poetike, por edhe «në të kuptuarit e jetës sa me qartësi në zjarrin që ka në vete po kështu edhe me gjithë atë që na prek».³

Kësodore, «arti i transfigurimit» nuk është vetëm një prirje krijuese e veçantë, por ai cilëson jetën si «transformim i përhershëm i gjithë asaj që ne jemi». Të veçojmë nga ky tekst pikëpamjen e Nietzsche-s se «natyra» dhe e «natyrshmja» e mirëfilltë nuk nënkupton ndonjë spontanitet të lirshëm, që rrjedh vetiu, ngase format e ndryshme të aktiviteteve të njeriut (mendimi, arti i qeverisjes...) bëhen apo formësohen nëpërmjet shtrëngësave («ligjeve arbitrare»), përkatësisht me një mundim krijues që ka në vete rregulla të disiplinës. Rima e mirë del nga «një tirani» e kërkimit, dhe kjo është rruga nëpër të cilën poeti arrin të

³ F.Nietzsche, *Oeuvres*, II, f.32.

fitojë «lirinë dhe forcën e vet». Ajo që në kërkimin e poetit apo muzikantit për utilitaristët trashanikë është vetëm *servilitet* ndaj «ligjeve arbitrare» të këtyre «disiplinave», për Nietzsche-n në këtë tekst është veprimtari krijuese sa komplekse aq edhe e mundimshme, veprimtari që bëhet e natyrshme për artistin pikërisht përmes një *gjurmimi rigoroz* i cili shpie te të qenit e lirë të tij. Zbulimi dhe sajimi pas një rrugëtimi të gjatë i gjithë asaj që bën «që jeta vlen të jetohet» (arti, arsyeja, spiritualiteti...) kalon përmes një «rreptësie të përpiktë».

Megjithëkëtë, jeta nuk është thjesht një proces natyror e i natyreshëm, prandaj filozofët, thekson Nietzsche, duhet «të zbresin në thellësitë e tyre të fundit», e kjo nënkupton një aktivitet krijues. Kthimi nga këto humnera pas përvojave zbuluese bën që hulumtuesi të jetë më i thellë. Ai kritikon ata që nën presionin e dhimbjeve dhe dyshimeve ikin në ndonjë “hiç oriental”, “nirvana”, në “rezignimin e heshtur, të ngurtë dhe të shurdhër, në harresën dhe braktisjen e vetes sonë». Këtu ai kritikon, fjala vjen, shtegdaljen që kishte gjetur Shopenhauer-i në budizëm. Nietzsche, në njërën anë, afirmon kompleksitetin e çështjes së jetës, duke vënë në pah se «vetë jeta është bërë problem», por nuk e zgjedh udhën e nihilizmit, as atë të Schopenhauer-it e as atë të kulturës orientale, e në anën tjetër kultivon në faqet e kësaj vepre një dashuri të re për jetën dhe një «lumturi të re...»⁴

Nietzsche thekson më tutje se nga përvojat e zbritjes në humnera të thella mund «të kthehemi të ripërtërirë», pastaj se duhet kultivuar të menduarit kritik, “*vullnetin* për të përsiatur tani e tutje mbi çështje të reja, me më shumë thellësi, rreptësi, ashpërsi, me keqdashësi dhe me heshtje”, me «një shije më subtile për gëzimin», shije kjo e ndryshme nga llomotitja e zhurmshme mbi kënaqësitë spirituale boshe për artin, librin dhe muzikën». Ndryshe nga ajo që ai quan “çrregullimi i artit romantik”, Nietzsche do të vlerësojë dhe kultivojë “një art tjetër, një art ironik, të lehtë, fluid, hyjnisht i qetë, hyjnisht artificial, një art që shpërthen si një flakë e kthjelltë në një qiell pa re! Para së gjithash, një art për artistët, vetëm për artistët».⁵ Frymëzimin për këtë pikëpamje mbi artin Nietzsche e sajoi sidomos nga hulumtimet për filozofinë dhe artin antik grek: ata grekë, siç shkruan ai, që kishin guxim të kultivojnë “thehtësinë nëpërmjet «sipërfaqësisë» së aparencave, që adhuronin «dukjen, format, tingujt, fjalët e gjithë atij olimpi të aparencës», ndryshe nga bota e përtejme e platonizmi e që përbuzin veten e njeriut dhe vlerat e botës

⁴ Po aty, f.32.

⁵ Po aty, f. 32.

tokësore. «Ata grekë, shton Nietzsche, ishin të sipërfaqshëm – *me thellësinë* që kishin”.⁶

Iluzioni mbi soditjen

Në aforizmin *Iluzioni i soditësve* (301), në librin *Dija e gëzuar*, Nietzsche problematizon pikëpamjen, e cila e kupton *soditjen* e botës, natyrës dhe vetes së njeriut si një veprim *pasiv*. Ai thekson se dallimi midis njerëzve, për kah aftësitë të tyre, bën që disa «shohin dhe dëgjojnë pafundësisht më tepër, e ata shohin dhe dëgjojnë vetëm duke medituar – e pikërisht kjo e bën të dallohet njeriu nga kafsha dhe kafsha superiore prej asaj inferiore». Së këndejmi, soditja dhe meditimi, meqë nuk janë shprehje e një qëndrimi pasiv ndaj botës dhe fenomeneve të saj, të medituarit i bën të mundur njeriut të shohë dhe të dëgjojë «pafundësisht më tepër» dhe mu këtu, sipas Nietzsche-s, qëndron dallimi jo vetëm midis njeriut dhe kafshës, por edhe midis atyre njerëzve që i ikin meditimit, ngase e shikojnë si djerrim, pra si humbje kohe dhe atyre që e kultivojnë meditimin ose përsiatjen. Për ta saktësuar pikëpamjen e vet mbi soditjen (meditimin), Nietzsche saktëson se bota bëhet gjithnjë e më e begatshme «për njeriun që ngrihet në lartësinë e njerëzisë, interesimi i tij zgjohet nga ngashnjime gjithnjë e më të shpeshta», kurse me rritjen e këtyre ngashnjimeve «rriten në të njëjtën përmasë kategoritë e tij të kënaqësisë dhe ato të pakënaqësisë» sikurse edhe lumturia apo palumturia e tij.)

Tani, mu në këtë nivel të analizës së tij, Nietzsche shtron vërejtjen e vet kritike ndaj iluzionit, i cili e shoqëron njeriun që sodit ose mediton: «Ai beson se është i vendosur si *shikues* dhe si *dëgjues* përballë një spektakli dhe përballë një koncerti të madh që është jeta» ose si «një mysafir i vendosur *përballë* skenës». Iluzioni i njeriut që sodit, sikurse edhe i atyre që i ikin soditjes, ngase e shikojnë si punë të kotë», për Nietzsche-n qëndron aty se duke e cilësuar natyrën e vet si *soditëse* «ai nuk e dikton se është vetë poet i vërtetë dhe krijues i jetës». Vlerën e soditjes apo meditimit Nietzsche e vë në pah në mënyrë më të theksuar duke ia kundërvënë «të ashtuquajturin njeri të aksionit». Dallimin midis «njeriut soditës» dhe «njeriut të aksionit» Nietzsche e vë në dukje edhe kur thotë se i pari posedon «duke qenë poet, *jetën kontemplative* (*vis contemplativa*) dhe veprimin mbi veprën e vet, por njëherazi dhe para

⁶ Po aty

së gjithash, *jetën krijuese (vis creativa)*, e cila i mungon njeriut të akcionit, pavarësisht nga ajo që thotë opinioni i rëndomtë».

Kësisoj, Nietzsche e nxjerr në shesh edhe më qartë se çka është, në të vërtetë, *veprimi ose aksioni i mirëfilltë*: «Ne që meditojmë dhe ndjejmë, ne jemi ata që *bëjmë* realisht dhe pandërprerë diçka që nuk ekziston ende: gjithë kjo botë që shkon duke u rritur, e ngjyrave, e vlerësimeve, e perspektivave, e shkallëve, e pohimeve dhe mohimeve. Kjo poemë e zbuluar prej nesh është vazhdimisht e mësuar, e ushtruar, e përsëritur, e përkthyer në mish dhe në realitet, po edhe në vetë jetën e përditshme, nga vetë aktorët tanë, ata që i quajnë njerëz praktikë.) Gjithë ajo që ka ndonjë *vlerë* në botën aktuale nuk ka vlerë nga vetvetja, sipas natyrës së saj, - natyra është gjithmonë e pavlerë: - një ditë ia kemi dhënë dhe atribuar një vlerë, dhe *ne* jemi donatorët, atribuesit! Vetëm ne jemi ata që kemi krijuar botën *e cila i intereson njeriut!*- (nënvizimi është yni)». (lidhshmëri e ngushtë midis filozofisë dhe poezisë). Nëse krijuesit në fushën e filozofisë ose arteve të bukura nuk e zhvillojnë qartazi këtë nocion, i cili nxjerr në syprinë veçorinë e *të bërit* dhe *veprimit* të mirëfilltë, atëherë ata, shton Nietzsche, kësijoj injorojnë «forcën e tyre më të mirë».⁷

Për dallim nga *paragjykimi* se meditimi shpreh një qëndrim pasiv të njeriut ndaj botës, Nietzsche mendon se duke medituar dhe duke përjetuar e ndierë njeriu *bën* diçka të re, që nuk ka ekzistuar më parë, ngase sjell në botë nëpërmjet krijimtarisë filozofike apo artistike mënyra të reja të vështrimit dhe përjetimit të vetes, të ngjarjeve dhe dukurive të ndryshme të natyrës.

Kjo krijimtari *bën* që bota të «rritet», përkatësisht *të begatohet* me perceptime të reja, me ngjyra të reja («kjo poemë e zbuluar prej nesh»), me vlerësime dhe pohime e mohime të reja mbi fenomene të ndryshme të botës. Nietzsche shpjegon në mënyrë të thellë se gjithë ajo që ka ndonjë *vlerë* në botë dhe në natyrë, e mer këtë vlerë jo natyrshëm, vetvetiu, nga natyra e gjësendeve faktike, ashtu si ato janë, por nga aktet krijuese (aktet e të shikuarit dhe të dëgjuarit) të njeriut me të cilat ai *sjell* diçka të re në këtë botë, trajta e ngjyra të reja, mënyra të reja të

⁷ Nietzsche, *Le gai savoir*, f.179-80. Në *veprën e shquar të filozofit francez Gilles Deleuze Nietzsche dhe filozofia (Nietzsche et la philosophie, Paris, 1962)* tematizohen në veçanti anë dhe akte të ndryshme të krijimtarisë, «fusha të forcave dhe vullneteve të polarizuara që cilësojnë mënyrat e të jetuarit dhe të mendurait» të njerëzve. Ndryshe nga autorët që në filozofinë e Nietzsche-s mbi vlerat kanë parë një qëndrim «shkatërrues», Deleuze vë në pah *aspektin krijues të kritikës* së tij të disa fenomeneve në fushën e kulturës dhe artit.

mendimit dhe përjetimit, pikëshikime dhe raporte të tjera të njeriut ndaj vetes dhe të tjerëve brenda botës e natyrës në të cilën jeton.

Qytetërimi i krahasimeve

Ndërkaq, në aforizmin me titull “Koha e krahasimit”, në vëllimin e parë të librit *Njerëzor, tepër njerëzor* Nietzsche vë pah se begatimi i të gjitha stileve të artit, sikurse edhe i llojeve të ndryshme të moralit, të zakoneve të qytetërimit mund të realizohet e zhvillohet nëse krijohen kushte për *krahasimin* dhe ndërveprimin e tyre. Ndryshe nga qytetërimet tradicionale, të cilat sikurse edhe stilet e llojit të tyre artistik ishin të lokalizuara në një kohë dhe vend, më vonë në epokën bashkëkohore, saktëson Nietzsche, në të sotmen është krijuar mundësia e krahasimit dhe ndërveprimit jo vetëm e rrymave të ndryshme artistike. por edhe e trajtave të ndryshme të moralit e qytetërimit. Epoka e tashme “nxjerr domethënien e vet nga fakti se brenda saj botëkuptime të ndryshme, zakone e qytetërimi mund të krahasohen dhe të përjetohen njëra pranë tjetrës; ajo që dikur, përgjatë sundimit gjithëherë të lokalizuar të çdo qytetërimi nuk ishte e mundshme për shkak të lidhjes së të gjitha llojeve të stilit artistik me një vend dhe një kohë”. Kësodore, sot “një rritje e ndjenjës estetike do të vendosë përfundimisht midis aq shumë formave që i ofrohen krahasimit”. Në këtë kontekst të ballafaqimit dhe ndërveprimit të llojeve të ndryshme të stilit artistik, sikurse edhe formave të ndryshme të koncepcioneve morale, del se do të mund të mbahen ato që kanë në vete më shumë forcë krijuese.⁸

Veprat e imagjinatës dhe njohjet shkencore

Në veprën e tij *Agu i mëngjesit* (1881), në aforizmin 550 Nietzsche shkruan: « Nëse njerëzit e rezervojnë admirimin dhe ndjenjën e lumturisë vetëm për vepra të imagjinatës dhe fiksionit, atëherë ata rëndom ndjejnë vetëm ftohtësi dhe pakënaqësi karshi të kundërtës së imagjinatës dhe fiksionit: pra karshi njohjeve shkencore, qofshin ato njohje të shkencave shoqërore apo natyrore. ». Megjithatë ai cek se depërtimet në njohuritë e reja të shkencave nxisin gjithnjë e më shumë magjepsje e kënaqësi te njerëzit.

⁸ Nietzsche, *Oeuvres*, I, f. 456.

Mirëpo ai saktëson se ata që janë mësuar të kaplohen me ndjenja të fuqishme, vetëm atëherë kur shkëputen nga realiteti, duke u zhytur në thellësitë e aparcencës, janë të prirur të mendojnë se realiteti është i shëmtuar. Nietzsche, ndërkaq, mendon se njohja e realitetit, madje edhe atij që është i shëmtuar, megjithatë është e bukur. Kësodore, për të, procesi i njohjes, si diçka që nxjerr në shesh një aftësi të veçantë të njeriut, është në fakt proces nëpërmjet të cilit ai realizon një mundësi të begatshme të vetes. Ky aktivitet i njohjes e bën që të ndjej lumturi e gëzim. E kjo ndikon në botën në të cilën njeriu jeton: «Lumturia e atyre që njohin e rrit bukurinë e botës dhe e ndriçon me dritën e diellit gjithë atë që është; njohja jo vetëm që përfshin gjërat me bukurinë që kanë, por ajo e fut në mënyrë të përhershme atë brenda gjërave. » Ai rikujton se Platoni dhe Aristoteli, ndonëse thellësisht të ndryshëm njeri nga tjetri, u pajtuan në një pikë: se lumturia më e lartë, për të gjithë njerëzit ka të bëjë me njohjen (ose me lëvizjet mendore e shqisore me melodinë e tyre). Kurse më vonë, Descartes-i (Dekarti) dhe Spinoza kanë ndarë të njëjtin gjykim për vlerën e njohjes.⁹

Dehja si gjendje estetike ku mbin arti te Nietzsche s'ka të bëjë fare me disa forma të «dehjes» të cilat ai i kritikon, fjala vjen në aforizmin «Besimi në dehje»: «Njerëzit që kanë përjetuar çaste të një kënaqësie sublime dhe të cilët në kohë të rëndomta, për shkak të kontrastit dhe shpërndarjes së skajshme të forcave të tyre nervore, e ndjejnë veten të mjerueshëm dhe të dëshpëruar thellësisht, i shikojnë ato çaste si manifestim i mirëfilltë i vetes së tyre, i “unit” të tyre, ndërkaq mjerimin dhe dëshpërimin e thellë *si rrjedhojë e “asaj që është e jashtme”*; prandaj ata ushqejnë ndjenja hakmarrëse për rrethin e tyre, epokën e tyre, botën e tyre në tërësi; gjetiu ata i shohin si kundërshtarë edhe ata që pengojnë dehjen e çfarëdo lloji që të jetë dehja qoftë spirituale, morale, religjioze apo artistike. Madje, siç thekson Nietzsche, një pjesë e mirë e fatkeqësive të njerëzimit i takon këtyre të dehurve të ekzaltuar, pikërisht pse ata mbjellin përherë barishta të pakënaqësisë ndaj vetes dhe të tjerëve, përhapin përbuzjen e epokës dhe të botës e sidomos rraskapitjen e botës. Ndoshta “një ferr i tërë i *kriminalëve*”, shton Nietzsche, nuk do t'ia dilte të prodhojë më shumë efekte të tilla të dëmshme, të rënda dhe ngulfatse. Shkallën e këtij dëmi Nietzsche e sqaron edhe me saktësimin se kjo bashkësi e “qenieve të shfrenuara, të çoroditura dhe gjysmë të marra, të gjenive që nuk dinë ta

⁹ Nietzsche, po aty, f.1202.

përmbajnë veten dhe që nuk arrijnë të përmbushin të gjitha kënaqjet e vetes së tyre veçse nëse humben plotësisht.[...]».¹⁰

Ndryshe nga dehja si gjendje estetike, si atmosferë brenda së cilës lulëzojnë vepra të çmuara e sublime nga fusha e arteve të bukura apo nga filozofia, Nietzsche e shikon dehjen e të «dehurve të ekzaltuar» si ambient që ushqen dhe nxit dëshpërimin dhe pakënaqësinë ndaj vetes, epokës dhe botës në të cilën jetojnë të dehur në vend se të krijojnë diçka të vlefshme, prodhojnë efekte ngulfatëse.

Në mënyrë të ngjashme ai kritikon në aforizmin “Besimi në frymëzim”(§155) në vëllimin e parë të veprës *Njerëzor, tepër njerëzor* edhe prirjen e disa artistëve që t’u besojnë «intuicioneve të befta, të ashtuquajturave frymëzime»: «...thuajse ideja e veprës artistike, e poemës, apo mendimi themelor i një filozofie, bie nga qielli sikur të ishte një rreze hiri. Në të vërtetë, imagjinata e një artisti të mirë apo e një mendimtari të mirë prodhon vazhdimisht sa gjëra të mira, po aq edhe mediokre dhe të këqija, por *gjykimi* i tij jashtëzakonisht i mprehur, i ushtruar, hedh, zgjedh, kombinon; kësajsoj sot e kuptojmë, cek N në saje të shënimeve të Beethoven-it, se si ai i ka komponuar pak nga pak meloditë e tij më të mrekullueshme dhe disi i ka përzgjedhur nga skicat e shumëfishta [...]. Të gjithë njerëzit e mëdhenj janë punëtorë të mëdhenj, të palodhshëm jo vetëm në zbulim, por edhe kur hedhin, shoshitin, modifikojnë e aranzhojnë”.¹¹

Edhe këtu refleksioni i Nietzsche-s mbi artin bashkon krijimtarinë në fushën e arteve të bukura, në poezi, me atë në lëmin e filozofisë.

Një risi të theksuar që Nietzsche sjell në kërkimet filozofike lidhet me konceptimin e tij mbi njeriun, dukshëm më të thellë e më kompleks se ato që i zhvillonin qoftë filozofia klasike gjermane, qoftë iluminizmi francez. Një aspekt i këtij kompleksiteti mund të hetohet edhe në disa analiza në veprën e tij *Agu i mëngjesit*.

Inkoshienca dhe instiktet

Tani do t’i marrim parasysh dy aforizma të Nietzsches nga libri i tij *Agu i mëngjesit* ku tematizohet çështja e inkoshiençës dhe e instikteve. Aforizmi i parë (§115) gjendet në librin I të kësaj vepre me titullin « Atë që quajnë « uni » ».

¹⁰ Nietzsche, *Œuvres*, I, f. 999-1000.

¹¹ Nietzsche, *Œuvres*, I, f. 530.

« Ligjërimi dhe paragjykimet mbi të cilat ndërtohet ligjërimi, shkruan Nietzsche aty, « ngrenë shpesh pengesa për *thellimin* e fenomeneve të brendshme dhe të instikteve: nga fakti, fjala vjen, se fjalë ka vetëm për shkallët *më të larta* të këtyre fenomeneve dhe të këtyre instikteve. -Kësodore, shton ai « ne jemi mësuar të mos observojmë kur na mungojnë fjalët, ngase atëherë është vështirë të mendojmë me saktësi; dikur madje pohonin me vendosmëri se aty ku mbaron *sundimi i fjalëve* pushon po ashtu edhe *sundimi i ekzistencës*». Ai cek se rëndom mendohet se observimi i fenomeneve del i mundshëm vetëm atëherë kur kemi *fjalë* me të cilat ato i observojmë. Problemin e qasjes së tillë Nietzsche e shpjegon këtu me *paragjykimet* mbi të cilat ndërtohet ligjërimi. Paragjykimin e sheh te bindja se vështirë e kemi të mendojmë saktësisht nëse na mungojnë fenomenet. Nietzsche e di se nuk është punë e vogël nëse s'kemi fjalë për ta emërtuar një fenomen. Mirëpo, ai megjithatë e konsideron si një paragjykim më të rëndë kur thuhet se « aty ku mbaron *sundimi i fjalëve* pushon po ashtu edhe *sundimi i ekzistencës* ». Kjo nënkupton se pa ekzistimin e fjalës me të cilën emërtohet një gjësend apo fenomen këta s'kanë si të ekzistojnë.

A ekzistojnë ndjenjat me fjalët që i emërtojnë?

Në vazhdim të analizës së tij Nietzsche rikujton se mendohet që ekzistimi i disa ndjenjave të fuqishme si zemërimi, urrejtja, dashuria, mëshira, dëshira, njohja, gëzimi e dhimbja sikur garantohen me ekzistimin e fjalëve me të cilat këto emërtohen. Ajo që e bën të mundur të kuptuarit e këtyre « gjendjeve të skajshme », ndjenjave të forta, sipas paragjyimit janë fjalët me të cilat i emërtojmë ato. Mirëpo, për Nietzsche, problemi më i rëndë fillon atëherë kur për « shkallët më të matura » ose të « mesme » të këtyre ndjenjave nuk gjejmë apo kur na « na ikin » fjalët. Kjo mungesë del edhe më e theksuar te « shkallët më të ulëta » të atyre ndjenjave. Megjithatë, cek Nietzsche, shkallët më të ulëta të ndjenjave, edhe pa fjalët që i emërtojnë, ekzistojnë realisht, « janë përherë në lojë », aq më tepër pse ato « thurin pëlhurën e karakterit tonë dhe të fatit tonë ». Pra, jo vetëm se ato *ndjenja* ekzistojnë, por ato kanë rol të rëndësishëm në formësimin e karakterit tonë dhe të fatit tonë.

Kësodore, për Nietzsche është e rëndësishme që të ndriçohen fenomenet që nuk janë vetëm « përjashtime violente » si ndjenja të fuqishme, e që i ikin vetëdijes së qartë. Ai thekson se njohja e ndjenjave të

fuqishme, që manifestohen në kushte të skajshme, megjithatë mund të mbetet e paqartë dhe se mund ta shpiejë vëzhguesin në gabim. Në anën tjetër, ai vë në dukje se ato gjendje të skajshme mund ta mashtrojnë edhe « njeriun i cili vepron ».

Pikërisht për këto arsye, Nietzsche do të zhvillojë tezën se « ne nuk jemi atë që dukemi vetëm sipas gjendjeve për të cilat jemi të vetëdijshëm dhe për të cilat kemi fjalë »¹². Kësodore, Nietzsche synon të kapërcejë konceptimin e modernitetit që e përkufizon njeriun thelbësisht me kategorinë e arsyes, vetëm si qenie racionale. Ky konceptim përmban në vete edhe një *kundërshti* të thellë midis arsyes e shpirtit në njërën anë dhe trupit, shqisave, pasioneve në anën tjetër, si dy botëra rrënjësisht të ndryshme.

Ndriçimi i thellësisë së fenomeneve të brendshme

Së këndejmi, për Nietzschen njohja filozofike duhet të kapërcejë pikëpamjet që e reduktojnë njeriun me një racionalizëm skematik e të njëanshëm. Prandaj ajo duhet të zhvillojë kërkime që ndriçojnë thellësinë e fenomeneve të botës së brendshme të njeriut, begatitë e tij, gërshtimet midis ndijores, pasioneve e arsyes, midis trupit dhe të menduarit. Nietzsche mendon se ajo që ndodh brenda nesh, “universi i afekteve dhe i pulsioneve“ është i lëvizshëm, i shumëfishtë, i përbërë nga kundërthëniet, nga energjitë që ngrihen dhe ato që zbresin, nga aksionet dhe reaksionet. Përplasjet marrin trajtën e kundërshtive, por po ashtu edhe të aleancave. Ky pikëshikim e bën konceptimin mbi njeriun më kompleks e më të begatshëm, pikërisht pse nuk e përkufizon njeriun vetëm si një qenie racionale ose të reduktuar thjesht nga proceset materiale që zhvillohen brenda tij.

Ky kapërcim shpie kah pikëpamjet më të thelluara mbi njeriun, mbi lidhjet dhe ndërveprimet midis koshiencës dhe lëvizjeve inkoshiente, në atë mënyrë që njohja e « unit » dhe vetes sonë bëhet më e thelluar. Nietzsche synon shtigjet e të menduarit që kapërcejnë reduktimin e mundësive krijuese të njeriut në një racionalitet kalkules i cili fikson e ngurtëson *karakterin* dhe *fatin* tonë.

Kësodore, filozofi gjerman do të hapë perspektivën e “thelimit të fenomeneve të brendshme dhe të instikteve” në mënyrë që ato të mos mbesin të mënjanuara, të heshtura e të paartikuluara; e këto kanë të

¹² Nietzsche, *Aurore*, f.1038.

bëjnë me fuqitë krijuese të njeriut. Kanë të bëjnë me gërshetimin e trupores, pasioneve dhe mendjes e mendores. Por jo me *kundërvënien* midis tyre, siç e kishte bërë metafizika gjatë shekujve.

Kësisoj inkoshienca, për Nietzchen, ka të bëjë me *mundësitë* krijuese të njeriut, me tejkalimin e kundërvënies midis trupit dhe shpirtit e intelektit, me gërshetimin e tyre brenda një krijimtari në kuptimin burimor si *poiesis*. Ndrëimi i inkoshiençës çel *mundësi të reja* të njeriut që dalin nga një raport krijues midis trupit e mendjes. Nietzche na cyt të zbulojmë fjalë e ligjëtime që nxirren nga hija e të paformuares dhe të panjohshmes brenda nesh dhe t'i vejmë para syve të mendjes sonë duke realizuar gërshetimin dhe begatimin e sensibilitetit dhe mendores. Këto gërshetime na shpalosen në vepra artistike, por edhe në artin e thurjes së mendimeve në vepra filozofike që ndrëojnë mundësitë krijuese të njeriut. Vetë shkrimet e Nietches janë dëshmi e gjallë e asaj simbioze krijuese. Kësodore, në shkrimet e para si *Lindja e tragjedisë* (1872) ai vë në pah se brenda kulturës antike greke instikti, si forcë jetësore, del i ndrëuar nga « drita e diellit »; ai kërkon artin si plotësues dhe kurorëzim i ekzistencës, si sharm i cili na përcjell përgjatë jetës.

Mirëpo, në atë masë sa Nietzsche dëshiron të vejë theksin te veprimet dhe ndikimet që *instiktet* tona zhvillojnë mbi *vetëdijen* dhe të menduarit, ai e sforcon rolin e tyre, duke kufizuar edhe pa dashur mëvetësinë dhe kompleksitetin e proceseve mendore. Kjo e shpie ndonjëherë të sforcojë rolin e proceseve fiziologjike të panjohura për ne dhe kësisoj të kufizojë specificitetin e proceseve të vetëdijshme.

Në ato raste i ndodh të pohojë se midis gjendjes së zgjuar dhe ëndrrës nuk ka dallim *esencial* apo se ajo që ne quajmë koshiençë (apo vetëdije) është një « koment i një teksti të panjohur ». ¹³ Duke dashur të theksojë praninë bazike të instikteve dhe lidhshmërinë e tyre me koshiençën, Nietzsche sajton ndonjëherë formulime të cilat dalin të skajshme: fjala vjen ai pohon se midis gjendjes së zgjuar dhe ëndrrës nuk ka dallim *esencial*. Kësodore, hovi në ndrëimin e inkoshiençës dhe të veprimeve të instikteve mbi proceset tona mendore e bën të vendosë *barazime* midis këtyre llojeve aq të ndryshme të proceseve te njeriu.

Kjo megjithatë nuk e shpie Nietzchen ta harrojë apo ta lërë anash *mëvetësinë* e të menduarit brenda proceseve koshiente, në tekste të tjera: mjafton t'i lexojmë me vëmendje aforizmat që sajojnë origjinalitetin e mendimeve të tij dhe qartësinë e pikëpamjeve të tij.

¹³ Po aty, f.1043.

Në aforizmin mbi Epikurin, mund ta hetojmë një shkrim filozofiko-poetik. Këtu ai shfaq një krenari që e shikon karakterin e Epikurit një mënyrë të ndryshme nga gjithë të tjerët. Këtë ndjenjë të mëvetësisë së shikimit të tij e plotëson me veçantinë e kënaqësisë që i ofron, sa herë që i lexon tekstet e Epikurit dhe filozofëve të tjerë të antikitetit grek, një lumturi e pasditës: “e shoh syrin e tij të bredhë mbi detërat e gjerë që shkëlqejnë me bardhësinë e tyre, mbi shkëmbinjtë buzë detit ku pushon diell, derisa kafshët e mëdha dhe kafshët e vogla luajnë në rrezet e tij, të sigurt dhe të qetë, sikurse kjo kthjelltësi dhe vetë ata sy. Një lumturi e tillë nuk ka mund të zbulohet veç nga dikush që vuante përherë, e i cili tani nuk mund të ndalet së shikuari sipërfaqen e këtij deti, epidermin e tij të shumëngjyrshëm, të butë dhe drithërues... kur më parë nuk pati modesti të ëndjes si ajo e Epikurit.”¹⁴

Një interpretim vetanak i raportit filozofia dhe poezia te Nietzsche

Guillaume Métayer, studiues i shquar i mendimit të Nietzsches, në artikullin « Nietzsche poet i *Dijes së gëzuar*, apo çmendia e epigramit » (f. 333- 350) merr në shqyrtim disa aspekte të raporteve midis filozofisë dhe poezisë te Nietzsche.¹⁵ Ai rikujton këtu se me titullin që ka përzgjedhur Nietzsche për librin e tij (*Dija e gëzuar; Gaya Scienza*) tradita romane lidhet me atë gjermanike; është ky një shembull tjetër i prirjes së Nietzsches për gjenealogjitë përfshirë, në këtë rast, edhe frymën e satirës antike greko-romake: përmbysja e vlerave të Nietzsches shoqërohet kësodore me kujtesën e « përmbysjes karnavaleske ». Mu për këtë, autori mendon se me « lojën e shtresave të sedimentuara gjatë kohës dhe me rekonstruktimi retrospektiv Nietzsche do të përzgjedhë një formë të shprehjes poetike të veçantë: epigramin në vargje »¹⁶.

Poetika e epigramit

Pikërisht në këtë pikë Metayer e mbështet qasjen e vet: ai vë në pah se Nietzsche ndriçon *fuqinë satirike të epigramit* duke pasur

¹⁴ *Le gai savoir*, II, f.80.

¹⁵ *Études Germaniques* 2012/2, n° 266

¹⁶ Po aty, f.13-14.H

parasysh peshën që kjo formë letrare kishte, si trajtë e një shprehjeje të privilegjuar. Ai nxjerr në shesh prirjen e theksuar të kritikët gjermanë që poezinë e Nietzsches ta cilësojnë si « *eine Lyrik* », një liri-zëm. Thuajse poezia e një filozofi s' mund të jetë tjetër veçse një lirikë, sikurse që filozofia e tij s' do të mund të ishte tjetër veçse një metafizikë. Métyer mendon se punët qëndrojnë ndryshe. Ai rikujton se Nietzsche ka botuar në një libër të gjitha epigramet e veta me titullin: *Tallje, Dinakëri dhe Hakmarrje*, me nëntitullin *Prelyde në rimë gjermane*. Nietzsche e ka zhvilluar, zaten, një apologji të hollësishme të elementit « bufon » në filozofi. Métyer në librin e tij paraparak me titull « Nietzsche dhe Voltaire » e ka vënë në pah këtë karakteristikë.¹⁷

Ai kritikon në veçanti prirjen e disa studiuesve që zhanri i epigramit të shikohet e vlerësohet si « formë jopoetike ». Sa i takon librit *Kështu fliste Zarathustra* ai saktëson se ai nuk është « thjesht një poemë emfatike » por një libër « fund e krye parodi e hipotekstit të tij, e Biblës ».¹⁸

Métayer mendon se « të tjerët e lënë anash formën e gëzuar të çmendisë e cila e bën zotin e verës dhe të tragjedisë (Dionisin) paraardhës të *Dijes së gëzuar*.

Në saje të analizës së korrespondencës së Nietzsche me disa miq të tij, Métyer thekson se dëshira e qartë e Nietzsches ishte që të « gjejë forcën për t' i bashkuar të dy format më largëta mes veti, sentencën e moralistit dhe *Lied* (këngën) e muzikantit, në një *formë poetike e filozofike* të panjohur, si një prelud për një njerëzim të ardhshëm, i aftë që të qeshë me tragjiken.

Ndryshe nga ata që poezinë e reduktojnë në lirikë, e filozofinë në metafizikë, Nietzsche sipas autorit ka kultivuar veç të tjerash epigramin me fuqinë e tij satirike dhe formën e shkurtër, si mënyrë e privilegjuar e shprehjes. Métyer mendon se disa studiues të mendimit të Nietzsches e lënë anash formën e gëzuar të çmendisë e cila e bën zotin e verës dhe të tragjedisë (Dionisin) paraardhës të *Dijes së gëzuar*.

Métayer vë në pah, në këtë shqyrtim, se kjo hyrje në *Dija e gëzuar* imiton dhe parodizon strukturën e një « drame muzikore », në mënyrë që t' ia kundërvë Wagnerit, me resurset e filozofisë dhe të poezisë, një koncepton tjetër të muzikës. Sipërfaqësia aparente e së cilës mëton ta realizojë një kapërcim, me dukjen e gëzuar të një lehtësie, mënyrë kjo

¹⁷ Po aty, f.17.

¹⁸ Po aty, f.20.

për ta hedhur idenë fikse mbrapa « mullinjve të erës të wagnerizmit militant ». ¹⁹

Duhet pranuar se këtu bëhet më shumë fjalë për operetën sesa për operën, siç e shpjegon edhe vetë titulli. Mirëpo, Metayer mendon se Nietzsche këtu e bën vetëm një huazim të titullit dhe tonit të muzikës së Offenbahut (*Tallje, dinakëri dhe hakmarrje*); se kjo lehtësi (sipërfaqësi) s'është veçse një maskë, një « gram » i vetëtalljes që çdo mendje e emancipuar dhe çdo natyrë e tërësishme e një individ, tregohet e aftë që ta pranojë brenda universit të vet të gjerë.

Kësodore, sipas mënyrës së një preludi të operës, këto poema kanë për funksion të paralajmërojnë temat dhe atmosferën e veprës (*Dija e gëzuar*) që ato e hapin, e madje e mendimit të Nietzsches në tërësi.

Ndryshe nga Voltairi dhe Lessingu që kanë kultivuar disa forma të epigramit në shkrimet e tyre, Nietzsche, siç vë në pah Metayer, e ka përpunuar tërësisht ndërtimin e epigramit; ai kultivon tensionet midis asaj që është e qëndrueshme dhe kalimtare, midis thellësisë dhe sipërfaqësisë, midis përmbajtjes filozofike dhe të qeshurit.

Eric Blondel, ndërkaq, cek se është fjala te Nietzsche për një epigram në shkallën e dytë që ofron formalizimin e dendur, në një mënyrë ironike e sarkastike, të një pozicioni filozofik. ²⁰

Në vijim Metayer e shtron pyetjen që i duket më e rëndësishmja për qasjen e tij: me çka forma e epigramit është sinjifikative për mendimin filozofik të Nietzsches? Autori e sheh të nevojshme që për t'u përgjigjur në këtë pyetje të marrë në shqyrtim pikëpamjen e Hegelit mbi epigramin në veprën e tij *Estetika* e tij, vendin që ia përcakton këtij zhanri. Epigrami i takon erës së « artit simbolik », i kapluar në thellësi me pafuqinë për t'i kapërcyer kundërthëniet midis idesë dhe realizimit të saj. Sipas Hegelit, duhej pritur arti klasik dhe sensi i tij për kufirin, do të thotë përcaktimin, në mënyrë që kjo shkëputje të kapërcehet. E megjithëkëtë, kjo zgjidhje nuk është shikuar historikisht si fjala e fundit e artit. Romantizmi, siç dihet, sapo e kishte tejkaluar edhe këtë shkallë duke e hapur artin kah e pakufishmja e cila e karakterizon aktivitetin e lirë të frymës. ⁵³ Ai i thyen të gjitha shtrëngesat dhe format që fiksonin frymën (*Geist*) tanimë të emancipuar. Metayer mendon se apologjia e shpeshtë, në tekstet e Nietzsches, e artit klasik mund të shpjegohet me huazimin që ky ia bën konstruksionit hegelian mbi artin dhe rivlerësimin

¹⁹ Po aty

²⁰ Po aty

të klasicizmit. Në vijim të analizës së vet Metayer cek se ajo që ka rëndësi në këto kërkime të Nietzsches është pesha filozofike e vetë gjestit të *shtrëngesës së lirë*: nocion që më vonë ua kundërvë poetëve të ekzaltimit e improvizimeve të atypëratyshme të frymëzimit.²¹

Na duket pertinent vlerësimi përfundimtar G. Metayer se për herë të parë me Nietzschen epigrami përdoret për t'u dhënë formë elementeve të një filozofie origjinale. E në anën tjetër, ai saktëson se këto poema janë njëra nga etapat që shpijnë Nietzschen te zbulimi i stilit të Zarathustrës në veprën e tij vijuese *Kështu fliste Zarathustra*.²²

²¹ Po aty, f.53.

²² Po aty, f.61. Ndërkaq, studiuesi i shquar i filozofisë dhe poezisë së Nietzsches, Jacques le Rider në shkrimin « Nietzsche, poet » cek se po të kalojmë nga nocioni gjenerik i poemës te shkrimi poetik, mund të lindë pyetja nëse *Kështu fliste Zarathustra* i tëri nuk është, në të vërtetë, një element i veprës së tij poetike po aq i rëndësishëm sa poemat e tij në disa vepra që kanë nxitur « një revolucion të ligjërit poetik », ngjarje kjo e cila i ka prirë gjithë asaj që vlen në letërsinë gjermane, prej mbarimit të shekullit deri te ekspresionizmi ».

Adriana Anxhaku
Universiteti i Tiranës

LOJRAT E GJUHËS NË POEZINË E MARTIN CAMAJT

Abstrakt

Idiosinkrazia e të menduarit poetik ka joshur edhe filozofët, të cilët kanë synuar të zgjerojnë mendimet e tyre për botën, me lirinë e poezisë. Vitgenshtajni mendonte se njeriu mund të shkruajë filozofi, vetëm pasi ka shkruar, së paku, një poemë (Dichtung). Ai çmon aftësinë e poetit për të folur si njëri prej nesh, në formën më lakonike dhe më shigjetuese se filozofia, aftësi që nxit njeriun të zbulojë mënyra të reja mendimi, (Denkformen).

Në rast se poezia e Poradecit mund të ngjasojë me ato thellësi mendimi çka i njeh Hajdegeri poezisë dhe metafizikës, si shtendosje, ose identifikim me qenien e mëparshme, poezia e Camajt ngjason me rolin që i njeh poezisë Vitgenshtajni, si një lojë gjuhe e kushtëzuar fort prej situatave kulturore. Teksa, sensi i masës së vargut poetik e shtyn Vitgenshtajnin të zbulojë te poezia atë formë tjetër mendimi, e cila mund ta ilustrojë mendimin filozofik, paksa të vështirë ndonjëherë.

I hedhur si ekzistencë brenda ndërveprimit shoqëror gjuhë-kulturë, Camaj bëhet me poezinë e veprën e tij edhe një shërbyes i lirisë së shqiptarëve, pasi rikthehet përherë në motivet e poetikës së tij tek atdheu i kënaqësive të humbura, të pakthyeshme në kohë, atdhe që dëshiron ta shohë sa më afër vendeve të tjera europiane, gjë për të cilën ai punon deri në pikën e fundit të gjakut. Ndonëse shpesh këmbëngul për përparësinë estetike të vlerave të veprës së tij, kjo vepër përfshin edhe një grup vlerash të tjera të ndryshme përpos atyre estetike. Ajo më së pari është gjuhë, konstruksion social, që bart një mendim të ndërtuar brenda kulturës shqiptare duke dëshmuar shumëçka se çfarë ndodh në kornizat e kësaj mendësie. Ky është dhe objekti kryesor i këtij punimi: Larmia në gjuhë e kapërthen atë mendim, që përbën një vlerë e pazëvendësueshme sot, kur sundon një shkretëtirë e mendimit dhe shpërfaqet një përsëritje e të njëjtave ide për botën që nxisin propaganda dhe shoqëria e konsumit me anën e teknologjisë.

Duke lexuar poezinë e Camajt, njerëzit mund të krijojnë më shumë mënyra për ta kuptuar botën, por edhe për të kuptuar se çfarë duan të mendojnë vetë, pa klishetë e imponuara. Kjo prejse, poeti nuk e pëlqen, si filozofi, mendimin totalitar. Të dy ata ndjejnë të parët kërcënimin e natës totalitare, duke iu ikur skemave të kohës e duke iu paraprirë ndryshimeve në mendje te njerëzit.

Abstract

The idiosyncrasy of poetic thinking has also attracted philosophers, who have aimed to expand their thoughts to the world, with freedom of poetry. Wittgenstein thought that one could write philosophy only after writing, at least,

a poem (Dichtung). He appreciates the poet's ability to speak as one of us, in a form more laconic and arrowing than philosophy, the ability that encourages man to discover new thoughts, (Denkformen).

If Poradec's poetry may resemble those deep thoughts that Hajdeger recognizes to poetry and metaphysics, as a relieve, or identification with the previous being, Camaj's poetry resembles the role that Witgenstein recognizes to poetry, as a language game strongly conditioned by cultural situations. While, the sense of mass of the poetic verse prompts Vitgenstein to reveal to poetry that other form of thought, which can illustrate philosophical thought, a bit difficult sometimes.

Cast as existence within the language-culture social interaction, Camaj is made with his poetry and work as a freedom-keeper of Albanians, because it always comes back to the motifs of his poetics to the homeland of lost pleasures, irreversible in time, homeland he wishes to see as close to other European countries, something for he works until the last blood drop. Although he often insists on the primacy of the aesthetic values of his work, this work also includes a group of other values other than aesthetic ones. It is first of all a language, a social construction, which carries a thought built within the Albanian culture, proving a lot of what happens in the frames of this mindset. This is the main object of this work: The variety in language captures that thought, which is an unreplaceable value today, when it rules a desert of thought and reveals a repetition of the same ideas about the world that promote propaganda and consumption society through technology.

By reading Camaj's poetry, people can create more ways to understand the world, but also to understand what they want to think themselves, without the clichés imposed. This is because the poet does not like, as philosophy, totalitarian thought. Both of them feel the first trait of the totalitarian night, escaping the schemes of time and anticipating changes in the mind of the people.

Hyrje

Ideja se, nuk ka vetëm një të vërtetë dhe se ka shumë sy që e shohin botën, por nuk e shohin tërësisht njësoj, u formulua nga filozofë të ndryshëm. Ludvig Vitgenshtajni e mbështet këtë ide, sidomos kur bëhet fjalë për të vërtetat e artit, të cilat konsiderohen të ndryshme nga të vërtetat shkencore. Pra, edhe po të qëndrojmë në fushën e të vërtetës, ka shumë pak të vërteta absolute dhe askush nuk mund ta ketë monopolin e saj, qoftë edhe njerëzit më të ditur të shkencës apo filozofisë.

Poezia si zhanër, por jo vetëm, mbështet në një kuptim të tillë të asaj çfarë pohon brenda vetes. Interpretimi dhe kuptimi i saj nga studiuesit e letërsisë ndryshon nga lexuesi i zakonshëm, i cili priret ta lexojë poezinë në kornizat e një gjuhe të përditshme si një lloj bisede me poetin, por ku poeti e ka shkruajtur tashmë poezinë. Vitgenshtajni

ndjen se pikërisht gjuha e përditshme e bën poezinë më demokratike, sepse ajo u drejtohet shumë lexuesve dhe pak prej tyre janë ekspertë për ta interpretuar mendimin e poezisë në kontekstin e veprës së autorit; shumica e lexuesve të poezisë duan thjesht ta kuptojnë vetë atë, pa ske-ma të ndërlikuara interpretuese, si vargu, rima, aliteracioni etj. Kjo gjë e bën poezinë mjaft të shtrirë dhe popullore edhe kur ajo duket paksa e errët në vetvete, pasi ajo u drejtohet si mendimeve të arsyeshme njerë-zore ashtu dhe ndjenjave. Poezia u lihet në dorë për ta vlerësuar, njerë-zve që po e lexojnë.

Në rast se dikush mendon se shijimi i një poezie është çështje vetëm e intelektualëve, gabon sipas Vitgenshtajnit, i cili e krahason kreativitetin e artit dhe të poezisë me kreativitetin e gjuhës, dhe kjo gjë duket më së miri në lojërat e gjuhës, me të cilat ai nënkupton situatat e përdorimit të gjuhës, të lidhura shumë me përvojat e jetës dhe ato të të mësuarit e gjuhës në bashkësi. “Vetëm në rrjedhën e jetës kanë kuptim fjalët,” shkruan Vitgenshtajni.¹ Në këtë kuptim poezia luan rolin e një metagjuhe të përjetimeve njerëzore.

Larmia e gjuhës që pasqyrohet edhe në lojën poetike të fjalëve të Camajt, ka aftësinë të ndezë llampa me ngjyra të ndryshme në kokën e njerëzve të ndryshëm. Prandaj, ajo ndikon te lexuesit në një mënyrë pluraliste kuptimesh e përjetimesh njëherësh, sepse nxit mendime për mundësitë e jetës njerëzore, për më shumë hapësira lirie.

Kësisoj, arti dhe poezia e thyejnë monotoninë e veprimit dhe mendimit në jetën e përditshme, sepse na bëjnë të njohim shpirtin e sa më shumë qenieve njerëzore si ne, pa i takuar kurrë ato, por duke na përcjellë nëpërmjet gjuhës poetike atë që kanë menduar e ndjerë të tjerët, poetët, duke banuar brenda një vendi e gjuhe të caktuar.

Poezia, duke e shtrirë universalisht kuptimin e saj, përcjell njëherësh një qenie të papërsëritshme në botë, poetin Camaj, që e jetoj këtë jetë në rrethana autentike e të papërsëritshme për të tjerët, si çdo qenie njerëzore. Veçantia, në kuptimin e të qenit cilësisht vetja, shprehet ndër të tjera, si mendim, si art, si poezi, dhe këtu Camaj ka plot çfarë të tregojë për veten e tij zhytur në botë, me poezinë.

Kësisoj, ideja e Sokratit për të njohur vetveten në filozofi, zëvendësohet me rritjen e vetes në poezi, pra dhe me poezinë e Camajt.

Prandaj, këtu nuk më intereson, se ku ndryshon poeti Camaj prej poetit Mjeda, apo Ungaretit, më intereson një kuptim i mendjes dhe

¹ Wittgenstein, Ludwig. *Lezten Schriften über die Philosophie der Psychologie I*. Në Werkausgabe, Band 7, § 913.

emocioneve të Camajt në poezinë e tij e cila ruan diçka mirëfilli të vetën, të vendit ku lindi dhe që e merr me vete edhe në mërgim. Dome-thënë, ky punim nuk është një vështrim kritiko-letrar për poezitë e Camajt, por një tentim për të kuptuar si çdo lexues këtë poezi, timbret e saj, vetëm se skema e ideve që do ta shprehë niset prej filozofisë dhe specifikisht Vitgenshtajnit në lojërat e gjuhës.

1. Lojërat e gjuhës poetike shëmbëllejné larminë e jetës njerëzore

Po çfarë kupton Vitgenshtajni me *lojëra gjuhe*? Loja e gjuhës mund të përmblihet në përcaktimin, se me një numër të pafundëm fjalësh mund të ndërtojme një numër të pafund fjalish me përmbajtje e kuptim. Ndërsa te “Traktati logjiko-filozofik” theksi i Vitgenshtajnit vendoset te fjalia, si konteksti domethënës i fjalës, “vetëm fjalia ka përmbajtje, vetëm në bashkëlidhje në fjali ka kuptim një emër,”² te “Hulumtime filozofike”, kjo kërkesë për kontekstualitet, jo vetëm sintaksor, por edhe pragmatik e gjuhësor, zgjerohet më tej dhe na përcjell idenë e lidhjes së situatave gjuhësore me jetën.

Por, para se të kalojë te një sjellje para syve të disa kuptimeve kryesore që u jep Vitgenshtajni lojërave të gjuhës te “Hulumtime”, më duhet të ndalem pak te një problem kyç i “Traktatit” të tij që na ndihmon për të arritur te kuptimi i lojërave të gjuhës, pjesë e të cilave është dhe poezia, në përgjithësi dhe ajo e Camajt në veçanti, te teoria e *figurës së botës*.

Ngjizur nga përpjekjet filozofike për ta shpjeguar dijen si një pasqyrim të botës jashtë, tundimi i filozofëve ka qenë ta përshkruajnë vërtetësinë e mendimit si një pasqyrim i botës. Këto pritshmëri nuk mund të jenë të tilla, sepse mendimi është një formë tjetër ideale (transhendente sipas Kantit) nga bota reale (imanente). Pra nuk bëhet fjalë për një të vërtetë thjesht pasqyrim i botës, por një përthyerje të botës në mendim. Për nga mënyra e arritjes dhe legjitimitetit të këtyre të vërtetave mund të dallohet e vërteta shkencore ose teorike, që u përmbahet formave logjike e argumentuese të botës prej të vërtetave praktike, të cilat kanë të bëjnë me drejtësinë e normave dhe rregullave të veprimit njerëzor.

² Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*. Suhrkamp Verlag, 8 Auflage. Frankfurt am Main 1971, §3.3 f. 24.

Sa i takon poezisë, si formë e artit, ajo përvijohet si ofruese e të vërtetave estetike, të atyre të vërtetave që ngërthejnë kushtin njerëzor të veçantë të perceptimit e mendimit. Duke qenë më shumë e lidhur me pjesëza të ndryshme nga të vërtetat teorike, të vërtetat e artit janë të tjetërlllojta si përvoja, emocione, përjetime, imagjinata dhe një masë hermeneutike të përcjelljes së tyre nga një individ te tjetri. Domethënë, të vërtetat e artit janë të vërteta shumë përmasore, së paku e atij që e krijon (e shpirtit të autorit) dhe e atij që e shijon artin, për ta thënë thjesht, por që natyrisht ka shumë më tepër se kaq në të.

Kësaj pikëpamjeje i afrohet Vitgenshtajni qysh herët në mendimin filozofik, teksa nryjton, se mendimi ynë nuk e pasqyron botën, por e përthyen atë në figura herë simbolike e herë ideale, të cilat i quan *shëmbëllim (Bild)*, një pjesë e këtyre figurave janë edhe heroglifet, por edhe gjuha. Mënyrat e shëmbëllimit që lidhen me muzikën mund të jenë, si pllaka e gramafonit, partitura muzikore, vala zanore e tingujve muzikës, pra dukuri material, por sipas Vitgenshtajnit, duhet të ketë edhe një një lidhje mes këtyre shëmbëllimeve në mendjen e njeriut dhe çka i bashkon të gjitha këto shëmbëllime është *shëmbëllimi logjik*, mendor që është i aftë (te muzikanti) të përkthejë të gjitha shëmbëllimet ose figurat në një figurë mendore, pra të lidhë partiturën me muzikën që përftohet kur i biem pianos etj.

Gjithashtu, më duhet të sqaroj, se koncepti i *shëmbëllimit të botës* nuk është identik me atë të *pasqyrimit*, çka më duket se e kam gjetur në një tekst logjik, ku thuhet: “Çdo pasqyrim është pasqyrim logjik. Për shkak se çdo pasqyrim logjik mund ta pasqyrojë botën.”³ Bëhet fjalë për konceptin “Bild”, që nuk mund të jetë vetëm figura e diçkaje, por implikon edhe përfshirjen e mendimit të subjektit në të, pra nuk mund të jetë pasqyrim pasiv, por një shëmbëllim, figurë ideale, transhendentale, pasi hyn edhe mendimi në mes. Kurse *pasqyrimi* është një fjalë që nuk e merr parasysh kapërcimin e procesit nga bota reale në mendje me anën e shqisave. Edhe përkthimi tjetër i konceptit “Bild” si “tablo logjike,”⁴ është gjithashtu një togfjalësh që i largohet kuptimit të Vitgenshtajnit dhe na shtyn drejt rëndesës së kontekstit, por nuk shpjegon shumë. *Shëmbëllimi*, qoftë dhe në kuptimin fizik, shpreh procesin e përthyerjes së një objekti në një lente ose pasqyrë konkave e konvekse. Pra mund ta kthejë edhe përmbys objektin real, ta zvogëlojë ose ta zmadhojë. Mendja i afrohet deri diku këtij procesi dhe shëmbëllimi

³ Presheva, Avni. *Bazat e logjikës*. Botime Titanic, Prishtinë 2015, f.275.

⁴ Shtufi, Krist. (Përkthim) I njëjti paragraph i Vitgenshtajnit te Traktati 2.19, 2.2.f.237

logjik është një përthyerje dhe shndërrim nga bota imanente jashtë, në botën transhendente në mendje me anën e shqisave. Ja pse Vitgenshtajni këmbëngul: “Figura (Bild) mund të shëmbëllezë çdo të vërtetë reale formën e së cilës e ka. Figura hapësinore (shëmbëllen) gjithë hapësirën, figura e ngjyrës gjithë ngjyrat etj...Figura logjike mund të shëmbëllezë botën”⁵

Po sa është kjo figurë shëmbëllyse e vërtetë? Varet se për çfarë lloji të së vërtetës po flasim. Në dallim prej të vërtetës teorike dhe shkencore, mund të jetë i vërtetë edhe estetikisht. Prandaj, Vitgenshtajni e quan tepër të rëndësishme për njohjen e botës edhe poezinë.

Në të vërtetë, nuk është i pari Vitgenshtajni në përkapjen e këtyre nuancave të mendimit njerëzor, më së paku a i gjen ato te Niçe dhe Kirkegardit. I matur kur flet për të vërtetat e artit, Niçe dallon këto të vërteta nga ato shkak-pasoje të “Lindja e Tragjedisë”, duke dalluar artin pasionant të Dionisit prej artit racional të Apollonit. Pse po ndalem te kjo pjesë, sepse edhe Vitgenshtajni i jep një vend të veçantë poezisë në shënimet e tij për mundësinë shprehëse të së vërtetës, madje ai shkruan edhe vetë poezi, në pëpjekje për të zbuluar misterin e kësaj gjuhe, ndikuar sidomos nga dy filozofët e lartpërmendur. Vitgenshtajni mendon se poezia mund të ndihmojë për të kuptuar botën. “Njeriu mund të shkruajë filozofi vetëm pasi ka shkruar një poemë”⁶ shprehet Vitgenshtajni. Këtë ai e shpreh si në takimin e parë me disa përfaqësues të rrethit të Vjenës, por edhe në bisedat me studentët e tij, një ndër të cilat është dhe shkrimtarja e mëvonshme e mirënjohur Iris Murdok.

Vitgenshtajni nuk e pëlqen ta quajë poezinë një lloj trillimi i rëndomtë, madje ai e përdor fjalën “Dichtung” për poezinë si një krijim i imagjinatës pak a shumë si Gëte. Vitgenshtajni pohon se poezia ka diçka nga njohja, ndonëse jo si një njohje shkencore, madje ai kujton poetët filozofë si Lukreci, që e shkruan veprën e tyre në vargje poetike. Një poet përdor fjalë të ndryshme për t’iu qasur ideve sipas Vitgenshtajnit, ai nuk është i detyruar ta shpjegojë atë që thotë, por vetëm e përshekruan me një gjuhë figurative, duke i vendosur mendimet në lojëra të ndryshme gjuhe.

Nuk ka një përkufizim për të gjitha lojërat e gjuhës, sipas Vitgenshtajnit. Fjalët e një loje gjuhe mund të përdoren në një lojë tjetër gjuhe,

⁵ Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Edition Suhrkamp, 8 Aufl, 1971, 2.171, 2.19, f.18

⁶ Wittgenstein, Ludwig. *Wittgenstein und der Wiener Kreis*, Werke Band 4, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1998, f.24, 28.

ku gjuha e përditshme shërben si një lloj metagjuhe. Por kjo nuk do të thotë se nuk ka fare rregulla loje. Të emërtosh një objekt do të thotë ta vendosësh atë në një lojë gjuhe, ashtu si figurat e shahut mbi dërrasën e shahut. Të emërtosh një objekt presupozon një kontekst në fjali dhe mundësinë që tjetri që e lexon ose e dëgjon fjalinë ta kuptojë këtë kontekst. Por ama Vitgenshtajni pohon, se lojërat e gjuhës mund të shkëputen deri diku nga situata e jetës nga ku kanë ardhur dhe të vendosen edhe në kontekste të tjera të ngjashme, analoge⁷.

Në këtë mënyrë, mendoj se, shumëkuptimësia e poezisë vjen nga përshtatja e lojës së gjuhës si semë, thelb, bërthamë me klesema të ndryshme variable (rastësore, vetjake) të cilat paraqesin situatat e përjetuara nga poeti dhe që përcillen në gjuhën e përbashkët me lexuesin, i cili i çkodifikon vargjet mbi një bazë seme të përbashkët (botë jete) dhe klesema ose variante interpretuese të vetat të poezisë.

Duke pranuar një lidhje e kushtëzim të lojërave të gjuhës nga bashkësia ku ato krijohen dhe situatat e jetës pragmatike, semiologjia mund të na shërbejë për të kuptuar larminë e lojërave të gjuhës së poetit Camaj, se deri ku e ka ndikuar gjuha e përbashkët e truallizuar shqipe shpirtin e tij dhe ku ka dalë ai prej kësaj diktature të gjuhës për të shprehur lirinë e tij në mendim e ndjenja. Kujtoj këtu, se një lojë të fuqishme gjuhe me ndikim të Camaj përbën dhe poezia popullore, por kjo është një çështje që mund të trajtohet edhe në punime të tjera, ose është trajtuar tashmë.⁸

Kështu që, pohimi Vitgenshtajnian: “Vetëm në lumin e jetës kanë kuptim fjalët,”⁹ mund të shërbejë për të kuptuar se si është ky lumë i jetës që frymëzon përjetime e mendime të pafundme në poezinë e Camajt? Kësisoj, gjuha poetike në përgjithësi dhe ajo e Camajt në veçanti nuk është vetëm lojë gjuhe e imponuar, në kuptimin se sa herë flet përdor të njëjtat fjalë me të njëjtat kuptime të paravendosura në bashkësinë e gjuhës nga vjen. Duke qenë poet ai e shpërbën disi këtë dhunë gjuhe me manifestimet e tjera si liri, pasi fjali të ndryshme marrin kuptime pa fund dhe janë të pafund këto kuptime pasi janë të pafundme lojërat e gjuhës, ndonëse fjalët mund të jenë të kufizuara.

⁷ Wittgenstein, Ludwig. *Philosophische Untersuchungen*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1967, 18, 49 f.20, 39.

⁸ Berisha, Anton Nikë. *Vepra letrare e Martin Camajt/ Monografi*. Botime Princi, Tiranë 2010, f.31.

⁹ Wittgenstein, Ludwig. *Lezten Schriften über die Philosophie der Psychologie*, (1948-1949). Në Werkausgabe, Band 7 Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main, 1984, § 913.

Për larminë e formave gjuhësore që e bëjnë të shumëllojtë mendimin në poezi, do të flas më gjerë në pjesën e fundit.

Duke e njohur këtë përmasë të botës poetike, poeti Hëlderlin shkruante: “Plot bekime, por poetikisht banon njeriu në këtë tokë,”¹⁰ për të treguar se shumëllojshmëria e kuptimeve për botën që arrin të shprehë gjuha poetike, nuk mund të krahasohet me asnjë formë tjetër të gjuhës, dhe falë kësaj shumëllojshmërie njeriu rrit botën e tij të vogël me anën e fjalëve dhe figurave të tyre. Kjo jehonë ndikoi te Hajdegeri, Vitgenshtajni, Benjamini etj.

Prandaj Vitgenshtajni refuzon të njohë kategori estetike si “e bukura” dhe “e shëmtuara”, pasi sipas tij, vlerat estetike nuk mund të shprehen në mënyrë të njëkuptimtare për të gjithë lexuesit e veprës. Kjo na shtyn drejt një vlerësimi ndryshe të poezisë, të cilën duhet ta gjykojmë këtu, jo si të bukur ose të shëmtuar stilistikisht, por nga përmbajtja e saj, se çfarë i flet shpirtit tonë, si ndjehemi kur e lexojmë.

Kësisoj, shprehjet estetike të botës nuk mund të vlerësohen vetëm nga forma e tyre stilistike (ngjyrat, vargu, ritmi), por nga zgjimi i emicioneve, përkapja në fjalë e dëshirave të pafundme njerëzore, mrekullia dhe habia që na ngjall, kur e lexojmë, mendon Vitgenshtajni.¹¹ Vepra e artit dhe ajo e poetit janë *sub specie aeternatis*,¹² shprehje e dëshirave të pafundme të vullnetit jetësor, i cili gjen kufijtë e vet tek e arsyeshmja.

Kushti njerëzor i poezisë, është se nëpërmjet saj mund të kuptosh se çfarë do të thotë të jesh një qenie njerëzore e papërsëritshme në botë, cilësisht njeri me dinjitet dhe jo vegël e skillav anonim. Prandaj dhe qëndrimi i Vitgenshtajnit ndaj poezisë ndryshon nga ai i Hajdegerit: Hajdegeri do të përkapë te himnet e Hëlderlinit jetën, qenien e njeriun si një metafizikë e tij. Kurse Vitgenshtajni kërkon te gjuha poetike situatën e lojës prej së cilës ajo vjen, qëndrim që na intereson edhe për të kuptuar disi poezinë e Camajt. Në këtë *lojë gjuhe* përfshihet edhe lexuesi, që ka të drejtën (lirinë po të doni), ta kuptojë poezinë me atë kontekst lojërash gjuhe e mendimi që mban në kokën e vet. A nuk mendonte Frege, natyrisht pasi pohonte se letërsisë i mungon e vërteta si vlerë objektive, se poezia duhet të orientohet nga vlerat e kënaqësitë

¹⁰ Heidegger, Martin. *Aus der Erfahrung des Denkens*, Gesamtausgabe, Werke 13, Klostermann Verlag, Frankfurt am Main 1983, f.213.

¹¹ Wittgenstein, Ludwig. *Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychologie und Religion* (1938-1946). Hrsg C. Barret, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.Main 1987, f.20-21

¹² Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Logisch-philosophische Abhandlung. Suhrkamp Verlag, 8 Aufl.Frankfurt a.Main, 1971, §6.45, f.114.

estetike, që marrin gjithsesi një *kuptim* te lexuesi. “Në lidhje me artin e krijimit të poezive, mund të thuhet se përfytyrimi nuk përputhet gjithnjë me fjalët, ngjyrimet dhe zburimet gjuhësore, të cilat përpiqen t’i japin një kontekst të mundshëm lidhjes së fjalëve. Por këto ngjyime e zburime gjuhësore nuk nuk janë objektive, prandaj dëgjuesi ose lexuesi duhet të ndjekë hovet e poetit dhe të arrijë të nxjerrë një *kuptim* prej tyre.”¹³

Këtu na shfaqet rëndesa e fjalës *Dichtung*, siç shpjegohet nga Shileri e Gëte dhe ka *kuptimin* e mendimit imagjinar në vargje, domethënë është një mendim tjetërsj i vërtetë, pasi duke qenë i vërtetë për individin poet, bëhet e vërtetë (jo krejt i përputhshëm) me mendimet e përjetimet e lexuesit. Por kujdes! Më vjen në mend që kjo aftësi e të menduarit poetik nuk është e mbrojtur përherë nga kërkesat për manipulim e ideologjizim, si dhe format e tjera të mendimit shoqëror si ajo socrealiste.

Në të vërtetë, Vitgenshtajni është i qartë në faktin, se situata, jetës nga buron vepra e artit, zhvendosja mendore dhe emocionale drejt saj është e vetmja mënyrë për të shijuar atë vepër arti, poezi. “Çështja se pse na duket e bukur dhe me vlera estetike një vepër arti, nuk mund të shpjegohet me mjete shkak-pasojë.”¹⁴

Në këtë vazhdë, poezia si një shëmbëllim, nuk ka vlerë për të shpjeguar të vërtetën e botës së jashtme, por të asaj se çfarë nxit brenda, në mendje e ndjenja kjo botë te njeriu. E pra, as kundërthëniet nuk janë problematike në poezi, siç do të ishin në të vërtetat shkencore, madje ka një refuzim të përjashtimit të kontradiktave, që vërehet edhe në poezinë e Camajt prej Pipës. Për shembull, te poezia e Camajt “Kush i bani mëngji qytetit” shkruhet:

Shi te kambët e përmendores
Në sheshin e madh të qytetit miljonësh
Gdhiu nuska e mëngjishme
Me një pe të kuq në qafë¹⁵

¹³ Frege, Gottlob. *Funktion, Begriff, Bedeutung*. Fünf logische Studien. Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen 2008, § 31, f.28

¹⁴ Moore, George E. *Wittgenstein's Lectures in 1930-1933*. Në *Philosophical Papers*, London Allen & Unwin 1959. f.78.

¹⁵ Camaj, Martin. *Njeriu më vete e me të tjerë*. Botime Onufri, Tiranë 2012, f.68.

Pipa e komenton kështu: “Vargu i parë specifikon se nuska shtrihet ‘te kambët e përmendores’, ndërsa vargu i katërt nënkupton që ajo varet prej një filli të kuq rreth qafës së përmendores. Si ta shpjegojmë kontradiktën që përmban”¹⁶ –pyet Pipa.

Nisur nga forma ndryshe e të vërtetës estetike, prej asaj që kërkon shpjegim, (shkak-pasojë), nuk ka pse merremi fare me kontradiktën, por të kuptojmë se i është bërë magji qytetit, që paska një përmendore diktatori, një e keqe e madhe kjo padyshim për banorët e tij.

Megjithatë, realiteti nuk vihet në dyshim në poezi, por vihet në dyshim mundësia për ta njohur plotësisht atë, kur në poezi kriteret e njohjes janë më shumë të brendshme sesa të jashtme, të tipi, kultura, dialekti gjuhësor, vendi i origjinës etj. Pra, gjurmë të realitetit gjenden pashmangësisht në shumë poezi të Camajt, si për shembull: “Pranvera 1961”¹⁷, “Im bir dhe unë”¹⁸ “Aty si tash para se me ardhë fiset”.¹⁹

Disa nga këto lojëra gjuhe poetike mund t’i mësosh përmendësh e të të ndihmojnë në një situatë të ngjashme të jetës, kur ke nevojë për motivin e tyre. Procesi i zbulimit që ndodh në shpirtin e lexuesit është ta gjesh veten të përshkruar në një poezi deri diku, por edhe të zbulosh se çfarë mendon e ndjen poeti. Poezia si një mendim dhe nxitëse emocionesh na bën të zbulojmë anë të panjohura ose të harruara të shpirtit tonë që ndonjëherë janë befasuese për jetën. Ajo të zhvendos në një kohë tjetër, kur shtrohet pyetja se cilët ishin ata njerëz që luftuan këtu për çdo pëllëmbë toke e mbrojtën veten e familjet e tyre. Trashëgimia shpirtërore e popullit paraqitet nëpërmjet stileve të ligjërimit të saj. Poeti e studiuesi Sabri Hamiti shkruan: “Në këtë pikë mbështet dallimi i figurativitetit dhe figurës në letërsi të ndryshme. Prandaj figura e poezisë së një populli përherë është më e pakapshme, apo kapet me vështirësi nga lexuesi i një gjuhe tjetër.”²⁰

Kësisoj, fjalët e poezisë si lojëra gjuhe të udhëzojnë jo vetëm te disa gjëra konkrete, por edhe drejt sistemeve të shenjave që shërbejnë si struktura parafabrikate shenjash që vijnë nga një *Sachverhalt*, një shëmbëllim i gjërave në botën shqiptare.

¹⁶ Pipa, Arshi. Parathënie e botimit “Njeriu për vete e për të tjerë”, f.27

¹⁷ Camaj, Martin. *Lirika mes dy motive*. Botime Onufri, Tiranë 2012, f.114

¹⁸ Camaj, Martin. *Poezi, Një fyell ndër male...* Botime Onufri, Tiranë 2012, f.106

¹⁹ Camaj, Martin. *Njeriu më vete e me të tjerë*. Botime Onufri, Tiranë 2012, f.61

²⁰ Hamiti, Sabri. *Fjala*, Nr.7, Prishtinë Korrik 1973, f.12

2. Shkretëtira e mendimit homogjen që po e kufizon lirinë

Duke parandier rrezikun e një mendimi njerëzor thujse homogjen prej asaj që po sillte edhe teknologjia, disa filozofë thyen heshtjen dhe paralajmëruan për rreziqet e tij. Te “Kështu foli Zarathustra”, Niçe shprehet për një... “Shkretëtirë të mendimit që rritet e rritet, keq kush mendon ta fshehtë atë.”²¹ E ka fjalën për atë mendim në kulturën perëndimore, i cili u nënshtrohet fuqishëm ndryshimeve shkencore e teknologjike, por dhe atyre propagandistike e ideologjike. Premisa e tij vërehet edhe prej filozofëve të tjerë të kohës e pak më vonë. Kështu Osvald Shpengleri²² rrëfen se çfarë ndodh tashmë me mendimin, si një paralajmërim për një forcë të fuqishme të shpërlarjes së trurit që po dukej në muzgun e rënies së perëndive, një gjë të tillë e përshkroi dhe pak më vonë dhe Hajdegeri. Niçe i rikthehet disa herë kësaj ideje dhe sheh si një farë shpëtimi për këtë gjendje, rikthimin te dionisiana, pasioni, ndjenjat edhe të shkapërderdhura në art, siç shprehet në “Lindjen e tragjedisë”. “Dhe sa shpejt transformohet në sytë tanë, shkretëtira e kulturës sonë, e përshkruar nga terma të errëta, ndryshon kur përkëdhelet nga sytë magjepsës të Dionisit. Një stuhi e pamëshirshme merr me vete çdo gjë të vjetër e të kalbur, ngre lart me kthetrat e veta çdo gjë të thyer.”²³

Kurse Hajdegeri, duke shpjeguar se çfarë i bën gjuhës dhe mendimit teknologjia thotë: “Kush merr në dorë gjuhën e njerëzve dhe e kthen në një gjuhë mekanike, të automatizuar, mund të bëjë ç’të dojë me njerëzit, me mendjet dhe trupat e tyre.”²⁴ Në pretendimin e tij të huazuar nga Hölderlini, Hajdegeri shikon si zgjidhje të banuarit poetikisht të njeriu në botë. “Në të vërtetë, Hajdegeri nuk mendon se të gjithë njerëzit mund të banojnë poetikisht në botë, por vetëm disa prej tyre: poetët, mendimtarët dhe filozofët, ndërsa të tjerët e kanë humbur këtë mënyrë të të banuarit në tokë, përderisa nuk arrijnë të mendojnë për këtë të fundit, veçse duke e parë lidhur me qëllimet e tyre përfituese të ngushta prozaike.”²⁵

²¹ Nietzsche, Friedrich. *Also sprach Zarathustra*, Werke Band 4. DTV Berlin 1988, f. 380

²² Spengler, Oswald. *Rënia e Perëndimit*, Botime Plejad, Tiranë 2022.

²³ Nietzsche Friedrich. *The Birth of Tragedy*, Delphi Classics UK 2015, f, 226

²⁴ Heidegger, Martin. *Aus der Erfahrung des Denkens*, Gesamtausgabe, Werke 13, Klostermann Verlag, Frankfurt am Main 1983, f.156.

²⁵ Anxhaku, Adriana. *Homo Metaphysicum dhe poezia*. Një vështrim në kuptimin hajdegerian të metafizikës. Botime Extra, Tiranë 2008, f.123-124

Përfytyroni një njeri që bën të njëjtat gjëra përditë dhe thajse jeton të njëjtën ditë në monotoninë e vet përsëritëse. Duket se truri i tij atrofizohet dhe humbet veçantinë e të qenit njeri, ai bën ca biseda rëndomqare dhe nuk ka kurrfarë ideje ose këndvështrimi të veçantë për jetën. Kjo monotonie i kthen njerëzit në koloni milingonash. Përpjekja jonë si qenie njerëzore për të qenë të veçantë, jo njësoj si të tjerët ka një shpjegim të thellë antropologjik, ndonëse këtu po kufizohem në disa ide shkurt.

Të qenit i veçantë nuk nënkupton se ne duhet të shkatërrojmë jetën e të tjerëve për këtë, edhe Hitleri mund ta quante veten “të veçantë” në atë që bëri duke vrarë miliona njerëz. Kërkesa filozofiko-antropologjike për veçanti mbështjell një ide cilësore, se njeriu vjen vetëm një herë në jetë dhe ai nuk dëshiron që jeta e tij të jetë monotone e pa liri për të zgjedhur se çfarë do vetë të bëjë në jetë. Çarls Tejlor e përcakton kështu të qenit e veçantë ose autentik; “Autenticiteti nënkupton, aftësi krijuese, ndërtuese dhe zbuluese të anëve të reja, origjinalitet dhe shpesh kundërvënie ndaj rregullave të shoqërisë, madje mundësisht edhe ndaj atij që ne e njohim si moralitet. Gjithashtu, ai nënkupton hapjen e horizonteve të reja të kuptimit për botën, ku krijimi zëvendëson të rëndomtën, si dhe një vetëpërcaktim të njeriut në një proces dialogues me tjetrin.”²⁶

Kurse Searl e lidh vetëpërcaktimin e unit me gjuhën që ai flet kur shkruan: “Ekzistojnë karakteristika të caktuara formale të vendimmarrjes së ndërgjegjshme, që na detyrojnë të pranojmë se i njëjti entitet (uni, shën. im A.A) është i ndërgjegjshëm, racional, i aftë për të hamendësuar, i aftë për mendim e veprim dhe rrjedhimisht i aftë për të marrë mbi vete përgjegjësi. Këtë entitet e quaj vetvete.”²⁷

Në të dyja këto përkapje të nevojës njerëzore për veçanti e vetëshpalosje, ndërhyjnë fuqishëm bashkësia e fabrikimit të njerëzve të bindur, siç e quan Çomski,²⁸ por jo vetëm ajo. Shprishja e rendit të normave gjuhësore duke imponuar gjuhë e njëherësh mendësi të caktuara nga disa forca të errëta që përdorin teknologjinë, propagandën, shoqëron pikërisht cenimin e kësaj autonomie të brishtë njerëzore, homogjenizon mendimin duke fabrikuar bindje.

²⁶ Taylor, Charles. *Etika e autenticitetit*. Përkthim V.Muçi, Botime ISP, & Dita 2000, Tiranë 2008, f. 69.

²⁷ Searle, Neorobiologjia, f.36

²⁸ Herman, Edward & Chomsky, Noam. *Fabrikimi i bindjes përmes politikave të medias*. Botime Albas, Tiranë 2020, f.97-98.

Ndonëse vetë shoqëria pluraliste bëhet më e larmishme me individë, shpërlarja e trurit bëhet një proces me përmasa të frikshme sot, duke mos lejuar që një pjesë e vlerave të jenë individuale. Larmia individuale shfaroset dhe formësohen gjithnjë e më tepër njerëz “njëdimensional” siç i përshkroi Markuze, duke kërcënuar individin njeri, por dhe demokracinë. Sipas Markuzesë, mediet masive dhe teknologjia e re në duar të kush e di se kujt, deformatojnë realitetin nëpërmjet reklamave dhe propagandës politike, duke krijuar një realitet të ri, të frikshëm ashtu si i intereson dikujt, të trilluar, që nanuris mendjet e njerëzve të zakonshëm me histori rozë. Ky transpozim i realitetit ndihmohet sidomos nga disa zhanre të artit, si kinematografia që përmbledh disa lloje artesh. Prandaj përpyekja fillon me problematizim të gjuhës dhe mjeteve shprehëse të artit në një shoqëri ku instalohet një kujtesë kolektive dhe ku individit bombardohet me informacione të një hiperrealiteti virtual. “Gjuha e medias dëshmon barazimin dhe unifikimin, si dhe nxitjen sistematike të mendimit, veprimit pranues (konformist), dëshmon për sulmin e bashkërenduar të saj ndaj koncepteve kritike.”²⁹

Homogjenizimi i mendjeve njerëzore dhe kthimi i tyre në njerëz që nuk arrijnë të mendojnë alternativa ose mundësi zgjedhjeje, përpos atyre që u ofron realiteti virtual, theksohet për shkak të riprodhimit të së njëjtës edhe në arte, sidomos me humbjen e aurës autentike të veprës së artit në kohën e teknologjisë. Njeriu konsumator pëson një pamundësi për të menduar ndryshe pasi vazhdimisht fabrikohen njohje të kaluara nëpër filtra censure mediatike dhe riprodhohen të njëjtat ide, që çojnë në formësimin e bindjes së grupeve të mëdha të qytetarëve. Markuze i përshkruan kështu shndërrimet që pëson gjuha e njerëzve në shoqërinë e konsumit: “Elementët gjuhësorë të së veçantës, të zbulimit, vërtetimit e kritikës zbrapsen para atyre të emërimit, pohimit konvencional dhe imitimit.”³⁰

Namatisjet dhe klithmat profetike nxisin kështu edhe unifikimin e arsyeve njerëzore, ndërsa gjuha e kthyer në një mjet reklame dhe propaganda politike, redukton fjalorin e saj dhe nuk kalon nëpër filtra kritikë. Edhe koncepti nuk ka kuptim tjetër, përveç se atë që i vesh fjala me ngjyrimë propaganduese ngulitëse në mendje, duke bërë që edhe reagimi që ngjall kjo fjalë-koncept klishe, përjashton një ndalje të fjala dhe mendim për domethënien e saj. Po kështu fjalitë e gjuhës së përditshme marrin formë apodiklike, sikur të ishin formula magjie e pjesë e

²⁹ Marcuse, Herbert. *Njeriu njëdimensional*. Përkthim G.Karakashi, Botime Plejad, Tiranë 2006, f.105

³⁰ Po aty, f.105

ritualeve magjike që nguliten në mendjemarrësit, duke prodhuar një mbyllje të mendjes për forma më të stërholluara e të larmishme gjuhësore. Gjithashtu, konceptet e ritualizuara përjashtojnë çdo mendim ndryshe ose kundër atyre mendimeve që janë në mode e mbisundojnë ligjërimin publik. Qytetari ftohet të mos e vrasë shumë mendjen dhe kur shfaqet diçka që e shtyn mendjen e tij të thellohet më tej në mendim, ajo “zapohet”, fshihet shpejt e shpejt nga sulmet pasardhëse të ligjërimin që vazhdojnë përforcimin e të njëjtave, pak ide mbizotëruese të tregut të ideve.

“Në të njëjtën kohë, gjuha vishet me lustrën e një familjariteti fals, që i përcillet popullatës me zhdërvjelltësi nga mediet e format e artit masiv.”³¹

Këto janë disa pasoja të shkretëtirës së mendimit që i përshkruan Markuze më vonë se Niçe dhe, siç theksohet në mënyra të ndryshme prej këtyre filozofëve, shkurtimeve e reduktimet e gjuhës së përditshme nxisin një shkurtime edhe të mendimit e tharje të tij, duke përjashtuar mendimin e gjuhën kritike si dhe ato ndryshe, pra duke sjellë një fenomen të shkatërrimit të vetë demokracisë. Rreziku shtohet, kur në saje të teknologjisë relativizohet historia, shqiptarët mund të quhen popull kot e pa traditë, kurse të rinjtë nuk kanë “armët” e duhura mendore e gjuhësore, por me kujtesë të reduktuar pranojnë gjithçka që u ofron mendimi i tharë me anën e teknologjisë më të fundit. Formësohet kështu një brez pa kujtesë vlerash, ku fashizmi mund të jetë po aq joshës, sa dhe lufta kundër tij.

Kësisoj, qytetarët nuk janë të aftë të zhvillojnë mendimin e tyre vetjak për vlerat e antivlerat dhe konformohen megjithëse, nëpërmjet një gjuhe uniforme që ndjellin diktaturat, ndonëse në pamje të parë mund të duket se jetohet në demokraci. Kjo lloj gjuhe e mbyllur nuk përshkruan, nuk di të argumentojë, thjesht bindet, kurse propaganda fillon e kthehet në një lloj municioni shpërthyes të mendjeve njerëzore që pjell urrejtje, luftëra e kamikazë.

Ndonëse ka njerëz që nuk i besojnë kësaj gjuhe, ata nuk dinë si të mendojnë e veprojnë ndryshe, pasi sipas Ostin-it gjuha implikon në shumicën e fjalëve të saj, veprimin rutinë dhe shtoj, dëshirën për shfrenim, sa për të thyer monotoninë dhe hallet e tjera që nuk dihet se si t’i zgjidhin.

³¹ Marcuse, Herbert. *Njeriu njëdimensional*. Përkthim G.Karakashi, Botime Plejad, Tiranë 2006, f.111.

Në këto rrethana, ta shkatërrosh demokracinë pas shpëlarjes masive të mendjeve të qytetarëve bëhet një mision i lehtë dhe vetëm shkolla nuk mjafton për një edukim të diversitetit e tolerancës plurale në mendime e ide, as intelektualët. Këtu vjen në ndihmë arti poetik i cili gjen pak vend në mediat, por që mund t'i flasë drejtpërdrejt në teatro, sheshe e agora të tjera qytetarëve, lexues e dëgjues të saj. Kjo sepse fjalët e vjetra e të reja poetike nuk janë fjalë të sojtit hipnotik, reklamues ose ideologjik. Ato nuk shoqërohen në lojërat e gjuhës së thatë media-tike gjithnjë me të njëjtët predikatë dhe cilësore, ato lejojnë një përm-bajtje e stileme të larmishme e plot me kontradikta përkapëse.

Analistët teorikë e kritikët e gjuhës e marrin gjuhën e përditshme të qëruar nga pjesët e rrezikshme, si diçka normale dhe nuk arrijnë të kuptojnë ndikimin që ka pasur te semiotika gjuhësore propaganda, ose reklamat funksionale. Kemi pra të bëjmë me një emergjencë për të menduar ndryshe, si vlera bazë e demokracisë.

Kësisoj, rileximi i një poezie që vërtet godet në shpirt, bën të rrokësh vlera të panjohura, dykuptimësia e vetes herë identifikohet me poezinë e herë jashtësohet prej saj duke krijuar dy premisa të ndryshme mendimi për gjënë, shoqëruar me imagjinatën aspak konformiste dhe emocionet që ngjall, i shërben nxitjes së besimit te vetja dhe forcimi i unit me ato rrëfenja të njerëzve të tjerë, poetë. Ka një lehtësi turbulluese në vargjet që shprehin mendimin e Camajt në këtë drejtim. Mendimi i tij i zhdërvjellët shkartis herë me ironi e herë nëpërmjet lirikave, patosin e një ideje që të mbetet në mendje. “Një zog lëngon”, “Mosha e qenit apo ditëlindja”³²Pyetja e parandjenjës”³³ etj.

3. Poezia si lojë gjuhe e përjetimeve të përbashkëta dhe e shpërfaqjes individuale

Siç e theksuam, teksti poetik është i veçantë prejse mbetet një tekst i hapur për kuptime të ndryshme. Gjuha e përbashkët e poetit me lexuesin ndihmon në përkapjen e kuptimeve të përbashkëta që janë formësuar ndër shekuj me radhë brenda një tradite kulturore të përbashkët. Poeti i njuh këto lojëra gjuhe të përbashkëta, por edhe guxon e krijon lojëra të reja, për të zgjeruar pikëvështrimet e kuptimet për botën. Ai luan në disa rrafsh me kuptimet, gjë që i përmbledh edhe

³² Camaj, Martin. *Njeriu më vete e me të tjerë*. Botime Onufri, Tiranë 2012, f.38,100

³³ Camaj, Martin. *Poezi*, Një fyell ndër male Botime Onufri, Tiranë 2012, f.177

një emërtim i Camajt te vëllimi i vonë poetik “Palimpsest”. Fjala do të tregojë në kuptimin e parë një papirus, në të cilin mbulohej me bojë një tekst për t’u shkruar një tjetër më sipër, pasi papiruset ishin të kush-tueshme për kohën. Kurse te Camaj merr kuptimin e dytë, si përpjekje për të zbuluar shtresëzimet e ndryshme që gjenden brenda kulturës sonë shqiptare e për t’i përcjellë ato te lexuesi në formën e poezive. Përshlyetjet e pajeta dhe mendimet pa kurrfarë rëndësie kthehen në fjalë që përcjellin një botë jete dyluftimesh, hone të pafundme ngjarjesh e rrëfenjash që burojnë nga toka e njerëzve shqiptarë, duke thyer atë homogjenitet të mendimit që mbisundon në kohën tonë me anën e poezisë, në përgjithësi, dhe asaj të Camajt, në veçanti. Kështu atij i mjafton një pullë poste³⁴ nga vendi i tij, që ashtu si profetët zbuluan në Psalm shejat e perëndisë, për të gjetur se ku është e kush është në botë.

Camaj nuk e ka të lehtë me origjinalitetin e shpirtit të tij që ndijon, mendon dhe imagjiron ndryshe nga Pipa. Pipa është një njeri që grindet me botën, Camaj përpiqet të bashkojë të ndryshmet te njerëzit e ditur dhe e toleron Pipën. Ai ka vetëdijen e një tolerance demokratike për tjetrin ndryshe, gjë që e mbjell dhe e rrit edhe në poezinë e tij.

Duket se poezia e Camaj nuk pyet thjesht për kuptimin e jetës, por shtron pyetjet: si mund të bashkëjetojmë mirë me njerëzit e të jemi sa më të shkueshëm me njëri-tjetrin? Çfarë mund të bëjmë për të qenë më mirë së bashku, cilat institucione mund t’i ndryshojmë me anën e fjalës, në mënyrë që të përmbushim të drejtat e të gjitha qenieve pa përjashtim?

Kufiri i lirisë së autorit përpos rregullave të vargut është ndryshimi i lojërave të gjuhës brenda të cilave ai është rritur, duke luajtur me rrafshin strukturor-gramatikor të kuptimit, me kuptimin e njëjësive ndërtimore si fjalë e togfjalësha, si dhe me kuptimin e leksikut të fjalëve ku pasuria e këtij të fundit është e pamatë. Për sa i përket shprehjes individuale të vetes prej poetit, kjo vetë është shumë më e ndërlikuar sesa e mendojmë, sepse ajo gjendet e zhytur si *dasein*³⁵ në një lëmsh marrëdhëniesh që i gjen në botë, kur hidhet. Ajo është thjesht nyja prej të cilës marrin kuptime këto marrëdhënie.

Ndërsa kufiri i lirisë së lexuesit, është jo vetëm teksti i poezisë që është i hapur për interpretime të ndryshme, por përmban së paku dy

³⁴ Camaj, Martin. *Palimpsest/Kryptografi*, Botime Onufri, Tiranë 2012, f.54

³⁵ Dasein, e kam përkthyer jaqenie në *Filozofi Bashkëkohore*, pasi njeriu reflekton për veten në mendje sikur po mendon për një qenie tjetër, pra ja ku është qenia ime e aftë për të gjykuar veten si një tjetër i huaj.

përmasa thelbësore: së pari, lexuesi synon të përkapë ato struktura të thella të mendimit e kuptimit që përmban loja e gjuhës e përbashkët situata si stinët në shpirtin e njeriut dhe në natyrë; “Gjamën e motit për së largu dëgjoj”³⁶, vdekja “Dreni plak”³⁷, varfëria “Fragment”³⁸, cirku “Akrobatja”³⁹. Së dyti, strukturat sipërfaqësore të fjalëve e togfjalëshave mund të interpretohen më larmishëm, si zhveshja e kuptimeve të zakonshme të fjalës, disa figura letrare e disa metafora, kohësia pa kohë ose si përjetësi e përkohshmëri. Kësisoj, ne si lexues jemi edhe poeti që ka krijuar poezinë, por edhe lexuesi, teksa edhe vetë poeti nuk ka një kufi të ndarë me lexuesin, sidomos kur e lexon poezinë e vet pas do kohësh. Nga ana tjetër, në rast se lexuesi e mëson përmendësh poezinë, ajo mund t’i vijë ndër mend në lojëra të ngjashme të gjuhës e mendimit që ka paraqitur vetë poeti dhe mund ta recitojë atë.

Gjithsesi, duhet thënë se brenda këtyre lirive nuk mund të ketë një marrëdhënie arbitrare ndërmjet tekstit dhe lexuesit tërësisht. Këtu ndodh një proces i zhvendosjes individuale të lojës së gjuhës së autorit nga shqyrtimi i disa lojërave të përbashkëta të gjuhës së përditshme te lexuesi i mundshëm, zgjimi në mendje e përjetim i asaj loje gjuhe të veçantë që synon të përkapë në fjalë poeti.

Përvoja gjuhësore përmban brenda lojës së gjuhës edhe një përbërëse imponuese, njëfarë “dhune” gjuhësore përbashkuese së cilës nuk i ikim dot. Këtu një rol të rëndësishëm luan gjuha e përditshme e përbashkët, e cila shërben si një lloj metagjuhe, dhënëse bazë kuptimesh të njohura, rol që i njeh edhe Vitgenshtajni kur rreket të shpjegojë lojërat teknike, ose specifike të gjuhës me gjuhën e përbashkët. Pjesa e nëndheshme e përbashkët e gjuhës, si të themi, rrënjët e përbashkëta të përvojës gjuhësore në jetën e përditshme, e shtyjnë lexuesin në një interpretim sipas modeleve mbizotëruese të saj. E megjithatë, gjithnjë mbetet diçka e pashprehur brenda gjuhës së poezisë, që lexuesit i duhet ta vërë në punë mendjen e rreket ta kapë me intuitë atë çka përcjell poezia dhe pikërisht përdorimi i kësaj intuitede është pjesa kreative që nxit mendimin e ndjenjën te lexuesi.

Disa nga lojërat e gjuhës që sjellin situatë jete të ndryshme në poezitë e Camajt janë: “Fill i gjetun” loja e gjuhës e malësorit të vendosur ndërmjet rrokaqiejve, tregon lëmshin e tij dhe humbjen e fillit të jetës, të cilin pretendon se e ka gjetur në mëngjes, kurse përjetimet,

³⁶ Camaj, Martin. *Lirika mes dy motive*. Botime Onufri, Tiranë 2012, f. 235

³⁷ Camaj, Martin. *Njeriu më vete e me të tjerë*. Botime Onufri, Tiranë 2012, f.77

³⁸ Camaj, Martin. *Lirika mes dy motive*. Botime Onufri, Tiranë 2012, f.259

³⁹ Camaj, Martin. *Njeriu më vete e me të tjerë*. Botime Onufri, Tiranë 2012, f.43

ose mendimet që nxit poezia tek unë janë: ai është larguar nga vendi dhe gjendet në një vend të huaj, duhet ta nisë nga fillimi jetën, por është vetëm. Ky motiv shpërfaqet edhe në poezi të tjera të vëllimit “Njeriu më vete e me të tjerë” si “Vetmia e jugores në Veri”, “Ç’ka i duhet Ulksit Itaka pa grue”, “I cavaliere della ventura” (mërgimtarëve). “Ai mal akulli ndan kohën”, “Malli për shekullin e kaluem.” Loja e gjuhës te disa poezi është një ftesë për të ngadalësuar ritmin e përditshëm e për të ndalur pak, për të ndigjuar poetin që na merr përdore e na thotë: “Ti (lexues/e) mos u mërzhit, kështu asht jeta, unë thjesht po ta tregoj atë si e shoh unë. A e sheh dhe ti si unë?.” Disa nga këto lojëra gjuhe të ngjallin një pezëm për kohën që ikën dhe një dëshirë për ta pranuar ndryshimin pa humbur të shkuarën si njeri.

Lojëra të tjera gjuhe vijnë njëra pas tjetrës bashkë me motivet. Për shembull, “Një libër në pergamenë” i drejtohet një lexuesi që ka dëshirë të lexojë libra. Poezia të përfshin në një lojë gjuhe biblioteke si tempull i mendjes. Poezia nxit lexuesin të mendojë, se sa e mrekullueshme është kjo botë librash, sikur të shoqëron pas krahëve Camaj e të thotë: “Prit, shiko dhe këtë libër-pergamenë, a të pëlqen, lexoje e shih çfarë do me të thënë autori. E ti gati gati bërtet pooo, është i bukur libri.

N’ë mjedis shndriste tempulli
I librit n’pergamenë-biblioteka-
Me fekse idesh madhështore
Në ballin e gjanë të shekullit.⁴⁰

Format e mendimit që përcjell Camaj në poezinë e tij, shprehin mosngimje nga mundësitë që ofron jeta, por dhe cinizmin përballë disa dukurive si, propaganda ose terri i diktaturës, konkretisht te “Nata e koncertit”, që më duket një motiv i afërt me Kadarenë, “Koncert në fund të dimrit.” Arratisje nga bota me imagjinatë dhe asketizëm të përkohshëm, ku loja e gjuhës lidhet me malësorin që vë re një pranverë të shkurtër pa shi si te “Një stinë e humbur”. Ose ftesa për t’u ndalë në do gjëra të përimëta që në jetën e përditshme në vrap e sipër as nuk i shohim dot duke vrapuar mbas mendimit instrumental: “Mospërfillje”. Disa lojëra e gjuhe në një peizazh rural ose urban më përcjellin idenë: Sa gjëra po kalon me vrap në jetë, ndalu pak vërej qytetin, pse e

⁴⁰ Camaj, Martin. *Njeriu më vete e me të tjerë*. Botime Onufri, Tiranë 2012, f.90.

lakmojnë aq shumë. Ose, “Shikim në sy asnjë milimetër thellë,”⁴¹ sikur njerëzit nuk duan të ndalen te fytyra e askujt po nxitojnë në punë të tyre.

Koha dhe hapësira e lojërave të gjuhës së poezisë së Camajt janë realitete me të cilat ai shpreh ndjenjat e mendimet e tij te lexuesi duke iu drejtuar atij thuajse personalisht, si individ. Për shembull, sqepi i thyer i qokthit që shfaqet në disa poezi duket si buza që plas e poetit që këndon e këndon po nuk e di se kush e dëgjon, lexon. Kurse kujtesa shkrihet me të tashmen si nostalgji, por dhe krenari njëherësh për përkatësinë ndaj vendit të vet, bëhet prezente e merr pjesë për të përfutur diçka mikse, të përzier, diçka si shkrirje e trupave me masën tokësore e kozmike të jetës njerëzore.

Poezia e Camajt krijon një lojë gjuhe hapësinore jolineare, ku graviteti i unit të tij e përkul atë duke qenë, herë në male (lojë gjuhe), herë ndër arbëreshët e tij, e herë në Gjermani.

Këto përmasa të çuditshme të botës janë përshkruar fort mirë edhe prej pragmatistit Xhejms, që përpunoi një koncept pluralist të të vërtetave: “Bota është plot me histori të pjesshme jetësh njerëzore që fillojnë e mbarojnë në kohë të ndryshme. Ato vende-vende takohen, ngjasojnë, por edhe përveçohen e janë të papërsëritshme. Pra, bota nuk ka një histori.”⁴²

4. Si gjuha poetike e Camajt krijon një mendësi pluraliste?

Kemi mbërritur në pikën ku mund t’i japim deri diku përgjigje pyetjes: *A u kundërvihet poezia pushteteve të disa institucioneve si paraja si qëllim, konsumizmi, pasuria e pafund e disave, arti masiv, politika e korruptuar, teknologjia e teknokracia, që nxisin shkretëtirën e mendimit homogjen?* Kjo varet nga shtrimi i pyetjes, nëse poezia e Camajt e ka njeriun qëllim apo mjet të formës artistike. Mua më duket se e ka qëllim. Natyrisht që gjuha nuk bën të bjerë shi, por bën që të vërehet, konstatohet kjo gjendje nga njerëzit. Ka poezi që na çojnë tek e vërteta, ka të tilla që na paraqesin një kufi të tjetërbotshëm, transhental të mendjes, sidomos të pjesës së imagjinatës, por gjithnjë na paraqesin një botë të mbushur me mundësi për jetën e njeriut.

⁴¹ Camaj, Martin. *Palimpsest/ Qyteti*. Botime Onufri, Tiranë 2012, f.46-48.

⁴² James, William, *Pragmatizmi*. Përkthim M.Nasi, Botime Plejad, Tiranë 2005, f.109

Përkitazi, Dekarti i drejtohet poezisë në një ëndërr, kur kërkon një zgjidhje për jetën e tij. Ai është duke lexuar në ëndërr një antologji poezie të Ausoniusit e cila fillon me vargun: “Cilën rrugë të jetës do ndjekësh, o njeri?” Por në moment libri i zhduket në ëndërr nga një burrë dhe poezia që pyet për rrugën, ose kuptimin e jetës është zhdukur gjithashtu, pra njëlloj censure në ëndërr, që lidhet me fenë dhe pozitën e saj të fortë për kohën, brenda së cilës rrugën e jetës së njeriut do të duhej ta përcaktonte Zoti dhe jo poezia laike⁴³. Kështu, Dekarti ia njuh poezisë aftësinë për të shprehur dëshirën e njeriut, që ta përcaktojë vetë jetën.

Poezia u drejtohet fillimisht lexuesve në përgjithësi, por natyrisht që kuptohet individualisht nga njerëzit e së njëjtës gjuhë. Pikërisht kësaj pjese të përbashkët ndërsujektive që përmban gjuhë-kultura jonë i drejtohem, kur flas për faktin se poezia s’ka pengesa për t’u kuptuar nga njerëzit e zakonshëm të një gjuhe.

Teksa intelektualët mund ta lexojnë poezinë për të stërholluar mendjen e fjalën me ngjyra të reja ose ide të reja, edhe njerëzit e thjeshtë mund të lexojnë më kollaj një poezi, sesa një traktat filozofik, duke përfutur ngjyra të reja të mendimit dhe qëndrimin ndaj botës.

Fjala poetike dhe figurat letrare që zbulohen në poezi, nuk janë fjali të thjeshta të gjuhës së përditshme, por janë një shkallë më e lartë abstraktimi që i afrohet gjuhës filozofike. Por gjuha poetike vetëm rrallë herë bëhet e pakuptueshme për njerëzit e zakonshëm, përgjithësisht poezia mund të lexohet e përjetohet nga shumica e njerëzve që kanë një formim mesatar shkollor. Vetëm pak poezi janë vërtet elitare, por edhe prej tyre mund të përfutet një kënaqësi gjuhe e mendimi nga njerëzit e zakonshëm. Markuze dhe Pipa janë të mendimit se poezia është elitare, kurse Vitgenshtajni mendon se poezia është përgjithësisht popullore, ndonëse ajo ka një shkallë më të epërme abstraktimi se gjuha e përditshme. Ndërsa Taine shkruan: “Arti drejtohet jo vetëm arsyes, por dhe ndjenjave të zemrës së njeriut më të zakonshëm. Ai e ka këtë veçanti duke qenë njëherësh edhe elitare edhe popullore. Ai i shfaq gjërat më të larta, por ua shfaq të gjithëve”⁴⁴ Natyrisht që imagjinata krijuese luan këtu edhe te njerëzit e zakonshëm një rol të madh. Por që të kesh imagjinatë duhet të kesh përvojë jete dhe të përjetuar artistikisht. Përsa i takon Camajt unë i bashkohem mendimit të studiueses Klara Kodra kur

⁴³ Gaukroger, Stephen. *Descartes. An Intellectual Biography*. Calderon Press, Oxford 1995, f.107-108.

⁴⁴ Taine, Hippolyte-Adolphe. *Filozofia e artit*. Botime Ideart, Tiranë 2004, f.51

shkruan se “Camaj s’është as disident as hermetik”⁴⁵ domethënë se, poezia e tij nuk u drejtohet vetëm elitave, por mund të kuptohet nga shumëkush, kurse për pjesën e disidencës nuk dua të komentoj këtu.

Në këtë kuptim, poezia, veçanërisht ajo e Camajt që po shqyrtojmë, krijon opinione që kundërshtojnë, ose së paku injorojnë opinio-net monopol në hapësirën publike. Kjo prejse, pasja e shumë burimeve për mendim edhe brenda të njëjtit vëllim me poezi, pasi lojërat e gjuhës që shpërthejnë aty janë gjithfarësh, i bën njerëzit të ngacmohen ndryshe, si të themi të ndizen llampa mendimesh me ngjyra të larmishme në kokë, prej fjalëve e gjendjeve emocionale dhe të mos homogjenizohen në mendim, siç bënte dikur diktatura me propagandën e saj, të cilën piktori disident, Maks Velo, e përshkruan kështu: “Jeta është një kohë, një copë kohe. Diktaturat e marrin kohën e çdo njeriu dhe e ngjeshin bashkë me kohët e njerëzve të tjerë. Këtë e quajnë ‘epoka socialiste’. Ti nuk ke më kohën tënde. Jeta ka vlerë, kur secili jeton lirisht kohën e tij.”⁴⁶ Do të thosha, “kohët” e tij me poezinë dhe artin. Në këtë kuptim, poezia ka një kohë jolineare, sepse të mundëson ta jetosh me mijëra herë jetën. Teoritë sot qëndrojnë larg njerëzve të zakonshëm, por edhe realitetit konkret ndonjëherë. Teksa poezia afron mendimin me njerëzit e zakonshëm duke i bashkuar ata rreth këtij mendimi, bashkësie së cilës ata ndjehen se i përkasin duke mbetur të ndryshëm në disa mendime. Andaj, banorët e gjuhës poetike kanë të drejtë të jenë të kuptuar, por askush nuk ka pushtet mbi të tjerët. Universi i poezisë vjen si kërkesë për t’i shpëtuar djerrinës së mendimit, ku mendja objektivohet aq shumë te sendet, gjërat materiale, konsumi, sa thujt nuk ka më vend për mendim ndryshe, pikërisht si një parantezë për diktaturën.

Pasi përshkruam aftësinë e shumëpërmasave kuptimore dhe reflektive të poezisë si art, duhet të sjellim para syve mënyrën se si një poezi e mirë nxit një shumëllojshmëri perceptimesh e kuptimesh për botën, duke i aktivizuar këto procese në mënyrë simultante të mendja e njeriut që e lexon. Vitgenshtajni përdor krahasimin e disa ndjenjave individuale, ose dhimbjes me një “brumbull” kur thotë se “Thelbësorja në një përjetim privat, nuk është se secili ka një ekzemplar të vetin në sirtar (brumbull), por nëse tjetri ka po këtë (brumbull) apo një tjetër... Askush nuk mund ta shikojë sirtarin e tjetrit, teksa secili pohon se ai e

⁴⁵ Kodra, Klara. *Camaj s’është disident, as hermetik*. Standard nr.2198, 15 mars, 2012, f.18-19

⁴⁶ Velo, Maks. *Esse për Diktaturën Komuniste*. Botime “55”, Tiranë 2003, f.72.

di nga 'brumbulli' i tij se çfarë është një brumbull."⁴⁷ Kështu, pak a shumë është dhe shprehja e përjetimeve nga poeti në poezi dhe kuptimi i tyre nga lexuesi.

Gjendjet emocionale e përjetuese që përftohen nga poezia janë një pjesë me ndikim në përvojën njerëzore. Procesi ka të bëjë me lidhjen e gjendjeve emocionale me mendimin pasi njihet psikologjikisht kalimi nga një përjetim në një force emotive shtytëse për të. Lexuesi ose dëgjuesi i poezisë, kupton në mënyrën e vet gjendjen emocionale dhe përjetimet e poetit duke vetëreflektuar ndaj saj, si sublimim i diçkaje që po kërkohet nga jeta, por që nuk dihet se çfarë mund të jetë⁴⁸. Këtë mundësi e ofrojnë pak ose aspak mediet trushpërlarëse të konsumit masiv, që tashmë janë bërë e po bëhen edhe më manipuluese, siç u tha më sipër.

Duke na vënë përpara pikëvështrimeve të ndryshme të ngjarjeve nga jeta, pa privilegjuar asnjërën, poezia është pluraliste. Këtë ajo e bën duke na larguar pak nga jeta e përditshme dhe duke na dhënë mundësi të njohim, ose të vendosemi te përvojat e të tjerëve, poetëve që kanë një mundësi shumë më të madhe shprehëse në gjuhë se njerëzit e zakonshëm.

Edhe figurat letrare të poezisë janë një shëmbëllim për të shprehur botën, por tashmë me një masë më të madhe subjektiviteti të poetit brenda tyre, sesa figurat e mirëfillta logjike. Për shembull, metaforat që mbështetet në një se disa kuptime të mundshme të emrit, duke përcjellë një informacion të dallueshëm kuptimi tjetër, Lakan shkruan: "Metafora qëndron saktësisht në pikën ku përftohet kuptimi prej të pakuptimtës."⁴⁹ Ku e kuptimta është pjesa empirike e dijes, kurse e pakuptimta është ajo që synohet të kapet nga gjuhë-mendimi, por nuk arrihet plotësisht, ajo që mbetet e pathënë tërësisht, se është sa e veçantë dhe e papërsëritshme, aq dhe e polikuptimtë, kur përcillet te tjetri. Një vend të posaçëm në këtë proces merr metafora konceptuale e cila është një konstrukt shoqëror i një populli i ndërtuar ndër shekuj dhe që kuptohet menjëherë. Natyrisht te Camaj ka plot të tilla, por disa veçojnë bletën si ndërthurëse e disa kuptimeve, disa buallin e kështu me radhë. Këto lloj metaforash nuk janë thjesht zbulime gjuhësore, por janë si gurë të

⁴⁷ Wittgenstein, Ludwig. *Philosophische Untersuchungen*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1967, § 272, f.121-122, §293, f.127.

⁴⁸ Perifrazuar nga Freud, Sigmund. *Psikoanaliza e artit dhe e letërsisë*. Botime Dituria, Tiranë 2000, f.40,45

⁴⁹ Lacan, Jacques. *Écrits*. Routledge Classics, 2001, f.230.

rëndë mendimi në poezi, pasi shpërfaqin një thelb gjuhë-mendim të shqipes.

Megjithëse nuk është objekt i këtij punimi, sesi paraqitet mjesh-tërisht ose interpretohet e tërë poezia e Camaj, dua të ndalem te disa mënyra se si zgjerohet kuptimi i lexuesit për botën duke u bërë më i larmishëm e pluralist, me anën e figurave letrare, ose abstraktiveve thuajse filozofike, si: paraqitja në gjuhë e çudirave që nuk janë reale, si për shembull, një pishë që pasi rrëzohet përtokë, ngrihet në këmbë, sikur i ikën “vdekjes” me dy boçe farash në gji. Inverset në kuptime, pjesët ku fyellit nuk i bie njeriu, por era, personifikimet, krahasimet, ironitë, figurat e sintaksës krahas atyre të fjalës dhe tingullore etj., nuk po i hyj t’i rreshtoj me shembuj, por të gjitha këto lojëra të ligjërimit në poezinë e Camaj, që të krijojnë me mijëra vezullime në mendje dhe mbi të gjitha pyetjen: po sikur të ishte e vërtetë kjo që po shkruan poeti, çka kishte me ndodh me jetën time? Epo një pjesë është e vërtetë në të gjitha kuptimet e fjalës “e vërtetë”.

Zgjerimi i kuptimeve si mundësi të përfytyruara të botës shoqë-rohet jo vetëm me një pluralizëm ndjenjash e mendimesh, poezitë e Camaj, i cili e njej dhe e sheh me sytë e tij kërcënimin e natës totalitare, por dhe me një kujdes për të toleruar mendime të ndryshme që vijnë nga qenia njerëzore e që e begatojnë atë si të tillë. Ai nuk sulmon gjëra abstrakte si “njerëzimi” ose epokën ku ka jetuar, por sulmon njerëz që nuk duan t’ia dinë për vuajtjet e njerëzve të tjerë, siç janë diktatorët. Zëmërimi fisnik i Camaj nuk duron ligësinë, intrigat ai mendon se mjafton të evidentohet e liga, të nxirret para syve e veshëve të njerëzve për të gjetur rrugëdalje. Ai i familjarizon njerëzit, lexuesit me ide të ndryshme të reja ose të vjetra që tingëllojnë ndryshe, pastaj i lë ata të mendojnë secili sipas mënyrës së tij, pa diktat. Madje ai është tolerant jo vetëm ndaj desidentit Pipa, por edhe ndaj shkrimtarëve të socrealizmit, siç paraqitet në letërkëmbimin e tij me Pipën: “Duhet të rrimë gati të gjithë që të mos biem në pozitat e artit funksjonal... Për këtë arsye pata mbajt atë qëndrim të butë kundër shkrimtarëve të Tiranës, tue i mshue kundra parimeve e jo kundra njerëzve.”⁵⁰ Kjo tolerancë mendimi dhe aftësia për të ndërvepruar me njerëz që kanë bindje të ndryshme politike e fetare, e shoqëron gjithë poezinë e tij, por ndryshe nga Pipa, ai nuk dëshiron një funksion ideologjik të poezisë, por një funksion artistik, ashtu siç e bën arti njeriun njeri.

⁵⁰ Buzi, Irena (Pregatiti). *Letërkëmbimi Camaj-Pipa: 1959-1992*. Botimet Princ, Tiranë 1922 f.33

Çfarë mund të thuhet për vargjet e kohës së jetës që ndonjëherë na rrëshqasin nga gishtat e duarve dhe kur kthehemi pas pendo kemi që nuk i kemi jetuar siç do të donim t'i jetonim. Mundësitë e jetës na ikin gjithmonë dhe ne nuk jemi të sigurtë se a kemi bërë zgjedhjet e duhura.

Poezia përmban edhe ëndërrimin për gjëra që ndoshta poeti nuk mund t'i bëjë dhe ndonjëherë e kupton dhe e shpreh këtë gjë. Mundësitë e pakapura janë gjithmonë një trishtim për jetën si muri i vdekjes.

Duke vënë në lojë gjuhe mundësitë e të jetuarit, e mundshmja nënkupton një lloj qenieje tjetër të njeriut që lidhet me të ardhmen, një mbretëri të sytheve të gatshme për të shpërthyer gjethe, ose lule të reja, një dalje nga burgu i realitetit të së tashmes që shtyn drejt, së paku, një reflektimi për gjendjen e tashme të njeriut, si dhe ide për përmirësimin e saj. Duke theksuar rëndësinë e afirmimit të së resë që bën arti në shoqëri, Luhman shkruan: “Nga vepra e artit pritet një cilësi e së resë dhe të papriturës njëherësh.... Ky element i papritur shfaqet shpesh si një shoqërizim deviant në shoqëritë e ndërlikuara. Një vepër e krijuar mbi bazën e rregullave ekzistuese të shoqërisë, ka të ngjarë të mos pëlqehet, mund të ndikojë në mënyrë paradoksale si e bukur, por e mërzhitshme. Në rast se ajo duhet të pëlqehet duhet të tregojë se u shmanget rregullave ekzistuese dhe nuk është konformiste.”⁵¹

Mënyra pluraliste e kuptimit të poezisë prej lexuesve të ndryshëm, propozon një numër të pafund përjetimesh që vijnë e do të vijnë. Dihet psikologjikisht se mundësitë e jetës që mendojmë, na nxisin impulse për të vepruar në mënyrë krijuese edhe në jetë. Prandaj, përsëri po i drejtohem pragmatistit Xhejms, për të huazuar një ide të tij që më përshtatet: “Disa kushte ose mundësi të përmirësimit të botës janë tashmë prezente edhe te ne. Ato mund të bëhen të prekshme, po qe se ne provojmë të veprojmë sipas këtyre mendimeve.”⁵²

Në përmbyllje, çfarë potenciali në mendim e ndjenja përmbajnë poezitë e Camajt:

1. Poezitë e Camajt na shkundin prej monotonisë së jetës, duke thyer monopolin e ligjërit mbisundues, krahas leximeve të tjera në prozë e poezi.

2. Ato e mbushin me jetë shkretëtirën e mendimit, duke luftuar klishtë e ngurta propagandistike, reklamuese prejse nxisin imagjinatën

⁵¹ Luhman, Niklas. *Gesellschaftsstruktur und Semantik*. Werke Bd.3, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1993, f.201202

⁵² James, William, *Pragmatizmi*. Përkthim M.Nasi, Botime Plejad, Tiranë 2005, f. 205.

dhe mendjen me fjalë të reja ose ngjyresa të reja të fjalëve të vjetra. Dhe meqë bota jonë është gjuhë, siç pohon Gadameri, sa me e pasur në fjalë gjuha, aq më të shtrirë kufijtë e botës sonë që kemi në mendje.

3. Ato shpalosin mundësi për të menduar e jetuar pafund me anën e situatave të jetës ose lojërave të ndryshme të gjuhës së poetit, duke na nxjerrë nga qerthulli jetë-vdekje, sepse koha e heterogjene e shumësisë së mendimeve e përjetimeve që sjell poezia është cilësisht e ndryshme nga koha lineare.

4. Duke provokuar ndjesi e emocione të ndryshme ato na çojnë në shtigje të pashkelura të fjalës e mendimit të papërsëritshëm, autentik tonin si njerëz, çajnë sistemin totalitar unicentrik të lojërave të gjuhës dhe krijimit të opinioneve.

5. Poeti zgjeron unin tonë me përvoja të reja individuale, por dhe universale, sepse zgjon ide që nuk i kishim menduar më parë, ose i shihnim ndryshe ato.

6. Gjithashtu, poezia e Camajt e josh, e nxit lexuesin të vërë në dyshim kuptimet e tij të sigurta e të zakonshme për botën e gjërat.

Të gjitha këto cilësi ose bekime siç thoshte Hëlderlini që ruan poezia për njeriun, sjellin një qëndrim tjetër ndër qytetarët, të ndryshëm prej bindësve ideologjikë, që për hir të ndonjë kauze gënjejnë, vrasin, presin duke përdorur gjuhën për këto qëllime. Të banuarit poetikisht në botë krijon një shumësi individësh që mendojnë e ndjenë gjithnjë e më ndryshe nga njëri-tjetri, ndonëse kanë disa vlera të përbashkëta, shqiptare në rastin tonë. “Bota reale ku jetojmë duhet të jetë subjekt i shumë mendjeve dhe ligjëratave, pasi asnjëra prej tyre nuk e shpreh tërësisht botën e jashtme.”⁵³

Ndërsa për nga shtytja jonë e imagjinatës që sjell, poezia na bën të ndjehemi pak si Zoti, pra një qenie me pafundësi mundësish, përkundër arsyes së ftohtë dhe kalkuluese kryesisht, siç u zhvillua në përfundim, e cila na kujton se ne jemi qenie të kufizuara në hapësirë dhe kohë dhe nuk mund t’i kapim të gjitha mundësitë. Jo rrallë, mendojmë se jeta është e shkurtër, ndonëse dëshirat mund të jenë pakufi. Atëherë, ne mund ta jetojmë tërësisht ndryshe jetën, ta rijetojmë me mijëra herë nëpërmjet përmasave të letërsisë e poezisë. Ky është një nga shpjegimet kryesore për pyetjen: Pse lexojmë poezi?

⁵³ James, William, *Pragmatizmi*. Përkthim M.Nasi, Botime Plejad, Tiranë 2005, f. 103

Andaj, sa më shumë poezi në përgjithësi, por edhe të Camajt në veçanti të lexojmë, aq më shumë mundësi kemi marrë për të qenë njerëz, si dhe për të qenë shqiptarë, pasi zbulojmë mundësi të reja edhe në këtë pjesën e arealit shqiptar të botës me anën e gjuhës së poetit Camaj.

Injoranca, mendimi homogjen njerëzor e afrojnë murin e vdekjes te njeriu, pasi një njeri që nuk lexon mendon se e ka shpikur ai vetë rrotën edhe bota është krijuar prej tij, sapo lindi.

Kësisoj, i bie që po mbështes Umberto Ekos kur shkruante: “Asnjëherë nuk do të heqim dorë nga të lexuarit të vepave të trillimit, sepse në rastet më të mira pikërisht tek ato kërkojmë një mesazh për t’i dhënë një kuptim të ri jetës sonë.”⁵⁴

BIBLIOGRAFI

- [1] Anxhaku, Adriana. *Homo Metaphysicum dhe poezia*. Një vështrim në kuptimin hajdegerian të metafizikës. Botime Extra, Tiranë 2008.
- [2] Berisha, Anton Nikë. *Vepra letrare e Martin Camajt/ Monografi*. Botime Princi, Tiranë 2010.
- [3] Buzi, Irena. *Letërkëmbimi Camaj-Pipa: 1959-1992*. Botimet Princ, Tiranë 1922.
- [4] Camaj, Martin. *Njeriu më vete e me të tjerë*. Botime Onufri, Tiranë 2012.
- [5] Camaj, Martin. *Lirika mes dy motive*. Botime Onufri, Tiranë 2012.
- [6] Camaj, Martin. *Poezi, Një fyell ndër male....* Botime Onufri, Tiranë 2012.
- [7] Camaj, Martin. *Palimpsest*. Botime Onufri 2012
- [8] Eco, Umberto. *Gjashtë shëtitje në pyjet e tregimtarisë*, Përkthim D. Kastrati, Botime Dituria, Tiranë 2007.
- [9] Frege, Gottlob. *Funktion, Begriff, Bedeutung*. Fünf logische Studien. Vandenhoeck& Ruprechtm Göttingen 2008, § 31.
- [10] Freud, Sigmund. *Psikoanaliza e artit dhe e letërsisë*. Përkthim A. Velia, Botime Dituria, Tiranë 2000.
- [11] Gaukroger, Stephen. *Descartes. An Intellectual Biography*. Calderon Press, Oxford 1995.

⁵⁴ Eco, Umberto. *Gjashtë shëtitje në pyjet e tregimtarisë*, Përkthim D. Kastrati, Botime Dituria, Tiranë 2007, f.177.

- [12] Hamiti, Sabri. *Fjala*, Nr.7, Prishtinë, Korrik 1973.
- [13] Heidegger, Martin. *Aus der Erfahrung des Denkens*, Gesamtausgabe, Werke 13, Klostermann Verlag, Frankfurt am Main 1983.
- [14] Herman, Edward & Chomsky, Noam. *Fabrikimi i bindjes përmes politikave të medias*. Botime Albas, Tiranë 2020.
- [15] James, William, *Pragmatizmi*. Përkthim M.Nasi, Botime Plejad, Tiranë 2005.
- [16] Kodra, Klara. *Camaj s'është disident, as hermetik*. Standard nr.2198, 15 mars, 2012.
- [17] Lacan, Jacques. *Écrits*. Routledge Classics, A. Sheridan, 2001.
- [18] Luhman, Niklas. *Gesellschaftsstruktur und Semantik*. Werke Bd.3, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1993.
- [19] Marcuse, Herbert. *Njeriu njëdimensional*. Përkthim G.Karakashi, Botime Plejad, Tiranë 2006.
- [20] Moore, George E. *Wittgenstein's Lectures in 1930-1933*. Në *Philosophical Papers*, London Allen & Unwin 1959.
- [21] Nietzsche, Friedrich. *Also sprach Zarathustra*, Werke Band 4. DTV Berlin 1988.
- [22] Nietzsche Friedrich. *The Birth of Tragedy*, Delphi Classics UK 2015.
- [23] Presheva, Avni. *Bazat e logjikës*. Botime Titanic, Prishtinë 2015.
- [24] Spengler, Oswald. *Rënia e Perëndimit*, Botime Plejad, Tiranë 2022.
- [25] Taylor, Charles. *Etika e autenticitetit*. Përkthim V.Muçi, Botime ISP, & Dita 2000, Tiranë 2008.
- [26] Taine, Hippolyte-Adolphe. *Filozofia e artit*. Botime Ideart, Tiranë 2004.
- [27] Velo, Maks. *Esse për Diktaturën Komuniste*. Botime "55", Tiranë 2003.
- [28] Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Logisch-philosophische Abhandlung. Suhrkamp Verlag, 8 Aufl. Frankfurt a. Main, 1971.
- [29] Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Me një hyrje të Bertrand Russell, Përkthim K. Shtufi, Botime Instituti i Filozofisë-Sociologjisë Prishtinë 1999.
- [30] Wittgenstein, Ludwig. *Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychologie und Religion (1938-1946)*. Hrsg C. Barret, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.Main 1987.
- [31] Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Edition Suhrkamp, 8 Aufl, 1971.

- [32] Wittgenstein, Ludwig. *Philosophische Untersuchungen*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1967.
- [33] Wittgenstein, Ludwig. *Lezten Schriften über die Philosophie der Psychologie*, (1948-1949). Në Werkausgabe, Band 7 Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main, 1984.
- [34] Wittgenstein, Ludwig. *Wittgenstein und der Wiener Kreis*, Werke Band 4, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1984.

Ag Apolloni
Universiteti i Prishtinës

MIGJENI MES NIHILIZMIT DHE KOMUNIZMIT

Vitet '30 të shekullit të kaluar dallohen për formimin e vetëdijes së elitës shqiptare mbi rëndësinë e zhvillimit të mendimit filozofik. Është hera e parë që bëhen përpjekje serioze për ta interpretuar shoqërinë dhe për ta emancipuar atë sipas frymës moderne. Në këtë periudhë, përveç që u krijua shkolla e parë e mendimit shqiptar, u shfaqën edhe shkrimtarë me prirje filozofike. Një shembull i kësaj periudhe, i përfshirë në këtë frymë, por i ndikuar vetëm nga literatura e huaj, është Migjeni me poezinë, prozën dhe esetë e tij.

Aktiviteti krijues i Migjenit nuk zgjati as gjysmë dekadë, mirëpo vepra e tij zgjoi interesim të madh në çdo dekadë pas tij. Ai është ndër shkrimtarët më të dashur, më të lexuar, më të studiuar dhe më të abuzuar. Është e çuditshme se si një shkrimtar nihilist, skajshmërisht niçean dhe dostojevskian, u pëlqye dhe u përdor aq shumë nga komunistët, kur dihet që nihilizmi dhe komunizmi janë dy botëkuptime të kundërta. Të gjitha modelet e Migjenit (Nietzsche, Dostojevski, Freud etj.) ishin të ndaluar në Shqipëri, ndërsa ai që ishte, në njëfarë mënyre, rezultat apo produkt i tyre, ishte i adhuruar.

Kjo kumtesë është një përpjeke për ta shpjeguar këtë fenomen të instrumentalizimit të këtij autori.

Fjalët çelës: Mbinjeriu, modernizmi, nihilizmi, komunizmi, socrealizmi, poetika

I. Ardhja e Migjenit

Migjeni u shfaq në letërsi shpejt, shkurt dhe fuqishëm. Në vitet '30, kur dolën një grumbull revistash letrare, kulturore, filozofike, politike e shoqërore, ai u shfaq në to si shumica e shkrimtarëve të kohës, me një pseudonim si një akronim i kompozuar nga emri i tij dhe i të atit, si dhe nga mbiemri. Në vitin 1934 u themelua revista e Koliqit, *Illyria*, ku Migjeni i botoi poezitë e para: *Të lindet njeriu*, *Kanga e rinisë*, *Zgjimi*, *Melodi e këputun* etj. Në fund të vitit pasues e kishte gati librin *Vargjet e lira*, i cili u botua më 1936, në po të njëjtin vit kur e mbaroi edhe librin me novela për të cilin nuk gjeti botues. Domethënë, përjashto letrat private, gjithë krijimtaria e tij shtrihet në dy-tre vjet: 1934-

1936 (shih: Elsie 2001: 307). Pra, një shkrimtar që u shfaq në jetën letrare e kulturore vetëm dy-tre vjet, dhe punoi si mësues në dy fshatra, fitoi simpatinë e dy studiuesve të mëdhenj shqiptarë, Kutelit dhe Pipës, nga të cilët i pari librin *Vargjet e lira* e krahasoi me bukurinë dhe tragjicitetin e këngës së mjellmës, ndërsa i dyti, e pa si shkrimtarin më të rëndësishëm të modernitetit shqiptar, dhe e quajti *mjellmë të dalldisun në kangën e vdekjes* (Pipa 2006: 21).

Në Shkodër, ku kishin traditë shkollat letrare katolike (franceskane dhe jezuite), del një shkrimtar ortodoks dhe i eklipson të dyjat, dhe jo vetëm në vitet '30, por edhe në dekadat pasuese. Natyrisht, ai nuk u shfaq me identitet fetar, por me identitet letrar. Vepra e tij është antitezë e veprës së Fishtës, injoruese e traditës së Mjedës, dhe pa asnjë lidhje me veprat e tjera shqiptare të kohës. Nga shënimet që ka lënë, dimë për leximin e autorëve të huaj, por s'kemi qëndrim për autorët tanë. Ai preferonte Dostojevskin, Dikensin, Hygoin, Tolstojin, Gogolin, Turgenievin, Stendalin, Rusoin dhe Emil Zolanë, por lexonte edhe Maksim Gorkin. Leximet e tij ishin në serbisht, greqisht, frëngjisht dhe, sidomos, rusisht. Kjo e ka nxitur Pipën të japë atë konstatimin problematik që Migjeni është *shpirt sllav që flet shqip* (Pipa 2006: 57).

Sado që vepra e tij është antitezë e letërsisë shqipe, ai nuk e ndërtoi antitezën duke e lexuar atë, por duke mos e lexuar fare. Meqë shijen e tij nuk e përmbushte asnjë shkrimtar shqiptar, të cilët duket se kishte vështirësi edhe t'i lexonte, për shkak të lidhjeve dhe formimit në gjuhë sllave, Migjeni nuk e kundërshtoi modelin "modern" shqiptar, por e injoroi tërësisht. Për të, si për të gjithë shkrimtarët modernë evropianë, moderna, në radhë të parë, ishte shkëputje nga tradita, ikje nga pastoralja dhe nacionalja, kthim kah realiteti social dhe problemet psikologjike, pra një introspeksion estetik.

II. Modeli i Mbinjeriut

Në fillim të shekullit 20, ishin tre shkrimtarë të fiksuar me filozofinë, sidomos atë gjermane, e në veçanti me Niçen: Filip Papajani, Sterjo Spasse dhe Migjeni. I pari, një veprimtar i madh i kohës, por një shkrimtar marginal e minor; i dyti, një debutant i jashtëzakonshëm në prozën shqipe; i treti, siç e quan Kadare, një uragan i ndërprerë. Të tre, veprat e tyre filozofike i botuan pothuajse në të njëjtën kohë: Spasse e botoi romanin *Pse?* më 1935, Papajani e botoi *Prokën* më 1936, vit ky në të cilin u botua edhe *Vargjet e lira*. Romani i Spasses hyn në relacion

me disa filozofë, për çka edhe u kritikua nga kritika dogmatike e socrealizmit; novela e Papajanit është ndërtuar mbi konceptin e Niçes, të cilin autori e merr si model edhe në novelën tjetër *Fatbardhi*, të botuar me 1934, ku thotë: *Zotnij, po ju ap një lajm gazmor: Vdiq Perëndia, vdiq as më shumë e as më pak, vdiq fare, vdiq për jetë; e përjetshme i qoftë kujtesa.*

Prandaj në një shkrim tjetër (shih: Papajani 2019: 5-12) kam thënë se Papajani është një Migjen potencial, ashtu si Migjeni që është një Papajan ideal. Migjeni është një poet që nuk e fsheh ndikimin. Përkundrazi, e afishon. Nga simpatia që kanë pasur dhe kanë studiuesit për të, dikush që nuk e njeh veprën e tij, por që thjesht e njeh si poet të mjerimit, mund të supozojë se lidhjet me Niçen janë sajese e interpretuesit. Fatmirësisht, Migjeni për këtë relacion nuk jep vetëm aluzion, por e thotë prerë. Si aluzion duket në disa poezi, p.sh.: *Të lindet njeriu, Të birtë e shekullit të ri*, dhe sidomos te *Parathanja e parathanjeve*. Kurse, në poezinë *Trajtat e Mbinjeriut*, në kllapa e vë shënimin: *Dityramb Nietzschean*. Aty ai jep trajtat e Mbinjeriut, që duket në horizont: një vetëdije tjetër për jetën (*ndërgjegje pa dyshime/ndërgjegje pa trillime*), me një grusht të fortë (*me një grusht graniti që kurrë nuk do të thehet*), një sfinks madhështor (*një sfings i madhnueshëm*), intolerant (*pa zemër, pa ndjenja*), i nervozuar me të kaluarën e nënshtuar të njerëzimit (*sytë e tij rrufena – qarkullojnë rreth rruzllit tue synue vranshëm*), dikush që lind pas vdekjes së njeriut (*se jeta e re lindet me vdekje të njeriut*).

Nga këto, shihet se Migjeni jo vetëm që e ka lexuar librin *Kështu fliste Zarathustra*, por edhe e ka interpretuar poetikisht. Vargu i fundit i cituar është shembull i interpretimit: jeta e re lindet me vdekje të njeriut. Këtë mund ta kuptojë vetëm ai që e ka lexuar Niçen, i cili thotë: ashtu siç është majmuni për njeriun, është njeriu për Mbinjeriun. I interpretuar poetikisht, domethënë i rikonstruktuar figurativisht, për të ardhur epoka e re, epoka e Mbinjeriut, duhet të vdesë njeriu. Të vdesësh si njeri domethënë të kalosh një shkallë perfeksioni, të bëhesh Mbinjeri, t'i takosh racës së re njerëzore, që do të jetë racë mbinjerëzore, racë që nuk nënshtrohet, që nuk frikësohet, që nuk ligështohet.

Migjeni lidhet me figurën e Mbinjeriut, sepse dëshpërohet me gjendjen e njeriut. Ai shkruan për njeriun si për një qenie të mjerë, që nuk mund të jetojë ashtu përjetësisht. Rënia morale, fizike e financiare e ka krijuar një model që shet veten dhe shtrin dorën. Imazhet e tilla e dominojnë botën e Migjenit. Këto ishin skena dhe tema që shkrimtarët e tjerë shqiptarë i injoronin. Mirëpo, Migjeni, i edukuar në gjuhë tjetër

dhe i ndikuar nga një kulturë tjetër, s'mund të mos i shihte. Kështu, përderisa Fishta ia kundërvinte realitetit shqiptar modelin e një epike homerike, Migjeni, që nga letërsia shqipe mund të mos e ketë lexuar as Fishtën, nuk mernte model Oso Kukën, por Zarathustrën. Malësori i tij nuk është luftëtar, por lypës. Malësorja e tij nuk vritet për ta mbrojtur nderin, por *vret* nderin për ta mbrojtur jetën. Stereotipin e Fishtës e prish tipi i Migjenit i bazuar në prototipin e kohës. Fishta ishte fetar, frat françeskan. Migjeni ishte ateist. I pari e pranonte mjerimin si sprovë të Zotit. I dyti e refuzonte mjerimin si nënshtrim të robit. Fishta nuk preket e nuk rebelohet ndaj jetës së mjerë, sepse ndryshe do ta tradhtonte urdhrin. Migjeni vuan dhimbjen e tjetrit, sepse nuk i përket asnjë urdhri, por i përket së njëjtës racë. Kështu, letërsia shqipe ka skajet e veta: Fishtën dhe Migjenin. Gjithçka tjetër shtrihet mes tyre.

III. Kënga e fundit e mjellmës

Përditë shoh qartë e ma qartë

Dhe vuj thellë e ma thellë.

(Migjeni 1980, Vol. 1: 125)

Janë këto dy vargjet e Migjenit të mbetura në dorëshkrim. Vlera e këtyre dy vargjeve qëndron në faktin se kapërthejnë krejt konceptin dhe krejt disponimin shpirtëror të Migjenit. Por, Migjeni në radhë të parë mbahet mend për *Vargjet e lira* (1936) që është vepra e parë dhe e vetme e botuar për të gjallë të autorit. Siç pohon Mitrush Kuteli në një shënim të vitit 1944, këtë libër e botoi me paratë e veta të cilat i ndante nga paga që merrte si mësues nëpër katunde të Shkodrës. Ai kishte një dëshirë të flaktë ta shihte veprën të botuar. Por nuk ishte i sigurt që kjo do të ndodhte, prandaj thoshte:

O kangë që fleni reliket e mija

Q'ende s'keni prekun as një zemër të huej,

Vetëm unë me ju po kënaqem si fëmija

Unë - djepi juej; ndoshta vorr' i juej.

(Migjeni 1980, Vol. 1: 27)

Vargjet e lira u botua më 1936, por në treg u hodh vetëm pas vdekjes së autorit. Libri ndahet në pesë cikle: *Kangët e ringjalljes*, *Kangët e mjerimit*, *Kangët e Përndimit*, *Kangët e rinisë* dhe *Kangët e fundit*, ndërsa si prolog jepet një poezi me titull *Parathanja e parathanjeve*. Këtë libër Kuteli e quante *kënga e fundit e mjellmës*, duke iu referuar kështu shkencëtarëve që thonë se mjellma këngën më të bukur e këndon pak para se të vdesë. Kështu, Kuteli vetëm me tri fjalë e përkufizon veprën e Migjenit më mirë se të gjithë studiuesit që kanë shkruar për të dhjetëra e qindra faqe.

Vargjet e lira janë vargje të lira në formë dhe përmbajtje. Për herë të parë në letërsinë shqipe shfaqet një poet ikonoklastik, që, sipas konceptit të Niçes, kërkon shndërrimin e të gjitha vlerave, duke i përmbysur së pari perënditë, e pastaj edhe mbretërit. Migjeni është ikonoklastik, sepse shan Zotin, shan mbretin, shan klerin, shan zotërinjtë dhe gjithçka tjetër që në kohën e tij ishte imponuar si vlerë. Ai është poet që për herë të parë në letërsinë shqipe interesohet për lypësit dhe prostitutat, të cilat janë personifikim i mjerimit social dhe moral.

Vargjet e lira është një vepër në të cilën manifestohet poeti përmbysës me një diskurs dionisian. Migjeni, ekspresionist në artikullim dhe rebel në qëndrim, përfaqëson një drejtim të modernizmit në letërsinë shqipe - ekspresionizmin. Ja një shembull:

Hesht njeriu pran grues që qanë e turpnueme...

Syni i venitet

Në te loti vërvitet,

Diçka nxjerr nga xhepi

Grues ja le – dhe së shpejti

E len gruen e humbun

Në melodin' e këputun.

(Migjeni 1980, Vol. 1: 50)

Në këto vargje, poeti si një piktor ekspresionist jep një tablo të nëpërkëmbjes së nderit të gruas, e cila, nga skamja, detyrohet të shesë veten. Prandaj, duke e parë këtë libër në aspektin versifikativ (dhe ideor), mund të konkludojmë që Migjeni për letërsinë shqipe ka po atë

vlerë që ka Van Gogu për pikturën botërore. Të dy i përmbysin rregullat e artit për ta bërë artin plotësisht të lirë.

Vepra e Migjenit u ndalua në kohën e monarkisë së Zogut dhe u adhuroa nën diktaturën e proletarietit. Madje, deri në dekadën e fundit të shekullit njëzet, Migjenin e kanë lavdëruar si profet të komunizmit dhe e kanë kritikuar si demon të nihilizmit. Pikë reference për këto qëndrime kontradiktore kanë qenë veçmas tema sociale (mjerimi i shtresave të ulëta të popullit) dhe ideja e tij për Mbinjeriun. Lexuesit e *Vargjeve të lira* gëzoheshin kur poeti u këndonte të mjerëve dhe të varfërve, por u mbetej hatri me Mbinjeriun, të cilin e thërriste Migjeni në disa poezi, kurse te *Trajtat e Mbinjeriut*, tashmë afishohej kjo ide niçean:

Një sfings i madhnueshëm Mbinjeriu i ardhshëm,
Pa zemër, pa ndjenja,
Syt e tij rrufena –
Qarkullojnë rreth ruzllit tue synue vranshëm.

(Migjeni 1980, Vol. 1: 58)

Migjeni këtë ide e shpjegon edhe më shumë në poezinë *Kanga e Përndimit*, ku qartësohet edhe më shumë referenca ndaj Zarathustrës, që e shpall vdekjen e Zotit për ta kthyer besimin në vete:

Kangë Përndimi, kangë njeriu të dehun nga besimi në vete...
Kanga e tij një fe tjetër, me tempuj të tjerë...

(Migjeni 1980, Vol. 1: 77)

Ideja e Mbinjeriut si ide bosht e poezisë së Migjenit është e ndikuar drejtpërdrejt nga filozofia e Niçes, kurse tema e mjerimit si temë dominuese vjen nga ndikimi i Viktor Ygoit (por edhe nga ndikimi i Dikensit dhe Dostojevskit). Ky ndikim mund të vërehet më së miri te *Poema e mjerimit*, që është një ‘manifest i mjerimit’:

Mjerimi s’do mshirë. Por don vetëm të drejtë!

(Migjeni 1980, Vol. 1: 38)

Pra, mëshira nuk e ngushëllon të mjerin - kjo është ideja e Migjenit, e Niçes dhe e Ygoit. Deri këtu e kemi një Migjen me të cilin mund të krenohemi, por ç' do të ndodhte sikur ai të jetonte së paku edhe një dekadë?

Ismail Kadare e konsideron Migjenin uragan të ndërprerë, studiues të tjerë vdekjen e hershme të tij e konsiderojnë fatkeqësi, kurse Kuteli veprën *Vargjet e lira* e krahasonte me këngën tragjike të mjellmës.

Sot, kur dihet se çfarë epoke e pasoi monarkinë shqiptare, mund të themi se Migjeni pati fat që vdiq i ri. Sepse, mund të supozohet që mund të mashtrohej nga metarrëfimi i fundit (komunizmi). Disa shenja tundimi vërehen edhe në fletoren ku shënonte reflektimet e çastit për veprat që i lexonte.

Meqenëse *Vargjet e lira* është vepër kulmore e letërsisë shqipe, madje vepra më ikonoklastike dhe më novatore e kësaj letërsie, ne do të donim që ky poet të kishte shkruar ende. Por, a mund të imagjinohet një poet rebel brenda poetikës së realizmit socialist? Jo, kurrsesi.

Prandaj, po e përsëris, Migjeni pati fat që vdiq i ri. Shkoi si një mjellmë, pasi na dehu me këngën e fundit, që ishte njëherësh edhe kënga e parë e tij.

IV. Poeti i Ri dhe Njeriu i Ri

Migjeni vdiq pak para se t'i mbushte 27 vjet. Supozohet se u sëmurë nga mushkëritë gjatë kohës kur u punësua si mësues në Vrakë, një fshat shkodran me minoritet malazez. Vdiq në Torino, ku shpresoi të shërohej dhe të studionte letërsinë. Vdiq para se të vinin dy katastrofat: Lufta e Dytë Botërore dhe Komunizmi.

Për shkak të vdekjes në moshë të re, gjithmonë mbeti *ai poeti i ri*. Dihet se për artistët e talentuar që vdesin në moshë të re, kudo në botë ka një simpati të madhe. Shembuj të tillë ka në muzikë, pikturë, aktrim dhe letërsi. Kjo simpati shkaktohet nga një dhembshuri e bashkohësve të tyre dhe e brezave të ardhshëm. Një simpati për një sukses të ndërprerë, ose sukses të merituar e të paarritur. Pra, nga aspekti i receptimit, në art është fat i madh të vdesësh i ri.

Migjeni edhe pse ishte i sëmurë, shkroi më shumë për vuajtjet e tjetrit, sesa për të vetat. Ndoshta e kishte lexuar thënien e Tolstojit se *dikush që ndien dhimbjen e vet, është gjallë, por ai që ndien dhimbjen*

e tjetrit është njeri. Ai ishte gjallë për pak kohë, ishte thellësisht njeri, lakmonte të bëhej Mbinjeri. Ai ishte i ndjeshëm dhe thërriste për një njeri të pandjeshëm, ishte shëndetlig dhe ëndërronte një grusht të fortë. Ai ishte mes dy gjendjeve ekstreme: shëndetit të dobët dhe dëshirave të forta, mes njeriut të mjerë të së tashmes së tij dhe njeriut të së ardhmes, të një të ardhme që kurrë nuk erdhi as për të, as për ne.

Megjithatë, pas vdekjes së tij, komunistët nuk ishin aq budallenj sa ta lëshonin një rast si ky. Migjeni e urrente mbretin, e urrente fenë, e urrente gjendjen e mjerë të shoqërisë shqiptare. Komunistët e urrenin mbretin, e urrenin fenë, dhe, në mendjen e tyre, i kishin dhënë fund mjerimit të shoqërisë shqiptare. Migjeni shkroi për një epokë të re, komunistët e sollën vërtet një epokë të re. Migjeni thërriste një njeri të ri, komunistët e sollën Njeriun e Ri. Pra, Migjeni ishte shumë i lehtë për t'iu përshtatur qëllimeve perfide të komunistëve. Mjaftonte që vepra e tij të interpretohej në mënyrën e tyre. Dhe, poezia e tij, si çdo poezi e madhe, lejon alternativa të pafundme interpretimi.

Mirëpo, njeriu i ri i Migjenit dhe Njeriu i Ri i komunistëve dallojnë esencialisht. I pari është model i Niçes, i dyti i Marksit. Komunistët e urrenin Niçen, të cilin e adhuronte Migjeni, i cili adhurohej nga komunistët. Ky është paradoksi që do ta shoqërojë gjithmonë emrin e Migjenit, i cili është interpretuar pothuajse nga të gjithë studiuesit shqiptarë, të cilët megjithatë nuk ia kanë dalë të krijojnë qarkun hermeneutik të veprës së tij, që do ta shpjegonte formimin dhe frymën e tij. Për këtë, Migjeni ka nevojë të studiohet edhe në relacion me fiksime të tij, filmin dhe muzikën, se çelësi mund të jetë andej.

Sigurisht, pas një ejsegeze (*eisegesis*) socrealiste, ai ka nevojë të kalojë në një eksegeze (*exegesis*) realiste.

Sot na mundojnë pyetjet:

- Po të jetonte Migjeni deri në pleqëri, a do të bëhej më i mirë?
- A mos do të bëhej më i dobët (siç ndodhi me Spassen)?
- Si mund të përgjigjemi sot për komunizmin e tij potencial?
- A ishte Migjeni komunist?

Jo, nuk ishte komunist, sepse ishte nihilist.

- A mund të bëhej Migjeni komunist e socrealist?

Nuk e di, dhe nuk e di askush.

Ajo çka e dimë mirë është se ai pati fatin e mirë të vdesë i ri, duke lënë një vepër të botuar dhe një të pabotuar, asnjëra prej të cilave s'ka

të bëjë me realizmin socialist. Albert Camus do ta kategorizonte te shkrimtarët filozofë, që mohojnë perënditë dhe ngrejnë shkëmbinjtë.

Siç thotë lexuesi më i mirë i tij, Arshi Pipa, proletarët e lexonin me një sy veprën e Migjenit, prandaj pas maskës së Niçes e shihnin fytyrën e Marksit (Pipa 2006: 75). Migjeni vdiq pa e hequr maskën, rrjedhimisht qëndrimet kundërthënëse mbi veprën e tij janë të pashmangshme. Sot, më shumë se kurrë, ai ka nevojë të lexohet me dy sy.

Bibliografia

- [1] Alber Kamy, *Miti i Sizifit*, SHB Fan Noli, Tiranë, 1992.
- [2] Arshi Pipa, *Për Migjenin*, Princi, Tiranë, 2006.
- [3] Arshi Pipa, *Trilogjia Albanika* (Vëllimi III), Princi, Tiranë, 2013.
- [4] Filip Papajani, *Proka*, Bard Books, Prishtinë, 2019.
- [5] Friedrich Nietzsche, *Kështu foli Zarathustra*, Uegen, Tiranë, 2022.
- [6] Ismail Kadare, *Uragani i ndërprerë*, Onufri, Tiranë, 2015.
- [7] Migjeni, *Vepra, 1-4*, Rilindja, Prishtinë, 1980.
- [8] Mitrush Kuteli, *Shënime letrare*, MK, Tiranë, 2007.
- [9] Robert Elsie, *Histori e letërsisë shqiptare*, Dukagjini, Pejë, 2001.

Valbona Gashi Berisha

Universiteti i Prishtinës

DISKURSI I CARPE DIEM NË POEZINË E RONSARDIT

Në shekullin e 16-të, poeti francez, Ronsard, figurë kryesore e Plejadës ngriti zërin magjepsës që do të jehojë ndër shekuj duke na ofruar një koleksion sonetesh të bukurisë së përjetshme. I ashtuquajtur "Princi i poetëve, Poeti i princave", Ronsard është poeti më i njohur i Renesancës. Poezia lirike e Ronsardit zbulon një lidhje të përjetshme me rininë dhe një frikë të theksuar nga pleqëria. Këto shqetësime të Ronsardit gjejnë shprehjen e tyre më të fuqishme në motivin *Carpe Diem*, i cili përfaqëson përpjekjen përfundimtare të poetit për të triumfuar me kalimin e kohës. Në diskursin e Ronsardit, femra pa humbur kohë duhet të përfitojë nga bukuria e saj dhe t'i dorëzohet joshjes së poetit.

*Carpe Diem*¹ është një moto latine që do të thotë "kape ditën", "përfito nga momenti" e cila është prezente pothuajse në të gjitha sonetet e Ronsardit. Ai mishëron filozofinë e të jetuarit në të tashmen, i vetëdijshëm për kalimin e kohës dhe jetës dhe nevojën për të shijuar çdo moment. Ronsardi i fton lexuesit të shkëputen nga shqetësimet e së shkuarës dhe shqetësimet për të ardhmen dhe të fokusohen në momentin e tanishëm, në përjetimin e kënaqësive të thjeshta të jetës.

Ronsard, poet² i pushtimit të dashurisë konsiderohet si një nga poetët lirik më të mëdhenj të poezisë frënge. I frymëzuar nga poetët e lashtë, ai ishte në gjendje t'u jepte një jetë të re formave klasike duke sjellë një ndjeshmëri specifike për kohën e tij. Sonetet e tij pasqyrojnë një frymë që përqafojnë bukurinë e botës me një pasion të zjarrtë.

¹ Formula e plotë latine është: "Carpe diem quam minimum credula postero"... Që do të thotë: "Jetojeni të sotmen pa u shqetësuar për të nesërmen". Horaci e përfshiu atë në vargun e fundit të një prej poezive të tij, në librin e I - Odes. Ai përpiqet të bindë Leuconoé, një vajzë të re që dëshiron të ketë një jetë shumë të gjatë, se e vetmja gjë e rëndësishme është momenti i tanishëm. Ajo nuk e di se kur do ta godasë vdekja, ndaj duhet të jetë plotësisht e lumtur dhe të përfitojë çdo ditë që kalon, pa shtyrë asgjë për të nesërmen.

² André Gendreau, *Ronsard, poète de la conquête amoureuse*, Neuchâtel, La Baconnière, 1970 (rééd. Genève, Slatkine, 1998). 2023, ISBN 978-2-406-14891-3. p.292

Në këtë artikull, do të paraqesim sonetet e Ronsardit, duke evokuar *Carpe Diem* dhe falë temave të soditjes, dashurisë së përjetshme, kërkimit të pavdekësisë dhe kënaqësisë së momentit të tanishëm, do të zbulojmë shumë aspekte të përvojës njerëzore që Ronsardi i paraqiti me aq mjeshtëri në poezitë e tij.

Në këtë punim, fillimisht do të paraqesim lidhjen e pandashme midis dashurisë së përjetshme dhe ftesën për meditim sipas filozofisë së *Carpe Diem* në poemën “Ode për Kasandrën” e Ronsardit. Pastaj do të flasim për konceptin kryesor të *Carpe Diem* siç evokohet nga Ronsardi: kënaqësia e momentit të tanishëm. Ronsardi na nxit të jetojmë plotësisht në momentin e tanishëm, të shijojmë çdo moment të ekzistencës sonë, të vetëdijshëm për kalimin dhe vlerën e tij unike.

Jeta dhe poezia e Pierre de Ronsard

Ronsardi (1524-1585) është një nga poetët më emblematicë i historisë letrare franceze. Veprimtaria e Ronsardit është mjaft e gjerë dhe e larmishme, duke marrë parasysh se ai ka shkruar sonete, ode dhe himne shumë të lidhura me jetën e tij personale. Tema e vdekjes, natyrës, *Carpe diem* dhe dashurisë e shkruar nga autori në të gjithë veprën e tij, shërbejnë për të ndriçuar nocionet kryesore të poezive të tij.

Në të vërtetë, duhet theksuar se vepra e Ronsardit nuk mund të kuptohet pa njohuri për jetën e autorit. Kështu që analiza e veprës së tij nuk mund të çojë në një analizë të plotë dhe ndriçuese pa marrë parasysh elementet biografike. Prandaj, nuk mund të veçohet jeta personale e Ronsardit nga vepra e tij poetike dhe në këtë drejtim duhet thënë se ai gjatë gjithë jetës ka qenë i dashuruar me tri femra. Fillimisht, ai njohu Kasandrën, një vajzë trembëdhjetëvjeçare që përfaqëson dashurinë e tij platonike, sepse ajo ishte vërtet e re dhe e bukur. Më pas ai u takua me Marin, një vajzë e re fshatare me të cilën ra në dashuri dhe me të cilën pati një lidhje. Më në fund, ai takohet me Helenën me të cilën gjithashtu bie në dashuri. Megjithatë, diferenca në moshë mes të dyve është mjaft e jashtëzakonshme, poeti përsëri përjeton dashurinë platonike teksa Helene mbetet indiferente.

Dashuria si frymëzim

Pothuajse të gjitha sonetet e Ronsardit ilustrjnë dashurinë si burim frymëzimi dhe *Carpe Diem*, filozofinë e kapjes së kohës. Ai i shpreh

emocionet e tij me intensitet të thellë dhe ndjeshmëri të shtuar, duke kapur thelbin e dashurisë me gjithë fuqinë e saj. Vargjet e tij të gjalla zbulojnë një festë dashurie pasionante, në të cilën çdo moment jetohet me intensitet të zjarrtë.

Në sonetet e tij³, Ronsardi ringjall dashuritë e kaluara, duke ringjallur kujtimet e momenteve të përbashkëta me një nostalgji të mbushur me melankoli. Nostalgjia ngjall mbi të gjitha dashuri të shkuara, duke kujtuar kështu kohën që ka përjetuar gjatë dashurisë dhe nevojën për ta jetuar atë plotësisht për aq kohë sa ajo është e pranishme. Ky kujtim dhe nostalgji e dashurive të kaluara na kujton se çdo marrëdhënie, sado e shkurtër qoftë, ka bukurinë e saj dhe ia vlen të përjetohet dhe të vlerësohet.

Carpe Diem gjen vendin e vet në mënyrën se si Ronsardi u qaset dashurive të kaluara. Ai na fton të mësojmë nga përvojat tona të së kaluarës, të mos ndalemi te keqardhjet apo hidhërimet, por të fokusohemi te dashuria e tanishme dhe ta shijojmë atë plotësisht. Për këtë Laumonier⁴, kritik letrar i shkruan disa faqe rreth *Carpe diem*: « Arsyetimi që Ronsardi u jep miqve të tij për t'i nxitur të kalojnë mirë është ky: Do të vdesim së shpejti, ndoshta nesër; le të shpejtojmë, pra, të shijojmë jetën sa të mundemi, - ai flet njëlloj edhe me zonjat e tij ».

Mirëpo ky arsyetim merr më pas një karakter shumë të veçantë, një nga burimet, një nga instrumentet e jetës së gëzueshme është vetë femra. Me prezencën e një femre, *Carpe diem* bëhet *Carpe florem*; kur ajo është aty, nuk bëhet më fjalë për të pirë e as për gosti; është diçka krejt ndryshe, të cilën ajo është shpërndarësi i vetëm dhe që shpesh e refuzon atë kënaqësi për arsye të ndryshme. Pastaj kjo kënaqësi që vjen prej saj është shumë më e përkohshme se të tjerat: zgjat për aq kohë sa zgjasin energjia fizike dhe freskia te të dyja gjinitë, një arsye e re që ajo

3 <https://www.universalis.fr/encyclopedie/les-amours>: *Les Amours de Cassandre* « Dashuritë për Kasandrën » është një përmbledhje me poezi në dhjetërrokëshe nga Pierre de Ronsard, botuar në vitin 1552. Në këtë përmbledhje, Ronsardi vlerëson bukurinë fizike dhe përsosmërinë morale të disa personazheve femra, të cilat janë bërë të famshme falë fuqisë së imazheve të tij: Kasandra, Marie dhe Helena. Kasandra ishte një vajzë e re italiane, të cilën poeti e takoi më 21 prill 1545 në Blois në një ballo në gjykatë. Poeti kishte njëzet e një vjet kur u takua me të. Ronsardi nuk mundi të martohej me këtë vajzë. Në imitim të Petrarkës, i cili i këndoi të dashurës së tij Laura, ai e bëri Kasandrën muzën e tij, duke festuar një dashuri krejtësisht imagjinare në një stil të çmuar me krahasime mitologjike dhe bukuri.

4 Paul Laumonier, *Ronsard poète lyrique*, Paris, Librairie Hachette, 1909, deuxième partie, sources et originalité de Ronsard poète lyrique, section II, l'ode légère, chapitre V, l'ode érotico-bachique, I. Ronsard épicurien, pp. 578.

të dëshirohet më fort dhe të jepet më shpejt. Ronsardi nuk u thotë më thjesht: Do të vdesim së shpejti – por: “Do të plakemi shpejt, do të plakemi çdo ditë; le të nxitojmë, pra, të shijojmë kënaqësitë e dashurisë, sa jemi të rinj, ti dhe unë; është afër dita kur nuk do të jetë më koha, kur nuk do të mund të duash apo të të duan më; atëherë do të mbeteni vetëm me keqardhjen e kotë të një refuzimi përçmues. Nuk është më vetëm një këshillë e thjeshtë nga një filozof epikurian, një paralajmërim relativisht i paiterësuar dhe një mjet për të ngushëlluar të tjerët. Një nga shembujt e përshkruar me mjeshtëri nga Ronsardi për *Carpe florem* është:

Ode për Kasandrën⁵.

Bukuroshe, shkojmë të shohim nëse trëndafili (roza)

Që në mëngjes kishte hapur

Fustanin e saj të purpurt në diell,

Nëse i ka prishur pak këtë mbrëmje

Palët e fustanit të saj të purpurt,

Dhe teni i saj me tuajën është i njëjtë.

Para së gjithash, mund të konsiderojmë se poeti, në fillim të poezisë, është mjaft i drejtpërdrejtë, sepse e fton vajzën të shkojë të shohë trëndafilin: "Bukuroshe shkojmë të shohim nëse trëndafili...". Përdorimi i imazhit të trëndafilin krijon një ndjesi vizuale dhe shqisore, duke rritur ndikimin emocional të poemës. Ai gjithashtu ilustron mjeshtërinë e Ronsardit për të përdorur simbolet dhe metaforat për të ngjallur ndjenja romantike në një mënyrë poetike dhe ndjellëse.

Qysh në strofën e parë, autori e vendos veten menjëherë si një njeri që josh. Fjalët e para janë një ftesë për një shëtitje galante: “Shkojmë të shohim nëse trëndafili”. Ai gjithashtu kujton simbolikën e trëndafilin, që është ajo e dashurisë, e cila bëhet gjithnjë e më e pasionuar si domos kur lulja bëhet e kuqe, një efekt i theksuar nga përdorimi i mbiemrit "purpurt" që i referohet ngjyrës së kuqe të errët.

Te vargu “Fustanin e saj të purpurt në diell” Ronsardi përdor imazhe vizuale për të përshkruar bukurinë e Kasandrës. Veshja e saj krahasohet me një ngjyrë të purpurt, një nuancë e pasur dhe intensive.

⁵ La Pléiade. "Pierre de Ronsard: Œuvres complètes". Gallimard, 2014.

Ngjyra e purpurt shpesh lidhet me mbretërinë, pasurinë dhe madheshtinë. Kështu, ky përshkrim sugjeron fisnikërinë dhe shkëlqimin e Kasandrës.

Poeti këmbëngul te nuancat e ngjyrës: ai thekson se veshja e Kasandrës nuk e ka humbur ngjyrën e purpurt me gjithë ardhjen e mbrëmjes ("këtë mbrëmje"). Kjo përforcon idenë e qëndrueshmërisë së bukurisë së Kasandrës. Veshja e saj ruan ngjyrën e saj të gjallë, ashtu si çehrrja e saj që krahasohet me atë të poetit ("Dhe teni i saj me tuajën është i njëjtë"). Ky krahasim nënkupton një ngjashmëri midis ngjyrës së Kasandrës dhe asaj të poetit, duke krijuar kështu një lidhje harmonie dhe afiniteti midis dy personazheve. Këto vargje nxjerrin në pah bukurinë e jashtëzakonshme të Kasandrës. Simetria midis paraqitjeve të tyre fizike sugjeron përputhshmëri dhe tërheqje reciproke. Ai gjithashtu përforcon idenë se poeti tërhiqet nga bukuria e jashtme e Kasandrës, por gjithashtu dëshiron të krijojë një lidhje më të thellë shpirtërore me të.

Lëvizje me plot nur te vargu "Palët e fustanit të saj të purpurt", një trup femëror në lëvizje dhe që rrotullohet duke krijuar një imagjinatë të theksuar sensuale.

Sa keq! shihni se si për një kohë të shkurtër
 Bukuroshe, asaj përnjëherë
 Sa keq! Sa keq! I ka humb bukuria
 O me t'vërtet njerjë Natyrë
 Meqenëse një lule e tillë zgjat
 Vetëm nga mëngjesi deri në mbrëmje.

Me këto vargje poeti shpreh habi dhe keqardhjeje: "Sa keq! Shikoni se si për një kohë të shkurtër", bën thirrje duke treguar për shpejtësinë me të cilën trëndafil ka humbur bukurinë e tij. Fjala "Sa keq" është një thirrje trishtimi ose keqardhjeje. Thekson kalueshmërinë e bukurisë dhe krijon një ton melankolik.

Ronsardi paraqet imazhin e trëndafil të venitur dhe vëren se trëndafil ka humbur shkëlqimin e tij në një kohë të shkurtër. Ai përdor shprehjen "asaj përnjëherë" për të nënkuptuar se cilësitë estetike të trëndafilit kanë rënë. Ky vëzhgim përforcon temën e bukurisë kalimtare dhe kujton gjendjen njerëzore të dënuar me dekadencë. Poeti thekson shpejtësinë e transformimit të trëndafil, duke nënvizuar kështu idenë se bukuria mund

të jetë kalimtare dhe të zhduket në një periudhë të shkurtër kohe. Ai gjithashtu përforcon krahasimin e nënkuptuar midis trëndafilin dhe rinisë njerëzore, i cili gjithashtu është i dënuar të shuhet shpejt.

Poeti gjithashtu i drejton një qortim natyrës, duke e cilësuar si "njerke". Ai e qorton për mizorinë e saj në tharjen e shpejtë të luleve dhe degradimin e bukurisë. Kjo ndjenjë pasqyron një pikëpamje pesimiste për natyrën dhe njëfarë hidhërimi përballë kalimit të pashmangshëm të kohës.

Kontrasti midis jetës së shkurtë dhe bukurisë: Ronsardi tregon se kohëzgjatja e lules, nga mëngjesi deri në mbrëmje, është jashtëzakonisht e shkurtër. Ky kontrast midis jetës që kalon shumë shpejt dhe bukurisë që nuk zgjat përforcon ndjenjën e humbjes dhe i referohet gjendjes njerëzore.

Prandaj këto vargje shprehin një ndjenjë nostalgjie, keqardhjeje dhe vetëdijeje për natyrën kalimtare të së bukurës dhe të jetës. Ai e fton lexuesin të reflektojë mbi vlerën e bukurisë kalimtare dhe të kapë plotësisht momentin e tanishëm para se të zhduket.

Këto vargje nxjerrin në pah temën e bukurisë kalimtare dhe nënvizojnë aspektin melankolik të poemës. Poeti shpreh trishtimin e tij për shpejtësinë me të cilën trëndafili humbet bukurinë e tij, duke denoncuar kështu natyrën mizore dhe brishtësinë e gjendjes njerëzore. Përdorimi i fjalëve " Sa keq! " dhe " I ka humb " krijon një atmosferë vajtimi dhe përforcon shprehjen e emocioneve të poetit.

Prandaj, nëse më besoni, bukuroshe
 Derisa mosha juaj lulëzon
 Në rininë plot gjallëri
 Shijoni, shijoni rininë tuaj:
 Sikurse kësaj luleje pleqëria
 Do të prish bukurinë tuaj.

Këto vargje paraqesin një nxitim për të besuar poetin: Ronsardi i drejtohet të bukurës së tij duke i thënë "Prandaj, nëse më besoni, bukuroshe ". Ai i kërkon asaj të marrë parasysh fjalët e tij dhe të ketë besim tek ai. Kjo e përforcon synimin e poetit për të dhënë këshilla të vlefshme dhe kuptimplota.

Ronsardi i jep një vlerësim të mirë rinisë. Ai e njeh mirë rininë dhe shprehet me plot eksperiencë duke përdorur shprehjen "mosha juaj

lulëzon / Në rininë plot gjallëri ". Ai e krahason rininë me një lule që është në kulmin e saj, e freskët dhe e re. Ky imazh përforcon idenë e bukurisë dhe vitalitetit të rinisë.

Ronsardi bën ftesë për të përfituar nga rinia. Ai i inkurajon njerëzit të: " Shijoni, shijoni rininë tuaj ". Ai i fton që të përfitojnë plotësisht nga rinia e tyre, ta shfrytëzojnë atë maksimalisht dhe të jetojnë intensivisht. Përdorimi i foljes "shijoj" ngjall idenë për të kapur mundësitë që krijohen për të shijuar jetën.

Poeti jep një krahasim mes rinisë dhe pleqërisë. Ai thekson natyrën kalimtare të së bukurës dhe nevojën për ta ruajtur dhe vlerësuar atë sa të zgjasë. Këto vargje shprehin këshillën e poetit për të përfituar plotësisht nga rinia dhe për të ruajtur bukurinë e saj, sepse pleqëria do ta njollosë përfundimisht këtë bukuri. Është një kujtesë e kalimit të kohës dhe rëndësisë së të jetuarit në këtë moment. Poeti e inkurajon kështu njeriun të kapë kënaqësitë e rinisë dhe të ruajë bukurinë e tyre përballë kalimit të pashmangshëm të kohës.

Në vargjet: "Prandaj, nëse më besoni, bukuroshe" dhe "Bukuroshe, le të shohim nëse trëndafili", poeti i drejtohet drejtpërdrejt personit që ai e quan " Bukuroshe " ⁶ (Kasandrës) duke imituar Petrarkën dhe i kërkon që t'i besojë. Ky pasazh thekson rëndësinë e dëgjimit dhe pranimit të këshillave të poetit. Kasandra ftohet të përfitojë nga jeta, e cila është e shkurtër: "Vetëm nga mëngjesi deri në mbrëmje! sikur të kishte mbaruar brenda një dite.

Megjithatë, e gjithë poezia shfaqet pas një ftese indirekte dashurie, pasi kjo ftesë nuk paraqet elemente që kanë lidhje me dashurinë. Në të vërtetë, fjalët që paraqiten ose përshkruhen aty i referohen bukurisë, rinisë dhe kalimit të kohës dhe janë këto tema që do të ekspozohen nga Ronsardi gjatë gjithë poezisë. Ftesa e poetit nuk mund të konsiderohet plotësisht ftesë dashurie, pasi ai nuk i thotë drejtpërdrejt vajzës ta dojë atë dhe nuk ia deklaron dashurinë e tij. E fton të jetë e ndërgjegjshme dhe të reflektojë për kohën e saj, domethënë bën një ftesë për të përfituar nga koha, sepse rinia dhe bukuria janë si lulet, jetëshkurtër, efemere.

Po kështu, poeti shpreson, me ftesën e bërë, të ngjallë në mënyrë indirekte te Kasandra shqetësimin e dashurisë duke i treguar se jeta është mjaft e shkurtër dhe se është shumë e rëndësishme që ajo duhet të

⁶ Balsamo Jean, « Le "pétrarquisme" des Amours de Ronsard », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1998/2 (n° 98), p. 179-194. URL: <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-1998-2-page-179.htm>

gëzojë rininë. Kjo është e paraqitur me anën e elementeve natyrore si ngjyra dhe trëndafili "Në rininë plot gjallëri".

Për më tepër, përdorimi i imperativit "Shijoni, shijoni rininë tuaj", gjithashtu kufizon këtë ftesë dashurie e cila mund të konsiderohet në fund të poezisë si një mësim ose si një rekomandim nga një mik. Ronsardi mund të shihet më shumë si një këshilltar sesa si një burrë i dashuruar që flet me vajzën e dashur, duke qenë se ai i jep asaj këshilla në vend që t'i thotë që ta dojë.

Madje, vendi i vajzës dhe përshkrimi i saj fizik janë mjaft të kufizuara në poezi, pasi e shohim vetëm nga vargu i gjashtë me një përshkrim të vogël të bukurisë së saj, të bërë nga poeti. E edhe nëse autori arrin të realizojë përshkrimin e të dashurës së tij, e thotë vetëm në mënyrë indirekte, pasi e bën me ndihmën e një lidhjeje me trëndafilin, në rreshtin e parë me anë të fjalës "Mignonne/Bukuroshe...", kur e fton dhe në vargun e gjashtë "Dhe teni i tij me tuajën është i njëjtë", ku ndërton metaforën dhe krahason vajzën dhe rozën.

Në këtë mënyrë, autori nuk i thotë drejtpërdrejt vajzës se ajo është e bukur, por përdor krahasimin me një element të natyrës për të dhënë idenë e tij në mënyrë indirekte. Po kështu, duhet theksuar se në të gjithë poezinë janë fjalët "Bukuroshe" në vargun e parë dhe "teni" në vargun e gjashtë, si dhe përdorimi i urdhërores në vargun e pesëmbëdhjetë në fund të poezisë, të cilat na ndihmojnë të mos harrojmë bashkëbiseduesin e vërtetë, Kasandrën, sepse të gjitha fjalët e tjera i referohen trëndafilit që zë një vend mjaft të rëndësishëm në këtë poezi.

Mund të vërejmë se poezia "Për Kasandrën" përfaqëson një diskurs kushtuar vajzës që e dashuron në mënyrë që ajo të fillojë të përfitojë nga koha dhe ftesa fokusohet vetëm në ikjen e kohës dhe në *Carpe diem*. Përveç kësaj, në fund të poezisë, poeti paraqitet si një burrë me përvojë, të cilit vajza (e dashura) duhet t'i besojë, sepse ai po i jep zgjidhje fatit të saj, duke joshur në një mënyrë vajzën që e dashuron.

Ky tekst i Ronsardit mund të lexohet si një tekst argumentues. Në strofën e parë (hipoteza), autori i këndon bukurisë së Kasandrës. Në të dytin (verifikimin e hipotezës), autori vëren se lulja ka humbur hijeshinë e saj. Së fundi, në strofën e fundit (konkludimin), ai nxjerr një moral nga ky vëzhgim i natyrës.

Në poezinë e tij, Ronsardi këmbëngul në bukurinë e madhe të Kasandrës. Në të vërtetë, ai e krahason atë me atë të një trëndafili, si në personifikimin e mëposhtëm: « Palët e fustanit të tij të purpurt, Dhe teni i tij me tuajën është i njëjtë ». Ky stil krahasimi i jep tipare njerëzore

trëndafilin duke iu referuar veshjes së saj, sikur të ishte një vajzë. Ky imazh i lejon Ronsardit të nxjerrë në pah bukurinë verbuese të Kasandrës duke e lidhur atë me pamjen dhe freskinë e një trëndafilin, por edhe për të paralajmëruar vajzën për atë që natyra ka përgatitur për të.

Pra, siç shpjegon krahasimi i mëposhtëm, bukuria e një femre, si ajo e trëndafilin, nuk është e përjetshme: « Sikurse kësaj luleje pleqëria / Do të prish bukurinë tuaj ». Duke krahasuar bukurinë e damkosur të një luleje me trupin e moshuar të një femre, Ronsardi i shpjegon Kasandrës se ajo duhet të shijojë pa prituri aspak, të shijojë menjëherë kënaqësinë e të qenit e bukur, përpara se atributet e saj fizike ta lënë atë dhe të jetë tepër vonë.

Poeti e krahason pleqërinë me lulen e trëndafilin, duke vënë në dukje se ashtu si pleqëria e katanadis që një lule të humbasë bukurinë e saj, ajo përfundimisht do të njollosë edhe bukurinë e femrës. Pleqëria nxjerr në pah natyrën kalimtare të bukurisë, e cila në mënyrë të pashmangshme e gërryen atë dhe e shkatërron gjatë gjithë kohës.

Duke përdorur foljen “prish”, poeti ngjall idenë se pleqëria do të zvogëlojë shkëlqimin e bukurisë së njeriut/femrës. Ai këmbëngul në transformimin e pashmangshëm që ndodh me kalimin e kohës, duke përforcuar kështu nocionin e kalueshmërisë së rinisë dhe kotësisë së paraqitjeve të jashtme.

Këto vargje janë një reflektim mbi brishtësinë e bukurisë njerëzore dhe një ftesë për t'u ndërgjegjësuar për realitetin e kalimit të kohës. Shprehjet e poetit theksojnë rëndësinë e vlerësimit të bukurisë së brendshme dhe cilësive të thella që qëndrojnë përtej pamjes fizike.

Në përgjithësi, këto vargje paralajmërojnë dhe inkurajojnë njeriun që të mos fokusohet vetëm në pamjen e jashtme. Ato ftojnë të kultivojnë një bukuri të përjetshme të bazuar në vlera më të thella dhe të vlerësojnë plotësisht rininë përpara se koha të lërë gjurmë.

Në strofën e parë, poeti apostrofon adresuesin (Mignonne/Bukuroshe) dhe vendos një marrëdhënie analogjike midis trëndafilin dhe adresuesit përmes një metafore (Fustanin e saj të purpurt në diell / Palët e fustanit të saj të purpurt), dhe një krahasimi (teni i saj me tuajën është i njëjtë). Kështu, trëndafilin luan rolin e shembullit në demonstrimin insistues të Ronsardit. Mund të themi se edhe lexuesit tashmë mund të kuptojnë se gjithçka që do të jetë e vlefshme për trëndafilin, do të jetë edhe për lexuesin e poezisë.

Për të kuptuar më mirë këtë poezi, duhet të imagjinojmë gjithashtu se në mëngjes, një shëtitje nga poeti në një kopsht i kishte mundësuar që ta bënte vajzën (lexuesin) të vëzhgonte bukurinë e trëndafilit. Pra, forma e kësaj strofe ndihmon për të ilustruar bukurinë e trëndafilit. Kjo është strofa më poetike dhe më e bukur në poezi, veçanërisht për sa u përket tingujve të fjalëve. Lidhjet (p.sh., "purpurt në diell" i japin poezisë një ndjenjë rrjedhshmërie. Fakti që kjo strofë është vetëm një fjali e bën atë të rrjedhshme gjithashtu. Muzikaliteti i strofës është edhe më i rëndësishëm sepse kjo është një ode, një poezi që synon të këndohet ose të thuhet me shoqërimin e muzikës. Pra, ritmi ndihmon Ronsardin të krijojë muzikën e fjalëve që shprehin bukurinë e trëndafilit dhe, në mënyrë implicite, të Kasandrës.

Në strofën e dytë, vëzhgimi është i dukshëm për të gjithë, adresuesin, si dhe folësin Ronsardin (shihni). Ky vëzhgim është për të ardhur keq për trëndafilin e bukur: brenda një dite (nga mëngjesi deri në mbrëmje), bukuria e tij/saj u zhduk dhe u zbeh (I ka humb bukuria) pasthirrmat e tij të shumta (Sa keq!), apostrofi i natyrës (O me t'vërtet njerjë Natyrë) synojnë të nxisin emocion tek Kasandra/lexuesi dhe simpatinë për trëndafilin me të cilin ajo ka një lidhje të krijuar nga poeti.

Ronsardi konsideron se koha kalon shumë shpejt dhe se njeriu duhet të përfitojë sa më shumë nga avantazhet e rinisë para se të arrijë pleqëria. Kjo është ajo që ai përpiket ta bëjë Kasandrën të kuptojë në metaforën e mëposhtme: « Shijoni, shijoni rininë tuaj ». Duke dhënë idenë e mbledhjes së luleve me atë të shijimit të rinisë, autori krijon një imazh sa zbulues dhe të gëzueshëm që përkthehet drejtpërdrejt (shijojeni (kape) ditën). Për më tepër, poeti duket se i kushton shumë rëndësi mesazhit që po përpiket të përçojë, pasi ai përdor folje në urdhërore që nënvizojnë urgjencën e situatës, gjithashtu i drejtohet drejtpërdrejt vajzës disa herë në poezi (emri familjar bukuroshe, përsëritet tre here: në vargun e parë, në të tetin dhe në vargun e trembëdhjetë). Së fundi, poeti këmbëngul në rëndësinë e të qenit i kujdesshëm ndaj natyrës, të cilën e akuzon si "njerjë", domethënë duke i dhënë cilësimin e të qenit të ligë, me ndihmën e një personifikimi (vargu i dhjetë). Ndaj është urgjente, që vajza e re së cilës i drejtohet poezia, të përfitojë nga rinia e saj para se koha dhe natyra t'i vjedhin bukurinë. Një paralajmërim i lidhur drejtpërdrejt me *Carpe diem* që Ronsardi, një poet humanist, thekson qartë në veprën e tij.

Duke përdorur shprehjen "nëse më beson", Ronsardi e fton të dashurën që të ketë besim në fjalët e tij dhe t'i marrë ato parasysht. Ky varg forcon lidhjen mes poetit dhe të dashurës së cilës i drejtohet. Ai

kërkon të krijojë një lidhje besimi, duke sugjeruar kështu se ka interesin më të mirë të të dashurës në zemër dhe se dëshiron t'i japë asaj këshilla të shëndosha. Ky apel nxjerr në pah dimensionin didaktik të poezisë, ku poeti kërkon të këshillojë të dashurën me fjalët e tij. Ai gjithashtu thekson rëndësinë e dëgjimit me kujdes dhe marrjen në konsideratë të këshillave të të tjerëve, veçanërisht atyre që kanë përvojë ose mençuri për të ndarë.

Këto vargje nxjerrin në pah rininë si një gjendje të privilegjuar, ku femra është në kulmin e bukurisë dhe vitalitetit. Ato nënvizojnë edhe shkurtësinë e kësaj periudhe, duke nxitur kështu për të përfutur maksimalisht dhe për të vlerësuar çdo moment të saj. Duke përdorur foljen “marr/shijoj”, poeti ngjall idenë për të kapur, korrur, përfutur nga mundësitë që ofron rinia. Ai sugjeron se rinia është një moment i çmuar që duhet jetuar intensivisht dhe plotësisht. Poeti e drejton këtë ftesë duke theksuar shkurtësinë e rinisë, duke e krahasuar pleqërinë me një lule që shuhet. Ai paralajmëron kundër kotësisë dhe brishtësisë së bukurisë, duke na kujtuar se rinia nuk zgjat përgjithmonë.

Kjo këshillë synon të nxisë personin që të kalojë, të kapë momentin e tanishëm dhe të përjetojë plotësisht kënaqësitë dhe mundësitë e rinisë. Ajo nxjerr në pah idenë se rinia është një periudhë e privilegjuar kur është e rëndësishme të kultivohet gëzimi, përmbushja dhe përvoja e jetës.

Kështu, teza e konkludimit (Shijoni, shijoni rininë tuaj) është më e lehtë për t'ia imponuar Kasandrës/lexuesit, falë një argumenti (pleqëria/ do të prish bukurinë tuaj) bazuar në shembullin e marrë përmes krahasimit “Sikurse kësaj luleje ...”. Në këtë mënyrë, një mjeshtër i retorikës, siç është Ronsardi, arrin të bindë bukuroshen të përfutojë nga momenti aktual.

Pra, strofa e tretë sqaron simbolin. Lidhja logjike e shprehur me “prandaj” merr një aspekt përfundimtar. Dy rreshtat e fundit, me krahasimin eksplicit “ Sikurse kësaj luleje pleqëria / Do të prish bukurinë tuaj”, nxjerr në pah asimilimin e trëndafilit te vajza e re, e cila deri atëherë ishte vetëm spektatore. Mund të themi se, soneti i Ronsardit " Bukuroshe, shkojmë të shohim nëse trëndafili" është një meditim mbi kalimin e bukurisë dhe rinisë. Na fton të shijojmë momentin e tanishëm, të kultivojmë cilësitë e brendshme dhe të vlerësojmë jetën me gjithë shkelqimin e saj, duke e ditur se koha nuk ndalon së ecuri.

Konkludim

Si përfundim, krahasimi i femrës, i të dashurës, me një lule duket me vlerë për të. Megjithatë, përmes kësaj metafore, poeti shpreh keqardhjen e kalimit të kohës, do të donte që Kasandra të mbetej e re, të ruante bukurinë e saj ndoshta nga frika se mos nuk e dashuronte më kur të plaket? Apo është thjesht frika se koha kalon shumë shpejt? Gjithsesi, kjo poezi ilustron teorinë e *Carpe Diem* dhe na fton të shijojmë kohën e tanishme. Natyrisht, është e rëndësishme të kuptojmë mundësinë për të qenë në gjendje të shijojmë jetën para se të jetë tepër vonë. Pra, poezia është ambivalente, pasi shpreh edhe keqardhjen për kalimin e kohës, edhe mundësinë për të jetuar momente të bukura.

Filozofia e *Carpe Diem* e Ronsardit nënkupton një qëndrim lirie. Është një thirrje për të përqaftuar mundësitë që na vijnë, të guxojmë të ndërmarim rreziqe, të eksplorojmë përvoja të reja dhe të dalim nga zona jonë e rehatisë. Ai na inkurajon të dëgjojmë aspiratat tona më të thella, të ndjekim pasionet tona dhe të shprehim natyrën tonë të vërtetë pa frikë nga gjykimi ose konvencionet shoqërore.

Filozofia e *Carpe Diem* sipas Ronsardit gjithashtu inkurajon çlirim nga konventat shoqërore dhe pritshmëritë e jashtme. Na kujton se jeta është shumë e shkurtër për të jetuar sipas standardeve të imponuara nga të tjerët. Na inkurajon të ndjekim rrugën tonë, të shprehim individualitetin tonë dhe të jetojmë në përputhje me vlerat tona më të thella.

Ronsardi, poeti vizionar, na kujton se jeta është kalimtare, por se bukuria dhe gëzimi i të jetuarit janë të arritshme, nëse i kërkojmë me pasion. Duke përqaftuar shpirtin e *Carpe Diem*, ne mund ta transformojmë ekzistencën tonë në një simfoni të gjallë, në të cilën çdo frymë është një himn për jetën.

Bibliografi

- [1] André Gendre, *Ronsard, poète de la conquête amoureuse*, Neuchâtel, La Baconnière, 1970 (rééd. Genève, Slatkine, 1998). 2023, ISBN 978-2-406-14891-3.
- [2] Balsamo Jean, « Le “pétrarquisme” des Amours de Ronsard », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1998/2 (n° 98), p. 179-194. URL: <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-1998-2-page-179.htm>
- [3] Paul Laumonier, *Ronsard poète lyrique*, Paris, Librairie Hachette, 1909, deuxième partie, sources et originalité de Ronsard poète lyrique, section II, l'ode légère, chapitre V, l'ode érotico-bachique, I. Ronsard épicurien, pp. 578-582.
- [4] Debons, Christian. "Ronsard: Les Amours". Editions Ellipses, 2005.
- [5] La Pléiade. "Pierre de Ronsard: Œuvres complètes". Gallimard, 2014. (Une édition plus récente et exhaustive des œuvres de Ronsard, comprenant des analyses et des commentaires).
- [6] Langer (Ulrich) *Logique et illogisme chez Ronsard Trois exemples du Second livre des Amours*, *Revue L'Année ronsardienne*, Paris, Classiques Garnier, n°5, avril 2023, sous la direction de François Rouget.
- [7] Ronsard, Pierre de. "Œuvres complètes". Édition critique établie par Jean Céard. Gallimard, 1993. (Une édition complète des œuvres de Ronsard, incluant "Cassandre" et d'autres poèmes)
- [8] Vaucher, Jean-Charles. "Ronsard: Les Amours et autres poèmes". Editions Classiques Garnier, 2017.
- [9] <https://www.universalis.fr/encyclopedie/les-am>

FILOZOFIA DHE POEZIA
Konferencë shkencore ndërkombëtare
(3 maj 2023)

2023

Botues:
AKADEMIA E SHKENCAVE DHE E ARTEVE E KOSOVËS

Lektor:
Bahri Koskoviku

Redaktor teknik:
ASHAK

Realizimi kompjuterik:
ASHAK

Madhësia: 11 tabakë shtypi
Tirazhi: 300 copë
Formati: 16x24 cm

Shtypi:
Focus Print
Shkup

Katalogimi në botim – (CIP)
Biblioteka Kombëtare e Kosovës “Pjetër Bogdani”

821.18-1.09(062)

Filozofia dhe poezia : konferencë shkencore ndërkombëtare : (3 maj 2023) = Philosophy and poetry : International Scientific Conference : (3 May 2023) / Këshilli organizues Muhamedin Kullashi ... [etj.]. - Prishtinë : Akademia e Shkencave dhe e Arteve e Kosovës, 2023. - 173 f. ; 24 cm.

1. Kullashi, Muhamedin 2. Sinani, Shaban 3. Anxhaku, Ardiana
4. Ilazi, Hasnije 5. Apolloni, Ag

ISBN 978-9951-26-073-2