

THEORETICAL FOUNDATIONS OF MODERN EUROPEAN THEATER

BAZAT TEORIKE TË TEATRIT MODERN EVROPIAN

Arlind FARIZI¹

¹ Department of Albanian Language and Literature, Faculty of Philology, University of Tetova

*Corresponding author e-mail: arlind.farizi@unite.edu.mk

Hyrje

Objekti themelor i kërkimit në këtë studim që prek teatrologjinë evropiane është në lidhje me ndikimin të cilin në teatrin modern evropian nga fundi i shekullit XIX dhe gjatë shekullit XX ka bërë teatri klasik i Azisë edhe në planin praktik, por edhe më shumë në planin teorik. Ky ndikim, prapë, është në lidhje faktin se teatri evropian nga Renesanca, veçanërisht gjatë shekullit XIX, është zhvilluar mbi të gjitha në kuptimin e zhvillimit të një komponenti të tij, letrare, domethënë të dramës.

Në planin teorik situata e tillë ka zotëruar madje deri në vetë krijimin e teorisë së teatrit evropian, prej Aristotelit: në shkrimet teorike të traditës evropiane mezi se ka ekzistuar vetëdija mbi atë se teatri s'është vetëm dramë, kërkimi i natyrës dhe i karakterit të artit teatror reduktohet në të në kërkimin e dramës, dhe se teoria evropiane e teatrit, deri te Lesingu, kurse në linjën të cilën e ka skicuar Aristoteli, në të vërtetë vetëm një pjesë të teorisë së letërsisë e cila merret me një punim letrar specifik, dramën.

Krejtësisht është ndryshe situata e teorisë së teatrit aziatik e cila në Indi dhe Japoni, kurse përmes praktikës artistike të fiksuar fortë edhe në Kinë dhe Azinë Juglindore, ka realizuar dhe teorikisht e ka arsyetuar një gjykim ndryshe e teatrit sipas të cilit ai është art i ndërlikuar nga i cili si material artistik i një rëndësie dominante mund eventualisht të ndahet loja aktoriale, ndërsa drama vetë është një nga komponentet e barabartë të saj. Është e kuptueshme pra se teoria moderne evropiane e teatrit e cila edhe ka dale pikërisht nga nevoja për ta çliruar teatrin nga dominimi shekullor e literaturës dhe për përcaktimin e këtij si art “total”, ka gjetur për veten inspirimin, përkrahjen dhe nxitjen në teorinë klasike aziatike.

Në këtë bazë janë vënë në lidhje këto dy tradita teorike përndryshe të largëta në hapësirë dhe në kohë, dhe me qëllim që përmes komparacionit të tyre të arrihet deri te disa konstante teorike universale të vlefshme të cilat kanë të bëjnë me natyrën e artit teatral, ose, me terminin cili në shkencën bashkëkohore është natyralizuar, gjuha artistike e teatrit. Në këtë kuptim, nëse të dyja traditat e teorike të komparuara paraqesin objektin e gjerë të kërkimit, objekti i tij i ngushtë është gjuha teatrale, e cila në mesin e gjuhëve artistike është më pak e gurmuar, madje edhe më pak se gjuha e filmit, e të mos flitet mbi muzikën, letërsinë dhe artet plastike.

Shkak i këtij moszhvillimi është dominimi i përmendur tradicional i letërsisë, dhe se veçimi i teatrit nga letërsia para teoricienit të teatrit paraqet si një nga detyra më të rëndësishme. Me fjalë të tjera, ky kërkim është orientuar para së gjithash në aspektin “kuantitativ” të teatrit. Në aspektin e vet “kualitativ”, sipas përmbajtjeve dhe porosive të cilat i komunikon, teatri nuk dallon qenësisht nga letërsia, mund të gjurmohet brenda saj dhe paralelisht me të, dhe se kryesisht mjaftë mirë është gjurmuar. Metoda e punës në raport me gjuhën teatrale si objekt i ngushtë i kërimit ka qenë metoda e formësimit ose, me termin i cili në shkencën bashkëkohore është mjaft popullor e i cili vjen nga kibernetika, metoda e ndërtimit të modelit.

Teatri si art i përbërë, Teatri si art i aktorit dhe Teatri si raport

Ky model mbështetet në tre parametra themelorë sipas të cilëve edhe teksti është ndarë në tri pjesë: Teatri si art i përbërë, Teatri si art i aktorit dhe Teatri si raport i aktorëve dhe i shikuesve, me supozimin e kuptueshëm se janë të mundshëm edhe modele të tjera, domethënë që libri në tërësi të kuptohet si një nga qasjet e mundshme teorike të teatrit, si shtojcë për teorinë e teatrit. Në raport me objektin më të gjerë, domethënë në dy tradita teorike, metoda e punës ka qenë konsekuente komparative: me rastin e secilit qark teorik të përmendur, ose aspekteve të gjuhës teatrale, është ekspozuar pikëpamja e pare e teorisë modern të teatrit evropian si ato tradita sipas së cilës edhe formësohet koncepti ynë i gjuhës teatrale dhe në të cilën, sipas kësaj, bie pasha e interesimit, pastaj kuptimi i teorisë së teatrit aziatik klasik, që në fund të nxirret përfundimi i komparacionit.

Është synuar që e njëjta renditje të mbahet edhe brenda qarkut, domethënë në segmente më të vogla, por në këtë nivel të organizimit po ashtu ka lejuar lidhjen asociative të dy traditave teorike komparative edhe në mënyrë tjetër. Të dyja traditat komparative hyjnë në komparacion me specificitetet e tyre të cilat më shpesh vështirësojnë procesin e kërkimeve. Tradita teorike klasike aziatike nënkupton mënyrën e kërimit e cila shkencërisht s’është precize dhe sistematike, dhe as filozofike diskursive, mitopoetike ose profesionale didaktike, por pas kësaj mënyre të shprehjes fshihet pikëpamja e vetme tërësishme e teatrit i cili në gjuhën e vet artistike sheh të gjitha ato komponentë të cilat janë lënë anash ose të pavërejtura në teorinë klasike evropiane. Vështirësia e cila paraqitet këtu ka të bëjë pra kryesisht me interpretimin e teksteve burimore të cilat shpesh janë të papërshtatshme për shfrytëzim të drejtpërdrejtë dhe kërkojnë përdorimin voluminoz të literaturës kritike.

Tradita moderne

Tradita moderne evropiane provokon vështirësi të llojit tjetër, do të thotë ajo lehtë e përkulshme për interpretim të drejtpërdrejtë, por për këtë arsye tregohet e papërshtatshme nga ajo aziatike për sistematizimin teorik të materialit. Teatri modern evropian dallon me karakterin e bujshëm zhvillimor i cili në planin teorik paraqitet si mohim polemik i pandërprerë duke i prirë dhe mjaft thekshëm afirmimin e çastit të përfundimeve aktuale – të qëndrimeve, teoria e tij realizon rritjen e vet në ngërçin e saj polemik të përhershëm, në kundërvënien e përhershme me vetveten.

Në situatën e tillë, zgjedhja e autorëve dhe e veprave në këtë anë është bërë sipas kriterit të kontributit qenësor dhe sipas linjës së përcjelljes të zhvillimit historik i cili ofron pasqyrën mjaft laramane dhe është i papërshtatshëm për sistematizimin teorik. Pikërisht këtu del në ndihmë tradita teorike klasike aziatike e cila nuk njeh zhvillim në kuptimin në të cilin kjo fjalë paraqitet në kontekstin evropian: si një varg i ndryshimeve të bujshme të cilat drejtimin e zhvillimit e shndërrojnë në kthesa të mprehta valëvitëse të shtrembra.

Zhvillimi i saj përgjithësisht edhe s'është zhvillim sipas drejtimit: thënë figurativisht, ky është zhvillim në kuptimin e unazave koncentrike të cilat përhapen, si rrathët në ujë. Në zhvillimin e tillë s'ka vend për kundërthënien e ndërsjellë polemike të fazave të veçanta zhvillimore: aspektet e veçanta dhe elementet e gjuhës teatrore e cila në teatrin modern evropian dhe në kërkimin teorik për unitetin dhe esencë e tij suksesive apostrofojnë dhe e ideologjizojnë, këtu të gjithë ekzistojnë në nukleusin e përbashkët.

Edhe në një mënyrë tradita klasike aziatike është treguar si material më i përshtatshëm për kërkim nga ajo modern evropiane: praktika e saj krijuese, për shkak të fiksimit dhe stabilitetit, lehtë mund të përdoret për ilustrimin e teorisë, edhe më shumë, prej saj mund të nxirret e gjithë teoria. Rasti i tillë s'është me traditën moderne evropian andaj edhe mundësia e ilustrimit të teorisë me praktikë është larg më e vogël.

Autori në të vërtetë është nisur nga premisa të cilën e kupton si aksiomë: që praktika e cila merret për ilustrimin e kërkimeve teorike nuk do të thotë të dhëna historike por takim me veprat të cilat mundësojnë refleksionin kritik. Teoricieni i teatrit këtu gjendet në një situatë shumë më të vështirë sesa teoricienët e letërsisë sit ë atyre të arteve plastike të cilëve veprat u janë në disponim. Takimi me veprën teatrore kushtëzohet për ko incidence me rrethanat kohore, hapësinore dhe të tjera. Atje ku stili është ligj, si në traditën aziatike, një vepër, një shfaqje, mund të qëndrojë për varg të tjerash, dhe si e tillë mund të shfrytëzohet për qëllime ilustrative, por me traditën moderne evropiane gjerat qëndrojnë ndryshe dhe aty më çdo futje të praktikës në meditimin teorik duhet qasur me kujdesin më të madh.

Studimet e munguara teatrologjike

Largësia hapësinore dhe kohore të dy traditave komparative, specifikat dhe dallimet e ndërsjella të tyre, janë kushtëzuar pra edhe nga "brenda"përcaktimin për gjuhën e teatrit si objekt i ngushtë i interesimit dhe të kërkimit. Vetëm në hapësirën e abstraksionit teorik, në kontekstin e marrjes me format universale artistike dhe komunikative, komparacioni i këtyllë, pikërisht duke marrë parasysh problemet e përmendura aktuale të teatrologjisë, mund të jetë e dobishme dhe të frytshme, në terrenin tjetër dilet në kontekstin e dy civilizimeve të largëta dhe ndërsjellshmërisht shumë të ndryshme, i cili është tepër i gjerë për teoricienin e teatrit.

Nga këto shkaqe edhe vetë nocioni i teatrit modern evropian dhe e teorisë së tij ka marrë artikulum specifik: në të është përfshirë vetëm ajo që është ose ka qenë "moderne" në planin e formave artistike, ajo që i ka kontribuar zhvillimit të gjuhës artistike dhe përcaktimeve të tyre teorike, jo edhe ajo që ishte e rëndësishme në planin shoqëror dhe planin tjetër sepse rëndësia e tillë, në kontekstin e komparacionit të propozuar, tregohet i parëndësishëm. Qëllimet kryesore të këtij hulumtimi janë të dyfishtë, e në vend të parë vijnë ata të cilët, gjithsesi në një qark teatror, do të mund të quheshin kulturorë ose kulturologjikë.

Në të vërtetë, teoria e teatrit, siç shihet nga ajo që është ekspozuar, është shkencë shumë e re e cila mbështetet në shkrimet teorike të krijuesve teatrit modern evropian dhe buron prej tyre. Vërtetimin të cilin e marrin presupozimet e tij në komparacion me teorinë e teatrit klasik aziatik, tregon në faktin se presupozimet nuk janë vetëm trill i një kohe përndryshe të trilluar, por që kanë kuptimin e shikimit të vërtetë të natyrës së fenomenit teatror. Në këtë kuptim ky libër paraqet një eksperiment shkencor rezultatet e të cilit sjellin vërtetimin e teorisë shkencore aktuale dhe hipotezave.

Qëllimet tjera janë ngushtësisht të natyrës teorike dhe i prkasin sistematizimit të materialit në një situatë në të cilën s'ekziston, sa është i njohur autorit, libri me titullin "Teoria e teatrit", as nën ndonjë titull tjetër është realizuar qasja integrale teorike këtij arti. Vërtet, të tria qasjet e veçanta teatrit i cili paraqitet këtu si parametra të modelit teorik por për qasjen secili për vete janë të njohur me të madhe, kurse diku diku, edhe pse ndoshta mënyrë më pak e sistematizuar, dhe janë sjellë në lidhje të ndërsjellë.

Vetëm *emërtimet* e reja për tri qasjet e përmendura – për qasjen e cila në teatër sheh artin e ndërlikuar *analitikisht*, për qasjen e cila në të sheh artin e aktorit *sintetikisht*, dhe për qasjen e cila në të sheh raportin e aktorëve dhe të shikuesve *kommunikimin* – çka domosdo edhe del nga fakti se ky libër nuk merret vetëm me përshkrimin e fenomenit teatror por edhe me përshkrimin e teorisë e cila merret me këtë fenomen. Në fund, dhe në lidhje me qëllimin e parë (kulturologjik), si dhe me qëllimet tjera (teorike), duhet të përmendim se koparacioni si përcaktim metodologjik ka ligjshmëritë e veta sipas të cilëve nuk është mundur të ndalemi në përputhshmërinë dhe ngjashmërinë e dy traditave teorike, por është dashur të hulumtohen edhe dallimet të cilat ekzistojnë midis tyre.

Këto dallime prapë shpijnë në konvenca të reja teorike të cilat nuk i prishin themelet ekzistuese të teorisë së teatrit, por e zgjerojnë domenin e tij. Këto janë konsekuencat teorike të pranishme në libër në formën e hipotezave të shumta të ekspozuara dhe hipotezave të mundshme të cilat megjithatë nuk janë ekspozuar deri në fund teorikisht, sepse do të ekzistonte rreziku që me ekspozimin e tyre të gjendemi në terrenin të cilin shkenca teatrologjike ende nuk e ka pushtuar dhe i cili bën pjesë në domenin e spekulimit të pastër.

Baza historike e kërkimeve

Kontaktet e para të ndërsjella i teatrit evropian dhe aziatik janë realizuar, sipas të dhënave të besueshme, që në shekullin e moçëm, në vendin e kontakteve të kulturës greke dhe indase. Në Baktri, qytetin kryesore të Baktrisë greke e cila kapte edhe pjesë të Indisë veriperëndimore, lulëzoi teatri. Nga ana tjetër, duke pasur parasysh atë se tradita klasike indase dobët interesohet për historinë, të dhënat mbi krijimin e teatrit indas bëhet vetëm në formën e traditave mitike (të ruajtura në “Natja shatri”, veprën e parë dhe themelore të teorisë klasike teatrore indase) e cila kësaj ia vesh prejardhjen hyjnore.

Këto të dhëna i kanë shtyrë disa shkencëtarë evropianë të shekullit XIX në përfundimin se teatri klasik indas, i cili fillon të lulëzojë vetëm nga shekulli II i erës sonë, është krijuar nën ndikim grek. I pari këtë tezë me shumë kujdes e ka ekspozuar A. Veber, kurse energjikisht e ka zhvilluar në studimin e vet të publikuar më 1882 E. Vendish. Njësoj kritika teatrore e ka hedhur poshtë këtë tezë S. Levi në “Teatrin indas”, më 1890,²² e cila edhe deri më sot ka mbetur njëra nga veprat më voluminoze dhe më autoritative kushtuar kësaj materie. Duke kuptuar se nuk ekziston kurrfarë ngjashmërie midis tragjedisë antike dhe dramës sanskrite klasike, Vindish e lidh prejardhjen e teatrit indas për ndikimin e komedisë së re atike e cila kësaj të fundit i përgjigjet pikërisht së paku në aspektin formal.

Levi, u thirrur në dy fragmente nga Plutarku në të cilët flitet mbi teatrin grek në lindje, konstaton se në të parin prej tyre përmenden Eskiili dhe Euripidi, kurse në të dytin “Bakhet” e Euripidit. Ai paralajmëron se ne për komedinë e re atike dimë aq pak sa që të gjitha komparacionet e mundshme kanë të bëjnë pikërisht me komedinë romake, dhe se, nga ana tjetër, ndarja në pesë akte e cila Vindishit i shërben si argument i rëndësishëm, plotësisht e padetyrueshme e ndikimit të supozuar ishte e në rastin e dramës sanskrite: “Shakuntala” e Kalidasës ka shtatë akte, disa drama të tjera edhe deri në dhjetë. Po ashtu, ai përkujton se, derisa qendra e ndikimit të supozuar ishte India perëndimore, të gjitha dramat sanskrite klasike janë krijuar shumë më vonë,²³ në Lindje. Kërkimet e mëvonshme kanë treguar se, sa do që të jetë absurde teza e Vindishit mbi krijimin e teatrit indas nën ndikimin grek, aq janë të paarsyeshme përpjekjet e Levit ta mbrojë dramën sanskrite nga çdo trashëgim grek.

²² Sylvain Lévi: *Le Théâtre indien*, Paris, 1890. dhe 1963. Është shfrytëzuar botimi më i ri. Në tekstin e mëtejshëm: Levi

²³ Argumentet edhe të njërit edhe të autorit tjetër të cilët mbështeten në relacionet kohore nuk janë marrë parasysh sepse, duke marrë parasysh mosekzistimin e shkrimit të histories në Indinë klasike, edhe as sot nuk dihet saktë madje as ajo kur kanë jetuar krijuesit më të shquar të dramës sanskrite.

Një nga studimet e rëndësishme të mëvonshme në këtë fushë, “Drama sanskrite” e A. Beridejl Kitit, 1924, mbledh këto kërkime në pse format primitive të teatrit kanë ekzistuar qysh në kohën e vedave: “Ekzistojnë së paku pesëmbëdhjetë (Veda) karakteri dialogjik i të cilave është absolutisht i pamohueshëm ... Samaveda tregon se arti muzikor tashmë ishte i zhvilluar potësisht në kohën e vedave.

Rigveda me këtë tashmë një vajzat e veshura me rroba luksoze të cilat duke vallëzuar i tërheqin dashnorët, kurse Atharvaveda tregon se si njerëzit luajnë dhe këndojnë me muzikë. Sipas kësaj, nuk mund të kuptohet apriori asnjë vërejtje e prerë përfundimit se koha e Rigvedave i ka njohur shfaqjet teatrale, për nga karakteri religjioze, në të cilat klerikët merrnin rolin e zotave dhe dijetarëve që në tokë të imitonin ngjarjet qiellore ... Është dukur jo e rëndomtë që religjioni vedian i njëj zotat vallëzues në mënyrë të kënaqshme mund të shpjegohet vetëm me atë se klerikët kanë mundur të shihen si vallëzues në ritual”.²⁴

Sa i përket mohimit të Levit të çdo mundësie të ndikimit grek ai edhe vetë, në veprën e botuar pas vdekjes “India civilizuese”, 1938, në rapor me këtë pyetje ka qenë shumë më i matur, kurse në “Teatrin indas”, me gjithë përpjekjet, nuk ka arritur të përgjigjet në njërin nga argumentet “më të rëndësishme sporadike” të Vindishit: që perdja teatrale, e cila mbulon murin e prapë të skenës në teatrin indas quhet *javanika*, çka nuk mund të jetë tjetër përveç se deminutiv i fjalës Javana, emër me të cilin indasit i kanë quajtur grekët.²⁵

Ndërprerja e cila pas këtij kontakti padyshimtë rëndësishëm dhe frytdhënës erdhi në raportet midis teatrit evropian dhe aziatik zgjati më shumë se pesëmbëdhjetë shekuj. Ekzistojnë të dhëna se një lloj i “teatrit kinez i hijeve” ka qenë popullor në oborrin e Luigjit XIV, kurse në shekullin XVIII të hershëm arrijnë në Evropë edhe përkthimet e para të dramave kineze, përmes misionarëve holandezë dhe francezë. Në jehonën e popullaritetit të “shinoazerive” të llojllojshme të cilat i përgjigjeshin frymës së rokoko-së, dhe këto pjesë e kthyen vëmendjen mbi veten dhe Volteri bën adaptimin shumë të lire të njëres prej tyre e cila me titullin “Jetimi kinez” (L’Orphelin de la Chine, 1755) do të shfaqet gjatë kohë në skenat evropiane.

Por kjo as për së afërmi nuk shënon depërtimin e vërtetë të teatrit kunës në truallin evropian. Përkundrazi, Volteri për dramën burimore kineze do të shkruajë se e vetmja është e krahaseshme “me tragjeditë angleze dhe spanjolle të shekullit të shtatëmbëdhjetë, në të cilat kënaqen ende shikuesit përmes kanaleve edhe në anën tjetër të Pirineve. Veprimi i kësaj pjese

²⁴ A. Berriedale Keith: The Sanskrit Drama in its Origine, Development and Practice, Oxford, 1924, f. 14-15. Në tekstin vijues: Kit.

²⁵ Pikëpamja e këtyllë, e cila flak idenë mbi krijimin e teatrit indas nën ndikimin grek, por insiston në kontaktet të cilat kanë ekzistuar midis dy teatrove dhe të cilët, në tokën indae, janë kurorëzuar me frytin e caktuar artistik, në kohën e fundit merr afirmimin më të plotë. Ndonëse as “javanika” nuk merret më si argument serioz (fjala nuk ka të bëjë si rekuizitë teatror por çfarëdo lloj pëlhere në përgjithësi, dhe nuk mund të shërbejë si dëshmi e ndikimit në fushën e teatrit), krahasimet më precize të dramës sanskrite dhe komedisë së re atike (gjegjësisht kërkimet më të reja në të)tregojnë në ngjashmëritë serioze në sferën tematike-ideore (thurjet dashurore, didaktika melodramatike) dhe në sferën strukturore (personazhet e tipizuara, aktet, braktisja e skenës në fund të çdo akti). R. Katiçiq përmend edhe ndikimin e njëkohshëm grek në fushën e skulpturës dhe të astronomisë. H. Rajh paraqet një tezë interesante sipas të cilës forma e teatrit grek i cili ka mundur të ndikojë në atë indas s’është as tragjedia as komedia e re atike, por mimi antik. Ai, nga një anë, ka ndikuar në mimin latin, kurse përmes tij në teatrin mesjetar, pastaj në teatrin elizabetian, nga ana tjetër në dramën indase: me këtë mund të shpjegohet ngjashmëritë e padyshimta formale të cilat ekzistojnë midis skenës indase dhe shekspiriane dhe dramaturgjisë. Kërkimet më të reja megjithatë tërheqin vëmendjen në drejtim tjetër: teatrologu amerikan E. T. Kirbi, për shembull, kërkon burimin e tërësishëm të teatrit aziatik në ritualet shamane. Pasi që në këtë kuptim ka bërë së pari analizën shumë bindëse të No-së japoneze, krijimin e përshtatshëm të teatrit indas argumente i gjen jo aq në vetë dramën sa në “Natja shastri”: në obstrukcionin të cilin e kryejnë demonin mbi shfaqjen me anë të inhibicioneve të aksionit aktorial, dhe në shkopin e zotit Indra me të cilin ky do t’i dëbojë demonët dhe sërish do t’i aktivizojë aktorët, gjen mbështetje Kirbi për pikëpamjen e këtyllë të tij.

kineze zgjat njëzet e pesë vjet si në farsat monstruoze të Shekspirit dhe Lope de Vegas, të cilat ata i quajnë tragjedi; ato paraqesin grumbullimin e ngjarjeve të pabesueshme”.²⁶

Në fund të shekullit XVIII vjen deri te depërtimi më i vërtetë të dramës sanskrite, entuziazëm dhe së shpejti kësaj here përmes anglezëve. Në Kalkutë 1789, Viliem Xhons publikon përkthimin e parë anglez të “Shakuntalës” së Kalidasës. Vepra u pranua me plot entuziazëm dhe shpejt tri botime të reja të përkthimit të njëjtë: në Londër më 1790 dhe 1792 dhe në Edunburg më 1796, përkthimi gjerman i botuar më 1791, ai danez më 1793, në frengjisht 1803, italian më 1815.²⁷ “Shakuntala” ka lënë gjurmë në veprat e filozofëve dhe poetëve të veçantë, Gëte sipas shembullit të saj e ka shkruar prologun e “Faustit”, por e tërë kjo ishte vetëm episod i parëndësishëm për historinë e kulturës evropiane; koha e ndikimit të vërtetë aziatik në Evropë, së pari në artet plastike e pastaj edhe në teatër, do të fillojë vetëm në fund të shekullit nëntëmbëdhjetë dhe të njëzetë.

Teatri evropian si kulturë evropiane

Kultura evropiane e shekullit të nëntëmbëdhjetë në pjesën më të madhe të saj jeton në shenjë të racionalizmit verbal dhe verbalizmit racional: në bindje se me gjuhën dhe dhe disiplinat e shpirtit të krijuara në të i tërë realiteti njerëzor mund, ose një ditë do të mund të shprehet, përshkruhet dhe definohet. Nga orientimi i tillë vuajnë veçanërisht artet, nga të cilët secila vetëm me mjetet e veta specifike mund ta përshkruajë dh eta shprehë, kurse pastaj midis tyre e cila sipas logjikës së gjerave me situatën e tillë më tepër është goditur, është teatri. Piktura dhe muzika janë tepër larg, tepër të ndryshme që gjuha të mund të zotërojë me to: përmes censurës së koncepteve verbale të cilët nga portreti kërkojnë të “përngjajë” kurse nga kompozicioni muzikor të ketë “përmbajtje”, depërton, me fuqinë e talentit, shprehja specifike e piktorit dhe e kompozitorit.

Teatri, ndërkaq, sipas një komponenti qenësor të tij, është krijim gjuhësor - në situatën të cilën e ka imponuar diktatura e gjuhës krejt lehtësisht ka mundur të bëhet rob i këtij komponenti. Revolucioni i madh shpirtëror, kulturor dhe sidomos revolucioni artistik i cili me arsye identifikohet me shekullin tonë të njëzetë, ka filluar shumë përpara se kalendari fillimtar i tij. Poezia refuzon, nga fundi i shekullit të nëntëmbëdhjetë, që edhe më tej të jetë retorikë, poeti, sipas fjalëve Malarmesë, mund të jetë edhe “musicien du silence”. Teatri, për një çast, me simbolistët, bartet në krahët e revolucionit poetik përmes së cilës duke i veneruar paqartësisht edhe mundësitë e tjera të saj, që pastaj, fjalë pas fjale, filloi ta zbulojë edhe gjuhën e vet.

Është e kuptueshme, në situatën e tillë, se fjalët e para i sjellin ato të cilat burojnë nga fusha e gjuhëve të tjera: kompozitori Rihard Vagner ilačin për teatër e gjen në muzikë, skenografi Adolf Apia mendon se revolucioni teatror duhet të fillojë nga skena. Në këtë mënyrë gjuha e teatrit zbëthehet, që të mund të mësohet – por si ta krijojmë sërish? Në traditën teorike të teatrit perëndimor s’ka pasur përgjigje në këtë pyetje, sepse pjesa më e mirë nga vetë fillimet, nga ajo kohë kur rituali dionizian u ngrit në tragjedi në Greqinë antike, sipas vlerave themelore të veta ka qenë gati identike me vlerat e tekstit dramatik, ose të paktën plotësisht i kushtëzuar nga to. Ishujt e izoluar të orientimit ndryshe ekzistonin vetëm përkohësisht edhe në periferi të kësaj tradite themelore dhe asnjëherë s’kanë arritur as pjekurinë krijuese e jo më pjekurinë konceptuale dhe rëndësinë sipas të cilave do të mund të shërbenin si model për teatrin modern në orientimin e ri të tij.

²⁶ Cit. Sipas: Leonard Cabell Pronko: *Theater East and West*, Berkeley and Los Angeles, 1967, f. 37. Në tekstin vijues: Pronko.

²⁷ Te ne përkthimin e parë të “Shakuntalës” nga origjinali e bëri Pero Budmani, kurse u botua në vazhdimë në “Slovincin” dubrovnikas në vitin 1879.

Me këtë këto forma ishin shumë ngushtë kosmikusht, kurse kohës i duhej burim i inspirimeve më afër tragjedisë, ose të paktën dramës, gjegjësisht, të shërbehemi me këtë rast me klasifikimin mjaft të përshtatshëm të Brukut²⁸ këto forma bënin pjesë në “teatrin e vrazhdë”, kurse koha kërkonte edhe “teatrin e shenjtë”.

Përfundimi

Teatri është dashur të kërkojë pra inspirim në anën tjetër, dhe shikimin ia kishin orientuar artet plastike. Piktura së pari realizon kontakt me botën e Lindjes së largët, përmes drugdhendësve japonezë dhe piktura e cila për një çast përjeton përciptas si “bukurinë” dhe ekzotikën, që pastaj në to të gjejë përgjigjen në pyetjet të cilat parashtrohen para tij: “Me ndërlikohen tip ike tyre të kompozicionit pikturës, me shenjat e ngjyrave të ndritshme, shembujt japonezë ndikojnë në çlirimin nga të mësuarit akademik mbi perspektivën dhe nga paraqitja iluzioniste e natyrës në artin evropian ...”

Gjurmët e Japonisë luajnë rol të rëndësishëm në krijimtarinë e Manesë, Monesë, Hivistlerit dhe Meri Kasat, kurse “...për Van Gogun Japonia donte të thoshte ajo që për Gogenin ishte Tahiti”²⁹. Arti “jetës dyorëshe”, teatri duhej të kërkonte shembullin dhe inspirimin në ato tradita të cilat ose e kanë ruajtur format e veta autentike të gjalla teatrale, ose kanë të zhvilluar teorinë e pasur në lidhje me format nga e kaluara, kurse tradita e Azisë e ka edhe njërin edhe tjetrën.

Referencat

- [1]. Sylvain Lévi: *Le Théâtre indien*, Paris, 1890. dhe 1963.
- [2]. Leonard Cabell Pronko: *Theater East and West*, Berkeley and Los Angeles, 1967.
- [3]. Berriedale Keith: *The Sanskrit Drama in its Origine, Development and Practice*, Oxford, 1924.
- [4]. Peter Brook: Hapësira e zbrazët, Split, 1972. Përk. Giga Graçan. Në tekstin vijues: Bruk.
- [5]. Oto Bihalji Merin: “Arti si dukuri univerzale”, Program ii tretë i radio beogradit, verë 1972.
- [6]. Faubion Bowers: *Theatre in the East*, New York, 1960.
- [7]. Ezra Pound dhe Ernest Fenollosa: *The Classic Noh Theater of Japan*, New York, 1959.

²⁸ Peter Brook: Hapësira e zbrazët, Split, 1972. Përk. Giga Graçan. Në tekstin vijues: Bruk.

²⁹ Oto Bihalji Merin: “Arti si dukuri univerzale”, Program ii tretë i radio beogradit, verë 1972, f. 338