



UNIVERSITETI I TIRANËS
FAKULTETI I GJUHEVE TË HUAJA
DEPARTAMENTI I GJUHËS ANGLEZE

OSKAR UAJLD: KUNDËRSHTITË NË VEPRËN E MJESHTRIT TË PARADOKSIT

*PUNIM PËR GRADËN DOKTOR I SHKENCAVE
NË LETËRSINË ANGLEZE*

Përgatiti:

M.A. Albana Lilaj

Udhëheqës Shkencor

Prof. Dr. Maks Daiu

Tiranë, 2012



UNIVERSITETI I TIRANËS
FAKULTETI I GJUHEVE TË HUAJA
DEPARTAMENTI I GJUHËS ANGLEZE

OSKAR UAJLD: KUNDËRSHTITË NË VEPRËN E MJESHTRIT TË PARADOKSIT

*PUNIM PËR GRADËN DOKTOR I SHKENCAVE
NË LETËRSINË ANGLEZE*

Përgatiti:

M.A. Albana Lilaj

Udhëheqës Shkencor

Prof. Dr. Maks Daiu

Tiranë, 2012

MIRËNJOHJE

Një falënderim i veçantë i drejtohet në shenjë respekti dhe mirënjohjeje profesorit të nderuar, z. Maks Daiu, i cili me shumë përkushtim dhe durim më udhëhoqi nëpër labirintet e këtij disertacioni që, sigurisht nuk do të ishte realizuar pa ndihmën e tij të madhe dhe të pakursyer.

Do të doja të falënderoja dekanen e fakultetit të Gjuhëve të Huaja, Prof. Dr. Klodeta Dibrën për mirëkuptimin që ka treguar ndaj meje.

Gjithashtu i shpreh mirënjohjen time përgjegjëses së Departamentit të Gjuhës Angleze, Prof. As. Elida Tabaku, për mbështetjen e saj gjatë gjithë kohës së përgatitjes të këtij disertacioni.

U jam mirënjohëse edhe kolegeve të mia, Prof.As. Saverina Pasho, Prof.As. Dhurata Shehri, Prof. As. Persida Asllani për idetë e vjera që më kanë dhënë për realizimin e këtij punimi.

Falënderoj shumë koleget dhe mikeshat e mia, Rudina Xhillarin, Daniala Tamon, Shpresa Rirën, Albana Çonin dhe Rudina Vrionin për mbështetjen dhe nxitjen e tyre të vazhdueshme.

Gjithashtu, dëshiroj të falënderoj familjen time, të cilët janë treguar mjaft të duruar, më kanë ndihmuar dhe më kanë qëndruar pranë në të gjitha vështirësitë.

DY FJALË PËR PUNIMIN

Përligjja e temës

Kjo temë, e cila është e orientuar në fushën e letërsisë angleze, u përzgjedh për arsyet e mëposhtme:

Oskar Uajldi është një figurat më të rëndësishme të historisë së letërsisë dhe kulturës angleze të fundshekullit të nëntëmbëdhjetë, i cili vazhdon të lexohet dhe të nxisë debate të shumta mes studiuesve dhe kritikëve edhe në ditët tona. Ajo që e bën personalitetin e tij artistik dhe publik një dukuri të papërsëritshme në letërsinë dhe kulturën britanike është mjeshtëria e krijimit të një shumësie kuptimesh nëpërmjet paradokseve, përmbysjeve, ambivalencës dhe ambiguitetit. Të gjitha këto cilësi bëjnë të domosdoshme krijimin dhe pranimin e një hermeneutike gjithëpranuese, dhe i japin veprës së këtij shkrimtari një frymë thellësisht bashkëkohore. Ky punim, duke qenë studimi i parë i thelluar në këtë fushë në gjuhën shqipe, synon të kontribuojë në zgjerimin e njohurive lidhur me veprën e Oskar Uajldit si për studentët e gjuhës dhe letërsisë angleze në veçanti, ashtu edhe studentët e letërsisë dhe dramaturgjisë në përgjithësi.

Gjithashtu, disertacioni do të ndihmojë në njohjen e mëtejshme të lexuesit shqiptar me këtë personalitet të rëndësishëm të mendimit estetik dhe letrar në kulturën britanike.

Së fundmi, nëpërmjet pasqyritit dhe analizës së mendimit kritik bashkëkohor për veprën e Oskar Uajldit, ky studim do të përpiqet të sjellë një kontribut modest në zhvillimin e kritikës letrare në Shqipëri.

Objekti dhe metoda e studimit

Objekti i disertacionit është studimi i veçantive që e bëjnë veprën e Oskar Uajldit, të krijuar më shumë se një shekull më parë, bashkëkohore, të freskët dhe objekt të debateve kritike joshteruese dhe jopërfundimtare. Punimi do të përqendrohet në kundërshtitë dhe shpesh pluralitetin që shfaqet si karakteristikë thelbësore e mendimit filozofiko-estetik të përmbledhura në eseistikën e Uajldit, në analizën e këtyre elementeve në romanin “Portreti i Dorian Greit”, në komeditë “Freskorja e Lejdi Uindermir”, “Një grua pa rëndësi”, “Një bashkëshort ideal”, “E rëndësishme është të jesh serioz” dhe në dramën simboliste “Salome”.

Studimi do të mbështetet në hipotezën kryesore se krijimtaria e Oskar Uajldit, nëpërmjet kundërshtive të thella të brendshme, të shprehura herë si paradokse të mprehta, herë si përmbysje e tyre, dhe herë si nënkuptime, dhe

nëpërmjet mungesës së mbylljes apo zgjidhjeve e afron këtë shkrimtar me pasuesit e tij të menjëhershëm të periudhës së modernizmit.

Metoda e studimit e përdorur në këtë punim është ajo sintetike e ndërthurur me elemente analitike. Pra do të bëhet hulumtimi i tipareve të lartpërmendura të veprës së Uajldit, si paradoksi, përmbysjet, ambivalenca dhe shumësia që mbështetet nga teknikat e veçanta të rrëfimit, tematika, veçoritë e personazheve, simbolika, receptimi dhe ndikimi i ndërsjelltë mes Uajldit dhe publikut viktorian, për të arritur tek një vlerësim sa më i plotë i veçantive dhe risive që kjo figurë solli në kulturën britanike.

Gjatë përgatitjes së këtij disertacioni jemi mbështetur në hulumtimet e studiuesve, kritikëve dhe biografëve më në zë të Oskar Uajldit, si edhe në publicistikën dhe letërkëmbimet e autorit me figura të rëndësishme të botës artistike të asaj periudhe.

Struktura e studimit

Në hyrje të studimit kemi trajtuar vendin që zë Oskar Uajldi në letërsinë dhe kulturën britanike, si personaliteti që i dha emrin dhe zërin e vet një periudhe shumë të rëndësishme të letërsisë angleze, pikërisht asaj të ndarjes me letërsinë klasike didaktike, moralizuese, dhe realiste që do të pasohet me daljen në skenë të shkrimtarëve Uilliam Batler Yits, Xhejms Xhojs, Virxhinia Ulf etj. Gjithashtu i hedhim një vështrim të përgjithshëm kronologjik krijimtarisë letrare të Uajldit duke u ndalur në veprat e tij më të njohura dhe të vlerësuara, por edhe në tiparet e veçanta të personalitetit të tij vetjak dhe publik, që e kanë kthyer tashmë Uajldin në një mit për lexuesit në mbarë botën.

Punimi është i organizuar në pesë krerë.

Në kreun e parë do të trajtojmë estetizmin e Oskar Uajldit, duke u përqëndruar në bazat filozofike të kësaj teorie, dhe ndikimet që figurat e tjera të rëndësishme të kohës si Uolter Pejtër, Methju Arnold, Xhejms Uisler patën në formimin e estetizmit të Uajldit. Në këtë kapitull marrim në studim bazën filozofike të teorisë së estetizmit, duke vënë në dukje se studiuesit e shumtë të saj, megjithë dallimet që karakterizojnë trajtimin e fenomenit letrar, janë të një mendjeje kur diskutohet baza filozofike: perceptimi subjektiv që buron nga filozofia e Kantit, e cila ofron një lidhje plotësisht të përligjur mes konceptimit të së bukurës me teorinë e përgjithshme të njohjes. Filozofia e Kantit, e cila është konsideruar si zanafilla e “artit për art” merr në analizë “të bukurën”, “shijen”, “imagjinatën” dhe “mosangazhimin”, duke nënvizuar se përjetimi i së bukurës nuk lidhet as me kënaqësinë (e cila, si kriter, është empirike dhe subjektive) dhe as me konceptet (të cilat i përkasin sferës së arsyes). Gjykimi mbi të bukurën është shfaqje e një përfytyrimi reflektues dhe të painteres, i cili vepron në liri. Gjykimi i një bukurie të lirë dhe të pavarur nënkupton që objekti i artit nuk duhet t'i shërbejë asnjë qëllimi apo koncepti. Kjo do të bëhet motoja e shkrimtarëve estetistë.

Megjithëse ishte Kanti ai që i ofroi shekullit të nëntëmbëdhjetë gjuhën e estetikës së paiteresuar, pastërtisë së perceptimit, rolin më të rëndësishëm në formimin teorik të estetëve viktorianë do ta luante Shileri. Trashëgimia e tij, është traktati i rëndësishëm mbi formën në art, i titulluar “Edukimi Estetik i Njeriut” sipas të cilit në një vepër arti përmbajtja nuk duhet të ketë ndikim mbi asgjë, dhe forma është mbi gjithçka.¹

Lëvizja “Arti për Art” është shprehja më e fuqishme e natyrës së paiteresuar të artit, me të cilën lidhen në mënyrë të pashmangshme edhe nocionet e artit të kulluar dhe poezisë së kulluar, vetë përkufizimi i të cilave duket sikur imponon vëmendje ndaj formës dhe zhvendosje drejt abstraksionit. Do të trajtohet në këtë studim evolucioni e doktrinës së Artit për Artit, fillesat e saj në leksionet e Viktor Kuzënit në Paris 1817-1818 i cili përdori doktrinën e “artit për art” për të dalluar funksionet etike nga ato politike dhe fetare. Ai sqaron se arti nuk duhet të jetë “në shërbim të fesë apo moralit” dhe propozon nocionin e “sferave të ndara” për artin, etikën, fenë dhe politikën.

Uolter Pejteri e zhvillon më tej këtë filozofi, duke u përqëndruar kryesisht tek marrëdhënia e artit me natyrën. Sipas teorisë së tij, arti në formën e vet më të lartë është diçka më shumë dhe e ndryshme nga pasqyrimi thjesht i natyrës. Theksimi i kësaj ndarjeje është në themelin e këmbënguljes së estetizmit, se “atelieja e poetit nuk është atelieja e moralizuesit”² Për Pejterin, e më pas për Uajldin, burimi i vërtetë i artit, parimi bazë i tij, është “e bukura” dhe “kënaqësia”. Fjala “formë” e ndihmon të zhvendosë përmbajtjen tek rrëfimi. Ajo largon vëmendjen nga përmbajtja duke e drejtuar atë tek kalimi i kuptimit, tek stili. Kjo mungesë e përmbajtjes së përcaktueshme mund të jetë pikërisht arsyeja se pse Pejteri është një zë me ndikim të rëndësishëm në letërsinë angleze.

Estetizmi i viteve nëntëdhjetë mban firmën e Oskar Uajldit, e cili i solli një kompleksitet të ri lëvizjes. Pa hequr dorë nga përbuzja për moralin dhe natyrën, Uaildi sjell një etikë të re brenda së cilës do të bëhej e mundur liria artistike dhe shprehja e plotë e personalitetit. Përtej eksentricitetit të manierave që Uaildi shpalosi gjatë kultivimit të qëllimshëm të personalitetit të tij publik, përtej thënieve të njohura, qëndron teoria komplekse estetike e “artit për art”, e cila mbështetet në estetizmin e Uolter Pejterit. Reagimi i Uaildit ndaj mendimtarëve pararendës, qëndrimi i tij ndaj mendimit mbizotërues të kohës dhe përfshirja e tij në debatet teorike vazhdojnë, edhe në ditët e sotme, të trajtohen me seriozitet dhe vëmendje nga studiues të ndryshëm. Kjo pjesë e studimit do të marrë në shqyrtim parimet themelore të estetizmit të ri të Uajldit, dhe do t'i shohë ato të zbërthyer në esetë e autorit. Më konkretisht, ajo merr në shqyrtim parimet estetike të Uajldit të pasqyruara në marrëdhënien mes artistit dhe natyrës, në thelb të të cilave qëndron ideja se nuk është arti që imiton natyrën, por është kjo e fundit që imiton artin. Paradoksi i Uajldit, sipas kritikëve të

¹ Friedrich Schiller, *A series of Letters On the Aesthetic Education of Man*, (Oxford: Clarendon Press, 1967), p. 155-157

² Walter Pater, *Wordsworth “Appreciations”*, (London: Macmillan & Co., 1890) p. 61 <http://www.questia.com>

ndryshëm qëndron në këmbimin e pozicioneve mes artit dhe natyrës. Megjithë origjinalitetin e paradoksit, ndoshta më i famshmi i Uajldit, ai rrezikon të kthehet si në një propozim të arsyeshëm, ashtu edhe në tautologji. Askush nuk mund të mohojë se kultura kushtëzon mënyrën tonë të të parit të gjërave: kultura bën pikërisht këtë, qoftë edhe nëpërmjet artit. Por sulmi që Uajldi i bën natyrës, duke e quajtur atë derivat të kulturës, i kalon caqet e këtij pohimi.

Edhe qëndrimi kontradiktor i Uajldit ndaj realizmit/natyralizmit i cili zë një pjesë të rëndësishme të eseistikës së tij, lë vend për interpretime të ndryshme. E gjithë politika kulturore e Uajldit në vitin 1891 është shumë komplekse: esetë e përfshira në vëllimin "Qëllimet" përbëjnë një përpjekje për të konsoliduar një qasje teorike vizionare nëpërmjet përdorimit të qëndrimeve të vjetra për të kundërshtuar realizmin apo natyralizmin, një qasje e re teorike, që në atë moment, shihej gjerësisht si më progresive.

Raporti me të vërtetën në art, në natyrë dhe në jetë është një temë tjetër që e gjejmë të trajtuar me hollësi në eseistikën e Uajldit. Edhe në këtë rast tema trajtohet duke marrë si pikënisje pikërisht të kundërtën e së vërtetës, falsifikimin. Esetë, si gjithçka tjetër e shkruar nga Uajldi na vënë përballë një qëndrimi të paqartë, thujse kontradiktor. Ato marrin në diskutim mungesën e personales në art, por më pas pranojnë rastet kur arti dhe artisti janë aq të lidhur me njëri-tjetrin, sa që biografia nuk mund të injorohet, pasi na drejton drejt idesë së tij. Kësisoj, eseistika e tij destabilizon kategoritë morale të sinqeritetit dhe të vërtetës dhe ndarjen mes falsifikimit dhe artit. Në fund të fundit nuk ka libra të moralshëm ose të pamoralshëm, librat janë të shkruar mirë ose keq.

Në **kreun e dytë** të këtij disertacioni do të analizojmë formimin e personalitetit artistik të Oskar Uajldit si fryt i një marrëdhënieje komplekse ndërvepruese me lexuesin dhe publikun e periudhës viktoriane. Përcaktimi i ndikimit të kontekstit kulturor mbi krijimtarinë e Uajldit, nënkupton një përpjekje më të fokusuar se ç'sugjeron vetë termi. Gjatë shekullit të nëntëmbëdhjetë, lexuesit i përkisnin kryesisht klasave të mesme. Rrjedhimisht, autorët, (të cilët edhe ata vinin nga shtresa e mesme) në përpjekje për të tërhequr publikun e tyre, shkruan në gjuhën e këtij segmenti të shoqërisë viktoriane. Kështu, kodet e klasës së mesme ofruan orientime strukturore për format e kompozicionit të cilat u ndoqën përgjithësisht nga të gjithë shkrimtarët e asaj periudhe. Ishin një larmi forcash letrare, intelektuale dhe kulturore që i dhanë formën estetikës së Uajldit. Vetëdija e tij artistike e ka origjinën tek trashëgimia kulturore, dhe kuptimi i saj do të ishte më i lehtë nëse do të mund të përcaktohej raporti mes imagjinatës dhe kulturës që deri diku e prodhoi atë.

Në këtë pjesë të disertacionit merren në shqyrtim kritika dhe studime të ndryshme që lidhen me evoluimin e personalitetit artistik të Uajldit, të cilat e shohin këtë shkrimtar jo si rebel apo reformues të sistemit, por si një personalitet të veçantë artistik, i cili arriti të sillte një frymëmarrje të re në letërsinë e asaj kohe, duke lëvruar gjini të njohura dhe të mirëpërcaktuara në vetëdijen e lexuesit, siç janë përrallat, tregimet, esetë, dhe komeditë e dokeve. Krijimtaria letrare e Uajldit do të përqaset me vepra të tjera të këtyre gjinive

dhe do të vihen në dukje veçantitë e saj. Kjo pjesë e studimit do të parashtrojë edhe përfundimet që kanë nxjerrë një numër studiuesish, sipas të cilëve shkrimtari e siguron suksesin nëpërmjet kundërshtimit të këtyre vlerave dhe jo distancimit prej tyre. Në fakt, për shkak se shumica e veprave të tij vënë në lojë vlerat shoqërore të kohës, forca stabilizuese e bindjeve borgjeze luan, në përcaktimin e krijimtarisë së Uajldit, po atë rol integral që luan edhe në çdo sprovë tjetër letrare të kohës. Kjo përpjekje për të baraspeshuar pavarësinë krijuese me kufijtë e tolerancës së publikut, e vendos Uajldin brenda modeleve më të spikatura intelektuale të kohës së tij. Merren, gjithashtu, në analizë, mjetet artistike të përzgjedhura nga shkrimtari për të arritur këtë baraspeshë, më e rëndësishmja prej të cilave është shumësia e rrëfimit i cili bën të nevojshme një hermeneutikë të shumëfishtë, pasi asnjë qasje nuk mund të krijojë përfytyrimin dhe kuptimin e plotë për veprën e këtij shkrimtari.

Në **kreun e tretë** do të marrim në shqyrtim romanin “Portreti i Dorian Greit” dhe kundërshtitë e brendshme që ngërthen kjo vepër. Receptimi i romanit, i cili do të preket shkurtimisht në këtë pjesë të studimi, është tregues i krizës interpretuese që e ka shoqëruar atë që pas botimit të tij deri në ditët tona. Kjo krizë interpretuese kishte të bënte fillimisht me klasifikimin e romanit në një gjini të përcaktuar qartë. Do të parashtrojmë në këtë pjesë të studimit përfundimet e hulumtimeve të studiuesve, të cilët kanë përdorur qasje të ndryshme ndaj romanit, pikërisht për shkak të përkufizimit brenda një gjinie të caktuar: fabul morale, Bildungsroman (romani i edukimit), parabolë biblikë, roman dekadent, realist, gotik etj. Përcaktimi i gjinisë është i rëndësishëm për mënyrën sesi lexohet një vepër letrare. Për këtë arsye, duke marrë për bazë studimin e tipareve karakteristike që paraqet kjo vepër, ne, në analizën tonë, do ta shohim romanin si një shfaqje të ndërmjetme mes dy gjinive të kundërta: romanit të edukimit dhe atij gotik, duke dhënë edhe argumentet mbi të cilat e mbështesim këtë hipotezë.

Estetizmi dhe vlerësimi i artit në mënyrë të pavarur ishte kredoja të cilën Oskar Uajldi e mbrojt me forcë gjatë gjithë jetës së tij. Ndërkohë romani na shfaq një pamje tjetër të kësaj doktrine tashmë të përjetuar nga personazhet e Lord Henrit dhe Dorian Greit. Pasojat e një estetizmi të jetuar keq, të shtrembëruar deri në skaje të papërfytyrueshme janë ato që ne gjejmë tek ky roman. Epigramet që vendosi në vend të parathënies së romanit përmbledhin idetë kryesore të Uajldit për artin, të cilat ai i kishte trajtuar në mënyrë të përsëritur në forma nga më të ndryshmet, që nga thellësia emocionale e dramës “Salome”, deri tek shkujdesja e qëllimshme e komedisë “E rëndësishme është të jesh serioz”. Tek romani “Portreti i Dorian Greit” Uajldi ofron analizën më të thelluar të estetizmit, të anëve tërheqëse të tij kur jeta trajtohet në frymën e artit, por vë në dukje edhe vështirësinë e tij më të madhe: idenë se zhvillimi i lirë i vetvetes, i cili në teori është një nocion tërheqës, mund të shndërrohet lehtësisht në përkushtim të plotë ndaj vetvetes, dukuri e cila shpesh shfaqet në forma të shëmtuara: pandjeshmërisë, shpërfytyrimit, molisjes, krimi, vrasjes dhe shkatërrimit të ndërgjegjes. Pjesa e tretë e këtij kreu, do të trajtojë mjetet

stilistikore, përmbysjet, përshkrimet e gjendjeve dhe veprimeve njerëzore që çojnë drejt këtij përfundimi.

Personazhi i Dorian Greit, i dyzuar mes hedonizmit të Lordit Henri dhe moralit të piktorit të portretit të Dorian Greit, analizohet në këtë roman si pikëtakimi e këtyre dy filozofive të ndryshme ndaj jetës, asnjëra prej të cilave nuk fiton mbi tjetrën. Në këtë pjesë të studimit, pas analizës dhe krahasimit të qasjeve të ndryshme kritike ndaj personazhit, veçanërisht të atyre që u përkasin dekadave të fundit, personazhi do të trajtohet si pasqyrim i pasigurive dhe pavendosmërive të shkrimtarit, tanimë plotësisht i ndërgjegjshëm për krizën mendore, shpirtërore, dhe morale që karakterizon individin në prag të epokës moderne. Shqetësimet më të gjera filozofike të “Portreti i Dorian Greit” tashmë trajtohen si shqetësimet e një njeriu të moralshëm dhe krejtësisht të vetëdijshëm për dështimin e sistemit të vlerave njerëzore të periudhës viktoriane, dhe të shoqërisë njerëzore në tërësi, dhe si paralajmërim për pasojat e këtij dështimi. Personazhi i Dorian Greit do të shihet si përthyerje e dy filozofive të kundërta, asnjëra prej të cilave nuk arrin të bëhet mbizotëruese. Doriani nuk arrin të kthehet në një unë tjetër të Lordit Henri, pasi diku, fshehur në një dollap me kyç, është ndërgjegjja e tij, e pasqyruar në një portret, dikur të mahnitshëm, por që koha e ka shpërfytyruar. Çdo përpjekje për të zhdukur ndërgjegjen (moralin) është vetëshkatërruese. Bashkekzistenca e shumë kundërshtive brenda romanit, dhe mënyra se si ato mbështeten nga forma e rrëfimit të përzgjedhur prej autorit merret në shqyrtim në pjesën e fundit të këtij kreu.

Studimi rreket të provojë se autori përdor teknikën e shumësisë së rrëfimit, në cilin asnjëri nga këndvështrimet e shumta të ofruara nga romani nuk fiton statusin e absolutes. Në vend të diktimit të një këndvështrimi të vetëm, Oskar Uajldi qëllimisht rrëzon çdo mbështetje për koncepte të përcaktuara qartë, madje edhe mundësinë që një këndvështrim të mbizotërojë, qoftë edhe në mënyrë të nënkuptuar. Në vend të tyre ai ofron shembullin e personalitetit të tij, i cili mishëron të gjithë larminë e reagimeve të vlefshme që mund të shfaqen ndaj veprës së tij. Për më tepër, teksa paraqet secilin reagimin si njësoj të vlefshëm, Oskar Uajldi eviton çdo lloj mundësie për një tekst të mbyllur. Një sërë tiparesh brendatekstuore dhe jashtetekstuore në romanin “Portreti i Dorian Greit” krijojnë kundërshti të cilat bien në sy lehtësisht brenda ligjërit, duke u kthyer në pengesë për zbatimin e çdo interpretimi të unifikuar linear.

Në kreun e katërt do të marrim në analizë katër komeditë e Uajldit, “Freskorja e Lejdit Uindermir”, “Një grua pa rëndësi”, “Një bashkëshort ideal” dhe “E rëndësishme është të jesh serioz”. Nëpërmjet një qasjeje analitike të secilës prej këtyre komedive, do të mundohemi të hedhim dritë mbi risitë që Oskar Uajldi solli në teatrin anglez, të lodhur nga melodrama dhe ende të papërgatitur për t’u përballur me dramën e re sociale që sapo kishte nisur të lëvrohej nga Henrik Ibsen dhe Xhorxh Berndard Shou. Studimi i sheh këto drama si vijim të arritjeve të mëparshme artistike të autorit, dhe rrjedhimisht hedh hipotezën se edhe për to mund të përdoren të njëjtat lexime me shumë nivele, të cilat janë të vlefshme për përrallat, tregimet e shkurtra dhe romanin. Kjo

nënkupton marrjen në shqyrtim të funksionit të ambiguitetit dhe kundërshtive në secilën prej këtyre, me qëllim që të vlerësohet ndikimi që patën në ndërveprimin mes autorit, tekstit dhe publikut.

Studimi merr në shqyrtim teknikat bazë të fshehjes dhe zbulimit në shpalosjen e linjave të subjektit, teknika që i gjejmë rëndom në melodramat e kohës. Përmbysjet paradoksale të bindjeve të gjithëpranuara, janë një tjetër teknikë e përdorur nga Uajldi. Ato shërbejnë jo vetëm si burim për humorin e komedive, por formojnë edhe bazën për sulmin kritik ndaj shoqërisë. Këto elemente në studim vihen përballë risive që sjell Uajldi si në tematikë edhe në përdorimin e elementeve natyraliste, të cilat ishin karakteristike për dramën novatore. Individë me personalitete të munguara ose të shumëfishta, mbyllje pa zgjidhje; të gjitha këto janë risi të cilat kërkojnë lexim/interpretim më të thellë të kësaj pjese të krijimtarisë së autorit. Si forcë stabilizuese në komeditë e Uajldit, ku përballemi vetëm me dukje, maska, personazhe komplekse, shfaqet figura e rëndësishme e dendit, herëpashere e përmbysur dhe e marrë përsipër nga personazhe femërorë. Një vend të veçantë në këtë pjesë të studimit i kushtohet edhe ligjërimin të shumëfishtë brenda dialogëve, i cili krijon mundësinë për një lirshmëri të madhe interpretuese, çka ka siguruar edhe jetëgjatësinë dhe freskinë e këtyre veprave edhe në ditët tona. Është pikërisht ky lloj ligjërimi që i lejon Uajldit të përdorë elementin natyralist për të baraspeshuar atë melodramatik.

*Në **kreun e pestë** të punimit merret në shqyrtim drama “Salome”. Legjenda biblike e Salomesë ishte një temë e parapëlqyer për shkrimtarët e fundshekullit të nëntëmbëdhjetë. Uajldi mbështetet në trajtimet pararendëse të kësaj figure, por njëherazi sjell në skenë një Salome me një personalitet të ndrydhur, të dyzuar deri të mohuar. Personaliteti i lakueshëm Salomesë përvijohet në formë të ndryshme, në varësi të marrëdhënieve që ajo krijon me personazhet e tjera në dramë. Këto personazhe, në dukje të drejtpërdrejtë, ngërthejnë në vetvetë kundërshti dhe pasiguri të cilat pasqyrohen në sjelljen e tyre të çuditshme, të pakuptueshme dhe të ndikuar nga hëna. Studimi do të përqendrohet tek simbolet e fuqishme të dramës, siç janë hëna, “të parët”, “vallëzimi”, si shprehje të jashtme të gjendjeve të ndryshme emocionale që përfshijnë personazhet qendrore të kësaj pjese. Në këtë pjesë të studimit një vëmendje e veçantë i kushtohet personazhit të Herodit, si simbol i një pushtetit të obsesionuar pas përmbushjes së dëshirave të zvetënuara seksuale. Bota e personazheve të Uajldit është thellësisht artificiale, e ftohtë dhe e verbër ndaj dhembjes dhe vuajtjeve të të tjerëve. Njëherazi këto personazhe që shkaktajnë dhembje tek të tjerët shfaqen edhe vetë si viktime të pasioneve të tyre.*

Drama “Salome” është një pikë kulmore në krijimtarinë artistike të Uajldit. Në pjesën e dytë të këtij kreu ne do të marrim në shqyrtim arsyet brendatekstuore dhe jashtëtekstuore të ndikimit të madh që kjo dramë pati tek lexuesi/publiku. Tek skenat, dialogu dhe personazhet që përvijohen në këtë dramë, Uajldi na paraqet një format të ri kompozicioni, me strukturë krejt të ndryshme nga dramat e tjera të tij, por edhe nga dramat që mbizotëronin në

skenën angleze të kohës. Ligjërimi ekspresionist dhe ndërveprimi i shumëzëshëm, të plotësuar nga ilustrimet e veçanta të Obri Birdslit në botimin e pare, u ofrojnë lexuesve përvoja përfytyruese krejtësisht të veçanta. Vetë natyra e dramës imponon një reagim të përshtatur nga lexuesi/publiku duke provuar edhe një herë thënien e Roland Bartit : “veprat në dukje më jokonvencionale nuk mund, por duhet të lexohen në përputhje me standardet konvencionale”³. Ky përcaktim Bartit për ndarjen e njëherazi shkrirjen e të kundërtave ofron një model shumë të mirë qasjeje ndaj dramës “Salome”, pasi lejon leximin e saj si një vepër jokonvencionale, efekti i së cilës varet nga përzierja e të veçantës me pritshmëritë konvencionale.

Në pjesën e fundit të këtij kreu do të shohim risitë që kjo dramë në skenën angleze dhe më gjerë. Ajo përbën një eksperiment në ndërthurjen e muzikalitetit të gjuhës me koreografinë për të shprehur lëvizjen brenda shpirtit të individit. Elementët skenikë, të përcaktuar në tekstin e dramës i japin asaj një dimension të ri dhe të panjohur më parë në dramaturgjinë angleze.

³ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, (New York: Hill and Wang, 1976) p.37

TABELA E PËRMBAJTJES

KREU I

Hyrje	1
I. Estetizmi dhe Oskar Uajldi	5
I.1 Bazat teorike të estetizmit të Oskar Uajldit	5
I.2. Eseistika e Oskar Uajldit si pasqyrë e profilit artistik të shkrimtarit	11
I.2.1 Konteksti i përgjithshëm	11
I.2.2. Artisti dhe natyra	16
I.2.3. Uajldi dhe realizmi	20
I.2.4. Oskar Uajldi dhe e vërteta e personalitetit (jo) krijues	24
I.2.5. Shkrimtari, morali dhe horizonti pritës	32
I.2.6 Arti, artisti dhe kritiku	41

KREU II

II. Formimi i personalitetit artistik të Oskar Uajldit	44
II.1. Uajldi, lexuesi dhe sfondi artistik i krijimtarisë së tij	44
II.2. Vepra e Uajldit si risi brenda traditës	52
II.3. Marrëdhënia estetikë-etikë në veprën e Uajldit	54
II.4. Përrallat, një lexim i shumëfishtë për një ligjërim pluralist	58
II.5. Esetë si paratekst i romanit	70

KREU III

III. Dyzimi në romanin “Portreti i Dorian Greit”	80
III.1. Historiku i krijimit dhe receptimi fillestar i romanit	80
III.2. Një roman hibrid	82
III.3. Përjetimi i një estetizmi pa cak	89
III.4. Portreti i estetit të lodhur	94
III.5. Dorian Grei mes dy sistemeve të ndryshme vlerash	96
III.6. Shumëkuptimësia si tipar mbizotërues i ligjëritimit në roman	108

KREU IV

IV. Komeditë	114
IV.1. Komeditë e Uajldit: risi brenda një modeli të njohur	114
IV.2. “E rëndësishme është të jesh serioz”	137
IV.2.1. Ernesti dhe seriozi në komedinë e Oskar Uajldit	137
IV.2.2. Figura e vjetruar e dendit, si forcë stabilizuese në komedi	151

KREU V

V. Simbolizmi në dramën “Salome”	155
V.1. Figura e Salomesë, simbol i një personaliteti të mohuar	155
V.2. Drama, autori, lexuesi	162
V.3. Fillimi i një tradite	170
Përfundime	177
Bibliografia	181

HYRJE

Viktorian dhe modern, eksentrik dhe i matur, i dhembshur dhe indiferent, kush tjetër përveç paradoksalit Uajld do të bashkonte kaq të kundërta? Personazh njëkohësisht i shkëlqyer, cinik, skandaloz, i adhuruar e i mallkuar, Oskar Uajldi ofron një portret po aq intrigues sa edhe Dorian Grei. Mjafton përmendja e këtij emri për të qenë të përgatitur se ajo çka do të dëgjojmë do të na befasojë dhe kënaqë. Ai është nga shkrimtarët e rrallë të fundshekullit të nëntëmbëdhjetë që vazhdon të lexohet gjerësisht në ditët tona. Emërtimet e ndryshme që ka marrë kjo periudhë në historinë e letërsisë: estetizëm, dekadentizëm, nuk mund të mohojnë faktin se në letërsinë angleze, lidhja e parë që ne vendosim me të është nëpërmjet emrit të Oskar Uajldit, figurë rrezatuese, mahnitëse e njëherazi tragjike.

Profili i jashtëzakonshëm i Uajldit si individ, si personalitet publik dhe artistik ka qenë burim i pasur hulumtimi, por edhe lodhjeje deri në dorëzim për shumë studiues të cilët janë rrekur të bëjnë një klasifikim të tij nisur nga kritere teorike të përcaktuara qartë. Nuk kishte si të ndodhte ndryshe, kur objekti i studimit që ata kishin përzgjedhur është njëherësh magjepsës dhe pështjellues: anglo-irlandez me prirje nacionaliste, protestant që anonte nga katolicizmi, homoseksual i martuar, kompozitor i fjalëve dhe piktor i gjuhës që dikur i kishte rrëfyer Andre Zhidit se të shkruarit ishte i mërzitshëm për të, artisti i ndarë mes disa kulturave, anglo-frankofon me zemrën e një kelti.

Si për të shtuar edhe më tej vështirësinë e interpretimit, këtyre studiuesve u është dashur t'i japin përgjigje edhe pyetjes se cilat prej këtyre kundërshtive ishin të vërteta dhe të ndiera dhe cilat ishin poza të qëllimshme për të tërhequr vëmendje. Shqetësimi i studiuesve është të kuptojnë, ndërsa ai i Uajldit, ishte të mos kuptohej. Dikur ai u shpreh se e kishte kaluar jetën e tij me frikën e përhershme se nuk do të arrinte të mos kuptohej.⁴ Dykuptimësia dhe shpesh, shumëkuptimësia është i vetmi tipar i qëndrueshëm i Uajldit si personalitet publik dhe letrar.

Më shumë se një shekull më vonë, debatet për jetën dhe veprën e Oskar Uajldit mbeten po aq të gjalla dhe kontradiktore sa edhe në gjallje të tij. Një pjesë e botës akademike është e mendimit se Uajldi nuk përfaqëson veçse një dukuri kulturore dhe shoqërore kalimtare me krijimtari letrare pa ndonjë peshë të rëndësishme; të tjerë janë të mendimit se ai përfaqëson mendimtarin modern, dhe urën lidhëse mes letërsive të dy shekujve të kaluar. Një pjesë e komunitetit homoseksual e konsideron si martir, ndërsa pjesa më radikale e fajëson se e ka vonuar çështjen e tyre për shumë vite, thjesht sepse nuk guxoi të fliste hapur. Përrallat e tij u lexohen fëmijëve në shtëpi dhe shkolla, ndërsa sallat e teatrove mbushen sa herë vihen në skenë komeditë e tij. Romani "Portreti i Dorian Greit" është ribotuar me dhjetëra herë, ndërsa ekranizimet e ndryshme (i fundit në vitin 2009), sjellin gjithnjë këndvështrime të reja për këtë vepër.

Ndikimi dhe debati që shkakton ky shkrimtar bëhet edhe më i vështirë për t'u shpjeguar nëse sjellim në vëmendje faktin se ky personalitet i madh ka një krijimtari

⁴ Oscar Wilde, "The Critic as Artist", *Intentions*, (New York: Brentano's, 1905), p. 111.

letrare të kufizuar nga pikëpamja sasiore, në një shtrirje kohore vetëm prej shtatë vjetësh, për shkak të dënimit me burg, që i solli edhe rrënimin.

Talenti i penës së tij u shqua që kur ishte student në Universitetin e Oksfordit. Me disa çmime të para të fituara në konkurse esesh në Oksford, Uajldi u vendos në Londër me një synim të vetëm: të binte në sy. I vetëquajturi “profesor i estetizmit”, me veshje ekscentrike (xhaketa kadife, çorape të mëndafshhta, kravata të lidhura lirshëm), në një kohë kur kodet e veshjes së xhentëlmenëve ishin të mirëpërcaktuara, e nisi karrierën me një vëllim me poezi lirike në vitin 1881, ndërsa botonte rregullisht në revista letrare idetë e tij mbi estetizmin.

Një turne ligjëratash mbi estetizmin në Amerikë i solli famën (e mirë ose të keqe) që kërkonte. Karikaturat e këtij esteti të ri nisën të zinin faqet e para të revistave më të rëndësishme konservatore të kohës, çka rriti më shumë interesin e publikut për të lexuar shkrimet e tij. I famshëm për oratorinë e tij, ai u kthye në epiqendrën e rretheve kulturore dhe letrare të kohës. Kaq e madhe ishte kjo famë, sa që edhe një figurë si Uinston Çerçilli i pyetur nga një gazetar, se cili ishte njeriu që do të donte të takonte në një tjetër jetë, u përgjigj pa ngurruar: Oskar Uajldi.

Zgjedhja tjetër befasuese e mbrojtësit më të zjarrtë të idesë se arti është i ndarë nga morali ishte të lëvronte zhanrin më moralizues: përrallën. Vëllimi i tij me përralla “Princi i lumtur”(1888) u drejtohej fëmijëve, por thirrja ishte për të rriturit, për dhembshuri, kujdes dhe vëmendje ndaj mjerimit të një pjese të shoqërisë angleze të asaj periudhe.

Në vitin 1891, Uajldi botoi dy vëllime me prozë të shkurtër: “Krimi i Lordit Artur Sevil dhe tregime të tjera” dhe “Shtëpia e shegëve”. Vëllimi i parë (katër tregime) ka të njëjtin ton të shkujdesur dhe ironik ndaj veseve të shoqërisë viktoriane si edhe komedia “E rëndësishme është të jesh serioz”. Vëllimi i dytë me tregime shkaktoi hutim tek kritikët: i shkruar për fëmijë, ai ngërthente nëntekste ishin shumë të thella që ndërlikoheshin më tej nga përfshirja e poemës në prozë “Sfinksi”. Në të njëjtin vit u botua edhe romani i vetëm i Oskar Uajldit, “Portreti i Dorian Greit”, i cili u prit me një stuhi kritikash nga shtypi i kohës. Po këtë vit u botua edhe përmbledhja eseistike “Qëllimet”, e cila në vetvete përbënte një traktat estetiko-filozofik ku trajtohen raportet e artit me natyrën, moralin, artistin, shoqërinë, dhe të vërtetën.

Faza e fundit e krijimtarisë së tij, e cila lidhet me teatrin, ishte edhe më e suksesshme. Ishin gjithsej katër komedi: “Freskorja e Lejdit Undermir”(1892), “Një grua pa rëndësi”(1893), “Një bashkëshort ideal” (1895) dhe “E rëndësishme është të jesh serioz”, të cilat i sollën Uajldit suksesin që ai kishte kërkuar. Ndërkohë drama e tij simboliste “Salome” nuk u lejua të vihej në skenë në Londër.

Tashmë në kulmin e lavdisë, Uajldi do të përfshihej në një skandal tronditës pas procesit gjyqësor për shpifje që hapi kundër Markezit të Kuinsberit (i ati i Lordit Alfred Daglas, të dashurit të tij). Procesi u kthye kundër shkrimtarit, dhe pasoja ishte dënimi i tij me dy vjet punë të detyruar në burg për sjellje të pahijshme me persona të të njëjtit seks. Kjo periudhë i shërbeu për të reflektuar dhe për të na sjellë poemën e tij më të bukur, e cila u botua pas daljes nga burgu në vitin 1897: “Balada e Burgut Reding”.

Çdo gjë në jetën e tij ishte e tepruar, ndaj ai do të linte këto fjalë si epitaf për veten: “Unë po vdes sikundër kam jetuar, shumë mbi mundësitë e mia”⁵. Përfundimi që mund të nxjerrim nga ky përshkrim i shkurtër i jetës dhe krijimtarisë së tij natyrshëm, ngre disa pyetje thelbësore që lidhen me vlerën dhe ndikimin e shkrimtarit dhe shumë më tepër me veçantinë e tij. Irlandezi i shkolluar në Oksford, që deklaronte se ishte socialist dhe nënkuptonte se ishte homoseksual, që nuk kursente talljet dhe satirizimet për çdo fushë të jetës shoqërore, nuk pranoi as të jetonte dhe as të vdiste sipas rregullave të rrepta të shoqërisë viktoriane, duke fituar kështu njëherazi admirim dhe përbuzje. Legjenda dhe thashethemnaja të mjegullta u thurën rreth tij. U akuzua për mëkate që nga plagjiatura deri tek zhburrërimi. Në çastet kur krijimtaria e tij po kurorëzohej me suksesin e komedisë “E rëndësishme është të jesh serioz”, jeta publike mori goditjen fatale. Lavdia e pakrahasueshme u pasua marramendthi nga poshtërimi i thellë që e shoqëroi deri në ditët e fundit të jetës.

Vuajtjet në burg dhe mërgimi në Francë e Itali, e rrënuan Uajldin. I shpërfillur dhe përbuzur nga miqtë e dikurshëm, pas daljes nga burgu ai vazhdoi stilin e jetës për të cilin edhe ishte dënua. Vepra e fundit që shkroi ishte poema “Balada e burgut Reding”, dhe më pas, asgjë. Në vitin 1900 vdiq në një hotel të mjerë të Parisit, duke lënë një testament me emrin “De Profundis”, një letër nga burgu për të dashurin dhe, deri diku, shkaktarin e fatkeqësive të tij, Lordin Alfred Daglas. Letra në vetvete është pendesë për fajet e jetës (jo ato për të cilat u dënua), ndërkohë që individualiteti i papërsëritshëm i shkrimtarit rishfaqet në çdo rresht të saj. Letra, që u botua pjesë-pjesë, nxiti një debat që nuk reshti, deri sa të gjithë miqtë e Uajldit u ndanë nga jeta.

Ndryshe nga miqtë, lexuesit nuk e braktisën kurrë, si në vendet anglishtfolëse, ashtu edhe në vendet e tjera të botës, ku gjenia e tij shndriste nëpërmjet përkthimeve të shumta. Një studim më i thelluar i veprës së tij na dëshmon se tema e parapëlqyer nuk është ndarja e jetës nga arti, por pamundësia e përjetimit të estetizmit. Njeriu që duket thellësisht i dhënë pas së bukurës, papritur drejton edhe gishtin qortues ndaj veseve dhe vlerave të pavërteta të shoqërisë. Nëse vlera që lartësohet në esetë e Uajldit është shtirja, mesazhi i komedive dhe prozës së tij është se maskat duhet të hiqen. Ne duhet të pranojmë veten për atë çka jemi. Të paktën, këtë synim kishte shkrimtari për veten.

Vepra e njeriut që u ofrua si apostull i kënaqësive ishte e mbushur me dhembje dhe trishtim për gjendjen njerëzore në epokën viktoriane. Ajo çka Uajldi po kryente me elegancë ishte analiza e thellë e shoqërisë dhe etikës që qëndronte në themel të saj. Njohës i të gjitha të fshehtave të saj, Uajldi nuk e kishte të vështirë të zbulonte shtirjet dhe maskat. Në të njëjtën linjë me figura të tjera të spikatura të kohës, si Uilliam Blejk dhe Fridrih Niçe, ai parashtronte idenë se e mira dhe e keqja nuk janë ashtu si duken, dhe se vargonjtë e moralit nuk mund ndrydhin kompleksitetin e sjelljes njerëzore. Vlerat e tij si shkrimtar janë pjesërisht fryt i orvatjeve për të ngjallur dhembshuri për viktimat e shoqërisë.

Stili, i cili është arritja e tij më e madhe, karakterizohet nga e njëjta zhdërvjelltësi si në pranimin, ashtu edhe në rrëzimin e vlerave. Autori merr të kundërtën e mendimit të

⁵ Cituar te Merlin Holland, "Biography and the Art of Lying", *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Ed. Peter Raby, (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), p. 16.

saposhprehur prej tij me kthjelltësi e mjeshtëri të paarritshme gjuhësore dhe ofron një këndvështrim apo parim të ri. Siguritë e njohura dhe të lodhura të brezit të vjetër shkrihen në mënyrë të beftë me mospranimet e brezit të ri. E vjetra ripohohet, këtë herë e shoqëruar me një ndjesi rebelimi.

Për sa i takon mendjemprehtësisë së tij në dukje arrogante, synimi i vetëm është të japë kënaqësi nëpërmjet nxitjes së përfytyrimit. Radhitja e bukur e fjalëve, të dukshme dhe të padukshme, mbahet nën kontroll nëpërmjet ofrimit të këndvështrimeve të pazakonta e të njëkohshme. Kur Uajldi thoshte se ishte në “marrëdhënie simbolike me kohën e tij”⁶, ndoshta nuk e parashikonte se do të ishte në marrëdhënie simbolike me të gjitha kohërat. Në mënyrë paradoksale (s’mund të ishte ndryshe), debatet dhe mospajtimet e studiuesve për veprën e tij vazhdojnë edhe sot, dhe do të vazhdojnë deri sa ne të pranojmë që këndvështrimi ynë për Uajldin duhet të jetë gjithëpranues, me kundërshti që nuk kanë nevojë të marrin as zgjidhje e as shpjegim, por thjesht duhen pranuar.

Ky punim ka si synim të nxjerrë në pah kundërshtitë e brendshme që përshkojnë mendimin filozofiko-estetik të Uajldit, të pasqyruara në eseistikë, komedi, romanin “Portreti i Dorian Greit” dhe dramën simbolike “Salome”, si tiparin më të spikatur të krijimtarisë së autorit dhe që qëndron në themel të jetëgjatësisë së veprës së tij.

⁶ Oscar Wilde, *De Profundis*, (New York: G.P. Putnam's Sons, 1905), p. 36.

LESTETIZMI DHE OSKAR UAJLDI

I.1 Bazat teorike të estetizmit të Oskar Uajldit

Nocioni i estetizmit është përkufizuar përgjithësisht si produkt i një momenti historik: gjysmës së dytë të shekullit të tetëmbëdhjetë. Sipas studiuesit Teri Igëllton, estetizmi është “një koncept borgjez në kuptimin më historik të fjalës, i mbrujtur dhe ushqyer në periudhën e Iluminizmit”⁷. Koncepti në kuptimin e tij modern u parashtua nga Aleksander Baumgarten në vitin 1750. Ndonëse Kanti nuk e pranonte përkufizimin e Baumgartenit për estetikën si “shkenca e njohjes në mënyrë të ndjeshme”⁸ apo si “kritika e shijes artistike”⁹, ky kuptim i termit i qëndroi kohës dhe filloi të përhapej në Angli në vitet 1830. Në vitin 1832 një artikull në revistën “Muzeu filologjik” (*The Philological Museum*) vinte në dukje se “disa shkrimtarë përdornin estetikën për të përcaktuar parimet e të bukurës dhe të shëmtuarës, nga të cilat varet shija”¹⁰. Ky kuptim i ri i termit zuri vend plotësisht në fundin e viteve 1850.

Lidhja filozofike e “estetikës” me artin dhe vlerësimin për të, zuri të hedhë rrënjë njëkohësisht me përdorimin e parë të dokumentuar të termit “estetizëm” nga Xhorxh Brimli në artikullin e tij kritik mbi poetin Alfred Tennyson¹¹. Studiuesit e shumtë të kësaj periudhe, me gjithë dallimet që karakterizojnë trajtimin e dukurisë letrare, janë të një mendjeje kur diskutohet baza filozofike e estetizmit: perceptimi subjektiv që buron nga filozofia e Kantit, e cila ofron një marrëdhënie të përligjur plotësisht të së bukurës me një teori të përgjithshme të njohjes. Në tri “Kritikat” e tij, e veçanërisht, tek “Kritika e gjykimit”, e cila është konsideruar si zanafilla e “artit për art”, Kanti merr në analizë “të bukurën”, “shijen”, “imagjinatën” dhe “mosangazhimin”, duke nënvizuar se përjetimi i së bukurës nuk lidhet as me kënaqësinë (e cila, si kriter, është empirike dhe subjektive) dhe as me konceptet (të cilat i përkasin mbretërisë së arsyes). Territori i mendjes ku ndodhin gjykimet estetike është shija, e cila qëndron diku mes arsyes dhe të kuptuarit. Gjykimi mbi bukurinë e një objekti shkon përtej kënaqësisë së menjëhershme dhe pretendon pëlqimin universal të njerëzve. Ky lloj gjykimi është shfaqje e një përfytyrimi pasqyruar dhe të painteres, i cili vepron në liri. Gjykimi i një bukurie të lirë dhe të pavarur nënkupton që objekti i artit nuk duhet t’i shërbejë asnjë qëllimi apo koncepti. Kjo do të bëhej motoja e shkrimtarëve estetistë. Për Kantin karakteristikat e së Bukurës janë: kënaqësi e painteres, objekt pa qëllimësi, universalitet pa nocione dhe rregullsi pa ligje. Ai na thotë se gjëja e bukur shijohet pa ngjallur dëshirën për ta shtënë në dorë, ajo shihet si të ishte organizuar në përsosuri për një qëllim të veçantë, ndërsa në të vërtetë i vetmi qëllim, drejt të cilit ajo formë synon, është vetekzistenca, ndaj edhe shijohet njëllor sikur ajo të mishëronte në përsosuri një rregull, ndërkohë që ajo është rregull vetëm për veten.

⁷ Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, (Oxford: Blackwell, 1990), p. 8.

⁸ Cituar te Nicholas Davey “Alexander Baumgarten”, *A Companion to Aesthetics*, ed. David E. Cooper (Oxford: Blackwell, 1992), pp. 40-2, 49.

⁹ Ibid.

¹⁰ Cituar te T.J. Diffey, “A Note on Some Meanings of the Term “Aestheticism””, *British Journal of Aesthetics*, 35 (1995), pp. 61-6, 63.

¹¹ George Brimley, “Alfred Tennyson’s Poems”, *Cambridge Essays*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1855), pp. 226-81, 237.

Në këtë kuptim një lule është shembulli tipik i një gjëje të bukur, dhe pikërisht në këtë kuptim është e qartë se përse është pjesë e bukurisë universale pa nocion: pasi nuk është një gjykim estetik ai që pohon se të gjitha lulet janë të bukura, por ai që thotë se kjo lule e veçantë është e bukur, dhe nevoja që na shtyn të themi se kjo lule është e bukur nuk varet nga ndonjë arsytim i mbështetur në parime, por nga ndjenja jonë. Dhe atëherë në këtë përvojë kemi një “lojë të lirë” të përfytyrimit dhe të intelektit.

“Lulet, psh. janë bukuri të lira të natyrës. Vështirë se ndokush tjetër, përveç një botanisti, mund ta dijë natyrën e tyre të vërtetë. Madje edhe vetë ai, edhe pse njeh te lulet organin riprodhues të bimëve, nuk i kushton asnjë vëmendje këtij qëllimi natyror, kur përdor shijen në gjykimin e bukurisë së tyre. Për rrjedhojë, asnjë përsosuri e çfarëdo niveli- asnjë finalitet i brendshëm që ka të bëjë me sistemimin e shumëllojshmërisë së formave- nuk shërben si bazë për gjykimin...”¹²

Bukuria e varur është ajo që mbart në vetvete qëllimësinë dhe në këtë rast nuk do të kishim të bënim me një gjykim të kulluar të shijes: “Në të kundërt, bukuria e një njeriu (duke përfshirë këtu bukurinë e një burri, një gruaje apo të një fëmije), bukuria e një kali, e një ndërtese (qoftë pallat, kishë, depo apo shtëpi verimi), nënkupton konceptin e një qëllimi që përcakton se i ç’lloji duhet të jetë objekti, rrjedhimisht edhe konceptin e përsosurisë së tij, ndaj lipsen të trajtohen si bukuri të varura....”¹³

Njohja e së Madhërishmes është ndryshe. Kanti dallon dy lloje të së madhërishmes: matematiken dhe dinamiken. Shembulli tipik i së madhërishmes matematike është vegimi i qiellit me yje. Në këtë rast krijohet përshtypja se, ajo që ne shohim, shkon shumë më përtej ndjeshmërisë sonë dhe kemi prirjen të përfytyrojmë më shumë nga ajo që shohim. Priremi drejt kësaj, pasi arsyeja jonë, aftësia që na shtyn të krijojmë idenë e perëndisë, të botës ose të lirisë, që mendja jonë nuk është në gjendje t’i vërtetojë) na shtyn të paravendosim një pafundësi, që jo vetëm shqisat tona nuk arrijnë ta rrokin, po as përfytyrimi ynë nuk arrin ta përfshijë në një akt të vetëm intuive. Kështu, bie poshtë mundësia e “një loje të lirë” të përfytyrimit dhe intelektit dhe lind një kënaqësi e trazuar, negative që na bën të ndiejmë madhështinë e subjektivitetit tonë, i cili është në gjendje të dojë diçka që nuk mund ta kemi.

Shembull tipik i së madhërishmes dinamike është vegimi i një stuhie. Shpirtin tonë nuk e trondit përshtypja e një gjerësie të pafund, por e një fuqie të pafund: edhe këtu mbetet e poshtëruar natyra jonë ndijuese, prej së cilës rrjedh sërish një lloj pakënaqësie, e cila plotësohet nga ndjenja e madhështisë sonë shpirtërore, kundër së cilës nuk kanë kurrfarë fuqie forcat e natyrës. Artistët do të përpiqen në mënyra të ndryshme për këtë, duke pikturuar a duke rrëfyer (madje edhe duke shprehur me anë të muzikës) skena stuhish, fushash pa mbarim, akullnajash të acarta, ndjenjash të furishme.

Deri tani në qendër të diskutimit të Kantit mbi të bukurën dhe të madhërishmen ishte natyra. Nëse do të shihnim qasjen e tij ndaj së bukurës në gjykimin e arteve do të vërenim se procesi i njohjes që përdoret këtu është shumë i ngjashëm më atë që përdoret për natyrën. Veçantia e arteve të bukura qëndron jo tek mënyra se si ato gjykohen nga

¹² Immanuel Kant, “Kritika e gjykimit”, (Tiranë: Plejad, 2004), f. 68, (Përkthyer nga Dritan Thomollari).

¹³ Po aty.

publiku, por mënyra se si krijohen. Zgjidhja jepet nëpërmjet dy koncepteve të reja: “gjenia” dhe “idetë estetike”. Kanti argumenton se artet e bukura mund të jenë me shije (pra, në harmoni me gjykimin estetik) dhe sërish të mos kenë shpirt, t’u mungojë ajo gjë që do t’i bënte më shumë se një version artificial të një objekti natyror të bukur. Ajo që u jep shpirt arteve të bukura është ideja estetike.

Ideja estetike është e kundërta e idesë racionale, ku kjo e fundit është koncept që asnjëherë nuk mund të shfaqet me një shkallë të mjaftueshme racionaliteti dhe e para është një seri paraqitjesh racionale për të cilat asnjë koncept nuk mund të jetë i mjaftueshëm. Rrjedhimisht, ideja estetike është një përpjekje për të “paraqitur” sa më mirë idenë racionale. Idetë estetike lindin nga gjenia, ndonëse kjo nuk mjafton. Fillimisht mënyra e shprehjes duhet të jetë me shije, sepse “legjitimiteti” i të kuptuarit është kushti që shprehja të jetë universale. Gjenia duhet të gjejë një mënyrë shprehjeje e cila t’i lejojë shikuesit jo vetëm ta kuptojë veprën konceptualisht, por të arrijë të njëjtën gjendje harmonike mendore me gjeninë që e krijoi. Ndryshe nga hetimi i natyrës, fokusi ndryshon nga kushtet transcendentë për gjykimin e një objekti të bukur drejt kushteve transcendentë për bërjen e artit. Me fjalë të tjera, si mund të bëjmë art? Kanti ofron zgjidhjen e larpërmendur të gjenisë:

“Gjenia është talenti (dhuntia natyrore) që vendos rregullin e artit. E përderisa talenti, si një aftësi krijuese e lindur e artistit, i përket vetë natyrës, atëherë gjeninë mund ta përkufizojmë edhe në këtë mënyrë: Ajo është prirja e lindur mendore nëpërmjet së cilës natyra vendos rregullat e artit...”¹⁴

Kjo nuk është e vetmja zhvendosje. Kanti është në qendër të një zhvillimi historik në lëmin e estetikës. Nëse më parë, estetika filozofike mjaftohej me shembuj të së bukurës dhe së madhërishtes nga natyra, pas Kantit fokusi vendoset plotësisht tek veprat e artit. Sipas Kantit, artet e bukura e “huazojnë” bukurinë apo madhështinë e tyre nga natyra, duke qenë në vetvete një koncept dytësor. Nga ana tjetër, në gjykimin estetik të natyrës, ajo shihet si “e qëllimshme”, e projektuar apo si produkt i inteligjencës. Pra, vetë nocioni “natyrë” mund të shihet si dytësor në raport me nocionet e formës ose të objekteve të huazuara drejtpërdrejt nga arti. Kësisoj, marrëdhënia mes natyrës dhe artit është shumë më e ndërlikuar se ç’ mund të duket në pamje të parë. Për më tepër, Kanti nuk ndalet në trajtimin e vetë termit “formë”, e cila përbën themelin e estetizmit, por e sheh atë si ndërmjetëse për abstraksione të tjera konceptuale, siç janë e vërteta, shija, apo gjykimi. Forma ndihmon, por nuk është asnjëherë në qendër të diskutimit: “Në piktura, skulptura, në të vërtetë në të gjitha artet formuese... thelbësore është forma. Këtu nuk kemi të bëjmë me atë që na kënaq shqisat, por me atë që kënaq nëpërmjet formës, dhe ky është parakushti themelor për shijen.”¹⁵

Kështu ai e veçon “formën”, duke e paraqitur atë si tiparin dallues të “arteve formuese” dhe e ofron atë si objekt të një gjykimi të kulluar e jo empirik apo shqisor. Krahas formës ai vendos “të bukurën”, e cila shpesh ngatërrohet me cilësitë më pak të

¹⁴ Immanuel Kant, “Kritika e gjykimit”, (Tiranë, Plejad 2004), f. 140, (Përkthim Dritan Thomollari).

¹⁵ Immanuel Kant, “Kritika e gjykimit”, (Tiranë, Plejad 2004), f. 142, (Përkthim Dritan Thomollari).

rëndësishme si “hijeshia” dhe “emocioni”. Këmbëngulja e Kantit për të ndarë të bukurën nga e hijshmja, të brendshmen nga “zbukurimet e thjeshta”¹⁶ është thelbësore për të kuptuar sistemin e tij të dyfishtë për mendimin e kulluar dhe atë empirik. Teksa vëren se: “Një gjykim shijeje që nuk ndikohet nga hijeshia apo emocioni ... dhe ku si tipar përcaktues është thjesht qëllimësia e formës, është gjykim i kulluar i formës”¹⁷, Kanti lejon që forma të marrë mbi vete barrën e gjykimit të painteres, i cili nuk preket nga emocionet apo zbukurimet. Forma kthehet në një fjalë për të shprehur mëtimet e tij mbi të gjithë teorinë estetike.

Preokupimi i Kantit, megjithatë, siç vë në dukje Teodor Uling: “nuk lidhet me ndonjë cilësi të objektit, por me prirjen e ndijimeve të krijuesit dhe perceptuesit.”¹⁸ Megjithëse ai evokon artet, poezinë në veçanti, të cilën e rendit si “të parën mes arteve”¹⁹, interesi i tij parësor është tek proceset njohëse të mendjes më shumë se sa tek funksioni i artit. Pavarësisht nga kjo, është pikërisht gjuha e Kantit e cila shërbeu si bazë për lindjen e një formalizmi artistik, e cila nëpërmjet ndarjes që bën mes formës dhe përmbajtjes, së bukurës dhe natyrës kthehet në pikënisjen e një diskutimi të gjatë e të mundimshëm.

Sipas Pol Gajer “kënaqësia që marrim nga e bukura është një reagim thjesht ndaj formës së perceptueshme të një objekti, pavarësisht nga përmbajtja që mund të ketë ajo.”²⁰ Ashtu siç pranon edhe Kanti, “të bukurës mund t’i shtohen stoli, me qëllim që mendjes, veç kënaqësisë së kulluar, t’i ofrohet edhe një interes i jashtëm në përfaqësimin e objektit.”²¹

Çështja e përfaqësimit është ajo që e shqetëson Kantin në trajtimin që i bën së bukurës dhe formës, duke krijuar përshtypjen sikur në një nivel të caktuar, ajo sfidon edhe vetë tezën e bukurisë së kulluar dhe të painteres që ndërton. Sipas Gajer kjo çon drejt një kontradikte të re, pasi, sipas tij, ka “edhe forma jo të kulluara të së bukurës- të cilat nuk kanë më pak vlerë së format e kulluara të saj, dhe ajo ndaj së cilës ne reagojmë me anë të lojës së lirë të përfytyrimit dhe kuptimit është harmonia mes formës së perceptueshme të një objekti dhe lëndës së tij, përmbajtjes së tij, madje edhe qëllimit të tij”.²²

Këto ide, të rimarra më pas e përgjatë gjithë shekullit të nëntëmbëdhjetë nga autorë të ndryshëm e me ngjyrimet e ndryshme do të ushqejnë ndjeshmërinë e pasuesve të romantizmit. Për Shilerin e madhërishtja do të jetë një objekt, përballë riprodhimit të të cilit, natyra jonë fizike dallon kufizimet e veta, njëlloj sikurse natyra jonë mendore

¹⁶ Po aty.

¹⁷ Po aty.

¹⁸ Theodore. E. Uehling, Jr., *The Notion of Form in Kant's Critique of Aesthetic Judgement*, (The Hague, Paris : Mouton, 1971), p. 112.

¹⁹ Immanuel Kant, “Kritika e gjykimit”, (Tiranë, Plejad 2004), f. 161,(Përkthim Dritan Thomollari).

²⁰ Paul Guyer, *Value of Beauty: Historical Essays in Aesthetics*, (Cambridge: Cambridge University Press,2005), p. 193

²¹ Immanuel Kant, “Kritika e gjykimit”, (Tiranë, Plejad 2004), f. 158 (Përkthim Dritan Thomollari).

²² Paul Guyer, *Value of Beauty: Historical Essays in Aesthetics*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), p. 194.

ndien epërsinë dhe pavarësinë e vet nga çdo kufizim²³. Për Hegelin ajo është përpjekja “për të shprehur pafundësinë, pa gjetur në mbretërinë e dukurive një objekt, që të jetë i përshtatshëm për një riprodhim të tillë.”²⁴

Nocioni i së madhërishmes pohohet në mënyrë origjinale dhe të panjohur më parë në shekullin XVIII, meqenëse ka të bëjë me një përjetim, që ne kemi përballë natyrës dhe jo artit. Ndonëse autorë të mëvonshëm e zbatojnë më pas, edhe sot, nocionin e së madhërishmes lidhur me artet, ndjeshmëria e pasuesve të Romantizmit ndodhet përpara një problemi: si duhet riprodhuar artistikisht përshtypja e së madhërishmes që ndiejmë, kur ndodhemi përpara dukurive të natyrës?

Megjithëse, siç u dëshmuar më lart, pranohet gjerësisht fakti se ishte Kanti ai që i ofroi shekullit të nëntëmbëdhjetë gjuhën e estetikës së painteresuar, pastërtisë së perceptimit, rolin më të rëndësishëm në formimin teorik të estetëve viktoriane do ta luante Shileri. Pjesë e trashëgimisë së tij është traktati i rëndësishëm mbi formën në art, i titulluar “Edukimi estetik i njeriut”. Kështu, në “Letrën e njëzetedytë” të tij ai shkruan: “Në një vepër arti vërtet të suksesshme, përmbajtja nuk duhet të ketë ndikim mbi asgjë, forma është mbi gjithçka...Subjekti, atëherë, sado i madhërishëm dhe i shtrirë të jetë, ka gjithmonë një efekt kufizues mbi shpirtin, dhe vetëm tek forma mund të kërkohet liria, e vërteta estetike. Këtu, pra, qëndron edhe e fshehta e vërtetë e mjeshtrit në cilindo art: ai mund të bëjë që forma e tij të konsumojë përmbajtjen.”²⁵

Ky fragment u ofron brezave pasardhës një kundërvënie të fuqishme mes formës si diçka “shpirtërore” dhe përmbajtjes si “materiale”, njëra “gjithçka” dhe tjetra “asgjë”. Qëllimi i vështirë e provokues i pasuesve të estetizmit do të ishte të arrinin konsumimin e përmbajtjes nga forma. “Forma” bëhet një nga fjalët më të vyera të fjalorit të estetizmit viktorian. Teoritë e “artit për art”, ndërsa evokojnë formën për të përlegur artin e painteres, pa qëllime politike ose morale, në mënyrë kontradiktore e veshin atë me një ndjesi të ekzistencës fizike.

Lëvizja e “artit për art” është shprehja më e fuqishme e natyrës së painteres të artit, me të cilën lidhen në mënyrë të pashmangshme edhe nocionet e artit të kulluar dhe poezisë së kulluar, vetë përkufizimi i të cilave duket sikur imponon vëmendje ndaj formës dhe zhvendosje drejt abstraksionit. Nëse do të shihnim evoluimin e doktrinës së “artit për art, do të zbulonim fillesat e saj në leksionet e Viktor Kuzënit (Victor Cousin) në Paris 1817-1818. Ky filozof francez me ndikim të madh, rimori konceptin estetik të Kantit dhe e zhvilloi atë më tej, duke e vënë theksin tek arti i pastruar nga ndikimet dhe qëllimet e jashtme. Kuzëni huazon nga Kanti (77-79) nocionin se ideali i “së bukurës” lind nga e zakonshmja nëpërmjet proceseve racionale të abstraksionit dhe krahasimit. Ai përdor doktrinën e “artit për art” për të dalluar funksionet etike nga ato politike dhe fetare. Teksa mbron idenë se arti nuk duhet të jetë “në shërbim të fesë apo moralit”, ai propozon nocionin e “sferave të ndara” për artin, etikën, fenë dhe politikën:

²³ Friedrich Schiller, *A series of Letters On the Aesthetic Education of Man*, (Oxford: Clarendon Press, 1967), pp. 155-157.

²⁴ G. W.F. Hegel, *Aesthetics. Lectures on Fine Art*, trans. T.M. Knox, 2 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1975), p. 75.

²⁵ Friedrich Schiller, *A series of Letters On the Aesthetic Education of Man*, (Oxford: Clarendon Press, 1967), pp. 155-157.

“Jo, e mira, e shenjta, e bukura i shërbejnë vetëm vetvetes. Morali duhet kuptuar dhe dashur për hir të moralit, feja për hir të fesë, dhe arti për hir të artit. Nga ana tjetër, arti, morali, feja, janë të nevojshme për shoqërinë; E di, por me çfarë kushti? Që ato të mos e dinë këtë. Vetëm kulti i pavarur dhe i painteresuar i së bukurës, virtytit, shenjtërimit mund të sjellin dobi për shoqërinë, sepse vetëm ai ngre shpirtërat dhe përhap ato prijje fisnike, të cilat, nga ana tjetër prodhojnë pushtetin e Shtetit.”²⁶

Forma, nga njëra anë, shihet si stil dhe manierë, ndërsa, nga ana tjetër, trupëzohet në formën e lakmueshme të së bukurës. Zanafilla e kësaj zhvendosje mund të gjendet tek vepra e shenjtë, e njëkohësisht “skandaloze” e estetëve, “Zonjusha De Mopen” e Teofil Gotjesë (Théophile Gautier), e botuar në vitin 1835. Në shoqërimin e përhershëm të formës me të bukurën, heroina biseksuale, transseksuale e Gotjesë e kthen formën në njerëzore dhe e bën atë të vetën. Kështu, ajo shprehet “Adhuroj mbi gjithçka bukurinë e forms - bukuria për mua është hyjnorja e kthyer në të dukshme, është lumturia e kthyer në të prekshme”²⁷

Sic u përmend, fjala që i bashkëngjitet gjithmonë formës është “e bukura”. Megjithëse ky është një shoqërim i lashtë platonik, këtu e shohim të kthyer në diçka të prekshme dhe reale. Edhe kur objekti i dëshirës është ambivalent nga pikëpamja seksuale, gjuha e dashurisë mbetet e njëjtë: Heroi kërkon një “adhures ekskluziv të formës, a mund të ketë ndonjë tjetër pasiguri më të kënaqshme?”²⁸

Romani i Gotjesë është një metaforë e zgjatur për dëshirën, kënaqësinë dhe artin. Pas këtij romani, i cili u kthye në biblën e estetëve, termi “formë” do të zhvishet nga ngarkesa platoniane apo kantiane. Nuk përbën më një objekt të perceptimit, por një objekt të prekjes. Kjo veshje seksualiteti që i bëhet formës është risia më e dukshme dhe e guximshme e estetëve.

Kur Uolter Pejtëri botoi në vitin 1868 studimin e tij të jashtëzakonshëm “Poemat e Uilliam Moris”, i cili njihet gjerësisht si “Përfundime për Rilindjen”, ai në mënyrë të qartë e lidh idealin e formës dhe së bukurës me “artin për art” duke himnizuar “poezinë e cila, duke e kthyer formën artistike të së bukurës në qëllim në vetvete, i anashkalon të vërtetat dhe interesat realë që lidhen me to.”²⁹

Pejtëri është i ndërgjegjshëm se duke e kthyer formën në qëllim në vetvete ai mbyll të bukurën duke lënë jashtë të vërtetën, dhe polarizon dy elemente të barasvlershme të mendimit estetik. Forma është një fjalë që nuk mund të anashkalohej për asnjë çast në shkrimet e tij, por njëkohësisht nuk është diçka që mund të zhvillohet e mbështetet me lehtësi, sepse ndërthur në vetvete një ambivalencë e cila nuk mund të shpërfilltet: nga njëra anë ajo shpreh “bukurinë e formës”, pra, i referohet materies fizike të objektit, e, nga ana tjetër mund të shprehë diçka e cila mund të mos ketë asnjë rëndësi. Interesant është fakti, se Pejtëri nuk e përdor thujse kurrë termin “estetizëm” si nocion abstrakt. Më shumë zbatues se teoricien i teorisë së estetizmit, për të cilësitë estetike janë

²⁶ Simon Jules, *Victor Cousin*, Translated by Melville B. Anderson and Edmund Playfair Anderson, (Chicago: A. C. McClurg, 1888), p.14-15, [http:// www.questia.com](http://www.questia.com).

²⁷ Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, (Paris: Garnier –Flammarion, 1966), p. 149.

²⁸ Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, (Paris: Garnier –Flammarion, 1966), p. 212.

²⁹ Walter Pater, *Poems by William Morris*, (Westminster Review, 34 , 1868), pp. 300-12, 309.

cilësuese, mbiemërore, çështje që i përkasin poezisë estetike, kritikës estetike dhe të bukurës estetike. Forma në vetvete shkrihet në shumë elementë të tjerë. Përvijimet e saj janë më të depërtueshme se koncepti abstrakt i “estetizmit”, i cili ashtu siç mund të ndërtohet, mund edhe të rrëzohet. Vetë Pejtëri shmang materializimin filozofik dhe metafizik të “estetizmit”. Kjo e bën deri diku të vështirë trajtimin e bazës filozofike të estetizmit të tij, pasi është pikërisht përmbajtja që mungon. Estetizmi për të nuk është një temë mbi të cilën mund të ndërtohet ligjërimi, por i përket së brendshmi vetë natyrës së ligjëritimit e kjo vihet re edhe në stilin e tij.

Kerolin Uilliamsi në librin e saj “Historizmi estetik i Pejtërit”, vë në dukje pasojat që kjo sjell për lexuesin në momentin kur sugjeron që hipotezat mbi veprën e tij duhet të shihen: “jo si ide apo përmbajtje e thjeshtë, por si forma, si tipologji të organizimit, si marrëdhënie në të cilat figurat përfshihen për të ndërtuar rrëfimin”³⁰. Fjala “formë” e ndihmon të zhvendosë përmbajtjen tek rrëfimi. Ajo largon vëmendjen nga përmbajtja duke e drejtuar atë tek kalimi i kuptimit, tek stili. Kjo mungesë e përmbajtjes së përcaktueshme, që kjo studiuese thekson në studimin e saj, mund të jetë pikërisht arsyeja se pse Pejtëri është një zë me ndikim të rëndësishëm në letërsinë angleze. Ndikimin më të madh ai e pati tek studenti i tij në Universitetin e Oksfordit, Oskar Uajldi.

Estetizmi i viteve nëntedhjetë mban firmën e këtij të fundit, e cili i solli një kompleksitet të ri lëvizjes. Pa hequr dorë nga përbuzja për moralin dhe natyrën, Uajldi sjell një etikë të re brenda së cilës do të bëhej e mundur liria artistike dhe shprehja e plotë e personalitetit.

I.2. Eseistika e Oskar Uajldit si pasqyrë e profilit artistik të shkrimtarit

I.2.1. Konteksti i përgjithshëm

Oskar Uajldi e kreu pjesën më të madhe të shkrimeve kritike në periudhën 1885-1891. Krahas kritikave për libra të ndryshëm dhe artikujve të shkurtër, ky korpus përbëhet nga vetëm 6 ese: “E vërteta e maskave” (1885), “Rënia e gënjeshtres” (1889), “Portreti i Z. U. H.” (1889), “Peneli, lapsi dhe helmi”, (1889), “Kritiku si artist” (1890) dhe “Shpirti i njeriut në socializëm”. Në maj 1891, katër nga këto gjashtë ese u përmbledhën në një vëllim të cilit iu vu titulli sugjestionues “Qëllimet”. Parathënia e romanit “Portreti i Dorian Greit” u botua në vitin 1890, duke parashtruar në mënyrë të përmbledhur idenë e Uajldit për artin dhe të bukurën. Në vitin 1895 ishin pikërisht këto fjalë të Uajldit të cilat ironikisht do të interpretoheshin si prova kundër tij, të cilat e çuan në burg dhe i dhanë fund karrierës së tij.

Kjo mbyllje tragjike nuk e zhvlerëson trashëgiminë që ai la pas vetes, e cila i ka siguruar një vend të rëndësishëm në peizazhin kulturor britanik. Kjo tregon më shumë se një ndikim kritik dhe letrar. Në të vërtetë është më shumë rrjedhojë e thënieve të tij epigramatike e të mprehta. Kur flitet për Oskar Uajldin, në mënyrë të pashmagshme gjithçka lidhet me personalitetin dhe jetën e tij. Studimet më të fundit mbi Uajldin kanë analizuar dhe argumentuar se, megjithë shkëputjen artistike nga realiteti, ai mbetet një kritik i mprehtë i problemeve sociale. Statusi i tij si ikonë kulturore është tregues edhe për

³⁰ Carolyn Williams, *Transfigured world: Walter Pater's Aesthetic Historicism*, (New York: Cornell University Press, 1989), p. 7.

sfidën e veçantë me të cilën përballen studiuesit e tij, atë të shpërbërjes së idesë ende popullore të Uajldit si stereotip.

Përtej eksentrizmit të manierave që Uajldi shpalosi gjatë kultivimit të qëllimshëm të personalitetit të tij publik, përtej thënieve të njohura, qëndron teoria komplekse estetike e “artit për art”, e cila mbështetet në estetizmin e Ualter Pejtërit. E moralshmja dhe e pamoralshmja, arti dhe jeta, e vërteta dhe gënjeshtria, në të gjithë veprën e tij marrin kuptimin e tyre të veçantë nëpërmjet retorikës së paradoksit dhe stilit të qëllimshëm vetëperformues. Kritika e tij, me një larmi befasuese tematike e një listë të gjatë aforizmash të koduara dhe referenciale, përfshin historinë e një kritiku tekanoz, vlerësimin e një artisti falsifikator dhe vrasës, dhe dy zëra që nuk janë thjesht përfaqësim i qartë i “qëllimeve” teorike të vetë Uajldit-mënyra se si ai i parashton argumentet e tij ka po aq rëndësi sa edhe ajo që ato thonë. Të shkëputura nga konteksti i tyre intelektual apo ligjërimit, kudo që përdoren, ato argëtojnë dhe përçojnë një personalitet të spikatur e mprehtësi. Brenda kontekstit të tyre ligjërimit, ato kanë një vlerë krejt të ndryshme.

Reagimi i Uajldit ndaj mendimtarëve pararendës, qëndrimi ndaj mendimit mbizotërues të kohës dhe përfshirja e tij në debatet teorike vazhdojnë, edhe në ditët e sotme, të trajtohen me seriozitet dhe vëmendje nga studiues të ndryshëm. Këmbëngulja e tij për ndarjen mes artit dhe jetës si dhe përparësia që ai i njihte artit në këtë binom, natyrshëm na vënë përpara pyetjeve që lidhen me përfaqësimin estetik dhe horizontin pritës, pyetje të cilat kanë shoqëruar ligjërimit kritik gjatë gjithë historisë së tij. Privilegjet me të cilat vishet funksioni përfytyrues i artit në krahasim me atë imitues na kujton debatin poetik të lashtësisë mes Platonit dhe Aristotelit dhe e vendos autorin brenda traditës së apologjive të poezisë që fillojnë në letërsinë angleze me Filip Sidnin dhe vazhdojnë me Shellin.

Prirja, të paktën që nga Kanti, ishte drejt theksimit të forcës së artit për të krijuar dhe jo për të kopjuar. Nëse arti nuk “kopjon” natyrën apo jetën, atëherë çfarë funksioni ka? Uajldi i përgjigjet në mënyrë provokuese kësaj pyetjeje duke ndërprerë e përmbysur raportin e imitimit, e duke dalë me pohimin se “Jeta imiton artin.”³¹ Megjithëse në thënien e Uajldit është pikërisht efekti i përmbysjes që ka fituar statusin e së vërtetës, të dy këto teknika kanë ndikim në historinë e teorisë së kritikës. Në një kuptim, ndarja që imponon Uajldi brenda formulës së imitimit, për një rend të natyrshëm nga jeta në art, është përpunim i njëjës prej doktrina kryesore të Pejtërit: arti në formën e vet më të lartë është diçka më shumë dhe e ndryshme nga pasqyrimi thjesht i natyrës. Theksimi i kësaj ndarjeje është në themelin e këmbënguljes së estetizmit, se “ateliëja e poetit nuk është ateliëja e moralizuesit.”³² Për Pejtërin, e më pas për Uajldin, burimi i vërtetë i artit, parimi bazë i tij, është “e bukura” dhe “kënaqësia”. Pejtëri vëren në parathënien e “Rilindja” se edhe poetët e natyrës i krijojnë veprat e tyre më të mira jo nëpërmjet pasqyrimin të asaj që i rrethon, “por në çaste të forcës së thellë të përfytyrimit, brenda të cilit duket sikur objekti i jashtëm merr formë dhe shprehje, përfton thujt një natyrë të re

³¹ Oscar Wilde, “The Decay of Lying”, *Intentions*, (New York: Brentano’s, 1905), p. 32.

³² Walter Pater, “Appreciations”, *Wordsworth*, (London: Macmillan & Co., 1890), p. 61 <http://www.questia.com>.

që buron nga një mendje vëzhguese.”³³ Në çaste të tilla “bota reale shpërbëhet dhe shthuret, dhe vetë ai kthehet në krijues... të botës në të cilën jeton.”³⁴ Pra, drita e përfytyrimit mbi objektin neutral e shndërron këtë të fundit dhe ajo që marrim është një natyrë e re dhe një botë e ndryshme.

Detyra e kritikut është që të zbulojë gjurmët e këtyre çasteve në veprën e artit, ku sërish ndarja estetike është shumë e rëndësishme. Raporti i përmbysur jetë-art për Uajldin nënkupton se bota perceptohet nga ne nëpërmjet modeleve konceptuale që na ofron arti. “Gjërat ekzistojnë sepse ne i shohim ato, dhe ajo çka ne shohim dhe mënyra se si e shohim varet nga artet që kanë ndikuar tek ne”.³⁵

Konstruksionet kulturore, interpretimin e të cilave ne e marrim të gatshëm, bazohen në format ekzistuese të kuptimit. Megjithëse Uajldi nuk ishte burimi origjinal, ky vëzhgim vë në pah një rrymë të rëndësishme të mendimit pasromantik, e cila zhvillohej krahas realizmit dhe pozitivizmit mbizotërues të kulturës viktoriane, që mbartte në vetvete skepticizmin në rritje për mundësinë e perceptimit objektiv. Tek “Kritiku si artist” dhe “Portreti i Z. U. H.” këmbëngulja për ta kanalizuar ligjërimin kritik në kushtet e konstruktivizmit do ta sillnin Uajldin më pranë Niçes e ndoshta, edhe Frojdit.

Për këtë arsye, përmbysja e raportit jetë-art ende pasqyrohet edhe në problemet më qendore të teorisë bashkëkohore. Nëse do të pranonim idenë e Xhonathan Kallerit se “teoria përfshin kritikë të asaj që konsiderohet si logjikë e së përditshmes dhe vënie në dyshim të asaj që ne e shohim si të natyrshme”³⁶, atëherë vepra e Uajldit është kryekëput teorike.

Me theksimin e autonomisë së artit, estetizmi i Uajldit pozicionohet haptazi kundër natyrës. Linda Dauling vëren se estetizmi i fundshekullit dëshmon një gjendje gjuhësore dhe epistemologjike ku “natyra”, “realiteti” dhe “e vërteta” nuk janë më kategori të qëndrueshme.³⁷ Sipas vëzhgimit të Daulingut, është e nevojshme që lexuesi të pajtojë mospajtimin në dukje mes seriozitetit të ideve të Uajldit dhe formës së shkujdesur të parashtrimit të tyre.³⁸ Në këtë dritë ne mund të shohim lojën e teksteve të Uajldit, përdorimin e shkëlqyer të paradokseve, teprimet e ndërthurura me mençuri, dialogët e ndërthuruar me kujdes dhe kornizat komplekse të rrëfimit, jo si maskim i shkujdesur për idetë serioze, por si demonstrim të zbatimit të tyre. Ajo që shpesh paraqesin me ironi esetë e Uajldit përbëjnë atë që Daulingu e emërton si “spektrin e gjuhës autonome”³⁹, pra idenë se fjalët tona mund të mos përkrijnë me botën tonë, apo me “qëllimet” tona në trajtën e një harmonie referenciale. Në këtë kuptim ka një harmoni mes përmbajtjes së teorisë estetike të Uajldit me formën në të cilën ajo paraqitet.

³³ Walter Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, (London: Macmillan, 1904), p. 234, [http:// www.questia.com](http://www.questia.com).

³⁴ Ibid.

³⁵ Oscar Wilde, “The Decay of Lying”, *Intentions*, (New York: Brentano’s, 1905), p. 41.

³⁶ Jonathan Culler, *Literary Theory: A short Introduction*, (Oxford: Oxford University Press, 1997), pp. 3-4.

³⁷ Linda Dowling, *Language and Decadence in the Victorian Fin de Siecle*, (Princeton NJ: Princeton University Press, 1986) p. xi-xii.

³⁸ Ibid.

³⁹ Linda Dowling, *Language and Decadence in the Victorian Fin de Siecle*, (Princeton NJ: Princeton University Press, 1986), p.x.ii.

Një vëzhgim më i kujdesshëm i përdorimit të paradokseve nga Uajldi dëshmon pikërisht këtë lloj harmonie. Uajldi merr atë që në dukje është rendi i natyrshëm i gjërave dhe e përmbys, e kundërshton atë në mënyrë të tillë që në pamje të parë tingëllon absurd, por që pas reflektimit fillon të përçojë kuptim. Aforizmat e përfshira si parathënie e “Portretit të Dorian Greit” janë shembull i shkëlqyer i këtyre paradokseve të cilat do të rimerren si teknikë edhe në ndërtimin e eseve.

“Rënia e gënjeshtërs”, për shembull, merr në shqyrtim marrëdhënien imituese mes artit dhe natyrës. Titulli i esesë është i njëjtë me titullin e një artikulli që Viviani (Sokrati – mendimtari kritik) i lexon Sirilit (bashkëbiseduesit të tij më pak të kultivuar) gjatë diskutimit të tyre. “Rënia e gënjeshtërs” është protesta e Vivianit ndaj realizmit si metoda mbizotëruese në art. Protesta vendoset brenda kontekstit të një diskutimi më të gjerë, i cili parashtron argumentin thelbësor të estetizmit dhe historinë e gjatë të ligjërimit mbi imitim. Vivian shprehet: “Ajo për të cilën unë lutem është trillimi në art, e jo në sfera të tjera ku trillimet u shërbejnë thjesht interesave korruptive – për shembull, në politikë.”⁴⁰ Viviani lartëson vlerat e “trillimit të hollë”⁴¹, të cilat e kanë burimin tek përfytyrimi, dhe që nuk kanë asnjë funksion. Ky dallim pasqyron njërën prej “katër doktrinave të tij për estetizmin e ri”, që janë: “Arti nuk shpreh gjë tjetër veç vetvetes. Ai ka një jetë të pavarur, ... dhe zhvillohet vetëm sipas rregullave të tij”⁴² Doktrina e Vivianit e sheh artin si një sipërmarrje krejt të veçantë, gjykimi i së cilës nuk mund të bëhet sipas standardeve normative apo racionale të së vërtetës. Uajldi bazohet në argumentin e Kantit se “gjykimi i një objekti arti në bazë të funksionit, apo vlerës së tij në lidhje me të vërtetën, nuk përbën gjykim estetik.”⁴³

Dialogu i Uajldit rindërton dialogun mes Platonit dhe Aristotelit, duke i bërë jehonë këmbënguljes së Platonit se poezia si mjet dhe mënyrë operon në ndryshe nga format e tjera të përfaqësimit, dhe për këtë arsye edhe gjykimi i saj duhet bërë në një formë të ndryshme. Doktrina e dytë argumenton se realizmi është shumë larg të qenit *raison d'être* për artin. “Si metodë, realizmi është një dështim i plotë, pasi harron se kur arti heq dorë nga mjeti i përfytyrimit, ka hequr dorë nga gjithçka.”⁴⁴ Për këtë qëllim Uajldi ofron shpjegimin e historikut të zhvillimit estetik që e sheh “instinktin e përfytyrimit” si “fazën e parë”: “Arti fillon me një krijim thjesht për kënaqësi dhe ky instinkt i parë është “natyror”⁴⁵, pasi buron nga brenda, nga natyra njerëzore. Në fazën e dytë arti shihet i ndarë nga jeta, por me një lidhje të veçantë me të. Kështu, dëgjojmë Vivianin të shprehet se arti e merr jetën si pjesë të lëndës së parë, e rikrijon dhe e riparaqet atë në forma të reja.⁴⁶ Gabimi fatal i realizmit, sipas tij, është se ky rend përmbysset dhe përfshihet një fazë e tretë në të cilën “jeta mbizotëron, dhe e shtyn artin jashtë”.⁴⁷

⁴⁰ Oscar Wilde, “The Decay of Lying”, *Intentions*, (New York: Brentano’s, 1905), p.7.

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid., p.53

⁴³ Immanuel Kant, “Kritika e Gjykimit”, (Tiranë: Plejad, 2004), f. 64, (Përkthyer nga Dritan Thomollari).

⁴⁴ Oscar Wilde, “The Decay of Lying”, *Intentions*, (New York: Brentano’s, 1905), p.54.

⁴⁵ Ibid., p.21.

⁴⁶ Ibid., p.22.

⁴⁷ Ibid.

Doktrina e tretë është “Jeta imiton artin shumë më tepër se arti jetën.”⁴⁸ Argumentet që Uajldi vë në gojën e Vivianit janë me të vërtetë të jashtëzakonshme: “mjegullat e Londrës nuk ekzistonin fare, para se të krijoheshin nga arti” dhe “Japonia në vetvete është një trillim. Nuk ka një vend të tillë, nuk ka njerëz të tillë”⁴⁹.

Provat që jep Viviani për të provuar këto dy thënie të tij lidhen me doktrinën e katërt, sipas së cilës edhe ato që në dukje janë trillime të pastra mund të ngërthejnë në vetvete një të vërtetë. Teoria estetike e Vivianit nuk mbulon vetëm atë që është thjesht trillimi. Dhe gënjeshtria apo trillimi që Viviani vlerëson aq shumë nuk është thjesht e kundërta e së vërtetës, por një mënyrë më specifike e kuptimit të saj: “jo të vërteta të thjeshta, por bukuri komplekse.” Ky kuptim lidhet me një objekt më të lartë e më të vërtetë. Vlera paradoksale dhe e dyshimtë e “së vërtetës” dhe “gënjeshtres” përmbledhet në fjalinë përmblylëse të esesë: “trillimi, thënia e të pavërtetave të bukura është qëllimi i vërtetë i artit.”⁵⁰

Të njëjtat argumente rimerren edhe në esenë “Kritiku si artist”, edhe kjo e shkruar në formën e një dialogu. Gilberti, në rolin e zëdhënësit të estetizmit, merr përsipër të ndreqë një numër “gabimesh të mëdha”⁵¹ që hasen shpesh kur diskutohet për kritikën dhe objektin e saj estetik. Me stilin tipik të Uajldit, atë të paradoksit kundërintuitiv, Gilberti hedh hipotezën se “ne gabojmë kur e shohim kritikën si dytësore në raport me veprën e artit që ajo merr në shqyrtim, dhe asnjëherë si krijim në vetvete”⁵². Kjo lloj hierarkie konsiderohet prej tij si e paqëndrueshme dhe arbitrare. “Kritika në vetvete është art”⁵³, pasi, njësoj si poezia, ajo merr materialin ekzistues dhe i jep atij një formë të re. Arti imiton arte të tjera shumë më tepër se sa jetën: Homeri ritregon mite ekzistuese, Kits shkruan poema për përkthimet e Homerit, dhe puna e kritikut është një zgjatim i këtij procesi krijues, një ritregim i ri i asaj që është shkruar më parë.

Edhe “Pena, lapsi dhe helmi” mund të lexohet në të njëjtën frymë. Eseja studion “temperamentin artistik” të Tomas Griffiths Uejnrajtit (Thomas Griffiths Weinwright), një artist i shekullit të nëntëmbëdhjetë. Pranimi i ndikimeve që mund të kenë krijimet e të tjerëve në një vepër arti qëndron në themelin e esesë, e cila është një krijim bazuar në argumentet e Pejtërit dhe faktet e Hezlitit (Hazzlit) për jetën e Uejnrajtit. Kjo strategji kompozicionale e esesë është njëherazi vënie në zbatim e idealit kritik që parashtrohet tek “Kritiku si artist”, por edhe parodizim i saj. Duke u bazuar tek ndarja që propozon doktrina e estetizmit mes moralit dhe artit, Uajldi shpreh entuziazëm të madh për veprën e Uejnrajtit, vlerat e së cilës nuk cenohen aspak nga fakti që ai është vrasës dhe falsifikator. Në të njëjtën pozitë prej falsifikatori e krijuesi gjendet edhe Sirili, personazhi në esenë “Portreti i Z. U. H”, i cili me besimin se dinte sekretin e soneteve të Shekspirit, kalon nga kritika krijuese tek falsifikimi i fakteve që nuk arrinte dot t’i gjente.

Në vijim do të analizojmë parimet bazë të estetikës së Uajldit kryesisht përmes raporteve të tij me realizmin, të vërtetën, artin dhe kritikën, moralin dhe, pse jo, vrasjen.

⁴⁸ Ibid., p.32.

⁴⁹ Oscar Wilde, “The Decay of Lying”, *Intentions*, (New York: Brentano’s, 1905), p.47.

⁵⁰ Oscar Wilde, “The Decay of Lying”, *Intentions*, (New York: Brentano’s, 1905), p.48.

⁵¹ Oscar Wilde, “The Critic as an Artist”, *Intentions*, (New York: Brentano’s, 1905) p.140.

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid.

I.2.2. Artisti dhe natyra

Qëndrimi i Uajldit në debatet letrare e teorike për sa i takon thelbit të së bukurës dhe marrëdhënies që artisti krijon me të, shtjellohet gjerësisht në esenë “Rënia e gënjeshtërs”. Ky qëndrim mbështetet në dëshirën për një botë ku ne mund bëjmë dhe ribëjmë lirshëm dukje dhe maska të cilat formojnë realitetin më domethënës subjektiv.

Kështu, na paraqitet personazhi i Vivianit, në bibliotekën e shtëpisë së tij të fshatit në Nottinghamshair tek lexon dorëshkrimin e një artikulli. Sirili e fton të dalin jashtë për të shijuar natyrën. Nuk përdoren mbiemra apo tituj për të na treguar se cilës shtrese sociale i përkasin, por sjellja e tyre lë të kuptohet prejardhja aristokrate. Është një aristokraci e krijuar sipas stilit të Uajldit e që tipizon dendizmin; elokuenca, apatia dhe shija e mirë janë përcaktuese për këtë lloj aristokracie. Viviani dhe Sirili janë të pasur, ata dinë gjithçka e nuk bëjnë asgjë. Sirilit i duket shumë jotipike që Viviani ka shkruar një artikull, megjithëse ky artikull sigurisht që synon vetëm “njerëz të zgjedhur”⁵⁴. Këta aristokratë imagjinarë, të zgjedhur nga Uajldi për të qenë zëdhënës dhe përçues të estetizmit të tij janë shumë të ndryshëm nga ata aristokratë tipikë të kohës, të cilët Methju Arnold (Mathew Arnold), kritik dhe poet njohur i asaj periudhe, e njëherazi njeri me ndikim të rëndësishëm në formimin e profilit artistik të Uajldit, i emërton si “barbarë”. Në përshkrimin që Arnoldi u bën klasave “pasioni për sportet dhe të gjitha format e ushtrimeve fizike burrërore”, si dhe “pasioni për të shfaqur me vendosmëri lirinë e tyre personale”, janë disa nga cilësitë më të mira të barbarëve, por “rrethanat e jetës ua bëjnë atyre të pamundur shfaqjen e larmisë së forcës së mendimit e ndjenjave”.⁵⁵ Arnoldi nuk përcakton mangësitë në forcën e tyre të brendshme; ai vetëm pyet nëse “për një përsosuri ideale, a nuk do të duhej pak më tepër shpirt?”⁵⁶

Ndryshe nga Arnoldi, “Rënia e gënjeshtërs” nëpërmjet dy personazheve të saj, promovon një aristokraci plot shpirt, e cila duhet të drejtojë (duke mos bërë asgjë) një Angli utopike. Për të krijuar një aristokraci me të tillë estetë, do të mjaftonte një kafene në Soho apo edhe një dhomë garderobe në Stacionin Viktoria, pra, nuk do të ishte e nevojshme fare që njerëzit të rikthehen tek natyra. Prirja e Sirilit drejt natyrës është më shumë estetike. Ajo përshkruhet prej tij sikur t’i përkasë një tabloje të stilit impresionist. Dhe, nëse kjo shoqërohet me shijimin e një cigareje, kënaqësia do të ishte në nivelet e përsosurisë. Natyra e Sirilit është natyrë e kthyer tashmë në imazhin e artit.

Viviani, nga ana tjetër, e ka humbur plotësisht aftësinë për t’iu gëzuar natyrës, goftë edhe me cigare. Përvoja e ka mësuar se, në ndryshim nga njohuritë e marra “sa më shumë që ne e studiojmë artin, aq më pak na tërheq natyra”⁵⁷. Papërsosuritë e vrazhda, gjendja e saj e papërfunduar janë pika më e fortë e natyrës, pasi kjo shërben si burim për artin: “Arti është protesta jonë shpirtërore, përprjekja jonë elegante për t’i treguar vendin

⁵⁴ Oscar Wilde, “The Decay of Lying”, *Intentions*, (New York: Brentano’s, 1905), p. 7.

⁵⁵ Mathew Arnold, *The Complete Prose Works*, ed. R.H. Super, (University of Michigan Press, 1977), p. 141.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Oscar Wilde, “The Decay of Lying”, *Intentions*, (New York: Brentano’s, 1905), p. 3.

natyrës”⁵⁸. Gjuha e tij, ashtu si dhe ajo Sirilit, tregon se ne nuk mund të kthehemi sërish tek natyra edhe nëse do të donim ta bënim këtë, pasi kur mendojmë apo flasim për natyrën, kemi hyrë në botën e artit. “Ndërsa për sa i përket larmisë së pafund të natyrës, ky është thjesht një mit, -thotë ai,- që e kthen natyrën në një variant të dështuar të Kleopatrës së Shekspirit, larmia e pafund e së cilës krijon uri atje ku ajo kënaq më shumë.”⁵⁹

Kështu, artisti i Uajldit mund ta përshkruajë natyrën vetëm duke marrë si pikë referimi një vepër arti, që mund të jetë ndoshta një dramë e Shekspirit, ndoshta një personazh brenda saj, tek i cili ne shohim se imagjinata e tejkalon natyrën. Një larmi e tillë e pafund e referencave nuk gjendet në natyrë, por as nuk është jonatyrë: “Gjendet tek përfytyrimi, fantazia, verbëria e kultivuar e njeriut që e kundron atë”⁶⁰. Për të parë natyrën, të cilën miti social e quan pafundësisht të larmishme, ne duhet të arrijmë të shohim nëpërmjet syve të mësuar nga arti, pra, nëpërmjet një verbërie të kultivuar.

Viviani, pra, ashtu si Oskar Uajldi, ka shkruar një artikull (të cilën do t’ia lexojë Sirilit); nëse e lejojnë, ai mund të prodhojë një rilindje të re të artit, duke rikthyer udhëheqësin e humbur të shoqërisë “gënjeshtarin e kulturuar dhe të mahnitshëm”⁶¹, me përbuzjen e sinqertë për provat e çfarëdo lloji, për çdo lloj tërheqjeje ndaj të vërtetave të shkencës, ekonomisë apo sociologjisë të cilat nuk janë krijime të tij; gënjeshtarin apo trilluesin, ekzistenca e të cilit është një akt i vazhdueshëm i krijimit të vetvetes, dhe një protestë ndaj natyrës së pavëmendshme.

Eseja u botua fillimisht në revistën “Naintinth senç ëri” (Nineteenth Century), ku shkruanin rregullisht Tenisoni, Arnoldi, Raskini, Suinbëni, dhe Morisi.⁶² Në këtë variant Viviani propozonte katër “doktrina të esteteve të rinj”, të cilat përmbledhin këto përfundime: “Arti kurrë nuk shpreh gjë tjetër veç vetvetes”; “I gjithë arti i keq vjen si rrjedhojë e rikthimit tek jeta dhe natyra dhe lartësimi i tyre në ideale”; “Jeta imiton artin shumë më tepër se sa arti imiton jetën”; “Qëllimi i duhur i artit është të tregojë të pavërtetën e bukura”⁶³. Para botimit në formën e vëllimit Uajldi shton një deduksion në doktrinën e tretë:

“Si pasojë, edhe natyra e jashtme imiton gjithashtu artin. Të vetmet efekte që mund të na tregohen janë efektet që ne i kemi njohur tashmë në poezi apo në piktura. Ky është sekret i hijeshisë së Natyrës, por edhe shpjegimi i dobësisë së saj”⁶⁴.

Deduksioni përbën fragmentin më të gjatë që është shtuar gjatë rishikimit të esesë: Sirili e sfidon Vivianin që të provojë se “Natyra, jo më pak se jeta, është një imitim i artit”⁶⁵, dhe Viviani, që është “gati të provojë gjithçka”,⁶⁶ ofron një përshkrim të mjegullave të impresionizmit: “...ato mjegulla të mrekullueshme ngjyrë kafe të cilat

⁵⁸ Ibid., p. 4.

⁵⁹ Oscar Wilde, “The Decay of Lying”, *Intentions*, (New York: Brentano’s, 1905), p. 4.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Oscar Wilde, “The Decay of Lying”, *Intentions*, (New York: Brentano’s, 1905), p. 14.

⁶² Figura të njohura të letrave në Anglinë viktoriane

⁶³ Oscar Wilde, “The Decay of Lying”, *Intentions*, (New York: Brentano’s, 1905), p. 55.

⁶⁴ Oscar Wilde, “The Decay of Lying”, *Intentions*, (New York: Brentano’s, 1905), p. 14.

⁶⁵ Ibid., p. 32.

⁶⁶ Ibid., p. 40.

afrohen duke u zvarritur në rrugët tona, duke zbehur shkëlqimin e llambave të gazit dhe duke i kthyer shtëpitë tona në hije të përbindshme. Tani njerëzit i shohin mjegullat jo sepse ato janë aty, por sepse poetët dhe piktorët u kanë mësuar atyre bukurinë misterioze të këtyre efekteve. Mjegullat mund të kenë qenë në Londër prej shekujsh. Guxoj të them me siguri se kanë qenë. Por askush nuk i shihte, e për këtë arsye ne nuk dinim gjë rreth tyre. Ato ende nuk ekzistonin. Ishte arti që i krijoi.”⁶⁷

Viviani është kritik ndaj natyrës sepse, ajo, sipas tij, ka mbetur mbrapa në krahasim me kohën artistike: “Perëndimet e diellit janë fare jashtë mode. . . . Nga ana tjetër ato vazhdojnë të ekzistojnë”⁶⁸.

Natyra imiton artin: paradoksi është shumë origjinal, ndoshta më i famshmi i Uajldit, por siç shprehen edhe kritikët e tij, ky paradoks rrezikon të kthehet në një pohim të arsyeshem, si edhe në tautologji. Askush nuk mund të mohojë se kultura kushtëzon mënyrën tonë të të parit të gjërave: kultura bën pikërisht këtë, qoftë edhe nëpërmjet artit. Por sulmi që Uajldi i bën natyrës, duke e quajtur atë derivat të kulturës, i kalon caqet e këtij pohimi.

“Ajo që ne quajmë natyrë nuk është natyrore, por është një kusht i ekzistencës nga i cili nuk mundemi të shpëtojmë: Natyra nuk është nëna e madhe prej së cilës kemi lindur. Ajo është krijimi ynë. Gjërat ekzistojnë sepse ne i shohim ato.... E ashtuquajtura natyrë më shumë pozon si natyrore, dhe kjo është e pashmangshme, sesa si sociale apo imituese, duke na ngërthyer në kurthin e imitimit të saj. Në kërkim të natyros ne e kalojmë jetën duke imituar një imitim, ndërkohë që (si arti) ne asnjëherë nuk duhet të shprehim gjë tjetër veç vetvetes.”⁶⁹

Kritikë të ndryshëm kanë hedhur mendimin se paradoksi i Vivianit qëndronte në këmbimin e pozicioneve mes artit dhe natyrës. Ndërkaq, po aq e rëndësishme është edhe baza ku mbështetet e gjithë kjo filozofi, pra, “imitimi”. Deduksioni i Vivianit nënkupton se sido që të jetë gjendja, sërish ajo është e gabuar, sepse në mënyrë të pavëmendshme ajo është përsëritje e një akti të mëparshëm imitimi. Ajo që ne e marrim si fakt të natyrshëm (pavarësisht nëse e gjejmë në mjedisin e jashtëm, shoqëri apo në roman realist) është gënjeshtër apo trillimi i dikujt tjetër- e menduar dhe e krijuar që më parë-dhe që ne tani e imitojmë në mënyrë jo shumë të zgjuar.

Jo vetëm i gjithë arti i keq, por lihet të kuptohet se të gjitha kushtet e këqija shoqërore “vijnë si rrjedhojë e kthimit tek jeta dhe natyra, dhe lartësimi i tyre në ideale”⁷⁰. Gënjeshtari nuk e pranon determinizmin e kushteve që shfaqen si fakte të natyrshme: ato “të pavërteta të bukura”⁷¹ që përmend ai, janë gjërat që nuk janë bërë ende pjesë e repertorit tonë të gjesteve imituese e të përsëritura.

Nëse do të merrnim në analizë seksualitetin si pjesë e natyrës, do të shohim se këtu, ashtu si edhe në politikën letrare, ku ai i kundërvihet natyralizmit, Uajldi e vendos veten kundër

⁶⁷ Oscar Wilde, “The Decay of Lying”, *Intentions*, (New York: Brentano’s, 1905), p. 41.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 41.

⁷⁰ Oscar Wilde, “The Decay of Lying”, *Intentions*, (New York: Brentano’s, 1905), p. 41.

⁷¹ *Ibid.*, p. 54.

natyrës. Mund të vërehet se qëndrimi i tij është i ndryshëm nga qëndrimet e bashkëkohësve të tij më progresistë në fushën e politikës seksuale.

Studiuesi Xhonathan Dolimor (Xhonathan Dollimor) dallon dy forma transgresioni në një vepër arti: transgresionin humanist dhe rishkrimin transgresiv. Transgresioni humanist ka si synim largimin nga kontruksionet shoqërore apo ideologjike me të cilat autori nuk pajtohet dhe mishëron idealet e lirisë e subjektivitetit. Ndërsa në rishkrimin transgresiv nuk gjejmë më përpjekje të autorit për të shpëtuar, për t'u distancuar. Këtu transgresioni ndodh në trajtën e përmbysjeve të kategorive “natyrore” nëpërmjet parodizimit dhe ironisë. Sipas tij, i pari operon “në emër të një dëshire dhe identiteti të rrënjësor në të natyrshmen, të singertën dhe autentiken; estetizmi transgresiv i Uajldit paraqet të kundërtën: mungesën e singëritetit, autenticitetit dhe natyrshmërisë.”⁷² Në të njëjtën frymë, Andre Zhidi, i cili këmbëngul se dëshirat e tij homoseksuale janë pjesë e natyrshme e identitetit të tij autentik, përfaqëson për Dolimorin llojin e parë të transgresionit. Është ky lloj që mbrohet në kohën e Uajldit nga reformatorë si Xhon Adington Saimonds dhe Eduard Karpenter, të cilët i kishin hyrë punës për të ripërkufizuar dëshirat homoseksuale, jo si një zgjedhje perverse dhe e deformuar, por si pjesë e identitetit.

Sipas Lin Piketit (Lynn Pykett), në përmbledhjen studimore “Natyrizmi në romanin evropian”, politikën e identitetit seksual janë gjithnjë të ndërlikuara dhe shpesh kontradiktore. Konservatorët e fundshekullit, si César Lombroso dhe veçanërisht Maks Nordau, në librin e tij “Degjenerimi”, e kthyen seksualitetin në “temë të ligjërimit shkencor të kontrolluar nga profesionistët” si Saimonds dhe Karpenter.⁷³

Ajo që Saimonds, Karpenter, Lombroso e Nordau, donin të natyralizonin dhe ta përfshinin në botën e shpjegimeve shkencore ishte pikërisht e njëjta gjë që Uajldi donte të çlironte nga imitimi. Ajo ç ka ata donin ta përfshinin në gjuhën e shkencës, ishte gjëja që Uajldi donte ta vendoste në lojën e lirë të artificit. Vetëm artificialet mund të jetë e vërtetë në një identitet të ndërtuar në procesin e ndryshimit të përhershëm krijues.

I.2.3. Uajldi dhe realizmi

Përcaktimi që i përshtatet më mirë qëndrimin të Uajldit ndaj realizmit do të ishte “kontradiktor”. E gjithë politika kulturore e Uajldit në vitin 1891 është shumë komplekse: “Qëllimet” përbëjnë një përpjekje për të konsoliduar një qasje teorike vizionare nëpërmjet përdorimit të qëndrimeve të vjetra për të kundërshtuar realizmin apo natyralizmin, që në atë moment, shihej gjerësisht si më progresiv. Estetët e mëparshëm kishin zgjedhur si kundërshtarë filistinët apo borgjezët të cilët nuk kishin kulturë artistike. Përdorimi taktik i qëndrimeve të njohura të estetëve nga Uajldi në vitin 1891 drejtohet njëherazi si ndaj artistëve, ashtu edhe ndaj të tjerëve. Në të vërtetë kemi të bëjmë me një betejë të tij për të krijuar një të ardhme për artin që do të prodhojë.

⁷² Jonathan Dollimore, *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*, (Oxford: Clarendon Press, 1991), p.14.

⁷³ Lyn Pykett “Representing the real: The English”, p. 171, Brian Nelson, *Naturalism in the European Novel*, (New York: Berg, 1992).

Çështjes së realizmit Uajldi i kushton një vëmendje të konsiderueshme duke i dhënë atij statusin e kontekstit polemik brenda të cilit duhet të kuptohet eseistika e tij. Kështu, studiuesja Linda Noçlin në librin e saj “Realizmi”, ndërsa përshkruan kontekstin historik dhe kulturor të lindjes së realizmit si rrymë letrare vëren: “Çmimi i vendosur mbi konceptin më të debatueshëm, të vërtetën, në mes të shekullit të nëntëmbëdhjetë u rrit në mënyrë dramatike, dhe vetë fjala “sinqeritet” u kthye në kushtim për realistët. Por megjithëse realistët nuk bëjnë komente morale në veprat e tyre, e gjithë qasja që ata kanë kundrejt artit nënkupton një angazhim moral ndaj vlerave të së vërtetës, ndershmërisë dhe sinqeritetit”.⁷⁴

Ky kontekst mund të mos jetë i qartë për lexuesit e sotëm. Por në vitin 1889 realizmi letrar, apo natyralizmi, (mes tyre nuk bëhej dallim), ishte një temë shumë e nxehtë. Sulmi i Vivianit ndaj realizmit fillon me një kritikë tallëse kundër fantazistëve Robert Luis Stevenson dhe Raider Hagard, pasi, sipas tij, ata kishin rënë në vesin e saktësisë. Viviani kalon tek romancierë të tjerë anglezë, nga të cilët i vetmi që vazhdon të ketë vlerë për të është Henri Xhejms. Ndërsa me Hamfri Uërd (Humphry Ward), romani i së cilës “Robert Elsimer” kishte qenë më i suksesshmi i sezonit të kaluar letrar, Viviani shkon edhe më thellë. Nuk kundërshton ideologjinë e romanit, por vetëm zhanrin, të cilin e quan “genre ennuyeux”⁷⁵ (zhanër i mërzitshëm). Komenti që ai bën për realistët, të cilët shkruajnë për kushtet në Ist End në Londër se “jetën ata e gjejnë të papëpunuar dhe e lënë të vrazhdë”⁷⁶ është thjesht sfondi i shënjestrës së tij të vërtetë. Uajldi e kundërshton natyralizmin dhe zolaizmin jo vetëm duke shkruar në mënyrë krejtësisht të ndryshme nga ata, por edhe në rrafshin teorik.

Ai nuk e pranon idenë se arti është një profesion si gjithë të tjerët, me rregulla të përcaktuara. Sipas Uajldit natyralizmi bën pikërisht këtë. Për t’iu kundërvënë idesë së mësipërme ai përdor vlerësimin e Hamfri Uërdit për romanet e Zolait, të cilat sipas saj: “ndërtohen bazuar tek jeta me të njëjtën renditje të rregullt që çdo profesion tjetër vendos në biznesin e vet”⁷⁷, rimerret në mënyrë të çrregullt nga Viviani me një ironi kumbuese.

Ajo që prej mbështetësve të Zolait shihet si virtyti i vëzhgimit të fakteve të zhveshura jetësore është për Uajldin verbëria që ndëshkon me imitimim e përsëritur të qëndrimeve të pandërgjegjshme; ajo që prej realistëve shihet si prestigj që buron nga anëtarësimi në një profesion, për Uajldin s’është gjë tjetër, veçse tkurrje e personalitetit. Sipas tij, “realizmi është një burg, ndërsa hekurat në dritaret e tij janë ato që quhen natyrë.”⁷⁸ Lexuesit dhe vetë artistët janë shumë të dhënë pas së ashtuquajturës “jetë” që realizmi e vendos në vend të artit, formës dhe së bukurës. Misioni shpëtimtar i gënjeshtarit/trilluesit është të na tregojë rrugën për të dalë nga burgu i natyrës, të na çlirojë nga realiteti i thjeshtë.

Për shumë nga artistët progresistë të viteve 1890, përfshirë edhe ata që kishin shprehur interes për lirinë seksuale, realizmi, me vëmendjen që tregonte ndaj fakteve të

⁷⁴ Linda Nochlin, *Realism*, (Harmondsworth: Penguin, 1971), p.36.

⁷⁵ Oscar Wilde, “The Decay of Lying”, *Intentions*, (New York: Brentano’s, 1905), p. 12.

⁷⁶ Oscar Wilde, “The Decay of Lying”, *Intentions*, (New York: Brentano’s, 1905), p. 12.

⁷⁷ Citim te Lynn Pykett “Representing the Real: The English”, p. 182.

⁷⁸ Oscar Wilde, “The Decay of Lying”, *Intentions*, (New York: Brentano’s, 1905), p. 17.

jetës, ishte arti i së ardhmes.⁷⁹ Ndërsa për Uajldin, realizmi qëndron në kahun e gabuar të ndarjes që dallon imitimin nga krijimi, natyrën nga forma, jetën nga arti, realizmin nga romanca, dhe seksualitetin e hamendësuar si të natyrshëm nga një seksualitet që, ashtu si dhe arti, përbuz çdo përpjekje për të diktuar kufij. Tek eseja “Rënia e gënjeshtërs”, në një frazë të huazuar nga Algernon Charles Suinbëri, më i zellshmi i antinatyralistëve, Uajldi shkruan: “Dallimi mes librit të Zolait “Lasomuar” dhe “Iluzionet e humbura” të Balzakit është dallimi mes realizmit pa imagjinatë dhe atij me imagjinatë”⁸⁰. Megjithatë këtë dallim ai e huazon nga Suinbëri, shtjellimi i idesë në vijim është thellësisht origjinal e interesant: “Zhvillimi i qëndrueshëm tek Balzaku i kthen miqtë tanë të gjallë në hije, dhe të njohurit në hije të hijeve...”⁸¹.

Me gjithë këto pohime, pika më kontradiktore e esesë është vetë thelbi i saj, i cili vazhdon të jetë pjesë e debateve teorike: arti nuk shpreh gjë tjetër veç vetvetes. Dhe, nëse arti do t’i referohej veç vetvetes, a do të kishte ai ndonjë gjë me vlerë për të shprehur? Realistët mëtojnë se ata i referohen një bote që është atje-jashtë. Uajldi pretendon se e vetmja gjë domethënëse atje-jashtë, e ka zanafillën këtu-brenda. Këmbëngulja tek natyra vetëreferuese e artit ka si synim të krijojë një zonë të ndarë, të privilegjuar, ku artistët të ndjehen të lirë nga censura moralizuese. Kjo na thuhet shkoqur edhe në parathënien e “Portreti i Dorian Greit”: “Nuk ka libra të moralshëm ose të pamoralshëm. Librat janë ose të shkruar mirë ose të shkruar keq. Kjo është e gjitha.”⁸² Kjo do të ishte e vështirë për t’u besuar për sa kohë janë njerëzit ata që vendosin nëse një libër është i shkruar mirë apo keq. Edhe vetë përgjigjja e Uajldit ndaj Zolait, lë të kuptohet se përmbajtja, (ajo që shpreh arti) gjen fshehurazi rrugën e vet për t’u bërë pjesë e këtij vendimi. Në esë, mospranimi kategorik për t’i dhënë vendin e parë natyrës çon drejt antihistorizmit. Nëse “e vërteta është plotësisht dhe absolutisht çështje stili”⁸³ dhe, nëse “Arti e gjen përsosurinë brenda vetes”⁸⁴, pra, duke mos shprehur asgjë tjetër veç vetvetes, atëherë arti në asnjë mënyrë nuk mundet të shprehë qëndrimin e kohës, frymën e saj, kushtet morale dhe shoqërore që e rrethojnë dhe nën influencën e të cilave është prodhuar. Ky antihistorizëm lidhet me një vëzhgim më modest. Viviani nuk e pranon idenë e Sirilit se “artet imituese vërtet na japin... vetëm stilet e ndryshme të artistëve të veçantë, apo të shkollave të ndryshme të artistëve”⁸⁵.

Kjo temë do të rimerret më vonë edhe nga autorë të tjerë. E. H. Gombrich në veprën e tij “Arti dhe iluzioni”⁸⁶ e shtjellon këtë ide duke theksuar se egjiptianët e lashtë nuk kishin pamjen me të cilën ata shfaqen në vizatimet e kohës. Viviani shkon më tej: “Mesjeta, ashtu siç e njohim ne në art, është thjesht një formë e caktuar stili, dhe nuk ka asnjë arsye përse një artist i këtij stili të mos shfaqet edhe në shekullin e

⁷⁹ John Addyngton Symonds, *La bête humaine: A Study of Zola's Idealism*, (Fortnightly Review, NS 50, 1891) [http://: www.questia.com](http://www.questia.com)

⁸⁰ Oscar Wilde, “The Decay of Lying”, *Intentions*, (New York: Brentano's, 1905), p. 17.

⁸¹ Oscar Wilde, “The Decay of Lying”, *Intentions*, (New York: Brentano's, 1905), p. 17.

⁸² Oscar Wilde, *The Portrait of Dorian Gray*, (Oksford: Oxford University Press, 1998), p. IV.

⁸³ Oscar Wilde, “The Decay of Lying”, *Intentions*, (New York: Brentano's, 1905), p.29.

⁸⁴ *Ibid.*, p.30.

⁸⁵ Oscar Wilde, “The Decay of Lying”, *Intentions*, (New York: Brentano's, 1905), p. 46.

⁸⁶ Ernst Hans Joseph Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, (New York: Princeton University Press, 1960), p. 65.

nëntëmbëdhjetë”⁸⁷. Antihistorizmi i Uajldit shfaqet si një nënkategori e antirealizmit të tij.

Në përpjekjet për të krijuar hapësirë për artin e tij, Uajldi nuk kursen as historinë standarde të letërsisë. Romancierët realistë francezë, si Balzak dhe Flober, janë ata që ai nderon më shumë e, që nuk ngurren t’i rendisë si mbështetës të kauzës së tij. Balzaku, në veçanti, është heroi i estetikës antirealiste të Uajldit (dhe Suinbërnit). Herë pas here ai i referohet edhe Ibsenit, duke e nxjerrë atë nga konteksti kohor dhe hapësinor. Kështu, për dramën “Heda Gabler” (Hedda Gabler), Uajldi shkruan: “Ndieja keqardhje dhe tmerr, sikur drama të ishte tragjedi greke”⁸⁸. Vetë thelbi i dekadencës rivlerësohet në momentin kur Viviani kërkon gjurmët e rënies së artit nga zbulimi abstrakt deri atje ku “jeta fiton dhe e shtyn artin jashtë, në botën e egër”. Kjo është dekadencia e vërtetë”⁸⁹, sipas unit të Uajldit.

Kritikët e kohës iu përgjigjën sulmeve të Uajldit ndaj realizmit duke mos i marrë seriozisht ato (“nëse do të besonim se natyra imiton artin, atëherë, sigurisht që nuk është e nevojshme që të citohen më tej argumentat e tij”)⁹⁰. Madje edhe Artur Saimons (Arthur Simons), mbështetës i dekadentizmit e simbolizmit, shprehet se e sheh “Rënia e gënjeshtërs” si “një protestë kundër realizmit... Ajo përfaqëson doktrina të caktuara estetike, tek të cilat Z.Uajld beson vetëm pjesërisht.”⁹¹

Përfundim do të përbente kritika e eseistes amerikane Agnes Repleir (Agnes Replaiet), e cila e propozoi përmbledhjen “Qëllimet” për çmimin “Libri më i mirë i vitit”. Në këtë ese ajo sheh “të përvijuar qartësisht një të vërtetë të madhe të cilën ne, të gjithë, nuk po arrijmë ta rrokim, pavarësinë absolute të artit, artit të ushqyer nga imagjinata dhe që shpreh të bukurën. Kjo është dora që vesh me shkëlqim grinë që ka përfshirë botën, ky është zëri që kumbon me tinguj flauti përmes heshtjes së kohërave. Degradimi i këtij vizioni rrezatues në atë të ndihmësit të natyrës, mendimi se duhet që të marrim thjesht pasqyrim fotografik të një jete pa dashuri, përbën një herezi e cila shkakton tek Z. Uajld një qortim argëtues, pa zemërim.”⁹² Por edhe kjo kritike, përveç estetizmit të vjetër dhe romantizmit edhe më të vjetër, nuk arrin të përcaktojë se cila është alternativa që ofron Uajldi në vend të realizmit.

Në një shkrim në revistën “Nejshën” (Nation) bëhet kjo përpjekje përkufizuese: “Thelbi është doktrina e vjetër e idealizmit. Në karakterizimin që i bën idealizmit si një formë “gënjeshtre”, Z. Uajld nisat nga një këndvështrim platonik, ose të paktën ruan analogjinë me doktrinën poetike të “Republikës”!⁹³

Edhe kjo kritikë është një dëshmi më shumë për vështirësinë e përcaktimit të qëndrimit të vërtetë të Uajldit, pavarësisht deklarimeve të tij. Në esetë e tij “Rënia e gënjeshtërs” dhe “Kritiku si artist” Uajldi rreket të provojë se bazat e teorisë së tij

⁸⁷ Oscar Wilde, “The Decay of Lying”, *Intentions*, (New York: Brentano’s, 1905), p.46.

⁸⁸ Oscar Wilde, *The Complete Letters*, edited by Merlin Holland and Rupert Hart-Davis, (New York: Henry Holt and Company, 2000), p.293.

⁸⁹ Oscar Wilde, “The Decay of Lying”, *Intentions*, (New York: Brentano’s, 1905), p. 22.

⁹⁰ Karl Beckson, *Oscar Wilde, The Critical Heritage*, (London: Routledge, 1974), p. 94.

⁹¹ Karl Beckson, *Oscar Wilde, The Critical Heritage*, (London: Routledge, 1974), p. 103.

⁹³ Cituar te Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, (London:Hamish Hamilton, 1987), p.120.

gjenden tek Platoni. Idealizmi i Platonit nënkupton një botë të tërë me një të vërtetë thelbësore dhe të pandryshueshme përtej botës së dukjeve; por “Rënia e gënjeshtërs” sheh një botë ku e vërteta është ajo që ne bëjmë e ribëjmë, një botë ku natyra na pengon të shohim, jo format e përvetshme të Platonit, por format gjithnjë të reja të krijimit njerëzor. Për Uajldin, si platonizmi ku e vërteta absolute qëndron në botën e ideve dhe jo tek bota materiale përreth, ashtu edhe realizmi ku e vërteta qëndron tek bota materiale janë njësoj të papranueshëm, pasi ata na lidhin pas një natyre e cila nuk është krijimi ynë.

I.2.4 Oskar Uajldi dhe e vërteta e personalitetit (jo) krijues

Raporti me të vërtetën në art, në natyrë dhe në jetë është një temë tjetër që e gjejmë të trajtuar me hollësi në eseistikën e Uajldit. Edhe në këtë rast tema trajtohet duke marrë si pikënisje pikërisht të kundërtën e së vërtetës, falsifikimin. Eseja, si gjithçka tjetër e shkruar nga Uajldi na vë përballë një qëndrimi të paqartë, thuajse kontradiktor. Ajo nis me diskutimin e mungesës së personales në art, por më pas pranon rastet kur arti dhe artisti janë aq të lidhur me njëri-tjetrin, saqë biografia nuk mund të shpërfillet, pasi na drejton drejt idesë së tij.

Eseja i bën të paqëndrueshme kategoritë morale të sinqeritetit dhe së vërtetës, si dhe ndarjen mes falsifikimit dhe artit. Është e njëjta ide me të cilën fillon “Portreti i Z. U. H.”, ku argumenti se “të ashtuquajturat falsifikime të Ç atertonit janë thjesht rrjedhojë e dëshirës artistike për përsosuri në pasqyrim”⁹⁴ shërben si pikënisje për të shpalosur rëniën e qëllimshme të sigurisë rrëfimtare e për të parashtruar idenë se të censurosh një artist për falsifikim do të thotë të ngatërrosh problemet etike me ato estetike”.⁹⁵

Uajldi po provonte një stil që e hasim në disa kritika të kohës, si dhe në esenë “E vërteta e maskave”: qëndrimin e njeriut të letrave, gërshetuar me pozën e profesorit të estetikës. Stili është i matur dhe skolare, me autoritet të bazuar në dije. Uajldi mund të fliste para auditoreve me një zë ku mund të ndiheshin jehonat e shumë filozofëve, dhe sërish të tingëllonte kaq natyrshëm, kaq autoritar, sa askush nuk e vinte re se atje mungonte personalizimi. Tek “Portreti i Z. U. H” ai e zhvendos këtë lloj të foluri akademik në gojë të tjera, duke i dhënë esesë trajtën e një dialogu për të na drejtuar natyrshëm tek përfundimi “Që të dijë të vërtetën, njeriu duhet të marrë me mend miliarda të pavërteta”⁹⁶. Ky qëndrim shndërrohet tek “Peneli, lapsi dhe helmi”, duke e kthyer esenë në një pozë të qëllimshme, e cila ashtu si pozat e tjera publike të tij, ishte potencialisht një parodi e vetvetes. Për shkak të natyrës vetëparodizuese, ky qëndrim është shumë i përshtatshëm për të zbuluar marrëdhëniet e mjegullta mes falsifikimit dhe artit, kriminalitetit dhe personalitetit.

Si Regenia Ganier, ashtu edhe Ian Smoll vërejnë në këtë ese atë që Smoll i emërton si “krizë të autoritetit, e shkaktuar nga zhdukja e njerëzve të mençur të cilët i

⁹⁴ Oscar Wilde, “The portrait of Mr. W.H”, *Complete Shorter Fiction*, (Oxford: Oxford University Press, 1998), p. 139.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Oscar Wilde, “The Truth of Masks”, *Intentions*, (New York: Brentano’s, 1905), p.188.

flasin shoqërisë së gjerë me prestigjin e individit të veçantë, dhe zëvendësimi i tyre me akademikë të profilizuar të cilët nuk i flasin thujse askujt”⁹⁷.

Arnoldi dhe Pejtëri janë dy zërat autoritarë tek të cilët Uajldi mbështetet për të parashtruar idetë e tij. Ata sillen nga autori si remineshenca të rendit të kaluar, ku kritiku i kulturës ende përfaqësonte këtë personalitet në kuptimin e vet të mirëfilltë. Ian Small sugjeron se Uajldi “me një strategji tipike ikonoklastike”⁹⁸ u mundua nëpërmjet eseve dhe kritikave të tij të ringjallte pikërisht traditën “jofunksionale” të kritikës. Por, ai u mundua ta ringjallte këtë traditë, për mendimin tonë, në trajtën e një plagjiature të ndërgjegjshme për vonesën e saj, ashtu sikurse edhe estetizmi i Ualdit pranonte vonesën nëpërmjet vetëparodizimit. Ky ishte një shndërrim që ai e përdori në nivelin e retorikës, në stilin epigramatik, i cili e kthen mençurinë e të “urtëve” në një mënyrë shprehjeje. Në të njëjtën mënyrë, ky shndërrim u përdor prej tij edhe në nivelin e personit publik.

Tek “Kritiku si artist” zërat e Arnoldit e Pejtërit nuk vijnë as si plagjiaturë, as të cituar (siç do t’i citonte një akademik i profilizuar), por si pjesëmarrës në dialog, e rrjedhimisht të hapur ndaj parodisë, ndërkohë që në mënyrë paradoksale autoriteti buron pikërisht prej tyre. Një shndërrim të ngjashëm e gjejmë edhe tek zërat rrëfimtarë të esesë “Peneli, lapsi dhe helmi”. Këto zëra shpalosin një mungesë të dukshme harmonie mes njëri-tjetrit. Njëri prej zërave i përket një njeriu të vonuar të letrave, Uilliam Hezlitit (William Hazlitt), studiues i përpiktë, redaktor dhe hartues i përmbledhjes “Ese dhe kritika të Tomas Griffiths Uejnrajtit”, të cilën Hezlitit e shoqëron me një parathënie biografike.

Samuel Shonbaum tek “Jetët e Shekspirit”, e konsideron këtë përmbledhje si një “prozë tmerrësisht të keqe, një libër të keq, pa interes apo ndikim”.⁹⁹ Por ky ndoshta do të ishte një gjykim tepër i rreptë nëse do të merrnim parasysh faktin se, të paktën njëri prej autorëve më në zë të asaj periudhe, Oskar Uajldi, duket se është ndikuar nga kjo përmbledhje. Shumica e fjalëve dhe fakteve që përdor Uajldi në këtë ese merren nga parathënia e mprehtë e Hezlitit, i cili njeh potencialin komik të historisë së Uejnrajtit, por tregohet moralizues tipik në përshkrimin e këtij të fundit si një njeri të pashpirt, të gatshëm për të shkelur edhe ndjenjat më fisnike njerëzore për të arritur qëllimet e tij egoiste. Te “Pena, lapsi dhe helmi” Uajldi vendos gjakftohtësinë e dendit në vend të zemërimit të drejtë të Hezlitit, dhe në vend të dënimit të merituar të qëllimeve egoiste të Uejnrajtit ai zhvillon një intervistë komike për të zbuluar ç’do të thotë të kesh një ndërgjegje ose të jesh një personalitet.

Një burim i dytë, më modest, por thelbësor në projektin e Uajldit është studimi “Uilliam Blejk: Ese kritike” i Suinbërnit. Nga Suinbërnit ai merr titullin alterantiv, duke lënë të kuptohet se penelat, lapsat dhe helmi jo vetëm që bëjnë pjesë në të njëjtën kategori, por shërbejnë si model i një stili të ndershëm, e njëherazi të padepërtueshëm, ç ka krijon tek lexuesi shumë mëdyshje. Ky i fundit nuk mundet të besojë, por as të

⁹⁷ Ian Small, *Conditions for Criticism: Authority, Knowledge, and Literature in the Late Nineteenth Century*. (Oxford: Clarendon Press, 1991), pp. 92, 112, Regenia Gagnier, *Idylls of the Marketplace*, (Stanford University Press, 1986), p 13.

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Samuel Schoenbaum, *Shakespeare’s Lives* (Oxford: Clarendon Press, 1970), p 681.

shpërfillë qoftë edhe një fjalë të vetme. Janë pesë faqe të cilat e paraqesin Uejnrajtin në mënyrë të shkëlqyer, të çrregullt e njëherazi të përkushtuar, të ngjashme me përshkrimin e Bleikut nga Suinbërnin. Përshkrimi i Uajldit për Uejrajtin nis me këto fjalë:

“Dikush tjetër [mik i Bleikut] vlen të përmendet këtu, deri kur të kemi dikë më të mirë, kritikun më të mirë anglez të artit, me sa dimë, njësoj i admirueshëm si piktor, shkrimtar dhe vrasës. Në secilin prej këtyre drejtimeve, ndoshta, kishte një fare mungese të vlerës apo zellit të palëkundur, që herë pas herë pengonte apo dëmtonte funksionimin e një aftësie të shkëlqyer. Megjithatë, tek secila ka qartësisht një ndjeshmëri fisnike për të drejtën e të përshtashmen, një hijeshi dhe formë, një kënaqësi që vjen vetëm nga përsosuria dhe një aspiratë e papërsëritshme e cila vjen pas një pune të kryer mirë, e cila nuk mund të njohë asnjëlloj mbivlerësimi. Me penë, laps ose helm, dora e tij nuk ishte kurrë thjesht dora e një mjeshtri të zakonshëm.”¹⁰⁰

Përsëritja e emërtimit të trefishtë “një piktor, shkrimtar dhe vrasës” nënkupton shkrirjen e këtyre kategorive. Ironia e fuqishme e Suinbërnit tek Uajldi zëvendësohet nga pohime të drejtpërdrejta, të cilat i bëjnë synimet e autorit edhe më të paqarta: “Ky dendi i ri [Uejnrajti]kërkonte më shumë të bëhej dikush, sesa të bënte ndonjë gjë. Ai e kuptonte se jeta në vetvete është një art, dhe ka rrugët e veta të stilit, që nuk janë më të pakta se artet që përpiqen ta shprehin atë.”¹⁰¹

Për Uajldin, ashtu si edhe për Suinbërnin, artisti/falsifikatori/vrasësi mund të kthehet nga një hero i vërtetë i estetizmit, nga një dendi, qenia e të cilit është vepra më e mirë artistike e tij, në një kriminel të neveritshëm dhe pa imagjinatë, apo në rastin më të keq, në një person me një stil të keq proze. Këtë kalim apo të gjitha këto qëndrime ai mund t'i marrë brenda së njëjtës fjali. Kjo paqëndrueshmëri rrjedh pjesërisht nga citimi i zgjeruar që i bën Uajldi prozës së shfrenuar, komike, por jo argëtuese të Uejnrajtit (të cilën diku e lëvdon e, diku e quan modelin e teprimeve më të këqija të gazetarisë moderne); e pjesërisht buron nga rrëfimi i errët, i cili është i barasvlershëm me maskimin, fshehjen apo falsifikimin, të cilat, siç na tregon eseja, përbëjnë “personalitetin” e tij.

Gjatë rishikimit që i bëri përmbledhjes “Qëllimet”, Uajldi shtoi dy fjali, të cilat, ashtu sikurse shtesat tek “Rënia e gënjeshtërs” kristalizojnë atë që ishte lënë pezull në versionin e botuar në revistë : “Një maskë flet më shumë se një fytyrë. Këto maskime intensifikojnë personalitetin”.¹⁰² Ky rishikim e afroi “Peneli, lapsi dhe helmi” tek i njëjti univers ligjërimi mbi të vërtetën si edhe eseja polemizuese “Kritiku si artist”, dhe “E vërteta e maskave”. Në këtë të fundit Uajldi do të shihte edhe raportin e së vërtetës me individin, të cilin do ta përmbledhte kështu: “Njeriu është më pak vetvetja atëherë kur flet në vetën e parë. Jepi atij një maskë e do të të tregojë të vërtetën”.¹⁰³

Ky është një propozim shumë i rëndësishëm, por edhe shumë i kundërshtuar. Problemi se dy ideve të papajtueshme mbi personalitetin u kërkohet të “bashkëjetojnë” është prekur edhe tek “Rënia e gënjeshtërs”. Personaliteti te “Portreti i Dorian Greit”

¹⁰⁰ Algernon Charles Swinburne *William Blake: A critical Essay* (London: John Camden Hotten, Piccadilly, 1868, <http://books.google.com>), pp.67-70.

¹⁰¹ Oscar Wilde, “Pen, Pencil and Poison”, *Intentions*, (New York: Brentano’s, 1905), p.65.

¹⁰² Oscar Wilde, “Pen, Pencil and Poison”, *Intentions*, (New York: Brentano’s, 1905), p.64.

¹⁰³ Oscar Wilde, “The Truth of Masks”, *Intentions*, (New York: Brentano’s, 1905), p. 185.

është diçka jo e thjeshtë, e përhershme, e besueshme dhe me një thelb të vetëm”¹⁰⁴, ndërsa tek “Portreti i Z. U. H.” “personaliteti nuk ka të përhershme.”¹⁰⁵

Tek “Kritiku si artist”, megjithëse thirrja është për forcim të personalitetit, shohim se maskat nuk intensifikojnë personalitete; ato në të vërtetë shumëfishojnë personalitetet tona, duke nxjerrë në pah paqëndrueshmërinë e qasjes së autorit ndaj së vërtetës, trajtimin e mungesës së sinqeritetit thjesht si një metodë nëpërmjet së cilës ne shumëfishojmë personalitetet tona.¹⁰⁶

Tek “Peneli, lapsi dhe helmi” del ideja se thellësia e një personaliteti është më e rëndësishme se shumësia: “Mund të imagjinohet një personalitet i fuqishëm që krijohet nga mëkati.”¹⁰⁷ Në çdo rast, edhe kur maska fsheh një mungesë, edhe kur sipërfaqja ka një thellësi të pazakontë, personaliteti më i fuqishëm e i larmishëm matet nga shkalla e shmangies prej normës, e mungesës së ndershmërisë dhe mëkatit. Mendimi më interesant e njëherazi më drithërues në esenë “Peneli, lapsi dhe helmi”, është vështirësia për të pranuar burgosjen e Uejnrajtit për një krim të kryer trembëdhjetë vjet më parë. Uajldi shkruan: “Përhershmeria e personalitetit është një problem shumë i hollë metafizik, dhe sigurisht që ligji anglez ka për të një zgjidhje të gatshme dhe shumë të rreptë”¹⁰⁸.

Tek shkrimi i tij i fundit “De Profundis”, pasi e ka provuar në kurriz zgjidhjen ligjore angleze, Uajldi e plotëson mendimin, por këtë herë pa nota humori: “Ne, që jetojmë në burg, dhe që në jetë nuk kemi ngjarje tjetër veç hidhërimit, duhet ta masim kohën me goditjet e dhembjeve, dhe kujtimet e momenteve të hidhura. Vuajtja, megjithëse juve mund t’ju duket e çuditshme, është ajo që na bën të ekzistojmë. Vetëm nëpërmjet saj ne bëhemi të ndërgjegjshëm për ekzistencën tonë, ndërsa kujtimi i vuajtjeve të së shkuarës na nevojitet si provë e vazhdimësisë së identitetit tonë.”

Sikurse edhe në shkrimet e tij të mëparshme, ekzistenca matet në njësi pejtëriane, por ndryshe nga Pejtëri, në vend të “numrit të llogaritur të pulsimeve ... që na ofrohet në trajtën e jetës shumëngjyrëshe e dramatike”¹⁰⁹ te “De Profundis” kemi “goditjet e dhembjes”¹¹⁰ si njësi matëse për vuajtjen e njëtrajtshme dhe jodramatike. E tani, në vend të përshtypjeve që rrëshqasin e që krijojnë nevojën për rifreskim të vazhdueshëm nëpërmjet ndjesive të reja, kemi “kujtimin e vuajtjes së të shkuarës”¹¹¹ i cili, ashtu si edhe ligji anglez, përcakton përhershmerinë e personalitetit. Vetë fjala “personalitet” ka një numër kuptimesh në kulturën viktoriane. Studiesi Mod Ellman, duke u nisur nga një

¹⁰⁴ Oscar Wilde, *The Portrait of Dorian Gray*, (Oksford: Oxford University Press, 1998), p. 117.

¹⁰⁵ Oscar Wilde, “The Truth of Masks”, *Intentions*, (New York: Brentano’s, 1905), p. 185.

¹⁰⁶ Oscar Wilde, “The Truth of Masks”, *Intentions*, (New York: Brentano’s, 1905), p. 191.

¹⁰⁷ Oscar Wilde, “Pen, Pencil and Poison”, *Intentions*, (New York: Brentano’s, 1905), p. 89.

¹⁰⁸ Oscar Wilde, “Pen, Pencil and Poison”, *Intentions*, (New York: Brentano’s, 1905), p. 86.

¹⁰⁹ Walter Pater, *The Renaissance Studies in Art and Poetry*, The 1893 Text, edited by Donald L. Hill (California: University of California Press <http://books.google.com>), p. 188.

¹¹⁰ Oscar Wilde, *The Complete Letters*, edited by Merlin Holland and Rupert Hart-Davis, (New York: Henry Holt and Company, 2000), p. 380.

¹¹¹ Ibid.

këndvështrim tërësisht gjuhësor quan personalitet ndërgjegjësimin e unifikuar dhe transcendent të shekullit të nëntëmbëdhjetë.¹¹²

Ndërkohë që shekulli po i afrohej fundit, transcendenca e personalitetit kërcënohej nga drejtime të ndryshme, për shembull, nga shkenca e mendjes. Psikologu i njohur, Dr. Henri Modslit, në veprën “Patologjia e mendjes”, e përkufizonte personalitetin si “njësi fiziologjike e funksioneve organike.”¹¹³ Duke vënë në dukje se gjatë gjumit dhe ëndrrave “funksionet tona të ndërgjegjshme janë në nivelin më të lartë të pavëmendjes”¹¹⁴, Modslit megjithatë beson se “organizmi ruan indentitetin e tij nëpërmjet diçkaje që është më e thellë se ndërgjegjja, dhe që përbën personalitetin tonë”¹¹⁵.

Këtu duket sikur kemi thelbin e personalitetit viktorian të analizuar në detaje. Çdo personalitet, sipas Modslit, është i dallueshëm nga të tjerët dhe një vazhdimësi e vetvetes. Nga pikëpamja funksionale personalitetet janë njësoj. Por jo nga pikëpamja cilësore. Kalimi nga personaliteti i cili përcakton thjesht individin, tek personaliteti që përcakton një person të veçantë, me cilësi të ndryshme nga ata që, megjithëse dukshëm persona, nuk janë plotësisht personalitete, është i përcaktuar tashmë qartë në kohën e shkrimit të “Qëllimet”.

Forca e një personaliteti publik është produkt i interesit publik që ai krijon; ky personalitet, nëse kthehet në objekt fitimi, kthehet në personalitet të dobët. Vetë Uajldi ishte një personalitet i tillë i cili ka qenë gjithmonë në qendër të vëmendjes së publikut. Një nga rrjedhojat, për disa kritikë, është kalimi i krijimtarisë së tij në vend dytësor, si dukuri e ndërvarur i këtij personaliteti. Riçard Lëgalien shkruante në vitin 1909 se vepra e Uajldit “ishte vetëm konturi i një personaliteti fantastik e mbresëlënës”.¹¹⁶

Personaliteti që përqafon Uajldi (individit dhe fjala) është shpesh objekt i debateve. Në fillimet e viteve 1880, gjatë ligjëratave në Amerikë, për të “fjalë” do të thotë “përsosuri”. Kështu, ai do të shprehej “Henri Irving është aktor i madh, pasi ai sjell në interpretimin e veprës së artit dy cilësitë kaq të dëshirueshme në këtë shekull: personalitetin dhe përsosurinë. Cilësia e parë, i përket artistit dhe i vë vulën individualitetit të tij; e dyta i përket mjetit shprehës dhe e kthen atë që është veçanti në universalitetin e artit.”¹¹⁷

Disa vite më vonë Uajldi do të përdorte vetë Pejtërin për të ilustruar këtë baraspeshë të rëndësishme: “tek Z. Pejtër, ashtu si edhe tek Kardinali Njuman, ne gjejmë bashkimin e personalitetit me përsosurinë”.¹¹⁸ Më pas, nga burgu, i ka ardhur radha

¹¹² Maud Ellman, *The poetics of impersonality: T.S. Eliot and Ezra Pound* (Brighton: Harvester Press, 1987), p. 16.

¹¹³ Henry Maudsly, *The Pathology of Mind*, (New York: D. Appleton and Company, 1880), <http://www.archive.org>, p. 11.

¹¹⁴ Henry Maudsly, *The Pathology of Mind*, (New York: D. Appleton and Company, 1880), <http://www.archive.org>, p. 11.

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Cituar te Richard Ellmann, *Critical Writings of Oscar Wilde*, (Chicago: University of Chicago Press, 1969), p. 278.

¹¹⁷ Ibid., p.356.

¹¹⁸ Cituar te Richard Ellmann, *Critical Writings of Oscar Wilde*, (Chicago: University of Chicago Press, 1969), p. 234.

vetvetes: në përshkrimin që i bën vetes e që i drejtohet Alfred Daglasit gjejmë “një artist ... cilësia e punës së të cilit varet nga intensifikimi i personalitetit”¹¹⁹; për më tepër Oskar Uajldi e lidh këtë me një tjetër artist, Jezu Krishtin: “tek Krishti mund të shquhet ajo lidhje e ngushtë mes personalitetit dhe përsosurisë...Vetë thelbi i natyrës së tij është i njëjtë me atë të natyrës së artistit...”¹²⁰

Vërejmë se tek “Peneli, lapsi dhe helmi” Uajldit nuk i intereson bashkimi i personalitetit me përsosurinë. Përkundrazi, “Këto krime... i jepnin një personalitet të fuqishëm stilit të tij [Uejnrajtit]; dhe sërish: “Mund të imagjinohet një personalitet i fortë i cili lind nga mëkati”¹²¹.

Tomas Griffiths Uejnrajti nuk është Dorian Grei: ai nuk bën pjesë tek të përgjedhurit. Megjithatë, ngjashmëritë janë të dukshme. Uejnrajti është, ose aspiron të bëhet, sikurse dhe Doriani, pjesëtar i klasës “dendi”; diletantizmi i tij shkrihet me tipare femërore, krimi i tij fshihet pas një jete të fshehtë. Fundi i jetës e gjen në vetmi, duke pikturuar pa reshtur e në mënyrë të pakontrolluar portretet e viktimave të tij. Instrumentet që përdor Uejnrajti janë të ngjashme me ato të Dorianit. Sipas retorikës së Uajldit, lapsat dhe helmi qëndrojnë mirë së bashku. Nga ana tjetër, librat përhapin ide e helmojnë mendje (ose intensifikojnë personalitete), ashtu “si libri helmues” që Lord Henri i dhuroi Dorianit: “Për vite me radhë, Doriani nuk mund të çlirohej nga ndikimi i këtij libri”¹²². Pena dhe lapsi e fusin Dorianin në rrugën e krimeve të cilat nuk mund të zihen me gojë, ndërsa lapsi i Bazilit pikturon portretin; si në esenë satirike, ashtu edhe në roman personaliteti i intensifikuar nga krimi mund të kthehet në ndëshkim të vetvetes. Vetëfabrikimi është në konflikt me fatalitetin, arti me natyrën, romanca me realizmin.

Analizën më të zgjeruar mbi të vërtetën dhe artin e falsifikimit të personalitetit e gjejmë tek “Portreti i Z. U. H.” Faktet materiale që përmban si dhe forma e retorika që ofron krijojnë idenë se këtu misteret fillojnë me zgjidhjen e tyre. Versioni origjinal u publikua në të njëjtin vit me “Peneli, lapsi dhe helmi”, ndërkohë që versioni i zgjeruar nuk arriti të shihte dritën e botimit sa kohë që Uajldi ishte gjallë, me gjithë përpjekjet e tij. Ky qëllim i paarritur është emblematik në vetvete: vetë qënia e papërfunduar e kësaj eseje apo tregimi, jo e përsosur nga pikëpamja tekstore, krijon ndjesinë e rritjes së vazhdueshme.

Në këtë ese Uajldi shkon shumë pranë emërtimit të mëkatis të tij. Po kështu, më shumë se në ç do ese tjetër shtrohen pyetje të sinqerta për vetë idenë e “Qëllimet”, duke fshehur personalitetin apo qëndrueshmërinë e rezultateve që mund të arrijë një personalitet. Uajldi hyn në këtë mënyrë në dialog me një gjeneratë modernistësh, ku nuk përfshihen vetëm Jejsi dhe Xhojsi, por edhe Paundi e Elioti. Nëpërmjet vlerësimit të sipërfaqeve dhe maskave në raport me nocionin praktik të sinqeritetit, nënshtrimit të pretendimeve agresive të shkencës pozitiviste ndaj përfytyrimit artistik, ndërveprimit të

¹¹⁹ Oscar Wilde *The Complete Letters of Oscar Wilde*, edited by Merlin Holland and Rupert Hart-Davis (New York: Henry Holt and Company, 2000), p.425.

¹²⁰ *Ibid.*, p.476.

¹²¹ Oscar Wilde, “Pen, Pencil and Poison”, *Intentions*, (New York: Brentano’s, 1905), p.89.

¹²² Oscar Wilde, *The Portrait of Dorian Gray*, (Oksford: Oxford University Press, 1998), p.103.

përhershëm mes ekskluzivitetit elitar dhe etikës sociale, Uajldi iu drejtua atyre dhe ata u përgjigjën.

Vihet re se në periudhën kur mbështeste doktrinën anglo-katolike, Elioti u mundua të distancohej nga Pejtëri e kështu edhe nga ndikimet e Uajldit¹²³. Po në të vërtetë, autori i esesë “Tradita dhe talenti individual” nuk është shumë larg Uajldit kur shkruan: “Poezia nuk është çlirim emocionesh, por largim nga emocionet; nuk është shprehje e personalitetit, por largim nga personaliteti. Por, sigurisht, vetëm ata që kanë emocione dhe personalitet mund të kuptojnë çdo të thotë të shpëtosh prej tyre...”¹²⁴

Nuk mund të mohohet përafërsia me thënien e Gilbertit tek “Kritiku si artist”: “... poezia e keqe buron nga ndjenjat e vërteta. Të jesh i natyrshëm do të thotë të jesh i kuptueshëm/ i qartë dhe të jesh i qartë do të thotë të jesh joartistik”¹²⁵.

Ky pohim përkon me mënyrën se si Elioti shpreh mëdyshjen e tij për vlerën e personalitetit. Personaliteti përbën një kufizim nga i cili shkrimtarët duhet të çlirohen për të kaluar përtej asaj që mbetet vetëm në nivelin e personales. Ndërsa, duke vazhduar këtë ide Elioti shprehet se personaliteti është një privilegj vetëm për poetë të zgjedhur. Kështu, brenda së njëjtës fjali, artisti i Eliotit duhet të shpëtojë nga personaliteti i tij, por njëkohësisht edhe ta ruajë atë, si një nga tiparet që e bën të dallueshëm nga të tjerët.

Edhe për Ezra Paundin në vitin 1916 personaliteti përjetohet si një venitje që nuk mund të shprehet me fjalë, si shenjë e nënshtrimit tonë ndaj një të shkuare gjithmonë progresive: “Në kërkimin e unit, në kërkimin e shprehjes së sinqertë të vetvetes, njeriu prek dhe gjen atë që mund të duket si e vërtetë. Mund të thotë “Unë jam kjo apo ajo tjetra, dhe me shqiptimin e zorshëm të këtyrë fjalëve ai pushon së qeni ajo gjë”¹²⁶

Uajldi në “Portratin e Z. U. H.”: shprehet se personaliteti i artistit është në ndryshim të vazhdueshëm, i ndikueshëm nga mbresat apo ndijimet që ngjall një vepër arti apo një objekt jetësor: “personaliteti nuk ka asgjë të përhershme. A nuk erdhën gjërat në mendje dhe a nuk u larguan ato qetësisht, shpejt dhe pa lënë gjurmë, ashtu si edhe hijet nëpër pasqyra? A nuk kemi qenë në mëshirën e përshtypjeve të tilla të cilat Arti apo Jeta i zgjodhi për ne?”¹²⁷

Nocioni i debatueshëm i personalitetit, si diç ka e vetëkrijuar dhe e ndryshueshme është shenja dalluese e fatit të artistit. Siç u shpjegua më lart, në vëllimin “Qëllimet”, madje edhe në kontekstin në dukje të papërshtatshëm dhe satirik të esesë “Peneli, lapsi dhe helmi” ky nocion është i kudogjendur. Ai rimerret edhe tek veprat e tjera, si psh, tek komeditë sociale, ku vëmë re se Uajldi krijon një botë me karaktere pa thellësi: të mirët dhe të ligjtë janë vetëm maskat që ata venë dhe këmbejnë me njëri-tjetrin. Personazhet tërheqëse dallohen nga ato më pak tërheqëse vetëm nga zelli për t’u treguar të mprehta. Si

¹²³ Russell Elliot Murphy, *Critical Companion to T.S.Eliot*, (New York: Infobase Publishing, 2007), p. 54.

¹²⁴ T.S Eliot, *Selected Essays* “Tradition and the Individual Talent”, (London: John Lane, 1932), p. 21.

¹²⁵ Oscar Wilde, *Intentions*, “The Critic as Artist”, (New York: Brentano’s, 1905), p. 201.

¹²⁶ Ezra Pound, *Gaudier-Brzeska: A Memoir* (London: John Lane, 1916), p. 98.

¹²⁷ Oscar Wilde, “The Portrait of Mr.W.H”, *Complete Shorter Fiction*, (Oxford: Oxford University Press, 1998), p.88.

në kohën e Uajldit, ashtu edhe më vonë, kjo situatë mund t'u duket revoltuese kritikëve të cilët janë në kërkim të sinqeritetit tek idealet morale apo politike. Ideja filloi të trembte edhe vetë Uajldin. Letra nga burgu "De Profundis", në varësi të këndvështrimit, mund të lexohet si lodhja e kapitullimi i tij, por edhe si zbulimi i një modeli personaliteti thellësisht të sinqertë.

Sipas Regenia Ganierit personazhet e Uajldit funksionojnë si imazhe satirike të publikut viktorian me të gjitha karakteristikat e tij: "Uajldi u ka hequr këtyre personazheve psikologjinë e thellë për të treguar se ëndrra mbizotëruese e shoqërisë moderne është konsumi dhe fuqia kombëtare për të konsumuar botën".¹²⁸ Kjo nënkupton se një shoqëri e cila nuk mbizotërohet nga fetishizmi i mallrave do të ishte një shoqëri me njerëz të "psikologjisë së thellë". Për Uajldin një personalitet i plotë e i thellë (ai personalitet që përqafohet tek "De Profundis", është njëkohësisht një personalitet jokrijues.

I.2.5 Shkrimtari, morali dhe horizonti pritës

Gjyqi dhe dënimi pohojnë pretendimin e Uajldit se ai përfaqësonte një marrëdhënie simbolike me kulturën e kohës. Në njëfarë mënyre, tashmë është e pamundur që Uajldi të trajtohet si individ apo shkrimtar pa marrë në parasysh rolin e tij në zhvillimin e idesë moderne të identitetit homoseksual dhe të zhveshjes së shkrimtarit dhe artit të tij nga ngarkesat morale dhe edukative. Kështu, në esenë "Peneli, lapsi dhe helmi" Uajldi krijon artistin-kriminel Ueinrait, duke e portretizuar atë më shumë si dendi se sa si estet, por njëkohësisht, edhe si një dështim komik të të djave. Për Oskar Uajldin, fakti që Uejnrajti është vrasës dhe falsifikator nuk ndikon tek arti i tij, qoftë kjo piktura apo krijimi letrar. Kjo për arsye se arti dhe morali janë dy sfera krejt të ndara dhe pa asnjë ndikim tek njëra-tjetra.

Këtë qëndrim kundërshtues do ta hasim fillimisht në esenë "Rënia e gënjeshtres", ku merret në analizë trajtimi i moralit tek Zolai. Aleanca, në dukje, me antizolaistët, që në fakt ishin edhe kundër artit të tij amoral, përdoret shumë mirë nga Uajldi për të përmbysur themelet e gjykimit të tyre: "Nga çdo këndvështrim etik "Zherminali" i Zolait është pikërisht ai që duhet të ishte. Autori është përsosurisht i vërtetë dhe i përshkruan gjërat saktësisht si kanë ndodhur. Ç'mund të dëshirojnë më shumë moralistët? Moralistët e miratojnë tregimin e së vërtetës; Zolai tregon të vërtetën; për këtë arsye Zolai është plotësisht i moralshëm e, për këtë arsye, vepra e Zolait është kryekëput e gabuar, nga fillimi deri në fund... nga këndvështrimi i artit."¹²⁹

Ky është paradoksi i Uajldit, i cili çrregullon kategorizimet dhe nxjerr në pah ngjashmëri të padiskutuara më parë. Një taktikë e ngjashme përdoret në momentin kur Viviani flet me gjuhën e moralistëve. Mënyra se si përshkruhen ata, bën që rastet e rënies së gënjeshtres të tingëllojnë më shumë si përralla që shërbejnë si paralajmërim ndaj veseve të panatyrshme: "Shumë të rinj e fillojnë jetën me një talent të lindur për teprim..."

¹²⁸ Regenia Gagnier, *Idylls of the Marketplace*, (Stanford: Stanford University Press, 1986), p. 134.

¹²⁹ Oscar Wilde, "The Decay of Lying", *Intentions*, (New York: Brentano's, 1905), p.13.

por, ose bien në zakonet e pakujdesshëm të saktësisë, ose jepen pas frekuentimit të më të moshuarve të mirinformuar”¹³⁰.

Duke përdorur në sulmet ndaj “dekadentizmit” shprehjet më të hasura të viteteve 1890, Viviani shenjon “aftësinë e pashëndetshme dhe fatale për tregimin e së vërtetës”¹³¹, si një sëmundje e re, e cila është shfaqur në letërsinë e kohës. Kështu, ndërsa flet për shkrimtarin Robert Luis Stivenson (Robert Luis Stevenson) ai vëren: “Madje edhe Z. Robert Luis Stivenson është prekur nga ky që mund ta quajmë ves modern, pasi deri tani nuk njohim me siguri asnjë emërtim tjetër që mund të përdorim për të.”¹³²

Kjo deklaratë e Vivianit ka një bazë reale: Uajldi nuk e njeh gjuhën e dënimit moral; kjo kategori nuk ekziston për të, kështu që atij i duhet të huazojë gjuhën e moralistëve, të cilëve dënimi verbal u vjen në mënyrë të natyrshme. Për shkak se Uajldi nuk zbret në nivelin e moralizuesve, Viviani mund të parodizojë gjuhën pseudoshkencore të neveritjes morale, e cila dëgjohet në variantin e saj jokomik gjatë sulmeve kundër romanit “Portreti i Dorain Greit”.

Parodizimi i imazhit të vetvetes në këtë ese është një nga taktikat e tij për t’i kthyer gjërat e njohura në të reja: shfrytëzon vetë komedinë e situatës së tij, duke i kthyer akuzat e kritikëve për vjetrim në favorin e tij. Humori, i cili është komentuar gjerësisht nga shumë studiues, qëndron jo vetëm në sipërfaqen e paradoksit dhe epigramin verbues, por edhe në qëndrimin e Uajldit si figurë jashtë kohës së tij, si dendi në epokën e re të realizmit. Vetë qasja e Uajldit e bën realizmin të duket i papranueshëm dhe moralin një nocion periferik, i cili nuk mund të ketë asnjë pikëtakimi me artin.

Statusi i shkrimtarit, si një kategori fare e pazakontë e shoqërisë, e cila nuk mundet kurrsesi të gjykohet në bazë të normave standarde të shoqërisë, rimerret si temë e veçantë nga autori në esenë “Kritiku si artist”. Përkufizimi i misionit të lëvizjes së estetizmit dhe i konceptimit të kritikës si shkalla më e lartë e krijimit bëhet në këtë ese duke iu rikthyer gjuhës së përdorur në leksionet që Uajldi mbajti në Amerikë. Por tashmë, në vend të zellit reformues të lektorit, dialogu merr si nëntitull moton e dëndit “rëndësia e të mosbërit”. Të dyja qëndrimet, ai i dëndit dhe estetit shkrihen në një. Sipas Gilbertit, i patrazuar e i zhytur tërësisht në vetvete, kritiku estet përsiatet mbi jetën, e asnjë shigjetë e hedhur nuk mund të depërtojë parzmoren e tij”¹³³ Kjo nuk është aspak e lehtë, sepse sipas tij të mos bësh asgjë është gjëja më e vështirë në botë.¹³⁴

Vetë polemika që karakterizon jetën e tij dëshmon për punën e madhe që Uajldi vazhdimisht duhej të bënte për të ruajtur pozën e dëndit të përsosur. Misioni që shkrimtari ka marrë përsipër është shumë i vështirë, pasi bie ndesh me të gjitha mendësitë e kohës. Nëse të mos bërit asgjë (parazitizmi) në doktrinën kristiane konsiderohet mëkat, në botën kapitaliste si dështim, në vëllimin “Qëllimet” përfaqëson përsosurinë. Stili i Uajldit është konsideruar si “antologjik”. Ky përcaktim përlligjet më së miri edhe nga “Qëllimet”, nëpërmjet shumësisë së panumërt të zërave që ofrohen brenda dialogëve.

¹³⁰ Ibid., p. 9.

¹³¹ Ibid., p. 10.

¹³² Ibid.

¹³³ Oscar Wilde, “The Critic as Artist”, *Intentions*, (New York: Brentano’s, 1905), p. 176.

¹³⁴ Ibid., p. 170.

Originaliteti i vëllimit, ajo cilësi e dallueshme dhe e pagabueshme që shoqëron Uajldin, ajo që vjen si risi është një akt tashmë i kryer. Edhe jeta e tij, me këmbënguljen për të ruajtur pozën e dendit është një ilustrim për këtë.

Përgjigjja që marrim nga kritika nëse Uajldi e arriti kauzën e tij është vetëkundërshtuese, dhe kjo nxjerr në pah edhe një rrezik që shoqëron përdorimin e taktikës së zgjedhur nga Uajldi. Kritika shprehet se Uajldi në funksionin e argëtuesit është popullor, por pranon edhe se paradokset bëjnë që ai të kuptohet nga një elitë njerëzish, pra janë të papërshtatshme për një popullaritet të gjerë. Të shkëlqyera, argëtuese, të gjalla, por sërish “Qëllimet” nuk janë lexim për të gjithë.

Gazeta “Dejli Telegraf” paralajmëron të rinjtë se: “do të ishte e rrezikshme të jepeshin pas këtij ndriçimi të paqëndrueshëm, (*ignis fatuus*)”¹³⁵, ndërsa “Nejshën” ngre shqetësimin se libri mund të jetë përtej mundësive të “mendjeve të zakonshme.”¹³⁶ Revista “Grafik” e quan veprën të shkruar qëllimshëm në këtë formë ekskluzive: “Uajldi nuk shkruan për “fillestarët” dhe “sigurisht që do të jetë më i kënaqur nëse esetë do të lexohen vetëm nga persona të zgjedhur.”¹³⁷

Vetë Uajldi ofron argumentin e nevojshëm për këtë kritikë. Në esenë “Rënia e gënjeshtres”, Viviani i thotë Sirilit se eseja ishte shkruar për të zgjedhurit, të cilët ai i identifikon si “Hedonistët e Lodhur ...që vendosin trëndafilë të vyshkur në xhakëtë...dhe kanë krijuar një farë kulti të Domicianit.”¹³⁸ Sirili nuk mund të pranohet si anëtar pasi është “tepër i dhënë pas kënaqësive të thjeshta.”¹³⁹

Gazeta “Poll Moll” gjithashtu e akuzon Uajldin se ka krijuar një rreth të mbyllur pasuesish.¹⁴⁰ Kuptimet kulturore që mbart akuza për krijime “ekskluzive” bëhen më të qarta në qoftë se merren parasysh disa bashkëpërkime me kritikën e kohës në gazetën “Observer”, ku njoftimi i shkurtër për botimin e “Qëllimet” mbyllet në këtë mënyrë: “ka një numër të madh paradoksesh të mençura, shumë logjike, shumë shtirje të kombinuar me zhargonin e neveritshëm të shkollës së esteteve.”¹⁴¹

Në të njëjtën faqe, revista atë ditë botonte një kritikë për Alfred Ostinin (Alfred Austin), pasuesin e Tenisonit si poet laureat, poezia e të cilit merr një vlerësim shumë të ndryshëm dhe na ndihmon të kuptojmë se cilat ishin pritshmëritë e lexuesit dhe kritikës për artin:

“Z.Ostin është në thelb një poet i natyrës, i patriotizmit, ndryshe nga shkolla e neveritshme e vjershëtorëve që e sheh ekzistencën nga një këndvështrim artificial dhe i pamundur.”¹⁴²

¹³⁵ Karl Beckson, *The Critical Heritage*, (London: Routledge, 1974), p. 24.

¹³⁶ Cituar te Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, (London: Hamish Hamilton, 1987), p. 266.

¹³⁷ Cituar te Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, (London: Hamish Hamilton, 1987), p. 268.

¹³⁸ Oscar Wilde, “The Decay of Lying”, *Intentions*, (New York: Brentano’s, 1905), p. 7.

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ Cituar te Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, (London: Hamish Hamilton, 1987), p. 267.

¹⁴¹ Ibid., p. 280.

¹⁴² Ibid., p.284.

Lihet të kuptohet se lexuesi anglez duhet të entuziazmohet nga patriotizmi i shkrimtarëve përfaqësues, ndërkohë që mprehtësia e Uajldit mund të ndikonte negativisht tek ai. Mbetet e paqartë se cili do të ishte ky ndikim. Ndoshta kritiku në këtë rast nënkuptonte prirjet homoseksuale, që asokohe ishte diç ka tërësisht e papranueshme dhe penalisht e ndëshkueshme. Aludimi për homoseksualitetin, i pranishëm te “Portreti i Z. U. H”, do të përdorej në akuzën që iu bë Uajldit në gjyqin kundër tij më 3 April 1895. Kritiku në këtë rast ishte avokati i akuzuesit të tij, Eduard Karson:

“Eduard Karsoni - Besoj se ju keni shkruar një artikull për të treguar se sonetet e Shekspirit sugjeronin vese të panatyrshme?

Uajldi - Përkundrazi, unë kam shkruar një artikull për të treguar se ato nuk e bëjnë këtë. Unë e kam kundërshtuar këtë perversion që i vishet Shekspirit.”¹⁴³

Ky është një nga paradokset më të guximshme të Ualdit, ideja se dashuria mes burrave nuk është as e panatyrshme, as perversion. Në vitin 1895 kjo ishte një kontradiktë e cila thuhet nuk mund të shprehej me fjalë. Sigurisht që fjalori i ndëshkimit ligjor shprehte neveri, turp dhe zemërim. Shkrimtari kishte para vetes mundësi të tjera, të cilat detyrimisht e ndanin nga ky qëndrim.

Sipas studiuesit Xhefri Uiks (Jeffrey Weeks), ishte një shkrimtar zvicerian ai që kishte përdorur për herë të parë fjalën “homoseksualitet” në kuptimin modern të tij në vitin 1869.¹⁴⁴

Por në Anglinë e viteve 1890 ky emërtim ishte ende shumë shkencor; ai i referohej një problemi mjekësor apo një situatë shkencore, një fakti të hamendësuar i cili qëndron në anën tjetër të ndarjes mes imitimit dhe krijimit, natyrës dhe artit, realizmit dhe romancës. Për rrjedhojë, nuk do ta gjejmë as tek Oskar Uajldi, dhe as tek ndonjë shkrimtar tjetër anglez të asaj periudhe.

Në gjyqin kundër Uajldit, Karsoni kërkon të dijë se çfarë nënkupton “Portreti i Z. U. H.” Uajldi e ka dhënë ndërkohë përgjigjen për këtë pyetje që në esenë e tij “Kritiku si Artist” kur shkruan se: “...një vepër arti i referohet thjesht një vepre tjetër arti”¹⁴⁵, pra është një nënkuptim që çon drejt një nënkuptimi, e jo në një përcaktim apo vendim.

Çështja që ngre “Portreti i Z. U. H.” rreth pasqyrimin të dëshirës homoseksuale lidhet vetëm pjesërisht me rrethanat e tërheqjes dhe frikës në periudhën viktoriane. Për të kuptuar qëllimin e Uajldit na duhet të trajtojmë problemin e “sugjestives” dhe “të paemërtueshmes”.

“Njerëzit janë skllëvër të fjalëve”¹⁴⁶ thotë Gilberti tek “Kritiku si artist”. Dhe Uajldi është reformuesi: “Njerëzit revoltohen kundër materializmit, duke harruar se nuk ka përmirësim materialist i cili të mos jetë shoqëruar me ngritje shpirtërore të botës, dhe nuk ka pasur rizgjime shpirtërore të cilat nuk kanë çuar dem aftësitë e botës me shpresa

¹⁴³ Michael S. Foldy, *The Trials of Oscar Wilde* (New Haven: Yale University Press, 1997), p.129.

¹⁴⁴ Jeffrey Weeks, *Coming out: Homosexual Politics in Britain, from the Nineteenth Century to the Present*, (London: Quartet Books: 1983), p. 43

¹⁴⁵ Oscar Wilde, “The Critic as Artist”, *Intentions*, (New York: Brentano’s, 1905), p.145.

¹⁴⁶ Oscar Wilde, “The Critic as Artist”, *Intentions*, (New York: Brentano’s, 1905), p.191.

boshe, aspirata të kota dhe kredo që pengojnë ecjen përpara. Ai që quhet mëkat përbën një element thelbësor të progresit. Pa të bota do të mbetej në vend, ose do të plakej, ose do të mbetej pa ngjyra. Njëpërmjet kureshtjes, mëkati rrit përvojën njerëzore. Njëpërmjet afirmimit të individualizmit, ai sjell shpëtimin nga monotonia e tipit. Njëpërmjet refuzimit të nocioneve të moralit të kohës, ai shërben si një etikë elitare.”¹⁴⁷

Fragmenti nis me paradoks, pasi “materialja” dhe “shpirtërorja” këmbejnë vendet në kushtet e një shkatisjeje. Kjo shkatisje prodhon më tepër se të kundërtën e origjinalit të vet të njohur. Propozimet e Gilbertit mundohen të zbatojnë atë që ato vetë deklarojnë; ato mundohen të bëhen “zotër të gjuhës”¹⁴⁸, dhe zotërues të botës që krijohet. Siç e di mirë edhe Gilberti, ky është një zotërim i mundshëm vetëm në kushtet e Utopisë: “Anglia nuk do të qytetërohet kurrë nëse nuk i shton zotërimeve të veta Utopinë”¹⁴⁹. Por në Utopi nuk ka autoritet e kështu, mjeshhtëria e zotërimi nuk është e nevojshme. Kritika ka përpara vetes mundësinë e zgjedhjes së një gjuhe të nënshtruar, pra dënimin e artistit si mëkatar, ose rikrijimin e kësaj gjuhe njëpërmjet paradokseve të tipit Uajldian. Ky rikrijim na paraqitet tek “Kritiku si artist” si një nga funksionet dhe vlerat e vërteta të kritikës: Arti apo mënyra tjetër për të fituar përvojë nuk është alternativë e mëkatit, pasi i gjithë arti është i pamoralshëm. Për Ernestin “...emocioni për hir të emocionit është qëllimi i artit, ndërkohë që emocionit për hir të veprimit është qëllimi i jetës dhe i atij organizimi praktik që ne e quajmë shoqëri.”¹⁵⁰ Emërtimi utopik i Uajldit për mëkatit më të rëndë është “përsiatja”¹⁵¹, e cila është angazhim i kritikëve e artistëve, por që në Anglinë e konsumit, njerëzit e quajnë përtaci, paburrëri, estetizëm. Shoqëria kërkon punë, veprim, rezultate, ndërkohë që artisti është shterp dhe i padobishëm.

Nga korriku i vitit 1890 deri në maj të vitit 1891, koha kur u botua “Qëllimet”, Uajldi ishte pikërisht atje ku i pëlqente të ishte: në mes të telasheve. Më 20 qershor 1890, “Lippincott's Magazine” botoi “Portreti i Dorian Greit”. Në mënyrë të menjëhershme nisën sulmet kundër mëkatit të paemër, të cilave Uajldi u përgjigjej me shumë zell. Në mes të këtij debati të nxehtë u botua edhe eseja “Vlera dhe funksioni i vërtetë i kritikës”, e cila mori titullin “Kritiku si artist”, në momentin që u redaktua për t’u përfshirë tek “Qëllimet”. Kjo ese përbën tekstin teorik më të gjatë dhe më ambicioz të Oskar Uajldit. Dialogu, i cili sublimon apatinë arrogante të dëndit, dhe nxit jetën përsiatëse dhe virtytin e të mosbërit asgjë, u lind mes debateve të nxehta, duke u dhënë formë atyre.

Uajldi i vijoi kundërsulmet e tij ndaj gazetarëve dhe kundërshtarëve të tjerë në esenë “Shpirti i njeriut në socializëm”, botuar në shkurt 1891. Këtu do të ishte me vlerë t’i kushtojë vëmendje asaj çka është e përbashkët për këto ese: pasqyrimi në ton dhe tematikë të problemeve me të cilat Uajldi po përballlej në atë periudhë. Nuk mund të thuhet se ato janë shkruar më seriozisht se veprat e tij të tjera. Janë po aq të lira,

¹⁴⁷ Oscar Wilde, “The Critic as Artist”, *Intentions*, (New York: Brentano’s, 1905), p.129.

¹⁴⁸ Oscar Wilde *The Complete Letters of Oscar Wilde*, edited by Merlin Holland and Rupert Hart-Davis, (New York: Henry Holt and Company, 2000), p.458.

¹⁴⁹ Oscar Wilde, “The Critic as Artist”, *Intentions*, (New York: Brentano’s, 1905), p.178.

¹⁵⁰ Oscar Wilde, “The Critic as Artist”, *Intentions*, (New York: Brentano’s, 1905), p.169.

¹⁵¹ *Ibid.*, 167.

moskokëçarëse, të pavëmendshme ndaj saktësisë, sinqeritetit dhe qëndrueshmërisë së opinioneve sa edhe çdo krijim tjetër i Uajldit.

Kronologjia e thjeshtë nuk arrin të kapë thelbin e çështjes: një akuzë për diçka që tani konsiderohet krim i referohet një akuze të bërë vite më parë, për diçka që konsiderohej krim atëherë dhe tani. Një nga tekstet e debatuar është përkufizimi “i dishepullit si një person që mbart kurajën e opinioneve të mjeshtrit të tij”¹⁵². Ky ishte ricitim që Uajldi i bëri një fraze nga “Rënia e gënjeshtërs”, të cilën piktori dhe mendimtari i shquar i asaj periudhe Xhejms A. Meknill Uisler (James A. McNeill Whistler) pretendonte se e kishte nxjerrë vetë i pari. Lidhja mes tyre kishte filluar në fund të viteve 1870 jo në baza të barabarta, por me admirimin e një të riu të panjohur ndaj piktorit dhe mendimtarit të afirmuar. Gjatë gjysmës së parë të viteve 1880, me rritjen e reputacionit të Uajldit, marrëdhënia e tyre u kthye në marrëdhënie mes rivalëve miq. Ndërsa në mesin e dekadës u kthye në një armiqësi të mprehtë në lidhje me arritjet intelektuale që secili prej tyre mëntonte, me të drejtë, të kishte arritur. Nuk njihet mirë zanafilla e debatit, por ai u bë publik kur në gazetën londineze u botuan shkëmbimet epistolare të tyre pas Leksionit të famshëm të Orës Dhjetë (“10 o’clock Lecture”) të Uislerit në 20 shkurt 1885, “një pjesë e madhe e të cilit,” sipas Riçerd Ellman, “i kushtohej zhvlerësimit të Uajldit.”¹⁵³

Uajldi u përgjigjet këtyre akuzave me argumentin se “frazja [e përdorur në ese] ishte vërtetë aq e vjetër, sa nuk mund të lejonte as Z. Uisler të pretendonte autorësinë...”¹⁵⁴

Nëse do të shihej thjesht kronologjia, Z. Uisler, duke qenë njëzet vjet më i madh në moshë se Uajldi, duhet të ishte mjeshtri estet dhe Uajldi dishepulli i tij. Është e vërtetë se gjatë turit të leksioneve në vitin 1882 Uajldi përdori tekste të cilat përhapnin idenë e Uislerit. (Por këto leksione u bënin njëherazi jehonë edhe zërave të tjerë, shumica e të cilëve francezë, përhapja e të cilëve, në të vërtetë, ishte edhe synimi i Uislerit; dhe siç dëshmoi edhe debati i mëvonshëm publik, ata ishin, gjithashtu, heretikë.) Në këtë mënyrë, ai hedh poshtë akuzën për plagjiaturë, e cila ka qenë gjithnjë e përhershme, sa herë janë marrë në diskutim shkrimet e tij eseistike.

Në gjyqin që u zhvillua kundër Uajldit, avokati i Kuinsberit, Eduard Karson, pyetjet i mbështeti tek veprat e Uajldit, kryesisht tek romani “Portreti i Doriani Greit” dhe esetë, që, sipas tij përmbanin aludime të pamoralshme. Përrallat nuk ishin pjesë e interesit të avokatit, ndoshta për faktin se ato i përkasin gjinisë më moralizues dhe vështirësia për të zbuluar pamoralshmërinë do të ishte më e madhe. Një lexim i kujdesshëm i tyre do të sillte në vëmendje faktin se eseja “Shpirti i njeriut në socializëm” nuk është i vetmi krijim ku Uajldi shpalos filozofinë e vet lidhur me gjendjen ekonomike të shoqërisë angleze. “Princi i lumtur” na çon drejt të njëjtit përfundim: filantropia është fare e padobishme, nëse problemi nuk trajtohet që në zanafillën e tij. Kalimi i Princit të lumtur nga filantrop në martir dëshmon për këtë.

¹⁵² Oscar Wilde, “The Critic as Artist”, *Intentions*, (New York: Brentano’s, 1905), p.177.

¹⁵³ Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, (London:Hamish Hamilton, 1987) p.271.

¹⁵⁴ *The Letters of Oscar Wilde*, edited by Rupert Hart David, (New York: Harcourt, Brace and World, 1962), pp. 253-4.

Sigurisht që kjo nuk është e vetmja mënyrë për të lexuar “Princi i lumtur”. Doktrina e Uajldit, sipas së cilës kuptimi i historisë është ai, e kundërta e të cilit është po ashtu i vërtetë, lejon një larmi leximesh të tjera, ndër të cilat edhe ky që sapo parashtruam, i ngarkuar me ironi politike, tingëllon i natyrshëm dhe nuk bie në kundërshtim me qëllimet e shpallura të shkrimtarit.

Eseja “Shpirti i njeriut në socializëm”, megjithëse e shkruar pesë vjet më vonë, ofron të gjitha instrumentet për një analizë të tillë: “Shumica e njerëzve prishin jetët e tyre nëpërmjet një altruizmi të pashëndetshëm e të tepruar (...) me qëllime të admirueshme e të keqorientuara, ata, me shumë seriozitet e ndjeshmëri, i vënë vetes detyrën që të ndreqin të këqijat që shohin. Por ndihmat e tyre nuk e shërojnë sëmundjen: vetëm e zgjasin atë. Në të vërtetë, ndihmat e tyre janë pjesë e sëmundjes... *Synimi më i mirë do të ishte të rindërtohej shoqëria mbi një bazë të tillë që të mos linte vend për varfërinë...* Është e pamoralshme që të përdoret prona private për të lehtësuar të këqijat që rrjedhin nga institucioni i pronës private.”¹⁵⁵

Një nga përrallat e tjera, “Mbreti i ri”, bën komente më të hapura me karakter social: “Kjo është një parabolë për sistemin kapitalist”,- shkruan Xhorxh Udkoku, (George Woodcock) “po aq e ashpër sa çdo gjë e shkruar nga Uilliam Morrisi, e mund të qëndrojë krah pasazheve më të zymta të Marksit, si akuzë ndaj atyre tmerreve për të cilat Uajldi ishte plotësisht i ndërgjegjshëm, e të cilat u shkaktoheshin të vuajturve të kësaj bote nga njerëzit që ai satirizonte në komeditë e tij.”¹⁵⁶

Ndoshta Udstoku është paksa i padrejtë me Uajldin, ndoshta edhe me Marksit e Morrisin. Ai nënvlerëson shkallën në të cilën “parabola” e Uajldit fton për lexime që janë miratuese e akuzuese njëkohësisht. Tek “Princi i lumtur”, por edhe në përrallat e tjera Uajldi ngre akuzë për një shoqëri që njëkohësisht edhe e pranon.

Kjo dukuri është e zakonshme për të gjithë veprën e Uajldit, jo vetëm për përrallat. Tek “Portreti i Z. U. H.” Uajldi mohon atë që lexuesit e vet e bëjnë të pohojë. “Portreti i Dorian Greit” dënon pikërisht hedonizmin, atë që lexuesit e tij mendojnë se ai propagandon. Në komeditë e tij sociale Uajldi satirizon atë botë të cilën njëherazi edhe e rehabiliton nëpërmjet shkëlqimit të skenave të teatrove Seint Xhejms apo Hejmarkit. Edhe tek “Mbreti i ri” tmerret e punës së tjetërsuar të cilat i shfaqen heroit në ëndërr kapërcehen, ose të paktën janë të kapërcyeshme.

Tek paradoksi i Uajldit, kuptimet e reja ironike të fjalëve mund të realizohen vetëm në raport me kuptimet e tyre të vjetra, të cilat paradoksi i mban në qarkullim për qëllimet e tij. Studiuesja Regenia Ganier sheh një parim retorik tek “Shpirti i njeriut në socializëm”; ajo pretendon se metoda e Uajldit, sikurse ajo e Engelsit, është “minimi i ligjëritimit të kundërshtarëve, nëpërmjet një procesi “dialogues” të dekonstruktimit të kategorive borgjeze të mendimit. Ashtu si edhe fjalët me zë të dyfishtë të Bahtinit,

¹⁵⁵ Oscar Wilde, *The Soul of Man under Socialism*, (Portland:T.B.Mosher, 1905) p. 5, <http://www.questia.com>.

¹⁵⁶ George Woodcock, *The Paradox of Oscar Wilde*, (New York: Macmillan, 1950) p. 145.

epigramet dhe paradokset e Uajldit shfrytëzojnë mundësitë vetëkritikuese të gjuhës dhe stukturave të mendimit të periudhës viktoriane.”¹⁵⁷

Në këtë ese zëri i dyfishtë i Uajldit është plotësisht i tillë në kuptimin e tij politik. Uajldi i gjen “kundërshtarët” e tij semantikë si mes socialistëve, ashtu edhe mes ithtarëve të shpirtit. Ashtu siç paralajmëron edhe titulli, vlera më e rëndësishme e esesë nuk qëndron tek të qenit i drejtpërdrejtë. Termat që përdoren, si individualizmi, socializmi dhe veçanërisht personaliteti, atje spikasin nëpërmjet paqëndrueshmërisë origjinale të paradoksit. Ashtu si tek “Portreti i Z. U. H.” gjuha e përshtatur, (në këtë rast sipas modelit të ligjërit të teorive politike të kohës) mundohet të përcjell një kuptim personal, i cili nuk përkon me vijën e ndonjë partie.

“Shpirti i njeriut në socializëm” është një rishkrim i së ardhmes sipas kushteve të Uajldit; ajo propozon eliminimin e pronës private me qëllim që tek individi të forcohet e drejta e zotërimit të plotë të vetvetes. Gjatë gjithë esesë, Uajldi shfamiljarizon fjalët me qëllim që të shfamiljarizojë botën që ato mendohet se përfaqësojnë. Sikurse ndodh edhe tek komedia “E rëndësishme është të jesh serioz” (The Importance of Being Earnest), ai përdor arbitraritetin e gjuhës për të rizbuluar arbitraritetin e rregullimeve sociale të ashtuquajtura “të natyrshme”.

Këtu, jo vetëm varfëria, por edhe “Bamirësia krijon një numër të madh mëkatesh”¹⁵⁸. Megjithatë mëkatet që krijon varfëria: mosmirënjohja, pakënaqësia, mosbindja, dhe rebelimi, janë në të njëjtën kohë edhe virtyte: “Mosbindja në sytë e dikujt që ka lexuar historinë, është virtyti fillestar i njeriut. Pikërisht nga mosbindja dhe rebelimi është bërë i mundur progresi”¹⁵⁹.

Ajo që e dallon “Shpirti i njeriut në socializëm” nga shkrimet e tjera të autorit është kthjelltësia e manovrimeve leksikore. Ripërkufizimet nëpërmjet analizave të zgjeruara dhe nëpërmjet kompaktësimit të paradokseve zënë një vend të rëndësishëm në ese. Ato rimarrin në shqyrtim fjalë e nocione të tilla si “të pamoralshëm”, “ekzotik”, “egoist”, e natyrisht, “socializëm, komunizëm, apo cilado fjalë që mund të zgjidhet për ta emërtuar atë”¹⁶⁰. Përvetësimi i gjuhës së politikës, në disa raste, i jep esesë ngjyrimet satirizuese: “demokraci do të thotë thjesht detyrim i popullit nga populli dhe për popullin. Kjo është tashmë e ditur”.¹⁶¹ Aforizmat rikrijojnë një botë më të mirë nëpërmjet riorganizimit të elementeve të botës së vjetër për t’i dhënë përparësi të arsyeshme përmbushjes së vullnetit të tij vetjak: “Egoizëm nuk do të thotë të jetosh vetë ashtu siç do, do të thotë t’u kërkosh të tjerëve të jetojnë ashtu siç do ti”.¹⁶²

Eseja është një pikë kulmore në karrierën e Uajldit. Socializmi që, me sa duket, Uajldi nuk e njihte mirë, shihet nga ai si shpëtim për individin. Thirrja për një personalitet të çliruar nga të gjitha detyrimet që i ngarkon njeriut prona private, opinioni

¹⁵⁷ Regenia Gagnier, *Idylls of the Marketplace*, (Stanford:Stanford University Press, 1986), pp. 31-32.

¹⁵⁸ Oscar Wilde, *The Soul of Man under Socialism*, (Portland:T.B.Mosher, 1905), p. 5.

¹⁵⁹ Oscar Wilde, *The Soul of Man under Socialism*, (Portland:T.B.Mosher, 1905), p. 11.

¹⁶⁰ Ibid., p.7.

¹⁶¹ Ibid., p.36.

¹⁶² Ibid., p.80.

publik, shoqëria, ndihet në çdo rresht të saj. Ne, si lexues, jemi të ndërgjegjshëm se ka disa realitete të cilat fjalët nuk mundën t'i ndryshojnë, ashtu sikurse ekziston edhe një vijë e hollë ndarëse mes paradoksit dhe klishesë, satirës dhe mendjelehtësisë, të cilën “Shpirti i njeriut në socializëm” herë pas here e shkel. Eseja është e mprehtë, por i mungon qëndrueshmëria e qasjes. Ajo e hedh poshtë “opinionin publik” si diçka “fare të pavlerë”¹⁶³, ndërkohë që, siç e kemi parë më lart, vetë eseja u shkrua si pjesë e fushatës pasionante që ndërmori Uajldi kundër pushtetit të gazetarisë armiqësore. Uajldi rendit Jezusin, Zhuang Zunë, Emersonin dhe Uilliam Morrisin për të mbështetur vizionin e tij utopik të njeriut të qetë dhe të përqendruar tek vetja, të individualistit i cili ndihet i plotësuar vetëm tek vetvetja. Ky himnizim i *integer vitae* (jetë e paqortueshme) mbyllet me një deklaratë e cila kthehet në patetike për shkak të autoritetit me të cilin e vesh rrjedha që mori jeta e Uajldit :

“Edhe në burg njeriu mund të jetë plotësisht i lirë. Shpirti i tij mund të jetë i lirë. Personaliteti i tij mund të jetë i patrazuar. Ai mund të jetë në paqe.”¹⁶⁴

Me gjithë verbërinë apo dështimet e herëpashershme, eseja në të vërtetë pati një forcë jehona e së cilës ndihet edhe në ditët e sotme. Më shumë se një shekull pas botimit, politologu amerikan Kristofor Lash shqetësohet sepse “feja e artit të Uajldit i ka mbijetuar rënies së utopisë marksiste”, duke qenë “besimi jofetar më jetëgjatë, e në mënyrën e vet më joshës e tinzar se çdo lloj tjetër besimi fetar i shekullit të nëntëmbëdhjetë”.¹⁶⁵

Fjala kyç e Lashit është “joshës”. Ajo të sjell në mend përshkrimin e gjyqtarit Uillis për Uajldin, si epiqendrën e një rrethi korrupsioni që shtrihet mes të rinjve, me ndryshimin se tani joshja e Uajldit nuk ka vetëm natyrë seksuale: Uajldi e josh intelektualin modern me një vizion për jetën i cili bazohet jo tek vuajtja, por tek gëzimi, jo tek nënshtrimi ndaj fatit, por tek mundësia. Uajldi thotë se mesazhi i Krishtit është “Ji vetvetja”. “Në vend të vetëmohimit dhe vetëkontrollit, [ky mesazh] ofronte vizionin joshës të unit të pakufizuar nga detyrimet qytetare, familjare apo fetare”¹⁶⁶. Lashi pretendon se thirrja e Uajldit për individualizëm artistik u rimor nga studentët e viteve 1960. Sipas tij, “Studentë revolucionarë [të cilët] përqafuan slogane që ishin më pranë frymës së Uajldit se asaj të Marksit. Ato tingëllojnë të rrezikshme edhe sot: “I gjithë pushteti i përket imagjinatës”; “Është e ndaluar të ndalosh”¹⁶⁷.

Por shqetësimi i vërtetë i Lashit nuk është një lëvizje studentore e tejkaluar tashmë, por hamendësimet për një rilindje të mundshme të saj gjatë trazirave kulturore dhe akademike të viteve 1989 dhe 1990. Lashi paralajmëron për pushtetin e qëndrueshëm të asaj që ai e quan “Shpirti i njeriut në laicizëm”: “Tërheqja e vazhdueshme e këtyre

¹⁶³ Ibid., p.28.

¹⁶⁴ Oscar Wilde, *The Soul of Man under Socialism*, (Portland:T.B.Mosher, 1905) p. 28.

¹⁶⁵ Christopher Lasch, *The Revolt of the Elites and the Betrayal of Democracy*, (New York: W.W. Worton, 1995), p.231.

¹⁶⁶ Ibid., p.232.

¹⁶⁷ Christopher Lasch, *The Revolt of the Elites and the Betrayal of Democracy*, (New York: W.W. Worton, 1995), p.234.

ideve... duhet të jetë e dukshme për gjithkënd që hedh vështrimin mbi skenën dhe median akademike”¹⁶⁸.

Më herët, edhe sociologu Filip Rif (Philip Rieff) do të shihte tek eseja e Uajldit “Shpirti i njeriut në socializem” një rrezik të qartë ndaj autoritetit, duke vënë në dukje vazhdimësinë e kësaj eseje me veprat e tjera të Uajldit, përfshirë “E rëndësishme është të jesh serioz”. Sipas tij, kur autoriteti bëhet i jashtëm, ai pushon së qeni i tillë. Ky epigram, i ngjashëm me ato të Uajldit, analizon çfarë kuptohet me “thellësi të karakterit”, mungesa e së cilës është e famshme tek Uajldi. Kështu, ai vëren se: “Nëpërmjet kundërshtimit të të vërtetave militante Uajldi ndihmoi për të drejtuar një lëvizje estetike larg dominimit të së brendshmes dhe drejt një jashtësimit që funksionon kundër të gjitha konceptimeve të perceptuara të karakterit. Ndrydhja, sublimimi, karakteri janë prona të kulturës; maskat, sipërfaqja e personaliteti janë dhuntitë e atij që Uajldi çuditërisht i quan socializëm, por edhe individualizëm”¹⁶⁹.

1.2.6 Arti, artisti dhe kritiku

E bukura, forma, krijimi, arti, zënë vend qendror në ligjërimin e Oskar Uajldit në esenë “Kritiku si artist”. Forma në mënyrë të qartë vendoset përballë “mesazhit”. Pikërisht sepse nuk ka asnjë mesazh, artisti mund të krijojë gjëra të bukura. “Forma është gjithçka. Është sekret i jetës”¹⁷⁰.

Si tek “Kritiku si artist” ashtu edhe tek “Shpirti i njeriut në socializëm”, shqetësimet estetike janë pashmangshmërisht edhe politike, duke përfshirë në vetvete pyetje që lidhen me pushtetin e vërtetë. Kush do t'i gjykojë artistët dhe kush do t'i kontrollojë produktet e tyre? Kjo është një çështje që merr vlerë jo vetëm në kontekstin e ligjërimin estetik, por edhe në atë të censurës së ushtruar nga ligji. Kush do të gjykojë moralin? E, në fund të fundit, kush do ta gjykojë vetë gjuhën e këtyre vendimeve? Tregues i këtij angazhimi të ri të Uajldit është shpallja e një kategorie të re, “kritikës”, atje ku dikur kishte qenë i mjaftueshëm vetëm arti.

Dialogu është i mbushur me aluzione kulturore për të mëdhenjtë dhe thujtë të mëdhenjtë, të famshmit e famëkeqët, dhe për ata që kujtohen veçse në mënyrë të mjegullt. Citimet dhe aluzionet e shumta nuk kanë si synim mbingopjen e lexuesit. Megjithëse në dukje jo shumë provokuese, eseja fokusohet tek loja e pushteteve, duke e paraqitur Uajldin si trashëgimtar të një tradite të lashtë e të nderuar, të zbuluar nga vetë ai: “E vetmja detyrë që kemi ndaj historisë”, - thotë Gilberti,- “është ta rishkruajmë atë”¹⁷¹. Titulli origjinal i esesë është një aludim për esenë e Methju Arnold, “Funksioni i kritikës në kohët e sotme”¹⁷². Zëdhënësi i Uajldit në ese, Gilberti, citon apo përsërit Arnoldin në shumë gjëra të rëndësishme. Të njëjtën gjë, çuditërisht, bën edhe Ernesti, i cili ekziston vetëm për t'u korrigjuar. Për të bërë disa nga këto korrigjime, Gilberti citon

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Philipp Rieff, *The Feeling Intellect*, “The impossible Culture: Wilde and the Charisma of the Artist”, (Chicago: The University of Chicago Press, 1990), p. 275.

¹⁷⁰ Oscar Wilde, “The Critic as Artist”, *Intentions*, (New York: Brentano's, 1905), p.201.

¹⁷¹ Oscar Wilde, “The Critic as Artist”, *Intentions*, (New York: Brentano's, 1905), p.128.

¹⁷² <http://www.britannica.com/EBcheckedtopic/222066/>.

ose përsërit Pejtërin, idetë e të cilit merren njësoj nën shqyrtim. Dialogu me Uislerin përshkon në mënyrë të pandërprerë të gjithë esenë.

Ideja se të mos bësh asgjë është gjëja më e vështirë në botë, është provuar tashmë nga historia: përtej këtij paradoksi qëndron tradita e gjatë e meditimit: Platoni me pasionin e tij për mençuri dhe Aristoteli me pasionin për dijen; Brauning ndiente diçka të përafërt, po ashtu edhe Darvini e Renani¹⁷³. Të gjithë këta njerëz të mëdhenj, kritikë të natyrës, të fesë apo të artit, kishin një të përbashkët të madhe: përsiatjen. Nga e gjithë kjo pasuri kulturore Uajldi krijon një botë të cilën e merr plotësisht në zotërim.

Teknika e dialogut aludues e bën “Kritiku si artist” të vështirë për t’u përmbledhur e madje edhe për t’u ndjekur si linjë logjike. Megjithatë, këtu nuk kemi të bëjmë me një vështirësi të krijuar qëllimshëm. Uajldi përdor prestigjin e të gjithë këtyrë individëve të shquar në fushën kulturore, përdor të gjithë këta emra, latinë e grekë, emra të Rilindjes, emra të bashkëkohësve me qëllim që të forcojë pozitat e kritikut estet. Ai nuk e radhit veten ndër figurat e epokës viktoriane, por në mes të personaliteteve që e krijuan vetë madhështinë e tyre.¹⁷⁴ Ndryshe nga “Rënia e gënjeshtres”, tek “Kritiku si artist” Uajldi largohet nga tema, përsërit, zgjerohet, ndërsa folësit e tij, në përpjekje për të vërtetuar idetë e tyre, kapin gjithçka që ofron historia. Kjo shpjegohet me argumentin se Uajldit i duhej që njëkohësisht t’u kthente përgjigje si sulmeve të filistinëve, ashtu edhe të atyre që vinin nga Uisler dhe estetët e përfaqësuar prej tij.

Teknika e sipërpërmendur e dialogut e lejon të gjejë aleatë të panatyrshëm. Dialogu e kthen aludimin në paradokse e epigrame me qëllim që të krijojë një seri pohimesh, të përç udnuara në dukje, rreth veprës artistike që ai e quan kritikë, ndërsa kritikë i tij kurorëzohet si ligjvënësi në këtë botë: “Kritiku më i mirë, në vend që të shpjegojë veprën e artit mund të përpiket të thellojë misterin e saj..., ndërsa kritikë i vërtetë është i padrejtë, i pasinqertë dhe i palogjikshëm”.¹⁷⁵ Forma më e lartë e kritikës është ajo që zbulon tek vepra e artit atë që artisti nuk e ka vendosur atje, dhe që nuk ka qenë në qëllimet e tij. Kjo lloj kritike e trajton veprën e artit thjesht si fillësën e një krijimi të ri duke i dhënë në këtë mënyrë kritikës statusin e “formës më të pastër të shprehjes individuale”¹⁷⁶. Nëpërmjet saj objekti shihet i zhveshur nga paragjykimet racore dhe arrihet më në fund paqja që buron nga të kuptuarit. Për këtë arsye, “E ardhmja i përket kritikës”.¹⁷⁷

Historia ka provuar se kjo nuk arrihet lehtë. Pritja armiqësore e “Portreti i Dorian Greit” dhe përgjigjet e Uajldit ndaj sulmeve paralajmërojnë se sa e vështirë do të ishte e ardhmja për kritikun-artist. Kritikën ndaj tij shfaqen në formën e polemikës, duke lënë shumë gjëra të pashprehura, ndërsa krijojnë ndjesinë se më e keqja që ato thonë, gjithsesi, nuk është më e keqja që mund të thuhej. Uajldi dhe kritikët e tij duket se janë përfshirë në një konspiracion për një heshtje shprehëse.

¹⁷³ Oscar Wilde, “The Critic as Artist”, *Intentions*, (New York: Brentano’s, 1905), pp.178 -215.

¹⁷⁴ Ian Small, *Conditions for Criticism: Authority, Knowledge, and Literature in the Late Nineteenth Century* (Oxford: Clarendon Press, 1991), p.113.

¹⁷⁵ Oscar Wilde, “The Critic as Artist”, *Intentions*, (New York: Brentano’s, 1905), p.154.

¹⁷⁶ Ibid., p. 212.

¹⁷⁷ Ibid., p.206.

II. FORMIMI I PERSONALITETIT ARTISTIK TË OSKAR UAJLDIT

II.1. Uajldi, lexuesi dhe sfondi artistik i krijimtarisë së tij

Uajldi, ishte prezantuar në prozë që kur mbaroi Oksfordin, dhe deri në vitin 1884 ai kishte kontribuar në mënyrë të rregullt në disa prej revistave më të njohura letrare dhe kulturore të vendit. Madje, për dy vjet, gjatë viteve 1887 deri në 1889, gjithmonë në kuadrin e gjesteve të bujshme, ai u bë kryeredaktor i revistës “Bota e grave” (Woman's World), [emri i mëparshëm kishte qenë “Bota e zonjave” (Lady's World)]. Këta artikuj publicistikë, që në të vërtetë janë në formën e eseve, reflektojnë disa lëshime që shkrimtari bën për hir të botimit në këtë zhanër. Për këtë arsye, shkrimet e kësaj periudhe studiuesi Epifanio San Juan, i Riu, i ka karakterizuar si “mozaik artistik ose si një formë e përpunuar e argëtimit publik.”¹⁷⁸

Izobel Marri, duke e cilësuar këtë pjesë të krijimtarisë së Uajldit si parapërgatitje që do të çonte drejt pjekjes së vetëdijes së tij krijuese ka bërë një pohim lakonik: “Pak nga e gjithë kjo mund të paraqesë një interes që shkon përtej atij historik, por duhet të pranojmë se proza e shkurtër [të cilën ai nisi ta lëvronte njëkohësisht me shkrimet kritike] përgjithësisht përfiton nga zhvillimi i tij i shpejtë, dhe nga shkalla e njohjes që krijoi Uajldi gazetar për tregun e tij.”¹⁷⁹

Për shkak se përdorimi i termave të tillë, si publicist dhe treg mund të krijojnë për Uajldin përshtypjen e gabuar të një dendi të komercializuar, Marri nënvizon nevojën për të shqyrtuar një marrëdhënie integrale mes artistit dhe publikut. Stenli Uaintrob, në parathënien e njërit prej botimeve të përmbledhjeve të këtyre eseve, shkon më tej se Marri në mbrojtje të Uajldit. Duke iu përgjigjur vlerësimeve ndaj kësaj pjese të krijimtarisë së autorit, ai thekson se kjo periudhë pati rëndësi të madhe në zhvillimin e tij të mëvonshëm si estet radikal: "Në momentin kur Uajldi hoqi dorë nga shkrimet kritike në 1890, ai i kishte tashmë të formuara pikëpamjet heretike si për mekanizmin ashtu edhe për objektivat e kësaj mjeshtërie."¹⁸⁰ [kujtojmë këtu se në të gjithë krijimtarinë e tij letrare Uajldi trajton vazhdimisht çështjen e rolit të rëndësishëm të kritikës dhe kritikut në art].

Jemi të mendimit se esetë shërbejnë si ushqim intelektual për të kuptuar veprën e tij. Ato janë një lloj manifesti revolucionar estetik, veçanërisht për veprën romaneske të Uajldit. Vetë zhanri i kritikës, me gjithë veçantitë që i vesh Uajldi, dikton tek ky i fundit të qenët i drejtpërdrejtë. Megjithatë, hap pas hapi, në esetë e tij, të botuara fillimisht si artikuj publicistikë, si për shembull, tek “Kritiku si artist”, (8 shkurt 1886), në “*Poll moll gazet*”, mund të shihet ravijëzimi i prirjes së Uajldit për të shfrytëzuar mundësitë artistike që ofron dykuptimësia, tipar ky që do të karakterizonte të gjithë veprën e tij të ardhshme: “T’u thuash njerëzve se ç’duhet të lexojnë është, si rregull, ose e padobishme ose e dëmshme, pasi vlerësimi i letërsisë është çështje temperamentit dhe jo mësimi; nuk ka

¹⁷⁸ Epifanio San Juan, *The Art of Oscar Wilde*, (NJ, Princeton: Princeton University Press, 1967), p.74.

¹⁷⁹ Isobel Murrey, “Introduction”, *Oscar Wilde: Complete Shorter Fiction*, (Oxford: Oxford University Press, 1980), pp. 5-6.

¹⁸⁰ Stanley Weintraub, “Introduction”, *Literary Criticism of Oscar Wilde*, (Lincoln: University of Nebraska Press, 1968), p.xiv.

udhëzues për në Parnas, dhe asgjë që dikush mund të mësojë nuk ia vlen të mësohet. Por është krejtësisht tjetër gjë t'u tregosh njerëzve se çfarë nuk duhet të lexojnë, dhe unë marr guximin t'ia rekomandoj këtë mision Skemës për Shtrirjen e Universitetit.”¹⁸¹ Drejt fundit të esesë, duket sikur besimi i Uajldit lëkundet dhe, ajo që ai e quan “kënaqësia e të qenit i ndryshueshëm” kthehet në vëmendje të kujdesshme ndaj konvencioneve. Ligjërimi i tij bëhet më i kujdesshëm, zëri humbet sigurinë dhe argumenti kalon nga provokues në pedant: “Pasi kam dhënë këto mendime unë nuk do të jepja asnjë sugjerim në lidhje me “Njëqind librat më të mirë”, por shpresoj që do të më lejoni kënaqësinë e të qenit jokonsistent, pasi dua vërtet t'u bëj anëtarëve të nderuar të jurisë që kanë kontribuar në numrat e revistës suaj një kërkesë për një libër që, çuditërisht, është lënë jashtë. E kam fjalën për Antologjinë Greke.”¹⁸²

Me gjithë ngurrimin e Uajldit për ta zgjeruar objektin e kësaj eseje përtej pritshmërive konvencionale, armiqësia e njohur me Xhejms Uislerin e rriti trysinë për të shpërfaqur në mënyrë të fare të qartë aftësitë e veta artistike. Për momentin, artikujt në gazeta nuk ofronin mjetin e përshtatshëm shprehës, ndërsa përpjekjet e tij të mëparshme në zhanrin e poezisë kishin provokuar reagime të ndryshme. Megjithatë në vitin e botimit të tyre, 1881, ato ishin ribotuar pesë herë, kritika letrare i kishte cilësuar më shumë si “imitime” të poetëve si Kits, Bajron, Shelli, Moris apo Roseti.¹⁸³ Edhe dy pjesët teatrore të shkruara prej tij, “Vera dhe nihilistët” (*Vera and the Nihilists*) dhe “Dukësja e Padovës” (*The Duchess of Padua*) ishin sipërmarrje pa ndonjë peshë, të cilat nuk ishin treguese për aftësitë artistike që do të shfaqte në vitet 1890. Ndryshimet që ndodhën në jetën e tij [martesa dhe lindja e dy djemve] e çuan Uajldin drejt gjinive të tjera; kufizimet që më parë kishin ndikuar në shkrimet e tij u zhdukën, dhe filloi të afirmohej brenda ligjëritit prirja nga shumëkuptimësia.

Uajldi kishte nisur ta përgatiste veten për të shkruar prozë që në momentet kur mahniste shokët e kolegjit me rrëfimet e tij. Kur arriti në Londër, Uajldi i ushtroi këto aftësi, duke fituar famë si rrëfimtar. Kjo e bëri një nga miqtë më të kërkuar në darkat sociale.¹⁸⁴ Deri në momentin kur padia e pamenduar mirë kundër Markezit të Kuinsberit i sollti fatkeqësinë e vitit 1895, Oskar Uajldi kishte shkëlqyer në lojën me pushtetin mbi sentimentin popullor për të rritur perceptimin e favorshëm të publikut ndaj jetës dhe krijimtarisë së tij. Kështu, pavarësisht nga toni goditës i të kundërtave të epigrameve të tij të famshme, ato pasqyrojnë vëmendjen e madhe që Uajldi tregonte ndaj pikëpamjeve konvencionale dhe vlerave kulturore tradicionale. Jo vetëm Alxhernon Montkrifi, (folësi në paragrafin e parë tek “E rëndësishme është të jesh serioz” (*The Importance of Being Earnest*), por të gjitha personazhet e tjera të komedisë, pavarësisht nga sjellja e tyre ekstravagante, ruajnë një interes të veçantë për parimet morale të epokës viktoriane. Në të gjithë krijimtarinë e Oskar Uajldit “shembulli i mirë” i “klasave të ulëta” luan një rol kyç për t'i treguar personazheve të tij deri ku mund t'i shtrijnë kufijtë e sjelljes së lejuar nga normat e shoqërisë.

¹⁸¹ Oscar Wilde, *Literary Criticism*, (Lincoln:University of Nebraska Press, 1968), p. 3.

¹⁸² Oscar Wilde, *Literary Criticism*, (Lincoln:University of Nebraska Press, 1968), p. 4.

¹⁸³ Cituar te Richard Ellman, *Oscar Wilde*, (London: Hamish Hamilton, 1987), pp. 130-142.

¹⁸⁴ Isobel Murrey, “Introduction”, *Oscar Wilde: Complete Shorter Fiction*, (Oxford: Oxford University Press, 1980), pp. 1-2.

E gjithë vepra e Uajldit buron e njëkohësisht komunikon me shijet e klasës së mesme, e cila është mbizotëruese në shoqërinë viktoriane. Uajldi, megjithatë, vazhdimisht i përshkruan vlerat konvencionale të kësaj shtrese në mënyrë të tillë që ky përshkrim shndërrohet në thirrje kundër së rëndomtës, ndërkohë që edhe vetë vepra e tij dëshmon interes për kultivimin e zërave që do të prodhonin rezonanca popullore të ngjashme me veprën e tij.

Gjithsesi, duhet të përqijemi të shmangim rrezikun e krijimit të përshtypjeve të thjeshtëzuara, pasi vepra e Uajldit i përball lexuesit e tij me një shkallë të madhe mosmarrëveshesh dhe kundërshtish të vendosura në një kontekst shoqëror, në dukje homogjen, të jetës së përditshme të individit të zakonshëm. Në fakt, ashtu siç do të përqijemi të provojmë në këtë studim, një nga tezat më të rëndësishme lidhur me artin e Uajldit është e prania e shumësisë së rrëfimit brenda të zakonshmes. Në pjesën më të madhe të krijimeve të tij, para burgosjes në vitin 1895, hulumtimet e holla por këmbëngulëse të Uajldit brenda elementeve të ndryshme që krijojnë mendësinë viktoriane shërbejnë si kundërpeshë e domosdoshme ndaj një ligjërimi, i cili, përndryshe, nuk do të ishte gjë tjetër veçse kritikë e parashikueshme ndaj segmenteve të njohura të shoqërisë britanike.

Shkrimet e Uajldit, madje edhe komedia e tij “E rëndësishme është të jesh serioz”, shmangin evokimin e stereotipave shoqërorë. Megjithëse përshkrimet e klasave të larta shfaqen në mënyrë të përsëritur në të gjitha veprat e Uajldit, ai nuk lejon që vënia e tyre në lojë të lërë në hije karakteret e tjera apo shtjellimin e subjektit. Kështu, ai nuk përqendrohet tek një grup i izoluar nga rregullat konvencionale të jetës së zakonshme, por zgjedh të zbulojë përpjekjet e figurave të cilat duke vepruar brenda një sistemi klasor me standarde sjelljeje të përcaktuara qartë, rreken të ruajnë individualitetin e tyre. Ato i bëjnë këto orvatje duke mos u larguar nga bota viktoriane ku bëjnë pjesë.

Kjo dilemë mund të jetë gjerësisht e pranishme në prozën e shekullit të nëntëmbëdhjetë, por këndvështrimi krijues i Uajldit, i cili pranon pushtetin e vlerave të së përditshmes pa u dhënë atyre shumë seriozitet, shkon përtej këtij rrëfimi konvencional në pasqyrimin e mundësive të shumësisë që karakterizon personazhet e tij, duke përdorur një stil të pazakontë për letërsinë e kohës.

Ndonëse normat shoqërore kanë ndikim të pamohueshëm në shprehjen artistike të Uajldit, duhet të mbajmë parasysh edhe përmasën tjetër të rëndësishme që ka kjo shprehje artistike: autori përdor me mjeshtëri mjedisin e tij kulturor për ta bërë veprën e vet të dallueshme, ndërkohë që shmang përshkrimet tradicionale, lineare apo shpjeguese. Për këtë qëllim, Uajldi nënvizon me këmbëngulje larminë e shprehjes krijuese, e cila mund të arrihet edhe në kushtet e kufijve të përcaktuar shoqërorë. Për të, krijimi është shtysë drejt integritit dhe jo drejt ndarjes duke krijuar, kështu, një marrëdhënie komplekse mes individit dhe shoqërisë, çka përbën tiparin dallues të ligjëritimit të Uajldit në pjesën më të madhe të krijimtarisë së tij.

Mënyra se si Uajldi nxjerr në pah vetëdijen e individit, i shtyn lexuesit drejt një gasjeje biografike ndaj veprës së tij. Studimet Jan Smoll¹⁸⁵ dhe Norbert Kol¹⁸⁶ kanë

¹⁸⁵ Ian Small, *Oscar Wilde Revalued: An Essay on New Materials and Methods of Research* (Greensboro, NC: ELT Press, 1993).

analizuar me hollësi se si, gjatë shekullit të kaluar, kritikët kanë vendosur një lidhje të ngushtë mes përshtypjeve personale që krijon Uajldi dhe pritshmërive kulturore të lexuesit gjatë leximit të veprës së tij. Analizat e tyre dhe të studiuesve të tjerë që kanë pasur synime të ngjashme kanë bërë të mundur një vlerësim më realist për veprën e Uajldit. Si në çdo model tjetër interpretimi, sigurisht që edhe në rastin e modelit të leximit që bazohet në elementin biografik është e rëndësishme të gjejmë drejtpeshimin e duhur, pasi është vetë autori i cili na bën ngurrues edhe ndaj kësaj qasjeje. Reagimet tona estetike ndaj vlerës së këtij lloj leximi nuk mund të mos marrin parasysh ftesën e nënkuptuar të Uajldit në një letër drejtuar Andre Zhidit (André Gide) për ta parë edhe vetë Uajldin si objekt artistik: “Gjeninë time e kam përdorur në jetë: vetëm talentin kam vendosur në veprat e mia.”¹⁸⁷ Megjithatë, pakkush do të mund të mohonte ndikimin e informacionit që kemi në mënyrën se si reagojmë ndaj veprës së tij.

Përpjekjet për ta përdorur këtë informacion megjithatë, mund të shfaqin probleme. Për shembull, pavarësisht nga fakti se biografi dhe libra të shumtë me kujtime dëshmojnë se Uajldi kishte prirjen t’i vinte në provë idetë dhe karakterizimet e ndryshme që do të shfaqeshin në mënyrë të përsëritur në veprën e tij, këto shprehi krijuese të përshkruara qartë nga shumë burime nuk shërbejnë për formimin e një leximi të programuar. Për më tepër, përmbysja e ekuacionit stereotipik art-jetë, që ilustrohet nga citimi i Zhidit, rrëzon konceptin se krijimtaria e Uajldit mund të lexohet nëpërmjet përdorimit linear, shkaktues të informacionit autobiografik. Në vend të kësaj, vetëdija artistike e Uajldit prodhon një larmi krijuese e cila nxit lidhje të shumëfishta me mjedisin viktorian.

Në mënyrë paradoksale, prirja e Uajldit për pasqyrimin e shumë kundërshtive zbut çdo lloj shtyese për të marrë përsipër rolin e rebelit të hapur. Si jeta, ashtu edhe vepra e tij, pohojnë ndikimin e rëndësishëm që ka shoqëria viktoriane në vlerësimin e krijimtarisë letrare të këtij shkrimtari. Kështu, megjithëse Uajldi e vë theksin tek individualiteti, ligjërimet e tij sociale dhe letrare në mënyrë të përsëritur vetëpërcaktohen sipas publikut të cilit i drejtohen. Rrjedhimisht, personazhet e Uajldit, unet dhe rrëfimet e tij, i ftojnë lexuesit të nxjerrin kuptimin nëpërmjet kontrastit me botën viktoriane nga e cila kanë dalë. Nga ana tjetër, kjo nuk do të thotë se një kuptim i plotë i veprës së Uajldit mund të arrihet duke përdorur doktrinën e thjeshtëzuar të qëllimit të autorit, e cila do të kushtëzonte një lloj të përcaktuar leximi kundrejt çdo vepre të krijimtarisë së tij. Sigurisht që mund të mbahet parasysh ndikimi i vetëdijes mbi aktin e të lexuarit, pa marrë përsipër që, si lexues, të dalësh me të njëjtin interpretim që Uajldi, si lexues dhe shkrimtar do t’i bënte, për shembull, romanit “Portreti i Dorian Greit”.

Një strategji më e frytshme do të ishte vendosja e përpjekjeve krijuese të Uajldit në kontekstin përkatës. Ishin një larmi forcash letrare, intelektuale dhe kulturore që e formësuan estetikën e Uajldit. Vetëdija e tij artistike e ka prejardhjen tek trashëgimia kulturore, dhe kuptimi i saj do të ishte më i lehtë nëse do të mund të përcaktohej raporti mes imagjinatës dhe kulturës që deri diku e prodhoi atë. Sigurisht, kufijtë e luhatshëm ndarës të elementeve të ndryshme të kulturës dhe roli i rëndësishëm i secilit prej tyre në

¹⁸⁶ Norbert Kohl, *Oscar Wilde: The Works of a Conformist Rebel*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).

¹⁸⁷ Andre Gide, *Oscar Wilde: in Memoriam (Reminiscences) De Profundis*, (New York: Philosophical Library, 1949), <http://www.questia.com>.

zhvillimin e vetëdijes krijuese të Uajldit vështirësojnë çdo përpjekje për një vlerësim të plotë të veprës së tij.

Reagimi kundër perceptimit të epokës së Uajldit si një epokë e hegjemonisë sociale dhe veçanërisht, mospranimi i idesë se klasa e mesme është një segment shoqëror i ndërtuar në mënyrë të njëtrajtshme ka nisur të hedhë rrënjë dekada më parë, në disa studime që hedhin dritë mbi lidhjen e drejtpërdrejtë mes perceptimit të periudhës viktoriane dhe veprave të shkruara në atë kohë. Këto përpjekje hulumtuese janë rrekur të zbulojnë larminë e ndikimeve komplekse të mjedisit kulturor të fundshekullit të nëntëmbëdhjetë, duke u nisur nga disa këndvështrime intelektuale dhe kritike. Kështu, në fund të viteve 1960, Xherom Bakli¹⁸⁸ dhe Deivid Deičis¹⁸⁹ botuan përmbledhje studimore mbi klimën artistike të kohës. Edhe libra të tjerë studimorë si “Viktorianët e tjerë” (*The Other Victorians*) i Stiven Markusit (Steven Marcus), 1966, e, më pas të Regenia Ganierit (Regenia Gagnier) e kanë vënë theksin pikërisht mbi këtë aspekt heterogjen të epokës.

Bazuar në qëndrime të ndryshme hermeneutike, studiuesit e lartpërmendur kanë ofruar një numër të madh provash që dëshmojnë se si këto shmangie apo ambivalenca i bëjnë të paqëndrueshme përgjithësimet të cilat mbështesin idenë e përshkrimeve konvencionale të kodeve shoqërore viktoriane. Në këtë studim, do të bazohemi në disa prej këtyre analizave për të kuptuar ndikimin konkret të periudhës së vonë viktoriane mbi natyrën artistike të Uajldit dhe mbi veprat që kjo natyrë artistike krijoi, pavarësisht nga ndërlikimit dhe kundërshtitë që hasim shpesh brenda këtyre veprave.

Kjo nënkupton përpjekjet për të arritur një perceptim të baraspeshuar të kontekstit shoqëror i cili formësoi artin e krijuar nga Uajldi dhe bashkëkohësit e tij. Nga ana tjetër, kjo qasje çon në kundërshtimin e kritikës që e sheh krijimtarinë e tij si një forcë që e ndan atë nga konvencioni viktorian apo që e konsideron artin e Uajldit si një mjet për të përmirësuar raportin që ai kishte me shoqërinë. Edhe nëse do të kishim qëllimin e qartë për të risjellë modelin e prirjeve shumëkulturore që i dhanë trajtën veprave të ndryshme të Uajldit, sërish do të hasnim një problem të madh kontekstual: si mund të përcaktojmë kufijtë mes copëzave të epokës viktoriane: të asaj që ekzistonte për Uajldin dhe asaj çka ekzistonte për lexuesit e kohës së tij, në mënyrë të tillë që të baraspeshojmë nevojën për përshkrime të sakta përkundrejt pranimin të larmisë enigmatike të atmosferës mbizotëruese? Për të kuptuar ndërveprimin mes Uajldit dhe shoqërisë së tij, duhet të balancohen, e jo të zëvendësohen përgjithësimet për periudhën me përshkrimet për tipologjitë përcaktuese të epokës.

Përcaktimi i ndikimit të kontekstit kulturor mbi krijimtarinë e Uajldit, nënkupton një përpjekje më të fokusuar se ç’ sugjeron vetë termi. Siç u përmend më lart, gjatë shekullit të nëntëmbëdhjetë, lexuesit u përkisnin kryesisht shtresave të mesme. Rrjedhimisht, autorët, (të cilët edhe vetë rridhnin nga shtresa e mesme) duke u orvatur për të tërhequr publikun e tyre, shkruan në gjuhën e kësaj pjese të shoqërisë viktoriane. Kështu, kodet e klasës së mesme ofruan orientime strukturore për format e kompozicionit- që nga ironia e lehtë e Entoni Trollopit (Anthony Trollope) deri tek satira

¹⁸⁸ Jerome Buckley, *The Victorian Temper: A Study in Literary Culture*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1969).

¹⁸⁹ David Daiches, *Some Late Victorian Attitudes*, (London: Deutsch, 1969).

e mprehtë e prozës së Uilliam Thekërit (William Thackeray)¹⁹⁰. Qëndrimet dhe sjelljet e këtij grupi shoqëror përcaktuan (jo hapur) edhe modelet për formësimin e vetëdijes së personazheve të krijuara - duke u nisur që nga karakteret e Çarls Dikensit (Charles Dickens) deri tek ato të Henri Xhejmsit (Henry James).

Edhe tek Uajldi, ndikimi paradigmatic i qëndrimeve të *l'homme moyen sensuel* (njeriut të zakonshëm) është, me sa duket, i domosdoshëm për procesin e tij krijues, pavarësisht nga tingëllimi i guximshëm i aforizmave të tij. Pa qenë apologji për vlerat popullore, proza e Uajldit, ashtu si ajo e shumë prej bashkëkohësve të tij, e siguron suksesin nëpërmjet kundërshtimit të këtyre vlerave dhe jo distancimit prej tyre. Në fakt, për shkak se shumica e veprave të tij vënë në lojë vlerat shoqërore të kohës, forca stabilizuese e bindjeve borgjeze luan, në përcaktimin e krijimtarisë së Uajldit, po atë rol të qenësishëm që luan edhe në çdo sprovë tjetër letrare të kohës. Gjatë gjithë krijimtarisë së tij, Uajldi shfaq një ndjeshmëri prej materialisti ndaj qëndrimeve të klasës së mesme, duke treguar kujdes të madh për të mos shprehur në ligjërimin e tij ndonjë sfidë serioze ndaj pikëpamjeve të saj. Sigurisht, që koncepti themeltar i gjithë veprës së tij është përparësia e integritetit artistik ndaj forcës së opinionit publik. Njëherazi, në procesin e tij krijues mund të dallohet edhe gatishmëria mbajtur parasysht marrëdhënien mes pritshmërive të shoqërisë dhe suksesit komercial. Ky vullnet për të ndërthurur imagjinatën krijuese me vlerat e njohura nuk sjell zbehjen e përpjekjeve të tij krijuese. Përkundrazi, përfundimi ka qenë ofrimi i një krijimtarie artistike komplekse.

Orvatja për të baraspeshuar pavarësinë krijuese me kufijtë e tolerancës së publikut, e vendos Uajldin brenda modeleve më të spikatura intelektuale të kohës së tij. Pavarësisht nga mendimet e ndryshme kritike që ekzistojnë tani për shumë nga shkrimtarët e periudhës së vonë viktoriane, edhe shkrimtarët më të guximshëm mbeten brenda kufijve të miratimit nga shoqëria e kohës. Përveç Uajldit, edhe individë të tjerë si Uolter Pejtër, Tomas Hardi, dhe Obri Birdslit (Aubrey Beardsley)¹⁹¹, të gjithë arritën të zhvillojnë përfytyrimin e lexuesve të tyre duke treguar prirje për të tendosur, por jo për të thyer zakonet dhe traditat shoqërore që rregullojnë perceptimet për veprën e tyre.

Kështu, si Uajldi, ashtu edhe Birdslit pohojnë vëmendjen e tyre ndaj ndjeshmërive të publikut duke mos shfaqur haptazi se teprimet që shfaqen në veprat e tyre kanë një bazë të përbashkët filozofike. Shembull për këtë do të ishte edhe fakti që Uajldi asnjëherë nuk shfaq një opinion të qartë nëse ilustrimet e Birdslit për dramën e tij "Salome" ishin të përshtatshme. Nga ana tjetër, Birdslit nuk donte kurrsesi që shkrimet e Uajldit të botoheshin tek revista e tij kulturore "Dhë jellou buk" (*The Yellow Book*).¹⁹²

Në mënyrë të ngjashme, edhe pranimi i Pejtërit për të ndryshuar përfundimet origjinale të "Rilindjes", apo ndjeshmëria e Tomas Hardit ndaj kritikave negative dëshmojnë për një vëmendje të kujdesshme ndaj shijes popullore. Duket se pak artistë anglezë të kësaj periudhe janë të gatshëm të shpërfillin të gjithë kufijtë shoqërorë, pasi kjo do të nënkuptonte krijimin e një arti ndaj të cilit publiku nuk do të ishte në gjendje të

¹⁹⁰ Shkrimtarë të njohur anglezë të shekullit të nëntëmbëdhjetë.

¹⁹¹ Shkrimtar dhe piktor anglez i shekullit të nëntëmbëdhjetë, themelues i revistës "*The Yellow Book*."

¹⁹² Cituar te Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, (London:Hamish Hamilton, 1987), pp.376, 536.

reagonte. Autorë të ndryshëm të kësaj periudhe përpiqen të ruajnë baraspeshën delikate mes trysnisë së vlerave konvencionale, e cila me këmbëngulje drejton ligjërimin në letërsinë angleze të shekullit të nëntëmbëdhjetë dhe kundërforcës që do të çonte drejt ndryshimit rrënjësor të shijeve artistike. Në një gjest të përsëritur që përmbledh në mënyrë të shkëlqyer vetëdijen komplekse të epokës, disa personazhe në letërsinë viktoriane e përcaktojnë veten dhe të tjerët në përputhje me standardet e vlerësimit që mishërohen në termin “xhentëlmen”. Pavarësisht nga dallimet e klasës shoqërore, përvojës dhe ndershmërisë morale, Elisabeth Benet (Elizabeth Bennet) tek “Krenaria dhe Paragjykimi” (“Pride and Prejudice”) i Xhejn Ostinit, Abel Maguiç (Abel Magwitch) tek “Shpresa të mëdha” (“Great Expectations”) i Çarls Dikensit dhe Ralf Taçit (Ralph Touchett) tek “Portreti i një zonje” (“The Portrait of a Lady”) i Henri Xhejmsit, duke cituar vetëm 3 shembuj, të gjithë përdorin konceptin shoqëror të xhentëlmenit si një etalon për të gjykuar personazhet e tjera. Suksesi i këtyre personazheve qëndron tek analizat që ata bëjnë duke iu përmbajtur kësaj norme. Megjithatë, qëndrueshmëria e vlerave të tyre, lehtësia me të cilën pranohen nga lexuesit, dhe miratimi i përgjithshëm për bindjet e tyre bazë, dëshmojnë një referencë të përbashkët si burim të pikëpamjeve të tyre: prirjen e klasës së mesme të cilën e kanë si autorët, ashtu edhe lexuesit.

Në të njëjtën kohë, ndërsa kjo shërben si një ilustrim i vlerave të shoqërisë angleze të mesit të shekullit të nëntëmbëdhjetë, këto vlera në të vërtetë nuk zhvillohen në bazë të një modeli linear dhe, po ashtu, nuk prodhojnë një kuptim homogjen të termit. Larmia e tipareve karakterore të individëve, sjellja, pozita shoqërore social apo thjesht fati i bën ata të denjë për epitetin xhentëlmen. Shumë shpesh qëndrimet karakteristike të periudhës, si psh, koncepti i xhentëlmenit, shfaqen duke kaluar në filtrin e hollë të kontrollit dhe ruajtjes së drejtpeshimit: mospranimin e qëndrimeve banale e, njëherësh, shmangien e përballjes me vlerat themelore. Kështu, që një vepër arti të gëzonte si suksesin e menjëhershëm, por edhe qëndrueshmërinë, artisti duhej të ndërmerre një manipulim mjeshtëror të tipareve që nxisnin interesin dhe fantazinë, por që nuk vinin në rrezik qëndrimet konvencionale.

Si rrjedhim, një shkrimtar i aftë si Uajldi, krijues dhe i vëmendshëm ndaj ngjyrymeve kulturore, do të luante dhe qëllimisht nuk do të kënaqte pritshmëritë që lexuesit kishin për termin “xhentëlmen”, duke krijuar shpesh reagime polifonike ndaj atyre që shiheshin si konvencione. Një shembull i mirë i këtij lloji manipulimi është mënyra se si Uajldi përdor entuziazmin e klasës së mesme ndaj figurës së dendit. E zhvilluar si tipologji kulturore gjatë gjithë shekullit të nëntëmbëdhjetë, figura e dendit gdhend në imagjinatën e lexuesve viktorianë një identitet të ndryshëm nga ai që ekzistonte më parë. Qëllimi i dendizmit ishte krijimi i kultit të së pazakonshmes. Kjo dukuri ishte shfaqur në shoqërinë angleze në dhjetëvjeçarët e parë të shekullit të nëntëmbëdhjetë, me Xhorxh Brumelin. Brumeli nuk ishte artist, as filozof që përsiatej për të bukurën dhe artin. Tek ai dashuria për të bukurën dhe të pazakonshmen shfaqen si mënyrë të veshuri dhe të jetuari. Ky stil të jetuari shoqërohet me prirjet për thënie paradoksale dhe për gjestin provokues. Dendizmi është përfaqësim i mërzisë aristokratike dhe i përçmimit për ndjenjat e zakonshme.

Në vitet e Rivendosjes së Mbretërisë dhe gjatë monarkisë së Lui Filipit, dendizmi depërton në Francë, bën për vete njerëz të shoqërisë së lartë, poetë dhe romancierë të

suksesshëm dhe më në fund gjen edhe teoricienët e vet tek Charl Bodleri dhe Zhyl Amede Barbej d'Orviji. Në fund të shekullit të nëntëmbëdhjetë dendizmi rikthehet në një mënyrë të çuditshme në Angli, ku, tanimë si shkëmbim i modave franceze, do të ndiqet nga Oskar Uajldi dhe Obri Birdslit. Por, ndërsa disa artistë të kësaj periudhe e kuptojnë idealin e artit për art si kult të veçantë, të cilit i duhet kushtuar jeta me qëllim realizmin e bukurisë në një objekt të caktuar, dendi e kupton këtë ideal si kult të jetës së tij publike që duhet lëmuar si një vepër arti për ta kthyer në një model ngadhënjimtar bukurie. Pra, nuk i kushtohet jeta artit, por arti i përshtatet jetës. Motoja e dendit është që jeta duhet të shihet si art. Si dukuri e të veshurit e të menduarit, dendizmi ka kundërthëniet e tij. Ai nuk drejtohet kundër shoqërisë borgjeze dhe vlerave të saj, pasi në fund të fundit, nuk është veçse një dukuri anësore, sigurisht jo revolucionare, por aristokratike e kësaj shoqërie. Herë-herë dendizmi shfaqet si formë kundërvënies ndaj paragjykimeve dhe zakoneve të kohës.

Pavarësisht nga larmia dhe qëndrueshmëria e manifestimeve prej dendi si në jetë e në art gjatë gjithë periudhës viktoriane, mund të thuhet se nëse do të kishte munguar figura stabilizuese e xhentëlmenit për të bërë kontrastin, kjo tipologji personazhi nuk do të ishte zhvilluar përtej fazës embrionale të një dukurie kulturore anësore, e rrjedhimisht, nuk do të kishte arritur të bëhej e rëndësishme e të kthehej në lëndë të parë për letërsinë.¹⁹³

Për më tepër, marrëdhënia ndërsjellazi përcaktuese që ekziston mes figurës së xhentëlmenit dhe asaj të dendit funksionon mirë, pasi ajo është në harmoni me përfytyrimin e një pjese të madhe të lexuesve kryesorë të kohës: klasës së mesme. Në mënyrë specifike, figura e dendit që del në prozë ose në dramë dëshmon një marrëdhënie themelore krijuese mes autorit dhe publikut, e cila është zhvilluar gjatë gjithë shekullit si një marrëveshje e nënkuptuar ku e veçanta mund të shprehë vetveten, për sa kohë nuk sfidon autoritetin përfundimtar të konvencionit. Xhentëlmeni shërben si një referencë e vazhdueshme që e përforcon këtë praktikë.

II.2. Vepra e Uajldit si risi brenda traditës

Një vështrim mbi letërsinë që i parapriu veprës së Uajldit ilustron ndikimin dhe pritshmëritë e vlerave të klasës së mesme nga letërsia e shekullit të nëntëmbëdhjetë, si në lidhje me strategjitë retorike të autorëve, ashtu edhe me prirjen interpretuese të publikut.

Luis Kerël (Lewis Carrol) tek “Liza në botën e çudirave” (Alice in Wonderland), për shembull, sfidon ndërkohë që shërben edhe si mishërim i tipareve tipike të imagjinatës viktoriane. Vetë suksesi i librit tek të rriturit dëshmon vlerën e tij si matës i pritshmërive estetike bashkëkohore, edhe pse struktura jokonvencionale tregon se këto qëndrime janë të larmishme dhe të shumta. Në udhëtimet e saj përmes zgavrës së lepurit dhe pasqyrës, Liza e gjen veten në bashkësi qartazi të ndryshme nga e saja, por që mbartin në vetvete jehonën e shoqërisë nga ajo vjen. Në interpretimin e përvojave të saj atje, si ajo, ashtu edhe lexuesi, baraspeshojnë sistemet e logjikës që formojnë botën nga e cila ajo vjen me sistemet komplekse dhe rrënjësisht të ndryshme që kushtëzojnë botën në të cilën krijohet. Ky gjest interpretues, pra, pajtimi pa i përzier së bashku i

¹⁹³ Ellen Moers, *The Dandy: From Brummel to Beerbohm*, (University of Nebraska Press, 1979), <http://www.questia.com>.

esktravagancave të hamendësuara me normalitetin e zakonshëm, krijon – udhëzuesin ose rregullat e nevojshme për leximin e letërsisë sfiduese të shekullit të nëntëmbëdhjetë.

“Marius epikuriani” (*Marius the Epicurean*) i Uolter Pejtërit u botua më 1885, njëzet vjet pas botimit të parë të “Liza në botën e çudirave”. Ndonëse kërkesat interpretuese që shtronte para lexuesit ishin më të mëdha se ato që kishte parashtruar vepra e Luis Kerëlit, ky roman i Pejtërit u përball më të njëjtën domosdoshmëri për të pajtuar ambiciet për risi me pritshmëritë e zakonshme të lexuesit viktorian. Vështirësitë që krijon ndërtimi i veprës së Pejtërit i bëjnë të nevojshme analizat e mjedisit estetik, në të cilin e gjeti veten edhe Uajldi gjatë krijimit të veprave të tij.

Në thelb, Pejtëri e shihte artin si një reagim objektiv ndaj frikës prej agnosticizmit, një mënyrë për të mbrojtur vetëdijen njerëzore nga ankthi i zhdukjes. Për këtë qëllim, si tek “Marius epikuriani”, por edhe në vepra të tjera, arti përfton një autoritet etik, i cili kryen, të paktën për Pejtërin, të njëjtat funksione si dhe institucionet zyrtare të epokës viktoriane. Përpjekja e Pejtërit për të krijuar vlera morale nëpërmjet artit, që të zëvendësonin ato që, sipas tij, ishin standarde të pamjaftueshme për shoqërinë angleze, gjeneron ndërlikime epistemologjike interesante, veçanërisht kur vihet përballë hulumtimit më të qetë që u bën Uajldi parametrave të ndjeshmërive që ekzistonin në shekullin e nëntëmbëdhjetë.

Përballja e këndvështrimeve artistike të Pejtërit me ato të Uajldit është më e rëndësishme sesa me shkrimtarët e tjerë të së njëjtës periudhë: siç është përmendur, ai kishte qenë idhulli i Uajldit në Oksford, e rrjedhimisht, krahasimi i shkrimeve të tyre nxjerr në pah jehona të dukshme estetike. Megjithatë, një qasje krahasuese mes krijimeve të tyre sjell edhe një vlerë tjetër. Pavarësisht nga ngjashmëritë mes epikurianizmit të Mariusit dhe “hedonizmit të ri” të Dorian Greit, Uajldi dëshmon se arrin ta bëjë më me lehtësi përcaktimin e kufijve brenda të cilëve mund të zhvendosen vlerat kulturore.

Këtu mund të vihen re veçantitë e secilit: për shembull, Pejtëri përpiket të dekontekstualizojë veprën e tij nëpërmjet konceptit të “artit autonom.” Duke e marrë një objekt artistik si të qëndrueshëm, ai i bën jehonë mospranimin nga pararafaelistët të mendimit se artit, për të përligjur ekzistencën e tij, i nevojitet një bazë didaktike, përgjithësisht pohuese ndaj vlerave konvencionale. Në këtë mënyrë, shkrimet e Pejtërit e më pas të Uajldit, bien ndesh me pikëpamjet mbizotëruese viktoriane duke parë drejt një epoke ku arti do të vlerësohet vetëm për atë që është.

Ndryshe nga Uajldi, Pejtëri nuk ofron qëndrim alternativ ndaj asaj që ai kundërshton. Mbetet protomodernist, pasi nuk gjen dot rrugën për të harmonizuar qëndrimet personale me ato të publikut. Kështu, ndonëse Marius epikuriani pasqyron pakënaqësinë ndaj sistemeve etike të kohës, Pejtëri nuk mund t’i besojë asnjë individ, madje as vetvetes, që të shprehë një thelb alternativ morali për universin e tij. Në suazën e një qëndrimi shpesh të kritikuar nga mendimtarët pasmodernistë, shkrimet e Pejtërit këmbëngulin në një kundërshtim statik, pa mundur të zhvillojnë apo të modifikojnë bindjet që janë ngjizur në fazat e hershme të formimit të tij estetik. Ajo çka arrijnë të bëjnë pikëpamjet e shprehura nga Pejtëri është distancimi nga një qëndrim publik të cilin ai nuk mund ta tejkalonte, shpërfillte, por as nuk mund ta bënte të vetin.

Nga ana tjetër, vepra e Uajldit ofron një reagim dinamik ndaj pritshmërive të lexuesve të tij. Megjithëse shkrimet e tij dëshmojnë për një karakter të qartë viktorian, reagimi i tij ndaj dukurive viktoriane është i zhdërvjellët. Në vijim të analizës së mësipërme, mund të shtojmë se Uajldi përqafon një qëndrim krijues i cili e lejon të lëvizë lirshëm mes konvencioneve të ndryshme estetike, duke mos e kufizuar krijimtarinë me rregullat e një sistemi të cilat përbëjnë atë që mund të emërtohet si ndjeshmëri të periudhës viktoriane. Kështu, dallimet mes pikëpamjeve estetike dhe artistike të Uajldit dhe pararendësve të tij, veçanërisht Pejtërit, nxjerrin në pah larminë e pritshmërive të lexuesit të cilat formësojnë dhe qartësojnë qëllimet krijuese të Uajldit.

Në mënyrë të veçantë, “hedonizmi i ri” i Dorian Greit shkon përtej ideve të Mariusit, pasi drejton gishtin, pa bërë apologji, drejt një bote ku vlerat morale nuk ekzistojnë jashtë individit. Në të njëjtën kohë, “Portreti i Dorian Greit” në mënyrë të përsëritur pranon pushtetin e qëndrimeve të publikut dhe nevojën për t’i përshtatur ato. Për Dorianin, megjithatë, kjo kërkesë nuk shkakton paralizë pesimiste e cila është mbizotëruese tek Mariusi. Përkundrazi, ajo e shtyn Dorianin të shmangë ndjenjat nostalgjike të humbjes dhe e drejton atë të ndjekë kënaqësitë e tij, ndërkohë që një nevojën për të jetuar brenda kufijve të një bote me paragjykime morale.

Megjithëse përpjekja për të gjetur një lidhje të drejtpërdrejtë Pejtër - Marius ose Uajld - Dorian do të sillte si pasojë një kuptim të thjeshtëzuar të secilit prej autorëve, personazhet e krjuara prej të dyve përcaktojnë qëndrime artistike ndësjellazi të zbatueshme. Kjo gjë nxjerr në pah ndikimin formësues të forcave kulturore në letërsinë angleze të shekullit të nëntëmbëdhjetë.

II.3. Marrëdhënia estetikë-etikë në veprën e Uajldit

Veçanërisht në rastin e Uajldit, mënyra si personazhet e trajtojnë marrëdhënien mes etikës dhe estetikës u ofron lexuesve një ndjesi të mprehtë të bindjeve artistike që udhëheqin procesin e tij krijues. Vepra e Uajldit nuk është sulm kundër moralit konvencional, por as apologji e tij. Ai nuk të detyron të bësh zgjedhje mes konceptimit etik dhe atij estetik. Në vend të kësaj, veprat e tij e ftojnë lexuesin që të perceptojë mënyrën se si një vepër e veçantë zgjeron këndvështrimet etike dhe estetike dhe, nëpërmjet këtij perceptimi, të ketë një kuptim më të qartë të botëkuptimit etik dhe estetik që orienton reagimet e tij. Ky nuk është as kapitullim para vlerave konvencionale, por as - kundërshtim i tyre. Më tepër është njohje e rëndësisë së moralit shoqëror në formësimin e reagimeve personale.

Kjo lloj marrëdhënieje ka qenë objekt i studimeve të ndryshme kritike të cilat janë përpjekur të gjejnë baraspeshën mes interesit për estetikën dhe një kuptimi më të gjerë të ndikimit të etikës në veprën e Uajldit. Riçërd Ellman i kushton vëmendje të veçantë kësaj teme në biografinë e Uajldit duke përdorur elementet etike dhe estetike si bazë për analizën e prozës së Oskar Uajldit dhe, veçanërisht “Portreti i Dorian Greit”. Duke ndjekur metodat tradicionale të historiografisë, Ellmani zbulon ndikimet e estetizmit të Pejtërit dhe utilitarizmit të Raskinit në veprën e Uajldit. Analiza nuk prek mundësinë e bashkekzistencës së këtyre pikëpamjeve, pasi i sheh ato më shumë si konkurrese me

njëra- tjetrën.¹⁹⁴ Megjithatë, ndërsa pohon praninë e qartë dhe të veshur me ngjyra origjinale të këtyre ndikimeve, Ellmani e sheh me dyshim zbatimin në mënyrë të thjeshtëzuar të njëres apo tjetres qasje kritike ndaj estetizmit të Uajldit. Prirja për të krijuar polaritete të prera, mbizotëruese në të gjithë biografinë pengon zhvillimin e mëtejshëm të kësaj analize nga ana e Ellmanit, duke mos lejuar thellimin e shqyrtimit të mëtejshëm e më të hollësishëm të vëzhgimeve të tij fillestare.

Studiuesi Uein Buth ka një qasje tjetër ndaj kësaj teme. Ai rreket të provojë se edhe në veprat ku estetizmi i Oskar Uajldit shprehet në formën e vet më të pastër, sërish qëndrimet etike janë diçka e ndjeshme e vijnë natyrshëm. Buthi e bazon argumentimin e tij në idenë se një term i tillë si “etika” mund të përshkruajë një sistem vlerash që (pranohet) gjerësisht nga shumë lexues. Ajo që Buthi nuk arrin të pranojë është mundësia që qëndrimet pluraliste brenda këtyre vlerave etike të përbashkëta mund të prodhojnë lexime shumë të ndryshme nga njëri-tjetri.¹⁹⁵ Si rrjedhim, ndryshe nga shumë kritikë që nuk arrijnë të shohin tek Oskar Uajldi shembujt e shumtë ku shkrimet e tij janë në përputhje me konvencionet viktoriane, Buthi, duke kaluar në kahun e kundërt, nuk pranon të shohë elemente të shumta të subjektivitetit të tij. Për shembull, në fragmentet që ai përdor nga eseja “Rënia e gënjeshtërs”, me të drejtë thekson shtypsin për të shpërfillur çështjet etike, por bën të njëjtën gjë edhe vetë kur privilegjon një reagim të vetëm interpretues ndaj esesë, duke lënë të nënkuptohet në argumentimin e tij se ky lexim mund të përdoret për të bërë përgjithësime mbi etikën e Uajldit. Shumë thënie të Uajldit janë lexuar si nënvlerësim i nga ana e tij –për etikën. Sipas mendimit tonë, nuk është i nevojshëm një lexim shumë i thelluar i autorit për të zbuluar se qëllimi i tij është të krijojë një lloj më të mirë njeriu, një njeri që do ta shohë botën dhe jetën në mënyrë më të lartësuar e më fisnike, dhe si pasojë edhe jetën do ta jetojë në mënyrë të tillë.

Buthi hedh disa ide të rëndësishme për sistemin e vlerave të mishëruara në shkrimet e Uajldit, por prirja e tij për ta vendosur Uajldin brenda një kornize normash dhe rregullash është shpeshherë e papërligjur. Ideja e parashtruar prej tij, në fund, “për një njeri më të mirë” bazohet në besimin se të gjithë lexuesit kanë të njëjtin kuptim për natyrën e “një njeriu më të mirë”. Për rrjedhojë, ky lexim thjesht ripohon vlerat e vetë Buthit, duke mos e veçuar atë nga kritikët e tjerë që përfshihen në një varg polemikash për veprën e Uajldit, e që gjejnë në shkrimet e këtij të fundit saktësisht atë që presin.

Në të vërtetë, si vepra e Uajldit, por edhe pjesa më e madhe e letërsisë së asaj periudhe ofrojnë një pikëvështrim të kundërt: njohjen e kompleksitetit të përgjithshëm të tipologjisë shoqërore, që karakterizohet nga shtyrja këmbëngulëse dhe delikate e përmbylljes, e cila vjen në veprat e tyre si theksim i gjendjes së dyzimit në të cilën ishte zhytur e gjithë shoqëria viktoriane. Si shembull për këtë mund të shërbejnë ndjenjat e pasigurisë dhe mëdyshjes që shfaqen njësoj në rrëfime të natyrave krejtësisht të ndryshme, që nga romani humoristik “Ditari i një hiçi” (Diary of a Nobody), i Xhorxh dhe Uidon Grosmit (George dhe Weedon Grossmyth) deri tek “Portreti i një zonje” i Henri Xhejmsit. Në këto vepra përpjekjet për të analizuar ndjenjat e besimit dhe detyrës nuk arrijnë dot të marrin një përgjigje. Mungesa e aftësisë apo vullnetit për të dhënë

¹⁹⁴ Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, (London:Hamish Hamilton, 1987), pp. 302-367.

¹⁹⁵ Wayne. C. Booth, *The Company We Keep:An Ethics of Fiction*, (Berkely: University of California Press, 1988), p. 11.

zgjidhje përfundimtare për çështje të tilla pasqyron kundërshtitë e thella të kulturës viktoriane, ndjesinë e kudoshtrirë të cenueshmërisë dhe, në mënyrë paradoksale, aftësinë për të toleruar një shumësi qëndrimesh të ndryshme.¹⁹⁶

Për më tepër, etja e shoqërisë viktoriane për të pranuar dhe marrë kënaqësi nga kjo dykuptimësi, mund të shihet si dëshmi e ndikimit të saj mbi veprën e Uajldit. Siç u përmend më lart, Oskar Uajldi e nxiste këtë shkrim të personalitetit të tij publik me personazhet që krijonte, duke bërë që ata të lulëzonin nëpërmjet pasqyrimin të ambiguitetit. Këto rrethana i hapën rrugën suksesit të tij në vitet 1880 dhe në fillim të viteve 1890, veçanërisht si dramaturg. Veprat e tij letrare lindnin nga një personalitet publik i cili luante me kundërshtitë e brendshme në vetë kodet sociale viktoriane, pa i diktuar publikut zgjedhjen apo dënimin e një qëndrimi të caktuar.

Rëndësia e këtij drejtpeshimi delikat u bë e qartë kur reagimi i viktorianëve ndryshoi në mënyrë rrënjësore në vitin 1895. Gjyqet në të cilat u përfshi Uajldi në pranverën e atij viti sollën edhe fundin e atij ambiguiteti të ndërtuar në bazë të ekuilibrit delikat brenda dhe jashtë-tekstuar, i cili përbënte themelin e veprave të tij. Një numër dëshmitarësh në këtë proces e vunë publikun përballë atyre që, të paktën për mendësinë viktoriane, ishin zgjedhjet e tij seksuale. Nga ana tjetër, kjo i detyroi lexuesit e tij të heqin dorë nga siguria e dy leximeve të Uajldit dhe personazheve të tij dhe të pranonin gjykimet konservatore për sjelljen e tyre.

Përfundimi flet vetë dhe hedh dritë mbi ndikimin formësues që kishte jeta e Uajldit mbi pritshmëritë e lexuesit për artin e tij. Disa ditë pasi gjykata e shpalli fajtor, u hoqën nga skena dy prej komedive që po shfaqeshin ato ditë, librat e tij u zhdukën nga dyqanet dhe asnjë botues nuk i hidhte më sytë tek vepra e tij. Edhe pas lirimin të tij nga burgu në vitin 1897, vepra e tij fundit, “Balada e burgut Reding” (*The Ballad of the Reading Gaol*), fillimisht u botua pa autor. Uajldi e deklaroi autorësinë e vet vetëm pasi vepra arriti sukses komercial. Për shumë lexues të kohës sonë, të hapur ndaj prirjeve të ndryshme seksuale, këto ngjarje, tragjike për individin, kanë pak rëndësi në interpretimin e veprës së tij. Megjithatë, edhe kjo lloj qasjeje nuk merr parasysh kompleksitete të rëndësishme që mishërohen në kontekstualitetin e veprës së tij.

Ndryshimi i beftë i fateve letrare të Uajldit dëshmon për ndikimin e drejtpërdrejtë të publikut mbi artin e tij. Për më tepër, ndikimi i ushtruar mbi procesin e kompozimit ka një efekt të vazhdueshëm në leximin tonë. Për këtë arsye, ndonëse qasjet tona interpretuese mund të bëjnë që çështjet e seksualitetit të autorit të duken sikur nuk kanë lidhje me reagimet ndaj veprës, nuk duhet të anashkalojmë ndikimin që pati mendësia e bashkëkohësve mbi përpjekjet e tij krijuese. Në të njëjtën kohë, problemet që mund të lindin nga mendimet e ndryshme mbi seksualitetin, ose çdo lloj çështjeje tjetër, nuk e kanë zanafillën tek kjo temë, por tek qasja e përdorur në studimin e saj. Çdo metodë që bazohet mbi hamendësime interpretuese lineare, shkak-pasojë, mundet sigurisht të prodhojë vëzhgime të vlefshme; por çdo metodë e këtij lloji që ndrydh ose mohon ambiguitetin, imponon edhe pengesa për kënaqësinë estetike. Ajo privilegjon një

¹⁹⁶ Richard D. Altick, *Victorian People and Ideas*, (New York: W.W. Norton & Company, 1974), pp. 15-34.

këndvështrim të vetëm ndërkohë që lë në hije shumë elemente të cilat nuk arrin t'i përshtasë brenda kornizës së vet.

Hapësira përfytyruese e çdo vepre të Oskar Uajldit mund të kuptohet plotësisht nëse arrijmë të pranojmë të gjitha tiparet që ajo ofron. Nga ana tjetër ky qëndrim kërkon ruajtjen e një larmie reagimesh të mundshme brenda një leximi të vetëm, duke kompensuar mungesën e unitetit në krijimtarinë e tij. Në të gjithë veprën e Uajldit kjo ftesë për të evokuar një drejtpeshim dialektik, në vend të nevojës për të diktuar një formë interpretuese përmbyllëse, qëndron si element i rëndësishëm, i cili kushtëzon përvojën e lexuesit.

Kështu, Dorian Grei, korrupton vetveten, por ndërkohë korruptohet nga Lordi Henri, Bazil Halluërdi dhe të tjerë. Xhek Uërdhingu dhe Alxhernon Montkrifi ekzistojnë si të rinj të patëkeq, por edhe si hedonistë. Shekspiri i shkroi dhe nuk i shkroi sonetet e tij për U. H. Dhe Salomeja shfaqet njëherazi si heroinë, si grua e ligë, por edhe viktimë. Të gjitha këto interpretime konkurojnë me njëri-tjetrin. Mund t'i japim përkohësisht më shumë përparësi një reagimi të caktuar, por nuk mundemi, që nëpërmjet një qasjeje thjesht normative, të fshijmë praninë e mundësive të tjera nga ndërgjegjja jonë. Si pasojë, pluralizmi është përgjithmonë në luftë me çdolloj parametri linear që mund të shfaqet në veprën e Uajldit, dhe shërben si garanci për të gjetur pikëtakimet apo kundërshtitë mes etikës dhe estetikës së tij.

Ky tension dinamik pasqyron shumësinë e brendshme interpretuese që buron nga vepra e Uajldit, ku paragrafët zhvillohen në një formë që mbështet kuptime njësoj të vlefshme, pa privilegjuar asnjë prej tyre. Ato ekzistojnë në gjendje hipostatike, të mbajtura pezull brenda reagimeve imagjinare që krijohen ndaj ligjërimit të krijuar. Lexuesit ruajnë këtë këndvështrim të shumëfishtë, pa copëzuar ndarjet e tyre të brendshme dhe duke përfutur kënaqësinë estetike që buron nga shumësia e kuptimeve.

Të gjitha këto qasje kritike janë të mundshme dhe të përligjura, duke bërë që mbizotërimi i një pikëpamjeje të veçantë të mos ketë të drejtën përjashtuese, qoftë edhe të përkohshme, për një lexim të vetëm. Edhe nëse dikush parapëlqen një metodë të veçantë, kjo nuk fshin praninë e elementeve të tjera brenda veprës, të cilat favorizojnë më shumë njërin nga këndvështrimet e tjera. Kjo do të thotë që ndërsa dikush formulon një lexim të vetin, p.sh. të "Portreti i Dorian Greit", sipas një metode të caktuar, (marksiste, p.sh.) do të shfaqen patjetër shumë faktorë që nxisin reagime alternative (historike, dekonstruktive, feministe, homoerotike, dhe të gjitha kombinimet e mundshme). Një qasje më e stërholluar do të identifikonte leximin parësor, ndërkohë që do të pranonte edhe alternativat e tjera të vlefshme. Në këtë mënyrë, nuk ka konkurrencë në përpjekjet për të përcaktuar interpretimin më të mirë të veprës të Uajldit, por më tepër kemi të bëjmë me një përpjekje për të marrë maksimumin e kënaqësisë nga vepra e tij, nëpërmjet vëmendjes ndaj shumëllojshmërisë që ajo ofron.

II.4. Përrallat dhe tregimet, një lexim i shumëfishtë për një ligjërimit pluralist

Pas lindjes së dy djemve të tij, Uajldi e drejtoi talentin për të krijuar përralla si një mjet për të argëtuar fëmijët e tij. Ndoshta kjo dëshirë e shtyu fillimisht drejt botimit më

1888 të përmbledhjes me “Princi i lumtur dhe përralla të tjera” (*The Happy Prince and Other Tales*). Megjithatë, ashtu si ndodhi me epigramet që i provonte fillimisht në tryezat e darkave para se t’i përfshinte në dialogë, edhe përrallat që fillimisht ua tregonte fëmijëve të tij si një formë argëtimi, fituan një ekzistencë të pavarur publike.

Në vitin 1889, në një letër drejtuar Ameli Riv Çanlerit (Amelie Rives Chanler), Uajldi i karakterizon përrallat si ilustrim i një projekti më të ndërlikuar e kompleks: “një përpjekje për të pasqyruar jetën moderne në një formë të largët nga realiteti, për të trajtuar problemet moderne në një mënyrë që është ideale e joimituese.”¹⁹⁷ Në fund të letrës, megjithatë, ai e përcakton më tej këtë përshkrim të përrallave të tij duke thënë se “ato janë, pa diskutim, të lehta dhe plot fantazi, e të shkruara jo për fëmijë por për të rritur-fëmijë nga tetëmbëdhjetë deri në tetëdhjetë vjeç.”¹⁹⁸

Me gjithë tonin modest të letrës, komentet përmbyllëse të Uajldit shënojnë një tipar të ri për shkrimet e tij. Ato sinjalizojnë një zhvendosje të butë në ndjeshmëritë e tij artistike, larg polaritetit të shkrimeve të tij të mëparshme, duke shkuar drejt ambiguitetit që do të karakterizonte të gjithë veprën e mëvonshme. Mund të analizojmë këtu termin “i rritur-fëmijë”, i cili përmbledh në mënyrë të qartë ndryshueshmërinë e përrallave. Termi nënkupton një identitet të dyfishtë: një të rritur që është njëherësh edhe si fëmijë. Duke shkrirë të dyja këto gjendje, termi paraqet një notë dykuptimësie shumë më domethënëse për kuptimin e strukturës së përrallave se ç’parashikon epiteli modest dhe i drejtpërdrejtë “të lehta”. Në veçanti, cilësimi “i rritur-fëmijë” pranon zhvendosjen e këndvështrimit dhe nënkupton mundësi për kënaqësi më të madhe estetike për lexuesit të cilët janë të vëmendshëm për të kapur këndvështrimet e luhatshme.

Disa kritikë kanë marrë në shqyrtim potencialin interpretues të përrallave, por studimet e tyre janë përqendruar në veçantinë më shumë se në pluralitetin e tyre. Izobel Marri në parathënien e përmbledhjes për prozën e shkurtër të Uajldit, për shembull, i krahason përrallat me ato të Hans Kristian Andersenit (Hans Christian Andersen) dhe arrin në përfundimin se ato janë më shumë se të barabarta me vepra që shërbejnë si përfaqësueset më të mira të zhanrit.¹⁹⁹

Kritikë të tjerë kanë përdorur qasje të tjera për studimin e përrallave të Uajldit, por e përbashkëta e tyre është se ata të gjithë priren të bëjnë shpjegime monologjike. Për shembull, Kristofer Nasar, e sheh krijimtarinë e Uajldit, edhe atë në prozën e shkurtër, si zbulim të shtysave të fjetura të së keqes që gjenden brenda secilit prej nesh²⁰⁰, ndërkohë që nuk merr parasysh dënimin e vazhdueshëm që Uajldi i bën egoizmit, lartësimin e dashurisë dhe dhembjen për të vuajturit, tema këto të pranishme në të gjithë krijimtarinë e

¹⁹⁷ Oscar Wilde, *The Complete Letters*, edited by Merlin Holland and Rupert Hart-Davis, (New York: Henry Holt and Company, 2000), p. 380.

¹⁹⁸ Ibid.

¹⁹⁹ Isobel Murrey, “Introduction”, *Oscar Wilde: Complete Shorter Fiction*, (Oxford: Oxford University Press, 1980), pp. 5-6.

²⁰⁰ Christopher Nassar, *Into this Demon Universe: A Literary Exploration of Oscar Wilde*, (Yale: Yale University Press, 1974), pp.113-125.

autorit. Nga ana tjetër, kemi studiues të tjerë, si Xhon Allen Kuintës i cili vë theksin tek dimensionin moralizues i prozës së shkurtër të Uajldit²⁰¹.

Duhet të pranohet fakti se disa prej përrallave pasqyrojnë tensionet e mëdha personale për artin dhe moralin, të cilat i gjejmë të shtrira në të gjithë veprën e Uajldit. Këto tensione shpalosin një prirje të mprehtë kritike, e cila shkon përtej aforizmave dhe paradokseve të pazakonta. Vlerësimet e lartpërmendura, megjithëse të vlefshme në një nivel të caktuar diskutimi, përforcojnë një lexim linear të përrallës, duke mos i kushtuar vëmendje ndjeshmërive artistike që zhvillohen tek Uajldi.

Studiuesi Stenli Ueintrob bën një vëzhgim më interesant në lidhje me përrallat kur vëren: “Duke i paraprirë konceptit të sofistikuar të potencialit përftytyrues që paraqesin tregimet për fëmijë, gjë që do të legjitimohej më vonë nga Frojdi dhe do të analizohet në detaje nga kritika moderne, Uajldi propozon për përrallat e tij një synim që shkon përtej pritshmërive që shumë lexues kanë për këtë zhanër.”²⁰²

Nëse tregohet vëmendje ndaj prirjes, ende të zbehtë, brenda veprës së Uajldit për ligjërimi që karakterizohen nga shumësia dhe dykuptimësia, atëherë strategjitë për leximin që bazohen në kundërvënien standarde të rrëfimit në përralla, ndarjen dypolare mes së mirës dhe së keqes, egoizmit dhe vetëmohimit, sociale dhe asociale, ndërtojnë një qasje që pengon një lexim të plotë të kësaj pjese të krijimtarisë së tij. Një qasje më e drejtë do të ishte ajo që lejon krahasimin e tipareve të përgjithshme të zhanrit me ato që janë veçanti për tërë prozën e Uajldit. Nga krahasimi i të përbashkëtave dhe dallimeve mes tyre, mund të arrihet një kuptim më i plotë i udhëzuesve imagjinarë të cilat ndikojnë si në ndërtimin, ashtu edhe në interpretimin e këtyre përrallave. Përveç kësaj, një metodë e tillë na lejon të identifikojmë që në fazë të hershme polifoninë që lind tek përrallat dhe që do të luajë një rol të rëndësishëm në veprat e ardhshme. Kjo njohje, nga ana tjetër, mund të krijojë një kuptim më të mirë të forcave krijuese që veprojnë gjatë kësaj periudhe të rëndësishme në natyrën artistike të Uajldit, duke shërbyer edhe si orientim për evoluimin e vetëdijes së tij krijuese.

Kështu, duke e parë rolin e kësaj pjese të krijimtarisë brenda veprës së Uajldit nga një këndvështrim më i gjerë, vëmë re se rrëfimet që e kishin zanafillën tek dëshira për të argëtuar fëmijët e tij, mbartin për lexuesin e vëmendshëm shumë më tepër se sa një mesazh moral. Përrallat nuk ballafaqojnë thjesht të kundërtat tipike në një mjedis imagjinar. Ato nuk kryejnë funksionin e dhënies së udhëzimeve që do t'i mundësonin lexuesit thjesht një kuptim mbi kodin moral të shoqërisë angleze. Megjithëse të dyja këto funksione janë të pranishme tek përrallat, arritja e tyre më e madhe qëndron tek nënvizimi i momenteve të pasqyrimin të shumëfishtë, i cili çon drejt sfidës ndaj qasjes tradicionale lidhur me zhanrin e përrallës.

Mund të japim një shembull nga mbyllja e përrallës “Miku besnik”, një studim ironik e i dhimbshëm i përkushtimit vetëmohues të Hansit të vogël dhe makutërisë së

²⁰¹ John Allen Quintus, “The Moral Prerogative In Oscar Wilde: A Look At the Fairy Tales”, *The Virginia Quarterly Review*, Autumn, 1977, pp. 708-717.

²⁰² Stanley Weintraub, “Introduction”, *Literary Criticism of Oscar Wilde*, (Lincoln:University of Nebraska Press, 1968), p.xiv.

mullisit. Gjatë gjithë tregimit, në mënyrë të përsëritur, Hansi i vogël shpërfill interesin e tij, duke kryer shumë punë e duke bërë të mira të panumërta për Mullisin. Në fund, Hansi i vogël vdes, teksa kthehet nga shtëpia e mjekut ku kishte vajtur për të njoftuar për djalin e plagosur të mullisit. Gjatë varrimit, afër mbylljes së rrëfimit, mullisi mendon vetëm si të zërë vendin e nderit dhe si të heqë qafe karrocën e vjetër të dorës, të cilën kishte vendosur t'ia falte Hansit. Tani nuk dinte ç'të bënte me të. Ndryshe nga një përrallë tradicionale, ligjërimi nuk mbyllet këtu. Rrëfimtari dhe bashkëbiseduesit e tij e përmbysin skemën duke vënë në dyshim themelet në të cilat bazohet struktura e veprës.

" - Ja, ky ishte fundi,- tha zhapiku.

- Po ç'u bë me mullisin ? - pyeti miu.

- Oh, këtë s'e di vërtet,- ia priti zhapiku; - e, jam i sigurt që as nuk më duhet fare.

- Duket sheshit se ti nuk ke fare natyrë të dhimbsur,- tha miu i kanaleve.

- Kam frikë se ti nuk e kuptuar mirë moralin e historisë, - vërejti zhapiku.

- Çfarë nuk kam kuptuar ? - klithi miu.

- Moralin.

- Mos do të thuash se tregimi ka një moral?

- Sigurisht, - tha zhapiku.

- E po, atëherë,- tha miu i kanaleve shumë i zemëruar, - mendoj se këtë duhet të ma kishe thënë para se të filloje. Nëse do ta kishe bërë, sigurisht që nuk do ta kisha dëgjuar fare tregimin; në fakt, do të kisha thënë 'Ptu' siç bëjnë kritikët. Megjithatë, mund ta bëj tani.

Kështu, miu bërtiti "Ptu" me sa kishte në kokë, tundi bishtin dhe u kthye në vrimën e tij.

- Hë, si t'u duk miu i kanaleve? - e pyeti rosa, që u afrua pas disa minutash duke notuar. - Ka shumë gjëra të mira, por unë kam ndjenjat e një nëne, e nuk mund t'i mbaj dot lotët sa herë që shoh një beqar të stazhionuar.

- Kam frikë se e kam mërzitur,- u përgjigj zhapiku. - E vërteta është se i tregova një histori me moral.

- Ah! Kjo është gjithmonë me rrezik, - tha rosa. - Dhe unë jam dakord me të."²⁰³

Rrëfimi bëhet më kompleks kur zëri i pamishëruar që hap tregimin, rishfaqet i sigurt në fund të tij për të dhënë një përfundim kontradiktor. Në këtë pikë lexuesit i shfaqet një shumësi zërash që deri tani ishte mbuluar nga struktura tradicionale e zhanrit. Mbyllja me një moral, njëherazi i shkon për shtat por edhe zhvlerëson qëllimet e Uajldit.

Në formë, pjesa e dukshme e rrëfimit është në përputhje me konvencionet e zhanrit dhe rrjedhimisht, përmbush pritshmëritë, por përmbajtja e moralit mbetet e mjegullt: A duhet të jetojmë si Hansi i vogël, pavarësisht nga mënyra se si sillen të tjerët? Apo ndoshta nuk duhet t'u ofrojmë mirësi miqve mosmirënjohës? Mos ndoshta duhet të sillemi si mullisi, i cili mendon vetëm për veten? Fjalë e fundit nuk jep zgjidhje, por nuk

²⁰³ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 45. (përkthimi im)

hedh poshtë as nevojën e moralit. Përkundrazi, ai na fton të rishohim nëntekstet e përrallave duke ripohuar rrezikun e brendshëm që mbart krijimi i një tregimi me moral.

Me të njëjtën frymë dykuptimësie mbyllet edhe përralla tjetër “Djali-Yll”. Djali, i vënë në provë nga prindërit e tij, mbreti dhe mbretëresha, tregon anën e tij të ligë, egoiste, më pas pendohet dhe kërkon ndjesë duke mos pranuar kurorën e mbretit, sepse e ndiente që nuk e meritonte. Gjithçka duket sikur mbyllet mirë, si në përrallat tradicionale:

“Ata [mbreti dhe mbretëresha] iu hodhën në qafë, e puthën me dashuri, e çuan në pallat, e veshën me petka madhështore dhe, i vunë kurorë mbi krye, i dhanë skeptrin dhe ai mbretëroi në qytetin që shtrihej deri tek lumi. Ai sundoi mbi njerëzit me një drejtësi të paparë e me mëshirë, dhe magjistarin e lig e shporri nga qyteti, kurse druvarit dhe gruas së tij u dërgoi shumë dhurata e fëmijëve të tyre u bëri nderime të mëdha. Ai nuk shtrëngoi askënd që të sillej mizorisht me zogjtë e qiellit dhe me kafshët e fushës, por u mësonte njerëzve të ishin të dashur dhe dashamirës ndaj të gjithëve pa përjashtim; të varfërve ua gëzoi zemrat, duke u dhënë ushqime, atë që s’kishte tesha e veshi dhe në vendin e tij mbretëroi paqja dhe bollëku.”²⁰⁴

Uajldi nuk mund ta shpërblente kështu të moralshmin, as në përrallë, sepse paragrafi i fundit sjell pëmbysjen e përgjithësimeve etike që mund të ishin krijuar: “Megjithatë, ai nuk sundoi gjatë, sepse zemra e tij kishte vuajtur aq shumë dhe prova kishte qenë kaq e rëndë, sa brenda tri vjetësh Djali-Yll e la këtë jetë. Mbreti që pasoi sundoi me ligësi.”²⁰⁵

Nga ana tjetër, nëpërmjet disa ndryshimeve, në dukje të parëndësishme, brenda modelit karakteristik të rrëfimit, Uajldi arriti të krijonte disa përmbyse të rëndësishme të cilat vinin në dyshim qëndrueshmërinë e mesazhit që përçon zhanri. “Bilbili dhe trëndafil” për shembull, përfaqëson dilemën tipike të zhanrit të përrallës: dashuria e një të riu për një vajzë është e pamundur derisa ai të sigurojë një objekt që do ta bënte atë të denjë për vëmendje. Në rrëfenjën e Uajldit kemi disa ndryshime: personazhet kryesore nuk vijnë nga shtresa shoqërore të ndryshme, por kemi vajzën e profesorit me një student të ri. Objekti nuk është ndonjë thesar i rrallë, po një trëndafil i kuq, i pamundur për t’u gjetur në një qytet të mbushur me trëndafilë të bardhë. Pavarësisht nga këto rrethana të zakonshme, Uajldi arrin të evokojë idealizmin e përrallave klasike dhe të ngrejë disa çështje të rëndësishme që kanë të bëjnë me rregullat e leximit të këtij zhanri. Meqenëse studenti bie në dëshpërim pasiv se nuk e gjen dot trëndafilin, bilbili, i prekur nga përkushtimi i dukshëm i të riut për dashurinë, krijoi një trëndafil të kuq duke e mbështetur kraharorin e tij në një gjemb, kështu që gjaku i tij të derdhej mbi petalet e një trëndafil të bardhë. Kjo përpjekje i kushtoi jetën zogut, e prapë, në fund të tregimit, as vajza e profesorit e as studenti nuk kanë më interes për trëndafilin e kuq dhe zogun që sakrifikoi jetën për ta krijuar atë.

Duke hedhur poshtë traditën e fundit të lumtur me formulën “jetuan të lumtur përgjithmonë”, “Bilbili dhe trëndafil” ofron një rivlerësim të thellë të potencialit të zhanrit. Kjo rrëfenjë nuk mjaftohet thjesht me nxjerrjen në pah të anëve të errëta të jetës,

²⁰⁴ Oscar Wilde, “Princi i Lumtur dhe përralla të tjera”, f. 241. (përkthyer nga Alma Lahe)

²⁰⁵ Oscar Wilde, “Princi i Lumtur dhe përralla të tjera”, f. 241. (përkthyer nga Alma Lahe)

që fshihen diku nën sipërfaqen e shumë përrallave klasike. Theksohet shumëllojshmëria e jetës duke nënvizuar njëkohësisht edhe potencialin për shumësi kuptimore që ofron edhe një zhanër tradicionalisht moralizues. Në një përrallë që, në dukje, është plotësisht në harmoni me të gjitha konvencionet, dy figurat e hamendësuara si qendrore, studenti dhe vajza e re, rrëshqasin në sfondin e ngjarjes si pasojë e plogështisë dhe solipsizmit. Bilbili, i cili shfaqet që në titull, mbizotëron veprimin dhe pohon idealizmin e natyrshëm për këto përralla nëpërmjet përkushtimit të tij të palëkundur. Në fund lexuesi përballet me të njëjtat dilema interpretuese si tek “Miku besnik”: Si duhet të vlerësohet sakrificat e zogut? A e bën ashpërsia e njerëzve cinizmin një dukuri të pashmagshme? A duhet të ketë shpërblim për aktin e bibilit, apo në një farë mënyre edhe ai shënon, në mënyrën e vet, zvetënimin e idealizmit?

Përmbysjet dhe shmagnet nga konvencionet e njohura të zhanrit nuk e lehtësojnë përgjigjen e kësaj pyetjeje. Të njëjtat dyshime shfaqen tek lexuesi edhe nëse do të shihte mënyrën se si shkrimtari e trajton të bukurën në përralla. Bukuria ka qenë temë e rëndësishme në përrallat e të gjitha kohërave. Bukuria e Hirushes bën që motrat e saj të duken të shëmtuara, megjithëse në disa variante të përrallës ato nuk përshkruhen si të tilla; bukuria e Borëbardhës shkakton zilinë e njerëzve dhe të gjitha pasojat që vijnë prej saj. Madje tek “E Bukura dhe bisha”, personazhi kryesor quhet thjesht “E Bukur”. Përshkrimi i bukurisë në këto përralla është i pandashëm nga bukuria shpirtërore, ndërkohë që provat morale që atyre u duhet të kalojnë nuk lënë asnjë shenjë mbi këtë bukuri. Në të njëjtën frymë, personazhet negative (të pamoralshëm) në përrallat tradicionale shfaqen të shëmtuar, në trajtën e shtrigave apo përbindëshave. Veset dhe zvetërimi i karaktereve marrin pamjen e tyre fizike në shëmtinë e këtyre personazheve. Në përrallat e Uajldit nuk e gjejmë këtë ndarje tradicionale. Shëmtia rrallë shfaqet në formën e saj fizike dhe, kur kjo ndodh, shkakton tronditje të estetikës së rrëfenjës, duke sjellë për pasojë ose vdekjen e personazhit, ose një zhvendosje rrënjësore të konceptit të së bukurës.

Kritikë të ndryshëm i lexojnë përrallat si shkrime tradicionale moralizuese. Kështu, kritiku Xhon Alen Quintus vëren: “Oskari i vërtetë, përtej maskave dhe pozave të tij, ishte një xhentëlmen viktorian, i cili nuk mund t’i shpëtonte prirjes viktoriane për të predikuar dhe për të qenë moralizues. Kështu, tek përrallat zbulojmë të njëjtin qëndrim të moralshëm, si edhe në pjesën tjetër të krijimtarisë së tij”²⁰⁶, ndërsa studiuesi Robert K. Martin sheh tek përralla më e njohur e Uajldit, “Princi i Lumtur”, një rrëfim gjysëm-autobiografik, një largim të shkrimtarit nga “hedonizmi dhe estetizmi”.²⁰⁷ Kritikë të tjerë nuk kanë qenë shumë të prirur të besojnë dimensionin “thellësisht moralizues” të përrallave, duke kaluar në qëndrime të skajshme teksa zbulojnë nëntekstet e homoseksualitetit dhe “vizionin të koduar të dëshirave homoseksuale”.²⁰⁸

²⁰⁶ John Allen Quintus, “The Moral Prerogative in Oscar Wilde: A Look at the Fairy Tales,” *VQR* 53, 4 (Autumn 1977), p. 708.

²⁰⁷ Robert K. Martin, “Oscar Wilde and the Fairy Tale: “The Happy Prince” as Self-Dramatization,” *SSF* 16, 1 (Winter 1979), p. 74.

²⁰⁸ Naomi Wood, “Creating the Sensual Child: Paterian Aesthetics, Pederasty, and Oscar Wilde’s Fairy Tales,” *M&T* 16, 2 (October 2002), p. 156.

Nëse do t'i krahasonim përrallat e Uajldit me përfaqësueset klasike të zhanrit, do të vinim re prirjen e tyre për të sfiduar bindjet sipërfaqësore moralizuese të borgjezisë angleze. Virtyti i altruizmit që cilësohet nga shkrimtari si i padobishëm në esenë “Shpirti i njeriut në socializëm” e ka burimin pikërisht tek detyrimet që burojnë nga rregullat e ngurta të shoqërisë. Programi i Uajldit për ndryshime rrënjësore të shoqërisë ka në themel lirinë e individit, ndërsa këto përralla vënë në dukje pikërisht barrën me të cilën morali shoqëror e ngarkon individin. Mësimet moralizuese në përralla shoqërohen me ironi, përshkrime të shëmtisë së personazheve apo mjedisit, si për të krijuar një vijë ndarëse mes së bukurës artistike dhe realitetit të ashpër. Njëherazi autori fshikullon hipokrizinë e bamirësisë dhe dhembshurisë për të varfërit, kur ajo shfaqet nga personat përgjegjës për sistemin shoqëror që e shkakton këtë gjendje.

Ndryshe nga përrallat e vëllezërve Grim apo të Hans Kristian Andersenit, përrallat e Uajldit nuk mbështesin traditën moralizuese hipokrite të shtresës së mesme dhe të lartë. Në vend të kësaj, Uajldi e vë theksin pikërisht tek ato elemente të mësimave të mësipërme të cilat shërbejnë për të vendosur lidhjen mes artit dhe moralit. Mospranimi i Uajldit ndaj idesë së klasës së mesme dhe të lartë se veprat e artit duhet të përçojnë moral shprehet tek përrallat nëpërmjet përfshirjes së problemeve të mëdha morale të realitetit, si për të provuar se “Jeta ... është tretësi që shpërbën artin, armiku që e kthen atë në të padobishëm”.²⁰⁹ Shkrimtari përdor zhanrin moralizues por edhe artistikisht të pasur të përrallës për të treguar se si morali është një barrë e rëndë në realitet. Sipas shkrimtarit, morali nuk lejon elementet më artistike të rrëfenjave të tij të arrijnë bukurinë e vërtetë nëpërmjet shprehjes së pakushtëzuar të personalitetit artistik. Pra, edhe në përralla është estetizmi që mbizotëron mbi realitetin e shëmtuar apo autoritetin moralizues. Sapo personazhet korrigojnë sjelljen e tyre të pamoralshme, ato rrezikojnë të humbasin dashurinë për të bukurën e cila sundon botën e artit. Personazhet e Uajldit duhet ose ta hedhin poshtë plotësisht moralin, (Infanta apo Miu i kanaleve), ose të pranojnë një estetizëm të ndryshuar, ku imazhi i Krishtit shfaqet si burim i së bukurës. Ky lloj imazhi i ndryshuar shfaqet në përrallat “Djali-Yll” apo “Princi i lumtur”. Ndonjëherë, pranimi i moralit mund të çojë deri në vdekjen e personazhit në çastin kur ai bëhet i vetëdijshëm për këtë pranim. Ky është fundi që Uajldi zgjedh për personazhet të tillë si Djali-Yll apo Gjiganti egoist. Nga ana tjetër, Uajldi nuk u bën qëndresë konvencioneve të zhanrit që krijojnë lidhje të drejtpërdrejta të veprës së tij me autoritetin e cekët moral të shoqërisë. Duke përdorur konceptin e së shëmtuarës ai orvatet të tregojë që morali sipërfaqësor e dëmton të bukurën në art.

Ndërsa ruajnë sistemet e njohura të referimit që i gjejmë edhe në përrallat tradicionale, nënkuptimet që mbartin përrallat e Uajldit nuk janë tipike për zhanrin. Ato rrezikojnë ose kundërshtojnë temat qëndrore të rrëfenjave. Një dukuri të tillë e hasim në përrallën “Bilbili dhe trëndafil”. Nëse do të bënim një krahasim mes kësaj rrëfenje dhe “Bilbili” i Hans Kristian Andersenit (1843) mund të vinim re disa dallime thelbësore. Në rrëfenjën e Andersenit bilbili altruist që këndon me zë të magjishëm adhurohet nga oborri

²⁰⁹ Oscar Wilde, “The Decay of Lying”, *Intentions*, (New York: Brentano's, 1905), p.48.

i Perandorit të Kinës. Ndryshe nga bilbili fatkeq i Uajldit, sakrifica altruiste e të cilit kalon pa u vënë re, bilbili i Andersenit, pasi i shpëton jetën perandorit, bëhet këshilltari i tij më i afërt. Ai këndon “jo vetëm për të lumturit, por edhe për të vuajturit” duke njoftuar sundimtarin shpirtmirë mbi të mirat dhe të këqijat që ndodhnin rreth tij. Bilbili shpërblehet duke u bërë një figurë shumë e rëndësishme në Perandorinë e Kinës.

Studiesi Xhek Zips në analizën që u bën këtyre dy përrallave vëren: “Ndërsa në përrallën e Andersenit Bilbili përshkruhet si artist kënga e të cilit shëron lëngatën e perandorit, Uajldi synon të nxjerrë në pah vlerat sipërfaqësore morale të studentit dhe përpjekjet e padobishme të Bilbilit- artist për t’i ndryshuar ato.”²¹⁰ Uajldi përqendrohet më shumë në konceptin e cekët të studentit për dashurinë sesa në lartësimin e artistit duke vënë në dukje sesi kjo cekëti vlerash shkatërron bukurinë e martirizimit artistik të bilbilit. Edhe studiuesi Klifton Snajder arrin në një përfundim të ngjashëm kur shprehet: “Uajldi i shkroi përrallat e tij me synimin për të minuar vlerat tipike të shoqërisë viktoriane. Pa dyshim, “Bilbili dhe trëndafil” hedh poshtë vlerat morale që lartësohen tek “Bilbili” i Andersenit.”²¹¹

Përveç krijimit të përrallave të cilat mund të shihen si version ironik i një trajtimi të njohur, shpesh Uajldi përdor edhe teknikën e përmbysjes së strukturave të stabilizuara të përrallës, si për të na treguar distancimin e tij nga konvencioni dhe për të ndërlikuar më tej marrëdhënien mes së bukurës dhe së moralshmes në rrëfenjat e tij. Për shembull, në rrëfenjat e Uajldit gjejmë shumë përshkrime ose personazhe që merren nga bota e luleve apo kafshëve, çka krijon një lidhje mes tyre dhe përrallave tradicionale. Por, zogjtë, lulet dhe bishat e Uajldit u japin zë shqetësimeve karakteristike për qeniet njerëzore, pjesëtarë të shoqërisë viktoriane. Kësisoj, shumë prej kafshëve dhe luleve në kopshtin e Bilbilit mendojnë se dëshpërimi i studentit që nuk gjen dot trëndafil të kuq është “qesharak, ... dhe Zhapiku shkrihet së qeshuri me këtë akt kaq romantik”. Lulet e kopshtit të “Ditëlindja e princeshës” vënë në lojë zogjtë e shtresave më të ulëta sepse “lëvizja e tyre e pandalshme është vulgare”, ndërsa veten e cilësojnë si “pjesëtarë të kultivuar të shoqërisë së lartë, pasi janë gjithmonë të qëndrueshme”, ndryshe nga përrallat klasike ku kafshët personifikojnë thjesht qenie njerëzore, të moralshme ose të pamoralshme ose edhe shprehjen e një dimensionit të caktuar të karakterit. Mund të përmendnim këtu Princin brek ose ujkun e Kësulkuqes. Këto personazhe nuk i shohim të shprehin mendime mbi temat që i interesojnë shoqërisë. Cinizmi i sipërcituar i luleve të Uajldit është shprehje e lidhjes paradoksale mes bukurisë fizike dhe mospranimit të moralit, që mund ta gjejmë edhe në përrallat e tjera të shkrimtarit. Vërejtjet e hidhura dhe të pandjeshme vihen në gojë të krijësave më të bukura të natyrës, duke krijuar një kundërvënie të qartë mes së bukurës dhe të moralshmes.

Siç u përmend më lart, Uajldi përmbys edhe traditën e mbylljes me “jetuan të lumtur përgjithmonë”. Shtatë nga nëntë përrallat e Uajldit mbyllen me vdekjen e njerit

²¹⁰ Oscar Wilde, *Complete Fairy Tales of Oscar Wilde*, “Afterword”, (New York: Signet Classic, 1990), p. 210.

²¹¹ Clifton Snider, “Eros and Logos in Some Fairy Tales by Oscar Wilde: A Jungian Interpretation,” *V7V* 84 (Autumn 1993), p. 2.

prej personazheve kryesore si pasojë e shndërrimit të tyre në të moralshëm. (Djali-Yll, vdes vetëm pas tre vjetësh dhe vendin e tij e zë një sundimtar shpirtlig. Gjiganti vdes kur kupton rëndësinë e ndarjes së gjërave të bukura me të tjerë. Edhe zemra e Princit të lumtur, e vetmja gjë e gjallë brenda tij, përfundon, së bashku me dallëndyshen e vdekur, në një piring plehrash. Megjithëse secila prej mbylljeve tragjike që u përmendën më lart shoqërohet me premtime për nderime në një jetë tjetër, sërish shpërblimi që Uajldi ofron për personazhet që kryejnë vepra të mira është vdekja e parakohshme.

Tek përrallat e Uajldit mësimet morale shpesh sjellin një ndjesi shkatërrimi ndërsa realiteti shpërbëhet gradualisht duke zhdukur çdo shpresë për një fund të lumtur. Ironikisht, i vetmi krijim në prozë të shkurtër i Uajldit që mbyllet me një variacion të mbylljes “jetuan të lumtur përgjithmonë” është “Krimi i Lordit Artur Sevil”. Vrasja e kryer prej personazhit kryesor, ironikisht i siguron martesën me Sibilën e, rrjedhimisht lumturinë. Në këtë rrëfenjë “romanca” nuk preket nga realiteti i shëmtuar, i cili në të gjitha tregimet e tjera e gjen rrugën për t’u shfaqur nëpërmjet mësimëve morale.

Filip K. Kohen vlerëson tek përrallat e Uajldit pikërisht aftësinë për t’u përballur me problemet reale, por vë në dukje edhe faktin se ndonjëherë realiteti kthehet në mbizotërues duke lënë në hije elementet e fantazisë të së bukurës, apo “romancën” e tyre. Kështu, ai vëren: “Ndryshe nga bota e njësuar dhe njerëzore e përrallave tradicionale, Uajldi na paraqet një botë të ndarë, të fragmentuar dhe në konflikt të papajtueshëm. Shfaqja më e rëndësishme e kundërshtisë është mes realitetit dhe romancës dhe vlerave kristiane dhe jokristiane. Në këtë betejë rëndom fiton realiteti.”²¹²

Nëse analizojmë këtë fitore të realitetit mund të vëmë re se te Uajldi ajo shoqërohet me vdekjen e personazheve që pranojnë mësimet morale: Princi i dhembshur, Djali-Yll filantrop, Bilbili altruist dhe Gjiganti bujar. Në universin e përrallave të Uajldit, pak personazheve u lejohet të kenë fund të lumtur, madje shumicës së tyre nuk u lejohet as të jetojnë. Ndryshe nga përrallat tradicionale, ku janë personazhet e pamoralshëm ato që vdesin, Uajldi zakonisht e përdor vdekjen si shpërblim për të moralshmit. Bukuria e personazheve të tij nis të venitet në çastin kur shfaqet konformizmi me moralin shoqëror, ndërsa të vetmet mundësi zgjedhjeje që shkrimtari u jep atyre janë mohimi, shëmtimi ose vdekja.

Mundësia e parë përqafohet nga princesha Infanta. Peizazhi i oborrit mbretëror të Spanjës është i mbushur me krijesa të bukura. Gjithçka është magjike: lulet, fluturat, veshjet e fëmijëve, pemët, pallati mbretëror. Vetëm melankolia që ka pushtuar mbretin pas vdekjes së mbretëreshës zbeh paksa përshkrimet e pasura. Dhembja e tejzgjatur që përjeton mbreti e shkapet nga bukuria e pafajshme që shoqëron shëtitjen e tij në tarracë. Në të njëjtën frymë është edhe përgjigjja që mbreti i jep këshillës së ambasadorëve të huaj për t’u martuar sërish, kur thotë se mbreti i Spanjës është martuar me dhembjen të

²¹² Philip K. Cohen, “Dynamics of Faith and Genre: The Fairy Tales,” *The Moral Vision of Oscar Wilde*, (London: Associated Univ. Presses, 1978), p. 80.

cilën e do më shumë se të bukurën²¹³. Dhembja e tepruar e mbretit është e vetmja hije që errëson përshkrimet e estetike të oborrit, por Infanta është e pandjeshme ndaj saj. Ajo mendon se i ati nuk është fare i zgjuar teksa sakrifikon dritën e mrekullueshme të diellit për të qëndruar në errësirën e kishës, dhe me një lëvizje të kokës së saj të bukur ajo largon detyrimet e saj ndaj të atit, duke vendosur të qëndrojë në mbretërinë e artit dhe të së bukurës²¹⁴. Po kështu, lojërat dhe argëtimet e ndryshme si dhe shfaqja teatrale për nder të princshës Infanta, pavarësisht nga fundi tragjik i saj, karakterizohen nga përshkrime të stërholluara estetike.

Uajldi na përball me artin e paprekur nga jetës ku, për sa kohë mbahet larg zymtësia e realitetit, bukuria mbetet e përsosur. Shëmtia hyn në përrallë nëpërmjet figurës së Xhuxhit, e cila kthehet në kërcënimin kryesor për qëndrueshmërinë estetike të pallatit të Infantës. Xhuxhi vdes në emër të një patosi të pafund, ndërsa reagimi, në dukje mizor, i Infantës përballë kësaj vdekjeje dëshmon mospranimin për të trajtuar problemet morale dhe shpirtërore, duke parapëlqyer botën e gëzueshme të së bukurës.

Disa kritikë kanë vënë në dukje se mbyllja e përrallës është tregues i moralit që autori kërkon të përçojë nëpërmjet saj. Kështu, studiuesi Kristofer Nasar vëren: “Infanta ruan pafajësinë e saj gjatë gjithë rrëfenjës... përralla është një apel i qartë për lexuesin që të pranojë dhembjen njerëzore, ... dhe të arrijë një shkallë më të lartë pafajësie”²¹⁵. Ky studiues nuk gjen në përrallë thirrjen e autorit për të mos u pajtuar me normat artificiale të moralit të diktuar nga shoqëria. Kritikë të tjerë e konsiderojnë doktrinën e tij estetike si një ironi ndaj shoqërisë. Nëse analizojmë gabimin tragjik të Xhuxhit, është pikërisht zbulimi i shëmtisë së tij fizike, pasi sheh veten në pasqyrën e Infantës që e çon drejt vdekjes. Ndërsa vallëzon për Infantën ai është i pavetëdijshëm për shëmtinë e tij. “Ndoshta, gjëja më argëtuese tek ai është pavetëdija e plotë për pamjen e tij qesharake. Në fakt dukej shumë i lumtur, dhe i kishte shakatë në majë të gjuhës”²¹⁶. Ndërgjegjësimi i Xhuxhit për pamjen e tij groteske shkatërron idealin e së bukurës, çka përçohet simbolikisht nëpërmjet prishjes së trëndafilin të bardhë që ai kishte sjellë për Infantën. Zgjimi i kësaj vetëdijeje shoqërohet me ndërlikime të natyrës morale, i cili gjymton bukurinë e oborrit mbretëror, të kopshtit dhe të festimeve. Xhuxhi vdes për shkak të kësaj epifanie morale, ndërsa Infanta zgjedh të mbetet në mbretërinë e “së bukurës”, duke e parë edhe vdekjen e Xhuxhit si shfaqje artistike.

Në përfundim, mund të themi se përrallat e Uajldit përmbysin elementet tradicionale të zhanrit dhe motivin e shëmtisë për të theksuar dëmet që normat e ngurta morale të shoqërisë i sjellin botës ideale të së bukurës. Sipas Uajldit, artisti ka një qëndrim asnjës ndaj subjektit që trajton. Beteja mes lirisë artistike dhe rregullave moralizuese shfaqet në

²¹³ Oskar Uajld, *Princi i Lumtur dhe Përralla të Tjera*, (Tiranë: Konica, 2001), p. 184. (përkthyer nga Alma Lahe)

²¹⁴ Oskar Uajld, *Princi i Lumtur dhe Përralla të Tjera*, (Tiranë: Konica, 2001), p.186. (përkthyer nga Alma Lahe)

²¹⁵ Christopher S. Nassaar, *Into the Demon Universe: A Literary Exploration of Oscar Wilde*, (New Haven and London: Yale Univ. Press, 1974), p. 28.

²¹⁶ Oskar Uajld, *Princi i Lumtur dhe Përralla të Tjera*, (Tiranë: Konica, 2001), p. 193. (përkthyer nga Alma Lahe)

të gjithë krijimtarinë e Uajldit, ku shpesh krijohen lidhje mes shëmtisë dhe moralit. Autori përdor përrallat për të dëshmuar se si në një vepër arti lexuesi është i lirë të bëjë zgjedhjen e tij.

Pra, shkrimet e Uajldit në këtë periudhë janë shumë më tepër sesa shumatorja e pjesëve përbërëse të tyre. Ato shkatërrojnë kushtet kufizuese të karakterizimit dhe rrëfimit moralizues për të treguar se deri ku mund të shkojë Uajldi me formën dhe sa kompleksitet mund të ndërthurë ai brenda një strukture në dukje të ngurtë. Nëpërmjet prozës së shkurtër Uajldi po zhvillonte aftësinë për t'i kthyer konvencionet që, normalisht duhet të ishin kundër zhvillimit të standardeve të tij estetike dhe artistike të ardhshme, në një përfaqësim të mençur të fuqisë së tij krijuese.

Paradigma e tregimeve që Uajldi po krijonte njëkohësisht me përrallat i ofronte një mundësi shtesë për të zbuluar efektet e stilit të tij duke zbatuar rregulla më pak formale dhe të ngurta se ato të zhanrit të përrallës. Gjatë vitit 1887 Uajldi botoi në revista të gjitha tregimet që më vonë do të përmbledheshin në vëllimin “Krimi i Lordit Artur Sevil dhe tregime të tjera”. Struktura formale e tregimit dhe temat e fokusuar që trajtoheshin brenda kësaj kornize i mundësuan Uajldit të praktikonte drejtpeshimin e risive. Brenda këtyre parametrave Uajldi zbuloi se ishte i aftë të zhvillonte strukturën e rrëfimit me një lirshmëri dhe lehtësi më të madhe, në përputhje me reagimet interpretuese të publikut pritës.

Për shembull tek tregimi “Krimi i Lordit Artur Sevil”, Uajldi praktikon hapat bazë të rrëfimit në një kontekst të sigurt krijues, të cilat do t'i shohim të zbatuara në mënyrë të vazhdueshme gjatë krijimtarisë së mëvonshme të tij: vetë subjekti bazohet në aftësinë e personazhit kryesor për të ruajtur një pikëpamje amorale ndaj jetës, dhe duke bërë këtë, ai përgatit ligjërimin më kompleks që do të shpaloset tek “Portreti i Dorian Greit”. Tregimi fillon kur Lordi Artur Sevil mëson nga një fallxhor se është e shkruar që ai do të vrasë dikë. Lordi Artur, me ndjenjën e lartë të përgjegjësisë ndaj detyrës, qoftë kjo edhe e shkruar në dorën e tij, mendon se nuk mund të martohet me të fejuarën e tij, Sibil Merton, pa zgjidhur çështjet që lidhen me kryerjen e krimit. Ai bën disa përpjekje të pasukseshme për të vlarë disa persona, vdekja e të cilëve, sipas tij, do të krijonte vetëm një minimum dëmi në rendin shoqëror. Aty nga fundi i tregimit, i dëshpëruar e thujse pa shpresë, pasi nuk ka arritur ende të përmbushë detyrën, takohet rastësisht me të njëjtin fallxhor. Në një moment frymëzimi, Lordi Artur e përmbush profecinë duke e flakur burrin në Tamiz. Ky e akt e çliron nga barra e tmerrshme dhe e lejon të martohet me Sibilën me ndërgjegje të pastër.

Në këtë tregim Uajldi përdor disa prej detajeve të veçanta të rrëfimit të cilat do të përfshihen më vonë tek “Portreti i Dorian Greit”. Në një rast, për shembull, Lordi Artur, pasi mëson se është e shkruar që ai do të bëhet bërë vrasës, duke bredhur natën nëpër Londër arrin në Kovent Garden në agim, njësoj si Doriani. Disa lexues mund ta shohin më me cinizëm procesin: Uajldi krijon një linjë standarde subjekti, që mund ta ripërdorte me variacione nga një vepër në tjetrën. Sigurisht, zakoni i tij për të ricikluar lëndën në pjesët e tij teatrore mund të krijojë një bazë besueshmërie për këtë pikëpamje.

Ndonëse përlligj sjelljen e tmerrshme të Lordit Artur, në të njëjtën mënyrë si edhe tek “Portretit i Dorian Greit”, ku e vesh personazhin qendror me imoralitet të tepruar, Uajldi përmbys skemën e pritshme të tregimit, duke e kthyer atë në humoristik. Gjithsesi,

struktura e “Krimi i Lordit Artur Sevil”, e lejon Uajldin të zhvillojë një ligjërim të shumëfishtë, i cili baraspeshon reagimin e personazhit kryesor ndaj situatës së papëlqyer të krijuar e njëherazi përpiqet të kontrollojë mënyrën se si do të përmbushet profecia. Nëse shihet si parodi, rrëfimi nuk ka pse të druhet nga kritikë e publikut, i cili do të kishte para vetes një tregim i cili nuk ka pse të tregojë kujdes ndaj moralit. (Sigurisht, Uajldi kujdeset ta nxjerrë Lordin Artur shumë më interesant sesa individët e tjerë që ai kërkon të vrasë.)

Çfarëdolloj jehonash tematike të gjenden mes “Krimi i Lordit Artur Sevil” dhe “Portreti i Dorian Greit”, procesit krijues i Uajldit mundëson interpretime të ndryshme. Në këtë tregim, po ashtu si edhe në tregime të tjera, ligjërimet pasqyrojnë evoluimin e mënyrës se si e kuptonte ai dinamikën shoqërore që rrethonte fjalën e tij të shkruar, dhe nëpërmjet tyre mund të kuptohet konsolidimi i Uajldit si artist i pjekur: ndërkohë që ruan formatin klasik të veprimit sentimental, melodramatik, ai përmbys gjykimet morale që drejtojnë veprimin e personazheve qendrore. Si rezultat, vepra e tij u përshtatet si prirjeve tradicionale, ashtu edhe atyre jotradicionale, pa konfirmuar asnjërën prej tyre. Këto tregime, në thelb, theksojnë ndjeshmërinë në rritje të Uajldit ndaj ndikimit estetik të përfutur prej mundësive që u ofrohen lexuesve për të formuar tekste bazuar jo vetëm në logjikë. Suksesi i menjëhershëm i vëllimit të parë me përralla përforcon idenë se duke i dhënë më shumë liri fantazisë së lexuesit, ai mund të tërhiqte më shumë lexues entuziastë ndaj veprave të tij.²¹⁷

Ndërtimi i një vepre të mbushur me kundërshti të cilat nxisin interpretime të shumëfishta i lejon shkrimtarit të lëvizë lirshëm edhe brenda një larmie të ngushtë krijuese. Nëse elementët e ndërtimit të veprës e orientojnë fare pak reagimin e lexuesit, atëherë mund të rrezikohet lidhja estetike mes autorit dhe publikut. Nëse, nga ana tjetër, tiparet e veprës shfaqen si shumë tradicionale, atëherë humbasin mundësitë për të gjeneruar kuptime të reja dhe leximi kthehet në përpjekje të programuar dhe rutinore. Kështu, pas krijimit të një rrëfimi shumëzërësh, Uajldit i duhej të krijonte një baraspeshë mes kërkesave të imagjinatës individuale dhe pritshmërive të publikut.

Kjo prirje e përhershme e Uajldit shprehet edhe në një tregim tjetër të shkurtër, “Fantazma e Kantërvillit” (The Canterville Ghost). Në kritikën që i bën tregimit, studiuesja Lidia Reineck Uilbërn bën një përmbledhje shumë të saktë të evoluimit të qëndrimit të Uajldit ndaj publikut, veçanërisht në periudhën kur ai shkroi tregimet që më vonë u përmbledhën te “Krimi i Lordit Artur Sevil dhe tregime të tjera”. Kështu, ajo vëren : “Në veprat e tij, Uajldi shfaq të paktën tri qëndrime kontradiktore në lidhje me krijimtarinë: që publiku duhet të shpërfilllet nga artisti gjatë krijimit të veprës së tij, që pjesëmarrja e publikut në përvojën estetike kufizohet tek të qenit marrës dhe pranues ndaj ndikimit të veprës së artistit, dhe se publiku luan një rol shumë të rëndësishëm në krijimin e përvojës estetike.”²¹⁸

Uilbërn kundërshton idenë se, për shembull, "...tek “Qëllimet” dhe tek shumë artikuj dhe letra drejtuar kritikëve të ndryshëm të tij, Uajldi nuk ka pranuar nocionin se

²¹⁷ Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, (London:Hamish Hamilton, 1987), p. 299.

²¹⁸ Lydia Reineck Wilburn, “Oscar Wilde’s “The Canterville Ghost”: The Power of the Audience”

publiku mund të kishte rol aktiv në atë që Wolfgang Iser e quan përvojë estetike"²¹⁹. Më tej, ajo i përmbledh këto pikëpamje duke u shprehur se "kjo ishte mënyra në të cilën Uajldi përballonte kundërshtimin e publikut ndaj veprës dhe jetës së tij (deri në momentin e burgosjes): ai thjesht u bë më i bujshëm dhe më subversiv ndërsa shtynte përballjen me pushtetin e madh që kishte publikut i tij."²²⁰

II. 5. Esetë si paratekst i romanit

Gjatë gjithë gjysmës së dytë të viteve 1880 Uajldi vazhdoi të lëvronte ide për artin dhe estetizmin, të cilat i kishte formuluar fillimisht gjatë leksioneve që zhvilloi në Amerikë dhe Angli, e përpunuar më tej në përrallat, tregimet, kritikën letrare në vitet e para të kësaj dekade. Një version më i unifikuar i këtyre ideve u paraqit në esetë e krijuara pak përpara ose gjatë periudhës së krijimit të romanit "Portreti i Dorian Greit". Këto shkrime përvijojnë dhe ilustronë vlerat krijuese dhe zhdërvjelltësinë kompozicionale e cila do të ishte karakteristike për veprën e tij të mëvonshme. Fillimisht nëpërmjet paradokseve të thjeshta, e më pas, nëpërmjet strategjive më të hollësishme retorike të cilat vazhdojnë me pranëvënien e këndvështrimeve të kundërta, Uajldi zhvilloi një format artistik i cili nuk pranon prirjet e ngushta ideologjike dhe që ngërthen një larmi reagimesh ndaj realitetit.

Esetë "Rënia e gënjeshtërs", "Peneli, lapsi dhe helmi", "Kritiku si artist", "Portreti i Z. U. H." ilustronë evoluimin e kësaj shumësie përfytyruese që nxit ligjërimi i tij, e cila gjithnjë e më tepër, po bëhej një tipar i rëndësishëm i shkrimeve të Uajldit. Këto ese trajtojnë disa shqetësime të cilat formësojnë në mënyrë të drejtpërdrejtë ndërtimin e "Portretit të Dorian Greit". Ato lënë të kuptohet besimi i Uajldit se lexuesit e romanit të tij do të dinin të ushtronin një liri interpretuese e cila do të shkonte përtej reagimeve skematike të kritikëve, të cilët kërkonin të impononin një përmbajtje dogmatike në krijimet e tij. Listës së mësipërme mund t'i bashkëngjitet edhe eseja "Shpirti i njeriut në socializëm", e cila karakterizohet nga një theksim i rëndësishëm së individualitetit. Në të njëjtën kohë, sulmi ndaj gazetarisë, që zë pjesën e parë të esesë, lë të kuptohet se ajo është më tepër një përgjigje ndaj kritikës për romanin "Portreti i Dorian Greit", sesa shpjegim i pikëpamjeve që shpalosen në roman.

Kështu, pavarësisht nga larmia e tematikave, esetë e përqendrojnë vëmendjen te një shqetësim i përbashkët krijues. Nëpërmjet një rindërtimi të zgjuar të ideve të cilat ishin pjesë e formimit të Uajldit dhe krijimit të imazheve dhe përshtypjeve të drejtpërdrejta, ato zbulojnë interesin në rritje të Uajldit për nënkuptimet tematike dhe stilistikore të cilat shoqërojnë konceptin e artificit. Imitimi (i cili në këtë kontekst shënjon kufirin e mjegullt mes orgjinalitetit krijues dhe përvetësimit dhe rikrijimit të ideve) kthehet në metaforë të efektshme për të kuptuar temat e larmishme të cilat rishfaqen brenda krijimeve të Uajldit. Si tek "Peneli, lapsi dhe helmi", ashtu edhe tek "Portreti i Z. U. H." vetë akti i falsifikimit zë vend qendror në ligjërim. Në secilin rast Uajldi shfrytëzon kuptimin dhe lidhjet e dykuptimta që ngërthen vetë termi. Të njëjtat lidhje jehojnë në mënyrë të nënkuptuar në esetë "Rënia e gënjeshtërs" dhe "Kritiku si artist", duke u harmonizuar me temat kryesore të krijimit të identitetit. Studimi i të kuptimeve të ndryshme të termit "imitim" në esetë e Uajldit, na çojnë drejt një pikëtakimi të vetëm të

²¹⁹ Ibid.

²²⁰ Ibid.

tyre : aftësia krijuese komplekse, e cila krijon mundësinë për një shumësi ligjërimi. Larmia që mishëron vetë termi, të cilën Uajldi e merr në shqyrtim në të gjitha shkrimet e tij, shfaqet veçanërisht në mënyrën se si ligjërimet e tij theksojnë idenë se kuptimi i falsifikimit/imitimit përmbledh si krijimin e rremë, ashtu edhe atë të vërtetë. Nëpërmjet shkrirjes së dallimeve mes tyre, ai na fton të krijojmë rregullin nga kaosi, të përligjim të paligjshmen, të rindërtojmë pakuptimësinë në formë kuptimplotë, të zhveshim vlerat artistike dhe estetike nga baza e tyre, dhe të lartësojmë pikërisht ato vlera të cilat tashmë kanë mbetur pa kurrfarë themeli. (Një çerek shekulli më vonë, një irlandez tjetër, Xhejms Xhojsi, do të shfrytëzonte të njëjtin potencial të brendshëm të këtij shënjesi të shumëfishtë në mbylljen e “Portreti i artistit si djalë i ri” ; Stiven Dedalusi flet për fabrikimin e një vetëdije të pakrijuar të racës së tij.)

Nga ana tjetër, për sa kohë që ato u përmbahen vlerave shoqërore dhe respektojnë formën e gjithëpranuar, mund të themi se këto ese njohin vlerën e rregullit, ligjshmërisë dhe pikëpamjeve konvencionale. Këto gjeste paradoksale përvijojnë një estetikë e cila favorizon shtysën e integritimit, përzierjes dhe bashkimit. Kjo estetikë, nga ana tjetër, bëhet parimi që do të udhëhiqte procesin krijues të “Portreti i Dorian Greit”.

“Rënia e gënjeshtërs,” përfaqëson një strategji për zhvillimin e një qasjeje të hapur ndaj letërsisë. Sigurisht, nuk mund të pritët që në një vepër të përmasave të tilla modeste, të shpalosen në detaje idetë artistike dhe estetike të Uajldit, sepse pavarësisht nga stili simbolik, vetë forma e esesë dikton kufizime të cilat nuk mund të tejkaloheshin plotësisht as nga veçantia kompozicionale e Uajldit. Vetë hapësira që revistat u lejonin kontribuesve të tyre, nuk krijojnë mundësinë për zhvillimin e plotë të ideve komplekse, duke lejuar vetëm shpalosjen e versioneve të shkurtuara të koncepteve. Për rrjedhojë, tek “Rënia e gënjeshtërs”, Uajldi trajton vetëm çështjen intriguese se si arti mund t’i japë jetës kuptim nëpërmjet një thënieje të thjeshtë e të shkujdesur që përmbys reagimin konvencional: “Sigurisht që ne jemi një racë e degraduar, kemi shitur të drejtën tonë të lindjes për disa fakte”²²¹. Pavarësisht dukjes së cekët, komentet e esesë mbi estetikën shpalosin pikëpamje më të thella sesa përfundimi i tij në dukje jologjik: natyra imiton artin.

Duke pranuar se vëzhgimet në këtë ese karakterizohen nga stili aforistik të cilin e gjejmë në shumicën e krijimeve të Uajldit, na duhet të theksojmë se ato nxjerrin në pah edhe një temë e cila trajtohet në mënyrë të përsëritur nga autori tek romani “Portreti i Dorian Greit”: imagjinata e individit ka përparësi mbi konvencionet, dhe do të ishte tradhti ndaj intelektit nëse njeriu do të hiqte dorë nga kjo përparësi për të ndjekur pa ngurrim modelet e gatshme të të menduarit. Në këtë kuptim eseja “Rënia e gënjeshtërs” nuk shpreh thjesht idenë se natyra imiton artin. Ajo e shtrin më tej konceptin duke hedhur idenë që do të shtjellohet më tej në roman, se arti kushtëzon mënyrën se si ne e perceptojmë jetën.

Ndryshe nga ligjërimi lakonik i kësaj eseje dhe i të tjerave të këtij lloji, “Portreti i Dorian Greit” është i çliruar nga kufizimet e vendosura nga hapësira dhe marrëdhëniet dysore. Për pasojë, ai mund të zhvillojë ide komplekse në lidhje me objektin e interpretimit, çka “Rënia e gënjeshtërs” mund ta bëjë vetëm nëpërmjet aluzioneve.

²²¹ Oscar Wilde ,“The Decay of Lying” *Intentions*, (New York: Brentano's, 1905), p. 20.

Këndvështrimet alternative që shfaqen gjatë gjithë romanit i japin artit, e në veçanti portretit të Dorianit, si simbol i shprehjes artistike, kuptime të paqëndrueshme. Edhe këndvështrimet e ndryshme të rrëfimit e veshin portretin me një cilësi plastike e cila nuk mund të rrokët nëpërmjet një reagimi pasiv. Përkundrazi, potenciali i plotë estetik i portretit shpaloset vetëm me përfshirjen e lexuesit si bashkëkrijues me Bazil Halluërdin, Lordin Henri, madje edhe me Dorianin.

Numri i individëve që marrin pjesë në formimin e kuptimit e bën lexuesin ta shohë pikturën në shumë rrafshë: si objektin që Bazili krijoi në studion e tij, si kujtimin e atij objekti nga njerëzit që e panë të parët, dhe si atë të fshehtë të ruajtur në dhomën e vjetër të studimit, të cilën Doriani e rikrijon nëpërmjet jetës që zgjedh. Në momentin që pranohet ky falsifikim i shumëfishtë, koncepti nis një jetë të vetën dhe fillon t'i ofrojë lexuesit mbresa alternative për vetë Dorianin: mbresat fillestare, ato të ribëra në kapitullin e dytë nga Lord Henri, dhe të rindërtuara nga sjellja e Dorianit gjatë dy dekadave në vazhdim. Nëpërmjet këtyre pasqyrimeve të shumëfishta, ne krijojmë kopjet tona të pikturës së Dorianit dhe, si pasojë të romanit. Brenda kësaj paqëndrueshmërie "Portreti i Dorian Greit" rithekson bindjen e Uajldit, të shprehur fillimisht në esetë që i paraprinë romanit, për t'i bërë qëndresë pasqyrimin linear dhe natyralist; vë në dukje përpjekjet e tij për të ofruar një kundërestetikë që vë në plan parë shumësinë.

Nëse do të shihnim esenë tjetër, "Peneli, lapsi dhe helmi", pavarësia e personalitetit artistik duket se është shqetësimi kryesor i autorit dhe ajo shprehet nëpërmjet analizës së thelluar që i bëhet vrasësit, artistit, falsifikuesit, dhe kritikut të fillimshkullit të nëntëmbëdhjetë, Tomas Griffiths Ueinrajt. Eseja na vë përpara dilemës se ndërkohë që morali është pjesë e vetëdijes individuale, ai nuk funksionon si një element i brendshëm skematik i veprës së artit. Uajldi shprehet në parathënien e romanit se nuk ka libra të moralshëm apo të pamoralshëm, duke mos e përjashtuar etikën nga pikëpamjet estetike, por duke kërkuar dhe përpunuar te "Penelit, lapsit dhe helmit" ide të cilat kundërshtojnë kombinimin e thjeshtëzuar të gjesteve interpretuese.

Në të vërtetë, sfida me të cilën na përball interpretimi i esesë së Uajldit për Uejnrajtin, sfida e cila do të rishfaqet edhe roman, nuk ka të bëjë me pranimin e mungesës së vlerave morale, por me pranimin e ndërveprimit kompleks të qëndrimeve kundërshtuese që janë karakteristike për veprën e Uajldit. Për lexuesit modernë kjo është e vështirë për t'u rrokur, pasi ata janë të gatshëm të pranojnë nocionin e mospranimit të moralit si forcë kushtëzuese në art.

Regenia Gagneri tërheq vëmendjen ndaj problemeve që mund të lindin natyrshëm gjatë leximit të esesë "Peneli, lapsi dhe helmi". Këto probleme rrjedhin sipas saj: "nga përpunimi i idesë së Uajldit se gjykimet etike nuk kanë vend në vlerësimin e veprës së artit, pasi veprat e artit janë objekte të mëvetësishme të bukurisë të pavaruara nga kërkesat e publikut."²²² Sipas saj, nëse do të ndiqnim këtë linjë interpretimi atëherë do ta vishnim Uajldin me një thjeshtësi dhe transparencë e cila është fare jokarakteristike për

²²² Regenia Gagner, *Idylls of the Marketplace*, (Stanford University Press, 1986), pp. 34-39.

të”²²³. Duke vazhduar më tej, Ganieri hedh idenë se është toni ironik që përdor Uajldi në ese që e kthen këtë të fundit në kritikë të asaj që kuptohet si “arti për art”.²²⁴

Pikënisja e interpretimit të Ganierit, dialogu Bahtinian, qëndron si një tipar i rëndësishëm i esesë, dhe mbetet një nga vëzhgimet më të rëndësishme të kritikës së saj. Ndjeshmëria dhe vëmendja që Uajldi tregonte ndaj shumëzëshmërisë, e lejon të shtjellojë nënkuptimet e estetizmit të tij, duke neutralizuar neverinë e parashikueshme që publiku ndien për vrasësit (Ueinrajtin dhe Dorianin). Pikëpamjet e Ganierit pasqyrojnë vështirësinë me të cilën ndeshemi për të mos lejuar ndikimet dhe metodologjinë skematike që të kushtëzojnë një qasje më të hapur ndaj esesë dhe romanit. Në fakt, pranimi i shumësisë së ligjërimit është thelbësor në reagimin ndaj esesë "Peneli, lapsi dhe helmi." Pa ndjeshmërinë e idealizmit, ironia e ligjërimit të Uajldit nuk do të kishte dallim nga cinizmi i programuar. Në të njëjtën kohë, nëse ironia nuk do të ndërpriste vrullin e idealizmit, ligjërimi i Uajldit do të ishte optimizëm në kufijtë e qesharakes. Si rrjedhim, argumentet që e marrin forcën e tyre nga të kundërtat dysore, si p.sh.: ato që e konsiderojnë ironinë dhe idealizmin si qëndrime ndërsjellazi përjashtuese, nuk mund t'i japin vlerën që meriton ligjërimit të Uajldit. Për më tepër, ironia dhe idealizmi nuk janë qëndrimet përcaktuese në ese. Ato marrin përsipër role ndërmjetësuese, duke lehtësuar kalimin nga pikëpamjet konvencionale, skematike, lineare drejt hamendësimeve epistemologjike të cilat nuk varen nga logjika shkak-pasojë.

Në veçanti, pasi përdoret ndërveprimi mes idealizmit dhe ironisë për të hedhur dyshime mbi përfundimet e esesë, të cilat bazohen në interpretime që varen nga ndarje të qarta morale, Uajldi paraqet një sistem më kompleks të estetizmit i cili pranon vlerat e shumëfishta si një aspekt të natyrshëm të krijimtarisë.

"Peneli, lapsi dhe helmi" nuk përmbys estetizmin e "artit për art" nëpërmjet privilegjimit ironik të një vrasësi që është njëherazi edhe artist. As nuk i anashkallon krimet e Ueinrajtit. Përkundrazi, eseja pranon sjelljen kriminale të personazhit, por vlerëson edhe përpjekjet e tij prej kritiku dhe artisti. Nën shkujdesjen në dukje të ligjërimit, mund të dallohet përpjekja e Uajldit për të theksuar interesin themelor të esesë: ndërvarësinë mes aftësisë artistike dhe estetike, ndjesisë se çdo akt artistik që është estetikisht i kënaqshëm varet deri diku nga aftësitë interpretuese të individit. Po kështu, çdo reagim intelektual përfshirës varet nga aftësitë krijuese të kritikut.

Në këtë fazë, Uajldi nuk e ka plotësisht të përpunuar dinamikën e përfytyrimit, e cila do t'i lejonte të njihnte ndërveprimin delikat mes forcave brenda dhe jashtëtekstore që veprojnë në reagimin ndaj një veprë arti. Megjithatë, në këtë ese ai hedh poshtë qëndrimet që bazohen në një këndvështrim të vetëm interpretimi.

Tek “Peneli, lapsi dhe helmi” Uajldi, në thelb kërkon nga ne që të pranojmë se artistët dhe kritikët mbeten qenie njerëzore komplekse. Nuk mund të lejojmë që një tipar i natyrës së individit të paragjykojë gjykimin tonë artistik dhe estetik. Kështu, megjithëse nuk shfaq simpatinë ndaj Ueinrajtit –vrasës, po ashtu nuk përlij ashtu shtysën moralizuese e

²²³ Ibid.

²²⁴ Ibid.

cila nuk arrin të kuptojë se vetëdija e kriminelit mbetet komplekse dhe e larmishme, gjë që mund ta lejojë fantazinë e tij të prodhojë art estetikisht të pëlqyeshëm.

Sarkazma e Uejnrajtit hedh poshtë reagimet e parashikueshme të publikut i cili fshikullon të gjitha sjelljet e këqija me një zemërim të rëndomtë moral. Në të njëjtën kohë, ndërsa citon Ueinrajtin teksa minimizon krimin e shëmtuar që e çoi në burg, fragmenti provokon lexuesin për reflektim të mëtejshëm. Nëpërmjet përballjes me ambiguitetin e pazgjidhur që vjen si pasojë e pranëvënies së mprehtësisë së hamendësuar me mizorinë e provuar të ndjenjave të Ueinrajtit, Uajldi shfaq aftësinë për të na çuar drejt rivlerësimit të prirjes për të kategorizuar, që është rruga më e lehtë: ose të lejojmë që ndjenja e përbuzjes ndaj këtij vrasësi dhe falsifikuesi të mbizotërojë të gjithë reagimin tonë ndaj veprës së tij, ose të mposhtim njohuritë tona për natyrën njerëzore nga e cila ka lindur vepra. Drejt përfundimit eseja rithekson idenë se çdo lloj antipatie që publiku mund të ndiejë ndaj një njeriu si Ueinrajt nuk vjen si pasojë e ndonjë kuptimi të qartë të vlerës estetike apo pajtimit me bindjet morale, por nga bezdia që krijon afërsia e tij. Kështu, Uajldi jep këtë shpjegim: “Sigurisht, ai është shumë pranë nesh në kohë e kjo nuk na lejon të krijojmë një gjykim thjesht artistik për të. Është e pamundur të mos kesh një paragjykim të fortë kundrejt njeriut i cili, me gjasë, ka helmuar Lordin Tenison, ose Z. Gladstoun. Por, nëse ky njeri do të mbante veshur një kostum të ndryshëm dhe do të kishte folur një gjuhë të ndryshme nga jona, nëse ai do të kishte jetuar në Romë, apo edhe në kohën e Rilindjes Italiane, ose në Spanjë, në shekullin e shtatëmbëdhjetë, ose në një vend apo shekull të të ndryshëm nga ky vend dhe ky shekull, ne do të ishim në gjendje të arrinim në një vlerësim të përsosur e të paparagjykuar të pozicionit dhe vlerave të tij.”²²⁵

"Peneli, lapsi dhe helmi" nuk rreket ta shpëtojë Ueinrajtin nga ndjenja e fajit që buron prej krimeve të tij. As nuk end me mjeshtëri analizën e filozofisë së “artit për art”. Përkundrazi, ashtu si edhe tek “Portreti i Dorian Greit”, ligjërimi i i esesë na bën të vetëdijshëm ndaj larmisë interpretuese që mund të përdorim. Për këtë qëllim, ajo thyen dallimet konvencionale mes formave të artit dhe kritikës. Nga ana tjetër, eseja çrrënjos, të paktën nga vetëdija estetike, dallimet që lindin nga të parët e Ueinrajtit vetëm si artist ose vetëm si kriminel. Eseja e rikrijon këtë personazh si një objekt shumëformësh duke përforcuar idenë se arti, si përkufizim, përfshin gjithçka që krijon reagim në përfytyrimin e publikut, duke e parë atë si veprimtari të ngërthyer në jetën e përditshme të shoqërisë.

Uajldi ishte i vetëdijshëm se, për të arritur tek ky lloj perceptimi i artit, publiku duhej të orientohej mirë nga kritikët e artit, qëndrimet e të cilëve ndaj tij u bënë shumë të ashpra, veçanërisht pas botimit të romanit “Portreti i Dorian Greit”. Eseja “Kritiku si artist”, në këtë kuptim, është një thirrje për të rivlerësuar rolin e kritikut të artit, nëpërmjet rimarrjes së ideve të shpallura nga Pejtëri një dekadë e gjysmë më parë. (Pejtëri ishte përpjekur të përkufizonte rolin e tij prej esteti si diçka të ndërmjetme mes kuptimit konvencional të kritikut dhe artistit).

Për lexuesin i cili është në dijeni të faktit se deri në këtë moment Uajldi kishte shkruar më shumë kritikë sesa vepra letrare, përpjekjet për të privilegjuar aktin e interpretimit të artit mund të tingëllojnë të pasinqerta (argument i përdorur edhe nga

²²⁵ Oscar Wilde , “Pen, Pencil and Poison”, *Intentions*, (New York: Brentano's, 1905), p. 42.

Uisler në debatin e përshkruar më lart). Të tjerë edhe mund ta hedhin poshtë këtë shkrimje të këtyre dy lëmenjve në një ndërmarrje të vetme krijuese, si një gjest vetëlartësimi, si përpjekje për t'i veshur punës që kishte bërë deri në atë kohë një domethënie artistike, thjesht nëpërmjet një ripërkufizimi termash. Kjo vërejtje, megjithatë, do të ishte dritëshkurtër, pasi shqetësimi kryesor tek “Kritiku si artist” është përgjegjësia krijuese që mbart çdo sipërmarrje që bazohet tek përfytyrimi :“Një epokë pa kritikë është ose një kohë në të cilën arti është i palëvizshëm, i mbinatyrshëm dhe i kufizuar në riprodhimin e tipave formalistë, ose një kohë në të cilën arti nuk ekziston. Ka pasur periudha të kritikës të cilat nuk kanë qenë krijuese, në kuptimin e zakonshëm të fjalës, periudha në të cilat shpirti i njeriut është përpjekur të vërë rregull në shtëpinë e tij të thesareve; ka ndarë arin nga argjendi, argjendin nga plumbi, ka numëruar edhe një herë gurët e çmuar e, u ka vënë emër perlave. Por, kurrë nuk ka pasur një periudhë e cila të ketë pasur krijimtari pa kritikë. Pasi është aftësia kritike ajo që krijon forma të reja.”²²⁶

Ky fragment përmbledh të gjithë thelbin e esesë dhe na përball me tezën e marrëdhënies së autorit me lexuesin e tij. Tek “Kritiku si artist” nuk shohim një këmbim të roleve artistike të lexuesit dhe shkrimtarit. Përkundrazi, dëshmon për lidhjen simbiotike të përfytyrimit i cili arrin kufijtë e një bashkëpunimi krijues, duke mos pranuar kundërvëniet përjashtuese (ose/ose) në favor të përdorimit të qëndrimeve përfshirëse. Ndonjëherë gjuha mund të tingëllojë ekstravagante dhe mund të duket sikur Uajldi zhvlerëson me shumë lehtësi funksionin e artistit për të rritur rëndësinë e rolit të kritikut. Ky perceptim, megjithatë, i kushton një vëmendje më të madhe formës, duke anashkaluar përmbajtjen dhe nuk merr parasysh tiparin kryesor të argumentit të parashtruar prej tij: që kritika, leximi dhe interpretimi (të shkruara në një akt të vetëm) bazohet në të njëjtat aftësi krijuese dhe përfytyruese, të cilat vihen në punë gjatë shkrimit, realizimit të një pikturë apo kompozimit.

Një rrjedhojë interesante e kësaj linje arsyetimi e drejton Uajldin drejt mospranimit të pikëpamjes shabllone që përcakton një marrëdhënie antagonistike mes kritikut dhe artistit. Ai përvijon një përpjekje bashkëpunuese bazuar në gjeste krijuese plotësuese, me kënaqësi estetike e cila buron nga bashkimi i imagjinatave aktive. Ai mendon se arti i keq e pengon kritikun në të njëjtën formë në të cilën kritika e keqe dëmton artistin. Mangësitë në ndërtimin e njërës prej tyre ndikojnë në atmosferën krijuese brenda së cilës punon tjetra.

Në një shikim të përciptë, subjektiviteti i natyrshëm i këtyre abstraksioneve mund të duket sikur pasqyron pikërisht atë lloj të menduarit përjashtues që pengon një gjykim të matur të veprës së Uajldit. Tek "Kritiku si artist," ai mbron idenë se subjektiviteti, në rastet kur kombinohet me mendjen e mprehtë dhe imagjinatën e një kritikut të ndjeshëm ndaj tërheqjes estetike të objektit të artit, është një tipar thelbësor i vlerësimit të shëndoshë artistik. Në këtë gatishmëri për të pranuar një larmi pikëpamjesh nga kritikë të ndryshëm, mund të dallohet prirja drejt pluralitetit që do të rezultojë në rrëfimin e shumëfsihtë tek “Portreti i Dorian Greit”. Në mënyrën e vet “Kritiku si artist” u paraprin argumentave për praninë e autorit që do të bëhen rreth një shekull më vonë nga Roland

²²⁶ Oscar Wilde, “The Critic as Artist”, *Intentions*, (New York: Brentano's, 1905), p. 123.

Bart dhe Mishel Fuko. Në këtë ese kritiku Oskar Uajld i kërkon artistit Oskar Uajld të pranojë konceptin se përcaktimi i kuptimit, të paktën pjesërisht, është në dorën e lexuesit të veprës.

Ideja e Uajldit për shkrirjen e përpjekjeve të autorit dhe lexuesit në një përpjekje të vetme krijuese e mjegullon të gjithë konceptin e artistit. Tek "Portreti i Z. U. H" Uajldi shkon më tej në orvatjen e tij për të hedhur poshtë qasjen e ngurtë ndaj aktit artistik duke vënë në dyshim gjykimet tona bazë rreth asaj që kuptojmë me një vepër arti. Zhanri i ndërmjetëm mes tregimit dhe esesë shkon në mbështetje të kësaj ideje. Nga disa kritikë ky shkrim emërtohet si ese, ndërkohë që të tjerë e konsiderojnë si prozë të shkurtë, ndërkohë që përfshihet në përmbledhjet e prozës së shkurtër të autorit.

"Portreti i Z. U. H." është më pranë një shkrimi letrar se sa një shkrimi kritik. Megjithatë, meqenëse edhe esetë e mëparshme të Uajldit kanë tejkaluar me sukses dallimet tradicionale, mund të ketë ngurrime për ta klasifikuar si prozë të shkurtër, pasi kjo do të linte vend për argumentin se Uajldi ka përdorur letërsinë e mirëfilltë për të mbrojtur veten nga kërkesat e dijes. Eseja-tregim u botua në "Blekuds megëzin" (*Blackwood's Magazine*), në korrik të vitit 1889, saktësisht një vit para botimit të pjesës së parë të "Kritiku si artist." Teza që hidhet atje, megjithatë, tregon se Uajldi po vinte në provë idetë që do të përbënin thelbin e analizës së tij në shkrimet e mëvonshme.

Ashtu si tek esetë pararendëse, edhe kjo ese-tregim shtjellon çështjet e etikës dhe estetikës, të cilat do të kenë ndikim formësues në teknikat e rrëfimit të "Portreti i Dorian Greit". Nëpërmjet lojës me idenë e imitimit/falsifikimit dhe shpjegimit të kuptimit dhe nënkuptimeve të termit, raporti i etikes me estetikën vendoset në qendër të të gjitha reagimeve krijuese, duke rindërtuar lidhjen e zakonshme mes tyre. Në vend të paraqitjes së një zgjedhjeje të vetme, përjashtuese ndaj të tjerave, qoftë ky fakt apo krijim, marrëdhënia që përshkruan Uajldi formon një drejtpeshim dinamik: si poezia, ashtu edhe kritika lindin nga loja e lirë e përfytyrimit të njeriut. Ky kusht nuk lejon mbizotërimin e një ideologjie të vetme dhe i drejton lexuesit vazhdimisht drejt ligjërimit shumëzërësh të soneteve që shpaloset brenda veprës. Reflektimi, sipas Uajldit duhet të bëhet brenda dhe jashtë tekstit. Ai i fton lexuesit që të krijojnë një përfytyrim për figurën e artistit/kritikut dhe në bazë të këtij përfytyrimi të reagojnë ndaj kritikëve/artistëve që shfaqen në vepër.

Tek eseja-tregim "Portreti i Z. U. H." Uajldi haptazi pranon bazën fiktive të qasjes së saj interpretuese dhe përdor të njëjtin model argumentimi logjik që ndiqej nga kritika konvencionale për të ndërtuar një strukturë të tillë retorike, "Për dy javë rresht kam punuar shumë me Sonetet, pothuajse pa dalë fare dhe pa pranuar asnjë ftesë. Çdo ditë më dukej sikur zbuloja diçka të re. Uilli u bë për mua një lloj pranie shpirtërore, një personalitet përjetësisht zotërues. E përfytyroja teksa qëndronte në hije, në dhomën time, aq mirë e kishte vizatuar Shekspiri, me flokët e artë, me hirin e butë të një luleje, me gjymtyrët delikate e të lëvizshme, me sytë e thellë ëndërrimtarë, me duart si zambakë të bardhë"²²⁷.

Në këtë mënyrë, ligjërimit sfidon bindjet për dallimin mes artistit dhe kritikut. Krijimi i Uilli Hjus (qoftë nga Uajldi, lexuesit e eseve apo personazhet e "Portreti i Z. U.

²²⁷Oscar Wilde, *Complete Shorter Fiction*, (Oxford: Oxford University Press.1998), p. 159.

.H") është një vijim i procesit të kritikës shndërruese të cilën Uajldi e kishte certifikuar: vetë akti e përlligj këtë shndërrim. Kështu, reagimi ndaj esesë-tregim, bazuar në një këndvështrim dypolar, pra përpjekja për t'iu përgjigjur pyetjes nëse Uajldi besonte apo jo në teorinë e soneteve që parashtronte tek "Portreti i Z. U. H" nuk kap thelbin e problemit. Argumentet që sjell secili prej personazheve në lidhje me Uilli Hjuin janë njëherazi të arsyeshme, por edhe të pabesueshme. Uajldi na jep një strategji të qartë për leximin: përpjekjet e personazheve të ndryshme për të ofruar pikëpamjet e tyre në lidhje me shtysat krijuese zhvlerësojnë qëndrimet interpretuese për sonetet që i vishen vetë Shekspirin. Jo vetëm që qëllimet e Shekspirin janë të panjohura, por ne nuk jemi në gjendje të gjykojmë se cila prej alternativave duhet të ketë përparësi në interpretim. Vlera e njëjtë që u jepet kuptimeve të ndryshme të soneteve na fton të shohim të gjithë kanonin e tij nga një spektër po aq i gjerë mundësisht interpretatues. Për më tepër, ligjërimi i Uajldit nuk përlligj vetëm lirinë që ka secili për të lexuar Shekspirin në mënyrën e vet, por është një orientim edhe drejt leximit të veprës së atij vetë.

Vendimi i Uajldit për të përzier zhanrin e kritikës me shkrimin e mirëfilltë letrar, nxjerr në pah hapësirën që u krijon eseja lexuesve për t'i dhënë formën përfundimtare "Portretit të Z. U. H.", pa diktuar ndonjë lloj mbylljeje për të. Në versionin e parë të esesë, p. sh., vihet në plan të parë homoerotizmi, dhe lexuesi ndjen shtysën ta njëjtësojë rrëfimitarin e paemër me Uajldin, në të njëjtën formë që personazhet në veprë evokojnë shpirtin e Uilli Hjuin: "Sa çuditshëm më ishte zbuluar gjithçka! Një libër me sonete, botuar thuajse treqind vjet më parë nga një dorë e vdekur, për nder të një të riu të vdekur, papritur më kishte kthjelluar të gjithë historinë e romancës së shpirtit tim"²²⁸. Megjithatë, siç na kujton vazhdimisht "Portreti i Z. U. H.", ndërsa lexuesi ka të drejtën të mbetet i vëmendshëm ndaj këtyre aspekteve të ligjërimin dhe t'i përdorë ato për të nxitur një reagim të caktuar, ato sërish zënë pak vend në larminë e tipareve të mundshme që mund të theksohen gjatë një interpretimi.

Siç u përmend më lart, komentet e Uajldit mbi estetizmin, të dukshme dhe të nënkuptuara, në këto ese dhe modelet e leximit që nxiten prej tyre ofrojnë udhëzime të dobishme interpretatuese për të reaguar ndaj veprave të tjera, veçanërisht ndaj "Portretit të Dorian Greit". Ato shërbejnë si dëshmi mbështetëse për strategjitë e leximit që shkojnë përtej pikëpamjeve standarde për një roman. Veçanërisht, vetë modelet interpretuese të shumëfishta që ofron Uajldi në këto ese nuk lejojnë krijimin e kuptimeve të ngushta skematike mbi ligjërimin e tyre dhe parashtrajnë strategji për të nxjerrë kuptime që kundërshtojnë qasjet e ngurta ndaj "Portreti i Dorian Greit". Këto shkrime dëshmojnë jo vetëm se Uajldi ishte i vetëdijshëm për rrezikun që mbartin prirjet epistemologjike të cilat pengojnë lojën e lirë të përfytyrimit, që buron natyrshëm gjatë ligjërimin të romanit. Ato ofrojnë edhe një strategji krijuese për të kapërcyer këto lloj qëndrimesh.

Moralizimi ka qenë karakteristikë për reagimet ndaj romanit të Uajldit që prej daljes së tij. Duke e parë si luftë mes së mirës dhe së keqes, romani në mendjet e disa lexuesve merr trajtën e një versionin urban të një drame morali ose të një përmbledhjeje moderne të përrallës së Faustit. Disa të tjerë e shohin si konflikt mes solipsizmit dhe

²²⁸ Oscar Wilde, *Complete Shorter Fiction*, (Oxford: Oxford University Press.1998)p.159

socializimit, ose si një rrëfim të ri për historinë e lashtë të Narcisit. Duke u shkëputur nga kjo qasje interpretuese, disa kritikë të tjerë kanë trajtuar në mënyrë të drejtpërdrejtë temën e homoseksualitetit që përshkon romanin, duke shprehur një ideologji që tashmë përvijohet në linja seksuale. Me gjithë dallimet në polemikë nga paraardhësit e tyre, këto lexime marrin tonin e asaj që është moralisht e drejtë, duke e ngushtuar shumë objektin që ofron romani. Asnjë prej këtyre këndvështrimeve, megjithatë, nuk mund të kënaqë lexuesin i cili ka qenë i vëmendshëm ndaj elementeve që në kritikën e autorit kanë përkufizuar mundësitë që ofron proza e tij. Njohja e përpjekjeve të Uajldit për të shprehur në shkrimet kritike një teori të re mbi reagimin interpretues, na ndihmon të përftojme një kuptim të qartë të hapësirave që ofron romani për interpretim.

Me këtë nuk duam të barazojmë këtë qasje me një formë të papëpunuar të teorisë së qëllimit të autorit, por të tregojmë që faktorët e brendshëm të procesit krijues të Uajldit nxisin një larmi kuptimesh të vlefshme (pra, kuptime të cilat marrin koherencë intelektuale nga materiali i romanit), të cilat gjejnë shprehje të plotë tek “Portreti i Dorian Greit”.

Në të njëjtën kohë, një kuptim i plotë i pikëpamjeve vetjake të Uajldit dhe ndikimet që ato në vijim patën mbi leximin e prozës së tij, varen nga kuptimi i ndikimit të elementeve më të gjera kulturore. Veçanër isht në rastin e “Portreti i Dorian Greit”, të dhënat brendatekstore dhe jashtëtektore dëshmojnë që përkujdesja ndaj qëndrimeve të publikut luajti rol të rëndësishëm në mënyrën se si Uajldi e ndërtoi veprën e tij. Megjithëse do të ishte tepër thjeshtëzuese të thuhej se ai shkroi thjesht për të kënaqur shijet viktoriane. Larg krijimit të një vepre rebeluese ndaj shijeve të shumicës së publikut viktorian, popullariteti i shkrimeve të Uajldit para botimit të “Portreti i Dorian Greit” nënkupton se shumë nga veprat kanë ndikuar në krijimin e hapësirave të reja në pritshmëritë e shoqërisë viktoriane. Si biografia e Ellmanit, ashtu edhe parathënia e Izobel Marrit në botimin e vëllimit me prozë të shkurtër e vërtetojnë këtë hipotezë.

III. DYZIMI NË ROMANIN “PORTRETI I DORIAN GREIT”

III.1. Historiku i krijimit dhe receiptimi fillestar i romanit

Një historik i shkurtër i fazave të ndryshme nëpër të cilat kaloi shkrimi i romanit “Portreti i Dorian Greit” dhe i debatit që nxitu botimin e tij në shoqërinë viktoriane do të na ndihmonte për të kuptuar veçantitë që kjo vepër solli në letërsinë angleze të fundit të shekullit të nëntëmbëdhjetë.

Shtysën për të shkruar romanin “Portreti i Dorian Greit” Oskar Uajldi e mori nga Xh. Marshall Stodart, botuesi amerikan i “Lipikinkots megëzin”. Në vjeshtën e vitit 1889, Stodarti e bindi Uajldin që të kontribuonte me një novelë për revistën e tij. Shkrimtari fillimisht shpresonte të riciklinote përrallën “Peshkatari dhe shpirti i tij”, çka nuk u pranua nga Stodarti. Uajldi ktheu përgjigje përfundimtare më 17 dhjetor 1889: “Kam menduar për një tregim të ri, shumë më të mirë se “Peshkatari dhe shpirti i tij”, dhe jam gati të filloj menjëherë nga puna”.²²⁹

Në fillim të vitit 1890 Uajldi i dërgoi Stodartit variantin e parë të “Portreti i Dorian Greit”. Ndërsa e përgatiste për botim, Stodarti e studioi me vëmendje dorëshkrimin dhe nuk ngurroi të heqë pjesë që, në gjykimin e tij, ishin tepër të forta për ndjeshmërinë e lexuesve të revistës. Më shumë se një shekull më vonë, kjo praktikë sigurisht që tingëllon shumë diktuese. Gjithsesi, ndërhyrjet e Stodartit e ndihmuan Uajldin të njohë pikat “problematike” të versionit origjinal të “Portreti i Dorian Greit”, pasi në shumicën e rasteve ndërhyrjet e botuesit preknin pjesët që lidheshin me seksualitetin. Kështu, në kapitullin e tretë të dorëshkrimit (kapitulli IV në roman) për shembull, ai hoqi të gjitha vëzhgimet me natyrë sensuale të Lord Henrit për Sibila Veinin, të dashurën e Dorianit. Në kapitullin e pestë të dorëshkrimit (kapitulli i shtatë i romanit), në pjesën ku Doriani endet nëpër qytet pas grindjes me Sibilën, Stodarti fshiu fillimisht këtë fjali: “Gra me zëra të ngjirur dhe qeshje të vrazhda e thërrisnin nga pas.” Ndoshta me këmbënguljen e Uajldit, fjalia është edhe në versionin përfundimtar. Megjithatë Stodarti, nuk u mëdysh aspak për të censuruar paragrafin në vijim të fjalisë së lartcitur: “Një burrë me sy të çuditshëm, iu shfaq befaz përballë, dredhoi me hapa tinëzarë, duke e kaluar dhe parakaluar disa herë.” Fakti që kjo fjali nuk shfaqet në variantin përfundimtar dëshmon se afrimi me seksin e kundërt nuk dukej të përbente ndonjë problem të pakapërcyeshëm për botuesin, ndërkohë që interesi për një burrë ishte fare i papranueshëm.²³⁰

Megjithatë, as Stodarti nuk kishte një qasje shumë të ngurtë. Censura e tij mundahej të gjente drejtpeshimin mes lirisë së shkrimtarit dhe pragmatizmit komercial. Si shembull për këtë mund të shërbejë përshkrimi që i bëri Bazil Halluërdi tërheqjes që ndjen për Dorian Grein. (kapitulli i nëntë në roman). Megjithëse nënkuptimi i pëlqimit të Halluërdit është i qartë për lexuesin, vetë Halluërdi e shfaq dëshirën e tij (homoseksuale) në trajtën më të pafajshme, kështu që ky fragment nuk preket nga Stodarti. Në një pjesë tjetër, ku duket se pëlqimi është haptazi me natyrë seksuale: “Kishte dashuri në çdo vije,

²²⁹ Oscar Wilde, *The Complete Letters*, edited by Merlin Holland and Rupert Hart-Davis, (New York: Henry Holt and Company, 2000), p. 251.

²³⁰ Cituar te Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, (London: Hamish Hamilton, 1987), p. 295.

dhe në çdo prekje kishte pasion." fshihet nga botuesi²³¹. Ai, me sa duket, besonte që publiku nuk do të ishte kundër nënkuptimeve të përgjithshme që lidheshin me dëshira sensuale dhe seksuale. Nga ana tjetër, nuk ngurroi të hiqte përshkrimet e drejtpërdrejta të cilat mund të fyenin ndjeshmëritë e tij. Uajldi u tregua shumë bashkëpunues me botuesin, duke pranuar censurimin e thujtë të gjitha fragmenteve që mund të tingëllojnë fyese për publikun, gjë që pasqyrohet edhe në botimin përfundimtar të romanit në prill 1891. Bashkëpunimi me Stodartin rriti vetëdijen e Uajldit për caqet që nuk duhej t'i kalonte, duke e bërë atë edhe më vetëcensurues e të vëmendshëm se botuesit i tij, pasi në disa raste Uajldi hoqi fragmente të cilat redaktimi i Stodartit i kishte kaluar.²³²

Ky proces i shkrimit dhe redaktimit të kujdesshëm të romanit pasqyron vëmendjen e Uajldit ndaj reagimit të publikut dhe na bën të kuptojmë edhe përfshirjen e tij të ethshme në debatin për moralin apo mungesën e tij në roman. Reagimi i menjëhershëm i kritikës kundrejt romanit "Portreti i Dorian Greit" ishte përgjithësisht mospranues. Tipologjinë e kritikës me të cilën u përball Uajldi mund ta kuptojmë më mirë nëse marrim në analizë disa prej artikujve të botuar pas shfaqjes së "Portreti i Dorian Greit" në "Lipinkots megëzin" në qershor 1890. Këto kritika dëshmojnë mungesën e vullnetit për të vlerësuar prozën e Uajldit sipas standardeve estetike, përhapja e të cilave kishte qenë qëllimi i shpallur i shkrimtarit për më se një dekadë. Mund të vihet re toni i ngurtë dhe moralizues i tyre, i cili shpërfill qëndrimin e vetë Uajldit, sipas të cilit, një vlerësim serioz i baraspeshës mes vlerave etike dhe estetike në një vepër arti nuk mund të bazohet në një ndarje të thjeshtëzuar mes të moralshmes dhe të pamoralshmes.

Sulmi i parë nga një kritikë pa emër, e botuar në "Seint Xhejms gazet" më 24 qershor 1890 është shembull i ashpërsisë së kritikës moralizuese: "Ishte një kohë (në vitet '70) kur ne flisnim për Z. Oskar Uajld; erdhi një kohë (në vitet '80) kur ai u përpoq të shkruante poezi, dhe ne, edhe më aventurierë se ai, u munduam t'i lexojmë; tani e kishim harruar fare, ose e kujtonim vetëm si kryeredaktorin e "Uimins uërlid" (Bota e grave)", pozicion për të cilin ai ishte absolutisht i papërshtatshëm; për sa i takon romanit që i kanë lejuar të botojë në "Lipinkots Megëzin", të cilin botuesit e saj patën paturpësinë që ta shpërndajnë në Britaninë e Madhe, nuk propozojmë këtu një analizë të tij, duke mos dashur të merremi me ndyrësi dhe të fyejmë shqisat e njerëzve të respektuar ... [Romani] i bën reklamë zhvillimit të epshtit të një individi.²³³ Ky artikull mbyllet me idenë se Dorian Grei ishte një çështje me të cilën duhej të merrej policia dhe jo kritika letrare.

Gazetat e tjera që ofrojnë opinione mbi "Portreti i Dorian Greit" bashkohen me të njëjtin zemërim moralizues. Kështu, një artikull i paemër i 30 qershorit në "Dejli kronikël" fillon në të njëjtën mënyrë: "Monotonia dhe pislleku janë tiparet kryesore të "Lipinkots megëzin" këtë muaj. Përmbajtja e saj jo e pastër, por sigurisht argëtuese, është ofruar nga Z. Oskar Uajld në "Portreti i Dorian Greit". Është një përrallë e marrë nga letërsia e molepsur e dekadentëve francezë...."²³⁴ Sulmet pasuan edhe në revistat të

²³¹ Cituar te Donald L. Lawler, *An inquiry into Oscar Wilde's revisions of The picture of Dorian Gray* (New York: Garland Pub. 1988), p.79.

²³² Ibid., pp.79-83.

²³³ Cituar te Richard Ellman, *Oscar Wilde*, (London: Hamish Hamilton, 1987), p.303.

²³⁴ Cituar te Richard Ellman, *Oscar Wilde*, (London: Hamish Hamilton, 1987), p.303.

tjera të rëndësishme të kohës, të cilat shtuan notat e mosmiratimit në varësi të pozicioneve retorike të zemërimit moral që ato zgjodhën.

Kundërshtitë mes Uajldit dhe gazetarëve u shfaqën në një sërë akuzash dhe kundërakuzash, çka bëri që debati të kalonte përtej kufijve të një diskutimi letrar. Fillimisht Uajldi u bëri qëndresë sulmeve të njëanshme të kritikëve të cilat bazoheshin në qëndrime të përgjithshme morale. Ai u orvat ta përqendronte diskutimin tek mendimet rreth vlerës së romanit, të cilat, sipas tij, duhej të bazoheshin tek meritat artistike të tij. Në letrën e parë, dërguar kryeredaktorit të “Seint Xhejms gazet”, Uajldi deklaronte me vendosmëri: “Nuk jam në gjendje të kuptoj se si një vepër arti mund të kritikohet duke u nisur nga një qëndrim moral.”

Është interesant fakti se edhe menjëherë pas botimit të romanit, kritika ishte e ndarë për sa i takon moralshmërisë (ose mungesës së saj) në vepër. Vlen të përmendet këtu se, ndërsa në shtypin popullor laik romani i Oskar Uajldit denoncohej dhe akuzohej se përfaqësonte kalbëzimin shpirtëror, organet kristiane si psh: “Kristiën lidër”, “Kristiën uërl”, dhe “ Dhë lajt”, e interpretonin si një fabul morale apo parabolë biblike, duke e vlerësuar njëherazi si “vepër me vlera të larta morale.”²³⁵

Siç u munduam të provonim më lart, sulmet e kritikëve shpesh drejtoheshin jo thjesht kundër romanit, por kundër gjithçkaje që Uajldi përfaqësonte, duke e zhvendosur diskutimin nga vlerat letrare tek morali apo mungesa e tij në vepër, por edhe në jetën e autorit. Për të dhënë një përgjigje përfundimtare, Uajldi krijoi një numër aforizmash, të cilat fillimisht u quajtën “Dogma për përdorim nga të moshuarit” (“*Dogmas for the Use of the Aged*”), të cilat u përfshinë si parathënie kur “Portreti i Dorian Greit” u botua si roman më vete.²³⁶ Nëpërmjet këtij gjesti, Uajldi përsëriste edhe një herë thirrjen e tij se veprat e artit nuk mund të gjykoeshin kurrësi bazuar në normat e ngurta të moralit. Si përfundim, mund të themi se receptimi i romanit u karakterizua nga dashakeqësia e kritikave dhe vetëpërmbytja e Uajldit. Për qëllimin e studimit tonë, njohja e reagimit të Uajldit ndaj akuzave për amoralitetin e romanit “Portreti i Dorian Greit” ndihmon në krijimin e një kuptimi më të qartë të marrëdhënies së forcave brendateksture dhe jashtëtektstore të cilat formësuan strukturimin e romanit dhe interpretimet e ndryshme të tij në kohë të ndryshme.

III.2. Një roman hibrid

Romani “Portreti i Dorian Greit” u kthye në epiqendrën e debateve kritike të kohës menjëherë pas botimit të tij tek “Lipinkots Megëzin”, ku interesi parësor lidhej kryesisht me moralin ose mungesën e tij në roman. Interpretimet thellësisht të papajtueshme për këtë aspekt të romanit duket sikur kanë lënë në hije diskutimet e mirëfillta letrare, që kishin të bënin me llojin e romanit që përfaqësonte kjo vepër.

Kuptimi i një teksti është i pandashëm nga mënyra se si ai lexohet, dhe për rrjedhojë përcaktimi i llojit kthehet në një udhëzues, të nënkuptuar ose të shprehur, të mënyrës se si duhet lexuar një vepër letrare. Nëse shohim me kujdes kritikën e kohës, vëmë re se edhe debati për përcaktimin e zhanrit të “Portreti i Dorian Greit” është i

²³⁵ Ibid.

²³⁶ Ibid., pp.304-305.

hershëm. Vëmë re se artikulli i lartpërmendur, në gazetën “Dejli kronikël” e përshkruan romanin si një imitim anglez të teksteve dekadente të letërsisë frënge: “një përrallë e nxjerrë nga letërsia e molepsur e dekadentëve francezë, një libër i helmuar, atmosfera e të cilit ishte e rëndë nga kutërbimi i kalbëzimit moral dhe shpirtëror.”²³⁷ Edhe “Seint Xhejms gëzet” në kritikën e saj duket se e ka kategorizuar romanin si dekadent: “Autori, me një pedantizëm idiot, u bën jehonë kërkimeve të tij të pavlera në plehrat e dekadentëve francezë”.²³⁸

Në ShBA shkrimtari dhe kritiku Xhulian Hothorn²³⁹, në një artikull mbi romanin, mori në shqyrtim tiparet që e bënin “Portreti i Dorian Greit” të qëndronte diku mes romanit dhe romancës. Në fund të artikullit ai përfundimisht e vendos në kategorinë e romanit, madje të një romani të rëndësishëm, pasi, sipas tij, ai shënonte një vijë ndarëse nga romani i zakonshëm anglez, i karakterizuar nga ndarja dypolare mes së mirës dhe së keqes, dhe kundërvënja tradicionale mes heroit pozitiv dhe personazhit negativ. Siç shihet, edhe gjykimi i kritikëve të kohës së Uajldit varej nga lloji i romanit në të cilin ata e klasifikonin veprën.

Kritika bashkëkohore është po aq e dhënë pas kuptimit të romanit, sa ç’ishin kritikët e hershëm të fiksuar pas moralit apo mungesës së tij në roman. Ajo që nuk ka ndryshuar është roli që luan përcaktimi i llojit në interpretimin e romanit. Ndërsa disa kritikë e lexojnë romanin sikur ai t’i përkiste një lloji të vetëm dhe mëtojnë se konvencionet e tij sigurojnë çelësin për të zbuluar kuptimin e tekstit, të tjerë e shohin atë si një lloj heteglosie që kombinon dy ose më shumë lloje. Në kritikën e saj “Portreti i Dorian Greit, parabolë e rënies së Oskar Uajldit”, prozatorja dhe studiuesja Xhojs Kerël Outs arrin në përfundimin se ky roman paraqet një hibrid interesant. Sipas saj, ai paraqet një ndërthurje mes së “mbinatyrshmes” dhe imazhit qendror gotik, ku shfaqen në mënyrë të herëpashershme edhe elemente karakteristike për komedinë e periudhës së Rivendosjes së Mbretërisë. Për të, vështirësia e përcaktimit të zhanrit së veprës e bën mesazhin e saj të kthjellët dhe të errët njëkohësisht. Kështu Outs vëren: “Nëse nga njëra anë “Portreti i Dorian Greit” ka kthjelltësinë e një alegorie mesjetare, dhe strukturën e thjeshtë të “Dr. Faustit” të Marlowit, me të cilin ka ngjashmëri të dukshme, nga ana tjetër ai mbetet një mister i ndërlikuar dhe enigmatik.”²⁴⁰

Siç duket edhe nga vetë titulli i studimit, Outs vlerëson se parabola është tipari mbizotërues. Edhe ata kritikë që arrijnë të shohin disa tipare gjinore njëherazi tek “Portreti i Dorian Greit” duket se prirën të parapëlqejnë njërën prej tyre. Kështu, vëmë re se disa prej tyre, ashtu si edhe Outs, mbështesin idenë se romani është shkruar në stilin e fabulës morale apo të parabolës biblike. Edhe hartuesi i biografisë më të fundit të Oskar Uajldit, Xhosef Piers, vëren në studimin e tij se: “Subjekti i romanit shpaloset si një

²³⁷ Cituar te Richard Ellman, *Oscar Wilde*, (London: Hamish Hamilton, 1987), p. 303.

²³⁸ Valentina Di Pietro “An Annotated Secondary Bibliography on The Picture of Dorian Gray (1980-1999)” (The Victorian Newsletter 98 [Autumn 2000]: 5-10).

²³⁹ Ibid.

²⁴⁰ Joyce Carol Oates, “Portrait of Dorian Gray, Parable of Wilde’s Decay”, *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 2 (Winter, 1980), pp. 419-428, <http://www.jstor.org/stable/1343135>.

parabolë, duke hedhur dritë mbi rreziqet e mëdha shpirtërore që përmban një jetë e mbushur me veprime dhe eksperimente amorale”²⁴¹.

Kritikë të tjerë, si në kohën pas botimit, por edhe më shumë se një shekull më pas, gjejnë tek romani elemente të rëndësishme të realizmit. Madje edhe mësuesi i tij, Uolter Pejter, në kritikën që i bëri romanit, vuri në dukje pikërisht aspektin realist të romanit. Kështu, megjithëse Pejtëri kritikon tek Uajldi “mospëlqimin absolut për të zakonshmen...[e cila] e çon drejt një proteste të theksuar kundër të ashtuquajturit “realizëm” në art”, ai vlerëson “mjeshtërinë e Uajldit për arritjen e një stili realist, veçanërisht në krijimin e skenave të Xhim Veinit, ku patosi i vërtetë, i shfaqur nëpërmjet detajeve të këndshme plotësuese, të marra drejtpërdrejt nga interesat aktuale të shoqërisë ofron llojin më të mirë të realizmit”²⁴².

Në të njëjtën frymë, edhe disa kritikë bashkëkohorë shohin në roman elemente të theksuara të realizmit. Ata hedhin idenë se baza në të cilën mbështetet vepra shkon përtej traditës së romanit dekadent francez dhe atij anglez. Për shembull, në artikullin e tij “Realizmi estetik i “Dorian Greit” të Oskar Uajldit” studiuesi Sheldon Uoldrep e vë theksin tek ndikimi i Zolait mbi Uajldin, veçanërisht në lidhje me pasqyrimin. Sipas tij, Zolai dhe Uajldi kanë qëndrim të kundërt në lidhje me qëllimin e romanit dhe tonin moralizues, por, nga ana tjetër, Uoldrep i mëshon faktit se “Portreti i Dorian Greit” sjell në letërsinë estetiste përshkrime të fakteve jetësore, të shkruara në një këndvështrim transendent të jetës.²⁴³

Po kështu, janë të shumtë kritikët të cilët e shohin romanin si simbolist, ku portreti, thikat, pasqyrat dhe ndërveprimi mes tyre simbolizon natyrën njerëzore, dhe personazhi i Lordit Henri degjenerimin dhe hipokrizinë e shoqërisë viktoriane. Sikur ta kishte parashikuar këtë krizë të mëvonshme, dhe për ta ndërlikuar më tej atë, vetë Oskar Uajldi e quan “Portreti i Dorian Greit” “ese mbi artin dekorativ”²⁴⁴.

Do të mundohemi të argumentojmë në këtë punim se “Portreti i Dorian Greit” nuk përfaqëson një lloj të vetëm romani. Në të shpërfaqen elemente të romanit të edukimit (Bildungsroman) dhe romanit gotik. Elemente të këtyre dy zhanreve shpalosen në roman pa arritur të shkrihen në një. Sipas studiuesit Nils Klauson,²⁴⁵ tema e zhvillimit të vetvetes e lidh romanin me veprën e Uolter Pejterit “Marius epikuriani” (1885), ndërsa tema e degjenerimit e lidh atë në mënyrë të përgjithshme me prozën gotike të fundshekullit, si për shembull, “Rasti i çuditshëm i Dr. Xhekillit dhe Z. Hajd” (1886) të Robert Luis Stivensonit dhe “Drakula” të Brem Stokerit. Kështu, në parathënien e saj për “Antologji e romanit anglez”, studiuesja Izobel Marri argumenton se: “Oskar Uajldi kombinon dy lloje traditash të mirënjohura: traditën e Posë me “Portretin vezak” dhe atë

²⁴¹ Joseph Pearce, *The Unmasking of Oscar Wilde*, (San Francisco: Ignatius Press, 2004), p.169.

²⁴² Walter Pater, “A Novel by Mr. Wilde”, *Sketches and Reviews*, (Boni and Liveright, 1919), pp. 126-33.

²⁴³ Sheldon Waldrep, “The Aesthetic Realism of Oscar Wilde’s *Dorian Gray*”, *Studies in the Literary Imagination* 29, Spring 1996, [http://: www.questia.com](http://www.questia.com).

²⁴⁴ Cituar te Richard Ellman, *Oscar Wilde*, (London: Hamish Hamilton, 1987), p.304.

²⁴⁵ Nils Clauson “Culture and Corruption in “The Portrait of Dorian Grei”, [http://: www.questia.com](http://www.questia.com).

dekadente të Husmanit dhe Pejtërit (“Kundër rrymës” dhe “Marius epikuriani”).²⁴⁶ Në të vërtetë, ndikimet e përmendura nga Marri janë të pranishme tek “Portreti i Dorian Greit”, por ndoshta jo në shkallën dhe formën e parashtruar prej saj. Dekadentizmi e vesh romanin me tipare të cilat e afrojnë me rrymën gotike të fundshekullit, por njëherazi atje shfaqen edhe elementet karakteristike të romanit të edukimit.

Subjekti gotik i “Portreti i Dorian Greit” nuk mund të pajtohet me subjektin pejtërian të vetëzhvillimit. Trajtimi i njëkohshëm i temës së vetëzhvillimit dhe asaj të zvetënimit sjell risi në roman, e cila vjen në trajtën e kundërshtisë së brendshme, për shkak se këto tema nënkuptojnë përkatësisht lëvizje pozitive dhe negative. Lëvrimi i njëkohshëm i dy zhanreve të kundërta krijon kundërvënie të përgjithshme, ku subjekti gotik i degjenerimit shpesh zotëron mbi atë pejtërian të vetëzhvillimit dhe të çlirimit individual. Oskar Uajldi “gotik” u përkushtohet nënteksteve të rrëfimit dekadent dhe kjo sjell për pasojë ndërprerjen e idealit pejtërian të vetëzhvillimit, të parashtruar nga Lordi Henri në kapitujt e parë. Në veçanti, qëllimi i çlirimit (homo)seksual, i cili premtohet të realizohet për shkak të pranisë së temës së zhvillimit të vetvetes mbytet nga kushtëzimet e konvencioneve të romanit gotik, sipas të cilave ky çlirim i Dorianit duhet të lidhet me krimet dhe mëkatet e tjera të tij.

Kapitujt e parë të romanit mbizotërohen nga subjekti i zhvillimit të vetvetes. Pikërisht për këtë arsye studiuesja Izobel Marri e klasifikon romanin si historinë e “rritjes, edukimit dhe zhvillimit të një të riu të jashtëzakonshëm, i cili nën ndikimin e personaliteteve të ndryshme, të një libri, të një pikturë, brumoset apo vetëbrumoset, duke zbuluar vetveten dhe gjërat në të cilat beson”²⁴⁷.

Një lexim linear i romanit do të nxirrte lehtësisht në pah ndikimin e filozofisë së Pejtërit tek Oskar Uajldi. “Qëllimi i jetës”- shkruante Pejtëri tek “Përfundimet” e tij të famshme të librit “ Rilindja”, është që “të digjet gjithmonë me një flakë të shndritshme” dhe që “çdo moment i jetës të pasurohet me përvoja pasionante”²⁴⁸. Këto fraza ishin keqkuptuar nga shumë të rinj në atë kohë, ndoshta edhe nga vetë Uajldi, çka e bëri Pejtërin të shkruante përmbledhjen me ese “Portrete imagjinare”(1887) për të shpjeguar se cili ishte kuptimi i vërtetë i “Përfundimeve”.

Në mënyrë më të dukshme, ndikimi që pati Pejtëri tek Oskar Uajldi dhe posaçërisht tek “Portreti i Dorian Greit” mund të vihet re nëse hedhim një vështrim krahasues mbi dy romanet e tyre. Ngjarjet e romanit të Pejtërit, “Marius epikuriani” vendosen në Perandorinë Romake. Perandoria përshkruhet në buzë të shkatërrimit dhe kalbëzimit, ndërkohë që gjakderdhjet, murtaja dhe martirizimi, të cilat hasen shpesh në roman, trajtohen vetëm si aksidente që nuk kanë lidhje me rritjen e vërtetë shpirtërore të Mariusit. Kjo rritje trajtohet në mënyrë të ngadaltë dhe përsiatëse, përmes meditimeve të personazhit qendror dhe të miqve të tij më të mirë, por edhe nëpërmjet ndikimit të një libri, i cili “zgjoi tek ai aftësinë poetike ose romantike ... duke i dhënë asaj një ngjyrë

²⁴⁶ Oscar Wilde, *The Portrait of Dorian Gray*, (Oxford: Oxford University Press, 1998), p.viii.

²⁴⁷ Ibid.

²⁴⁸ Walter Pater, *The Renaissance Studies in Art and Poetry*, (Berkley:University of California Press), p. 327.

sensuale”²⁴⁹. Kështu, Mariusi ngjason me Dorian Grein në disa aspekte, pavarësisht nga dallimi i tonit të romanit dhe i fundit që ata kanë. Vdekja e lavdishme e heroit të Pejtërit (me simbolet e kishës në shtratin e vdekjes) është krejt e kundërt nga ajo e Dorianit, e cila vjen si pasojë e një përpjekjeje të kotë për të vrarë ndërgjegjen e tij torturuese. Si në romanin e Pejtërit, ashtu edhe në atë të Uajldit, libra të veçantë janë shumë të rëndësishëm për heronjtë, të cilët në të dy rastet kanë natyrë fisnike, të ndjeshme dhe fetare. Flaviani dhe libri i Apoleusit ndikojnë në formimin e karakterit të Mariusit, ndihmojnë në zgjerimin dhe thellimin e ndjeshmërive të tij, duke nxitur tek heroi zhvillimin e një sensualiteti të shëndetshëm. Në të kundërt, Lordi Henri dhe romani i tij kanë ndikim shkatërrimtar mbi Dorianin, i cili arrin ta pranojë këtë fakt vetëm atëherë kur është shumë vonë: “...dikur ti më helmova me një libër. Nuk duhet të ta fal kurrë këtë, Hari, më premta se kurrë nuk do t’ia japësh atë libër një njeriu tjetër.”²⁵⁰

Libri që helmoi Dorianin nuk është tjetër veçse “Rilindja” e Pejtërit, kapitulli i fundit i të cilit, “Përfundimet”, u tërhoq nga autori, për faktin e sipërpërmendur, se ato u kuptuan nga lexuesi si përligjje e një hedonizmi të shfrenuar.²⁵¹ Në takimin e parë me poetin dhe dramaturgun tjetër irlandez, Uilliam Batler Jejtson, Oskar Uajldi është shprehur në këtë mënyrë për “Rilindja”: “Është libri im i artë. Nuk udhëtoj kurrë pa të, është lulja e dekadentizmit”.²⁵² Është i kuptueshëm ndikimi që mund të ketë një libër, përfundimet e të cilit lartësojnë përvojën si qëllim në vetevete, duke hedhur poshtë teorinë, idetë apo sistemet që kërkojnë sakrifikimin e disa prej këtyre përvojave, dhe duke synuar drejt përjetimit të mundësive më të mëdha që ofron çasti. Njohja e ndikimit të veprës së Pejtërit, veçanërisht e romanit “Marius epikuriani” do të ndihmonte për një lexim më të thelluar të “Portreti i Dorian Greit”, nëse romanin do ta shihnim si një rrëfim për zhvillimin e shpirtit të heroit. Në këtë kuptim, vepra e Oskar Uajldit do të mishëronte procesin e shndërrimit të Dorianit, duke shënuar gjurmët që lënë tek ai e keqja dhe koha. Portreti në vaj që Bazili i bëri Dorianit është vetëm një pasqyrim i thjeshtëzuar i portretit të ndërlikuar të këtij personazhi në roman.

Një përmbledhje e subjektit do të bënte fjalë për një vrasje, një tentativë vrasjeje, dhe dy vetëvrasje (duke mos përmendur shkatërrimin e të rinjve si Adrian Singëlldoni, dhe çnderimin e grave, si motra e Lordit Henrit apo Heti, të përmendura nga Bazili në kapitullin XII, si dhe vdekjen e vetë Dorian Greit). Përjetimi real i romanit është i ndryshëm nga kjo përmbledhje: vepra nuk përmban aspak befasi. Ajo çka sjell romani është përshkrimi i zhvillimit të një të riu të veçantë, i cili formohet apo vetëformohet nën ndikimin e mjedisit që e rrethon. Ky mjedis në roman përbëhet nga njerëzit dhe arti (libri dhe piktura). Piktori Bazil Halluërd adhuron si të gjithë piktorët, bukurinë fizike, dhe vdes nga dora e njeriut në shpirtin e të cilit ai vetë ka krijuar një vetëkënaqësi të përbindshme dhe absurde. Dorian Grei, i cili ka kaluar një jetë të mbushur vetëm me ndjesi dhe kënaqësi, vret veten teksa rreket të vrasë ndërgjegjen e tij. Lordi Henri Uotën, i

²⁴⁹ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, (Oxford: Oxford University Press, 1998), p.viii.

²⁵⁰ Ibid., p. 179. (përkthimi im)

²⁵¹ Andrew Sanders, *The Short Oxford History of English Literature*, (Oxford: Clarendon Press, 1994), p.462.

²⁵² William Butler Yeats, “When I met Oscar Wilde”, [http://: www.online-literature.com](http://www.online-literature.com).

cili synon të jetë vetëm spektator i jetës zbulon se ata që nuk pranojnë të marrin pjesë në betejë plagosen më thellë sesa ata që marrin pjesë në të.

“Portreti i Dorian Greit” është shumë më tepër një roman ndjesish sesa roman veprimi. Ky i fundit është përdorur në masë minimale, aq sa mjafton për të nxjerrë në pah tiparet thelbësore të natyrës së personazheve dhe zhvillimit të tyre. Pjesa tjetër e veprimit është e rrudhur ose e parathënë, dhe synon të sigurojë motivet e nevojshme për zhvillimin e personazhit të Dorianit. Autori nuk kërkon të nxisë interesin e lexuesit për veprimin në vetevete. Nëse shihet me kujdes romani, vihet re lehtësisht rrudhja e detajeve ose veprimeve që nuk janë të nevojshme për kuptimin e natyrës së Dorian Greit apo marrëdhënieve të tij me Bazil Halluërdin dhe Lordin Henri Uotën. Kështu, ne, si lexues, nuk e njohim kurrë natyrën e vërtetë të marrëdhënies që krijon Dorian Grei me shkencëtarin Alen Kembell, pasi ajo është e parëndësishme në zhvillimin e personalitetit të Dorianit, ndërkohë që fakti i nevojshëm i vetëvrasjes së Alenit, i cili pasqyron një ndryshim të ri tek ky personalitet, hidhet në mënyrë të rastësishme në një bisedë të mbushur me interesa të tjera.²⁵³

Në esenë e tij “Kritiku si artist” Oskar Uajldi mbron idenë se roli i ardhshëm i letërsisë është të na tregojë shpirtin e njeriut dhe funksionimin e brendshëm të tij. Dorian Grei do të ishte, sipas përkufizimit të Oskar Uajldit, “historia e një shpirti”²⁵⁴. Romani trajton kryesisht ndikimin që ka mbi Dorianin personaliteti i Lordit Henri, piktura e Bazilit apo libri i helmuar, të cilët ai i fajëson për shëmtimin e shpirtit të tij, dhe përqafimin e së keqes. Kështu, në fillim Doriani është i ri, i bukur dhe i dëlirë. Shndërrimet që ndodhin tek ai do të vijnë si pasojë e disa ndikimeve të fuqishme, veçanërisht të filozofisë së drejtpërdrejtë të Lordit Henri dhe librit që ai i jep për të lexuar. Një ndikim po aq i rëndësishëm ushtrohet edhe nga portreti, e rrjedhimisht nga Bazili, sepse vetëm nëpërmjet tij, Doriani bëhet i vetëdijshëm për bukurinë e tij fizike. Të dyja këto ndikime e shtojnë Dorianin të vihet në kërkim të “kënaqësisë dhe gëzimit të vërtetë të jetës”.

Disa kritikë shohin tek kërkimi i kënaqësisë së jetës mundësinë e çlirimit (homo)seksual të Dorianit, të zbulimit dhe zhvillimit të personalitetit të tij. Kështu, sipas studiuesit Ed Kohen, Uajldi përdor shndërrimin e personalitetit të Dorianit si një këndvështrim estetik për shprehjen artistike, dhe na provon se si zhvillimi psikoseksual i individit sjell krijimin e një ndërgjegjeje të dyfishtë tek grupe të caktuara të shoqërisë.²⁵⁵

Në të njëjtën mënyrë paradoksale, edhe filozofia e Lordit Henri (ndikimi i së cilës e çon drejt shkatërrimit) e lidh romanin me temën e edukimit apo të zhvillimit të vetvetes: “[zhvillimi i vetvetes është] detyrë që të gjithë e kemi kundrejt vetes”²⁵⁶. Ky zhvillim nënkupton sfidën ndaj ligjeve kufizuese, veçanërisht ndaj ligjeve të përbindshme që ndalojnë shfaqjen e individualitetit të qenies njerëzore. Nënkuptohet këtu Amendamenti Labusher i Kodit Penal Anglez (1885), i cili i konsideronte si vepër penale marrëdhëniet

²⁵³ Oscar Wilde, *The Major Works* (Oxford: Oxford University Press, 2000), p.167.

²⁵⁴ Cituar te Richard Ellman, *Oscar Wilde*, (London: Hamish Hamilton, 1987), p. 308.

²⁵⁵ Ed Cohen, *Talk on the Wilde Side*, (New York: Routledge, 1993), pp. 166-67.

²⁵⁶ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p.14.

seksuale mes meshkujve. (Për ironi, Uajldi u dënua pikërisht në bazë të këtij amendamenti).

Në romanet e edukimit protagonistët nuk kanë jetë të dyfishtë. Uajldi mbështetet në konvencionet e romanit gotik për të plotësuar këtë element të rëndësishëm për kuptimin e romanit të tij. Shembujt dhe modelet që mund të përdorte nga letërsia angleze ishin të shumtë. Menjëherë pas botimit të romanit, disa kritikë vunë në dukje ngjashmëritë mes tij dhe romanit të Robert Luis Stivensonit “Rasti i çuditshëm i Dr. Xhekillit dhe Z. Hajd” (1886). Dr. Xhekill flet për të shkuarën e tij dhe kënaqësitë që ka shijuar në mënyrë po aq të vagullt sa edhe Doriani për të vetat. Jeta e dyfishtë që Dr. Xhekill ka arritur nëpërmjet eksperimentit të tij është ëndrra e çdo njeriu të ndrydhur: nga njëra anë një jetë e respektuar dhe e rregullt dhe, në anën tjetër, larg gjykimit të njerëzve, kredhja në liri. Doriani shfaqet në të njëjtën mënyrë, me rregullin e jetës së ditës nga njëra anë, dhe me errësirën që shoqëron netët e tij.

Tema e përhershme gotike e mëkatimit apo e shkeljes së rregullave shoqërore, morale, fetare dhe ligjore ishte e domosdoshme për Uajldin, me qëllim që të arrinte ndërthurjen e temave të kundërta, zhvillimit të vetvetes dhe degjenerimit, në kushtet kur tema e dytë është parakusht për përmbushjen e së parës. Gotikja krijon hapësirën për të zbuluar shfaqje të skajshme të natyrës dhe kulturës njerëzore: barbarinë, marrëzinë, perversionin. Teoria e Lordit Henrit se çlirimi nga shtypja dhe zbulimi i vetvetes kërkon thyerjen e kodeve morale, fetare, ligjore dhe sociale duhej të mbështetej në një subjekt që ndërthurte si zhvillimin e vetvetes, ashtu edhe shkeljen e kodeve të mësipërme.

Temat e personalitetit të dyfishtë dhe e degjenerimit nuk janë të vetmet konvencione gotike që Uajldi përdor në romanin e tij. Ai përqafon dhe përshtat me mjeshtëri në romanin e tij edhe konvencione të tjera tipike të këtij lloji. Në studimin e saj mbi tiparet kryesore të prozës së hershme gotike, An Uilliamsi rendit, si karakteristike për këtë lloj, praninë e një heroine kureshtare dhe të brishtë, të një heroi pozitiv/negativ të pasur, enigmatik dhe të një banese të madhe dhe misterioze, e cila mban të fshehura sekretet e tmerrshme (seksuale) të këtij *homme fatal*.²⁵⁷ Tek Uajldi vendin e heroinës së pafajshme e zë Doriani, (në nisje i pafajshëm); heroi enigmatik pozitiv/negativ është esteti, aristokrati dhe i mprehti Lordi Henri, ndërsa banesa misterioze është shtëpia e Dorianit me shkallinat dhe papafingon, ku ruhet i kyçur sekreti i tij.

Uajldi nuk mund të linte pa përdorur as konvencionin e eksperimentit, vetëm se në romanin e tij nuk kemi të bëjmë me një eksperiment kimik që krijon personalitete të reja. Zhvillimi i personalitetit të Dorianit është rrjedhojë e eksperimentit që Lordi Henri vendos të bëjë me jetën njerëzore të mishëruar tek Doriani. Rrëfimtari pasi përshkruan qëndrimin e ftohtë dhe vëzhgues prej shkencëtari të Lordit Henri ndaj zhvillimit të personalitetit të Dorianit, si për të përforcuar idenë e lartpërmendur shton: “Ishte e qartë për të [Lordin Henri] se metoda eksperimentale ishte e vetmja mënyrë për të arritur ndonjë analizë shkencore të pasioneve; dhe sigurisht Dorian Grei ishte një subjekt shumë i mirë që premtonte gjetje të pasura dhe të frytshme. Po, ai do të përbënte një studim

²⁵⁷Anne Williams, *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*, (Chicago: University of Chicago Press, 1995), p.38.

shumë të mirë.”²⁵⁸ Vetëm se tek “Portreti i Dorian Greit” vendin e përbërësve kimikë që sjellin shndërrimin e personalitetit nuk mund ta kishte kursesi shkenca. Personalitetet njerëzore të Uajldit mund të ndryshohen vetëm nga veprat e artit, nga një libër i helmuar, nga një portret i mallkuar apo edhe nga një filozofi tinzare.

III.3. Përjetimi i një estetizmi pa cak

Epigramet që vendosi në vend të parathënies së romanit përmbledhin idetë kryesore të Uajldit për artin, të cilat ai i kishte trajtuar në mënyrë të përsëritur në forma nga më të ndryshmet, që nga thellësia emocionale e dramës “Salome”, deri tek shkujdesja e qëllimshme e komedisë “E rëndësishme është të jesh serioz”. Tek romani “Portreti i Dorian Greit” Uajldi ofron analizën më të thelluar të estetizmit, të anëve tërheqëse të tij kur jeta trajtohet në frymën e artit, por vë në dukje edhe vështirësinë e tij më të madhe: idenë se zhvillimi i lirë i vetvetes, i cili në teori është një nocion tërheqës, mund të shndërrohet lehtësisht në përkushtim të plotë ndaj vetvetes, dukuri e cila shpesh shfaqet në forma të shëmtuara.

Romani nuk përqendrohet në debatin e përjetshëm mbi të moralshmen dhe të pamoralshmen, të mirën dhe të keqen. Kundërvënja tradicionale mes së mirës dhe së keqes është krejtësisht sipërfaqësore për shkak se vetë personazhet pozitive në roman (Bazili, Sibila Veini) shfaqen të dobëta dhe pasive në krahasim me forcën zvetënuese të së keqes. Ndonëse Doriani për një çast mendon se do të mjaftonte vetëm një prekje e dorës së Sibilës që të harronte “të gjitha teoritë e gabuara, fantastike, helmuese dhe të këndshme të Lordit Henri”²⁵⁹, ndikimi i këtij të fundit ka hedhur rrënjë më parë në shpirtin e Dorianit dhe nuk mund të mposhtet as nga Bazili, dhe as nga Sibila. Në kopshtin e Bazilit, Lordi Henri luan rolin e gjarprit në kopshtin e Edenit, dhe sukcesi i tij është i pashmangshëm. Bazili, i dobët, pranon më mirë të shkatërrojë pikturën e tij sesa ta mërzhisë Dorianin. Dashuria e tij për Dorianin, të paktën pjesërisht homoseksuale, pohohet si e pastër dhe e shëndetshme, por e pafuqishme për të zhbërë atë që kishte ndodhur brenda shpirtit të Dorianit. Për një çast Dorianit i shkon në mendje se edhe Bazili mund ta kishte ndihmuar për t’i bërë ballë “ndikimit të Lordit Henrit, dhe ndikimeve akoma më helmuese që burojnë nga vetë karakteri i tij”²⁶⁰, ide të cilën shumë shpejt e largon, për shkak të vetëdijes për ndryshimin që ka pësuar. Është Bazili i cili shpall hapur të vërtetat e pakëndshme, që flet për pendime dhe vuajtje dhe “vetëdijen e zvetënimit”²⁶¹, por ndikimi i tij tek Doriani tashmë është i pamundur, pasi ai e ka pranuar gjendjen e tij: “Sigurisht që më pëlqen shumë Lordi Henri. Por e di se ti je më i mirë se ai. Nuk je më i fortë - ke shumë frikë nga jeta - por je më i mirë”²⁶². Është Bazili i cili i përplas në fytyrë Dorianit gjithë tmerret e fshehura të jetës së tij, dhe është sërish Bazili të cilit Doriani i tregon portretin e tij të shpërfytyruar. Bazili i tmerruar i kërkon Dorianit të bien në gjunjë dhe t’i luten Zotit që ta falë.

²⁵⁸ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p.69.

²⁵⁹ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p.69.

²⁶⁰ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p.64.

²⁶¹ Ibid.

²⁶² Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p.90.

Por ekzistenca e Bazilit e detyron Dorianin të përballet me aspekte të realitetit të cilat ai është i vendosur t'i shpërfillë. Për këtë arsye Doriani e vret piktorin, në një përpjekje të padobishme për të fshirë gjithçka që ai i kujton. Në këtë mënyrë, pra, si personazhet pozitive edhe ato asnjnjëse që shohim pranë Dorianit (Bazili, Sibil Veini, Alen Kambelli) përfundojnë të vdekur. Bazili vritet nga Doriani, dhe, po për shkak të Dorianit, Sibil Veini dhe Alen Kambelli kryejnë vetëvrasje.

Perceptimi i saktë i natyrës së mesazhit të Lordit Henrit, që kaq shumë e tërheq Dorianin, është i rëndësishëm për interpretimin e romanit. Siç u përmend më lart, Lordi Henri predikon idealin e tij të vetëzhvillimit që në fillim të romanit, kur djali është duke pozuar për portretin. Ky ideal i përmbahet ndarjes që bën Methju Arnoldi në hebraizëm dhe helenizëm, duke parapëlqyer helenizmin, apo atë që Arnoldi e përcakton si “spontaneitet të ndërgjegjes”.²⁶³ Sipas tij, helenizmi i jep formë çdo ndjenje, i jep shprehje çdo mendimi dhe jetë çdo ëndrrë. Lordi Henri përbuz vetëmohimin, ndërgjegjen, ndjenjën e fajit, idetë e mëkatit, të gjitha elementet të cilat Arnoldi i lidh me hebraizmin dhe që Lordi Henri i sheh si lëngata mesjetare²⁶⁴.

Në këtë diskutim Uajldi shpreh pikëpamjet e tij të vërteta, zhdërvjelltësia e të cilave i jep ligjërit të Lordit Henrit ngjyra tërheqëse. Sidoqoftë, kjo nuk e pengon Uajldin të analizojë me ndershmëri pasojat e kësaj doktrine. Kështu, megjithëse në roman asnjë zë njerëzor nuk përballet me Lordin Henri, portreti përbën një provë objektive dhe të mbinatyrshme kundërshtuese, e cila mbetet deri në fund përfaqësuese e realitetit të mëkatit dhe ndërgjegjes.

Hedonizmi i ri i Lord Henrit ka në qendër adhurimin për rininë dhe bukurinë. Në çastin kur Doriani sheh veten në portretin e Bazilit, ai bëhet i ndërgjegjshëm për bukurinë e tij dhe shqipton lutjen fatale për të mos lejuar që koha ta ndryshojë apo ta prishë këtë pamje. Mesazhi i mësimave të para të Lord Henrit është i thjeshtë, qëllimi i jetës është zhvillimi i vetvetes, realizimi në mënyrë të plotë i natyrës së individit dhe rinia. Kështu, në fillim të romanit, ai e nxit Dorianin:

“Ah! Jetoje rininë tënde për sa kohë e ke! Mos e shpërdoro kohën e artë të jetës duke dëgjuar të lodhurit, ose duke përmirësuar të pashpresët, ose duke ia falur jetën tënde injorantëve, vulgarëve, të zakonshmeve. Këto janë qëllimet e neveritshme, idealet e rreme të epokës tënde. Jeto! Jeto jetën e mrekullueshme që pulson brenda teje! Mos humb asnjë mundësi! Kërko gjithmonë ndjesi të reja. Mos ki frikë nga asgjë! Për një hedonizëm të ri ka nevojë koha jonë!”²⁶⁵

Këto mësim të para të Lordit Henri mbeten të gjalla edhe në kapitullin e fundit, kur mendja dhe ndërgjegjja e tij janë shkatërruar tërësisht; ai luhetet mes pendimit dhe joshjes për të vazhduar rrugën e errët të krimit, fajëson adhurimin e tij për rininë dhe bukurinë, por tmerrohet në fund nga “varrosja për së gjalli e shpirtit të tij”²⁶⁶. Akti i tij i fundit është një përpjekje e kotë për t'u hakmarrë ndaj teorive të Lordit Henrit mbi

²⁶³ Cituar te Andrew Sanders, *The Short History of English Literature* (Oxford: Clarendon Press, 1994), p.445.

²⁶⁴ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p.49.

²⁶⁵ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p.23.

²⁶⁶ Ibid.

mosekzistencën e ndërgjegjes: portreti ishte ndërgjegjja e tij, thika që vret Bazilin kërkon të vrasë njëkohësisht edhe ndërgjegjen: “Do të vriste të shkuarën, dhe kur kjo të vdiste, atëherë ai do të ishte i lirë. Do ta vriste këtë jetë të përbindshme shpirtërore dhe, kur ajo të kishte vdekur, ai do të gjente më në fund paqen.”²⁶⁷

Në kapitullin III Lordi Henri shijon kënaqësinë që i jep ndikimi që ka tek Doriani: “Të flisje me të ishte si të luaje në një violinë të mrekullueshme... Gjithçka ishte e arritshme”²⁶⁸. Lordi Henri kënaqet me faktin se Doriani është në një masë të madhe krijimi i tij, një personalitet i ndërlikuar, një vepër arti. Me një ftohtësi të frikshme, ai sheh tek Doriani një nga ato figurat e hijshme të shfaqjeve teatrore. Madje as vdekja e Sibilës nuk ka ndonjë domethënie të veçantë dhe trajtohet prej tij si një incident i thjeshtë gjatë shfaqjes. Ndryshe nga Bazili, Lordi Henri nuk shfaq asnjë ndjenjë xhelozie ndaj Sibil Veinit, ndoshta për shkak të sigurisë tek vetja ose paaftësisë së tij për të provuar ndjenja njerëzore.

Në esenë “Kritiku si artist” kritikut i propozohet si qëllim soditja e jetës dhe jo pjesëmarrja në të. Ky këndvështrim analizohet në mënyrë të hollësishme dhe hidhet poshtë nga romani. Lordi Henri dhe Doriani nuk duan të lëndohen nga jeta, duan vetëm ta shijojnë atë. Doriani është i vendosur ta fshijë përgjithmonë të shkuarën për të krijuar botë dhe realitete të reja, ku, ashtu si në “librin e helmuar, nuk do të kishte vend për të.”²⁶⁹ Si Doriani, ashtu edhe Lordi Henri, janë aq të verbuar nga bindjet e tyre, sa dëshirojnë të kthehen thjesht në spektatorë të jetës. Ndërkohë, ata harrojnë se portreti, është një provë e gjallë e realitetit që shpërfillin. Ky parim i shpallur estetik duket se nuk jep frytet e pritura as për vetë Lordin Henrin. Molisja e mposht atë, sepse tashmë rrjedha e romanit ka provuar që, diku jashtë, ekziston një realiteti objektiv, të cilin vetëdija e individit nuk mund ta zhdukë.

Trajtimi i jetës në frymën e artit është një zgjedhje individuale, e mirë ose e keqe, por trajtimi i vdekjes në frymën e artit është një qëndrim që shkon përtej asaj që natyra njerëzore mund të përballojë. Lordi Henri e nxit Dorianin të bëjë pikërisht këtë, teksa mundohet ta bindë se vetëvrasje e Sibilës, pas braktisjes së Dorianit, duhet parë thjesht si një incident gjatë shfaqjes. Kështu, ndonëse menjëherë pas lajmit të vdekjes Doriani dëshpërohet, ndikimi i mësuesit të tij estet dhe egoizmi i pavetëdijshëm e bindin shumë shpejt se kjo vetëvrasje jo vetëm që nuk përbën ndonjë fatkeqësi, por duhet parë në frymën e artit: “Më duket si fundi i mrekullueshëm i një drame të mrekulleshme. Ka të gjithë bukurinë e një tragjedie greke, një tragjedi në të cilën unë vetë kisha një rol të madh, por nga e cila dola pa u lënduar.”²⁷⁰

Lordi Henri ka të njëjtin mendim, se tragjedia në jetën e vërtetë është më pak e bukur dhe artistike, por, kur ajo përmban elemente artistike të së bukurës, atëherë tek ne zgjohen ndjesitë e pranimit të efekteve dramatike, duke u kthyer nga aktorë në spektatorë të tragjedisë. Lordi Henri vazhdon argumentimin e tij duke zhdukur çdo dallim mes jetës së vërtetë dhe artit. Sibila ishte Ofelia, Kordelia, Dezdemonia, dhe si e tillë për të mund të

²⁶⁷ Ibid., p.184.

²⁶⁸ Ibid., p.30.

²⁶⁹ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p.103.

²⁷⁰ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p.83.

mbahet zi, por vdekja e saj mund të shihet ndërkohë edhe si akt i një tragjedie: “Vajza në të vërtetë nuk jetoi kurrë, pra ajo nuk kishte si të vdiste. Në momentin që preku jetën e vërtetë, jeta e prishi atë në të njëjtën mënyrë që edhe ajo vetë e prishi jetën.”²⁷¹

Me zhvillimin e romanit Doriani humbet lidhjet me jetën e vërtetë dhe jepet tërësisht pas plotësimit të dëshirave të veta. Bezdiset nga gjithçka që në njëfarë mënyre e pengon këtë shkëputje. Vdekja e Sibilës ishte pikërisht një nga këto ngjarje të papëlqyeshme : “Sibila nuk kishte asnjë të drejtë të vriste veten, ishte egoizëm nga ana e saj.”²⁷² Kjo logjikë e çon lexuesin natyrshëm drejt përsiatjeve të fundit të Dorianit. Oskar Uajldi nuk moralizon, nuk ka nevojë ta bëjë këtë. Ai shpalos më tej “progresin” e Dorianit nëpërmjet pritjes që ai i bën Bazilit, i cili mundohet ta ngushëllojë për vdekjen e Sibilës, duke deklaruar me krenari se nëpërmjet vdekjes ajo ka përjetuar tragjedinë e saj më të bukur. Dhe ai vijon duke i thënë Bazilit se ai ndërkohë ishte zhvilluar, kishte njohur dhe pranuar ide të reja: “të kthehesh në spektator të jetës tëndë, - siç thotë Hari, do të thotë të shpëtosh nga vuajtjet e jetës”²⁷³

Pasojat e një estetizmi të jetuar keq, të shtrembëruar deri në skaje të papërfytyrueshme shpalosen në një skenë tjetër të romanit, kur Doriani, këtë herë pa ndihmën e Henrit, e trajton vrasjen në frymën e artit. Gjëja më e tmerrshme që shoqëron vdekjen e Bazilit, nuk është depresioni në të cilin bie Doriani, por lehtësia me të cilën ai distancohet nga ngjarja. Në kohën kur vret Bazilin, e keqja e ka pushtuar tërësisht Dorianin. Ai është zhytur në kënaqësitë e tij dhe nuk tregon asnjë interes për ata njerëz të cilët i ka shkatërruar. Helmimi nga Lordi Henri dhe nga libri është i plotë. Kjo nuk do të thotë se Doriani bëhet po aq i pashpirt sa mësuesi i tij, gjë për të cilën dëshmon vetë vrasja. Është ajo anë romantike dhe impulsive që e shtyn fillimisht Dorianin t’i tregojë Bazilit portretin dhe më pas ta vrasë. Përshkrimi i pasionit dhe realitetit të zymtë të krimin, shkon paralelisht me përshkrimin e gjendjes shpirtërore të Dorianit, i cili pas vrasjes, nuk e hedh më vështrimin tek “gjëja” në karrige: “Ai e ndjeu se sekretin ishte të mos e kuptonte situatën. Miku që kishte pikturuar portretin fatal, nga i cili buruan gjithë këto fatkeqësi, kishte dalë përgjithmonë nga jeta e tij.”²⁷⁴

Sigurisht që nuk mund të ishte e lehtë. Prania e trupit, prova fizike e krimin të tij i kthehet në torturë. Mundohet të gjejë shpëtim tek arti ndërkohë që pret Alen Kembellin. Merr një libër, lexon dhe ndërkohë ëndërron që të mos kishte fare lidhje me vrasjen: vdekja e Bazilit ishte me të vërtetë e tmerrshme. Para se të arrijë Aleni, arti e lë në baltë dhe pushtohet nga paniku. Shpëtimin e vetëm e sheh tek shkenca, e cila mund ta ndihmojë për të zhdukur provat. Ndërkohë i kumbon në kokë këshilla e vjetër e Lordit Henri : “Shpirti kurohet me anën e shqisave, dhe shqisat me anë të shpirtit.”²⁷⁵ Edhe nën efektin e opiumit sytë e Bazilit vazhdojnë ta torturojnë. Vetëm rreziku i ri nga Xhejms Veini e ndihmon Dorianin ta harrojë vrasjen e mikut të tij, derisa në fund ai arrin të fajësojë Bazilin dhe pikturën e tij, si shkaktarë të të gjitha të këqijave, ndërkohë që harron faktin që një vrasje e vogël mund t’i kthehet në makth për të gjithë jetën. Vdekja e

²⁷¹ Ibid., p.85

²⁷² Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000) p. 81.

²⁷³ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 90.

²⁷⁴ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p.180.

²⁷⁵ Ibid., p. 17.

Dorianit është edhe përgënjeshtrimi përfundimtar i Lordit Henrit dhe doktrinës së tij. Lordi Henri, me statusin e tij prej spektatori, merr edhe goditjen më të madhe nga mbyllja e romanit.

III.4. Portreti i estetit të lodhur

Përshkrimet dhe nënkuptimet e pasioneve të shprehura dhe të fshehura në roman nuk arrijnë të mbulojnë një gjendje molisjeje të kudoshtrirë në psikologjinë e personazheve. Mërmëritjet e herëpashershme, në dukje të parëndësishme, na e sjellin vazhdimisht në vëmendje këtë gjendje: "Sa mërzia është të vishesh"²⁷⁶; "letrat . . . i sollën mërzia"²⁷⁷; "Më sfiloi ai njeri, po aq sa sfiloi edhe atë [dukeshën]"²⁷⁸; "E vetmja mënyrë që një grua ka për të ndryshuar një burrë, është që ta mërzisë aq shumë, sa ai të humbasë të gjithë interesin për jetën"²⁷⁹; "Miqte e mi u mërzitën. Unë u mërzita"²⁸⁰; "Janë bërë të lodhshëm"²⁸¹; "Është një temë kaq e mërzitshme"²⁸²; "Kisha vetëm dhjetë minuta që rrija në dhomë... duke folur me akademikë të lodhshëm"²⁸³; "Brezi im është një brez i lodhur"²⁸⁴; "Miqte e saj atë natë ishin shumë të mërzitshëm"; "Dhe prapë, shoqëria e tyre ishte e mërzitshme"²⁸⁵.

Pas këtyre zërave fshihet gjendja e molisjes që përshkon të gjithë romanin. Qëndrimi prej esteti dhe poza e dendit të shkëputur nga monotonia e jetës reale nuk i shpëton personazhet si Henri (dhe Doriani) nga ligështimi fizik dhe shpirtëror. Kështu, që në faqen e parë të romanit autori përshkruan pamjen e plogësht të Lordit Henri, e cila shoqëron të gjithë romanin, ashtu si "tymi i cigareve të tij të pafund"²⁸⁶. E shprehur nëpërmjet qëndrimit të tij të përgjumur në ndenjësë, sfilatja e dendit shfaqet së pari në "pamjen e lodhur"²⁸⁷ fizike, "në sytë e lodhur"²⁸⁸ dhe më pas në komentet e tij të mprehta. Molisja që mbizotëron të gjithë qenien e tij, përforcohet edhe nga ndërhyrjet e rrëfimitarit: "u përgjigj si i topitur"; "tha me plogështi"²⁸⁹; "[Ai] . . . u ngrit me përtesë"²⁹⁰.

²⁷⁶ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 69.

²⁷⁷ Ibid., p.168.

²⁷⁸ Ibid., p.182.

²⁷⁹ Ibid., p.116.

²⁸⁰ Ibid., p.111.

²⁸¹ Ibid., p.123.

²⁸² Ibid., p. 60.

²⁸³ Ibid., p. 53.

²⁸⁴ Ibid., p.80.

²⁸⁵ Ibid., p.53.

²⁸⁶ Ibid., p.50.

²⁸⁷ Ibid., p.68.

²⁸⁸ Ibid., p.107.

²⁸⁹ Ibid., p.139.

²⁹⁰ Ibid., p.188.

Ndonëse në tekst nuk gjejmë përshkrime të trupit apo trupave që vuajnë këtë gjendje ligështimi, drobitja shpirtërore shpërfaqet gjithnjë e lidhur me atë fizike.

E kundërta e kësaj gjendjeje, dëshira, është po kaq e pranishme në roman. Dallimi mes pasurisë shpirtërore të dëshirës dhe varfërisë së mërzi-së shfaqet shumë qartë. Atje ku mbizotëron dëshira, personazhet shfaqen të drithëruar, ndërsa gjendja e kundërt shoqërohet me përshkrime të indiferencës apo mospërfshirjes: “je indiferent me të gjithë”²⁹¹; “mos ji kaq mospërfillës”²⁹²; “Lordi Henri ngriti supet”²⁹³; “Doriani mblodhi supet”²⁹⁴. Shembujt e përshkrimeve të kësaj gjendjeje janë të shumtë dhe të kudoshtrirë në roman. Veçantia qëndron në faktin se dëshira dhe molisja vendosen përkrah njëra tjetrës në roman si dy gjendje që zëvendësojnë njëra-tjetrën në mënyrë ciklike.

Psikanalistët e përkufizojnë mërzinë si një periudhë pritjeje të dëshirës, ose më saktë, si një periudhë gjatë së cilës psikika tërhiqet mënjanë dhe kështu shfaqet padurimi, për shkak të barrës së dyfishtë të dëshirimit të dëshirës. Psikologu Adam Filips thotë: “Ne mund të mendojmë për mërzinë si një mekanizëm mbrojtës ndaj pritjes, e cila është pranim i mundësisë së dëshirës”²⁹⁵. Tek Dorian Grei kjo lidhje e dëshirës me mërzinë shfaqet në trajtë më të drejtpërdrejtë, por edhe më të mundimshme. Fundi i dëshirës dhe jo preludi i saj, pasojat që vijnë nga shterimi i dëshirës dhe jo gjendja e e dëshirimit të dëshirës, si dhe sflilitja nga netët e kënaqësisë janë shkak i gjendjes së molisjes që pushton Dorianin, të cilin mëngjesi e gjen të vetmuar dhe të mërziur: “Vetëm pak prej nesh mund të kenë pasur fatin të mos jenë zgjuar ndonjëherë para agimit, pas atyre netëve të mbushura me dëfrime. Pas hijeve të natës së mbushur me përfytyrime rikthehet jeta e vërtetë që njohim. Duhet ta rinisim atje ku e kishim lënë dhe na pushton një ndjesi e nevojës për energji brenda të njëjtit cikël të lodhshëm të së përditshmes së njëjtë”²⁹⁶.

Sikundër molisja edhe dëshira ka një shfaqje fizike në roman. Nëse e para përvijohet me tone të zbehta dhe është më shumë e nënkuptuar, pasioni përshkruhet me ngjyra të gjalla: “Kur u pamë në sy, e ndjeva se po zbehesha . . . E dija se kisha përballë një njeri magjepsës”²⁹⁷; “sa shumë e adhuroj atë [Sibilën]!” . . . “Faqet po më digjnin. Isha tmerrësisht i ngazëllyer”²⁹⁸; ose “Ti . . . ke përjetuar pasione . . . kujtimi i të cilave mund të të bënte të skuqeshe nga turpi”²⁹⁹. Përballë këtyre përshkrimeve të gjalla, zbehtësia e molisjes nuk tërheq vëmendjen; ajo nuk shprehet veçse nëpërmjet vështrimeve mospërfillëse, dhe imazheve të lodhjes. Ditën janë këto imazhe apatike që zënë vendin e imazheve pasionante të errësirës: “Natyra e mrekullueshme e këtyre instrumenteve [muzikore] e magjepste, por pa kaluar shumë, edhe ato i shkaktonin mërzi”³⁰⁰.

²⁹¹ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p.80.

²⁹² Ibid., p.161.

²⁹³ Ibid., p.68, p.93.

²⁹⁴ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p.98.

²⁹⁵ Adam Phillips, “On Being Bored,” in *On Kissing, Tickling and Being Bored: Psychoanalytic Essays on the Unexamined Life* (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1993), p.76.

²⁹⁶ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 113.

²⁹⁷ Ibid., p.53.

²⁹⁸ Ibid., p.89.

²⁹⁹ Ibid., p.62.

³⁰⁰ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p.148.

Të njëjtën gjendje e gjejmë edhe tek rrëfimtari në "Portreti i Z. U. H.", i cili në çastin kur gjente formën më të mirë për shprehjen e pasionit e kuptonte se vetë pasioni i kishte shteruar, ndoshta sepse forca e emocioneve, ashtu si edhe ajo fizike, kishte kufizimet e saj pozitive. Sipas vëzhgimit që Uajldi bën në të gjithë veprën e tij, dhe posaçërisht në roman, ku thirrja është për çlirim të dëshirës, arsyeja e rënies së saj, shpjegohet nëpërmjet metaforave apo edhe krahasimeve të drejtpërdrejta me idenë se qenia njerëzore nuk mundet as fizikisht të ndjekë ritmin e dëshirës.

Sigurisht arsyet e zhdukjes së dëshirës, çka çon në mërzi, mund të gjenden edhe tek lodhja nga e rëndomta. Kështu, mërzia e Dorianit shfaqet edhe në çastet kur e dashura e tij heq makiazhin dhe shfaq pamjen e saj të zakonshme. Por, këto janë raste të veçuara, pasi, në mënyrë të përsëritur mërzia lidhet me përmbushjen e dëshirës. Nuk përmenden në roman frika nga plakja apo vdekja, megjithëse prania e tyre e vagullt ndihet herë pas herë në fjalët e personazheve. Qenia njerëzore, e lodhur, e sfilatur e mërzi nuk është asnjëherë shumë larg vdekjes, dhe ky është një nga mësimet e para që Lord Henri i jep Dorianit: "Pulsimet e kënaqësive të cilat i ndiejmë fort kur jemi njëzet vjeç, plogështohen. Gjymtyrët dobësohen, shqisat zbehen. Torturohemi nga kujtimet e pasioneve të cilat dikur na kanë shkaktuar frikë, dhe të joshjeve pas të cilave nuk gjetëm guxim të jepeshim."³⁰¹

Ajo çka mbetet pas shterimit të dëshirës është kujtimi i pasioneve të cilave nuk guxam t'u jepeshim, një tendosje e mëtejshme e mërzi, e cila nuk mund të përmbysset. Ndonëse imazhet e plota të molisjes vijnë në roman nëpërmjet shfaqjeve të rralla të portretit, që Doriani e mban të kyçur me kujdes në papafingo, nuk mund të kalojnë pa u vënë re vëzhgime të tilla që ta evokojnë këtë gjendje: "Kur një njeri thotë se e ka shteruar jetën, dihet se është jeta që e ka shteruar atë."³⁰² Pranimi i kësaj të vërtete merr përmasat e një drame, veçanërisht në dy kapitujt e fundit të romanit. Jeta përsiatëse është shpërblimi për ata që e trajtojnë jetën në frymën e artit. Megjithëse i pranueshëm në teori, ky parim estetik është, me sa duket, i paarritshëm në jetë.

III.5. Dorian Grei mes dy sistemeve të ndryshme vlerash

"Portreti i Dorian Greit" deri vonë (në vitet 1980) është konsideruar nga kritika letrare si roman me shumë mangësi. Kështu, Riçerd Ellmani, duke bërë një përmbledhje të pikëpamjeve të ndryshme të kritikës së para viteve 1980 vëren se "shumë prej tyre ishin të mendimit se pjesë të librit ishin të ngathëta, të tejzgjatura dhe stërhollime të mendimeve të autorit"³⁰³. Këtu përfshihen kritikë si Eduart Roditi, i cili vë në dukje si dobësi të romanit ndërprerjen e vazhdueshme të rrëfimit nga predikimet estetike, shfaqjen e panevojshme të njohurive mbi estetizmin, përshkrimet e tejzgjatura të veprave të artit, apo edhe teprimet me biseda tavolinash të mbushura me paradokse³⁰⁴.

³⁰¹ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 65.

³⁰² Ibid., 181.

³⁰³ Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, (New York: Alfred A. Knopf, 1988), p.314.

³⁰⁴ Edouard Roditi, "Fiction as Allegory: The Picture of Dorian Gray", *Oscar Wilde: A Collection of Critical Essays*, (New York: Prentice-Hall, 1969), p. 50.

Studiues të tjerë kanë parë tek romani pasqyrimin e një çoroditjeje të thellë, e cila, sipas tyre, pasqyronte pasiguritë dhe paqartësitë e vetë autorit. Kjo ide mbështetet kryesisht nga studiuesi Filip K. Cohen në librin e tij “Vizioni moral i Oskar Uajldit”, ku i mëshohet tezës se “Uajldi moralisht i paqëndrueshëm dhe i dyzuar, nuk arrin të pajtojë të kundërtat morale brenda vetvetes dhe për rrjedhojë, romani i tij karakterizohet nga një skizofreni e rrëfimit”.³⁰⁵ Kritikë të tjerë e kanë parë romanin në mënyrë të thjeshtëzuar, si pasqyrim të vlerave mbizotëruese ose të munguara të shoqërisë angleze në periudhën viktoriane.

Në dy dekadat e fundit vëmë re një ndryshim rrënjësor të qëndrimeve të studiuesve ndaj Oskar Uajldit. Pasiguritë dhe pavendosmëritë e shkrimtarit tanimë shihen në frymën e kuptimit të thellë që autori kishte për gjendjen njerëzore. Shqetësimet më të gjera filozofike të “Portreti i Dorian Greit” tashmë trajtohen si shqetësimet e një njeriu të krejtësisht të vetëdijshëm për dështimin e sistemit të vlerave të periudhës viktoriane, dhe të shoqërisë njerëzore në tërësi, dhe si paralajmërim për pasojat e këtij dështimi. Kështu në librin e tij “Aktrimi i Uajldit: seksualiteti viktorian, teatri dhe Oskar Uajldi”³⁰⁶ studiuesi Keri Pauell merr në shqyrtim problemin e pazgjidhur të identitetit të njerëzor duke vënë në dukje se nëpërmjet shkrirjes së identitetit të personazhit kryesor me atë të portretit, shkrimtari shkel jo vetëm rregullat e pasqyrimin (jeta imiton artin, në vend të imitimit të jetës nga arti), por edhe rregullat bazë të moralit shoqëror. Kristofer Nasar vlerëson se “Portreti i Dorian Greit” është “një roman më i thellë dhe më filozofik se ç’është vlerësuar nga kritika.”³⁰⁷

Vëmë re, gjithashtu, se kritika moderne priret më shumë drejt interpretimit të romanit sesa drejt vlerësimit të tij. Personazhi i Dorian Greit shihet njëherazi si pikëtakimi dhe pikëndarje e dy sistemeve të kundërta morale. Nuk kemi parasysh në këtë rast kundërvënien tradicionale mes së mirës dhe së keqes, ndërgjegjes dhe tundimit, ndikimeve pozitive dhe negative mbi moralin, dashurisë dhe egoizmit. Në roman kjo shprehet në betejën simbolike mes Henrit dhe Bazilit, e cila here pas here merr trajtën e kundërvënies mes intelektit dhe ndjesive. Për Regenia Ganjerin kjo betejë shpërfaq luftën e brendshme në psikikën e vetë autorit.³⁰⁸ Kritikët nuk kanë të njëjtin vlerësim mbi qëndrimin e vetë shkrimtarit në roman. Disa janë të mendimit se Dorian Grei bëri zgjedhjen e gabuar morale dhe i duhet të përballlet me pasojat e saj, duke pohuar kështu besimin tek ekzistenca e një drejtësie hyjnore, ndërsa të tjerë se Doriani nuk arrin të marrë një vendim të tijin, duke pasqyruar në këtë mënyrë energjitë e kundërta ose krizën e identitetit që përjetonte vetë autori.

³⁰⁵ Philip K. Cohen, *The Moral Vision of Oscar Wilde*, (Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson Univ. Press, 1978), pp. 117-20.

³⁰⁶ Kerry Powell, *Acting Wilde Victorian Sexuality, Theatre, and Oscar Wilde*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), pp. 37-40.

³⁰⁷ Christopher S. Nassar, *Into the Demon Universe: A literary Exploration of Oscar Wilde*, (New Haven: Yale University Press, 1974), p.70.

³⁰⁸ Regenia Gagnier, *Idolls of the Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public*, (Stanford:Stanford University Press, 1986), p.216.

Kjo mosmarrëveshje apo, siç është përcaktuar ndryshe, kjo “krizë interpretuese”³⁰⁹ që shoqëron veprën e Uajldit, mund të merret një përgjigje nëse do të përdornim si pikëmbështetje idenë e hedhur nga studiuesi Hjuston A. Bejkër, i cili vëren se tek eseja “Kritiku si artist” Uajldi nuk bën thirrje për ndarjen “e ndërgjegjes nga instinkti”, por për “shkrirje mes këtyre dy elementeve”³¹⁰. Dhe fati i Dorianit, sipas Bejkërit është rrjedhojë e paaftësisë së tij për të shkrirë në një këto dy aspekte të personalitetit³¹¹. Kjo qasje ndaj romanit nënkupton se kundërshtia mes Bazilit dhe Henrit nuk mund të thjeshtëzohet tek lufta mes së mirës dhe së keqes, dhe se dështimi i Dorianit për të shkrirë brenda personalitetit të tij shtysat e kundërta, është rrjedhojë e kushtëzimeve që fundshekulli i nëntëmbëdhjetë, diktonte mbi individët.

Nisur nga ky këndvështrim, jemi të mendimit se Dorian Grei gjendet në ndikimin e dy interpretimeve të kundërta të natyrës njerëzore, njëri prej të cilëve mund të përshkruhet si optimist, fetar dhe emocional, ndërsa tjetri si pesimist, cinik e intelektual. Me zhvillimin e romanit lexuesi dhe, pse jo, Doriani, zbulon se asnjëri prej këtyre interpretimeve nuk është i plotë. Autori vetë nuk ofron një qëndrim të ndryshëm apo pajtues. Nëse romani do të shihej thjesht si kundërvënie mes etikes dhe estetikës, do të anonim nga kritikët që e shohin veprën thjesht si produkt të epokës në të cilën u shkrua. Kjo qasje nuk do të na lejonte të zbulonim atje temat universale që kanë të bëjnë me kompleksitetin e natyrës njerëzore. Personazhet e Uajldit vërtet janë përfaqësuese të vlerave të kundërta, por sistemet e bindjeve që mbart secili prej tyre janë të ndërlikuara dhe janë ndërtuar brenda një logjike të brendshme të qëndrueshme. Ndryshueshmëria ose jo e vlerave, në varësi të personazheve, është dëshmi se ato janë plotësisht të zbatueshme në jetën reale, dhe nuk mund të kufizohen vetëm me botën dekadente. Në këtë kuptim, Doriani kthehet në pikëtakimin e këtyre kundërshtive universale mbi moralin, të cilat i kemi të pranishme edhe në ditët tona.

Personalitetet e Bazilit dhe të Henrit mund të kuptohen nën dritën e marrëdhënies që ata vendosin mes konceptit të drejtësisë hyjnore dhe atij të moralit. Kështu, Bazili beson se universi është një rend moral në të cilin Zoti (ose, së paku fati) ndëshkon të keqen dhe shpërblen të mirën, se uni është unik dhe i pavarur dhe se arti, ashtu sikundër edhe sjellja njerëzore, udhëhiqet nga një kod moral, ku dashamirësia dhe dhembshuria janë vlerat mbizotëruese. Ky qëndrim e çon personazhin drejt veprimeve melodramatike, ku mund të përmendnim kërkimin e dashurisë dhe famës, shfaqjen e xhelozisë, zhgënjimit nga dashuria e paarritshme dhe vdekjen. Lordi Henri shfaq të kundërtën e kësaj filozofie, e cila mbështetet kryesisht tek mungesa e një rendi moral. Bota e tij është e paqëllimtë dhe fare mospërfillëse ndaj nevojave njerëzore; uni shfaqet i shumëfishtë, i përfshirë në një luftë të brendshme dhe i nxitur nga forca të pakontrolluara, kurse morali si arbitrar. Kjo qasje ndaj jetës çon drejt kërkimit të kënaqësive sensuale dhe intelektuale, manipulimit të të tjerëve për të kënaqur egon dhe drejt shmangies së përfshirjes njerëzore e zhgënjimit që buron prej saj.

³⁰⁹ Steven Bruhm, *Reflecting Narcissus: A Queer Aesthetic*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001), p.55.

³¹⁰ Huston A. Baker “The tragedy of the Artist: The Picture of Dorian Gray “, *Nineteenth-Century Fiction* 24 (1999):355.

³¹¹ Ibid.

Në letrën “De Profundis”, të shkruar nga burgu, Oskar Uajldi ndër të tjera thotë se: "Fataliteti përshkon, si një fill i kuq pëlhurën e artë të Dorian Greit"³¹². Megjithëse Bazili është personazhi që e parathotë fatalitetin, ai vetëm sa nxit një process i cili do të përmbillet nga Lord Henri: “Hari, mendja ime..., arti im, çfarëdo vlere që ai të ketë, bukuria e Dorian Greit, të gjithë ne do të vuajmë atë që Zoti ka vendosur për ne, do të vuajmë tmerrësisht.”³¹³

Kritika, përgjithësisht, ka parë tek Lordi Henri hedonistin, estetin, pa u thelluar në thellësinë e filozofisë që ai përfaqëson. Mund të përmendim këtu artikullin e Xhojs Kerel Outsit “Portreti i Dorian Greit”: Parabola e Uajldit për rënien”, ku hedonizmi i Lordit Henri shihet si një “përpyetje për të gjetur kuptimin.”³¹⁴

Studiuesi tjetër, Xhon Uilson Foster, në librin e tij “Kundër natyrës? Shkenca dhe Oskar Uajldi” parashtrohet një vështrim interesant mbi natyrën e Lordit Henri si shkencëtar dhe intelektual, dhe mënyrën se si ajo përthyer tek personazhi i Dorianit.³¹⁵ Romani ofron shumë prova që e mbështesin këtë tezë. Në fillim të romanit Lord Henri rekomandon shkencën si alternativë ndaj ndryshimit shoqëror dhe këmbëngul që gjithçka të shihet nga “këndvështrimi shkencor”³¹⁶. Kjo kureshtje shkencore për zbulimin e ndjesive, e ka çuar drejt përgjithësimeve më të thella filozofike: “Njerëzit e zakonshëm presin deri sa jeta t’ua bëjë të njohura të fshehtat e saj, ndërkohë për të zgjedhurit këto të fshehta zbulohen para se të ngrihet perdja.”³¹⁷ Si një nga të zgjedhurit ai thotë Dorianit dhe Bazilit “Kam mësuar gjithçka,”³¹⁸ ndërsa vështrimi i lodhur i syve të tij nuk e fsheh ligështimin dhe mërzinë që ka marrë si shpërblim nga kjo dije, prej së cilës ai nuk mundet më të largohet. Megjithëse është gjithnjë i gatshëm që “të provojë emocione të reja”, sërish është i vetëdijshëm “se nuk ka më asgjë të tillë.”³¹⁹

Filozofia e Henrit shfaqet në diskutimet për temat e tij më të pëlqyera, natyra në përgjithësi dhe natyra njerëzore në veçanti, për të cilat qëndrimi i tij është ai i një pesimisti të palëkundur. Kështu, pas vdekjes së Sibilës ai i thotë Dorianit: “Ndodh shpesh që tragjeditë e vërteta të jetës ndodhin në mënyrë aq joartistike, sa na dëmtojnë me moskoherencën e tyre absolute, me pamundësinë e të kuptuarit të tyre, dhe me mungesën e stilit. Ndikojnë tek ne njësoj si edhe vulgariteti. Na krijojnë përshtypjen e një force të vrazhdë, duke na nxitur ndjenjën e revoltës.”³²⁰

Ky lloj ligjërimi, ku mbizotëron shkujdesja, dhe ku vëmendja përqendrohet tek mungesa e stilit në tragjeditë e jetës, apo tek barazia mes tragjedisë jetësore dhe vulgaritetit mjegullon kuptimin e thelbit të filozofisë së këtij personazhi, se ngjarjet

³¹² Oscar Wilde, *De Profundis*. (New York: G.P. Putnam's Sons, 1905), p. 63.

³¹³ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 51.

³¹⁴ Joyce Carol Oats “The Picture of Dorian Gray: Wilde’s Parable of the Fall”, *Critical Inquiry* 7 (1980), p.425.

³¹⁵ John Wilson Foster, "Against Nature? Science and Oscar Wilde," *University of Toronto Quarterly* 63 (1993-94): pp.331-334.

³¹⁶ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 78.

³¹⁷ *Ibid.*, p.91.

³¹⁸ *Ibid.*, 107.

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 123.

tragjike në të vërtetë pasqyrojnë forcën e vrazhdë të natyrës, ndaj së cilës të gjithë jemi të nënshtruar. Lihet të kuptohet në këtë rast, se tragjeditë me natyrë artistike, në këtë rast vdekja e Sibilës, bëhen të veçanta vetëm për shkak të përfytyrimit estetik.

Në vijim të reflektimeve rreth vdekjes së Sibilës Lordi Henri vëren se: “jeta e vërtetë” është arsyeja e shkatërrimit të saj: “Jeta e prishi atë [Sibilën] në të njëjtën mënyrë që edhe ajo vetë e prishi atë [jetën]”³²¹. Henri mund të duronte forcën e ashpër të natyrës dhe fatalitetin që buron prej saj, por kurrsesi arsyen e ashpër që diktohet nga shoqëria dhe rregullat e saj³²², e cila synon të ndryshojë natyrën njerëzore dhe ta vendosë atë brenda një skeme të paracaktuar. Për këtë arsye, preokupimi i tij kryesor në roman mbetet pikërisht vëzhgimi i kësaj natyre.

Ndërhyrjet e rrëfimitarit tërheqin vazhdimisht vëmendjen ndaj këtij aspekti të rëndësishëm të individualitetit të Lordit Henri: “[Henri] gjithmonë kishte qenë i dhënë pas metodave që përdornin shkencat e natyrës, por lënda e parë e rëndomtë që përdornin këto shkencat i ishte dukur gjithmonë mediokre dhe pa asnjë rëndësi. Kështu, filloi të eksperimentonte fillimisht me veten e më pas me të tjerët. Natyra njerëzore, kjo i dukej e vetmja gjë që vlente të hetohet. Asgjë tjetër nuk paraqiste vlerë më të madhe”³²³.

Dijet fitohen nëpërmjet leximeve dhe vëzhgimit të drejtpërdrejtë të sjelljes njerëzore. Për pasojë, një personalitet kompleks, si ai i Dorianit, i jep mundësinë Lordit Henri të vëzhgojë specien njerëzore në mjedisin e vet natyror. Bindja e tij e parë është se geniet njerëzore janë të paarsyeshme. Kështu, kur Doriani, pas vdekjes së Sibilës, deklaron vendimin e tij se ka vendosur të ndryshojë, përgjigjja e Lordit Henrit tregon se ai e njeh shumë mirë kompleksitetin e natyrës njerëzore: “Vendimet e mira janë fare të padobishme nëse ato rreken të ndërhyjnë në ligjet shkencore. Burimi i tyre është thjesht krenaria. Frytet e tyre janë zero absolute”³²⁴. Më parë ai ishte shprehur se besnikëria është e pamundur pasi njerëzit kanë si shtysë ndjenjat dhe jo vullnetin. Për rrjedhojë, dashuria nuk është pasojë e zgjedhjes së lirë, por thjesht çështje fiziologjike. Sipas kuptimit të mësipërm, natyra njerëzore nuk ka asnjë dallim me natyrën në përgjithësi, forcat shtytëse të së cilës janë me natyrë biologjike dhe shkojnë përtej aftësisë së qenieve njerëzore për të kuptuar dhe kontrolluar. Në një botë pa qëllime, besimi dhe veprimi nuk sjellin veçse zhgënjim, ndërsa dashuria dhe dhembshuria, vuajtje. Për këtë arsye asgjë nuk është plotësisht e vërtetë dhe “molisja është i vetmi mëkat i pafalshëm”³²⁵. Të gjitha të vërtetat rrezohen në humbëtirën e kaosit dhe fundi i çdo përpjekjeje njerëzore është indiferenca. Për këtë arsye Lordi Henri përfshihet në të vetmin “veprim”, i cili është në harmoni me dilemën e tij morale dhe metafizike: soditja. Kjo i shërben si shuarjes së kureshtjes, edhe mospërbaljes me frikën, të cilën ai nuk arrin ta mundë.

Të gjitha veprimet e tij janë të dykrahshme dhe synojnë të arrijnë qëllime të kundërta: afrimin dhe shmangien, instinktin e erosit dhe vdekjen. Krijimi i largësisë e lejon Lordin Henri që të shohë me sytë e shkencëtarit të zhveshur nga pasioni. Qëndrimi

³²¹ Ibid., p.125.

³²² Ibid., p. 77.

³²³ Ibid., p.90.

³²⁴ Ibid., p.122.

³²⁵ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p.199.

prej spektatori i lejon të analizojë pa gjykuar, por edhe ta kthejë realitetin në art, nëpërmjet shndërrimit të ngjarjeve të jetës së përditshme në dramë estetike. Cinizmi e shndërron atë në aktor në skenën e një bote reale, ku mund të shpalosë frytet e vëzhgimeve të tij, por edhe mund të mbrojë vetveten nga përfshirja emocionale, rrjedhojë e së cilës është vuajtja që shoqëron gjithmonë pasionin.

Cinizmi i Lordit Henri, sipas mendimit tonë, e ka zanafillën tek vizioni i errët për natyrën e brendshme të qenies njerëzore. Morali i tij mbështetet tek metafizika, dhe ata që nuk e përqafojnë këtë të fundit, nuk mund ta kuptojnë filozofinë e tij. Bazili, i cili e njeh shumë mirë Lordin Henri, i drejtohet: “E urrej mënyrën se si flet për martesën tënde, Hari... Besoj se je një bashkëshort shumë i mirë, por të vjen turp nga virtytet e tua. Je një njeri i jashtëzakonshëm. Nuk thua kurrë asgjë të moralshme dhe nuk bën kurrë asgjë të gabuar. Cinizmin e ke vetëm pozë”.³²⁶

Këtë përshtypje Lordi Henri e ushqen më tej kur thotë se njeriu nuk duhet të bëjë kurrë asgjë, për të cilën nuk mund të flasë pas darkës³²⁷. Sidoqoftë, ndonëse vetë nuk është më në kërkim të kënaqësive fizike, dhe bën jetën e një intelektualit përsiatës, ai nuk merr asgjë seriozisht. Dhe ndryshe nga Doriani, ai kurrë nuk do të bënte asnjë përpjekje të mundimshme për të ruajtur rininë e tij: “Do të bëja gjithçka për të rifituar rininë, përveç ushtrimeve fizike, zgjimit herët në mëngjes dhe të qenit i respektuar”³²⁸. E vetmja dëshirë të cilën ai nuk e quan të padobishme është kureshtja intelektuale. Sipas Dorianit ai do të sakrifikoje këdo për një eprigram³²⁹, por edhe për hir të një eksperimenti që do t’i jepte kënaqësi estetike apo që do t’i mësonte diçka të re. Është e vështirë të jetohet në një botë ku asgjë dhe askush nuk mund të besohet. Përgjigjja që Lordi Henri ka për këtë dilemë është hedonizmi i ri, pra kërkimi i kënaqësisë dhe shmangia e vuajtjeve, ajo që do të quhej më vonë nga Frojdi “instinkti i jetës”. Lordi Henri është i ndërgjegjshëm se përmbushja e kënaqësive sjell shterimin e ndjenjave, ndërsa veprimi sjell vuajtje. Pikërisht për këtë arsye ai sheh tek Dorian Grei mundësinë për të soditur një personalitet kompleks dhe për të krijuar një unë të ri e të bukur. Doriani përfaqëson për të një botë të re ndjesish, emocioneve dhe mendimesh në të cilën Lordi Henri mund të eksperimentojë në liri të plotë. Kështu, Doriani kthehet në një nga unet e shumëfishta të tij, i krijuar për të jetuar një jetë që unet e tjera të plagosura nuk e përballojnë dot, pra për të jetuar në art atë që nuk e arrijnë dot në jetë. Artistët e mirë ekzistojnë vetëm nëpërmjet krijimeve të tyre, ashtu sikundër edhe poetët e mëdhenj shkruajnë poezinë që nuk guxojnë apo nuk mundën ta realizojnë në jetë.³³⁰ Ndikimin mbi personalitetin e Dorianit, Lordi Henri e sheh pikërisht në frymën e krijimit artistik.

Këtë proces të vetëzhvillimit Henri e bën të njohur para se të vendosë që ta kthejë Dorianin në zgjatim të vetvetes. “Çdo ndikim është i pamoralshëm”, sipas Lordit Henri. Në kontekstin e zhvillimit të vetvetes, sipas tij, çdo njeri që i nënshtrohet ndikimit të dikujt tjetër humbet individualitetin dhe besimin tek vetja.³³¹ Nga ana tjetër, personi që

³²⁶ Ibid., p. 51.

³²⁷ Ibid., p. 206.

³²⁸ Ibid., p. 208.

³²⁹ Ibid., p. 200.

³³⁰ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), pp. 90-91.

³³¹ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), pp. 60-61.

ushtron ndikimin fiton një mjet për të shprehur vetveten, një skenë të re, ku mund të aktojë, por edhe mundësinë për të soditur një jetë tjetër të tij, të mishëruar në një trup tjetër. Që krijimi artistik të jetë i përsosur, duhet që viktima (Doriani) të mos jetë i vetëdijshëm për ndikimin dhe ta pranojë atë si zhvillim të vetvetes. Lordi Henri e përshkruan në këtë mënyrë të gjithë procesin e ndikimit të tij mbi Dorianin: “Të shihje shpirtin tënd të projektuar në një formë të hijshme, ta lije atje për një çast, të dëgjoje mendimet e tua intelektuale tek ktheheshin tek ti si jehonë me gjithë muzikalitetin e pasionit dhe rinisë, të përçoje temperamentin tënd tek një qenie tjetër, sikur të ishte një lëng delikat apo një parfum i çuditshëm; e gjithë kjo sillte një kënaqësi të vërtetë.”³³²

Zëri i Lordit Henrit mund të ngjasojë me atë të Uajldit në shumë aspekte. Shumë prej ideve të tij, mospranimi i altruizmit, teoria e zhvillimit të vetvetes, hedonizmi, janë tema të përsëritura në esetë e tij. Në të njëjtën mënyrë, mendjemprehtësia dhe mençuria e Henrit pëçohet në stilin e Vivianit tek eseja “Rënia e gënjeshtërs” dhe të Gilbertit tek “Kritiku si artist”. Për më tepër, Uajldi, në rolin e rrëfimtari tek Dorian Grei, shpesh kthehet në përçues të mendimeve të Henrit, ndonjëherë edhe në stilin karakteristik të tij. Megjithatë, nuk mund të themi se Lordi Henri është, në të gjitha rastet, zëri i Uajldit në roman. Ndikimi i Henrit tek Doriani është shkatërrimtar, pavarësisht nga mosndërgjegjësimi i tij për zvetënimin gradual të veprës së tij (Dorianit). Në fillim të romanit ai i thotë Dorianit “Njerëz si ti ... nuk kryejnë krime”³³³ Ky besim mbetet i palëkundur tek Lord Henri edhe pasi Doriani çoi në vetëvrasje Sibilën dhe Alen Kembëllin, vrau Bazilin dhe me gjakftohtësi zhduku gjurmët, dhe shkaktoi vdekjen e Xhejms Veinit.

Në ndryshim nga Lordi Henri, Bazil Halluërdi është një personazh më pak kompleks. Gjithsesi, kjo nuk do të thotë se ai është më pak i rëndësishëm në skemën morale të romanit, pasi përfaqëson një këndvështrim moral krejt të ndryshëm nga ai i Lordit Henri. Në takimin e parë, për Dorianin, Henri dhe Bazili shfaqin një “kundërvënie të këndshme”³³⁴ Beteja e dy rivalëve për të fituar besnikërinë e Dorianit është për Bazilin një betejë sa personale, aq edhe morale e ideologjike. Në themel të veprimeve të Bazilit është besimi i tij tek një rend moral, i cili ndëshkon ligësinë dhe shpërblen mirësinë. Bazili mendon se ndoshta meriton të ndëshkohet sepse ka ndikuar në krijimin e vanitetit të Dorianit, apo edhe sepse e ka adhuruar shumë. Ndryshe nga Lordi Henri, i cili nuk sheh asnjë lidhje mes tij dhe mëkateve të Dorianit, Bazili mendon se “mëkatet nuk mund të fshihen”: “Mëkati është diçka që e ravijëzon veten në fytyrën e njeriut”.³³⁵ Edhe Sibil Veini ndan të njëjtin besim për një botë nën sundimin e perëndisë, e cila i shpërblen njerëzit sipas sjelljes së tyre.

Perëndia e Bazilit është e vetmja që mund të shohë shpirtin e njeriut. Kështu, në roman Bazili përfaqëson artistin idealist, qëllimi i të cilit nuk është të ofrojë kënaqësi për veten apo të tjerët, por të ngjallë tek njerëzit frymëzimin nëpërmjet artit që shkrin ndjenjën me formën. “Harmonia e shpirtit dhe trupit” është ajo që ai kërkon, dhe Doriani është një subjekt i përkryer për ta përmbushur këtë qëllim: “Ai është mishërimi i

³³² Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 75.

³³³ Ibid., p. 86.

³³⁴ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 61.

³³⁵ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 159.

dukshëm i atij ideali aq shumë të kërkuar nga artistët.”³³⁶ Për Bazilin, Doriani përfaqëson bukurinë e përsosur fizike dhe idealin shpirtëror. Ai jeton në një univers që udhëhiqet nga dhembshuria dhe frymëzimi, rrjedhoja e natyrshme e të cilave është shpërblimi.

Kështu Bazili i përgjigjet teorisë së Lordit Henri për zhvillimin e vetvetes "... Nëse bën këtë, njeriut i duhet të paguajë një çmim të tmerrshëm".³³⁷ Pra, nëse dikush mëkaton, atëherë paguan me brejtje ndërgjegjeje, vuajtje, dhe më vetëdijen e zvetënimit".

Bazili është një moralist i mirëfilltë, arti i të cilit është në shërbim të vizionit të tij moral dhe veprimet e të cilit nuk ndikohen nga teoritë e Henrit mbi natyrën në përgjithësi, apo natyrën njerëzore në veçanti. Për këtë arsye, Bazili nuk njëjtësohet me të tjerët në vuajtjet dhe dëshirat e tyre. Ai adhuron Dorianin, por fillimisht i bën qëndresë çdo lloj përfshirjeje emocionale me të, pasi e di që mund të rrëmbehet nga pasioni: "E dija se kisha përballë dikë personaliteti i të cilit ishte aq magjepsës sa, nëse do ta lejoja, do të rrëmbente të gjithë qenien time, të gjithë shpirtin tim, madje edhe të gjithë artin tim."³³⁸

Sibila, nuk është kaq e përmbajtur sa Bazili, ndoshta sepse është më e pafajshme. Ajo bie menjëherë në dashuri me Dorianin, dhe, e ngërthyer në kurthin e emocioneve, ndjen gëzimin e lirisë, por edhe kufizimet që vijnë nga "burgu i pasionit"³³⁹. Në dritën e kësaj analize, kur Doriani e qorton Sibilën sepse nuk ka arritur të aktrojë bukur, nuk befashohemi nga përgjigjja e Bazilit, për të cilin parësore janë ndjenjat: "Dashuria është më e mrekullueshme se arti"³⁴⁰. Kështu, nëse fillimisht ai duket sikur bashkohet me fatalizmin e Henrit, kur pranon se të gjithë do të vuajmë atë që Zoti ka vendosur për ne, me zhvillimin e romanit, Bazili kthehet në mbrojtësin e të gjitha idealeve dhe institucioneve që sulmon Henri, duke e shtrirë këtë besnikëri edhe tek vlerat më konvencionale të klasës së mesme. Kështu, për asnjë çast Bazili nuk beson se Doriani do të sakrifikojë prejardhjen, pozitën apo pasurinë e tij për t'u martuar me Sibilën, madje i kërkon Dorianit të marrë parasysh edhe pasojat që një martesë e tillë do të kishte për emrin e tij në shoqëri. "Çdo xhentëlmen është i interesuar të ruajë emrin e tij të mirë."³⁴¹

Ato që Doriani, më vonë do t'i quajë me sarkazëm si këshilla të mira të Bazilit, janë paralajmërime për rreziqet që mbart përqaftimi i cinizmit të Lordit Henri ndaj jetës. Bazili i kërkon Dorianit të jetojë në mënyrë të tillë, që bota ta respektojë, të ruajë emrin e tij, dhe të përdorë ndikimin e tij për mirë e jo për keq. Pas vdekjes së Sibilës, Bazili nuk mundet ta besojë që Doriani është në opera, ndërsa ajo dergjet e vdekur në një dhomë të varfër: "Dorian, kjo është tronditëse. Diçka të ka ndryshuar rrënjësisht! Nuk je më ai djali i mrekullueshëm që vinte në studion time për të pozuar për portretin. Ishe krijesa më e pafajshme në botë. Tani flet si një njeri pa zemër, pa ndjenja. E kuptoj, e gjithë kjo vjen nga ndikimi i Harit".³⁴²

³³⁶ Ibid., p. 114.

³³⁷ Ibid.

³³⁸ Ibid., p. 53.

³³⁹ Ibid., p. 88.

³⁴⁰ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 123.

³⁴¹ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 221.

³⁴² Ibid., p. 160.

Për disa kritikë Bazili dhe Sibila përfaqësojnë sistemin e vlerave morale në roman. Studiuesi Kristofer Nasar i cilëson Sibilën dhe Bazilin si “zërin e së mirës” në roman.³⁴³ Kjo ide mbështetet edhe nga studiuesi Robert K. Miller kur vëren se “Oskar Uajldi u përpoq (pa sukses) të krijonte përrallën e duhur për fundshekullin, me një mbyllje të tipit viktorian, ku simpatia e lexuesit është për Sibil Veinin”.³⁴⁴

Ky përfundim, për mendimin tonë, nuk është i saktë, pasi bota e ndërlikuar e romanit të Uajldit nuk mund të ketë një pikëmbështetje të vetme morale. Bazili dhe Sibila mund të shfaqen si “të mirët” në roman, por në përshkrimin e Uajldit këto personazhe shfaqen të cekëta, duke përfaqësuar vetëm moralin konvencional, i cili nuk bazohet në njohje të plotë të natyrës njerëzore.

Për më tepër, rendi moral i krijuar në përfytyrimin e Bazilit, nuk ekziston. Uajldi e dëshmon këtë nëpërmjet fundit që zgjedh për të gjitha personazhet e moralshme: Sibila, Bazili, Alen Kembëll, Xhejms Veini, dhe një numër personazhesh të tjera, të padukshme, përmenden nga Bazili si viktima të Dorianit. I vetmi i mbijetuar nga personazhet e rëndësishme është Lordi Henri, çka thekson idenë se e mira dhe e keqja nuk janë përcaktuese për t’u shpërblyer nga drejtësia hyjnore. Adhurimi i Bazilit për Dorianin e çon atë drejt konsumimit të vetvetes, sikundër edhe Sibilën drejt vetëvrasjes. Portreti, simbol i këtij adhurimi dhe i ndërgjegjes së Dorianit, përçon tek ky i fundit urrejtjen për krijuesin e tij duke nxitur “pasionet e egra të kafshës që ka rënë pre e gjahtarit”³⁴⁵, të cilat e shtyjnë drejt vrasjes/vetëvrasjes. Në mënyrë të ngjashme përshkrimet e Sibilës në gjendje ekstaze, me sytë “e ndezur nga një zjarr i mahnitshëm”, “e shpërfytyruar nga gëzimi”, me “pasionet që e djegin si një zjarr i brendshëm”, ashtu si edhe të adhurimit të Bazilit theksojnë ndjenja të skajshme të cilat i çojnë këto personazhe drejt një fundi shkatërrues. Lordi Henri, sipas të cilit njeriu të cilin zjarri (i pasionit) nuk e shkatërron, bëhet më i fortë,³⁴⁶ arrin të mbijetojë, pasi ka fituar meçurinë për të kapërcyer papjekurinë e moralshme që karakterizon personazhet e tjera.

Doriani, “biri i dashurisë dhe vdekjes”³⁴⁷, siç e quan Lordi Henri në fillim të romanit, luhetet mes këtyre dy filozofive të kundërta, pa arritur të njëjtësohet plotësisht me asnjërën prej tyre. Studiuesi Keri Pauell sheh tek Doriani “një personalitet të dyfishtë”, mendim i cili mbështetet edhe nga kritiku Ed Kohen, për të cilin tek personazhi i Dorianit përthihen personalitetet e Henrit dhe Bazilit. Gjithsesi, nuk mund të themi se ky personazh është hibrid i ndikimeve të kundërtave, pasi ai shfaqet me një personalitet të dyzuar që në fillim të romanit. Kështu, nëse lexojmë përshkrimin e parë të Bazilit për Dorianin, para se ai të takojë Henrin, na tërheq vëmendjen pranëvënja e epiteteve të kundërta “i thjeshtë”, “i besueshëm” “i singertë” dhe “i vërtetë”, por edhe, “tmerresisht i shkujdesur”, “kokëfortë” dhe “egoist”³⁴⁸. Pra, Doriani, ende pa rënë pre e ndikimeve të filozofive të lartpërmendura, shpalos një personalitet ku të kundërtat bashkëjetojnë në

³⁴³ Christopher S. Nassar, *Into the Demon Universe: A literary Exploration of Oscar Wilde*, (New Haven: Yale University Press, 1974), p. 54.

³⁴⁴ Robert K. Miller, *Oscar Wilde*, (New York: Frederick Ungar, 1982), p. 27.

³⁴⁵ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 234.

³⁴⁶ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 269.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 53.

³⁴⁸ *Ibid.*, pp. 20-22.

mënyrë të natyrshme. Zërat e Henrit dhe Sibilës, kumbojnë në kokën e tij duke e tërhequr në rrugë të ndryshme, dhe ai “nuk di cilin prej tyre të ndjekë”³⁴⁹.

Dyzimi i Dorianit shfaqet edhe në tërheqjen e njëjtë që ka për Bazilin dhe Henrin. “Sigurisht që jam shumë i dhënë pas Harit, - i thotë Doriani Bazilit,-por e di se ti je më i mirë se ai”³⁵⁰. Në të njëjtën frymë mëdyshjeje, pasigurie dhe pakënaqësie, pasi përshkruan zemërgurtësinë me të cilën ka trajtuar Sibilën, Doriani pyet veten: “Pse ishte bërë kështu? Pse i është dhënë ky shpirt?”³⁵¹ Edhe pas vdekjes së Sibilës, kur për një çast pushtohet nga pendimi, Doriani, megjithëse merr vendimin për të ndryshuar, sërish nuk e shmang dot gjendjen e dyzimit dhe luhatjes mes urrejtjes për vetveten nën ndikimin e Bazilit dhe krenarisë, të cilën ia dikton filozofia e Henrit. Doriani zgjedh ta jetojë jetën sipas parimeve të Lordit Henri, të cilat në fillim e çojnë drejt zbulimit të një bote të panjohur: “Më pas, Lordi Henri me lëvdatat e tij të çuditshme për rininë dhe paralajmërimin e tmerrshëm për jetëshkurtësinë e saj kishte hyrë në jetën e tij. Atëherë ishte ngazëllyer, por tani, teksa vështronte hijen e vetmisë së tij, mendjen ia përshkoi e vërteta e plotë e atij përshkrimi ... Jeta që do të bënte shpirti i tij do të shenjonte trupin e tij. Ai do të bëhej i shëmtuar, i neveritshëm, i trashë.”³⁵²

Doriani, në mbyllje të romanit i jep fund mëdyshjeve të tij. Ai zbulon se rendi moral tek i cili beson Bazili dhe Sibila nuk ekziston. I torturuar nga kujtimet e mëkateve të tij, fillimisht mendon se ndoshta ky është ndëshkimi që ai meriton: “Çdo njeri bën jetën që zgjedh, dhe paguan çmimin për këtë. E keqja është se duhet të paguash shumë herë për një gabim të vetëm. Duhet paguar e sërish paguar. Fati asnjëherë nuk i mbyll llogaritë me njerëzit”³⁵³. Por, vetëm një çast më vonë, ky përfundim është përmbysur, pasi Fati, Zoti janë vetëm fryt i imagjinatës së tij: Përditshmëria e fakteve ka dëshmuar se të ligjtë nuk ndëshkohen kurrë, sikundër edhe të mirët nuk shpërblehen kurrë. Suksesi u jepet të fortëve, të dobët janë të paracaktuar për të dështuar. Megjithëse ky kuptim i realitetit shprehet vonë në roman nga Doriani, nuk mund të themi se ky ishte një zbulim i ri për të. Portreti mbart të gjitha mëkatet dhe rrjedhimisht, edhe ndëshkimin për to, kështu që Doriani mund të veprojë krejtësisht i çliruar, çka e tregojnë edhe reagimet e tij pas vdekjes/vrasjes së miqve të tij. Henri i ka zbuluar misterin e jetës, dhe ky është kuptimi i jetës që Doriani ka përqaftuar dhe zbatuar, që pas takimit me mësuesin e tij.

Ndiejmë jehonën e qëndrimeve të Lordit Henri në gjithçka që bën Doriani. Jeta, për të, njësoj si për Henrin, sjell mërzi dhe zhgënjim. Kur Bazili befasohet nga ftohtësia me të cilën Doriani përjeton vdekjen e Sibilës, ai përgjigjet: “Njeriu që është zot i vetvetes mund t’i japë fund një dhembjeje me po atë lehtësi që krijon një dëfrim. Nuk dua të jem në mëshirën e ndjenjave të mia. Dua t’i përdor ato, të marr kënaqësi prej tyre dhe t’i zotëroj plotësisht”³⁵⁴. Pozicioni i spektatorit është ai që Doriani ka zgjedhur tashmë. Kështu, vdekja e Sibilës për të s’është veçse mbyllja e mrekullueshme e një shfaqjeje të

³⁴⁹ Ibid., p. 74.

³⁵⁰ Ibid., p. 163.

³⁵¹ Ibid., p. 133.

³⁵² Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 36.

³⁵³ Ibid., p. 281.

³⁵⁴ Ibid., p.160.

mrekullueshme. Doriani merr nga Lordi Henri ftohtësinë dhe distancimin e shkencëtarit ndaj objektit të studimit.

Kjo ftohtësi nuk kursen as portretin, pasqyrën e shpirtit të tij: Kështu, pas vendimit për të braktisur Sibilën ai qëndron para portretit “dhe e vëzhgon me interesin e një shkencëtari”³⁵⁵. Mendon se ndryshimi në portret lidhet me ndonjë arsye shkencore, por sërish merr kënaqësi nga zbulimet që portreti i bën natyrës së tij të vërtetë: Vëzhgimi i portretit do të ishte vërtet kënaqësi. Kështu do të mund të ndiqte rrugëtimin e mendjes së tij nëpër skutat më të errëta. Ky portret do të ishte për të pasqyra më magjike. Ashtu siç i kishte zbuluar trupin, do t’i zbulonte edhe shpirtin. Doriani kthehet dhe rikthehet tek portreti, pasi sa më shumë dashurohej pas bukurisë së tij, aq më shumë e tërhiqte edhe zvetënimi i shpirtit. Duhet të theksojmë se kjo marrëdhënie me portretin fillon në çastin kur Doriani bëhet i vetëdijshëm se rruga që ka zgjedhur është ajo e Lordit Henri dhe jo e Bazilit. Uajldi, nëpërmjet rrëfimitarit, nuk bën Dorianin përgjegjës për këtë zgjedhje, kur thotë se ishte vetë jeta që kishte marrë këtë vendim për të, jeta dhe kureshtja e tij.³⁵⁶ Hedonizmi i Dorianit e ka bazën tek këshilla që i jep Lordi Henri se duhet të provojë gjithçka në jetë. Teoria e zhvillimit të vetvetes, të cilën e huazon nga Lordi Henri, i shërben Dorianit për të përligjur kërkimin e përjetimeve dhe dijeve të reja. Doriani ka të njëjtën përbuzje ndaj puritanizmit dhe vetëmohimit si edhe Lordi Henri: sipas tij natyra e vërtetë e ndjesive nuk ishte kuptuar kurrë, ato vazhdonin të shiheshin si të egra dhe kafshërore, thjesht sepse njerëzimi kishte zgjedhur t’i shtypte deri në nënshtrim, apo t’i vriste, në vend që t’i bënte pjesë të një bote të re shpirtërore, e cila do të mbizotërohej nga instinkti i së bukurës.

Doriani, ndryshe nga Lordi Henri, që njaftohet me rolin e sositësit, jepet njëkohësisht edhe pas kërkimit të përvojave dhe aventurave sensuale. Në fund të fundit, ky ishte edhe qëllimi i “hedonizmit të ri”: “... t’i mësojë njerëzit të përqëndrohen tek çdo çast i një jete që në vetvete s’është veçse një çast”³⁵⁷. Nëse Doriani do të ishte dhënë pas përmbushjes së dëshirave që buronin vetëm nga kjo anë e personalitetit të tij, ai nuk do të ishte veçse një cinik tjetër, i ftohtë dhe përbuzës ndaj ndjenjave të dashurisë dhe dhembshurisë, dhe mospërfillës ndaj pasojave të veprimeve dhe ideve të tij. Si një njeri i dyzuar, (çka ai e pranon edhe vetë kur thotë se “Secili prej nesh ka brenda vetes parajsën dhe ferrin”³⁵⁸), Doriani nuk mund të shtypë anën tjetër të personalitetit të tij. Kështu, ditën që braktis Sibilën, ai vuan nga brejtja e ndërjegjijes, pendohet për mizorinë dhe egoizmin e tij, dhe e quan “detyrë” të kthehet tek ajo. Përballë portretit, Doriani shfaq sërish pendim për dështimin e tij, teksa mendon se Bazili do ta kishte ndihmuar t’i bënte ballë ndikimit të Lordit Henri dhe ndikimeve edhe më helmuese që buronin nga vetë temperamentit të tij. Portreti është një kujtesë më e fuqishme për mëkatet e tij: “shpirti i tij e shihte dhe e gjykonte që nga piktura. Në krahasim me të, qortimet e Bazilit dhe Sibilës ishin fare të cekëta! Të cekëta dhe të parëndësishme!”³⁵⁹

³⁵⁵ Ibid., p.139.

³⁵⁶ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p.155.

³⁵⁷ Ibid., p. 194.

³⁵⁸ Ibid., p.233.

³⁵⁹ Ibid., p. 177.

Doriani vuante, pasi ishte i vetëdijshëm se çdo veprim i tij i gjymtonte shpirtin. I torturuar nga mëdyshjet morale dhe vrasja e ndërgjegjes, ai e di se shpirti i tij është në prag të vdekjes dhe se ndjesa është e pamundur.³⁶⁰ Ai mbetet i burgosuri i mendimeve të tij, i torturuar nga fantazmat e miqve që kishte vrarë, sa që edhe vetë “personaliteti i tij i ishte kthyer në barrë”³⁶¹, nga e cila përpiqet të shpëtojë.

Të dyja modelet e jetesës që parashtrohen në roman si kundërvënie mes hedonizmit të Lordit Henri dhe moralit të Bazilit nuk arrijnë të plotësojnë nevojat e një personaliteti kompleks si ai i Dorianit. Formimi i këtij personaliteti kthehet në një fushë beteje mes dy personaliteteve të tjera të rëndësishme të romanit, Lordit Henri dhe Bazilit, të cilët shprehin qëndrime që përjashtojnë njëri-tjetrin, por që shërbejnë si mundësi zgjedhjeje për Dorianin. Këto personazhe mbeten të pandryshueshme, pasi i kanë bërë tashmë zgjedhjet e tyre morale apo amorale. Pasojat e zgjedhjeve të tyre, të cilat Doriani mund t'i shohë, theksojnë kufizimet e secilës syresh dhe e vënë këtë të fundit përballë mëdyshjeve që shpalosen gjatë gjithë zhvillimit të romanit. Në këtë kuptim, Doriani është individi i zënë në kurth, i paaftë për të mohuar kërkesat e superegos së tij, por njëherazi edhe për të shtypur dëshirat dhe pasionet. Viktimë e këtyre tërheqjeve njësoj të forta, Doriani nuk është më thjesht një hedonist që paguan për mëkatet e tij, por një njeri i zakonshëm, dilemat e të cilit janë pjesë e natyrës njerëzore. Nëse synimi i Uajldit do të kishte qenë shkrirja e instinktit me ndërgjegjen, atëherë Doriani është personazhi që e mishëron këtë përpjekje, me sa duket, të pasukseshme, e cila do të analizohet hollësisht nga Frojdi disa dekada më vonë.

Qëllimi i personazhit është të zgjidhë kundërshtinë mes dy sistemeve të ndryshme vlerash që përjashtojnë njëri-tjetrin, por që nuk qëndrojnë dot si të mëvetësishëm. Doriani nuk arrin dot të gjejë një zgjidhje pajtuese, ndoshta sepse kjo është e pamundur. Në romanet tipike të periudhës viktoriane drejtësia del ngadhënjimtare (të mirët shpërblehen, të ligjtë ndëshkohen) dhe qëndrueshmëria morale shfaqet si plotësisht e mundshme. Në botën e Dorian Greit këto të vërteta nuk qëndrojnë. Romani mbyllet me vrasje, ndërsa rrëfimtari është zëri i vëzhguesit dhe jo i moralizuesit. Personazhi qendror shpërbëhet, në vend që të formësojë unin e tij. Bazuar në të gjithë argumentet e mësipërme, ne do të mbështesnim vlerësimin e studiuesit Piter Akrojdi për “Portreti i Dorian Greit” në parathënien e këtij romani, i cili vë në dukje : “Uajldi paraqet me forcë shqetësimet më kryesore të epokës së tij. Fundshekulli ishte një kohë e dëshpëruar dhe shterpë, kohë në të cilën talentet më të spikatura kuptuan se po afrohej fundi i një bote, i një bote vlerash...[A]ta nuk gjenin dot asgjë për ta zëvendësuar. Kjo është një nga arsyet për zbrazëtinë dhe trishtimin që qëndron në themel të romanit, të cilin mund ta lexojmë si epitaf për qytetërimin viktorian”³⁶². Mbyllja e një epoke shënon fillimin e një epoke tjetër historike, shoqërore, letrare, asaj të modernizmit, ku romani “Portreti i Dorian Greit” qëndron shumë mirë si lajmëtar.

³⁶⁰ Ibid., p. 294.

³⁶¹ Ibid., p. 303.

³⁶² Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, ed. Peter Ackroyd, (New York: Penguin, 1985) “Introduction”, p.14.

III.6. Shumëkuptimësia si tipar mbizotërues i ligjërimit në roman

Personaliteti publik i Oskar Uajldit, siç është shpjeguar në kreun e dytë të këtij studimi, krijonte hapësira që publiku të krijonte dhe të ruante një larmi opinionesh, të cilat nuk përjashtonin njëri-tjetrin. Po në të njëjtën frymë, ambivalenca që buronte nga Oskar Uajldi si person publik u pasqyrua edhe në pritshmëritë e lexuesit viktorian, i cili ishte përgatitur për liri interpretuese ndaj romanit “Portreti i Dorian Greit”.

Oskar Uajldi ishte i ndërgjegjshëm për pushtetin që lirshmëria e interpretimit i jepte veprës së tij, ndaj edhe e nxiti këtë prirje të publikut. Herë pas here rrëfimi në roman nxit qasje që mbështesin metodologji të veçanta, por autori është i vëmendshëm për t’i kujtuar publikut se romani nuk lejon shpërfilljen e metasistemit estetik, i cili siguron bashkërendimin e kuptimeve të shpërndara në një reagim të vetëm. Për të ilustruar këtë argument mund të përmendim një letër dërguar kritikut Ralf Pein, më 12 shkurt 1894 ku Oskar Uajldi përmbledh në mënyrë të qartë kundërshtitë e “Portreti i Dorian Greit”, duke satirizuar reagimet e thjeshtëzuara ndaj tij nëpërmjet analogjive mes vetvetes dhe personazheve të romanit: “Jam me të vërtetë i kënaqur që ju ka pëlqyer libri im i ngjyrave të çuditshme: ka shumë nga vetja ime atje. Bazil Halluërdi është personazhi që mendoj se më përfaqëson, bota më sheh tek Lordi Henri, ndërkohë që Doriani është ai që dua të jem- ndoshta në një kohë tjetër”³⁶³

Ambivalenca e shprehur edhe brenda këtyre vëzhgimeve është dëshmi e një qasjeje të qëllimshme e cila përshkon rrëfimin e “Portretit të Dorian Greit”. Në vend të diktimit të një këndvështrimi të vetëm, Oskar Uajldi qëllimisht rrëzon çdo mbështetje për koncepte të përcaktuara qartë, madje edhe mundësinë që një këndvështrim të mbizotërojë, qoftë edhe në mënyrë të nënkuptuar. Në vend të tyre ai ofron shembullin e personalitetit të tij, i cili mishëron të gjithë larminë e reagimeve të vlefshme që mund të shfaqen ndaj veprës së tij. Për më tepër, teksa paraqet secilin reagim si njësoj të vlefshëm, Oskar Uajldi shmang çdo lloj mundësie për një tekst të mbyllur. Një sërë tiparesh brendatekstuore dhe jashtëtekstuore në roman krijojnë kundërshti të cilat bien në sy lehtësisht brenda ligjërimit, duke u kthyer në pengesë për zbatimin e çdo interpretimi të njësuar linear që bazohet në një këndvështrim të vetëm.

Veprimi në roman kufizohet me ato që janë të pashmangshme, rituale madje dhe simetrike. Në rrëfim autori i referohet shpesh moralit të shoqërisë viktoriane dhe lexuesi ftohet që të gjykojë mbi veprimet e personazheve të veçanta duke u bazuar në vlerat e asaj periudhe. Duhet të kemi parasysh këtu se shumë studime kulturore të cituara në kreun e dytë të këtij studimi kanë vënë në dukje elementet kontradiktore të vetë shoqërisë angleze të fundshekullit, gjë që e shton më tepër zhdërvjelltësinë që kërkohet nga lexuesi, i cili nuk mundet kurrsesi të bazohet në përgjithësime të gjithëpranuara.

Romani del si një produkt i epokës viktoriane, ndërkohë që në vetëdijen e vetë autorit dhe lexuesit nuk ka një imazh të njësuar të kësaj epoke. Rrjedhimisht, çdo pasqyrimi i asaj epoke nëpërmjet rrëfimit do të krijonte një shumësi përfytyrimesh për rregullat, zakonet dhe mëkatet e asaj shoqërie. Larmia që buron nga ligjërimi i Oskar Uajldit i kalon kufijtë e shtresimeve sociale të fundshekullit të nëntëmbëdhjetë, të cilat

³⁶³ Oscar Wilde, *The Complete Letters*, edited by Merlin Holland and Rupert Hart-Davis, (New York: Henry Holt and Company, 2000), p. 352.

mishërohen në dallimet kulturore mes aristokracisë ku Doriani kalon pjesën më të madhe të kohës, dhe të varfërve që përfaqësohen nga Sibil Veini dhe familja e saj, si dhe të panjohurit në lagjet e errëta ku Doriani jeton pjesën e shturur të jetës. Këto grupe përbëjnë elementet e vetme të qëndrueshme të rrëfimit.

Kundërshtitë e vërteta në ligjërim dalin nëpërmjet analizës së ideve që qëndrojnë në themelin e institucioneve shoqërore dhe që përcaktojnë edhe botën viktoriane të romanit. Veçanërisht, aftësia e personazheve për të ruajtur një shumëllojshmëri vlerash morale kundërshtuese, na përforcon më tej idenë se sjellja e tyre udhëhiqet nga një larmi parimesh konkurruese, pa i dhënë përparësi asnjërit prej tyre. Për shembull, Doriani përjeton reagime të ndryshme gjatë orëve që pasojnë vdekjen e Bazilit, të cilat përmbajnë perceptime etike të ndryshme dhe herë-herë konfliktuale. Reagimi i tij i parë pas vrasjes është njëkohësisht zemërim, keqardhje për veten, rebelim ndaj rrethanave, por pa kurrfarë keqardhjeje për vetë aktin që ka kryer: “Ngjarjet e natës së shkuar u zvarritën fshehurazi dhe me këmbë të përgjakura hynë në trurin e tij, duke u rivendosur atje me qartësi të tmerrshme. Ai u rrëqeth nga kujtimi i asaj që kishte kaluar, dhe për një moment e njëjta ndjenjë e çuditshme urrejtjeje ndaj Bazil Halluërdit, i cili e kishte detyruar ta vriste atje, në karrige, e pushtoi sërish, ndërsa e ndjeu trupin e tij t’i ftohej nga pasioni”³⁶⁴

Edhe më vonë, kur i duhet të kërcënojë Alenin në mënyrë që ai ta ndihmojë për të hequr qafe trupin e Bazilit, Doriani ndien keqardhje të vërtetë për atë që i duhet të bëjë: “Në sytë e Dorianit shquhej i njëjti vështrim i mbushur me keqardhje. Ai zgjati më pas dorën, mori një fletë dhe shkroi diçka mbi të. E lexoi më shumë se dy herë, e palosi me kujdes dhe e shtyu drejt cepit tjetër të tavolinës. [drejt Kembëllit].”³⁶⁵ Përshkrimi që i bën Uajldi Dorianit me sytë e mbërthyer tek imazhi i Kembëllit përballë trupit të pajetë të Bazilit, është vërtet dramatik. Ndikimi i këtij përshkrimi zhvlerësohet kur ai ndiqet në mënyrë të menjëhershme nga përshkrimi i mendimeve që kalojnë në mendjen e Dorianit, të cilat krijojnë një largësi të ftohtë mes tij dhe krimit të sapokryer: “Ai pyeti veten nëse ai [Alen Kembëll] dhe Bazil Halluërdi ishin takuar ndonjëherë, dhe nëse po, ç’kishin menduar për njëri-tjetrin”.³⁶⁶

Asnjëri nga këto përshkrime nuk krijojnë një këndvështrim më të vlefshëm për natyrën e Dorianit, por secili prej tyre ndihmon në kuptimin e plotë të natyrës së tij. Pikërisht për faktin se teknika e rrëfimit në roman, në mënyrë të përsëritur mbështet njësoj të gjitha këndvështrimet kundërshtuese, “Portreti i Dorian Greit” i mjegullon kufijtë që përcaktojnë repertorin e tij social. Nga ana tjetër, kjo prirje nga papërcaktueshmëria i përmbys klishetë që ka lexuesi për mënyrën se si përjetohet kuptimi, duke i bërë ato të padobishme për të krijuar tekstin. Shumëllojshmëria e këndvështrimeve që janë përcaktuar deri tani mund të krijojnë idenë e larmie mundësish lineare, shkak-pasojë që ka lexuesi për formimin e kuptimit të romanit. Ajo që rrëfimi ka si veçanti të papërsëritshme është shkrirja e tyre e natyrshme.

Aftësia për të krijuar karaktere nëpërmjet një baraspeshe artistike, e cila mundëson përballimin e qasjeve të shumëfishta, mbetet tipari përcaktues i Oskar Uajldit

³⁶⁴ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, (Oxford: Oxford University Press, 1998), p.168.

³⁶⁵ Ibid., p.175.

³⁶⁶ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, (Oxford: Oxford University Press, 1998), p.174.

si artist i pjekur. Kjo karakteristikë mbizotëron te “Portreti i Dorian Greit” që në faqet e para, ndërkohë që më e dukshme bëhet në përshkrimin e personazhit kryesor të romanit. Me shpalosjen e romanit, rrëfimi e zhvendos gradualisht vëmendjen nga pamja fizike e jashtëzakonshme e Dorian Greit, e cila është motivi mbizotërues në fillim të romanit, drejt metamorfozës së tmerrshme që pëson portreti i tij në kapitujt e mesit dhe të fundit.

Megjithatë, kjo nuk është thjesht një zhvendosje për të lehtësuar zhvillimin e historisë së Dorianit. Ndërgjegjja e tij pushtohet nga dyzimi, ndërsa personazhi përjeton ndryshimet që ndodhin në karakterin e tij nëpërmjet vlerësimit të ndryshimeve të portretit të tij. Ruajtja e një qasjeje lineare do të ishte e pamjaftueshme për të dhënë të plotë figurën e Dorianit. Një shembull i Dorianit në gjendje përsiatjeje në mes të romanit e përçon shumë mirë këtë pamjaftueshmëri: “Ai do të ulej përballë portretit, ndonjëherë duke urryer si atë, edhe veten, ndërsa herë të tjera i mbushur me krenarinë e individualizmit që buron nga magjepsja e mëkatit, duke i buzëqeshur me kënaqësi të fshehtë hijes së shpërfytyruar që mbante barrën që i takonte atij”³⁶⁷.

Shpjegimet që bazohen në një logjikë të vetme e humbasin vlerën, pasi ligjërimi i ka përcaktuar luhatjet e këndvështrimeve morale, psikologjike, dhe shpirtërore të Dorianit. Romani ofron shumë shembuj të tjerë që na nxisin të kryejmë disa lexime të ndryshme njëherazi. Shpjegimi që i bën Lordi Henri “hedonizmit të ri” në kapitujt e parë duket, në një vështrim të parë, sikur ofron alternativa të qarta interpretuese. Lexuesi mund të vendosë, ashtu si Doriani, që ta pranojë këtë shpjegim, duke përshtatur mendimet e tij mbi përdorimin e gjuhës ekstravagante, por mund të vendosë edhe ta shpërfillë atë. Një zgjedhje e vetme bëhet e vështirë, pasi me shpalosjen e kundërshtive në rrëfimin e romanit, lexuesi bëhet i vetëdijshëm se secila prej qasjeve sjell një kuptim më të pasur mbi “hedonizmin e ri”. Për më tepër, vetë logjika e doktrinës së “hedonizmit të ri” nuk i përlligj qasje të tilla përjashtuese. Personazhi i estetit, i përfaqësuar nga Lordi Henri, e nënvizon më tej vlerën e një reagimi të shumëfishtë. I gjithë ligjërimi i tij duket i rastësishëm, çka e lë lexuesin të paqartë për qëndrimin që ai vetë ka ndaj Hedonizmit të Ri. Çdo këndvështrim është njësoj i vlefshëm për një interpretim logjik të qëndrimeve të Harit, dhe vetë rrëfimi nuk ofron shtysa për të parapëlqyer njërin më shumë se të tjerët. Për më tepër, me zhvillimin e romanit, lexuesi zbulon se secili prej këtyre këndvështrimeve ndihmon për të hedhur dritë mbi detajet e ligjërimin, dhe teksa bën këtë, njëkohësisht zbeh prirjet për të privilegjuar njërin këndvështrim ndaj të tjerëve. “hedonizmi i ri” vetëpërkufizohet nëpërmjet mbështetjes së sistemeve të shumëfishta të vlerave. Për rrjedhojë, çdo përpjekje për ta parë këtë lloj ligjërimi si karakteristikë vetëm të këtij personazhi, është, me sa duket e mangët.

Rrëfimi nxit perceptime të shumëfishta nëpërmjet përshtatjes së vazhdueshme që personazhet u bëjnë vlerave të tyre, në varësi të kushteve të ndryshueshme. Njëkohësisht, ligjërimi vazhdon të mbështetet tek kundërforca e opinioneve ekzistuese për të përkufizuar ngjarjet dhe për të mos lejuar që lexuesi të fitojë qëndrueshmërinë që sjell zëvendësimi i një sistemi të vjetër vlerash me një sistem të ri. Fundi i romanit mbizotërohet nga tensioni që vjen si pasojë e nevojës së lexuesit për t’u pajtuar me pikëpamjet ambivalente të Dorianit, dhe lehtësohet vetëm nga këndvështrimi

³⁶⁷ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, (Oxford: Oxford University Press, 1998), p.140.

vazhdimisht cinik që ruan Lordi Henri për “hedonizmit e ri”. Lexuesi nuk mund të arrijë një kuptim të plotë dhe të baraspeshuar, nëse nuk pranon këto këndvështrime të shumëfishta.

U prekën më lart mënyrat e ndryshme nëpërmjet të cilave Dorian Grei shpalos karakterin e tij gjatë rrëfimit. E njëjta qasje mund të përdoret edhe për të analizuar portretin në roman. “Portreti i Dorian Greit” nuk lidhet me një imazh të vetëm të Dorianit, por me disa imazhe paralele të tij, të pikturuara nga Bazil Halluërdi, nga Lordi Henri, Doriani dhe vetë lexuesi. Secili nga personazhet ka një përfytyrim të vetin për portretin, në varësi të perceptimit që ka për Dorianin; për rrjedhojë, asnjëri prej tyre nuk sheh Dorianin e vërtetë, por Dorianin që krijon përfytyrimi i tij. Kjo priret për të krijuar dhe, rrjedhimisht për të interpretuar, e shtrirë në të gjithë rrëfimin është përcaktuese për sjelljen e personazheve. Autori u jep të njëjtën vlerë këndvështrimet subjektive të personazheve, duke përforcuar nevojën për një sistem vetëreflektimi nga lexuesi. Pra, përvijimi i imazhit të Dorianit shfaqet në vazhdimësi si tipari përcaktues i rrëfimit, ku të gjitha personazhet e romanit nuk mbeten brenda caqeve të perceptimit pasiv, por përfshihen në krijimin e imazhit (portretit) të tyre subjektiv, i cili gjithsesi mbetet i papërfunduar.

Në këtë mënyrë, lexuesit përballen me një larmi imazhesh (portretesh), ndërkohë që secili prej personazheve mbetet brenda kufijve të një reagimi të vetëm. Në skenat e fillimit, për shembull, Bazil Halluërdi krijon një portret të mrekullueshëm të bukurisë fizike e cila fiton dhe ruan një domethënie emblematike gjatë gjithë romanit. Përveç kësaj, portreti zgjon tek Doriani vetëdijen jo vetëm për bukurinë e tij fizike, por, fatkeqësisht edhe për përkohshmërinë e saj: “Sa e trishtueshme është! –mërmëriti Dorian Grei me sytë e mbërthyer tek portreti i tij. Sa e trishtueshme është! Do të bëhem plak, i shëmtuar dhe i frikshëm. Ndërsa ky portret do të mbetet gjithmonë i ri. Nuk do të jetë kurrë më i vjetër se ç’është në këtë ditë qershori.”³⁶⁸

Tek Doriani, portreti i Bazilit ndërvepron me doktrinën hedoniste të Lord Henrit, e cila tashmë e ka drejtuar të riun drejt kënaqësive të pakufizuara sensuale. Lexuesi ka mundësinë e një këndvështrimi më të gjerë. Me shpalosjen e rrëfimit, sjellja egoiste e Dorianit i kundërvihet perceptimeve tona të para mbi natyrën e tij, të cilat pohohen, rrëzohen dhe pasurohen në mënyrë të vazhdueshme, ndërsa rrëfimi shpalos ndryshimin e natyrës së tij. Në të njëjtën kohë, rrëfimi vazhdimisht na kthen tek imazhi i krijuar nga përshkrimet e fillimit të romanit, të cilat e shfaqin Dorianin si një të ri të padjallëzuar, të rrethuar nga vëmendja e shoqërisë.

Analiza e mënyrës se si personaliteti i Dorianit shfaqet në roman ofron një provë tjetër të ndikimit të rrëfimit për një receptim të shumëfishtë nga lexuesi. Që në fillim të romanit ligjërimi tërheq vëmendjen e lexuesit drejt shumësisë së nënkuptuar të tij, që fillimisht shfaqet në reagimet e ndryshme të personazheve ndaj pranisë fizike të Dorianit. Ndërkohë që përfundimi i portretit shënon zgjimin e ndjeshmërive tek Doriani, ne vëmë re që këto përshtypje të fillimit kanë efektin e kundërt tek Bazili. Teksa hedh penelin e fundit në portretin e Dorianit, Bazili pëmbyll edhe procesin e njohjes së personalitetit të tij. Për pasojë, kur Doriani e vë Bazilin përballë portretit të shpërfytyruar, ky i fundit nuk

³⁶⁸ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, (Oxford: Oxford University Press, 1998), p.24.

e pranon kurrresi këtë ndryshim, duke vazhduar të shohë tek ai djaloshin e bukur dhe të pafajshëm të cilit dikur i kishte bërë një portret të mahnitshëm. I hutuar, i kërkon Dorianit të lutet bashkë me të, në mënyrë që Zoti të ndërhyjë për ta shpëtuar nga kjo gjendje kalimtare dhe e pakuptimtë. Ai nuk gjen tek portreti i shpërftyruar Dorianin që kishte njohur dikur: "Nuk mund të shihje[tek portreti] asnjë shenjë të së keqes, asgjë të turpshme. Ti ishe për mua një ideal që s'kam për ta takuar më kurrë. Kjo është fytyra e një të shthururi"³⁶⁹

Kjo besnikëri ndaj përshtypjeve të para shkakton përplasjen e së shkuarës me të tashmen. Bazili nuk arrin ta perceptojë këtë dyzim, ai nuk mund ta ndryshojë perceptimin tij për Dorianin, as kur përballlet me tmerret e portretit. Megjithatë, kjo baraspeshë e rrëfimit nuk nxit prirjet e lexuesve për të zëvendësuar një grup bindjesh me një tjetër. Kështu, pavarësisht provave materiale që autori ofron për degjenerimin e Dorianit, kokëfortësia e Bazilit për të ruajtur imazhin e tij të idealizuar na kujton elemente të natyrës së Dorianit që bien ndesh me zvetënimin moral. Kështu, në mënyrë paradoksale ne nuk mund të flasim vetëm për një Dorian Grei në roman, pasi edhe vetë personazhet brenda romanit e shohin atë nga këndvështrime të ndryshme, madje edhe të kundërta. Përshtypjet e para zënë të njëjtin vend edhe në vetëdijen e Lord Henrit. Në takimin e tyre të parë në kopshtin e Bazilit, Henri krijon një model psikologjik të Dorianit, të cilit ky i fundit është i vendosur t'i përshtatet. Henri ruan këtë model të fillimit për Dorianin, duke mos pranuar ndryshimin e tij:

"- Ç'do të thoshe Hari, po të të thosha se Bazilin e kam vrarë unë? - tha i riu duke ia ngulur sytë me vëmendje bashkëfolësit.

- Do të thosha, miku im, se ke marrë një pozë që nuk të shkon. Krimi është vulgaritet, ashtu si edhe vulgariteti është krim. Ti, Dorian, nuk mund të kryesh vrasje. Më fal, nëse të lëndoj sedrën duke e thënë këtë gjë, por të siguroj që është e vërtetë. Krimi i përket vetëm shtresave të ulëta. Unë nuk i fajësoj aspak ato. Ndoshta sepse për ta krimi është si ç'është arti për ne, thjesht një mënyrë për të përfutur ndjesi"³⁷⁰.

Nostalgjia për imazhin e parë të Dorianit, të krijuar në studion e Bazilit atë ditë të bukur qershori, mbizotëron të dy personazhet e tjera. Rrëfimi i rikthehet në mënyrë të vazhdueshme këtij imazhi, si për të krijuar një kundërpeshë ndaj ndryshimit të portretit të fshehur në papafingo. Në këtë mënyrë, secili prej personazheve pasqyron deri diku problemin që mund të haset nëse romani do të lexohet nga një këndvështrim i vetëm. Ata janë të bindur se shohin Dorianin-njeri, ndërkohë që ajo që ata shohin s'është veçse portreti që kanë krijuar në mendjet e tyre, duke u nisur nga këndvështrimi i vetëm që kanë zgjedhur dhe praktikuar.

Sigurisht, që brenda rrëfimit këndvështrimet dhe qëndrimet e personazheve nuk përvijohen kaq qartë sa ç'u paraqitën këtu. Teksa personazhet e ndryshme të romanit përpiqen të zbulojnë natyrën e vërtetë të Dorianit, vihet re se secili prej tyre, thekson vetëm perceptimin vetjak mbi figurën njerëzore, të cilin e gjen të pasqyruar në një aspekt të veçantë të personalitetit të Dorianit. Për rrjedhojë, lexuesit që përqafojnë një këndvështrim të vetëm, të Dorianit, Lordit Henri, Bazilit ose të ndonjë tjetri, do ta

³⁶⁹ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, (Oxford: Oxford University Press, 1998), p.168.

³⁷⁰ Ibid., p. 213.

kufizonin veten vetëm në një interpretim, duke përjashtuar një sërë interpretimesh të tjera të vlefshme, të cilat luhaten nga shumë të ndryshme deri në shumë të ashpra. Rrëfimi dikton krijimin e përshtypjeve sipas disa këndvështrimeve të ndryshme, ndonjëherë të kundërta. Secili prej tyre, në mënyrë konkurruese dhe këmbëngulëse synon gjithëpranimin. Kështu, ndërsa bukuria e Dorianit është, pa dyshim, elementi thelbësor i mjedisit të romanit, lexuesit përballen në mënyrë të vazhdueshme me pyetjen nëse duhet ta pranojnë bukurinë si standard gjykimi, dhe nëse po, çfarë vlere duhet t'i japin atij. Gjithkush që takohet me Dorianin i thur lavde bukurisë së tij duke bërë që domethënia e kësaj bukurie, si ndikim apo pasqyrim i karakterit të tij, të ndryshojë nga kapitulli në kapitull. Si pasojë, lexuesi ndeshet me qëndrime të ndryshme në roman, domethënia e të cilave nuk mund të përcaktohet qartë: Bazil Halluërdi e lidh të bukurën me mirësinë, Lordi Henri në mënyrë më të ngushtë e lidh me kënaqësinë, ndërsa Doriani me pushtetin. Kjo dëshmon se zgjedhja dhe ruajtja e një domethënieje të vetme, apo e një interpretimi të vetëm i krijon lexuesit kufizime të dukshme.

Vetë personazhi i Dorianit dhe zhvillimi i tij në roman përforcon nevojën e lexuesit për të ruajtur një këndvështrim të shumëfishtë, sepse me shpalosjen e ngjarjeve të romanit, del në pah edhe rritja e qëndresës ndaj rolit arketipor pasiv, me të cilin shfaqet në fillim të romanit. Dëshira e tij për kënaqësi estetike bëhet gjithnjë dhe më e ndryshueshme dhe më e stërholluar, ndërkohë që kënaqësinë më të madhe Doriani e merr jo nga pandryshueshmëria e tipareve fizike, por nga fuqia për të shprehur personalitetin e tij në mënyrë të ndryshme nga sa pasqyrohet në portretin e Bazilit. Nëpërmjet këtij autoportreti paralel, vepër (artistike) e Dorianit, autori na sjell në vëmendje temën e rëndësishme të krijimtarisë, e cila zbulohet nëpërmjet lidhjes mes shëmtisë së portretit dhe fuqisë së Dorianit për ta mburjtur natyrën e tij me një shëmti të padukshme. Kjo temë rimerret vazhdimisht nga Uajldi dhe deri diku, i jep formë ligjërimit të tij.

Ndryshimet që pëson portreti gjatë shtjellimit të romanit i ftojnë lexuesit që të formojnë dhe të njëherazi të përmbysin perceptimet e tyre etike dhe estetike. Piktura na jepet në ndryshim duke pasqyruar një krijimtari në zhvillim e sipër dhe jo një vepër arti të përfunduar. Vetë ndryshimet që shkakton Doriani tek portreti i tij përbëjnë shembullin më të mirë se një vepër arti duhet të mbetet e hapur ndaj përpjekjeve krijuese të publikut të saj. Rrëfimi i shumëfishtë, i ndërthurur me tiparet e tjera të veçanta të përshkruara në këtë kapitull, provojnë edhe një herë tezën tone se vepra e Uajldit, ndonëse i përket një epoke tjetër, nëpërmjet paradokseve, dyzimit, përmbysjes së klisheve, ruan gjithmonë një frymë bashkëkohore.

IV. Komeditë

IV.1. Komeditë e Uajldit: risi brenda një modeli të njohur

Nuk përbën asnjë çudi fakti që Uajldi, mjeshtër i fjalës dhe i maskave provoi të shkruante edhe në gjininë e dramës. Ai nuk mund të anashkalonte kurrësi teatrin, që në atë periudhë ishte një mjet i rëndësishëm në komunikimin e shkrimtarit me publikun e tij. Uajldi kishte provuar edhe më parë të shkruante në këtë gjini, pavarësisht nga fakti se pjesa më e rëndësishme e dramave u shkrua në periudhën ndërmjet verës së 1891-së dhe shkurtit 1895-s, “Vera ose nihilistët”, ishte botuar më 1880 dhe u vu në skenë në Nju-Jork më 1883. Po kështu, “Dukësja e Padovës”, ishte vënë në skenë për një kohë të shkurtër në Nju Jork në 1891. “Vera ose nihilistët” ishte një trajtim melodramatik i nihilizmit, ku ngjarjet vendoseshin në Rusinë e fundshekullit të nëntëmbëdhjetë. Provat për këtë dramë filluan në Londër në nëntor 1881, por shfaqja nuk u vu asnjëherë në skenë për arsye politike. Drama pasqyrore jetën moderne duke vënë në qendër të saj një grua jokonformiste, në gojën e së cilës Uajldi vendos epigramet e tij të mprehta dhe Princin Pavël, një pararendës i figurës së dendit që do të shfaqet në dramat vijuese. “Dukësja e Padovës” është dramë në vargje ku ndihet jehona e Shekspirit, Uebsterit dhe Shellit.

Me gjithë këto përpjekje, suksesin (komercial) në këtë gjini ai e arriti vetëm me komeditë e tij. Oskar Uajldi i shkroi komeditë e dokeve apo komeditë sociale, siç emërtohen nga kritikët, në një periudhë të ndërmjetme të krijimtarisë së tij, mes botimit të “Portretit të Dorian Greit” dhe premierës së komedisë “E rëndësishme është të jesh serioz”. Vëmendja e kufizuar që ato kanë marrë nga kritika letrare, është ndoshta pasojë e një vlerësimi të përgjithshëm (paragjykses) se ato janë të drejtpërdrejta, si për sa i takon stilit ashtu edhe mesazhit. Suksesi i madh që pati komedia “E rëndësishme është të jesh serioz”, e ka lënë paksa në hije pjesën tjetër të krijimtarisë së autorit në këtë zhanër, (me përjashtim të dramës “Salome”). Ka disa studiues që e mbështesin këtë ide, duke arsyetuar se lidhja e menjëhershme që komedia “E rëndësishme është të jesh serioz” krijon me Oskar Uajldin bën që pjesët e tjera teatrore që u shkruan para saj të trajtohen thjesht si një parapërgatitje për kryeveprën e tij në këtë zhanër. Për pasojë kjo pjesë e veprës së autorit njihet pak nga lexuesit.³⁷¹

Diskutimet e kritikëve mbi vlerat e veçanta të këtyre komedive do të vazhdojnë me siguri edhe në të ardhmen. Megjithatë, ngjashmëritë strukturore që i gjejmë të pranishme në to, dhe që theksohen më shumë për shkak të llojit të ligjërimit të përzgjedhur dhe tematikës së veçantë krijojnë nevojën që ato të shihen si një e tërë. Kjo lloj analize do të mundësonte zbulimin e proceseve artistike që i dhanë forcën zërit të Uajldit në këtë zhanër. Ndonëse tri dramat e para, “Freskorja e Lejdit Uindermir” (“Lady Windermere’s Fan”), “Një grua pa rëndësi”, (A Woman of No Importance) dhe “Një bashkëshort ideal”(An Ideal Husband), nuk kanë të njëjtin shkëlqim si “E rëndësishme është të jesh serioz”, përdorimi i një qasjeje lineare në lexim do të kishte të njëjtin ndikim kufizues si tek “Potreti i Dorian Greit”, duke mos na dhënë mundësinë të bëjmë një vlerësim të drejtë të tyre.

³⁷¹ Alan Bird, *The Plays of Oscar Wilde*, (London: Vision Press, 1977), p. 7

Uajldi ishte i ndërgjegjshëm për forcën përfytyruese që ka mendja njerëzore në krijimin dhe plotësimin e kuptimeve të pathëna. Gjithmonë skeptik ndaj epistemologjisë, ku përfshinte edhe të tijën, ai përdori teknikat e nxitjes së përfytyrimit për të provokuar reagim më reflektues nga publiku, veçanërisht ato teknika që vinin në plan të parë diskutimin e pikërisht e këtyre njohurive apo besimeve që merreshin si të mirëqena. Duhet të kemi parasysh, në këtë rast, se interesi tij kufizohej me të kuptuarit e tekstit letrar, pa u shtrirë në problemet e përgjithshme të fenomenologjisë. Sipas tij, subjektiviteti i ndërlikuar dhe joracional i autorit dhe lexuesve bën që asnjë vepër letrare të mos kuptohet në mënyrë të përsosur. Për më tepër, pamundësia e lexuesit për të perceptuar kuptimin e saktë të autorit paraqet mundësi të reja për të shprehur dhe marrë kënaqësi estetike. Këto mundësi Uajldi i shfrytëzoi edhe në format më konvencionale të krijimit letrar, në komeditë e tij, të cilat i siguruan suksesin e përkohshëm në gjysmën e parë të viteve 1890.

Ky studim mbështet idenë se edhe këto komedi meritojnë të njëjtën vëmendje dhe analizë të thelluar si veprat e tjera të autorit. Ato janë vijim i arritjeve të mëparshme artistike të tij, dhe rrjedhimisht mund të përdoren të njëjtat lexime me shumë nivele, të cilat janë të vlefshme për përrallat, tregimet dhe romanin. Kjo nënkupton marrjen në shqyrtim të funksionit të ambiguitetit dhe kontradiktës sociale në secilën prej tyre, me qëllim që të vlerësohet ndikimi që patën në ndërveprimin mes autorit, tekstit dhe publikut.

Njohuritë mbi atmosferën viktoriane në të cilën lindën këto komedi, do të ndihmonin lexuesit e kohës së sotme që të përshtasin më mirë larminë e interpretimeve të mundshme. Në fillimin e viteve 1890, koha kur Uajldi nisi të shkruante këto komedi sociale, vëmendja ndaj qëndrimeve të publikut ishte bërë ndërkohë pjesë e natyrshme e procesit krijues të tij. Pritja e romanit “Portreti i Dorian Greit” e kishte bërë shumë të qartë se karriera e Uajldit si artist kishte qenë e sukseshme pikërisht për hir të mbajtjes në mënyrë të përsosur të baraspeshës mes dëshirës për të hedhur poshtë disa pikëpamjesociale konformiste dhe vetëdijes për të respektuar qëndrimet tradicionale të publikut. Në këtë fazë tek Uajldi nuk vihet re ndonjë prirje për ta prishur këtë drejtpeshim.

Komeditë e Uajldit, siç do të shtjellohet në vijim të këtij studimi, ngërthejnë edhe disa elemente të “dramës së ndërtuar mirë”, (the well-made play). Në atë kohë, drama sociale Ibsenit, paraqet një sfidë ndaj status quo-së; kur përballen me dilema morale, personazhet e tij i kthehen analizës së vetvetes, të ndjenjave të tyre, që ndoshta janë shtypur për shkak të konformizmit ndaj normave të shoqërisë. Ndryshe nga veprat e Ibsenit, ato të Uajldit përdorin përfytyrimin për të zgjeruar elementet më konvencionale të tyre, veçanërisht shndërrimin e natyrës njerëzore në sentimentale, (personazhe që bien në dashuri, që rigjejnë fëmijët e tyre), ndërkohë që ky sentimentalizim kundërshtohet nga vetë vepra e krijuar, në formën dhe në ideologjinë që ajo përfaqëson.

Në këto komedi vihet re përpjekja për të rimarrë tema të njohura për publikun e për t'i sjellë ato me një stil që pasqyron e njëkohësisht satirizon entuziazmin, nevojat dhe pasiguritë e periudhës në të cilën jetoi autori. Kështu, kjo pjesë e krijimtarisë së Uajldit shërben si tregues i një vetëdijeje krijuese e cila nuk mund të anashkalojë strukturat sociale dhe artistike të kohës. Aftësia e autorit për të zhvendosur dialogun dhe veprimin

deri në skajet e kufijve sociale dhe estetikë është arsyeja e suksesit të tyre. Ndërsa bën këtë, Uajldi është plotësisht i ndërgjegjshëm për larminë e tipologjisë së njerëzve që ndiqnin teatrin në periudhën viktoriane, e cila, sipas studiueses Çeril Her, “nuk përbëhet më thjesht nga shtresat e larta e të mesme të shoqërisë, por edhe nga ata që i përkasin shtresës së punëtorëve. Melodrama ishte forma e parapëlqyer në skenën e teatrit viktorian, ku shumica e pjesëve që viheshin në skenë ishin karakterizime sipërfaqësore me subjekt ku mbizotëronte aventura dhe pasiguria, pa trajtime të thelluara të problemeve.”³⁷²

Komeditë e Uajldit rikthyen në skenën e teatrit anglez hijeshinë dhe elegancën që mungonin atje prej kohësh. Ndoshta vlen të sjellim në vëmendje se, nëse në historinë e letërsisë angleze, periudha viktoriane karakterizohet nga emra të mëdhenj në prozë si Çarls Dikensi, Tomas Hardi, motrat Brontë, Antoni Trolopi, Uilliam Thekëri etj, nuk gjejmë të njëjtin shkëlqim në lëvrimin e gjinisë së dramës. Duhet të bëjmë këtu dallimin mes lëvrimin të dramaturgjisë dhe veprimtarisë teatrore, pasi teatri në vetvete ishte kthyer në institucionin kryesor të jetës kulturore të vendit. Në skenë viheshin jo vetëm dramat konvencionale karakteristike për periudhën, por edhe produksione të ndryshme të veprave të Shekspirit, drama muzikore, pantomima, etj. Vlerësimi i përgjithshëm i kritikës për dramat e shkruara në periudhën viktoriane përmbledhet në librin e studiuesit Robertson Dejvis “Pasqyra e natyrës”, i cili i karakterizon këto vepra si të shumta në numër, por pa ndonjë vlerë të madhe letrare...”³⁷³.

Melodrama e periudhës viktoriane u zhvillua kryesisht në përgjigje të prirjeve të publikut nga spektakli, subjektet që bazoheshin në folklor dhe nga ngjarjet e bujshme që lexoheshin në shtypin e përditshëm. Kjo gjini u mbështet, gjithashtu, edhe në letërsinë gotike dhe historike, me teprime të dukshme në pasqyrimin e sentimentalizmit, veçanërisht atij të heroinave kryesore. Nga ana tjetër, siç u përmend më lart, klima artistike e dramës kishte filluar të ndikohej edhe nga dramaturgët novatorë si Ibsen, Hauptman (Hauptmann) dhe Meterlink (Maeterlinck) të cilët po sillnin në skenë forma të reja alternative ndaj melodramës. Për më tepër, kritikë të rëndësishëm të artit si Uilliam Arçer³⁷⁴ dhe Bernard Shou,³⁷⁵ shpallnin në shkrimet e tyre nevojën për të pranuar forma të reja më pak konvencionale në dramë.

Kështu, ndonëse melodrama mbetej ende forma e parapëlqyer nga publiku, kishin nisur të zinin vend edhe qasje të reja krijuese. Një mendje e kultivuar si ajo e Uajldit, pa dyshim që e kishte rrokur menjëherë këtë realitet të ri. Për pasojë, ai, edhe kur shkruan për teatrin popullor, suksesin nuk mund ta sigurojë duke e bazuar veprën thjesht tek pritshmëritë e parashikueshme të publikut. Nga ana tjetër, ai është i ndërgjegjshëm se eksperimentet radikale do të shkonin kundër shijes së publikut. Kështu, Uajldit i duhej të merrte parasysh një kompleksitet rrethanash: pritshmëritë e publikut viktorian në lidhje

³⁷² Cheryl Herr, *Joyces's Anatomy of Culture*, (Chicago: University of Illinois Press, 1986), p.112.

³⁷³ Robertson Davies, “The Mirror of Nature”, (Toronto: Toronto University Press, 1983), p.87.

³⁷⁴ William Archer, *The Old Drama and the New*, (London: Heinemann, 1923)

<http://www.questia.com>.

³⁷⁵ George Bernard Shaw, *Our Theatres in the Nineties*, (London: Rowlands Press, 2007), pp. 220-240.

me atë që do të gjente në teatër, por edhe rikonceptimet e protokolleve të njohura të dramës në përputhje me format e reja që po shfaqeshin.

Suksesi i Uajldit si dramaturg dëshmon se ky konceptim origjinal i tij është plotësisht i harmonizuar me këtë larmi pritshmërisht estetike. Pasqyrimi i jetës së aristokracisë për një publik që i përkiste, më së shumti, shtresës së borgjesisë së re provon edhe një herë kuptimin e saktë që kishte Uajldi për pritshmëritë e publikut viktorian në lidhje me përshkrimin e marrëdhënieve komplekse kulturore që klasa e mesme ruante me shtresat e larta dhe të ulëta të shoqërisë. Publiku i Uajldit karakterizohej nga ambivalenca, pra, nga ndërthurja e prirjes për të pëlqyer satirizimet e tepruara të dokeve aristokratike me besnikërinë ndaj kufijve tradicionalë shoqërorë. Uajldi e respekton këtë ambivalencë të pritshmërive të publikut si nëpërmjet metodave të veçanta që përdor për ta pasqyruar atë në qëndrimet e tij, ashtu edhe në nëpërmjet përshtatjes së dramës me shijet e publikut, të cilat kishin nisur të evoluonin nga melodrama drejt natyralizmit.

Të katër komeditë që do të marrim në shqyrtim, “Freskorja e Lejdit Uindermir”, “Një grua pa rëndësi”, “Një bashkëshort ideal”, dhe “E rëndësishme është të jesh serioz” përdorin teknikat bazë të fshehjes dhe zbulimit në shpalosjen e linjave të subjektivit, teknika që i gjejmë rëndom në melodramat e kohës.³⁷⁶ Ligjërimi shumëzërësh i lejon Uajldit të përdorë elementin natyralist si kundërpeshë ndaj atij melodramatik. Nga ana tjetër, në këto vepra autori lëvroi tema të cilat ishin të pranishme në veprat dramaturgjike më novatore të periudhës. Ndër to përshihen: rëndësia dhe paqëndrueshmëria e pozitës shoqërore, papajtueshmëria mes pritshmërive dhe kërkesave të moralit publik dhe atij privat, si dhe pasojat që rrjedhin nga përballja e drejtpërdrejtë me institucionet e shoqërisë.

“Freskorja e Lejdit Uindermir” u vu për herë të parë në skenë më 20 shkurt 1892 në Teatrin Seint Xhejms. Ishte suksesi i parë i Oskar Uajldit në këtë zhanër. U dhanë atë vit 156 shfaqje.³⁷⁷ Këtë entuziazëm të publikut nuk e gjejmë tek kritika letrare të kohës. Mendimi mbizotërues tek kritikët ishte se Uajldi nuk kishte arritur ta shtrinte ligjërimin e përtej pritshmërive konvencionale.³⁷⁸ Dobësitë e pjesës, të cilat do të rimerren edhe në vlerësime të mëvonshme të kritikës, u vunë në dukje që në artikullin e parë kritik të shkruar në mënyrë anonime në gazetën “Dhë tajms”:

“Si kundërpeshë për mangësitë në mënyrën e ndërtimit, pjesa favorizohet nga stërhollimi fantastik i dialogëve nga Z. Uajld ... Por mundimi bëhet edhe më sflitës kur zbulojmë, shumë shpejt, se të gjithë personazhet flasin njësoj, dhe se përmbysjet e ndërlikuara të mendimit janë gjithçka që autori na ofron... Ky përdorim i pakursyer dhe i thatë epigramesh na bën të dëshiruar për një frymë të freskët sinqeriteti. Fjalët e personazheve, bëhen, në të vërtetë, po aq të bezdisshme sa edhe veprimet e tyre. Me qëllim që të

³⁷⁶ Kerry Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), pp. 144-159.

³⁷⁷ Cituar te Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, (London: Hamish Hamilton, 1987), pp. 367-69.

³⁷⁸ Cituar te Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, (London: Hamish Hamilton, 1987), pp. 367-69.

përftojë personazhet e tij, Z. Uajld duket sikur ka shumëfishuar vetveten, nëpërmjet procesit të ndarjes, siç ndodh në organizmat e klasave më të ulëta”.³⁷⁹

Kjo kritikë dhe të tjerat që e pasuan krijuan një paragjykim të përgjithshëm i cili nuk lejonte zbulimin e momenteve të zhvillimit krijues në komedi. Për pasojë, tek drama “Freskorja e Lejdi Uindermir”, siç vëren edhe studiuesi Allen Bërd anashkalohet: “aftësia e hollë për të ndërthurur brenda dialogëve, në dukje banalë, ngjyime shumëzërëshe me rëndësi kuptimore dhe për t’i paraqitur konturet sociale të shoqërisë viktoriane me një stil shumë tërheqës e të mprehtë.”³⁸⁰

Komentet nga kritikë të njohur të kohës si Henri Artur Xhons³⁸¹ apo Uilliam Arçer³⁸², por edhe nga kritikë të tjerë na ndihmojnë për të krijuar një panoramë të kodeve të pranuar nga shoqëria. Sigurisht që kritika e Arçerit dhe Xhonsit ishte vendimtare në krijimin e shijeve të shoqërisë angleze për teatrin modern, por duhet të mbajmë parasysh se për periudhën që kemi në shqyrtim kjo kritikë paraqet më shumë një projekt ambicioz që synon të nxisë përfaqimin e stilit të Ibsenit në teatrin anglez. Ndryshe nga dy kritikët e lartpërmendur, kritikët me qëndrime më tradicionale pasqyrojnë në shkrimet e tyre prirjen e publikut nga forma më të kontrolluara risish, pra, nga një frymë e re, por jo e pakuptueshme.³⁸³ Uajldi u rrek të bënte për vete pikërisht këtë pjesë të publikut që kishte mbetur e ngërthyer në një gjendje mërzie nga e vjetra dhe hutimi që shkaktonte risia. Kritikat e para, të cituara më sipër, tregojnë se nuk pati gjithnjë sukses në arritjen e këtij qëllimi.

Një shqyrtim sipërfaqësor i linjës së subjektit të “Freskorja e Lejdit Uindermir” na shërben për të kuptuar arsyet e kësaj mosarritjeje. Vëmendja e autorit përqendrohet në sjelljen e personazhit kryesor, Lejdit Uindermir, e cila gjatë dy akteve të para beson se i shoqi ka një lidhje jashtëmartesore me një grua më të vjetër në moshë, zonjën Erlin. Për t’u hakmarrë ajo vendos të largohet me Lordin Darlington, i cili kishte kohë që i shfaqte dashurinë. Zonja Erlin, e cila për lexuesin zbulohet si nëna e Lejdit Uindermir, njoftohet për planet e kësaj të fundit dhe vendos të mos e lejojë të bijën të bjerë në të njëjtin gabim që edhe ajo vetë kishte bërë vite më parë. Shkon në apartamentin e Lordit Darlington, dhe shmang situatën ku Lordi Uindermir do të zbulonte qëllimet e së shoqes. Ndërkohë, reputacioni i zonjës Erlin komprometohet në momentin kur ajo zbulohet në apartamentin e Lordit Darlington.

Megjithatë, pjesa nuk mbyllet në mënyrë tragjike. Uajldi arrin të ofrojë një mbyllje tradicionale të gërshetuar me disa elemente të reja. Zonja Erlin pranon se nuk mundet të mbajë peshën e të qenit nënë dhe, duke shkuar edhe më larg, përjashton mundësinë ta luajë këtë rol në të ardhmen. Kështu ajo i thotë Lordit Uindermir:

“Oh, mos mendo se do të bëj ndonjë skenë patetike me të [Lejdit Uindermir], t’i hidhem në qafë dhe t’i tregoj se kush jam në të vërtetë. Nuk kam asnjë ambicie për të luajtur rolin

³⁷⁹ *The Times*, (London), 22 February 1892, 10, [http://: www.ukpressonline.co.uk](http://www.ukpressonline.co.uk)

³⁸⁰ Alan Bird, *The Plays of Oscar Wilde*, (London: Vision Press, 1977), pp. 103-4.

³⁸¹ Encyclopedia Britannica, [http://: www.britannica.com](http://www.britannica.com).

³⁸² William Archer, *The Old Drama and the New*, (London: Heinemann, 1923),

[http://:www.questia.com](http://www.questia.com).

³⁸³ Cituar te Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, (London: Hamish Hamilton, 1987), pp. 367-69.

e nënës. Vetëm një herë në jetë kam provuar ndjenjat e nënës. Kjo ndodhi mbrëmë. Këto ndjenja ishin të tmerrshme- më bënë të vuaj, më bënë të vuaj shumë. Për njëzet vjet kam jetuar pa fëmijë, dua të vazhdoj të jetoj pa fëmijë. [Duke fshehur ndjenjat pas një qeshjeje të kotë]. Pastaj, i dashur Uidermir, si mund të bëj rolin e një vajze të rritur? Margaret është njëzet e një vjeç dhe unë nuk kam pranuar kurrë se jam më shumë se njëzet e nëntë, apo tridhjetë. Njëzet e nëntë kur tendat janë rozë, dhe tridhjetë kur nuk janë në këtë ngjyrë. Kështu, pra, kjo është punë që s'bëhet. Jo, sa më takon mua, le ta lemë gruan tënde të adhurojë kujtimin e nënës së vdekur dhe të ndershme. Pse duhet të prish iluzionet e saj? Me zor arrij të ruaj të mijat. Mbrëmë humba njërin prej tyre. Mendoja se nuk kisha zemër. Zbulova që kisha, dhe për më tepër, zemra nuk më shkon fare, Uidermir. Nuk e di, ndoshta sepse nuk ka shumë lidhje me veshjen moderne. Të bën të dukesh plakë. [Merr pasqyrën nga tavolina dhe shihet]. Dhe të prish edhe të ardhmen, pikërisht në ç'astet më kritike." Uidermir nuk mund ta kuptojë seriozitetin e këtij momenti dhe shprehet i befasuar nga këto ndjenja fare të panatyrshme:

"Lordi Uidermir - Ti më fut tmerrin!"

Përgjigja që merr nga Zj. Erlin ka të gjitha ngjyrimet sfiduese, karakteristike për personazhin gjatë gjithë dramës:

"Zonja Erlin [*Çohet*]- Besoj, Uidermir, se ti do të doje që unë të bëhesha murgeshë apo të bëhesha infermiere në ndonjë spital, ose ndonjë të ngjashme, siç ndodh rëndom në romanet idiote të ditëve të sotme. Ky është budallalëk, Artur; në jetën e vërtetë ne nuk i bëjmë këto gjëra. Jo, në ditët tona ngushëllimi nuk vjen nga pendimi, por nga kënaqësi. Pendimi është fare jashtë mode. Për më tepër nëse një grua pendohet vërtet, atëherë i duhet të shkojë tek një rrobaqepës i keq, përndryshe s'e beson kush dhe këtë nuk do ta bëja për asgjë në botë."³⁸⁴

Në mbyllje edhe zonja Erlin dorëzohet para sigurisë që jep i martesë me Lordin Ogastës, ndërsa Lordi dhe Lejdi Uidermir jetojnë "të lumtur përgjithmonë". Duhet të mos harrojmë se kjo lumturi bazohet në gënjeshtër që i thonë njëri-tjetrit në lidhje me marrëdhënien që secili prej tyre ka me Zonjën Erlin.

Në një nivel sipërfaqësor komedia e Uajldit shpaloset në formën e një përralle pa pretendime, në të njëjtën linjë me melodramat e tjera të kohës. Megjithatë, ashtu si në pjesën më të madhe të krijimtarisë së këtij autori, edhe trajtimi në dukje i përciptë i një teme të caktuar (në këtë rast morali i gjithëpranuar) fton për rishqyrtime më të thelluara brenda dialogëve. Ligjërimi i personazheve arrin deri në caqet e tolerancës së publikut duke nxjerrë në pah qëndrimet ambivalente që qëndrojnë në themel të tij, por që ne nuk arrijmë t'i perceptojmë kur përballemi me to në situata të njohura.

Në komedi, sakrifica e zonjës Erlin për të bijën, kur merr përsipër harresën e freskores në apartamentin e Lordit Darlington, zhvlerësohet kur ajo arrin të zbusë Lordin Augustus me shumë lehtësi, dhe të dy së bashku largohen për në Paris, pa i zbuluar së bijës të vërtetën. Ky subjekt rrëzon disa klishe, por nuk arrin të kundërshtojë plotësisht pikëpamjet më konservatore. Subjekti në vetvete nuk shfaq elemente jorealiste. Ai bazohet në gjykimin konvencional, që e gjejmë rëndom tek dramat sociale, se qeniet

³⁸⁴ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p.382.

njerëzore kanë një thelb, një identitet e cili fshihet pas maskave sociale. Për të zbuluar këtë thelb, subjekti na ofron momentin kur zonja Erlin, e shtyrë nga instinkti prindëror vendos të mbrojë të bijën duke komprometuar vetveten. Udhëzimet skenike mbështesin zbulimin e këtij thelbi njerëzor. Gjejmë në to thënie të tilla si: “Për një çast ajo zbulon vetveten” dhe “duke fshehur ndjenjat pas një të qeshure të kotë”³⁸⁵ të cilat na përballin me një grua që jep dashuri, që vuan largësinë që ka me shoqërinë, por që është aq e fortë sa të mos kërkojë të marrë dashuri nga persona të cilëve kjo gjë do t’u shkaktonte vuajtje. Ajo nuk pranon që Lordi Uindermir t’i tregojë të shoqes të vërtetën, pasi kjo do ta njolloshte emrin e së bijës përgjithmonë. Dialogu në vijim e ilustron dhembjen e saj:

“ Zonja Erlin- Nëse ia thua, do ta turpëroj emrin tim aq shumë, sa do të prish ç do ç ast të jetës së saj. Kjo do ta shkatërrojë, do të bëjë të ndihet e mjerë. Nëse guzon t’ia thuash, nuk do të ketë fund jeta e shthurur në të cilën do të futem, turpet që do të bëj. Jo, nuk do t’i tregosh! Nuk të lejoj!

Lordi Uindermir - Pse?

Zonja Erlin [*Hesht*]- Po të të thoja se e kam për zemër, mbase dhe e dua, ti do të talleshe me mua, apo jo?

Lordi Uindermir- Nuk do të të besoja. Dashuri nëne do të thotë përkushtim, vetëmohim, sakrificë. Ç ’mund të dish ti për këto gjëra?

Zonja Erlin- Ke të drejtë. E ç ’mund të di unë për këto gjëra. E lëmë këtë bisedë. Dhe po ta them se nuk të lejoj t’i tregosh vajzës time të vërtetën. Është e fshehta ime, jo e jotja...”

Në mënyrë shumë origjinale, Zonja Erlin shfaqet mospranuese ndaj çfarëdolloj gjesti që do ta përfshinte atë në një identiteti të caktuar. Madje edhe roli i nënës është për të po aq i papranueshëm, sa edhe çdo rol tjetër që do ta bënte indentitetin e saj diçka të kapshme, të dukshme.

Kjo mungesë identiteti e zonjës Erlin në kushtet e dramës eksperimentale do të plotësohej nga publiku. Pra, në njëfarë mënyre zonja Erlin reagon ndaj mungesës së identitetit viktorian duke marrë mbi vete një karakter të cilin publiku/lexuesi do ta shihte si të pamundur, karakterin e një gruaje që ofron shumë mundësi, por kurrfarë thelbi. Subjekti në vetvete është një kërkim i identitetit njerëzor, ndërsa elementet e tjera të pjesës lënë të kuptohet se identiteti, në mënyrën se si ai trajtohet në komedi, ose nuk ekziston ose nuk është i rëndësishëm. Publikut/lexuesit i mbetet vetëm iluzioni i bazuar në konvencionet e njohura të melodramës se në fund mund të ketë kuptuar thelbin e karakterit të zonjës Erlin apo të çiftit Uindermir. Epigramet e Uajldit e shtojnë vështirësinë e interpretimit të dramës në përputhje me skemën e zhanrit, pasi ato krijojnë një botë të pazakontë, të mbizotëruar nga dukje dhe stil, pa ndjenjë dhe identitet. Këtu kemi të njëjtat personazhe pa zemër që shfaqen në trajtën e tyre më të tejskajshme tek drama “E rëndësishme është të jesh serioz”.

Kritikët nuk janë në një mendje për thelbin njerëzor të këtij personazhi apo të personazheve të tjera në komedi. Për shembull, studiuesi Mors Pekam vëren se:

³⁸⁵ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 382.

“Ndryshimi i Lejdit Uindermir është sipërfaqësor. Ajo nuk është në gjendje të bëjë dallimin mes idealeve dhe iluzioneve ... e për pasojë, nuk ka aftësinë për të arritur një zhvillim të vërtetë moral”³⁸⁶. Sipas tij mjetet/teknikat artistike që karakterizojnë këtë lloj komedie nuk shfrytëzohen në mënyrë shteruese nga autori. Të tri teknikat e përmendura nga Pekami: 1. Modeli i fëmijës së humbur, 2. Takimi i grave rivale dhe, 3. Skena e zbulimit, janë lehtësisht të identifikueshme brenda veprës, por ato lihen të papërfunduara, thuhet si një mendim i lënë në mes që pret për t’u plotësuar. I gjithë ndërtimi i dramës bazohet në mospërmbushjen e modeleve tradicionale.

Thelbi i natyrës njerëzore, si diçka e ndryshueshme në varësi të përvojave jetësore nuk gjen vend në dramën e Uajldit. Studimi i Pekamit përfundon me idenë se Lejdi Uindermir nuk nxjerr asnjë mësim nga gjithçka që ndodh rreth saj, duke e mbështetur këtë hipotezë kryesisht në aktin e katërt të dramës. Fakti që zonja Erlin kalon në kategorinë e njerëzve të mirë nuk ndryshon aspak qëndrimin e Lejdit Uindermir për sa i takon ndarjes puritane të njerëzve në të mirë e të këqij. Ajo thjesht e fal të kaluarën e zonjës Erlin, pa u përballur dhe pa e kuptuar atë. Ky personazh moralisht i papjekur, të cilit e vërteta nuk i tregohet sepse nuk ka temperamentin e përshtatshëm, vë në dyshim vetë aksiomën e dramës. Ajo është i vetmi personazh që mund të zbulojë identitetet e rreme, por këtë e bën vetëm brenda kufizimeve të një idealizmi të ngushtë. Uajldi nuk e thekson shumë ironinë e këtij fakti, dhe kështu, shumë lexues e marrin mbylljen e dramës si një shfaqje tjetër të bujarisë së zonjës Erlin. Bashkekzistenca e strukturave të ironisë dhe atyre tradicionale të shqyrtimit të identitetit krijon një ambiguitet epistemologjik të pazakontë për zhanrin, ku bëhet i pamundur si përcaktimi i natyrës njerëzore, ashtu edhe i natyrës së veprës.

Ndryshe nga dramat tradicionale të kohës, tek “Freskorja e Lejdit Uindermir” nuk gjejmë dallime shumë të dukshme mes së mirës dhe së keqes. Motivet që i shtyjnë personazhet të veprojnë nuk tingëllojnë as të admirueshme dhe as të neveritshme. Po kështu, veprimet e personazheve, me gjithë përpjekjet e tyre për t’u dhënë atyre statusin e një kodi etik, nuk janë të zhveshura nga shtysat pragmatiste. Ndonëse Uajldi mbështetet tek konvencionet e zhanrit për personazhet e tij dramatike, sërish ai nuk lejon që sjellja e tyre të bëhet klishe ose e parashikueshme. Përkundrazi, ai zgjedh lojën me pritshmëritë e publikut për një tipologji të caktuar, duke e përballur këtë lojë me një larmi alternativash që mbeten të hapura për lexuesin.

Për më tepër, toni i veshur me epigramet karakteristike uajldiane e zgjeron zhanrin përmes karakterizimeve, të cilat shkojnë përtej konvencioneve të thjeshta të realizmit dhe përfundojnë në një ndërthurje formash. Mprehtësia e dialogut nxit shtysën e rishkrimit (sipas përcaktimit të Bartit) nga publiku dhe nga autori, ndërkohë që ambiguiteti krijon ndjesinë e pasigurisë që e gjejmë në krijimtarinë eksperimentale të asaj periudhe. Megjithatë në asnjë rast nuk e shohim Uajldin të përqafojë përpjekjet e dramaturgëve novatorë si Ibseni.

Përshkrimi i Dukeshës Beruik, personazh dytësor interesant i komedisë mund të shërbejë si ilustrim për argumentin e mësipërm. Sjellja protektive ndaj së bijës, Lejdit

³⁸⁶ Peckham Morse, “What Did Lady Windermere Learn?”, *College English* 18, (1956): pp.11-14.

Agata, në aktin e parë rishfaqet tek marrëdhënia e Lejdit Breknël me të bijën në komedinë “E rëndësishme është të jesh serioz”. Imazhi i matriarkatit viktorian, i pranishëm në një sërë dramash të asaj periudhe arrin kufijtë e parodisë. Në njëren anë, dukësja është e vendosur të mbrojë të bijën nga të gjitha bisedat që ajo i konsideron si të papërshtatshme; në anën tjetër këmbëngul t’i rrëfejë Lejdit Uindermir thashethemet banale që qarkullojnë për Lordin Uindermir. Kjo gjetje vë në dukje aftësinë e pazakonshme të dukeshës për të manipuluar protokollet dhe gjuhën e shoqërisë, aftësi që na drejton drejt përmbysjeve të paarsyeshme. Këto veprime theksohen nëpërmjet pranëvënies së tyre, në mënyrë të pavarur e të njëkohshme, teksa dukësja i drejtohet nëpërmjet dialogut të alternuar herë Lejdit Agata dhe herë Lejdit Uindermir:

“Dukësja Beruik- Dhe nuk mund të mos ju them, se sa keq më vjen për ju, e dashur Margaret...Agata e dashur!

Lejdi Agata- Po, nënë. [*Ngrihet në këmbë.*]

Dukësja Beruik - A do t’i hedhësh një sy albumit të fotografive që është atje?

Lejdi Agata - Po, nënë. [*Afrohet tek tavolina.*]

Dukësja Beruik - E mira vajzë! Është kaq e dhënë pas fotografive të Zvicrës. Mua nuk më duket shenjë e një shijeje të hollë! Por, me të vërtetë që më vjen shumë keq për ty, Margaret.

Lejdi Uindermir - [*Duke buzëqeshur.*] Pse, dukeshë?

Dukësja Beruik - Oh, për shkak të asaj gruas së tmerrshme. Për më tepër, vishet mirë, dhe kjo i përkeqëson gjërat, jep një shembull kaq të frikshëm... Shumë gra e kanë një të kaluar, por më kanë thënë se ajo ka një dyzinë.

Lejdi Uindermir- Për kë e keni fjalën, dukeshë?

Dukësja Beruik - Për zonjën Erlin.

Lejdi Uindermir - Zonjën Erlin? Nuk e njoh aspak. Dhe ç’lidhje ka ajo me mua?

Dukësja Beruik - Vogëlushja ime e shkretë! Agata, e dashur!

Lejdi Agata - Po, nënë.

Dukësja Beruik: Pse nuk del pak në verandë të shohësh perëndimin e diellit?³⁸⁷

Ndërsa dialogu shpaloset më tej, dukësja bëhet gjithnjë e më e drejpërdrejtë në gjërat që i tregon Lejdit Uindermir për të shoqin, por njëherazi kujdeset që e bija të jetë sa më larg këtij diskutimi. Personazhi i dukeshës na shfaqet si talent që manovron me origjinalitet të admirueshëm brenda një formati ngushtësisht të përcaktuar, atij të miniaturës sociale. Nëse do të bënim një reflektim pak më të guximshëm, mund të përftonim këtë lloj perceptimi edhe në lidhje me autorin e dialogëve. Aftësia për të sjellë risi brenda një zhanri me norma të ngurta kthehet në shenjë dalluese të përpjekjeve të Uajldit. Për më tepër, ky origjinalitet i dialogut vendos një standard edhe për lexuesin që është në kërkim të nëntekstit të fshehur brenda dialogëve.

³⁸⁷ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), pp. 340-41.

Fragmente të tjera nga komedia, ku dukesha shpreh pikëpamjet e saj mbi dashurinë dhe martesën dëshmojnë se Uajldi di me siguri se deri ku mund ta teprojë me qëndrimet e personazheve, pa vënë në rrezik koherencën që i jep qëndrueshmëria e zhanrit. Kështu, nuk janë të rralla fragmente që dëshmojnë për vetëdijen e autorit lidhur me këtë. Përshkrimi i martesës së saj nga Lejdi Beruik përbën një shembull bindës:

“Ishin vetëm kërcënimet mizore dhe të pafundme të Beruikut se do të vriste veten që më bënë të pranoja propozimin e tij dhe, pa kaluar viti, ai nisi të rendte pas çfarëdo zhuponi, të gjithëfarëlloj ngjyre, forme e cohe. Në të vërtetë, ende pa mbaruar muaji i mjaltit, e kapa duke i shkelur syrin shërbëtores sime, një vajze shumë të respektuar. E pushova menjëherë... jo, me sa më kujtohet, ia kalova motrës sime. I gjori Sër Xhorxh është aq miop, sa mendova se nuk do të kishte rrezik. Por, doli ndryshe, për fat të keq.”³⁸⁸

Ky qëndrim ndaj vlerave tradicionale shoqërore arrin kufijtë e karikaturës tek përshkrimi i personazhit të Lejdit Breknël në aktin e parë të “E rëndësishme është të jesh serioz”. Kjo mundësohet nëpërmjet shprehjes me ftohtësi të pikëpamjeve të saj therëse për të shoqin dhe për dhëndrin e ardhshëm, gjë që ndërthuret me ruajtjen e karakterit natyralist nëpërmjet sistemit të vlerave logjike që mishëron personazhi.

“Jam e kënaqur se babai i saj i gjorë [i Guendolënit], e di se ajo është duke ndjekur një leksion jashtëzakonisht të gjatë që ofrohet nga Skema për Shtrirjen e Universitetit, leksion mbi ndikimin që të ardhurat e përhershme kanë tek mendimi. Nuk kam asnjë plan ta zhgënjëj. Në fakt asnjëherë nuk e kam zhgënjyer, për asgjë. Më duket e gabuar kjo gjë.”³⁸⁹

Ndërthurja e konvencionit me risinë dëshmon për forcën e qasjes së Uajldit ndaj dramës. Në të dyja pjesët, pa teprime, ai ka krijuar tipologjinë e personazhit bllokues, që rreket të pengojë bashkimin e lumtur të dy të rinjve. Megjithatë, edhe në këtë rast, ai bën përmbyesje të pritshmërive për rolin. Përgjithësisht, këto figura bllokuese janë mishërimi i mendësisë tradicionale që vepron në përputhje të plotë me idealet e shoqërisë. Ndryshe nga ky rregull, figurat bllokuese të Uajldit nuk shfaqin asnjë prirje për të përqaftuar një rol të tillë. Dukesha Beruik dhe Lejdi Breknël nuk bëjnë as përpjekjen më të vogël për të fshehur përbuzjen ndaj kufizimeve të jashtme të shoqërisë; pikëpamjet e tyre kushtëzohen nga interesa pragmatiste e egoiste. Pra, këto personazhe femërore i japin mundësinë publikut që, fillimisht të pranojë atë ç ka është e njohur për të, e më pas, të reagojë ndaj mundësive përfytyruese që ngjall secili prej individualiteteve të tyre.

Shohim, pra, një zhvendosje tjetër të pritshmërive tipike të publikut. Northrop Frai (në analizën që u bën këtyre dialogëve vëren: “dramaturgët tradicionalisht i kanë dhënë figurat bllokuese nëpërmjet personazheve meshkuj: baballarë ose zëvendësues të tyre”³⁹⁰ Si tek “Freskorja e Lejdit Uindemir”, ashtu edhe tek “E rëndësishme është të jesh serioz”, ky konvencion përdoret nga Uajldi duke e shoqëruar me efektin që sjell përmbyesja e karakteristikave tipike. Në këtë mënyrë, autori arrin të rindërtojë një formë

³⁸⁸ Ibid.

³⁸⁹ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p.527.

³⁹⁰ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, (Princeton N.J.: Princeton University Press, 1957), pp.164-65.

të njohur, e njëherazi u ofron lexuesve këndvështrime të reja, ndërsa ruan elemente të mjaftueshme të tipologjisë për të shmatur çorientimin.

Përtej formës së veçantë në të cilën paraqiten personazhet, vetë qëndrimi i Uajldit ndaj grave të tilla si Duksha Beruik dhe Lejdi Breknël e detyron publikun që të rimarrë në shqyrtim reagimet ndaj këtyre figurave. Në një situatë konvencionale, ne priremi të mos e pranojmë figurën stereotipike të nënës komanduese si zëdhënëse të pikëpamjeve të vjetruara apo hipokrite. Po kështu, janë të dashuruarit ata që kanë mbështetjen ose respektin tonë, për hir të faktit se janë ata që thyejnë mendësitë dhe vendosin modele të reja sjelljeje. Komeditë e Uajldit e thyejnë sindromën e Romeos dhe Xhuljetës, pasi na përballin me nëna të afta që të ruajnë dhe përmbysin aspekte të rëndësishme të roleve tradicionale dhe, që përgjithësisht shfaqen si më të guximshme se fëmijët e tyre. Me gjithë përpjekjet që bëjnë për të kontrolluar fatet e fëmijëve, figurat e nënave, kur përshkruhen nga Uajldi, janë fare të pandjeshme ndaj forcës së mendësisë të vjetër. Në të kundërt, janë fëmijët e tyre ata që ruajnë idetë klishe të martesës me dashuri ndërsa nënat e janë shumë larg si nga kjo ide, por edhe nga klisheja tjetër e martesës për hir të pozitës shoqërore. Qëndrimi i tyre është thellësisht materialist, e nuk i hap rrugë as sentimentalizmit e as konvencioneve sociale.

Lexuesi ka mundësi të zgjedhë mes admirimit ose dënimit të këtyre standardeve të reja. Në secilin rast, ai duhet të rivlerësojë reagimin ndaj personazheve, pasi këta të fundit nuk mund të gjykohen thjesht mbi bazën e konvencioneve të parashikueshme apo sjelljes melodramatike. Ndërfutja e formave eksperimentale në përfaqësimin tradicional i siguron Uajldit suksesin në ndërthurjen e shtysës për të sjellë risi me nevojën për të përmbushur pritshmëritë e lexuesit. Kështu, ndërkohë që zhvillohet veprimi tek “Freskorja e Lejdit Uindermir”, bëhemi të vetëdijshëm për një polifoni jehonash dhe imitimesh, ndërsa vetë autori tregon kujdes që të na tërheqë vëmendjen drejt faktit se kemi të bëjmë me një krijim që shkon përtej komedisë së dokeve.

Studiuesit Allen Bërd³⁹¹ dhe Kethrin Uërth³⁹² shohin tek kjo vepër ngjashmëri me komedinë e Sheridanit (Richard Brinsley Sheridan). Riçard Ellmën vëren se i njëjti vëzhgim është bërë nga disa kritikë që në kohën që Uajldi e shkroi dramën.³⁹³ Uajldi risjell në skenë teknikat e vjetra të komedisë së dokeve të shekullit të tetëmbëdhjete. Ngjashmëritë janë të dukshme, veçanërisht me “Shkollën për skandal”(School for Scandal), e cila nuk është tjetër veçse një fabul morale, ku ndërthuret mjeshtëria në përdorimin e teknikave skenike, aforizmave, zbulimit të maskave dhe hipokrizive të shoqërisë së lartë, me një stil argëtues.

Ata kanë të përbashkët edhe parapëlqimin e ironisë së mprehtë përkundrejt sentimentalizmit, apo edhe shfaqjes së emocioneve njerëzore. Teknikat e vjetra, i shërbejnë Uajldit jo për të krijuar apo trajtuar tema të panjohura, por për të nxjerrë në pah stilin e tij. Uajldi na fut në një botë ku personazhet flasin me gjuhën e epigrameve, në vend të shkëmbimit të ideve. Komeditë e tij nuk synojnë të prekin ndjenja apo të nxisin

³⁹¹ Alan Bird, *The Plays of Oscar Wilde*, (London: Vision Press, 1977), p. 108.

³⁹² Katharine Worth, *Oscar Wilde*, (Basingstoke: Macmillan Publishers, 1983), p.84.

³⁹³ Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, (London:Hamish Hamilton, 1987), p.368.

pasione. Ato na përballin me një botë të shtirur ku mprehtësia dhe të papriturat e situatave na bëjnë të jemi të vëmendshëm ndaj asaj që ndodh në skenë.

Ndikimi i komedisë së shekullit të tetëmbëdhjetë mund të vihet re, gjithashtu, edhe tek emrat e personazheve, apo tek qasja e mprehtë dhe cinike ndaj botës. Fragmenti i mëposhtëm, ku shfaqet një grua e martuar duke udhëzuar të dashurin për mënyrën se si ai duhet të trajtojë bashkëshortin e saj dëshmon pikërisht këtë, ndikimin e komedisë së dokeve të shekullit të tetëmbëdhjetë tek “Freskorja e Lejdit Uindermir”:

“Lejdi Plajmdei -Je për drekë me Nirs Erlin të premtën!

Dambi -Pse?

Lejdi Plajmdeil -Sepse dua që të marrësh me vete edhe tim shoq. Ka qenë kaq i vëmendshëm kohët e fundit, sa është bërë i bezdisshëm. Kjo grua është pikërisht ajo që i duhet, e për mua nuk ka kurrfarë problemi. Të siguroj që këto lloj grash janë shumë të dobishme. Ato janë baza e martesave të tjerëve.”³⁹⁴

Në formë të ngjashme me komeditë më të mira të shekullit të tetëmbëdhjetë, kjo vepër rrëzon konvencionet duke u mbështetur pikërisht tek ato. Zhvendosja e tipologjisë që u shpjegua më lart, pra evokimi i tipareve dalluese që zhanri ka shfaqur në të kaluarën, befason pritshmëritë e lexuesit, duke u dhënë atyre mundësi të hapura interpretimi. Nga ana tjetër, një vlerësim i drejtë i “Freskorja e Lejdit Uindermir” kërkon që të merret parasysh fakti se krahas këtyre risive, në dramë kemi edhe një zhvillim tradicional dhe të programuar të subjektit. Oskar Uajldi nuk arrin dot të shmangë plotësisht prirjen nga një logjikë lineare, shkak-pasojë, pasi shmangiet e herëpashershme nga zhanri nuk e tejkalojnë plotësisht anën melodramatike të linjës së subjektit. Shembull për këtë dështim është vendimi që merr Lejdi Uindermir në fund të aktit të dytë për të braktisur të shoqin dhe të gjitha përpjekjet e zonjës Erlin gjatë aktit të tretë për të mos lejuar që kjo gjë të ndodhë.

Kompleksiteti i formës e zbut thelbin e komedisë së dokeve, aq e njohur dhe e pranuar nga lexuesi. Kështu, në takimin e fundit, tensioni mes zonjës Erlin dhe Lordit Uindermir buron fillimisht nga ligjërimi, i cili fsheh e njëherazi zbulon kompleksitetin e personalitetit të zonjës Erlin, si dhe nga paaftësia e Lordit Uindermir për ta perceptuar këtë. Autori përdor me mjeshtëri kundërshtitë e brendshme të natyrës së personazhit dhe në mbyllje, kur zonja Erlin i drejtohet Lordit Uindermir, vetëm lexuesi/publiku mund të kuptojë ironinë dhe kundërshtitë që mbartin këto fjalë: “Unë pendohem për gjërat që kam bërë keq. Ndërsa ti, për ato që ke bërë mirë. Ky është dallimi mes nesh.”³⁹⁵

Në mbyllje të dramës “Freskorja e Lejdit Uindermir” autori ka përmbysur krejtësisht aleancat me të cilat na përballi në hyrje të saj. Lordi Uindermir kthehet në kundërshtarin kryesor të zonjës Erlin, ndërsa Lejdi Uindermir në mbrojtësen e saj. Mbyllja e dramës është një panoramë e shoqërisë viktoriane të ndërtuar sipas rregullave, ku secili personazh është i përgjegjshëm për rolin e tij. Në të njëjtën kohë, në një nivel më pak të dukshëm, shfaqen ambivalencat dhe ambiguiteti që shpalosen më vonë tek

³⁹⁴ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 355.

³⁹⁵ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p.382.

drama “Duke pritur Godonë” të Samuel Beketit (Samuel Beckett), ku është publiku ai që hyn në veprim për të plotësuar kuptimin.

Kethrin Uërth e sheh këtë element si me rëndësi të dorës së parë për një vlerësim të plotë të dramës.³⁹⁶ Pa dyshim, sukcesi komercial që pati vënia në skenë e kësaj vepre ndikoi në mënyrën se si Oskar Uajldi ndërtoi komedinë pasuese, “Një grua pa rëndësi”, e cila në thelb është shumë e ngjashme me “Freskorja e Lejdit Uindermir”. Kjo pjesë dëshmon për përsosjen e mjeshhtërisë së Uajldit në formësimin e dramave sipas shijeve të publikut. Ajo u shfaq me shumë sukses në Teatrin Heimarkit nga data 19 prill deri më 16 gusht të vitit 1893.

Statusi i Oskar Uajldit si figurë e rëndësishme në letërsi mund të ketë ndikuar në vlerësimet e kritikëve të asaj kohe. Megjithatë, disa prej tyre ngritën dyshime që lidhen me mangësitë të cilat bëhen më të dukshme për shkak të prirjeve skematike në veprën së tij. Kështu, një kritikë e paemër e botuar në të përjavshmen “Illastrejtid London njuz” shpreh zhgënjimin se pjesa “ka shijen e njohur të melodramës” duke shtuar: “Me gjithë dobësitë, “Një grua pa rëndësi” ka vlera provokuese. Ka vlerë të diskutohet mënyra se si ajo është konceptuar, dhe mund të konsiderohet edhe si komedi e dokeve. Një pjesë e mirë e saj nuk është gjë tjetër veçse paradokse dhe epigrame të panumërta që nuk të çojnë askund. Por, një sukses i padiskutueshëm është personazhi i Lejdit Hanstentën, e cila, njësoj si zonja në tregimin e z. Henri Xhejms, e sheh jetën si një shkallë me shumë njerëz. Përshkrimi i bashkëshortit ideal ...do të mjaftonte për të vlerësuar autorin e dialogut; dhe një dramë e mbushur me shmangie të tilla është një argëtim i mirëpritur, pavarësisht nga të metat që ajo paraqet si vepër arti.”³⁹⁷

Fragmenti i mëposhtëm (të cilit i referohet artikullshkruesi) është një sinekdokë përfaqësuese e stilit së veprës. Ai përmban disa prej vëzhgimeve më të mprehta të autorit dhe vë në dukje besimin tek arritja e një forme ligjërimi e cila do të kuptohet nga publiku:

“Zj. Allonbai -Burri ideal! Burri ideal duhet të na drejtohet si të ishim perëndesha, dhe të na trajtojë si të ishim fëmijë. Ai s’duhet të pranojë asnjë nga kërkesat tona serioze dhe të na plotësojë çdo trill. Duhet të na nxisë tekat dhe të mos na lejojë që të kemi misione. Duhet të thotë gjithmonë më shumë se ç’ka ndër mend, dhe të nënkuptojë gjithmonë më shumë se ajo që thotë...Ai nuk duhet të nënvlerësojë asnjëherë gratë e tjera të hijshme. Kjo do të tregonte se nuk ka shije, ose se ka shije të tepruar. Jo, duhet të flasë gjithmonë mirë për të gjitha, por duhet të thotë se nuk e tërheqin.... Nëse e pyesim për ndonjë gjë, përgjigjja e tij mund të jetë për gjithçka, përveç nesh. Duhet të na lëvdojë gjithmonë për cilësi që e di se nuk i kemi. Por duhet të jetë i pamëshirshëm, fare i pamëshirshëm në qortimet e tij për virtyte që nuk kemi ëndërruar t’i kemi. Nuk duhet kurrë të besojë se ne e njohim dobinë e gjërave të vlefshme. Kjo do të ishte e pafalshme. Por duhet të na japë me tepri gjërat që nuk i duam... Duhet të na komprometojë vazhdimisht në publik, dhe të na trajtojë me respektin më absolut kur jemi vetëm. Megjithatë, duhet të jetë gjithmonë gati për skena përsosurisht dramatike, sa herë që ne e duam një të tillë; duhet që në çast të bjerë në dëshpërim të thellë, të na mbysë me qortime të drejta brenda më pak se 20

³⁹⁶ Katherine Worth, *Oscar Wilde*, (Basingstoke: Macmillan Publishers, 1983), pp.86-87.

³⁹⁷ *The Illustrated London News*, 29 April 1893, www.ukpressonline.co.uk

minutave, të bëhet absolutisht i dhunshëm në fund të gjysmës së orës, të na lërë përgjithmonë në orën tetë pa një çerek, pikërisht kur vishemi për darkë. Dhe kur, pas gjithë kësaj, ti thua se kjo është hera e fundit që shiheni, dhe kur ai nuk ka pranuar të marrë mbrapsht gjërat e vogla që të ka dhuruar, dhe është betuar se nuk do të flisni më kurrë bashkë apo se nuk do të të shkruajë kurrë asnjë nga ato letrat idiote, atëherë duhet të tregojë se është krejtësisht zemërthyer, duhet të dërgojë telegrame gjatë gjithë ditës, të dërgojë pusulla të vogla çdo gjysëm ore me karrocën e vet private, duhet të darkojë fare i vetëm në klub, që të gjithë ta marrin vesh sa i mërzhitur është. Pasi të ketë kaluar një javë e tërë e tmerrshme, gjatë së cilës ke shkuar gjithkund me tët shoq, thjesht për të treguar se sa absolutisht i vetmuar ndihet ai, mund të bësh një ndarje të tretë, diku nga mbrëmja. Më pas, nëse sjellja e tij ka qenë fare e paqortueshme, dhe je sjellë me të vërtetë shumë keq me të, duhet ta lejosh që të pranojë gabimin, dhe pasi ta ketë pranuar, është detyrë e gruas ta falë, e kjo gjë mund të përsëritet nga fillimi në fund, sigurisht me variacione.

Lejdi Kerëlain -Por ti ende nuk na ke treguar se cili duhet të jetë shpërblimi për bashkëshortin ideal.

Zj. Allonbai -Shpërblimi? Oh, pritja e pafund. Kjo është plotësisht e mjaftueshme për të.³⁹⁸

Duke nisur me një lojë të mprehtë fjalësh, më pas nëpërmjet paradokseve e kontradiktave, ligjërimi i zj. Allonbai kalon me mjeshtëri nga një dialektikë e pazëshme me mundësi konvencionale drejt zbulimit se bashkëshorti ideal, sigurisht, nuk është bashkëshorti që një grua ka në krah dhe se i gjithë procesi përqëndrohet tek një skenar shumë i stilizuar por edhe i bezdisshëm për tradhti bashkëshortore. Cinizmi i ftohtë i monologut të zj. Allonbai, si dhe vonesa e mbylljes, mbështet një interpretim më të hollë të fragmentit, që mundësohet nga mençuria e përçarur në vepër. Përshkrimi i zj. Allonbai për marrëdhënien mes burrit dhe gruas, nëse merret së bashku me pikëpamjet e Dukeshës Beriuk dhe Lejdit Breknël, shkon përtej teprimeve të individualizuara. Kemi të bëjmë me një sfidë të drejtpërdrejtë ndaj ndjeshmërive viktoriane, e cila shfaqet nëpërmjet shqyrtimit të rreptë të hipokrizive konvencionale mbi martesën. Gjithsesi, komedia shmang përdorimin e metodës së përmbysjes së thjeshtë për zgjidhjen e paradokseve të brendshme të saj.

Këtë monolog Uajldi e vendos në gojën e zj. Allonbai, një grua e cila thuajse nuk i pranon kufizimet e konvencioneve sociale, ndërkohë që gjithçka që ajo thotë vihet në dyshim nëpërmjet personazhit të Lejdit Kerëlain, një grua grindavece, mbrojtëse e flaktë e konvencioneve. Kështu, është ligjërimi që krijon konfliktin, ndërsa lexuesi nuk zgjedh dot lehtë mes qasjeve të secilit prej personazheve, pasi asnjëri prej tyre nuk i përmbahet ndonjë ideali të vërtetë. Nga ana tjetër, kompleksiteti i personazheve nxjerr në plan të parë vështirësitë që lexuesit kanë për të mbështetur secilën prej këtyre zgjedhjeve, sepse të dyja këto gra shprehin një konceptim ose tepër të ngushtë, ose tepër të zvetënuar të

³⁹⁸ Oscar Wilde, *Lady Windermere's Fan; Salome; A Woman of No Importance; An Ideal Husband; The Importance of Being Earnest*, (Oxford: Clarendon Press, 1995), p.118.

jetës. Kjo vlen për të gjithë lexuesit, si për ata të epokës viktoriane, ashtu edhe për të sotmit.

Nëse do të kërkonim një prani të ndjeshmërive moderniste dhe pasmoderniste në dialogët mes personazheve, do të anonim nga zj. Allonbai. Gjendja e pritjes së pafund, apo e “shpresës së pafund”, të cilën zj. Allonbai e sheh si shpërblim për të gjithë burrat, është kufizim i imponuar nga etiketa e klasës së lartë. Në të vërtetë, duke pranuar kufijtë shoqërorë që Anglia e shekullit të nëntëmbëdhjetë imponon tek sjellja e njerëzve, komedia hedh dritë mbi lirinë e përfytyrimit, duke kaluar përtej kufijve fizikë të shoqërisë viktoriane. Përçafimi i vetëm njërit nga dy këndvështrimet do të kufizonte mundësitë për reagim të bazuar në përfytyrim. Forma e zgjedhur për të organizuar ligjërimin, edhe nëse lexuesi do ta shihte këtë si dramë morali, i detyron lexuesit të pranojnë kundërshtitë komplekse që janë pjesë e çdo sistemi të ndërlikuar vlerash etike.

Dobësitë që mund të vihen re në skenën e sipërcituar nuk lidhen me përmbajtjen, por me varësinë e saj nga subjekti kryesor, i cili në thelb është një betejë melodramatike konvencionale mes një burri dhe një gruaje, në të cilën marrin përparësi alternativat morale. Zj. Arbuthnot ishte joshur nga Lordi Illinguërth kur ishte shumë e re, dhe nga kjo lidhje kishte lindur djali i saj, Xhorxhi. Për vite me radhë ajo e kishte mbajtur të fshehtë identitetin e të birit nga i ati, kështu që ai nuk e kupton dhembjen që i shkakton nënës së tij kur bie nën ndikimin e Lordit Illinguërth. Sapo ky ndikim bëhet shumë i dukshëm, subjekti ndjek përgjithësisht të njëjtën linjë si “Freskorja e Lejdit Uindermir”, duke u dalluar vetëm në gjininë e fëmijës dhe qasjen retorike të nënës. Në çastin kur e sheh djalin e saj në rrezik, zj. Arbuthnot, ashtu si zj. Erlin, vepron me guxim, pa menduar pasojat. Ndryshe nga kjo e fundit, zj. Arbuthnot i tregon të vërtetën të birit në një moment kyç, duke mos përdorur dredhitë për ta mbrojtur atë. Në mbyllje të dramës Xhorxhi marrohet me në vajzë të pasur nga Amerika, por fundi i lumtur nuk është i sigurt, pasi gjatë gjithë dramës në fjalët e personazheve kemi ndier vetëm shpërfillje për këtë vend.

Siç u theksua edhe më lart, sfida e gjithanshme ndaj konvencioneve të dramës tradicionale dhe jo zhbërja e tyre mbetet synimi i Oskar Uajldit gjatë gjithë dramës. Kjo është një zgjedhje e qëllimshme e autorit për të arritur një drejtpeshim mes pritshmërive të publikut për një formë të veçantë dhe të parashikueshme veprimi dhe ideve të guximshme që parashtrohen vazhdimisht në të gjithë veprën e tij. Përveç paragrafit të sipërcituar, në të cilin gratë na paraqesin idetë e tyre cinike mbi martesën (që përbëjnë thelbin e dramës), tërheq vëmendjen një diskutim mes Lordit Illinguërth dhe z. Kelvil. Këtu Uajldi parashtron idetë e tij politike, me të cilat jemi njohur fillimisht në esenë e tij “Shpirti i njeriut në socializëm”, dhe që këtu janë të shkëputura nga tema e dramës. Pavarësisht nga këto ndërhyrje të qëllimshme jotipike për zhanrin, ligjërimi është kryesisht ai i komedisë së dokeve.

Kjo gjë nuk kaloi pa u vënë re nga kritika e kohës. Kështu, në revistën “Illastrejtid London njuz” gjejmë vlerësimin e mëposhtëm:

“Vetëm aforizmat e mprehtë të Lordit Illinguërth dhe zj. Allonbai thyejnë modelin e parashikueshëm karakteristik të zhanrit”³⁹⁹, i cili sipas Keri Pauellit është “ai i komedive të vjetruara të asaj periudhe”⁴⁰⁰

“Një bashkëshort ideal” u vu në skenë fillimisht në Teatrin Heimarket më 3 janar 1895. Komedia u prit shumë mirë dhe u shfaq 111 herë deri sa u hoq nga skena një ditë pas arrestimit të Oskar Uajldit. Sipas shtypit të koës, kjo pritje ndoshta ishte më shumë një dëshmi për reputacionin që Uajldi kishte krijuar tek publiku sesa për vetë vlerat e veprës. Pjesa më e madhe e kritikëve në Londër e kishin përfshirë tashmë pjesën e tij në zhanrin e njohur të melodramës, dhe në artikujt e tyre nuk shfaqnin prirje për të kaluar nga vlerësimet e përgjithshme drejt një kuptimi më të thellë të asaj që ofronte vepra.

Një kritikë e paemër e botuar në gazetën “Dhë tajms” (*The Times*), e cila bën një përmbledhje të perceptimit të shumicës së kritikëve për krijimtarinë e autorit në këtë zhanër mbështet pikërisht argumentin e mësipërm: “Një bashkëshort ideal” mbart të njëjtat karakteristika si “Freskorja e Lejdit Uindermir” dhe “Një grua pa rëndësi”. Në skenë ka një grup burrash dhe grash të veshur bukur, që flasin një gjuhë idiomatike të tendosur dhe të përmbysur, ndërsa veprimi, motivi dramatik i pjesës bazohet në mjetet konvencionale të melodramës më të zakonshme. Mjeshtëria e Z. Uajld është fjala; këtë mjeshtëri nuk e shohim fare në subjekt, dhe shumë pak tek personazhet të cilat, më së shumti, përdorin truket e oratorisë së autorit.”⁴⁰¹

Në kundërshtim me këtë vlerësim të përgjithshëm, kritiku Klement Skot (Clement Scott), duke shprehur pikëpamjen e një pjese të vogël të kritikës, tregohet i vëmendshëm ndaj veçantive që mund të vihen re tek kjo komedi. Skoti pranon ndikimin e reputacionit të Uajldit në vlerësimin e veprës, por arrin të rrokë edhe dinamikën e saj, e cila sipas tij, nuk vlerësohet për shkak të perceptimit të autorit si i parashikueshëm: “Asnjë nga oskaruajldizmat e shqiptuara në shfaqjen e re të Hejmarketit nuk analizohet qoftë edhe për një minutë të vetme, përveçse në stilin e gudulisjeve për veshët e spektatorëve të pakultivuar, të cilëve gjithçka u paraqitet si zgjuarsi skenike.”⁴⁰²

Pavarësisht se situata dramatike e paraqitur në këtë vepër është e ndryshme nga simotrat e saj, ato i bashkon ruajtja e konvencioneve bazë të zhanrit të komedisë së dokeve. Shmangia vërehet tek zhvendosja e gjinisë së individëve që detyrohen të luftojnë për të mbajtur vendin në shoqëri, në kushtet kur u duhet të përballen me pasojat që vijnë nga shkelja e normave të saj. Sër Robert Çiltern, në kulmin e suksesit të vet në shoqëri, përballlet me një të fshehtë të turpshme të rinisë së tij. Kjo e fshehtë është më shumë një skandal financiar sesa seksual, dhe hedh dritë mbi ato që quhen sjellje të pranueshme dhe të papranueshme për meshkujt në shoqërinë viktoriane.

Komedia rindërton natyrën e mjegullt të personazheve femërore si zj. Erlin. Edhe tek “Një bashkëshort ideal” përballemi me një grua me “një të kaluar”, e cila, e kthyer në figurë cinike dhe llogaritëse, ka si synim të vetëm të kërcënojë Çilternin. Ashtu si edhe në

³⁹⁹ *The Illustrated London News*, 29 April 1893, www.ukpressonline.co.uk

⁴⁰⁰ Cituar te Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, (London: Hamish Hamilton, 1987), pp.408-13.

⁴⁰¹ *The Times*, (London), 4 January 1895,7, www.ukpressonline.co.uk

⁴⁰² *The Illustrated London News*, 12 January 1895,24, www.ukpressonline.co.uk

dramat e tjera, zgjidhja vjen përmes pajtimit burrë-grua dhe propozimit për martesë që Lordi Goring i bën motrës së Çilternit.

Megjithatë, në ndryshim nga dy komeditë e tjera, “Freskorja e Lejdit Uindermir” dhe “Një grua pa rëndësi”, këtu mungojnë elementet e shpenguara të një nënsubjekti interesant apo dialogu të mprehtë. Vlen të përmendet se jo të gjithë kritikët kanë këtë vlerësim për dramën. Për shembull, studiuesi Keri Pauell nuk e mbështet këtë argument. Ai vëren se: “tek drama “Një bashkëshort ideal” shfaqet një përmbajtje e fuqishme artistike dhe sociale, megjithëse në thelb ajo mbetet më pak e prirur nga zhvillimi dialektik e, kështu, është më e parashikueshmja ndërmjet melodramave të tij.”⁴⁰³

Trajtimi i konceptit të identitetit njerëzor shfaqet origjinal dhe kompleks edhe në këtë komedi, ku kuptimi moral i identitetit vihet përballë ftohtësisë së mendimit. Sër Robert Çiltern dhe Lejdi Çiltern janë zënë në kurthin e shantazhit të zj. Çivëli, e cila kërkon që Sër Robert, si anëtar parlamenti, të votojë në favor të një projekti të korruptuar. Nëse i bindet zj. Çivëli ai humbet dashurinë e gruas dhe besimin e zgjedhësve të tij. Nëse nuk i bindet, atëherë zj. Çivëli kërcënon se do të botojë një letër që provon përfshirjen e tij në shitjen e një sekreti shtetëror. Lordi Artur Goring arrin ta marrë letrën komprometuese nga zj. Çivëli, pasi zbulon se ajo ka një byzlyk të vjedhur. Zj. Çivëli vjedh një letër tjetër, këtë herë nga Lejdi Çiltern për të shoqin, e cila mund të keqinterpretohet, dhe tani Lejdi Çiltern vendoset në pozitën e vështirë të të shoqit, ndaj të cilit kishte mbajtur një qëndrim të ngurtë moralizues në skenat e mëparshme.

“Një bashkëshort ideal” përfshin disa pikëpamje vetëkundërshtuese. Nga njëra anë kemi pikëpamjet e çifit Çiltern, të cilët duket se trashëgojnë ngazëllimin romantik që buron nga përvoja individuale. Në fund të komedisë, kur problemet e tyre gjejnë zgjidhje, Lejdi Çiltern shprehet se për ta fillon një jetë e re, pasi përvoja ka lënë gjurmët e saj në personalitetet e tyre. Uajldi gjatë gjithë karrierës së tij priret të theksojë zhgënjimin që pason këto çaste të interpretimit të vetvetes, pasi cilado qoftë vlera e tyre, këto lloj interpretime shprehin natyrën e pafund të kërkimit të vetvetes jo vetëm për shkak se janë të rëndomta, por edhe sepse nënkuptojnë që përvoja është diçka e interpretueshme, faktike dhe e qëndrueshme.

Epistemologjia e çiftit Çiltern kundërshtohet nga figura e dendit e përfaqësuar nga Lordi Goring. Ai krijon dhe jeton në një botë mosangazhimi, brenda së cilës përvoja nuk ka asnjë vlerë dhe uni është i ndarë nga identiteti. Sjellja e Goringut karakterizohet nga e palogjikshmja, teprimi, dhe krijimi, të cilat nënkuptojnë mënyra të menduari që lidhen me përfytyrimin. Ashtu si zj. Erlin, edhe Goringu e mendon unin e tij si të vetëkrijuar. Ai nuk ka besim tek përvoja, të cilën nuk e sheh si një faktor të qëndrueshëm për zhvillimin e individit. Sipas tij, ai vetë nuk ka mësuar asgjë nga praktika apo përvoja, dhe shumë pak nga vëzhgimi. Në fragmente të tjera Goringu e ndan gjuhën nga përvoja, duke penguar komunikimin e informacionit:

⁴⁰³ Kerry Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), pp. 89-107.

“Lordi Goring -Fips, moda është ajo që veshim vetë. Jashtë mode është gjithçka që veshin të tjerët.

Fipsi -Po, Zotëri

Lordi Goring -Ashtu si vulgariteti është thjesht sjellja e njerëzve të tjerë.

Fipsi -Po, Zotëri.

Lordi Goring -Dhe gënjeshtër janë të vërtetat e njerëzve të tjerë.

Fipsi -Po, Zotëri . . .”⁴⁰⁴

Sipas Uajldit, epigramet janë jehonat e të vërtetave, me të cilat ne jemi mësuar tashmë. Megjithatë, në këtë dialog epigramet e Goringut kthehen në parodi të pohimeve, pasi atyre u mungon receptuesi. Kemi vetëm Fipsin, po-ja e të cilit nuk është pohimi i dikujt që mëson një gjë të re. Ai u përshtatet tekave të zotërisë së tij, sepse kjo është dëshira e këtij të fundit, proces i cili pasqyron në vetvete një formë moskomunikimi. Dialogu mes tyre merr përmasat e një loje: Goringu duhet të deklarojë dhe Fipsi t’i shkojë pas qejfit, ndërsa secili prej tyre ruan me këmbëngulje hierarkinë e pozitës shoqërore, e cila në vetvete është e pakuptim, pasi i mbyll të dyja këto personazhe në solipsizëm.

Pushteti i zbrazët i hierarkisë, ku asgjë nuk pohohet, dëgjohet apo pranohet në formë përfundimtare bie në kundërshtim të hapur me botën e çiftit Çiltern ku pushteti mund të përdoret për të bërë mirë ose keq. Ndryshe nga Goringu, Çilternët e trajtojnë çdo thënie të tyre si shumë të rëndësishme për të tjerët:

“Lejdi Çiltern(me keqardhje.) -Njeriu është e kaluara e tij. Vetëm nëpërmjet saj duhet të gjykohen njerëzit.

Sër Robert Çilterni -Kjo është një thënie shumë e rëndë, Gertrud!

Lejdi Çiltern -Është një thënie e vërtetë, Robert.”⁴⁰⁵

Ndryshe nga Fipsi që nuk ndikohet fare nga thëniet e Goringut, Sër Roberti i merr shumë seriozisht fjalët e së shoqes, e madje shqetësohet prej tyre. Dallimi mes tyre bëhet më i dukshëm nëse marrim parasysh faktin se Lejdi Çiltern shfaqet po aq egoiste në gjërat që thotë, sa edhe Lordi Goring. Gatishmëria e të shoqit për të pranuar udhëzimet e saj, e madje për t’u lënduar prej saj, i krijon iluzionin se identiteti që ajo shpreh nëpërmjet fjalëve është një identitet i pohuar nga bota që e rrethon. E vërteta për të është një iluzion vetëmbrojtës që i lejon të këmbëngulë në identitetin puritan. Në botën e Çilternëve është e rëndësishme gjithçka që thuhet, pasi e folura ka lidhje me një botë të jashtme e cila duhet shpjeguar dhe në bazë të së cilës duhet të ndërmerren edhe veprime. Në botën e Goringut e, shumë më tepër, tek “E rëndësishme është të jesh serioz” askush nuk kalon në botën e veprimeve kuptimplota, e folura është egoiste dhe jokomunikuese. Gjërat që thuhet nuk kanë asnjë vlerë, madje as për atë që i thotë.

⁴⁰⁴ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), pp. 312-13.

⁴⁰⁵ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), pp.238-39.

Për Uajldin, mungesa e kuptimit absolut paraqet për njerëzit “sipërfaqësorë” që nuk janë në kërkim të ndonjë identiteti, një mundësi të pafund intelektuale dhe emocionale. Goringu e lë mënjanë mendjelehtësinë sa herë situatat kërkojnë që ai të silllet në mënyrë të logjikshme, por e rimerr sërish atë, sapo detyra e tij përfundon. Nëpërmjet figurës së Goringut Uajldi pohon e njëherazi mohon duke përmbysur njëkohësisht epistemologjinë e Çilternëve dhe vetë subjektin.

Në mënyrë paradoksale Goringu, megjithë rolin e tij prej dendi, shndërrohet në qendrën etike të dramës, pasi është ai që u jep zgjidhje problemeve dhe intrigave të cilat shfaqen gjatë zhvillimit të saj. Kjo përfshirje në botën e problemeve reale nuk ndryshon aspak qasjen e tij ndaj kësaj të fundit dhe vlerësimin e të gjitha problemeve që burojnë prej saj si të parëndësishme. Goringu është i mendimit se liria e individit merr shumë pak vëmendje, pasi njerëzit merren më shumë me gjërat e parëndësishme, siç janë natyra dhe sjellja njerëzore. Në këtë kuptim, drama mund të shihet si fillimi i një procesi ndoshta të paqëllimshëm nga Uajldi për zbulimin e kontradiktave të brendshme që shfaqen brenda natyrës njerëzore, proces i cili arrin kulmin e vet tek “E rëndësishme është të jesh serioz”.

Rifreskimi i modeleve tradicionale dhe përmbysja e formulave të gatshme të zhanrit është karakteristikë e komedive të Uajldit. Shkëlqimi i dialogëve dhe epigrameve thekson artificin e komedisë, duke e kthyer këtë të fundit në pasqyrë të një shoqërie artificiale e njëherazi në sulm komik të tërthortë ndaj parimeve të saj themelore. Secila nga komeditë e Uajldit mbyllet me ripohimin e standardeve morale: me shpëtimin e martesave dhe reputacioneve, me një familje të ribashkuar dhe me ruajtjen e autoritetit prindëror, me ruajtjen e dallimeve klasore, pasi zbulohet se prejardhja e një fëmije jetim është po aq e respektuar sa edhe ajo e vajzës me të cilën ai kërkon të martohet. Megjithatë, kur arrihen të gjitha këto “funde të lumtura”, gjithçka që ato përfaqësojnë është zhvlerësuar. Martesat janë përshkruar si konvencione të thjeshta sociale; reputacionet si të rreme; babai si një joshës imoral; pozita shoqërore si e parëndësishme dhe vetë morali si një pozë hipokrizie. Dukja komike shërben si maskim për këtë shembje idhujsh, ndërkohë që edhe vetë dështimi i shoqërisë viktoriane për të kuptuar këtë sulm ndaj vlerave thelbësore të saj dëshmon për saktësinë dhe elegancën e qëndrimit të Uajldit.

“Freskorja e Lejdit Uindermir” dhe “Një grua pa rëndësi” kanë në qendër të tyre çështje që lidhen me moralin. Në komedinë e parë, një grua që është gati të braktisë pozitën e saj shoqërore, të shoqin dhe vajzën për t’u larguar me të dashurin ndërron mendje për shkak të shembullit të nënës së saj (të cilën ajo nuk e njeh si të tillë), e cila ka bërë të njëjtin gabim njëzet vjet më parë. Subjekti i komedisë është aq konvencional, sa që është përdorur edhe nga dramaturgu tjetër i suksesshëm anglez Samersët Mom në vitin 1921 në komedinë “Rrethi” (The Circle). Në komedinë e dytë, njëri nga personazhet heq dorë nga qëllimi për të vrarë një njeri të lig dhe feminist, i cili e ka lënduar shumë, vetëm pasi e ëma i zbulon një të fshehtë: ai është fëmijë i paligjshëm dhe njeriu që kërkon të vrasë, në të vërtetë, është i ati.

Në të njëjtën kohë, toni i dialogëve i përmbys plotësisht efektet e këtyre elementeve melodramatike; për më tepër kontrasti me seriozitetin sentimental të dramës të shekullit të nëntëmbëdhjetë e bën mprehtësinë e Uajldit edhe më të dukshme, veçanërisht në komedinë “E rëndësishme është të jesh serioz”, ku epigramet ndërthuren me një subjekt më të stilizuar. Kështu, te “Një grua pa rëndësi” cilësimi epigramatik i fisnikëve anglezë

që kanë si sport të parapëlqyer gjuetinë e dhelprave si “të papërshkrueshmit në ndjekje të së pangrënshmes”,⁴⁰⁶ shkatërron të gjithë ngrehinën shoqërore duke i hequr asaj vetëm një tullë. Ky cilësim elegant siguron miratimin e shoqërisë nëpërmjet fshikullimit të hipokrizisë dhe dukjeve të pavlera.

Edhe qëndrimet morale trajtohen në të njëjtën mënyrë nga autori:

“Lordi Illinguërth –Libri i jetës gjithnjë fillon me një burrë dhe një grua në një kopsht.

Zj. Allonbai – Dhe mbyllet me zbulimet e të fshehtave.”⁴⁰⁷

Kësisoj, banaliteti i shoqërisë së lartë vihet në dukje nëpërmjet përdorimit të klisheve që shprehin thelbin e realitetit njerëzor, të cilin njerëzit prirën ta mohojnë, ndërkohë që nëntekstet përforcojnë sfidën e hapur të dialogëve. Për shembull, “Freskorja e Lejdit Uindermir” mban nëntitullin “Dramë për një grua të mirë”, ku theksimi i fjalës “të mirë” merr një ngjyrim ironik. Subjekti lë të kuptohet se respektimi i standardeve të virtytshme çon drejt një sjelljeje joetike, çka shtrembëron personalitetin njerëzor. Figura që paraqitet në titull jo vetëm që ndrydh ndjenjat e saj të vërteta, por mbetet “brenda ekzistencës së cekët, të rreme dhe zvetënuese” që i kushtëzon martesën. Këshilla e nënës së saj për të qëndruar me të shoqin buron nga ndjenja prindërore; ajo i quan ndjenjat e së bijës të pranueshme, por edhe shkatërrimtare në të njëjtën kohë. Mbyllja e komedisë, bazohet sërish në marrëveshje dhe të fshehta të tjera. Lordi Uindermir asnjëherë nuk e zbulon se e shoqja kishte qenë në apartamentin e Lordit Darlington dhe që kishte pasur ndërmend ta braktiste. Nga ana tjetër, Lejdi Uindermir nuk e mëson kurrë të vërtetën për nënën e saj. Siç vë në dukje studiuesi Riçard Ellman, efekti është “ridimensionimi i vlerave, sipas të cilave një grua e ligë shfaqet në dritë pozitive, një grua e mirë del në dritë të keqe, ndërsa vetë shoqëria përshkruhet në dritën më të keqe të mundshme.”⁴⁰⁸

Përshtypja e përgjithshme e kritikës është se në komeditë e tij Uajldi nuk kritikon hapur shoqërinë. Kjo përshtypje është rrjedhojë e strategjisë së përdorur prej tij, sipas së cilës sulmi do të tingëllonte i pranueshëm edhe për vetë shenjestrën e tij, nëse ai vinte nga personazhet e pamoralshme. Këto të fundit shkrimtari i vesh me mendjemprehtësinë e nevojshme për të minuar vlerat etike apo shoqërore. Tek “Freskorja e Lejdit Uindermir” goditjet ndaj vlerave morale vijnë nga personazhi joshës, ndërsa përfundimi është, në dukje, një ripohim i standardeve konvencionale.

Lëvdatat që mori për tonin moral të komedisë e detyruan Uajldin të bënte një shpjegim (fare të panatyrshëm për të) në lidhje me qëllimet satirike të komedisë. Atij iu desh të protestonte: “kundër deklaratës se unë e kam quajtur ndonjëherë lopatën lopatë. Ai që e ka thënë këtë për mua duhet të dënohet të bëjë pikërisht këtë. Më kanë akuzuar gjithashtu se kam fshikulluar veset, por dua t’ju siguroj se nuk e kam pasur kurrë ndër

⁴⁰⁶ Oscar Wilde, *Lady Windermere's Fan; Salome; A Woman of No Importance; An Ideal Husband; The Importance of Being Earnest*, (Oxford : Clarendon Press, 1995), p. 106.

⁴⁰⁷ Oscar Wilde, *Lady Windermere's Fan; Salome; A Woman of No Importance; An Ideal Husband; The Importance of Being Earnest*, (Oxford : Clarendon Press, 1995), p. 112.

⁴⁰⁸ Richard Ellman, Oscar Wilde, (London: Hamish Hamilton, 1987), p. 347.

mend një gjë të tillë... nëse aty [në komedi] shprehet ndonjë doktrinë, ajo është vetëm individualizmi”⁴⁰⁹.

Në kritikën e tij për “Një bashkëshort ideal” dramaturgu Xhorxh Bernard Shou vinte në dukje pikërisht sfidën që komedia i bën moralit të munguar të shoqërisë viktoriane “nëpërmjet shprehjes së individualitetit të Sër Robert Çilternit i cili pranon gabimet e së shkuarës, përballë idealizmit thujtë mekanik të së shoqes.”⁴¹⁰

Një kategorizim i komedive të marra në shqyrtim thjesht si parapërgatitje për krijimet e ardhshme të Uajldit do të sillte si pasojë nënvlerësimin e disa prej arritjeve dhe do ta shtynte lexuesin drejt një perceptimi të gabuar për këtë pjesë të krijimtarisë së tij. Të marra së bashku, këto vepra përfaqësojnë një zgjerim të horizontit pritës të lexuesit. Ato dalin jashtë caqeve të komedisë sociale të njohur dhe në mënyrë të herëpashershme paraqesin tiparet pluraliste të cilat janë karakteristike për pjesën më të madhe të krijimtarisë së Oskar Uajldit.

Tek “Freskorja e Lejdit Uundermir”, ashtu si edhe tek “Një grua pa rëndësi”, autori shpalos stilin e mprehtë dhe epigramatik, si dhe vëzhgimet paradoksale të cilat i shohim të shfaqura plotësisht tek ambiguitetet strukturore të monologëve të Sër Henri Uotonit në romanin “Portreti i Dorian Greit”. Pra, këto komedi dëshmojnë përmirësimin e teknikës prej dramaturgu të Oskar Uajldit, e njëherazi, edhe përgatitjen e publikut për të pranuar ligjërimet kundërshtuese që shfaqen në prozën e tij.

Në to del qartë qëllimi i Uajldit për të marrë më shumë rolin e Lolos (në kuptimin që ky emërtim merr në dramën e Shekspirit “Mbreti Lir”), sesa atë të një ikone. Ai zgjedh që të tërheqë vëmendjen ndaj dobësive të shoqërisë nëpërmjet kritikës së mprehtë, duke mos tentuar në asnjë moment sulme ndaj institucioneve të saj. Për pasojë, ai kishte sukses të vazhdueshëm komercial, në një kohë që figura të tjera, me aftësi të mëdha artistike (p.sh. Henri Xhejms) dështonin në këtë drejtim. Mjeshtëria e Uajldit qëndronte në tërheqjen e vëmendjes së publikut nëpërmjet thyerjes së modeleve tradicionale të zhanrit, por duke mos shkuar asnjëherë deri në paraqitjen e një forme plotësisht novatore, e cila do të distancoje shumicën e lexuesve dhe publikut. Ai krijoi pritshmëri të reja tek publiku, të cilat do t’i përmbushte dhe përmbyste plotësisht në dramën e tij të fundit.

Nëse këto tri vepra pasqyrojnë një përpjekje për t’u përshtatur me pritshmëritë e kritikës, ndërtimi i tyre i lejon Uajldit të zgjerojë diapazonin e këtij zhanri dhe pritshmëritë e lexuesit, duke përsosur aftësitë e autorit dhe të publikut për të reaguar ndaj komedisë “E rëndësishme është të jesh serioz”.

IV.2. “E rëndësishme është të jesh serioz”

IV.2.1. Ernesti dhe seriozi në komedinë e Oskar Uajldit

Që nga shkurti i vitit 1895, kohë kur komedia “E rëndësishme është të jesh serioz” u vu në skenë për herë të parë, janë realizuar me dhjetëra produksione të veprës, duke e parë atë nga këndvështrime të ndryshme. Regjisorë të ndryshëm kanë zgjedhur

⁴⁰⁹ Richard Ellman, Oscar Wilde, (London: Hamish Hamilton, 1987), p. 347.

⁴¹⁰ Karl Beckson, *Oscar Wilde: The Critical Heritage*, (London: Routledge, 1974), p. 176.

qasje të caktuara artistike, e për pasojë, kemi një larmi interpretimesh, ku secili syresh zgjedh t'i japë veprës tonin e vet origjinal. Kjo dëshmon për një arritje të rëndësishme krijuese: përpjekja më e suksesshme e Uajldit në këtë zhanër sjell në baraspeshë të gjithë elementet e veçanta të formës dhe përmbajtjes, të cilat i kemi parë të zhvilluara në komeditë sociale që i paraprinë kësaj vepre. Një sintezë e tillë krijon mundësinë që “E rëndësishme është të jesh serioz” të vihet në skenë duke u bazuar në këndvështrime të ndryshme estetike. Ashtu si tri pararendëset e saj, kjo komedi ndërthur të njohurën me të renë, duke synuar integrimin e tyre dhe jo zëvendësimin e plotë të së njohurës me risinë.

Larmia e ligjëritimit të “E rëndësishme është të jesh serioz” ka provokuar gjithnjë reagime të ndryshme interpretimi, veçanërisht në vitet e fundit. Studiuues të ndryshëm kanë ofruar lexime të reja, të cilat kanë nxjerrë në plan të parë tema të cilave më parë nuk u ishte kushtuar vëmendje e mjaftueshme. Disa prej tyre bazohen në modelet retorike të interpretimit duke theksuar manipulimin me gjuhën që përshkon dialogun e veprës. Duke u nisur nga kalamburi me të cilin lexuesi duhet të përballet që tek titulli, këto interpretime ofrojnë lexime që mund të bazohen tek ndërthurja e mesazheve të hapura me ato të nënkuptuara. Mbiemri “earnest” në gjuhën angleze ka kuptimin “serioz”. Shqiptimi është i njëjtë me atë të emrit të përveçëm “Ernest”. Gjetja është shumë interesante, pasi shoqëria angleze në epokën viktoriane ka si moto të vetën të qenët “earnest” (serioz), dhe kjo fjalë merr vlerën e një sistemi të tërë vlerash morale.

Kritikët e kohës nuk arritën të shihnin në këtë komedi asnjë element etik. Kritika e Uilliam Arçerit mund të shërbejë si ilustrim për këtë perceptim të bashkëkohësve të Uajldit: “Ç’ mund të thotë kritiku i gjorë për një pjesë që nuk ngre asnjë çështje morale apo artistike..., që nuk përfaqëson asgjë, që nuk ka asnjë kuptim, që s’është gjë tjetër veçse një Rondo Caprioccioso, ku gishtat e artistit lëvizin me shkathtësi në tastierën e jetës. Pse duhet të përpiqemi të analizojnë ...një fill të ylbhtë të imagjinatës?”⁴¹¹

Një lexim sipërfaqësor i komedisë mund të krijojë këtë lloj përshtypjeje. Përballja tradicionale mes qytetit dhe fshatit është tërësisht artificiale, pasi në të dyja botët vlejnë vetëm dukjet. Karakteret që Uajldi u vesh personazheve të tij thjesht aktrojnë role të mirëpërcaktuara. Dy të rinjtë janë të padallueshëm si nga mënyra e të folurit, ashtu edhe nga sjellja. Të dy kanë jetë të dyfishtë : Xheku përdor një vëlla imagjinar më të vogël dhe të shturur si justifikim për të shkuar shpesh në qytet, ku mund ta ndiejë veten të çliruar nga detyrimet, ndërsa Alxhernoni një mik të sëmurë të quajtur Banbëri për të përmbushur dëshirat e tij seksuale dhe për të shijuar jetën në liri. Xheku i fshatit në qytet e quan veten Ernest.

Teksa kërkon të martohet me kushërirën e Alxhernonit (e cila e ka rënë në dashuri me këtë Ernest), Xheku i duhet të pranojë se është fëmijë i birësuar, pasuria dhe pozita shoqërore e të cilit, si kujdestar i motrës së tij (nga familja birësuese), është e pamjaftueshme për të siguruar respektin e shoqërisë e cila përfaqësohet në personazhin e Lejdit Breknëll. Në të njëjtën mënyrë Alxhernoni huazon atë që e kujton si identitetin e mikut të tij për t’u njohur me Sesilinë. Pasi vlerësohet nga Lejdi Breknëll si i papranueshëm për t’u martuar me vajzën e saj, Guendolënin, Xheku nuk pranon të japë pëlqimin për martesën e Sesilisë me Alxhernonin, pasi, sipas tij, lidhjet familjare nuk

⁴¹¹ Karl Beckson, *Oscar Wilde: The Critical Heritage*, (London: Routledge, 1974), p. 190.

mund të shërbejnë si matës për vlerat morale të individit. Këtë e dëshmojnë më së miri vetë mashtrimet e Alxhernonit. Në të njëjtën kohë, të dy nuk pranohen më as nga vajzat, pasi ato zbulojnë se asnjëri prej tyre nuk quhet Ernest. Dhe ato kanë rënë në dashuri me Ernestët. Gjithçka prishet; mbyllja e komedisë është një sagesë dhe të fshehtat që zbulohen njëra pas tjetrës janë një parodi e melodramës konvencionale. Zbulohet që Xheku, jo vetëm që vjen nga e njëjta familje si edhe personazhet e tjera, por edhe që emri i tij i vërtetë është Ernest. Problemi i Alxhernonit mund të zgjidhet edhe më lehtë: thjesht duke u pagëzuar sërish me këtë emër. Në këtë kontekst farse dhe hipokrizie, përqafimet e çifteve në mbyllje të komedisë janë elementi më artificial i dramës.

Këmbëngulja e lartpërmendur e Uajldit se në art “nuk mund ta quash lopatën lopatë”, rimerret në dialog dhe përdoret në mbështetje të idesë se “misioni moral” i komedisë për të fshikulluar veset është shenjë inferioriteti social, sepse askush nga shtresat e larta nuk ka parë ndonjëherë lopatë. Udhëzimet skenike, ndërkohë, godasin në mënyrë satirike edhe këtë përmbyesje të normave të moralit, e cila shtrihet në të gjithë komedinë.

Këtë mund ta shohim që në fragmentin hyrës të komedisë: “Vërtet, nëse klasa e ulët nuk na jep shembuj të mirë, atëherë për çfarë na duhet ajo? Me sa duket, kjo klasë nuk ka absolutisht asnjë lloj ndjenje përgjegjësie morale.”⁴¹²

Këto përmbyesje paradoksale të bindjeve të gjithëpranuara nuk shërbejnë vetëm si burim për humorin e Uajldit në këtë komedi. Ato formojnë edhe bazën për sulmin kritik ndaj shoqërisë, çka paralajmërohet që në nëntitullin e saj: “Një komedi e parëndësishme për njerëz seriozë”. Përgjegjësia morale përkthehet në “të qenët serioz”, si në titullin e komedisë, ashtu edhe në rreshtat e fundit të saj. Megjithatë, kjo cilësi shihet si diçka e jashtme që lidhet me pamjen dhe sjelljen, dhe që në fund minimizohet tek emri Ernest. Ideali i Sesilisë dhe Guendolënit, “heroinave romantike” në këtë pjesë është të martohen me dikë që ka këtë emër, për shkak se jetojnë “në një epokë idealiste”.⁴¹³ Emri dhe reputacioni janë dy fjalë që në gjuhën angleze, në një kuptim, mund të përdoren lehtësisht në vend të njëri-tjetrit. Fakti që personazhet e përdorin këtë emër (Ernest) thjesht si pseudonim vë shenjë e barazisë mes seriozitetit dhe hipokrizisë sociale. Xheku, i cili njihet për ndjenjën e lartë të përgjegjshmërisë morale në fshat, e përdor këtë pseudonim gjatë vizitave të tij në qytet. Për Alxhernonin, i cili në çastin që huazon këtë emër, merr përsipër një numër sjelljesh të pahijshme : “të pretendosh se je sjellë poshtësisht, ndërkohë që je sjellë mirë gjatë gjithë kohës..., kjo do të ishte hipokrizi”. Pra, virtyti, ashtu siç përkufizohet nga shoqëria, është jo vetëm artificial por edhe i pamoralshëm.

Teknika e përmbyesjes në vetvete është karakteristikë e farsës dhe “E rëndësishme është të jesh serioz” mbështetet fuqishëm tek ky element. Shou e ka cilësuar komedinë si imitim të bazuar në stërhollimet e personazheve pa zemër të cilëve u mungon thellësia emocionale dhe si një pjesë me strukturë mekanike. Po kështu, ai kritikon mënyrën se si komedia zhvlerëson problemet e rëndësishme shoqërore, siç janë standardet e dyfishta morale për burrat dhe gratë, martesat e lidhura në bazë interesi apo dallimet klasore.⁴¹⁴

⁴¹² Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 480.

⁴¹³ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 490.

⁴¹⁴ Karl Beckson, *Oscar Wilde: The Critical Heritage*, (London: Routledge, 1974), p. 194.

Ajo që nuk u vu re nga kritika e asaj kohe ishte krijimi i personazheve apo situatave që ofronin një pasqyrim të dyzuar të shoqërisë. Hipokrizia e shoqërisë del në pah nëpërmjet zhvlerësimit të seriozitetit. Njëherazi, Uajldi thekson se ato çështje që trajtohen si të parëndësishme nga shoqëria janë, në të vërtetë, ato që meritojnë vëmendjen më të madhe. Morali konvencional shfaqet si sipërfaqësor, ndërsa vetë dukjet ofrohen një ideal alternativ. Lejdi Breknëll, karikatura mahnitëse e vetëbesimit të viktorianëve për të drejtën dhe të gabuarën, as vetë nuk arrin të bëjë zgjedhjen mes “nevojës për parime dhe nevojës për të pasur profilin e duhur shoqëror”. Megjithatë, edhe komedia “E rëndësishme është të jesh serioz” lë të kuptohet se bukuria dhe eleganca janë një formë e mirësisë. Kështu, vetë pjesa është dëshmi e idesë që ajo parashton: “Në çështje vërtet shumë serioze, rëndësi ka stili dhe jo sinqeriteti”.⁴¹⁵

Në botën artificiale që na paraqitet vetëm elementët më të parëndësishëm janë ato që meritojnë vëmendje, ndërkohë që zbulimi i tyre është i mundur vetëm nëse publiku/lexuesi ka ndjeshmëri të lartë morale. Kështu thënia e Alxhernonit : “Të qenët serioz për gjithçka është provë absolute për një natyrë të shkujdesur” , dhe mospranimi, në dukje paradoksal, që ai ka për njerëzit që nuk e marrin seriozisht të ushqyerit, pasi kjo tregon se janë të cekët,⁴¹⁶ do të ndiqet në formën e vet më të dhembshme nga Xhorxh Bernard Shou në dramën “Majori Barbara” (1905) dhe Bertold Brehti në “Opera për tre kacidhe” (1928), ku të dy dramaturgët pranojnë idenë se nuk mund t’u kërkosh njerëzve të jenë të moralshëm, nëse nuk kanë me se të ushqehen. Në komedi personazhet shfaqen vazhdimisht duke konsumuar ushqim. Megjithëse ushqimi i sofistikuar i Uajldit mund të duket larg thirrjeve për mensat e supës së Shout, apo nevojave elementare për mbijetesë të lypësve të Brehtit, theksi vihet tek natyra ideale e universit të Uajldit, të shprehur më së miri në esenë “Shpirti i njeriut në socializëm”.

Në këtë komedi arti është gjithçka. Realiteti shtypës është inferior ndaj artit, ndërsa natyra estetike e pjesës theksohet më shumë nga artificialiteti i saj. Komedia është një univers fjalësh të thurura bukur. Siç vëren kritiku dhe poeti anglez Uaistën Hju Odën: “ pjesa është një opera me fjalë, ku karakteret përcaktohen nga gjërat që thonë, dhe ku subjekti s’është gjë tjetër veçse një numër mundësish për t’i thënë ato”⁴¹⁷. Por, për mendimin tonë komedia përfaqëson shumë më tepër se kaq. Aftësia për të kontrolluar gjuhën dikton në njëfarë mënyre realitetin, ndërsa personazhet e Uajldit janë gjithnjë të kujdesshëm në formulimin e epigrameve të tyre. Madje edhe Lejdi Breknëll shfaqet e kënaqur me aftësitë e saj për të ndërtuar epigrame. Xheku mund të zhdukë nënvetëdijen e vet (të shfaqur në komedi në trajtën e vëllait imagjinar), thjesht duke shpallur zhdukjen e tij; Banbëri “shpërthen”⁴¹⁸; Sesilia bie menjëherë në dashuri me Alxhernonin (Ernestin), thjesht sepse në ditarin e saj është shënuar kjo gjë, ndërsa një foshnjë është e këmbyeshme me një roman sentimental. Kështu, vetë shtjellimi i komedisë është dëshmi për procesin krijues. Kjo ngrehinë artistike është ndërtuar me qëllim që të nxjerrë në pah aktualitetin nëpërmjet përdorimit të shkëlqyer të gjuhës.

⁴¹⁵ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p.530.

⁴¹⁶ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 526.

⁴¹⁷ W.H. Auden, *The New Yorker*, 9 March 1963.

⁴¹⁸ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p.528.

Ndërsa hedh poshtë kodet morale që drejtojnë jetën e publikut/lexuesit nëpërmjet përmbajtjes satirizuese, vetë komedia e Uajldit është po aq paradoksale sa edhe dialogët e saj. Theksimi i artificit dhe lartësimi i gjuhës deri në fitimin e një ekzistence të pavarur e kthen utopinë uajldiane në një fantazi të arritshme.

Ka një numër studimesh që marrin në analizë përdorimin e ironisë nga ana e autorit për të bërë më të lehtë distancimin nga siguria që ofron konvencioni karakteristik i dramës. Sipas tyre, kalamburi i përdorur në titull e zhvlerëson plotësisht sistemin e vlerave viktoriane, duke e sjellë atë në nivelin e një emri të përveçëm. Këto qasje ofrojnë një bazë të vlefshme për analizën e komedisë, ndonëse priren nga një qëndrueshmëri gjuhësore e cila nuk është në harmoni me thyerjet që paraqet ligjërimi i veprës. Ndonjëherë këto qasje na çojnë drejt këndvështrimeve përjashtuese që kufizojnë hapësirën e përfytyrimit, ndërkohë që kjo e fundit përbën një nga vlerat thelbësore të veprës.

Vetë titulli i pjesës nëpërmjet lojës së fjalëve, nënkupton një mënyrë më të zhdërvjellët për trajtimin e pikave kyçe brenda ligjëritimit. Në të njëjtën mënyrë, nëntitulli “Një komedi e parëndësishme për njerëz seriozë” na çon drejt së njëjtës qasjeje. Duke ofruar këtë lloj shumësie brenda ligjëritimit të komedisë, titulli parapërgatit lexuesin për një qasje pluraliste dhe parandalon reagimet e mangëta. Sipas këtyre protokolleve, aftësia e Sesili Kardjusë për të sajuar një imazh të mrekullueshëm të Ernestit që i përshtatet e njëherazi shmang kufizimet e një marrëdhënieje konvencionale adhurimi është shumë më tepër se shfaqje e mendjelehtësisë melodramatike:

“Sesili -Dhe në këtë kuti ruaj të gjitha letrat e tua të dashura. [*Ulet tek tavolina, hap kutinë dhe nxjerr letrat e lidhura me një fjongo blu.*]

Alxhernoni -Letrat e mia! Po e ëmbla ime Sesili, unë nuk ju kam shkruar asnjëherë ndonjë letër.

Sesili -Nuk është e nevojshme të ma kujtoni këtë, Ernest. Më kujtohet shumë mire, se kam qenë e detyruar t’i shkruaja vetë letrat që më ke dërguar. Gjithmonë kam shkruar tri herë në javë, e ndonjëherë edhe më shpesh.

Alxhernoni -Oh, ju lutem Sesili, mund të m’i lexoni?

Sesili - Oh, nuk mundem kurrësesi. Kjo do t’jua rriste shumë mendjen. [*Vë në vend kutinë.*] Ato tri letra që më shkrove pasi e kisha prishur fejesën janë aq të bukura, të shkruara aq keq, sa edhe vetë nuk mundem t’i lexoj pa derdhur lot. ⁴¹⁹

Figura e paqartë e Ernestit evokon konvencione të veçanta të cilat zgjerojnë kuptimin e lexuesit/publikut, ndërsa përmbysja e pritshmërive i nxit këta të fundit të mos e përmyllin leximin, por të kenë një qasje pragmatiste ndaj veprës. Përfaqësimet e ndryshueshme të figurës së Ernestit që shfaqen gjatë gjithë komedisë shërbejnë si shembull për këtë. Në përfytyrimin e secilit prej personazheve qendrore Ernesti shfaqet si një individ i ndryshëm, ashtu si edhe Dorian Grei në përfytyrimin e personazheve qendrore të romanit. Por ndryshe nga romani, lexuesit e komedisë “E rëndësishme është

⁴¹⁹ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 513, (përkthimi im).

të jesh serioz” nuk ndiejnë nevojën t’i kufizojnë konstrukcionet e përfytyrimit të tyre për Ernestin në përputhje me përshtypjet që ka për të një figurë e caktuar brenda veprës. Për pasojë, ne nuk kemi pika referimi që do të ndikonin në interpretimin e Ernestëve me të cilët përballemi në vepër. Secilit prej tyre, në formën që na shfaqet, sipas përfytyrimit të Xhekut, Alxhit, Sesilisë apo Guendolënit, i mungon përmbajtja e nevojshme për të krijuar një konceptim mbizotërues dhe përfundimtar. Për pasojë, lexuesi/publiku krijon një perceptim të vetin për Ernestin bazuar në gërshetimin dhe rindërtimin e evokimeve të lartpërmendura.

Ky lloj reagimi shkon përtej idesë së thjeshtëzuar se ne të gjithë kemi një interpretim të ndryshëm për botën. Ernestët që shfaqen në vepër pohojnë konceptin se larmia e ndikimeve kulturore mundëson ruajtjen e disa kuptimeve njësoj të vlefshme brenda të njëjtit ligjërim. Pra, në momente të caktuara të veprës mund të ketë një numër interpretimesh konkruuese për Ernestin, por që nuk krijojnë tek lexuesi/publiku nevojën për të zgjedhur njërin prej tyre. Kjo ndodh pasi e gjithë struktura e kësaj vepre mbështetet tek pikëpamjet e ndryshme dhe kundërshtuese, dhe dialogu i mprehtë i personazheve, i cili e përforcon këtë element. Siç vëren Alxhi : "e vërteta është rrallë e kulluar dhe asnjëherë e thjeshtë. Jeta moderne do të ishte shumë e mërzitshme nëse e vërteta do të ishte njëra prej të dyjave, ndërsa letërsia moderne fare e pamundur"⁴²⁰.

Në këtë mënyrë, çdo lloj interpretimi që do të kufizonte hapësirën përfytyruese të veprës nëpërmjet përjashtimit të mundësive të shumëfishta të interpretimit do të dilte jashtë kornizës epistemologjike të vetë veprës. Mund të krijohet përshtypja se po e veshim komedinë me një ngarkesë të paqartë interpretimi, por do të mjaftonte skena e përmendur më lart, ku Sesilia shpalos aftësitë e saj si shkrimtare dhe lexuese në të njëjtën kohë, për të menduar se forma e veprës shërben si udhëzues ndërtekstuar për një qasje të shumëfishtë. Gjatë shtjellimit të veprës, lexuesi zbulon se secili nga katër personazhet kryesore ka të njëjtin vlerësim të lartë për dikë që mban emrin Ernest, ndërsa qëndrimet e tyre, megjithëse njësoj të sinqerta, i bashkëngjisin një kuptim tërësisht vetjak kësaj cilësie.

Për Alxhernon Montkrifin, Ernesti është thjesht miku i tij Xhek Uërdhing: “Ti gjithmonë më ke thënë se emri yt është Ernest. Të kam prezantuar me të gjithë me emrin Ernest. Ti përgjigjesh kur të thërrasin Ernest. Ti ke pamjen e një njeriu që quhet Ernest. Ti je njeriu me pamjen më serioze (earnest) që kam njohur ndonjëherë. Është fare absurde të më thuash se emri yt nuk është Ernest. E ke edhe në kartvizitat e tua.”⁴²¹. Nga ana tjetër, për Xhek Uërdhingun, Ernesti përfaqëson një zhvendosje të përfytyrimit dhe dëshirës: “një vëlla më të vogël ... që jeton në Olbëni dhe që hyn në telashet më të tmerrshme”⁴²². Për Guendëlon Feërfeksin, Ernesti përfaqëson simbolin e moralit dhe etikës: "një natyrë e fortë dhe e drejtë. Është vetë shpirti i së vërtetës dhe ndershmërisë. Pabesia do të ishte për të po aq e pamundur sa edhe mashtrimi.”⁴²³ Për Sesili Kardjunë, Ernesti përfaqëson krijesën romantike të cilën e ka krijuar në mendjen e saj për shkak të

⁴²⁰ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 485.

⁴²¹ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 484.

⁴²² Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 498

⁴²³ *Ibid.*, p. 517.

bisedave me zj. Prisëm: “Dhe sigurisht, një burrë për të cilin flitet shumë është gjithmonë shumë tërheqës”⁴²⁴, - shprehet ajo në fillim të aktit të dytë.

Ligjërimi i krijon lexuesit/publikut hapësirën që t’i harmonizojë vetë këto perceptime të ndryshme. Ndonëse figura e Ernestit trajtohet me shumë vëmendje nga autori, nuk arrijmë të kemi një marrëveshje se cili nga individët në skenë e përfaqëson këtë figurë. Kështu, rëndësia që i kushtohet këtij përcaktimi (earnest) mbetet e pandryshueshme, ndërkohë që natyra e tij ndryshon rrënjësisht nga një personazh tek tjetri. Ky mospajtim buron nga fakti se pavarësisht nga eleganca e dialogut që përshkon të gjithë veprën, nuk gjejmë në të dy individë që të flasin të njëjtën gjuhë. Po kështu, nuk gjejmë as dy personazhe të cilët të japin apo të marrin të njëjtin kuptim nga fjalët e përdorura në komedi.

Këto kushte nxisin këndvështrime fare të ndryshme tek secili prej personazheve qendrore. Gjithsesi, ligjërimi është i hapur ndaj larmisë kuptimore, duke bërë që secili prej tyre të pranojë dhe të përdorë natyrshëm shumë shprehje të ndërtuara në mënyrë origjinale. Për shkak të këtij pranimi, humori i komedisë mbështetet drejtpërdrejt tek aftësia e publikut për të njohur e pranuar gjithë këto personazhe që flasin një gjuhë të pakodifikuar.

Përdorimi i keqkuptimeve është një teknikë e përdorur në komedi që nga koha e Aristofanit, por Uajldi e përpunon atë me elegancë duke i kaluar caqet e përdorimit të rëndomtë. Siç mund të shihet edhe në dialogun e mëposhtëm, problemet në komunikim nuk vijnë për shkak të dallimeve intelektuale. Personazhet kanë vendosur ta përdorin një term në një formë të caktuar dhe thjesht nuk pranojnë idenë se ai term mund të përdoret në mënyrë të ndryshme:

Xheku -Oh, Guendëlon është shëndoshë e mirë. Për të ne jemi të fejuar. Nëna e saj është fare e padurueshme. S’kam takuar kurrë një gorgonë të tillë... Nuk e di fare se si janë gorgonat, por jam i sigurt që Lejdi Breknël është një prej tyre. Sido që të jetë, ajo është një përbindësh, pa qenë mit, dhe kjo më duket pak e padrejtë . . . Të kërkoj ndjesë, Alxhi, besoj se nuk duhet të flas për tezen tënde kështu.

Alxhernoni -Djalë i dashur, mua më pëlqen kur dëgjoj të flitet keq për të afërmit e mi. Është e vetmja gjë që më bën t’i duroj sadopak. Të afërmit s’janë veçse ca njerëz të mërzitshëm, që nuk dinë fare si të jetojnë dhe nuk kanë as instinktin më të vogël se kur duhet të vdesin.

Xheku- Ç’budallallëk!

Alxhernoni- S’është fare ashtu!

Xheku- Nuk kam ndër mend të debatoj për këtë. Gjithmonë do të debatosh për gjërat.

Alxhernoni- Gjërat janë krijuar pikërisht për këtë qëllim.

Xheku -Për nder, nëse do të mendoja kështu, do të kisha vlarë veten . . . (Heshtje.) Nuk beson se ka ndonjë mundësi që Guendolën të bëhet si e ëma pas njëqindpesëdhjetë vjetësh, apo jo Alxhi?

⁴²⁴ Ibid., p. 520.

Alxhernoni -Të gjitha gratë bëhen si nënat e tyre. Kjo është tragjedia e tyre. Asnjë burri nuk i ndodh kjo. Dhe kjo është e tragjedia e tij.”⁴²⁵

Ky shkëmbim, përfaqësues i një modeli të dialogut që shtrihet në të gjithë veprën, dëshmon se kjo formë ligjërimi është zgjedhur enkas nga autori për të shkurajuar leximet lineare dhe përjashtuese. Zhdërvjelltësia e gjuhës shfaqet edhe në trajtën e këndvështrimeve të pasionuara vetëkundërshtuese të cilat përbëjnë themelin e humorit të veprës: ndonëse personazhet shpesh nuk e miratojnë mënyrën se si të tjerët i përdorin termat e zakonshëm, asnjë prej tyre nuk ndien nevojën për të rregulluar situatën. Qetësia e personazheve u ofron lexuesve një model për të marrë kuptimin që do t’u lejonte atyre të ndiqnin veprën pa tronditur vazhdimësinë e ligjërimeve të ndryshme. Ata mund të gjejnë një drejtpeshim për shkëmbimet mes personazheve, i cili mbështetet tek marrja e disa kuptimeve të ngjashme, por jo të njëjta.

Gjinia e dramës nënkupton një publik i cili nuk mundet kurrsesi të qëndrojë pasiv. Vetë akti i të parit bën që publiku ta rindërtojë veprën në mënyrën e vet, duke zgjedhur të përqendrohet ndoshta tek njëri nga personazhet, tek skenografia apo kostumet, pra duke e kthyer atë në pjesëmarrës në krijimin e kuptimit. Komedia “E rëndësishme është të jesh serioz” vepron në rrafshet estetike më të stërholluara. Ndërsa fillimisht evokon e më pas trondit pritshmëritë tradicionale, pjesa nxit publikun që të përshtasë brenda vetes shumësinë e kuptimeve duke kaluar në nivele të ndryshme të kuptimit. Koncepti i këndvështrimeve të ndryshme për figurën e Ernestit e mbështet argumentin e mësipërm. Luhatja mes këndvështrimeve të ndryshme bën që lexuesi të kërkojë të vendosë rregull mbi ndjesitë e shumta estetike që krijon vepra.

Mbështetja tek një këndvështrim i vetëm kulturor, ideor apo edhe i përgjithshëm sigurisht që mund të ketë vlerë në leximin e një vepre. Megjithatë, kur një metodë e tillë nuk mundëson shfrytëzimin e plotë të mundësive interpretuese të veprës, atëherë publiku/lexuesit kërkojnë më tepër. Përpjekjet për të marrë seriozisht idenë se kjo vepër e Uajldit është e parëndësishme (siç nënkupton nëntitulli i saj) hidhen poshtë nga vetë vepra, tiparet e së cilës imponojnë perceptime që rrëzojnë një këndvështrim të tillë të njëanshëm.

Identiteti njerëzor, në mënyrën se si trajtohet në komedi hedh dritë pikërisht tek çështjet e interpretimit të veprës. Sjellja në dukje e përkorë e Xhekut dhe mendjehetësia e Alxhit na bën të pranojmë nevojën e Xhekut për të krijuar një vëlla imagjinar (të quajtur Ernest) dhe të Alxhit për të krijuar një mik imagjinar (Banbëri). Fillimisht duket se ata janë nxitur nga nevoja e thjeshtë për t’u argëtuar. Me zhvillimin e subjektit, kompleksiteti i mashtrimeve të tyre na bën që të kërkojmë motive të tjera për të shpjeguar këtë nevojë. Udhëtimet në Londër apo në fshat ndoshta fshehin një lloj sjelljeje të cilën ata nuk do të donin kurrsesi që të lidhej me emrin e tyre. E shprehur me shumë forcë, kjo nevojë për të mbajtur të fshehtë gjithçka që lidhet me sjelljen e tyre kur janë larg shtëpisë i bën lexuesit të mendojnë se jeta e tyre në këto kushte është krejtësisht e shturur.

Ligjërimi i komedisë nuk e zgjidh ambiguitetin që rrethon krijimin e identiteteve të rreme, kështu që publiku ruan një ndjesi të shumëfishtë për këto dy personazhe, që

⁴²⁵ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 496.

mund të përcaktohen njësoj si të pafajshëm, të zvetënuar, të pamoralshëm, sipas vlerave që këto përcaktime marrin në këndvështrimin viktorian, modern apo pasmodern. Xheku dhe Alxhi, në formën si paraqiten në vepër mund të pranojnë me lehtësi të gjitha këto qëndrime të ndryshme, pasi ato përmbysin prirjet e publikut për të përdorur prototipet, madje edhe stereotipat si themel për formimin e përshtypjeve të njësuara. Sjellja e Xhekut dhe Alxhit vë në provë aftësinë tonë për të pajtuar natyrat e veç anta me tipologjinë e personazhit që shërben si bazë për personalitetin e tyre, pasi të dy të rinjtë evokojnë konvencione teatrore të njohura, por na shtyjnë drejt karakterizimeve më të holla se sa ato që gjejmë rëndom tek farsat.

Personazhet meshkuj në këtë komedi më shumë lënë të nënkuptohet se sa zbulojnë në të vërtetë, duke ua lënë plotësimin e kuptimit përfytyrimit të lexuesve/publikut. Në të njëjtën formë personazhet femërore i pasurojnë më tej këto tipare që trondisin interpretimet konvencionale. Figurat femërore, në fakt, krijojnë më shumë ambiguitet rreth normave shoqërore se sa ata mashkullorë. Këto figura ndërthurin sjellje që nxisin disa këndvështrime të njëkohshme. Komentet e tyre për situatat që lindin në komedi mund të shërbejnë si pikënisje për interpretime të mëtejshme. Mund të thuhet se, nga njëra anë, Guendolën dhe Sesilia mishërojnë aspektet më fisnike të ndershmërisë shoqërore nëpërmjet vendosmërisë së tyre të palëkundur që bashkëshortët e tyre të ardhshëm t'i zgjedhin në përputhje të plotë me standardet e shoqërisë. Në anën tjetër, këto standarde (të përmbledhura në emrin Ernest) që kanë vendosur për bashkëshortët e tyre varen po aq nga normat e shoqërisë së asaj kohe, sa edhe nga qëndrimet sociale që mban secili prej të zgjedhurve të tyre.

Në mënyrë paradoksale, ashtu sikurse pavarësia e sjelljes i bën ato figura të papërsëritshme në këtë zhanër, vendosja e parakushtit të emrit Ernest u vesh atyre rolin tradicional të figurës bllokuese, i cili përmbushet me shumë vendosmëri nga Lejdi Breknël. Kjo luhatje e bën të vështirë interpretimin në bazë të pritshmërive konvencionale. Që nga fillimi, këto figura femërore e lexojnë botën ndryshe dhe për pasojë sjellin një risi e cila bie ndesh me modelet e parashikueshme dhe skematike të zhanrit:

“Alxhernoni (Guendolënit) -E dashur, dukesh bukur!

Guendolëni -Unë jam gjithnjë e bukur! Apo jo, Z. Uërdhing?

Xheku -Jeni vërtet e përsosur, Znj. Feërfeks.

Guendolëni -Oh! shpresoj që jo. Kjo nuk do të linte vend për përmirësime, dhe unë synoj të përmirësohem në shumë drejtime”.⁴²⁶

Përgjigjet e mënjejshme që i jep Guendolëni Alxhernonit dhe Xhekut jo vetëm prishin drejtpeshimin e këtyre të fundit, por me mprehtësinë e tyre krijojnë sfidë për këdo që përpiket të intepretojë qëndrimet e saj. Ajo shfaqet plotësisht e vëmendshme ndaj konvencioneve e njëherazi nuk i pranon ato, duke lënë të hapura mundësitë për vetveten kur thotë se synon të përmirësohet në shumë drejtime. Në këtë mënyrë publiku lihet i lirë të hamendësojë rreth natyrës së saj të vërtetë. Edhe personazhet e tjera femërore

⁴²⁶ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), pp. 487-488.

karakterizohen nga e njëjta shumësi. Për shembull, Lejdi Breknël, lë të kuptohet se përfaqëson modelin e virtyteve të shoqërisë, dhe ka ide shumë të qarta se cilat janë kriteret që duhet të përmbushë një burrë për t'u konsideruar i përshtatshëm për vajzën e saj. Ashtu si Guendolën, pikëpamjet e saj lidhen shumë pak me konvencionet e shoqërisë. Për më tepër, vlerat vetjake shumë shpesh bien ndesh me kodet e shoqërisë të cilat duket sikur zhvlerësohen para ideve origjinale të Lejdit Breknël. Intervista që Lejdi Breknël i bën Xhekut është një shembull i mirë i këtij konflikti.

Edhe personazhet më pak të rëndësishme paraqesin pikërisht këtë lloj parregullsie të qëllimshme. Znj. Prisëm ka një sjellje krejt origjinale, e cila bie ndesh me pritshmëritë e lexuesit. Ajo shfaqet në dy raste si njeri krejtësisht i përpirë nga vetvetja dhe që vepron sipas normave të shoqërisë vetëm kur ato i shkojnë për shtat: fillimisht harron foshnjën Xhek apo Ernest në Stacionin Viktoria e më pas mbikqyr në çoroditje të thellë edukimin e Sesisë. Sjellja e saj nuk kufizohet nga rregullat e shoqërisë, të cilat i shërbejnë vetëm si mjet për të përligjur dhe përshpejtuar veprimet që ajo ka ndër mend të kryejë. Edhe Z. Çosëbël tregon të njëjtën shkujdesje në kryerjen e detyrave të tij për pagëzimin e Xhekut dhe Alxhit. Ai e merr lehtë këtë ngjarje duke e zhvlerësuar domethënien e ritualit. Nuk mundemi të mos e lidhim këtë sjellje me nëntitullin e komedisë i cili na fton që të pranojmë njëherazi seriozitetin por edhe mungesën e tij në këtë vepër.

Duhet të pranojmë se gjetja e një drejtpeshimi të përshtatshëm mes reagimeve ambivalente që ngjall drama nuk është shumë e lehtë, ndërkohë që duhet të jemi të vetëdijshëm për kufizimet që i vendosim vetes në rast se zgjedhim vetëm njërin prej tyre. Do të sillnim si shembull për këtë studimin që Kristofer Nasar ka bërë mbi veprat e Oskar Uajldit. Në këtë studim Nasar i kushton vëmendjen e duhur jetëve të fshehta të dy personazheve kryesore, por këtë vëmendje nuk e shohim të shtrihet tek motivet psikologjike, kulturore apo sociale që i shtojnë këto të fundit të krijojnë një identitet të dyfishtë. Analiza e Nasarit i sheh këto jetë të fshehta thjesht si variant të parodizuar të jetës së Dorian Greit, ku dy të rinjtë përshkruhen si të pafajshëm, mendjelehtë dhe të patëkeq.⁴²⁷ Duke zhvlerësuar kështoj llojet e tjera të leximeve që mund të përdoren, kjo qasje nuk lejon shterimin e mundësive të shumta interpretuese që ofron vepra. Nga ana tjetër, nëse do të përdorej ky lloj leximi që propozon studimi i Nasarit, vetë situatat e ligjëritimit do të tingëllojnë për lexuesin si të panatyrshme dhe do të përbënin pengesë për kuptimin e plotë të veprës.

Ndërsa komedia “E rëndësishme është të jesh serioz” përdor modelin e dramës tradicionale viktoriane, ku figurat qëndrojnë brenda një klasifikimi të caktuar, ajo njëherazi rrëzon përpjekjet për të përshirë të gjitha hijet e fajit dhe skandalit brenda këtyre shfaqjeve të pranueshme të personazheve. Individëve që shfaqen në dramë dhe publikut u duhet të luftojnë tiparet e sjelljeve që, nga njëra anë, rreken të fitojnë statusin e “pranimit”, dhe, nga ana tjetër nuk shkrihen brenda natyrës së personazheve të njëtrajtshme. Zgjidhja për këtë gjendje nuk mund të jepet vetëm nëpërmjet përmbysjes së moralit të vjetër dhe zëvendësimit të tij me një moral të ri. Shtysat moderniste dhe pasmoderniste në tekstin e dramës së Oskar Uajldit shfaqen në mënyrë të vazhdueshme si

⁴²⁷ Christopher Nassaar, *Into the Demon Universe : A Literary Exploration of Oscar Wilde*, (New Haven, CT: Yale University Press, 1974), pp.136-40, [http://: www.questia.com](http://www.questia.com).

pasojë e luhatjeve kulturore. Kur ne hamendësojmë se ç'përfaqësojnë jetët e fshehta të Xhekut dhe Alxhit, ne jemi pranues të faktit se njëri nga identitetet përjashton apo zhvendos tjetrin.

Një qasje e tillë është veçanërisht e dobishme në rastet kur veprimi në komedi nxjerr në plan të parë ambiguitetin. Fejesat e Xhekut dhe Guendolënit dhe Alxhit e Sesilisë ngrënë menjëherë pyetje që lidhen me pritshmëritë që burrat dhe gratë kanë nga martesat. Qëllimet më të kuptueshme janë seksi dhe pushteti. Mënyra se si është ndërtuar drama, ndonëse nuk i përjashton këto motive, lë të kuptohet se nuk janë të vetmet. Xheku dhe Alxhi kanë jetët e tyre të fshehta, kështu që martesat nuk mund të jetë joshëse për të përmbushur kënaqësitë që ata i shijojnë fshehurazi. Nëse do të shtonim këtu edhe faktin se në dramë Guendolën dhe Sesili kanë një lloj autoriteti mbi të dy ata edhe pa u martuar, kjo do ta bënte martesën një barrë fare të padëshirueshme për të dy.

Nga ana tjetër individët nuk mund t'i plotësojnë dëshirat e tyre hapur, kështu që përqaftimi i një roli të cilit shoqëria i ka njohur të drejtën e përmbushjes së dëshirave seksuale dhe të ushtrimit të autoritetit duket një zgjidhje tërheqëse. Në komedi, hap pas hapi, zbulohen edhe motive të tjera. Martesa nuk do të shtonte autoritetin që Guendolën dhe Sesili kanë mbi bashkëshortët e tyre të ardhshëm, por do t'u ofronte edhe atyre mundësinë për të kënaqur dëshirat e tyre seksuale, në mënyrë të ligjshme apo të paligjshme, gjë që deri atëherë e kishin të pamundur.

Siç u përmend më lart motivet duket të jenë të ndryshme për Xhekun dhe Alxhernonin, pasi martesat për ta paraqet rrezik për sa i takon përmbushjes së kënaqësive seksuale. Ata e kanë zgjidhur këtë problem, ndërsa u mbetet për të zgjidhur problemi i pushtetit dhe përgjegjësisë nëpërmjet marrjes së rolit të kryefamiljarit viktorian. Do të vllente të kujtonim këtu se në epokën viktoriane familja shihej si institucioni themelor i shoqërisë sipas modelit që ofronte familja mbretërore: Mbretëresha Viktoria dhe Princi Albert. Pritej që shoqëria të ndiqte pikërisht këtë model të moralshëm, një baba të rreptë, një nënë të përkushtuar dhe shumë fëmijë. Duke qenë kujdestar i Sesilisë Xheku e gëzonte deri diku këtë status, të cilin Alxhi mund ta arrinte vetëm pasi të martohej. Duhet të shtojmë se martesat do të shtonte ambiguitetin e personazheve, pasi përpjekjet e tyre për të hyrë në rutinën e martesës nënkuptojnë dëshirën për të zëvendësuar një farë rregulli me një pasiguri të shtuar, e cila vjen si pasojë e qasjeve të ndryshme dhe njësoj të paqarta ndaj martesës.

Nëse do të riktheheshim tek niveli më i thjeshtë i leximit të motiveve të martesës si shtysë për kënaqësi seksuale, gjë që do të ishte fare konvencionale, do të hasnim vështirësinë që na sjell drama nëpërmjet personazheve të Znj. Prisëm dhe Z. Çosëbël. Ndryshe nga çiftet më të reja në dramë ata shfaqen të dhënë vetëm pas përmbushjes së kënaqësive fizike. Ndërsa në dialogun e tyre, në fjalët me dy kuptime lexohet vendosmëria për të kënaqur dëshirat seksuale, paradoksalisht martesat (për shkak të moshës) do të ishte blasfemi, pasi do të nënkuptonte një pohim të hapur të këtyre dëshirave:

“Znj. Prisëm –Shpresoj, Sesili, se nuk je e pavëmendshme.

Sesili –Më duket se jam pak.

Ç osëbëli: Ah, ta kisha unë atë fat të varesha nga buzët e Znj. Prisëm. (*Znj. Prisëm e sheh me zemërim.*) Fola në mënyrë metaforike. Kisha parasysh bletët me këtë metaforë.”⁴²⁸

Komedia “E rëndësishme është të jesh serioz” nuk ka si qëllim të zbulojë atë që Uajldi në esenë “Rënia e gënjeshtërs” e emërton si “ajo gjë e tmerrshme dhe universale që quhet natyrë njerëzore”⁴²⁹. Natyra njerëzore është e njohur, merret e mirëqenë dhe shpaloset në mënyrë të hollësishme në epigramet e shumta. Drama është më shumë zbulim i tipareve sipërfaqësore, tipareve të këmbyeshme dhe pozave të parapëlqyera. Nuk mund të themi se teprimet e Uajldit me artificialitetin e personazheve të tij janë thjesht satirë. I këtij mendimi është edhe kritiku Stjuart Hempshir, kur shprehet: “[Uajldi zëvendëson] të thellën me sipërfaqësoren, gjendjet shpirtërore me format e dukshme si objekte të emocioneve; dhe ky nuk është një qëllim satirizues”⁴³⁰.

Artificialiteti i komedisë dhe teprimet në stil e strukturë shkrihen me pamundësitë psikologjike të lexuesit për të kuptuar dhe krijojnë në këtë mënyrë një botë të përfytyrimit ku personaliteti i papërcaktuar është i ndryshueshëm, e për pasojë krijues. Toni i shkujdesur i komedisë “E rëndësishme është të jesh serioz” ndikon në mënyrën e perceptimit të realitetit, për shkak të pushtetit që ai ka mbi mënyrën se si shfaqen personazhet. Në një nga skenat Sesilia ndërton për veten rolin e vajzës me ndikim paqëtues tek njerëzit që e rrethojnë. Kujdestari i saj, Xheku, është shumë i zemëruar me njeriun të cilën ajo e beson si vëllanë e tij aventurier dhe të prapë. Pasi mban një fjalë të shkurtër mbi të mirën që ekziston tek çdo njeri, Sesilia e detyron Xhekun të bëjë një nga gjestet më të pasinqerta të kërkimit të ndjesës:

“Sesilia -Xhaxha Xhek, nëse nuk i jep dorën Ernestit, nuk do të të fal kurrë.

Xheku -Nuk do të më falësh kurrë?

Sesilia -Kurrë, kurrë, kurrë!

Xheku -Atëherë, kjo është hera e fundit që e bëj. (Shtrëngon duart me Alxheronin duke e parë me zemërim.)

Çosëbëli -Është kënaqësi të shohësh një pajtim kaq të përsosur, apo jo? Le t’i lëmë vetëm të dy vëllezërit.

Znj. Prisëm -Sesili, eja me ne.

Sesili -Sigurisht, znj. Prisëm. Detyra ime e vogël për pajtim u krye.

Çosëbël -Vogëlushe, sot ke kryer vërtet një veprim shumë të bukur.

Znj. Prisëm -Nuk duhet të tregohemi të nxituar në gjykimet tona.

Sesilia -Ndihem shumë e lumtur. (Të gjithë largohen).”⁴³¹

⁴²⁸ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 492.

⁴²⁹ Oscar Wilde, “The Decay of Lying”, *Intentions*, (New York: Brentano’s, 1905), p. 15.

⁴³⁰ Stuart Hampshire, “Oscar Wilde”, *New Statesman*, 63 (1962), <http://www.questia.com>.

⁴³¹ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 509.

Sesilia krijon për veten një dramë brenda dramës, por vetëm ajo dhe Çosëbëli u përmbahen rreshtave të rolit të tyre. Maturia e pamëshirshme e znj. Prisëm dhe ngurrimi i Xhekut vënë në dukje sa joreale është skena sentimentale e krijuar nga Sesilia, gjë që theksohet më shumë nëse mbajmë parasysh faktin se Xheku dhe Alxhi nuk janë vëllezër (të paktën ata nuk e dinë këtë). Në një dramë, ku subjekti vërtitet rreth të vërtetave që personazhet i mbajnë të fshehta nga njëri-tjetri, çasti në të cilin njerëzit detyrohen të sillen në mënyrë të pasinqertë para një vajze të re kthehet në ngadhënjimin e kësaj të fundit. Nuk ka rëndësi nëse pajtimi nuk shoqërohet me falje, pasi ngjarjet janë vetëm pasojë e dukjeve. Uni që fshihet pas manierave është i parëndësishëm, ndërkohë që të rëndësishme janë vetëm identitetet që personazhet krijojnë për vetveten, pasi vetëm në këtë mënyrë ata mund të jetojnë në një botë artificiale, në të cilën mund të gjejnë edhe lumturinë.

Në një skenë tjetër, atë të propozimit për martesë që Xheku i bën Guendolënit, kjo e fundit e riprojekton të gjithë skenën me qëllim që t'i japë vetes dhe Xhekut rolet që, sipas saj, do t'u siguronin atyre lumturinë. Ajo e shtyn Xhekun të flasë me sinqeritet, gjë që ai e bën pa shumë dëshirë: "Znj. Feërfeks, që kur ju kam parë, nuk kam admiruar asnjë vajzë tjetër më shumë se ju... që kur jemi njohur bashkë"⁴³². Xheku ndodhet në pozitën e një të dashuruari tradicional komik të cilin sinqeriteti e pengon të flasë, por edhe të një burri serioz i cili është i mahnitur pas kësaj gruaje të zgjuar dhe tekanjoze.

Në ndryshim nga Xheku, Guendolën përgjigjet me një vendosmëri të tillë, që e ndërthen edhe vetë atë në një situatë komike: "Po, e kam vënë re këtë gjë."⁴³³ Kthesa që merr dialogu në vijim, kur ajo i thotë Xhekut se do të kishte dashur që ai ta kishte shfaqur më shumë pëlqimin e tij në publik, dëshmon për mungesën e saj të interesit ndaj shfaqjes së ndjenjave në privatësi, pasi edhe lumturia ka nevojë për publikun e saj. Zbulimi i ndjenjave në publik në vetvete përbën shfaqje dhe në shfaqje lumturia gjendet tek mënyra se si aktrohet dhe jo tek takimet e dy individëve. Që në fillim të dramës lexuesi bëhet i vetëdijshëm se Xheku dhe Guendolën janë konvencione letrare, për pasojë identiteti dhe thelbi i tyre si individë nuk marrin as vëmendjen më të vogël. Kështu, pasi ajo arrin të shkëpusë nga Xheku propozimin për martesë i kthehet sërish temës së saj të parapëlqyer, aktrimit:

"... burrat shpesh propozojnë për t'u praktikuar. Di që kështu bën edhe vëllai im, Xheraldi. Ma kanë thënë këtë të gjitha shoqet. Çfarë sysh të mrekullueshëm ke, Ernest! Janë shumë, shumë të kaltër. Shpresoj të më shohësh gjithnjë kështu, veçanërisht në prani të të tjerëve."⁴³⁴

Guendolën shfaqet e sigurt për faktin se burrat nuk propozojnë në mënyrë të sinqertë, por kjo gjë nuk paraqet interes për të. Ajo e sheh ligësinë e natyrës njerëzore thjesht si një fakt interesant, dhe faktet sipas këndvështrimit të saj nuk ndikojnë në lojë. Për këtë personazh dhe përgjithësisht për dramën, vlera e secilit person qëndron tek aftësia për të luajtur një rol, për të krijuar një minishfaqje, përpara se këtë gjë ta bëjnë të tjerët. Xheku e ndihmon Guendolënin që të shfrytëzojë disa konvencione sociale të

⁴³² Ibid., p. 491.

⁴³³ Ibid.

⁴³⁴ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 490.

nevojshme për t'u martuar. Kjo mjafton që ajo ta dashurojë. Në përfundim të skenës kemi një goditje të fortë ndaj parimit të identitetit: natyra njerëzore merr statusin e zhvlerësuar të faktit, i cili është fare i parëndësishëm në një shoqëri ku lumturia qëndron tek loja, aktrimi dhe shfaqja.

Loja e Uajldit me gjuhën krijon efekte artistike të cilat theksojnë, përmbysin ose dekonstruktojnë bindjet tona. Kështu, ai lartëson dukjet duke zhvlerësuar kuptimin, të cilit paradoksalisht i kushton vëmendje shumë të madhe. Çdo rresht në komedi është njëherazi kuptimplotë dhe absurd, rrjedhimisht e vetmja mënyrë reagimi që i mbetet lexuesit është të jetë i gatshëm të pranojë një shumësi këndvështrimesh të cilat do ta drejtonin drejt një shumësie kuptimesh. Në të njëjtën mënyrë, edhe fjalët përftojnë njëherësh disa kuptime që bien në kundërshtim me njëri-tjetrin, duke ndikuar në formimin e qëndrimeve të larmishme tek lexuesi. Ruajtja dhe njëkohësisht goditja e interpretimeve standarde e ndihmon autorin të krjojë tek publiku një ndjenjë pasigurie të përhershme.

Personazhet godasin kufizimin e kuptimit të fjalës. Shpjegimi që i bën Guendolën tërheqjes që ndien për Xhekun përmbys kuptimet e zakonshme të fjalëve “siguri” dhe “i/e sigurt”. Kështu, në aktin e parë ajo deklaron: "Më dhimbsen gratë e martuara me burra të quajtur Xhon. Ndoshta nuk do të kenë kurrë mundësinë të shijojnë kënaqësinë trallisëse të qoftë edhe një çasti vetmie. I vetmi emër vërtet i sigurt është Ernest".⁴³⁵

Me sa duket, shoqëria e vazhdueshme e bashkëshortëve është e padurueshme. Një burrë që duket se do të qëndrojë në shtëpi nuk ofron kurrfarë sigurie. Thëniet e tjera të Guendolënit gjatë gjithë dramës mbështesin bindjen e saj se siguria e vërtetë për një grua gjendet tek pavarësia dhe paqëndrueshmëria e martesës. Identiteti i saj i ndryshueshëm nuk mund të ngurtësohet nga një marrëdhënie ideale dhe të vazhdueshme. Në procesin e zëvendësimit të konceptit të saj për martesën me konceptin tradicional të këtij institucioni themelor të shoqërisë, Guendolën e zgjeron kuptimin e sigurisë. Në mënyrë paradoksale tani siguria qëndron tek pasiguria.

Uajldi përdor fjalë si martesë, përkushtim, familje në një kuptim më shumë absurd sesa cinik apo idealist. Kësisoj, Guendolën, ndërsa mendon se edhe mund të mos e lejojnë të martohet me Xhekun, e sheh si shumë të naturshme të vazhdojë të ruajë një lidhje jashtëmartesore me të: “Edhe nëse ajo [Lejdi Breknël] nuk na lejon të bëhemi burrë e grua dhe unë martohem me dikë tjetër, edhe nëse martohem shpesh, ajo nuk bën dot asgjë që të mund të ndryshojë përkushtimin tim të përjetshëm ndaj teje”.⁴³⁶

Guendolën, në këtë rast, luan rolin e një vajze në një situatë romantike konvencionale. Ndonëse nuk e lejojnë të martohet me të dashurin e saj, ajo është përjetësisht e dashuruar me të. Fraza “nëse do të martohem shpesh” e përmbys situatën konvencionale, ashtu siç përmbys edhe kuptimin e fjalëve “martesë” dhe “përkushtim”. Martesa nuk është më një gjendje që përcaktohet nga një qëndrueshmëri e frikshme. Ajo nuk do të përbëjë asnjë pengesë për lidhjen e tyre, nëse Guendolën kalon nga një martesë tek një tjetër. Ndryshe nga trajtimi i saj në letërsinë konvencionale, martesë nuk

⁴³⁵ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 491.

⁴³⁶ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 498.

simbolizon as dashurinë e vërtetë, por as largimin nga dashuria e vërtetë. Megjithatë, Uajldi nuk e vesh këtë fjalë me ngjyrimë cinike apo satirizuese, as nuk lë të kuptohet se Guendolën është e shtyrë nga epshi apo lakmia. Këto janë tipare të natyrës njerëzore, fakte jointerese, që mbeten të huaja për dramën. Martesa, është sa e vlefshme, aq edhe e pakuptimtë. Ka vlerë sepse është pikësynimi i shumicës së personazheve në dramë. Kuptimet e ndryshme që i japin asaj personazhet e bëjnë fare të pakuptimtë.

Krahasimi me komeditë sociale do të vinte në dukje se individët në “E rëndësishme është të jesh serioz” veprojnë nën ndikimin e qëndrimeve të shumfishta dhe vetëkundërshtuese. Personazhet nuk janë në harmoni me kodet morale të sjelljes, duke shfaqur kështu si personalitete komplekse. Lexuesi i Uajldit e ka të vështirë t’i vendosë këta individë brenda skemave të njohura të shoqërisë viktoriane. Alxhi, Xheku dhe personazhet e tjerë në vepër, me fshikullimin që u bëjnë institucioneve sociale, me sedrën e tyre të përsosur, ndonëse brenda kostumeve të tyre viktoriane, luhaten mes modernizmit dhe pasmodernizmit. Kështu, rregulli dhe mungesa e tij nuk lidhen natyrshëm me përmbajtjen apo vlerat përgjithësuese, por burojnë nga teksti që krijon imagjinata e publikut.

Krahas vëmendjes për konvencionet shoqërore tradicionale që shfaqen në dramë, lexuesi duhet të marrë parasysh edhe ndikimin e forcave alternative të cilat ekzistojnë brenda shoqërisë dhe që ushtronin në mënyrë të pashmangshme ndikimin e tyre. Në këtë kontekst merr vlerë një kuptim më i saktë i tipareve karakteristike të dëndit, çka na lejon të kemi një model interpretimi i cili trajton problemin e ambiguitetit dhe ofron një reagim koherent ndaj dramës.

IV.2.2. Figura e vjetruar e dëndit, si forcë stabilizuese në komedi

Qasjet moderne ku përfshihen edhe kritikantët që përqëndrohen tek pasojat ideologjike të ndikimeve jashtëtekstore mund të na çojnë drejt ngushtimit të panevojshëm të objektit të studimit duke i dhënë përparësi një teme të vetme. Dallim bën në këtë rast studiuesi Keri Pauell, me një qëndrim më interesant, që synon ta shohë dramën e Uajldit si një produkt që ekziston brenda shoqërisë dhe që shkrihet brenda kulturës mbizotëruese.⁴³⁷ Sipas tij, konteksti zgjeron shumësinë e kuptimeve që ofron drama. Në rastin e komedisë “E rëndësishme është të jesh serioz” mund të përdorim të njëjtën qasje të integruar si ndaj veprave të mëparshme të Uajldit; një qasje që e sheh dramën të mbështetur nga klima sociale dhe artistike, ndërkohë që ruan një shkallë të lartë integriteti.

Ashtu si edhe në shkrimet e tjera të Uajldit, polifonia tek “E rëndësishme është të jesh serioz” shfaqet jo nëpërmjet subjektit por nëpërmjet personaliteteve të cilat u vishen personazheve të ndryshme. Lexuesi e rrok kuptimin nëpërmjet krijimit të analogjive mes sjelljeve të përsëritura të të gjitha personazheve, burra dhe gra, që shfaqen në veprën e Uajldit. Dorian Grey, Lordi Artur Sevil dhe shumë personazhe të tjera në shkrimet e tij

⁴³⁷ Kerry Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), pp.108-39.

nuk bëjnë zgjedhje përjashtuese të cilat do t'u kushtëzonin më pas një stil të vetëm jetese. Përkundrazi, secila nga figurat qendrore në dramë lëvron me përpikëri një shumësi sjelljesh dhe filozofish e cila sjell në kujtesë figurën e dendit, si një nga prototipet që kishin mbizotëruar më herët gjatë kësaj epoke.

Ndonëse ky term kishte marrë ngjyrimë anakronike në vitet 1890, evokimi që i bën Uajldi jo vetëm figurës, por edhe mjedisit që e shoqëron atë është i paqortueshëm. Personazhet e Uajldit, skenë pas skene shpalosin, në mënyrë të zgjuar dhe të natyrshme, tipare që kishin qenë vendimtare në kthimin e dendit në figurë të rëndësishme shoqërore gjatë atij shekulli. Individët në dramë nuk i nënshtrohen plotësisht autoritetit të institucioneve shoqërore, por as nuk i sfidojnë haptazi këto të fundit. Kështu, mund të themi se sjellja e tyre imiton saktësisht jetën tipike të dendit. Dendi synon të tërheqë vëmendje dhe këtë e bën duke thyer modelet e zakonshme të jetesës. Miratimi i shoqërisë është një synim po aq i rëndësishëm për të; për rrjedhim këto thyerje të normave duhet të mbahen brenda kufijve të tolerancës shoqërore. Pra, ndërsa mbetet i vetëdijshëm për forcën shtrënguese dhe ngurtësinë e institucioneve shoqërore, dendi shmang konformizmin e plotë dhe lëvron me shumë zell relativitetin që mbart shumësia.

Megjithëse jepet pas formave të skajshme të vetëkënaqësisë, dendi, veçanërisht ai që krijon Uajldi, me këmbëngulje ofron modelin e nënshtimit formal ndaj parimeve të moralit shoqëror. Ky tipar i fundit përbën një aspekt të rëndësishëm të natyrës së dendit, ndonëse nuk gjen vëmendjen e duhur në përshkrimet stereotipike të figurës, të cilat rëndom tek kjo figurë shohin vetëm rebelin. Në të vërtetë dendi nuk është një ikonathyes. Ai është më tepër në rolin e ndërmjetësit mes pavarësisë dhe konformizmit, duke siguruar njëkohësisht tolerancën dhe mbrojtjen e shoqërisë. Ky kuptim i rolit të dendit zgjeron aftësinë e lexuesit për vlerësimin e komedisë “E rëndësishme është të jesh serioz”, pasi na shërben si udhërrëfyes për të arritur tek ata parametra estetikë dhe artistikë që bëjnë të mundur reagime të kënaqshme intelektuale.

Sjellja e personazheve të Uajldit arrin të ruajë dukjen e jetesës jashtë pushtetit të kufizimeve shoqërore, për sa kohë që nuk përpiqemi që këtë dukje ta marrim si të vërtetë. Ky është një kod komunikimi që ne, si lexues, duhet të vendosim me veprën dhe personazhet që shfaqen brenda saj. Lordi Henri Uotën në fillim të romanit “Portreti i Dorian Greit” na ndihmon për të vendosur këtë komunikim të koduar, kur përpiket të mësojë Dorianin e ri për mënyrën se si duhet të sillet në shoqëri. Këshillat që ai jep e kthejnë këtë personazh në një përfaqësues të figurës së dendit, ndonëse vetë termi nuk përdoret asnjëherë nga Lordi Henri. Kjo figurë mbështetet tek dualizmi dhe vepron në mënyrë të tillë që na e bën të pamundur krijimin e perceptimit homogjen. Nga ana tjetër, as Lordi Henri dhe as personazhet e tjera të Uajldit nuk janë anarkiste. Ata jetojnë në një botë ku artifici është kaq i formalizuar, sa edhe në sjelljet e tyre më të guximshme arrijnë t'u përshtaten ritmeve të shoqërisë. Të gjithë dialoguesit janë të vetëdijshëm për caqet që nuk duhet të kalohen. Janë pikërisht ato caqe që Lordi Henri ia kujton Dorianit në roman: “Të gjitha krimet janë vulgare dhe, çdo gjë vulgare është krim”.⁴³⁸

⁴³⁸ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 213.

Dendit e vërtetë e njohin shumë mirë dallimin mes sensacionit, që krijon mundësi për një shumësi reagimesh, dhe vulgares, ndaj të cilës ka një reagim të vetëm. Ata zhvillojnë deri në fund aftësinë për të krijuar e, më pas, për të kontrolluar gjëra jo të zakonshme. Qëllimi është të tërheqin interesin e njerëzve duke nxitur reagime përfytyruese ndaj veprimeve apo sjelljeve, pa i shtyrë për asnjë çast drejt qëndrimeve kundërshtuese. Ky qëndrim kërkon që lexuesi të heqë në përfytyrimin e tij një vijë ndarëse mes parodisë dhe shumësisë, megjithëse edhe kjo gjendje e megjullt krijon një tërheqje shtesë për lexuesit/publikun që kërkon të rrokkin nga “E rëndësishme është të jesh serioz” të gjithë kuptimin që Uajldi ka mundësuar në ligjërimin e tij.

Në dramë askush nga personazhet nuk e zë në gojë termin “dendi” (ndoshta sepse ishte tepër i rëndomtë). Gjithsesi personazhet me vetëdije përdorin shtysat vetëkundërshtuese të dendit drejt izolimit dhe bashkimit, të cilat ndryshojnë me zgjuarsi konvencionet e melodramës. Nëpërmjet këtyre gjesteve personazhet shpalosin programet e tyre hedoniste të cilat janë të ngjashme me atë që na shfaqet tek “Portreti i Dorian Greit”, por këtë radhë në trajtë komike. Për më tepër, ashtu si romani shmang konvencionet e moralit të kohës, edhe drama “E rëndësishme është të jesh serioz”, anashkalon strukturën tipike të dramës sociale.

Paradoksi, hapi i parë drejt krijimit të ambiguitetit përshkon të gjithë veprimin e komedisë, por kundërshtitë shkojnë përtej përmbysjeve dhe dyzimit të zakonshëm të zhanrit. Në dramën e Uajldit nuk e shohim Xhekun dhe Alxhin t’ua përshtasin sjelljen e tyre prej dendi pjesës tjetër të shoqërisë, gjë që do të tingëllonte shumë konvencionale. Ata i shohim si pjesë të një projekti më të ndërlikuar: duhet të binden që të lenë mënjanë qëndresën e tyre ndaj një modeli sjelljeje prej dendi që është përqaftuar nga të gjitha personazhet e tjera në dramë.

Për të arritur këtë synim, komedia fillimisht luan me pritshmëritë stereotipike, duke na përballur me një paraqitje të thjeshtëzuar të Xhekut dhe Alxhit si dy individë të dalë mode. Ata zhvendosen nga njëra jetë alternative në tjetrën, të cilat përkatësisht përfaqësojnë stile jetese brenda ose jashtë rregullave të shoqërisë. Ndërkohë personazhet e tjera të rëndësishme, të cilat e kanë pranuar tashmë rolin prej dendi në gjithçka, përveçse në emërtimin e tij, përpiqen të bindin Alxhernonin dhe Xhekun të pranojnë shumësinë e cila do të ishte më e përshtatshme për rolin prej dendi. Për këtë arsye, Lejdi Breknël i kujton Alxhit në komedi përfitimet e një mënyre të menduar jopërrjashtuese: “Mos fol kurrë pa respekt për shoqërinë, Alxhernon. Këtë e bëjnë vetëm njerëzit që nuk ia dalin të bëhen pjesë e saj.”⁴³⁹

Ky rindërtim i modelit të pritshmërive kërkon përmbysjen e konceptimit të dendit si një figurë që vepron jashtë shoqësisë. Uajldi ofron një model të ri i cili përfaqëson një marrëdhënie simbiotike me botën e jashtme. Një gjetje tjetër e Uajldit për të përmbysur pritshmëritë është shtrirja e rolit të dendit tek personazhet femra. Personazhet si Lejdi Breknël, Lejdi Beruik, Guendolën, Zj. Erlin janë zërat femërorë të cilët i bashkëngjiten figurës së dendit.

⁴³⁹ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 539.

Nëse dendi do të shihej në frymën e këtij imazhi të shumëfishtë, pra, të një imazhi që megjithëse vepron brenda kufijve të shoqërisë, arrin të shmangë një pjesë të detyrimeve që rrjedhin prej saj, do të mund të qetësonim një pjesë të kritikëve që kanë kërkuar rrugët për të shmatur mbylljet e parakohshme që diktohen nga leximet lineare e të thjeshtëzuara. Keri Pauell, në përgjigje të shqetësimit se lexuesit mund ta marrin seriozisht mbylljen konvencionale të dramës thekson faktin se Xheku dhe Alxhi mbeten mospranues të skemës së melodramës që kushtëzon pajtimin e sjelljes se tyre me atë të klasës së mesme: "... nuk dorëzohen deri në fund, duke mos bërë asnjë kthesë të papritur apo të papërshtatshme ..., drama e Uajldit mbyllet me të njëjtën notë revolte që filloi, duke i lënë heronjtë e saj në një gjendje mendjekthjelltësie të pazakontë për këtë lloj komedish."⁴⁴⁰

Qëndrimi i Pauellit ndaj mbylljes së veprës "E rëndësishme është të jesh serioz" përbën një pikë kthese në kritikën ndaj dramës, e cila prirej të vinte në dukje ngjashmëritë e saj me melodramën. Nga ana tjetër ky qëndrim ndaj mbylljes së saj mund të merret si përforcim i imazhit të dy personazheve të cilët ruajnë integritetin e tyre pavarësisht nga trysnia e shoqërisë për t'u përshtatur. Lexuesit e vëmendshëm ndaj nënkuptimeve që ngërthen kjo qasje nuk do të mund të kënaqeshin me asnjërën prej zgjidhjeve që do të kushtëzonin një mbyllje përfundimtare.

⁴⁴⁰ Kerry Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), pp. 119-20.

V. Simbolizmi në dramën “Salome”

V.1. Figura e Salomesë, simbol i një personaliteti të mohuar

Oskar Uajldi nisi të shkruante dramën e tij “Salome” në një kohë kur vazhdonte të gëzonte dhe, njëherësh, të vuante për shkak të vëmendjes që tërhoqi romani “Portreti i Dorian Greit”. Siç është përmendur edhe në kreun e tretë të këtij studimi, pas botimit të romanit Uajldi u përfshi në një debat të ethshëm me kritikët e shumtë, duke u munduar, pa shumë dëshirë, të nxirrte në pah tiparet morale të një vepre arti (për më tepër të një vepre arti të krijuar prej tij), gjë që binte ndesh me të gjitha parimet estetike që ai kishte deklaruar më parë në shkrimet e tij. Shkrimet kritike që u botuan menjëherë pas daljes së romanit kishin më tepër synimin të zbulonin nëse Uajldi i miratonte ose jo veprimet e Dorianit, pa i kushtuar vëmendje qëndrimit kritik ndaj imazhit dhe dëshirës që përshkonte të gjithë romanin. Shqetësimi i Uajldit se uni i individit kultivohet dhe shprehet në përvoja fizike dhe intelektuale dhe se estetizmi, me prirjen nga përsiatja, kërkon të zbehë pushtetin e dëshirave seksuale, kalon pa u vënë re nga kritika.

Salome shkon përtej këtij qëndrimi kritik të romanit. Ashtu si Doriani, ajo është e zënë në kurth brenda unit të saj, imazhit të estetizuar të vetvetes, të cilin e projekton tek të tjerët duke u kthyer në objekt të dëshirave seksuale. Dhe ashtu si Doriani, ajo mund të ekzistojë vetëm si objekt i këtyre dëshirave, pa arritur të zhvillojë dëshirat e saj. Nëse përdornim një qasje psikanalitike, duke u mbështetur tek Frojdi, do të thoshim se dëshirat e shtypura orvaten të çlirohen nga trysnia e egos duke gjetur rrugën drejt vetëdijes ose duke u shfaqur nëpërmjet veprimeve. Veprimet prishin drejtpeshimin e rolit të egos në stabilizimin e individit, duke i kthyer dëshirat e tij në perverse⁴⁴¹.

Tek Salome, Uajldi na përball drejtpërdrejt me dëshirat e çoroditura të princeshës. Oborri i Herodit ka ndaj saj ndjesinë e dyfishtë të adhurimit dhe frikës, dhe nuk arrin të perceptojë personalitetin që ajo shtyp për të projektuar këtë imazh të saj. Për pasojë, Salome përdor pushtetin që i jep uni i saj për të shkatërruar pikërisht atë sistem që ia ka dhënë pushtetin.

Megjithëse Oskar Uajldi filloi ta shkruante dramën “Salome” në vitin 1891, ideja për një vepër që të kishte në qendër këtë figurë biblike i kishte lindur kohë më parë. Ai njihnte shumë mirë interesin që figura e Salomesë kishte nxitur tek disa prej autorëve të shekullit të nëntëmbëdhjetë, duke filluar nga tregimi “Herodiada” i Gustav Floberit, poema e papërfunduar “Herodiada” e Stefan Malarmesë, pikturat e Gustav Morosë etj. Sipas Riçërd Ellmanit, asnjëri nga këto portretizime nuk kënaqnin përfytyrimin që kishte Uajldi për këtë figurë.⁴⁴² Salomeja e Uajldit vjen ndryshe nga përshkrimet pararendëse në letërsi. Në tregimin e Floberit, për shembull, është Herodiada e cila nxit vallëzimin e Salomesë dhe kërkesën për kokën e Gjon Pagëzorit, ndërsa Salomeja shfaqet si një vegël në luftën për pushtet mes Herodit dhe Herodiadës.

Ndryshe nga ky version, Uajldi i jep Salomesë një motiv të vetin për të vallëzuar, dhe njëherazi i ofron asaj personalitetin e munguar për shkak të mospërmendjes së emrit

⁴⁴¹ Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*. Ed. and trans. James Strachey, (New York: Norton, 1961) pp. 64-65.

⁴⁴² Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, (London: Hamish Hamilton, 1987), p. 342.

të saj në Bibël (në Bibël ajo përmendet thjesht si bija e Herodiadës). Ndikimin më të madh në përvijimin e Salomesë së tij Uajldi e pati nga pikturat e Morosë dhe, veçanërisht nga përshkrimi i tyre tek romani “Kundër rrymës” i Zhoris Karl Uismansit. Pra, Uajldi, që në krye të herës, e konceptoi “Salome” bazuar në një konceptim estetik. Ai e shihte Salomenë si përfaqësuese të të gjitha dëshirave dhe shtysave të pashprehura të Dorian Greit. Me këtë personazh autori i tejkalon kufijtë që i kishte vendosur Dorian Greit, pasi tek Salome i shohim të shprehura motivet që tek Dorian Grei mbahen të fshehura, duke bërë që ky personazh të shfaqet me identitet më të spikatur sesa personazhi qendror i romanit. Fillimisht Uajldi kishte ndërmend ta titullonte dramën “Ekzekutimi i Salomesë” dhe Salomenë ta kthente në shenjtore në fund të saj.”⁴⁴³ Më pas, ndonëse autori e ndryshoi idenë për të shfrytëzuar trashëgiminë e figurës së Salomesë si *femme fatale*, sërish në dramë mund të ndihen gjurmët e këtij versioni thuajse hagiografik. Salomeja e Uajldit është fryt i përpjekjes për të ndërthurur statusin e saj prej ikone me portretizimin psikologjik. Në dramë kjo ndërthurje, shpesh, nuk është e lehtë për t’u perceptuar, pasi ligjërimi estetik dhe gjuha e intonuar e saj e zhvendosin vëmendjen nga personazhi, duke bërë që Salomeja të shihet më shumë si imazh sesa si personazh, sjelljet e të cilit nxiten nga motive që duhen zbuluar.

Studiuesi Zhan Pol Rikelm, teksa përmbledh pikëpamjet e një numri kritikësh vëren: “Çdo interpretim që e lexon gjuhën e Salomesë si realiste, pra si një mjet transparent për përçimin e mendimeve të një personazhi psikologjikisht të besueshëm, do të paraqiste një pikëpamje të shtrembëruar për dramës.”⁴⁴⁴ Ky argument, me të drejtë, tërheq vëmendjen për një lexim simbolik të dramës, por, nga ana tjetër, ai nuk merr parasysh vëmendjen që Uajldi u kushton në dramë rreziqeve që paraqet trajtimi i Salomesë vetëm si imazh. Ndërsa na paralajmëron që të mos e shohim këtë dramë si të bazuar në ligjërim realist, Rikelmi nuk pranon mundësinë e pranëvënies së realizmit psikologjik me ligjërimin estetik, e cila është e pranishme në dramë. Kjo pranëvënie synon të na bëjë të vetëdijshëm se, nëse në lexim marrin përparësi efektet e përdorimit të gjuhës mbi përmbajtjen, edhe ne (publiku/lexuesi) rrezikojmë të biem në të njëjtin gabim si personazhet e tjera në dramë, pra të shohim tek Salomeja imazhin dhe të nënvlerësojmë përmbajtjen. Vetë autori, duke shtjelluar pasojat e një këndvështrimi të tillë e kthen shpërfilljen e forcave të brendshme shkatërruese që ngërthen uni i Salomesë në problemin themelor të dramës.

Ky personazh zgjeron dhe ndërlikon më tej argumentin që Uajldi parashton nëpërmjet Dorianit tek “Portreti i Dorian Greit”, pra idenë se, kur individi humb kontrollin mbi unin, atëherë dëshirat e shtypura çlirohen dhe kërcënojnë të zvetënojnë personalitetin e tij. Për më tepër, ashtu si Dorian Grei më parë, Salomeja dëshmon se kuptimi i gabuar i personalitetit të një individi mund t’i japë këtij të fundit një pushtet i cili sjell tronditjen e rendit të zakonshëm të jetës.

Salomeja shpreh me zë të lartë dëshirat dhe etjen për pushtet që tek Dorian Grei lihen të mjegulluara. Në lidhje me këtë studiuesi Kristofer Nasar vëren se “Salome hedh

⁴⁴³ Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, (London:Hamish Hamilton, 1987), p. 344.

⁴⁴⁴ Jean Paul Riquelme, "Shalom/Solomon/Salome: Modernism and Wilde's Aesthetic Politics", *Centennial Review*, 39 (1995), p. 582.

dritë mbi atë që tek Doriani mbetet e fshehur dhe shfaqet si vrasëse seksuale e shfrenuar⁴⁴⁵. Mënyra si është ndërtuar personazhi imponon një qasje të thelluar ndaj unit që ai përfaqëson. Shumë studiues kanë vënë në dukje se konceptimi i personazhit si ikonë e bukurisë dhe valltare e bën atë të tërheqë vështrimet mashkullore.⁴⁴⁶ Vetë statusi që i jepet si një grua artiste (apo që mund të japë shfaqje) nënkupton se personaliteti i saj është i ndryshueshëm. Për këtë arsye, publiku në skenë nuk sheh vetëm Salomenë e Oskar Uajldit, por edhe Salometë e shkrimtarëve dhe artistëve të tjerë, duke i dhënë asaj statusin e një “femme fatale” moderne. Në këtë kuptim, drama nuk është një ritregim i fragmentit biblik, por një orvatje për të zbuluar skajshmëritë e unit të individit dhe vlerat e tij simbolike.

Në dramë, hëna shërben si metaforë e portretit të zbrazët (të papikturuar) dhe e vetë Salomesë. Ashtu si Dorian Grei, hëna merr domethënien që shikuesi vendos t’i veshë. Kështu, hëna në dramë është “një grua e vdekur” sipas pazhit të Herodiadës, “princeshë” për sirianin Narabot, “një grua e marrë” për Herodin, ndërsa për vetë Salomenë ajo është herë “monedhë”, e herë “virgjëreshë”. Këto përshkrime zbulojnë deri diku dëshirat që ajo ngjall tek personazhet e ndryshme që e shohin, dhe mënyrën se si këto dëshira formësojnë vetë gjendjen e tyre mendore dhe emocionale. Për shembull, imazhi i “gruas së vdekur” që pazhi sheh tek hëna mund të shpjegohet pjesërisht si parandjenjë për fatkeqësinë e afërt, dhe pjesërisht, si pasojë e xhelozisë që ai ndien teksa sheh Narabotin të mahnitur pas Salomesë.

Imazhi që Herodi ka për hënë si “grua e marrë” e ka zanafillën tek dëshirat e tij të pakontrolluara për Salomenë dhe, janë pikërisht këto dëshira që e bëjnë atë t’i premtojë Salomesë, pa u menduar, se do të përmbushë çdo dëshirë të saj, nëse ajo pranon të vallëzojë për të. Duke u nisur nga ky këndvështrim, imazhi që Salomeja ka për hënë si “monedhë” dhe “virgjëreshë”, dëshmon për vetëdërgjegjësimin se trupi i saj ka një vlerë këmbimi, të paktën për Herodin.

I vetmi personazh që nuk arrin të shohë asgjë tek hëna është Herodiada, e cila i thotë Herodit: “Hëna s’është gjë tjetër veç vetes”. Mospranimi për të interpretuar imazhin e hënës në njëfarë mënyre është mospranim i rëndësisë që vajza e saj ka për këta burra. Nëpërmjet këtij mospranimi paralajmërimet që ajo i bën Herodit se “ai e sheh si tepër” Salomenë theksohen më shumë. Salomeja është një rrezik për Herodiadën, pasi Herodi ka treguar në të shkuarën se është i paskrupull, dhe mund të bëjë gjithçka për të arritur qëllimet e tij. Për Herodiadën, fakti që Salomeja është e dëshirueshme përbën kërcënim, i cili shtohet edhe më shumë nga lidhja e saj me hënë, duke e bërë edhe më të pasigurt pushtetin e saj. Për këtë arsye Salomeja është fare e veçuar nga e ëma, duke na u shfaqur në dramë si bukuri në kufijtë e ikonës, si objekt i dëshirave seksuale, por pa asnjë marrëdhënie njerëzore, qoftë edhe me nënën e saj.

⁴⁴⁵ Christopher Nassaar, "Wilde's The Picture of Dorian Gray and Salome", *Explicator* 57 (1988), p.35

⁴⁴⁶ Nicholas Joost and Franklin E. Court, "Salome, the Moon, and Oscar Wilde's Aesthetics: A Reading of the Play", *Papers on Language and Literature* 8: supp (1972), p. 96-111, <http://www.questia.com>

Sipas Uajldit, Salomeja ka dëshira dhe nevoja të vetat të cilat nuk gjejnë rrugën për t'u çliruar për shkak të pozicionit që ajo ka. Kritikja Hana B. Luis vëren se “Salomeja paraqitet si një “fakt i kryer”⁴⁴⁷ për shkak se të gjitha personazhet duken sikur kanë konspiruar për të mos e lejuar atë të shprehet. E kthyer në objekt shikimi, Salomeja përshkruhet në dramë si një gjë e pashpirt dhe e pandryshueshme. Por statusi prej objekti mund të jetë çorientues. Për shkak se të tjerët nuk e lejojnë që të krijojë unin e saj, zemërimi dhe dëshpërimi e shtyjnë të kërkojë rrugë të tjera për të ushtruar pushtet dhe, uni që krijohet në këtë formë nuk është më pa shpirt e gjallëri, por një personalitet që mund të shpërfaqet në trajtat më të rrezikshme dhe shkatërrimtare. Veprimet e Salomesë kthehen në shkatërruese, për shkak se pamundësia për të përmbushur dëshirat e vetvetes e shndërrojnë pushtetin e saj në pervers.

Theksimi i aktit të shikimit bën të nevojshme gjetjen e një baraspeshe mes kërcënimit që vjen nga “të parët e tepruar”, por edhe nga “mos të parët”. Studiuesi Bred Braknel vëren “Në dramë thuajse të gjithë janë të përfshirë në një lloj pasqyrimi, në një lloj ndërveprimi të ndërlikuar me syve dhe objektit të shikimit”⁴⁴⁸. Ky lloj ndërveprimi merr trajtën e një marrëdhënieje narcisiste (në kuptimin që objekti i shikimit, Salomeja, merr formën e dëshirave të shikuesit), të parët e tepruar sjell fatkeqësi, si në rastin e vetëvrasjes së Narabotit dhe vrasjes së detyruar të Jokananit nga Herodi. Akti i të parit të Salomesë, si simbol i dëshirave të pamundura, sjell vetëkonsumimin e personazheve. Për shembull, Salomeja e bind Narabotin të përmbushë dëshirën e saj duke i premtuar se do ta shikojë; Naraboti kryen vetëvrasje pasi nuk është në gjendje të përballojë situatën ku Salomeja sheh dikë tjetër. Të shikuarit e Salomesë nënkupton dëshirën për ta pasur atë, për ta shndërruar në Salomenë që kërkon secili nga shikuesit e saj. Kështu, personaliteti i Salomesë është i lakueshëm, imazhi i projektuar prej saj ndryshon në varësi të dëshirave të individëve që e rrethojnë. Edhe raporti i Salomesë me unin e saj përthyer në perceptimet e personazheve të tjera, pasi vetë qenia e saj si objekt dëshirash ia kufizon veprimet vetëm tek ato që burojnë nga dëshirat.

I vetmi personazh që nuk pranon kursesi të hedhë vështrimin tek Salomeja është Jokanani. Megjithëse shfaqet më shumë nëpërmjet fjalëve sesa pamjes, edhe Jokanani është shumë i ndjeshëm ndaj imazhit. Gjuha e tij është gjuha e imazheve: profecitë për ardhjen e Krishtit evokojnë imazhe: “Biri i njeriut ka mbërritur,- përsërit ai,- centaurët janë fshehur nëpër lumenj, dhe sirenat i kanë lënë lumenjtë për t'u fshehur pas gjetheve në pyje”⁴⁴⁹. Edhe më me forcë shfaqet kjo gjuhë e imazheve kur Jokanani i drejtohet oborrit të Herodit: “Ku ndodhet ajo që ia ka falur veten burrave të rinj të Egjiptit, të veshur me mëndafsh të purpurt, me mburoja prej ari, helmata argjendi dhe me trupa të fuqishëm?”⁴⁵⁰

Proza estetike e Jokananit e bashkon atë me burrat e tjerë të oborrit të Herodit dhe, veçanërisht me vetë mbretin, ndërsa e sheh Herodiadën si objekt, dhe Salomenë si zgjatim të saj. Jokanani bën të njëjtin gabim si Herodi, kur sheh tek Salomeja një krijesë

⁴⁴⁷ Hanna B. Lewis, "Salome and Elektra: Sisters or Strangers", *Orbis Litterarum* 31 (1976): 125-33, p. 126.

⁴⁴⁸ Brad Bucknell, "On 'Seeing' Salome", *ELH* 60 (1993), p. 515, <http://www.questia.com>.

⁴⁴⁹ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 305.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 307.

materialiste, duke shpërfillur pasionin dhe zemërimin që qëndron pas veprimeve të saj dhe duke nënvlerësuar hakmarrjen e saj ndaj tij. Nëse do të kërkonim një tipar karakteristik për Salomenë, ky do të ishte mospranimi për t'u trajtuar si objekt pamor, për më tepër, kur ky përfytyrim e copëzon atë në pjesë të fetishizuara.

Herodi është i fiksuar pas buzëve dhe i kthen ato në objektin e dëshirave të tij seksuale. Ai i ofron Salomesë verë: “pi pak me buzët e tua të kuqe dhe unë pastaj do të pi të gjithë gotën”⁴⁵¹ ose fruta: “më pëlqen të shoh shenjat e dhëmbëve të tu të vegjël tek një frut, kafsho pakëz nga ky frut i pjekur, dhe do ta mbaroj vetë atë që lë ti”⁴⁵² Me këto kërkesa Herodi shfaq hapur se Salomeja tashmë është objekti i dëshirës së tij seksuale që ai mund ta konsumojë falë pushtetit që ka. Kur Salomeja përgjigjet se nuk ka as etje, as uri, atëherë ai e fton të ulet në fronin e nënës së saj, duke nënkuptuar se, nëse ajo do të dijë ta përdorë bukurinë e saj, atëherë lehtësisht mund të zëvendësojë nënën në fron. Pushteti që Herodi i ofron Salomesë është, gjithsesi, i kufizuar, pasi varet plotësisht nga dëshirat e tij seksuale. Për më tepër, Herodi, duke u përqendruar në pjesë të veçanta të seksualizuara, nuk sheh tek Salomeja njeriun në tërësinë e vet. Trajtimi i saj si objekt nuk e lejon Herodin të kuptojë se edhe Salomeja mund të shohë, mund të dëshirojë dhe mund të përdorë pushtetin e saj si princeshë e oborrit për të arritur qëllimet.

Kur Salomeja i përqendron dëshirat e saj tek Jokanani, bashkë me ligjërimin joshës ajo merr prej Herodit edhe pushtetin e tij. Në mënyrë të ngjashme me fiksimin e Herodit pas buzëve dhe gojës së saj, edhe sinekdoka e dëshirës së Salomesë është gjithmonë në rritje, fillimisht trupi, flokët e më pas, buzët. Edhe ligjërimi estetik që përdor Salomeja është i njëjtë me atë të personazheve meshkuj në dramë: "Flokët e tu janë si kedrat e Libanit... që u bëjnë hije luanëve dhe hajdutëve që ditën fshehur qëndrojnë"⁴⁵³. Qëllimshëm nuk i dëgjon fjalët që i thotë Jokanani, pasi synimi i saj i vetëm është të shohë profetin dhe të shihet prej tij. Ashtu si Herodi, Salomeja, e verbuar nga pasioni, nuk arrin të shquajë njeriun tek Jokanani, pasi është e përqendruar vetëm tek trupi i tij.

Salomeja, e pamësuar me këtë lojë pushteti, shfaq pasiguri kur i drejtohet Jokananit herë me adhurim për trupin e tij, e herë me neveri, duke evokuar herë imazhe pjellorie dhe herë kalbëzimi. Flokët e tij fillimisht janë “si një vile rrrushi”⁴⁵⁴. Më pas ky përshkrim ndryshon në “një kurorë gjembash që ta kanë vënë në kokë”⁴⁵⁵ dhe “një nyje gjarpërinjsh të zinj që të përdridhen në qafë”⁴⁵⁶. Në përpjekjet për të joshur Jokananin, Salomeja përdor imazhet biblike: lebrosi është Llazari të cilin Jezusi e kthen nga vdekja; përshkrimi i flokëve të Jokananit përveç referencës ndaj kurorës me gjemba që i vunë në kokë Krishtit në çastin e kryqëzimit, lidhet edhe me tregimin e Gjon Pagëzorit në Bibël. Nëse shohim “Ungjillin sipas Mateut” (3:7), Gjoni po predikonte në shkretëtirat e Judesë i veshur, siç vë në dukje Ushtari i Parë në dramë, "me lëkurë deveje, dhe në mes mbante

⁴⁵¹ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 313.

⁴⁵² Ibid.

⁴⁵³ Ibid., p. 309.

⁴⁵⁴ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 309.

⁴⁵⁵ Ibid.

⁴⁵⁶ Ibid.

rrip lëkure⁴⁵⁷. "Nyja e neperkave" i referohet epitetit që Gjoni përdor ndaj farisenjve dhe saducenjve kur ata kërkojnë që të pagëzohen nëpërmjet mashtrimit. Sidoqoftë, në përshkrimin e Salomesë, neperkat përdridhen rreth qafës së Jokananit, duke kërcënuar që ta mbysin. Salomeja vë në lojë mungesën e tolerancës së Jokananit: për ironi ai vritet nga ata të pabesë që ai i ka përfashtuar nga ndjesa e Zotit.

Kur vështrimi i Salomesë kalon tek buzët e Jokananit, nga të cilat dalin profecitë dhe sharjet e tij, ajo nuk përdor më imazhet biblike. Përshkrimet janë sensuale dhe të dhunshme. Siç e kemi përmendur, ajo vetë është objekt i dëshirave seksuale dhe rrjedhimisht, është e vetëdijshme për rrezikun që shpesh shoqëron pasionin. Vetë Uajldi është i kujdesshëm që të na kujtojë se çdo pasion mbart në vetvete rrezikun e shkatërrimit. Salomeja e Uajldit e di shumë mirë se pasioni është i paqëndrueshëm dhe i rrezikshëm. Për më tepër, siç vë në dukje kritiku Aibar Uolsh: "Salomeja, ndërsa shpreh dëshirën e saj të pavarur për trupin e profetit, fyen sistemin tradicional të dëshirave mashkullore⁴⁵⁸. Sa më i madh bëhet pasioni, aq më shumë rritet edhe forca shkatërruese e Salomesë dhe pushteti që ajo ka mbi imazhin e saj.

Salomeja dhe Jokanani i krijojnë perceptimet për njëri-tjetrin para se të takohen. Kjo i bën që të mos dëgjojnë fjalët e njëri-tjetrit. Jokanani e fyen Salomenë vetëm sepse ajo është vajza e Herodiadës, ndërsa pasioni i Salomesë për Jokananin zgjohet vetëm në bazë të atyre që ajo ka dëgjuar. Gjykimet e Jokananit për Salomenë nuk shkojnë përtej personalitetit që ai paraperceptuar për të. Salomeja, ndryshe nga ai, nuk e gjykon në bazë të reputacionit të Jokananit si asket që urren të pabesët. Nëpërmjet fiksimit pas Jokananit ajo kërkon një rrugë për të fituar pushtetin e mohuar. Edhe ajo mund të manipulojë perceptimet për të arritur tek objekti i dëshirave të saj dhe, këtë mund ta bëjë më së miri me një njeri që është jashtë hierarkisë së oborrit të Herodit. Përpjekjet e Salomesë për të joshur Jokananin janë njëkohësisht përpjekje për të gjetur një pushtet jashtë oborrit, i cili të mos varet nga shikimet e të tjerëve mbi të.

Kështu, baza e marrëdhënies që Salomeja dhe Jokanani vendosin me njëri-tjetrin janë paraperceptimet e vetizoluara. Kritiku Eliot L. Gilbert në studimin e tij e cilëson dramën si një "taksonomi të vërtetë të solipsizmit"⁴⁵⁹. Të dyja këta personazhe janë zënë në kurthin e imazheve që kanë krijuar për njëri-tjetrin. Kështu, ajo që Jokanani sheh tek Salomeja është Herodiada. Kur Salomeja i afrohet dhe i tregon kush është, Jokanani përgjigjet: "Largohu! Bijë e Babilonisë! Nëna jote e ka mbushur tokën me ligësi, dhe thirrja e mëkateve të saj ka arritur deri në veshët e Zotit"⁴⁶⁰. Jokanani nuk pranon të hedhë vështrimin nga Salomeja, pasi ai e ka parë atë më parë. Personaliteti i Salomesë, sipas Jokananit, s'është veçse një pasqyrim i Herodiadës. Jokanani i mohon Salomesë të drejtën për të pasur një identitet të vetin, e drejtë që i njihet nga Herodi dhe oborri i tij, të paktën aspekti seksual i saj. Imazhi që ai ka për Salomenë nuk bazohet në perceptimet e tij për individin Salome, por janë paragjykimet për nënën e saj të cilat i presin rrugën

⁴⁵⁷ Ibid., p.305.

⁴⁵⁸ Eibhar Walshe, "'Angels of Death': Wilde's Salome and Shaw's Saint Joan", *Irish University Review* 27 (1997): 24-32, p. 31.

⁴⁵⁹ Elliott L. Gilbert, "'Tumult of Images': Wilde, Beardsley, and Salome", *Victorian Studies* 26 (1983): 133-59, <http://www.questia.com>

⁴⁶⁰ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 308.

çdo perceptimi të ri që mund të krijohet. Kjo vihet në dukje nga disa kritikë, si p.sh. Ostin E. Kuigli i cili shprehet se: “mospranimi i Jokananit për të parë një grua aq të bukur sa Salomeja mund të nënkuptojë një aftësi të kufizuar, po aq dobësi sa edhe forcë”⁴⁶¹. Edhe Jokanani, mbyllur në sternën e tij të errët është po aq i verbuar nga idealizmi i tij sa edhe personazhet e tjera. Në këtë mënyrë, edhe ai bashkëvepron me strukturën patriarkale të oborrit, e cila e gjykon Salomenë thjesht në bazë të imazhit. Kërkesa e Salomesë për kokën e Jokananit nxitet nga dy motive kryesore: neveria ndaj dëshirës incestuore të Herodit dhe një zemërim më i përgjithshëm ndaj qëndrimit që e kthen atë në objekt të vazhdueshëm dëshirash, veçanërisht ndaj Jokananit.

Herodi e miklon Salomenë për të bërë një vallëzim sensual para tij, duke i ofruar mundësinë të ushtrojë pushtetin në çfarëdo forme që ajo vetë zgjedh. Në një kuptim, oferta e Herodit tregon humbjen e Salomesë, pasi i vetmi pushtet që ajo mund të ushtrojë buron nga statusi prej objekti të dëshiruar, të cilin ajo e përbuz. Nga ky pikëvështrim, kërkesa për kokën e Jokananit mund të shihet si sulm i dyfishtë, së pari ndaj Jokananit, sepse ai nuk pranoi ta shihte si individ dhe, së dyti, ndaj Herodit dhe sendëzimit që ai i bën personalitetit të saj, duke e parë thjesht si objekt për të përmbushur dëshirat e tij seksuale. Pra, ishte pikërisht paaftësia dhe mosdashja e këtyre dy personazheve për të pranuar Salomenë si personalitet nga të dy këto personazhe ajo që e shtyu Salomenë të bëjë kërkesën për kokën e Jokananit. Në fund Salomeja i drejtohet kokës së Jokananit me fjalët: “Po të më kishe parë, do të më kishe dashur.”⁴⁶²

Vdekja e Salomesë, e përshkruar në dramë vetëm nëpërmjet udhëzimeve skenike, nxjerr në pah ambivalencën që karakterizon përshkrimin e këtij personazhi nga Uajldi. Salomeja portretizohet si dëshirë e pakontrolluar, pas së cilës qëndron një motiv. E parë në këtë dritë të dyzuar, vdekja e Salomesë është më tepër rrjedhojë e pashmangshme e veprimeve të saj, sesa ndëshkim për to. Salomeja vdes, sepse, ashtu si në rastin e Dorian Greit, nëse uni i individit lihet i lirë, ai nuk mund të përmbahet. Monologu i saj i fundit e plotëson këtë ide më së miri: “As përmbytjet, as lumenjtë e vrullshëm nuk mund të shuajnë pasionin tim”. Salomeja mposhtet nga vetë dëshira e saj, e çliruar nga kufizimet që i vendos uni.

V.2. Drama, autori, lexuesi

Oskar Uajldi, me siguri të plotë, e ka quajtur veprën e tij “Salome” si dramën më të mirë angleze në gjuhën frënge, gjuhë në të cilën kjo dramë u shkrua fillimisht. Tek skenat, dialogu dhe personazhet që përvijohen në këtë dramë, Uajldi na paraqet një format të ri kompozicioni, me strukturë krejt të ndryshme si nga dramat e tjera të tij, por edhe nga dramat që mbizotëronin në skenën angleze të kohës. Ligjërimi ekspresionist dhe ndërveprimi shumëzërësh, të plotësuar nga ilustrimet e veçanta të Obri Birdslit në botimin e parë u ofrojnë lexuesve përvoja përfytyruese krejtësisht të ndryshme nga dramat e tjera të këtij autori. Vetë natyra e dramës dikton një reagim të përshtatur nga

⁴⁶¹ Austin E. Quigley, “Realism and Symbolism in Oscar Wilde's Salome”, *Modern Drama* 37 (1994), p. 105.

⁴⁶² Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 328.

lexuesi/publiku duke provuar edhe një herë thënien e Roland Bartit : “veprat në dukje më jokonvencionale nuk mund, por duhet të lexohen në përputhje me standardet konvencionale”⁴⁶³. Ky përcaktim Bartit për ndarjen e njëherazi shkrirjen e të kundërtave ofron një model shumë të mirë qasjeje ndaj dramës “Salome”, pasi lejon leximin e saj si një vepër jokonvencionale, efekti i së cilës varet nga përzierja e së veçantës me pritshmëritë konvencionale.

Uajldi e shkroi pjesën më të madhe të dramës “Salome” gjatë kohës që ishte në Paris, në vitin 1891. E përfundoi veprën në fillim të vitit 1892 dhe bëri një marrëveshje me aktoren me famë botërore Sarah Bernard që ajo të merrte rolin e Salomesë. Qeveria angleze, e shtyrë nga tabutë kulturore dhe frika nga humori i paparishikueshëm i Uajldit nuk lejoi vënien në skenë të dramës, duke përdorur si argument ligjin që ndalonte paraqitjen në skenë të figurave biblike. Ky vendim i qeverisë angleze u ndikua deri diku edhe nga fakti se, megjithëse projekti i dramës fillimisht ishte shumë i thjeshtë, ngjarjet që shoqëruan realizimin e tij, e veshën me një ambiguitet jashtëtekstor të krahasueshëm vetëm me ambiguitetin brendatekstor të veprës. Sipas Riçërd Ellmanit, në verën e vitit 1893 Uajldi i kërkoi Lordit Alfred Daglas të bënte përkthimin e dramës nga frëngjishtja në anglisht, përkthim i cili nuk e kënaqi Uajldin. Ky përkthim u pasua nga një tjetër, këtë herë nga Obri Birdslit, i cili sërish nuk ishte në nivelin që priste Uajldi. Për këtë arsye, autori vendosi të ndërhyjë vetë duke shkaktuar shpërthimin e Daglasit. Në fund, varianti anglisht i dramës u botua vetëm me emrin e Uajldit në kopertinë dhe një përkushtim për Lordin Alfred Daglas. Autorësia e këtij përkthimi mbetet e paqartë edhe në ditët tona.⁴⁶⁴

Nga ana tjetër, edhe ambiguiteti brendatekstor i veprës u shtua, kur botuesit e Uajldit i kërkuan Birdslit që të bënte ilustrimet e veprës. Këto ilustrime patën një jehonë shumë të gjerë, të cilën askush nuk e kishte parashikuar. Vizatimet që shoqëruan këtë botim krijojnë tek lexuesit e veprës ndjesitë e kundërta të mospranimit të thellë dhe të mahnitjes. Ndoshta për herë të parë duket se edhe vetë Uajldit iu desh të përballej me të njëjtat reagime që veprat e tij kishin provokuar jo rrallë tek publiku. Sidoqoftë, shqetësimi i vetëm që ai shprehu ishte mungesa e baraspeshës, duke vënë në dukje se forca e madhe artistike e atyre vizatimeve: “do ta shndërronte tekstin e tij në ilustrues të ilustrimeve të Birdslit”⁴⁶⁵. Duhet të shtojmë këtu se drama fitoi menjëherë famë ndërkombëtare, ndoshta edhe pse u kthye në libretin e operas së njohur “Salome” të Riçard Shtrausit.

Kemi përmendur më parë në këtë studim, se në rastin e romanit “Portreti i Dorian Greit” Uajldi u tregua i gatshëm të pranonte ndryshimet që iu sugjeruan nga botuesi i “Lipinkots megëzin”, Xh. Marshall Stodard. Në rastin e dramës, Uajldi nuk bëri asnjë përpjekje për t’iu përshtatur konvencioneve të publikut. Madje iu përgjigj censurimit të saj me një deklaratë se do të hiqte dorë nga nënshtetësia britanike dhe do të vendosej në Francë, kërcënim që nuk e çoi deri në fund.⁴⁶⁶

⁴⁶³ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, (New York: Hill and Wang, 1976), p. 37.

⁴⁶⁴ Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, (London: Hamish Hamilton, 1987), pp. 344-345.

⁴⁶⁵ Stanley Weintraub, *Beardsley: A Biography* (New York: George Braziller, 1967), p. 59.

⁴⁶⁶ Alan Bird, *The Plays of Oscar Wilde*, (London: Vision Press, 1977), p. 54.

Për shkak të strukturës së saj me një akt dhe tematikës gjysmëfetare që trajtoi, drama mbetet unike në krijimtarinë e autorit. Duke qenë se kjo dramë është shumë e ndryshme nga komeditë sociale që Uajldi kishte shkruar në vitet 1890, lexuesit/publikut i duhet të reagojë në kushtet e mungesës së një pike të mëparshme referimi. Si rrjedhim, shumë lexues mundohen të rivendosin kontrollin mbi interpretimin e veprës duke i dhënë përparësi një qasjeje të caktuar. Kjo ka ndodhur edhe me shumë studiues, të cilët për shkak të disonancave të shumta që ekzistojnë në veprë, janë vënë në kërkim të qasjeve të sigurt interpretuese, të cilat do të siguronin mbizotërimin e njërit prej reagimeve të mundshme. Këta studiues bazohen në një qasje të vetme etike, seksuale ose politike dhe vënë në dukje papajtueshmërinë e veprës me kulturën mbizotëruese të asaj kohe. Secila prej këtyre qasjeve nxjerr në pah elementë të dramës që nuk mund të zbulohen nëpërmjet një leximi linear të veprës. Kjo i bën të gjitha këto qasje të vlefshme, pasi zbatimi i tyre bën që të kapërcehen kufizimet që sjell një lexim tradicional i veprës, bazuar në kundërshtitë morale.

Ashtu si veprat e tjera të Uajldit, “Salome” është një ftesë për të zhvendosur paradigmen nga sistemi i qasjeve përjashtuese drejt gjetjes së një hapësire që pranon shumësinë e mendimit. Nëse do të zgjidhnim të zëvendësojmë disa konvencione me ato të një natyre tjetër, do të kishim si rezultat një qasje që imponon të njëjtat kufizime, të cilat nuk lejojnë pranimin e ambiguitetit të veprës. Ky ambiguitet buron si nga përmbajtja dhe forma artistike, ashtu edhe nga receptimi estetik i veprës.

Regenia Ganier, për shembull, thekson idenë se retorika e dramës orkestron një sulm të nënkuptuar ndaj ndjeshmërive viktoriane, duke i lidhur arritjet artistike të Uajldit me përndjekjen ligjore që ai pësoi. Për mendimin tonë, kjo qasje do të ishte kufizuese. Për shembull, nëse Uajldi shihet si model i pavarësisë seksuale apo martir i lirisë së zgjedhjes, kjo nuk do të thotë se vepra e tij domosdoshmërisht pasqyron të njëjtat ide. Ganier vëren: “Nëpërmjet Salomesë, Uajldi kërkonte... të përballte publikun viktorian me seksualitetin e tij. Në veprën që e konsideronte si ilustrimin e tij më të mirë “të artit për art”, nëpërmjet figurës së Salomesë ai portretizoi “seksin për seks” pa qëllim ose funksion. Salomeja e Uajldit paraqet mposhtjen e forcave të rendit dhe ligjit nga forcat e dëshirave të paligjshme seksuale”⁴⁶⁷. Nëse qasjen tonë ndaj veprës do ta bazonim vetëm tek pohimi i kësaj studiueseje nuk do të mund të përfitonim nga shumësia e qasjeve simboliste dhe psikologjike që burojnë natyrshëm nga drama.

Vepra e Uajldit, siç është vënë në dukje edhe më parë në këtë studim, herë pas here priret që të vërë përballë ndjeshmëritë e kohës me shtysat që shoqëria vazhdimisht kërkonte t’i mohonte. Por nëse do të pranim plotësisht idenë e Ganierit, duhet që autorit t’i veshim një prirje polemike që nuk gjen mbështetje në pjesën tjetër të veprës. Nëse do të pohojmë se Uajldi e portretizoi seksin, ose çdo gjë tjetër, pa i dhënë asnjë qëllim ose funksion, do të shkonim drejt një këndvështrimi shumë të thjeshtëzuar mbi aftësitë e tij. Në këtë mënyrë do të shkonim drejt minimizimit të efektit estetik, i cili në këtë dramë është më i përqëndruar se në dramat e tjera të Uajldit. Ilustrimet e Birdslit, sigurisht, e rrisin këtë efekt estetik, por në thelb, është vetë ligjërimi i dramës që evokon

⁴⁶⁷ Regenia Gagnier, *Idylls of the marketplace : Oscar Wilde and the Victorian Public*, (Stanford: Stanford University Press, 1986), p. 139.

tipare të përfytyrimit të cilat, në dukje, janë krejtësisht të kundërta me ato që nxiten nga dramat e tjera të autorit. Që në rreshtat e parë bie në sy se dialogu i dramës është i kursyer dhe komunikimi i personazheve nëpërmjet fjalëve është thujse lakonik:

“Ushtari i parë -Çfarë zhurme! Pse thërrasin kështu ato bisha?

Ushtari i dytë -Çifutët. Kështu janë gjithmonë ata. Po grinden për fenë e tyre.

Ushtari i parë -Po pse grinden për fenë?

Ushtari i dytë -Nuk e di. E bëjnë gjithmonë. Farisejtë, për shembull thonë se engjejt ekzistojnë, ndërsa saducejtë thonë që jo.

Ushtari i parë -Më duket qesharake të grindesh për këto gjëra.”⁴⁶⁸

Këtu diskutimi ndërpritet dhe i lihet interpretimit të lexuesit të vendosë nëse fraksionet fetare të hebrenjve kanë ndonjë ndikim mbi veprimin në dramë. Në këtë rast, e vetmja siguri që kemi është se ky lloj parashtrimi i drejtpërdrejtë dhe lakonik ndryshon nga mënyra e ndërtimit të veprave të mëparshme. Në komeditë sociale, për shembull, mosmarrëveshjet e këtij lloji shoqërohen me komente të hollësishme. Krahasimi me një nga dialogët e komedisë “E rëndësishme është të jesh serioz” mund ta qartësojë dallimin:

“Alxhernoni - Po sillesh shumë keq Ernest. (E hap kutinë dhe e sheh). Megjithatë nuk ka rëndësi. Tani që po lexoj shënimin, shoh se kutia nuk është fare e jotja.

Xheku -Sigurisht që është e imja. (Lëviz drejt tij.) Ti ma ke parë me qindra herë. Pastaj nuk ke të drejtë të lexoj se ç’është shkruar aty. Nuk është mirë të lexosh gjërat vetjake të të tjerëve.

Alxhernoni -Gjysma e kulturës moderne mbështetet pikërisht në gjërat që nuk duhet të lexohen. Është absurde të vësh rregulla për ç’farë duhet të lexojmë dhe ç’farë jo.

Xheku -Këtë e di, por nuk kam ndërmend të diskutoj kulturën moderne me ty. Këto lloj bisedash nuk bëhen në privatësi. Dhe tani, më jep kutinë e cigareve.”⁴⁶⁹

Këtë lloj dialogu, të mbushur me argumente të hollësishme, nuk e gjejmë tek drama “Salome”, ku vihet re zhvendosja e vëmendjes nga ligjërimi tek ligjëruesi. Pra, veçantia e dialogut të “Salome” nuk qëndron tek shmangia nga tema, pasi këtë e shohim edhe në dramat e tjera, por tek forma e kursyer dhe e zbutur. Portretizimet e personazheve përbëjnë një dallim tjetër të rëndësishëm mes kësaj drame dhe dramave të mëparshme. Megjithëse kemi të njëjtat parime estetike që formësojnë procesin krijues të Uajldit, paraqitja e karaktereve është e ndryshme. Për shembull, tek drama “Freskorja e Lejdit Uindermir” autori na jep edhe dallimet më të vogla mes personaliteteve, të cilat arrijnë deri tek personazhet e dorës së dytë, dhe i integron këta individë si në dinamikën e subjektit të dramës, ashtu edhe në tërësinë e personazheve të tjera të saj. Personazhet janë në gjendje të shtyjnë veprimin në këtë vepër, duke pasuruar e mjedisin emocional dhe psikologjik nga i cili kanë dalë.

⁴⁶⁸ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 301.

⁴⁶⁹ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 483.

Në dramën “Salome” qasja ndaj ligjërimit është krejtësisht e kundërt. Dialogët nuk ndriçojnë personazhet dhe nuk nxisin veprimin. Ligjërimit tërheq vëmendjen tek mënyra se si individë si siriani Narabot, marrin një rol thuajse mekanik. Fjalët e ngurta dhe natyra e paqartë e personazhit nuk e lejon lexuesin të kuptojë kontekstin social nga i cili ka ardhur. Kjo mund të shihet edhe në shfaqjen e parë të këtij personazhi: “Sa e bukur është sonte Princesha Salome!...Ajo duket shumë e bukur sonte. ...Sa e zbehtë është Princesha! S’e kam parë kurrë kaq të zbehtë! Është si hija e një trëndafili të bardhë në një pasqyrë të argjendtë”⁴⁷⁰

Ndryshe nga dramat e tjera të Uajldit, personazhet nuk ndërveprojnë me njëri-tjetrin si pjesë e së njëjtës shoqëri. Ashtu siç dëshmon dialogu mes Salomesë dhe sirianit, qëllimet e ligjërimit të tyre janë të ndryshme. Për pasojë, bota që krijon drama është artificiale dhe e mjegullt, pasi personalitetet e personazheve kryesore janë shumë më të izoluara dhe të pazhvilluara se në komeditë e tij, duke u shfaqur si figura të zbrazëta që duhet të plotësohen nga lexuesi. Këndvështrimet që ofrohen nga ligjërimit nuk pasqyrojnë identitetet e personazheve, por qëndrime të ngjashme të cilat zbulojnë për lexuesin vetëm dëshira dhe emocione, pa përvijuar individë të formuar plotësisht. Një nga tiparet e Salomesë, që bie në sy në fillim të veprës, është këmbëngulja e sëmure për të përmbushur dëshirat e veta, që vjen si pasojë e papjekurisë dhe sensualitetit i cili na përshkruhet nëpërmjet fjalëve të sirianit Narabot: “Ka një pamje të çuditshme. Është si një princeshë e vogël që mban veshur një vello të verdhë dhe që këmbët i ka të argjendta. Është si princeshë që ka në vend të këmbëve pëllumba të vegjël. Të duket sikur po vallëzon”⁴⁷¹. Figura e Herodit shfaqet me epshin e një plaku dhe lajkatimin e një fëmije, teksa përpiqet të bindë Salomenë të pijë verë a të marrë fruta. Jokanani është po aq kokëfortë sa edhe Salomeja në mospranimin e tij për të parë Salomenë. Mjegullimi i tipareve karakteristike të personazheve bën që individualiteti i tyre të mbetet i papërfunduar.

Sidoqoftë, pavarësisht nga veçantitë që u vunë në dukje më sipër, edhe drama “Salome” evokon të njëjtat parime interpretuese me veprat e tjera të Uajldit. Në mënyrë të njëjtë, nëpërmjet ligjërimit, ajo nxit tek lexuesi/publiku reagime përfytyruese ndaj ambivalencave që shfaqen në elementet brendatekstuale. Në shikim të parë, titulli, ashtu si në rastin e romanit “Portreti i Dorian Greit” dhe komedisë “E rëndësishme është të jesh serioz” lë të kuptohet se personazhi kryesor i dramës është Salomeja. Ky kuptim hidhet poshtë nga ligjërimit i dramës, në të cilin shfaqen shumë zëra të paharmonizuar dhe shumë gjeste të veçuara, gjë që bën të pamundur zbatimin e një leximi të bazuar në një qasje të vetme. Madje edhe drejtshkrimi shërben për të theksuar ambivalencën e përfaqësimeve të ndryshme në vepër. Kemi të bëjmë me një dramë të konceptuar fillimisht në frëngjisht, nga një autor anglez, me titull në frëngjisht, theksi në zanoren fundore të të cilit herë vendoset e herë hiqet, për shkak të pavendosmërisë së autorit.

Shkrija e së njohurës dhe së parashikueshmes me risinë bën të nevojshëm pajtimin e dy reagimeve të ndryshme. Nuk mund të arrijmë në një kuptim të plotë të dramës nëse i japim përparësi një figure të vetme apo një qëndrimi të caktuar polemik. Edhe një lexim i thjeshtëzuar i personazheve dëshmon për pamundësinë e një qëndrimi të

⁴⁷⁰ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 301.

⁴⁷¹ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 301.

tillë. Për shembull, sjellja e Salomesë gjatë gjithë dramës ngre pyetje mbi vlefshmërinë e krijimit të përshtypjeve bazuar në një kundërvënie të thjeshtë të padijes ndaj pafajësisë. Për një perceptim më të saktë të natyrës së këtij personazhi është e nevojshme gjetja e një baraspeshe mes prirjes nga izolimi dhe pakënaqësisë ndaj gjithçkaje që e rrethon. Kështu, Salomeja i paraqitet fillimisht lexuesit teksa rendit në fjalët e saj të gjitha racat që, sipas saj, janë të neveritshme: hebretë me grindjet e tyre të pafund për ceremoni të kota, barbarët që veç pijnë e derdhen verën në tokë, grekët me sy e faqe të lyera, egjiptianët me thonjtë e gjatë të lyer me këna dhe xhaketat e kuqërremta, dhe romakët e vrazhdë e të rëndomtë që e mbajnë veten për fisnikë. Megjithatë, përbuzja që shpreh për veset e të tjerëve nuk mbulon dot materializmin, cektësinë dhe sensualitetin që formësojnë edhe sjelljen e saj.

Veprimet e një natyre kontradiktore si Salomeja krijojnë të njëjtën shumësi reagimesh për dramën si edhe veprat e tjera të Uajldit. Për shembull, virgjëria e Salomesë është një element që theksohet si nga ajo vetë, edhe nga personazhet e tjera në dramë. Nga ana tjetër, aftësia për të manipuluar dëshirat seksuale të meshkujve dhe zhgënjimi kur kupton se Jokanani është fare i pandjeshëm ndaj joshjeve e rrëzojnë plotësisht vlerën e virgjërisë së saj. Në të njëjtën kohë, shfaqja e papritur dhe fuqishme e pasionit deri në obsesion për Jokananin zbulon elementë të natyrës së personazhit, për të cilat ligjërimi i mëparshëm nuk e kishte përgatitur lexuesin: "Jam e dashuruar pas trupit tënd, Jokanan! Trupi yt është i bardhë si zambakët e një fushe që nuk është prekur kurrë nga kosa. Trupi yt është i bardhë si dëborë në malet e Judesë, që rrëshqet nëpër lugina. Trëndafilat në kopshtin e Mbretëreshës së Arabisë nuk janë aq të bardha sa trupi yt. .. Nuk ka në botë gjë më të bardhë sesa trupi yt. Jam e dashuruar që të prek trupin tënd"⁴⁷².

Tregimi biblik që shërben si bazë për dramën e Uajldit dikton shprehjen e dëshirës nga ana e Salomesë, pasi vetëm në këtë mënyrë mund të përliqet sensualiteti i vallëzimit të saj në mbyllje të dramës. Në të njëjtën kohë, këmbëngulja për të përmbushur me çdo kusht dëshirat e saj, në këtë rast për të puthur kokën e prerë të Jokananit, e çon portretizimin e personazhit në një nivel tjetër, duke i bërë lexuesit, njësoj si Herodin, të pasigurt. Gjuha e pashprehur e ndërthurur me veprime tronditëse (puthja e kokës së prerë) e lë të hapur interpretimin e sjelljes së saj nga lexuesi. Sensualiteti i Salomesë për Herodin është pervers dhe ndëshkohet me vdekjen e saj, ndërsa për ata që nuk duan ta dënojnë dhe të bashkohen me gjykimin hipokrit të Herodit, interpretimi bëhet i vështirë. Nëse zgjidhet një këndvështrim i vetëm përjashtues, që do të përcaktonte njërin nga tiparet e personazhit si mbizotërues në natyrën e tij, interpretimi i veprës do të mbetej në nivelin e klishesë. Nga ana tjetër, pranimi i shtysave të shumëfishta kundërshtuese brenda kësaj natyre, dhe, për rrjedhojë, mohimi i vlerës së termave përcaktues, si virgjëreshë dhe lavire, zgjerojnë mundësitë për interpretimin e personazhit, i cili luhetet me vështirësi nga perceptimi i saj si e poshtër deri në heroinë.

Të njëjtën thellësi dhe vështirësi interpretimi shfaqin edhe personazhet e tjerë, që në dukje janë të drejtpërdrejta. Për shembull, Herodi, në fillim shfaqet si arketipi i njohur i despotit të shfrenuar:

⁴⁷² Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 309.

“Herodi -Ku është Salomeja? Ku është Princesha? Pse nuk u kthye në banket siç urdhërova? Ah, ja tek është!

Herodiada -Nuk duhet ta shohësh atë. Je gjithmonë duke e parë”⁴⁷³.

Megjithatë, me zhvillimin e veprimit, përvijohet një natyrë më e ndërlikuar e Herodit, e cila nuk mund të përcaktohet bazuar në gjykimin konvencional të fillimit. Sa më shumë të analizohet, aq më jotipike duket sjellja e tij. Dialogët nxjerrin në pah një njeri të kontrolluar nga një numër individësh dhe forcash: Salomeja, Herodiada, Cezari, zakonet, dëshirat seksuale, etja për pushtet. Kështu, ndryshe nga perceptimi i parë i Herodit si kontrollues, në vijim personazhi shfaqet si figurë e manipuluar nga pasiguritë dhe pragmatizmi supersticioz. Ky portretizim e bën të dallueshëm personazhin e Uajldit nga portretizimet e kësaj figure në vepra të tjera. Fragmentet e mëposhtme dëshmojnë për të gjitha pasiguritë që përmendëm:

“Rrëshqita në gjak! Është ogur i keq!

apo

“Salome, eja dhe ha fruta me mua. Më pëlqen të shoh shenjat e kafshimit tënd tek frutat. Kafsho pakëz nga ky frut, që të ha unë atë që mbetet.”

“Nuk do ta dorëzohet në duart e tua [Jokananin]. Ai është njeri i shenjtë. Ai është njeri që ka parë Zotin.”⁴⁷⁴ Luhajtet e gjendjes së tij shpirtërore përforcojnë idenë e përplasjes së fiksimeve, pasigurive dhe frikave të brendshme të Herodit. Ato përcjellin imazhe të një vetëdijeje të çoroditur, të cilat lexuesi pasmodernist i njeh mire.

Edhe figura e Jokananit përfaqëson një imazh po aq bashkëkohor dhe konfuz. Përshkrimi i tij bazohet në portretizimin që Gustav Flober i bën kësaj figure në librin e tij “Tundimi i Shën Antuanit”, ku në mënyrë të ngjashme Uajldi merr si pikënisje shenjtërinë e hamendësuar të shenjtorit dhe rreket të zbulojë natyrën e ndërlikuar të tij, duke ngritur pikëpyetje që kanë të bëjnë kryesisht me dallimin mes besimit dhe egoizmit. Artikulimi i cinguar i Jokananit brenda dialogëve nuk krijon hapësirë të mjaftueshme për përvijimin e tipareve të tij si njeri i shenjtë. Ai më shumë shfaqet si një kritizer i vrazhdë, po aq i dhënë pas vetvetes, sa edhe Salomeja: “Cila është kjo grua që po më shikon? Nuk dua që të më shohë. Thuajini të largohet. Nuk është ajo me të cilën do të flisja”⁴⁷⁵. Ligjërimi i dramës përforcon ngjashmëritë mes natyrës së Salomesë dhe Jokananit. Kështu, kur Salomeja përshkruan Jokananin dhe bukurinë e tij mahnitëse, ajo nuk bën gjë tjetër, veçse përsërit imazhet që të tjerët kanë krijuar për të. Mund të përmendim këtu elementa të tilla si: zbehtësinë e Jokananit dhe krahasimet që i bëhen Salomesë me hënën, mospranimin e të dyve për të dëgjuar kur të tjerët u drejtohen, mungesën e ndjeshmërisë për ndjenjat, qëndrimet apo emocionet e të tjerëve. Këto elemente të karakterit bëjnë që të dy këto personazhe të shfaqen si imazhe pasqyruese të njëri-tjetrit, duke i detyruar lexuesit të zbulojnë tipare të ngjashme nisur nga qasje krejtësisht të ndryshme.

⁴⁷³ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 311

⁴⁷⁴ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), pp. 312-14.

⁴⁷⁵ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 309.

Po t'i shihnim këto përshkrime thjesht si fryt i prirjes së Uajldit për të përdorur paradokset, atëherë do të jepnim një shpjegim shumë të thjeshtëzuar për logjikën jolineare që karakterizon pjesën më të madhe të krijimtarisë së Uajldit. Fragmentarizimi dhe, njëherazi, shkrirja e karakterizimeve në dramë është tregues i një shpërbërjeje më të madhe të dialogëve. Secili prej personazheve të shqyrtuara paraqet elemente të rëndësishme të cilat, së bashku, krijojnë unitetin artistik të dramës. Gjithsesi, asnjëri prej tyre nuk përfaqëson plotësisht të gjitha shtysat estetike të pranishme në vepër. Kështu, pavarësisht nga paralajmërimi në titull për rëndësinë e figurës së Salomesë, mënyra e paraqitjes së saj në vepër nuk mjafton për të bërë përcaktimin e natyrës së këtij personazhi, i cili vihet në qendër të vëmendjes vetëm kur hyn në marrëdhënie me personalitete të tjera, si Herodi, Herodiada, Jokanani etj.

Në të njëjtën frymë, përcaktimi i një tematikë e vetme ose një reagim i njësuar ndaj dramës nuk mund të ngërthejë të gjitha çështjet me të cilat na përball ligjërimi i saj. Kësisoj, ashtu siç shpaloset problemi i raportit të etikes me estetikën, edhe teksti që lexuesi krijon mbi “Salome” paralelisht duhet të përshtasë të gjitha ambivalencat dhe ambiguitetet e përmendura më lart. Teksti i lexuesit duhet të theksojë shtysat kontradiktore brenda secilit personazh dhe të pranojë kundërshtitë e hapura që qëndrojnë pas motiveve dhe karakterizimeve, të cilat Uajldi i kishte shfaqur në formë më të tërthortë në komeditë e tij sociale të viteve 1890.

Alen Bërdi vë në dukje se stilizimi i “Salome” i lejon lexuesit të shohë në strukturën e saj ironinë dhe vetëparadizimin, por këta elementë mbeten tipare dytësore, të cilat ndihmojnë por nuk mund të jenë përcaktuese në interpretimin e veprës.⁴⁷⁶ Forca e kësaj drame, ashtu si edhe e vetë personazhit, buron më shumë nga kuptimet e saj të tërthorta sesa nga një përcaktim i qartë i natyrës së saj. Kjo dramë mbështetet tek përfytyrimi i lexuesit për të plotësuar përvojën estetike, të cilën vepra e jep vetëm në mënyrë të nënkuptuar. Shumësia e zërave brenda dialogëve, edhe në këtë rast, i fton lexuesit/publikun që të zhvillojnë një larmi qasjesh interpretuese.

Pranëvënia e përpjekjeve artistike të Uajldit dhe Birdslit (nëpërmjet ilustrimeve të tij), dhe shkrirja e tyre në një tekst të vetëm nga lexuesi nxjerrin në pah parimet që udhëheqin procesin krijues të Uajldit, të cilat në veprat e tjera kanë mbetur në hije. Ndërsa tek “Salome”, të dy artistët Uajldi dhe Birdslit ofrojnë evokime të stilizuara të përvojës estetike, ilustrimet e Birdslit sfidojnë haptazi shijet e publikut dhe për këtë arsye një pjesë e tyre u censuruan nga botuesit.⁴⁷⁷ Kjo na bën më të vetëdijshëm për vëmendjen e Uajldit ndaj respektimit të këtyre shijeve. Prirja nga shfaqja e një shumësie zërash në vepër nuk e bën Uajldin të tejkalojë caqet e pranueshmërisë së publikut. Reagimi i tij i parë ndaj ilustrimeve të Birdslit duket sikur shpreh pikërisht këtë vëmendje ndaj shijeve të publikut. Kështu, ai i përshkruan këto ilustrime si “shkarravina të mbrapshta që ndonjë nxënës i zhvilluar herët bën në anët e fletoreve të tij... Ato [ilustrimet] janë mizore dhe plot ligësi, dhe ngjajnë kaq shumë me të dashurin Obri, që e ka fytyrën si sëpatë prej argjendi dhe flokët të gjelbër si bari.”²⁰

⁴⁷⁶ Alan Bird, *The Plays of Oscar Wilde*, (London: Vision Press, 1977), p. 87.

⁴⁷⁷ Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, (London: Hamish Hamilton, 1987), p. 344-345.

Kjo përplasje mes vizioneve të ndryshme artistike të shkrimtarit Oskar Uajld me piktorin Obri Bridslit mund të mos ketë rëndësi për lexuesin e rastësishëm. Domethënia e tyre merr një përmasë të ndryshme, nëse atje do të shohim mundësinë për qasje të ndryshme interpretuese brenda veprës, hapësirat për të cilat krijohen nga aftësitë e autorit për të nxitur përfytyrimin. Ilustrimet e Birdslit, përbëjnë një sulm ndaj shijeve të publikut të cilin Uajldi vetë nuk do ta ndërmernte kurrë. Ndërthurja e të dyja këtyre aspekteve artistike në veprën shton edhe më shumë larminë interpretuese që buron prej saj.

V.3. Fillimi i një tradite

Drama “Salome”, një pikë kulmore në lëvizjen teatrore simboliste, përbën një eksperiment në ndërthurjen e muzikalitetit të gjuhës me koreografinë për të shprehur lëvizjen brenda shpirtit të individit. Uajldit i duhet njohur merita si dramaturgu i parë britanik (irlandez), mes të tjerëve që pasuan, që kontriboi në formësimin e dramës moderne evropiane. Sipas studiueses Kethrin Uërth, “është profetik fakti që “Salome”, drama që u ndikua fillimisht nga Meterlinku dhe simbolistët e tjerë francezë, duke i projektuar ata në një formë që pushtoi imagjinatën evropiane, u shkrua nga një irlandez jashtë Irlandës, në frëngjisht, njësoj sikur të shtrinte dorën pesëdhjetë vjet më pas për të takuar Beketin”.⁴⁷⁸

Uajldi e konceptoi këtë veprë si dramë muzikore. Kështu, në përshkrimin që i bën kësaj vepre ai shprehet: “ishte një sipërmarrje e çuditshme, në një gjuhë që nuk është e imja, por që e dua ashtu si njeriu do një instrument muzikor në të cilin nuk ka luajtur kurrë më parë”.⁴⁷⁹ Siç u përmend edhe më lart, drama u përshtat si libret për opera që në vitin 1905, pikërisht në saj të muzikalitetit të tekstit. Kompozitori Riçerd Shtraus ishte shprehur se teksti i Uajldit “thërriste për muzikë” dhe se ishin të nevojshme vetëm pak ndryshime për ta kthyer atë në libret. Drama i kishte lajtmotivet e saj, të cilat vihen në dukje edhe në letrën që Oskar Uajldi i shkroi Lordit Alfred Daglas nga burgu Reding: “dhembja dhe vuajtja në jetë janë refrenet, motivet e përsëritura të të cilave e bëjnë “Salome” kaq të ngjashme me një pjesë muzikore, dhe i sigurojnë asaj unitetin e një balade”.⁴⁸⁰

Kjo dramë ka atmosferën, karakterizimet dhe tonin që e bëjnë atë të ngjashme me botën dramatike të Meterlinkut. Shkrimtari Maks Berbom, e pa të vënë në skenë në vitin 1905 dhe e përshkroi si: “një përzierje të barabartë të Sofokliut dhe Meterlinkut”.⁴⁸¹ Kur Uajldi ia lexoi veprën, piktori Graham Robertson dha një vlerësim të ndryshëm: “shumë e mprehtë, shumë delikate, por, megjithatë, imitim”.⁴⁸²

⁴⁷⁸ Katharine Worth, *The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett*, (London: The Athlone Press, 1986), p. 99.

⁴⁷⁹ Oscar Wilde, *The Complete Letters*, edited by Merlin Holland and Rupert Hart-Davis, (New York: Henry Holt and Company, 2000), pp. 330-331.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 475.

⁴⁸¹ Max Beerbohm, *Around Theatres*, (New York: A.A. Knopf, 1930), p. 337.

⁴⁸² Graham Robertson, *Time Was, The reminiscences of W. Graham Robertson*, (London: Hamish Hamilton 1931), p. 136.

Robertson kishte parasysh ngjashmëritë me dramën e Meterlinkut “Pelea dhe Melisanda”. Tarraca ku zhvillohet veprimi i dramës, hëna, stili monoton i biblës janë ngjashmëri shumë të dukshme. Edhe portretizimi i figurës së Salomesë na kujton një Melisande të shkatërruar. Naiviteti i Salomesë në fillim të dramës, i cili humbet në momentin kur ndeshet me mospranimin e parë të sensualitetit të saj, është një tipar tjetër i përbashkët me Melisanden e Materlinkut. Por, skena e fundit, përkulja për të puthur buzët e vdekura të Jokananit, e bën Salomenë një personazh më kompleks, tek i cili edhe në këto çaste, mund të shquhet prania e vajzës së humbur që del në tarracën e pallatit për të shpëtuar nga sytë epshorë të Herodit.

Afërsia me Meterlinkun mund të vihet re edhe tek ndërtimi i dialogëve të cilët karakterizohen nga një muzikalitet i spikatur. Meterlinku shfrytëzon paqartësitë në shprehje, frazat e papërfunduara, ndërsa Uajldi fjalitë e mbyllura tingëlluese. Gjithsesi, në secilin model kemi përsëritje hipnotike të fjalëve, shprehjeve dhe imazheve, e cila, sipas Uajldit, realizon unitetin e dramës. Kështu fjalët e Melisandës në skenën e vdekjes së saj “kam frikë nga të ftohtët, kam kaq frikë nga të ftohtët e madh”, jehojnë edhe në skenën e fundit të dramës “Salomeja”. Shprehja “Do të puth buzët e tua, Jokanan” pasohet në mënyrë të natyrshme nga “I putha buzët e tua Jokanan”. Përsëritjet janë pjesë e një teknike të tërthortë simbolike, të cilën këta dramaturgë arritën ta sillnin në skenë me sukses.

Drama e Uajldit shumë shpesh shihet si një pjesë kryesisht letrare, por, në të vërtetë, ajo dëshmon për një përdorim të pazakontë të burimeve që ofron skena. Kështu, skenografia mbizotërohet nga piktura e Morosë, tarraca e mermertë, dhe sterna, të gjitha të ndriçuara nga hëna e cila ndryshon ngjyrën e saj në varësi të gjendjes emocionale në dramë. Ajo qëndron e varur, si fati i shndërruar në të dukshëm, dhe e bën Herodin të reflektojë: “Profeti paralajmëroi të vërtetën. Ai paratha se hëna do të bëhet e kuqe si gjaku. A nuk e paralajmëroi këtë? Të gjithë ju e dëgjuat. Dhe tani hëna është bërë e kuqe si gjaku. Nuk e shihni?”⁴⁸³

Kjo bëhet e dukshme për publikun, i cili duhet të ndiejë se ka një lidhje të mistershme dhe fatale mes asaj që u ndodh personazheve dhe ndryshimit të ngjyrës së hënës, nga e bardha e shndritshme në të kuqen e gjakut dhe më pas në të zezën e resë, ndërsa Salomeja përkulet për të puthur të vdekurin. Pikërisht në këtë çast, hëna hapet duke e mbuluar Salomenë me dritën e saj dhe pamja bëhet e padurueshme për Herodin. Teksa sheh nën dritën e hënës atë puthje të tmerrshme, ai urdhëron ushtarët që ta vrasin. Në këtë kuptim, hëna bëhet shkaktare e vdekjes së Salomesë. Vetëm kur e sheh të ndriçuar nga hëna, Herodi arrin të rrokë plotësisht se sa i tmerrshëm është veprimi i saj.

Nën këtë dritë Salomeja shfaqet “e përbindshme” dhe duhet të shkatërrohet. Por, hëna zbulon edhe bukurinë që ai nuk mund të mos e shohë, bukuri që ai ende e dëshiron, por që e ka humbur tashmë: ajo duhet të vdesë, për t’ia kursyer dhembjen e humbjes. Sigurisht, neve nuk na duhet të zgjedhim njërin prej këtyre këndvështrimeve, pasi është vetë thurja e ndërlikuar e motiveve ajo që e bën personazhin e Herodit të plotë dhe interesant.

⁴⁸³ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 322.

Ndryshimet që pëson hëna pasqyrohen nëpërmjet ndryshimeve të ngjyrave. Salomeja, në të vërtetë, kërkon që hënën ta bëjë të sajën dhe hënën nuk mund ta ketë ndryshe, veçse në formë të palëvizshme. Koka e prerë që i jepet asaj si një objekt i bukur, me njolla të kuqe gjaku, në një tabaka të argjendtë, nga një dorë e zezë (dora e xhelatit) është një nga momentet me gjallërinë më të madhe pamore të dramës. E zeza, e kuqja dhe e bardha (argjendi) janë hëna dhe ngjyrat e saj. Kështu, krahas përmbushjes së dëshirës, Salomeja provon deri në fund edhe tragjedinë e saj: “Por, pse nuk më sheh Jokanan?”⁴⁸⁴. Sa më shumë që ajo e mbështjell dhe pushton objektin e vdekur të dëshirave të saj, aq më i dëshpëruar bëhet edhe ndërgjegjësimi për humbjen: “Përsëri të dua, Jokanan, vetëm ty të dua... Çfarë do të bëj tani, Jokanan? As përmbytjet e as lumenjtë e mëdhenj nuk e shuajnë pasionin tim”⁴⁸⁵.

Hëna duhet të jetë një objekt real skenik para se të marrë funksionin simbolik si epiqendër e dëshirës universale për të paarritshmen. Personazhet e shfaqin natyrën e tyre nëpërmjet reagimit ndaj fazave të ndryshme në të cilat kalon hëna. Nëpërmjet reagimeve ndaj tyre, siriani, Salomeja dhe Herodi shfaqin natyrën e vërtetë. Herodiada, e paaftë për të ëndërruar dhe për ta parë hënën si simbol, trembet vetëm nga zëri i Jokananit që e mallkon dhe qetësohet vetëm kur ky zë nuk dëgjohet më. Ky personazh shërben si çlirim për qëndresën e natyrshme që publiku krijon ndaj një bote imagjinare të mbizotëruar nga hëna. Herodiada, ashtu siç e krijon, edhe e përmbys këtë qëndresë të publikut, pasi portretizimi i saj si mendjengushtë dhe materialiste krijon natyrshëm simpati për personazhet “e goditura nga hëna”. Ato ngjallin keqardhjen e lexuesit/publikut, edhe për shkak se janë skllëvër të dukjeve (sipërfaqeve) të ftohta, të cilat nuk arrijnë t’i thyejnë. Vetëm Herodiada i pranon gjërat siç janë, qofshin ato edhe të pakëndshme. Personazhet e tjera janë shpirtëra ëndërrimtarë, që shohin vetëm hënën dhe fytyrat e paarritshme të njerëzve që dëshirojnë. Fjala “shikoj” vjen në dramë me tingëllimin e agonisë së thellë që përjetojnë personazhet, të cilat ose shohin, ose mundohen të pengojnë apo të largojnë vështrimet e të tjerëve. Mospranimi për të parë, sjell vdekje: Naraboti vdes sepse Salomeja nuk e shikon, Jokanani vdes sepse nuk pranon të shohë Salomenë. Në fund Salomeja i drejtohet kokës së Jokananit me një pyetje drithëruese: “Po pse nuk më shikon, Jokanan? Sytë e tu, aq të tmerrshëm, të mbushur me aq zemërim e qortim, tani janë të mbyllur. Pse janë të mbyllur?”⁴⁸⁶

Mospranimi për ta parë i ka shkaktuar asaj një plagë që mundohet ta lehtësojë me ironi, megjithëse mund të shihet këtu edhe habia e fëmijës së cilës nuk i është plotësuar dëshira. As tani Salomeja nuk e kupton se përse nuk mund ta ketë një gjë që ajo e dëshiron verbërisht. Pasi Salomeja e ka shfryrë zemërimin e saj, fjala “shikoj” merr një ngjyrim tjetër, atë të një dëshpërimi të pafund: “Ah, përse nuk më pe, Jokanan? Nëse do të më kishe parë, do të më kishe dashuruar. E di që do të më kishe dashuruar dhe misteri i dashurisë është më i madh se misteri i vdekjes.”⁴⁸⁷

Për Herodin, në këto çaste Salomeja është e “përbindshme”. Patosi që përçohet nga fjalët “Ah, përse nuk më pe, Jokanan?” nuk e lejon lexuesin të bashkohet me këtë

⁴⁸⁴ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 328.

⁴⁸⁵ Ibid.

⁴⁸⁶ Ibid.

⁴⁸⁷ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 312.

vlerësim. Në këtë kontekst të zymtë është e vështirë të flitet për dashuri, por nuk mund të mohohet tingëllimi i fuqishëm i dëshirave të shpirtit, teksa për herë të parë tek Salomeja shfaqet një butësi ndjenjash që e dallon atë nga figura e njeriut që nuk pranoi ta shihte. Ata nuk mund të shkëmbejnë vështrime dashurie, pasi ishin dy shpirtra të ngjashëm. Kur pranon këtë të vërtetë, Salomeja dorëzohet e dëshpëruar para fatit duke marrë mbi vete tragjizmin. “Bijë tragjike e pasionit” është quajtur Salomeja nga vetë Uajldi, emërtim që përlligjet më së miri edhe nga puthja përmyllëse, e cila ngërthen në vetvete ekstazë, intensitet dhe, deri diku, shpërfaqjen e një shpirti të zvetënuar dhe të humbur, pra ndjesinë e vërtetë të një humbjeje tragjike.

Drama ruan shumë mirë disa ekuilibra të hollë të cilat, nëse do të ishin shpërfilluar, mund ta kishin çuar veprën në kufijtë e melodramës e madje të groteskut. Vetëdija e Uajldit për këta ekuilibra dhe mënyra se si ajo e përshkon dramën i jep kësaj të fundit një përmasë moderne. Intensiteti emocional i Salomesë dhe Jokananit është shumë pranë absurdes. Sigurisht që është absurde të dëshirosh diçka që nuk të dëshiron, të dëshirosh të paarritshmen, ndërkohë që mund të kënaqesh me të përafërtat e objektit të dëshirave të tua. Gjithçka në dramë mund të shihet nga këndvështrimin i absurdes: një i ri që vret veten sepse një vajzë sheh në drejtimin e gabuar, një beqar që mallkon gratë, një virgjëreshë që përmbush kënaqësitë e saj me kokën e një të vdekuri.

Edhe Herodi, që, siç e përmendëm, duket si një personazh i kuptueshëm, mund të shihet nën dritën e absurdes. Por absurditeti tek ai theksohet në mënyrë të qëllimshme dhe shërben si epiqendër e intensitetit të pandërgjegjshëm të emocioneve të personazheve të tjera. Kjo është një teknikë distancuese e cila e vesh personazhin me elemente të ftohtësisë dhe sigurisë. Në çastin kur hyn në skenë, me shpërfillje të plotë ndaj të tjerëve dhe duke folur për hënën, imazhi i tij përmyllet me vrazhdësi nga Herodiada “... hëna s’është veçse vetvetja, kaq është e gjitha”⁴⁸⁸ dhe më pas kur, në panik, ai i pyet të pranishmit nëse e shihnin që hëna ishte bërë e kuqe, përgjigjja therëse e Herodiadës e sjell sërish në realitet: “Po, e shoh shumë mirë, dhe yjet po bien si fiq të pjekur, apo jo? Dhe dielli po nxihet dhe mbretërit mbi tokë kanë frikë. Të paktën këtë mund ta shohim.”⁴⁸⁹ Herodiada nuk e ka të vështirë ta bëjë të shoqin të duket “qesharak”- fjala që ajo përdor me përbuzje për të rrëzuar një nga vegimet e tij të shumta: “Sa për ty, ti je qesharak, bashkë me pallonjtë e tu”⁴⁹⁰.

Këto shkëmbime shkojnë në kufijtë e komedisë, situatat klasike të së cilës, ku burri zotërohet nga gruaja, janë shfrytëzuar me mjeshtëri nga Uajldi në komeditë e tij. E shohim Herodin tek përpëlitet duke duruar sarkazmin e së shoqes, dhe tek mundohet të hakmerret sa herë i jepet mundësia. Ai mbetet i meritur me Herodën deri në fund të dramës, duke shfrytëzuar çdo mundësi për ta ndëshkuar: edhe në kulmin e ekstazës pas vallëzimit të Salomesë, mendimi i parë që i vjen në mend është t’ia përplasë këtë në fytyrë gruas së tij: “E sheh, vajza jote vallëzoi për mua”⁴⁹¹. Në këtë mënyrë ai zhvishet nga dinjiteti. Autori gjen edhe forma të tjera që i afrohen farsës: pengohet në hyrjen e tij të parë në skenë; rrëshqet në gjakun e sirianit; bëhet qesharak kur i ofron ushqim dhe verë

⁴⁸⁸ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 312.

⁴⁸⁹ Ibid., p. 322.

⁴⁹⁰ Ibid.

⁴⁹¹ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 323.

Salomesë, ndërsa ajo i përgjigjet ftohtë; reagon ndaj rrëfenjave për një shpëtimtar i cili ngre të vdekurit nga varri me të njëjtin stil grotesk me të cilin figura e Herodit ishte portretizuar tradicionalisht në veprat e mesjetës: “Gjejeni Atë dhe i thoni nga ana ime se nuk do ta lejoj të kthejë të vdekurit! Të kthejë ujin në verë, të shërojë lebrsët dhe të verbërit... Ai mund t’i bëjë këto gjëra nëse do... Por nuk do ta lejoj të ngrejë të vdekurit. Do të ishte e tmerrshme nëse do të ktheheshin të vdekurit.”⁴⁹²

Megjithatë, fjalët e tij të fundit, “Do të ishte e tmerrshme nëse do të ktheheshin të vdekurit”, nuk janë absurde. Frika e Herodit nga të vdekurit dhe jeta e mbinatyrshme mund të shfaqë një aspekt supersticioz dhe fëminor, por dëshmon se brenda tij ekziston edhe një natyrë tjetër, e cila papritur vendos mes tij dhe të kundërtës së tij, Jokananit, një lidhje të papritur. Nëpërmjet figurës së Herodit lexuesi përballet njëherazi me nocionin e personazhit si zhvillim i brendshëm dramatik që karakterizohet nga tërheqja e përjetshme e të kundërtave arketipore dhe nocionin e maskave.

Gjithnjë i vetëdijshëm për sytë që e ndjekin, Herodi thujse aktron dhe kërkon të marrë reagimin e publikut të tij. Nuk mjaftohet me krijimin e një imazhi poetik si qëllim në vetvete, si në rastin e Salomesë apo Narabotit, por rreket të provokojë reagimin e të tjerëve. Vëzhgimet e tij janë në formën e pyetjeve: “A nuk duket si një grua e dehur? Duket si një grua e marrë, apo jo?”⁴⁹³ Ndryshimet në gjendjen e tij shpirtërore janë kaq të shpejta dhe të tepruara, sa është e pamundur të ndahet pjesa e aktrimit nga histeria dhe ndjenjat e vërteta. Skena që i paraprin vallëzimit të Salomesë shërben si dëshmi për këtë. Pikërisht në kulmin e ekzaltimit ai ndien, më fort se kurrë, praninë e zogut të madh e të padukshëm të vdekjes, ideja e të cilit e ka torturuar që në çastin e parë që shfaqet në tarracën e ndriçuar nga hëna. Mëdyshjet, pasiguritë dhe luhatjet e gjendjes së tij shpirtërore shfaqen qartë në fragmentin e mëposhtëm:

“Pse nuk arrij ta shoh këtë zog? Përplasja e krahëve të tij është e tmerrshme. Zhurma e përplasjes së këtyre krahëve me erën është e tmerrshme. Është erë e acartë. Madje nuk është as ftohtë, bën vapë. Po mbytem. Më hidhni pak ujë në duar. Më jepni pak borë ta ha. Ma lironi mantelin. Shpejt! Shpejt! Jo, jo, lëreni më mirë. Është kurora që po më vret, kurora e trëndafilave. Lulet janë si zjarr. Ma dogjën ballin. (Shkul kurorën nga koka dhe e flak mbi tavolinë). Ah, tani mund të marr frymë. Sa të kuqe janë këto petale. Janë si njollat e gjakut mbi një rrobë. Kjo nuk ka rëndësi. Nuk duhet të shohësh gjithkund simbole. Jeta të bëhet e pamundur kështu.”⁴⁹⁴

Herodi është terreni ku të kundërtat ndeshen me njëra-tjetrën, ngadhënjejnë, këmbejnë vendet me një shpejtësi marramendëse, duke krijuar ndjesinë e absurdes. Sidoqoftë, është kjo vetëdije therëse që e bën Herodin një personazh të veçantë. Ai është më i aftë të kontrollojë reagimet e tij sesa dy personazhet e tjera, Salomeja dhe Jokanani. Krejtësisht të verbuar nga pasioni i tyre, ato nuk janë në gjendje të dalin jashtë vetes, qoftë edhe t’i flasin unit të tyre, gjë që Herodi e bën edhe me ngjyrimet tallëse në fjalët e fundit të fragmentit të lartcituar: “Nuk duhet të shohësh gjithkund simbole. Jeta të bëhet e pamundur kështu.”

⁴⁹² Ibid., p.321.

⁴⁹³ Ibid., p.311.

⁴⁹⁴ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford:Oxford University Press, 2000), p. 321.

Nëpërmjet këtij personazhi, i cili mbart kaq shumë kundërshti dhe luhatje, Uajldi krijon kundërshtinë që do të shfaqet në dramën moderne, mes unit të vetëdijshëm dhe të kundërtës së tij, maskës që ai kërkon të ketë dhe maskës së unit të pavetëdijshëm, shpirtëror dhe heroik. Më shumë se çdo personazh tjetër në dramë, Herodi është i ndjeshëm ndaj atmosferës së mbinatyrshme që mbështjell Jokananin, ndaj gishtit të Zotit që e ka prekur atë, ndaj faktit se ai mund të jetë i dërguari i Zotit. Pavarësisht nga kjo ndjeshmëri e mprehtë, Herodi nuk dëshiron të pranojë këtë atmosferë deri në fund:

“[Herodës] Hesht! Gjithmonë thërret! Çirresh si bishë! Nuk ke pse thërret kështu! Zëri yt më lodh. Hesht, po të them! ... Salome, mendoje mirë atë që po bën. Mundet që ai njeri të jetë i dërguar nga Zoti. Është njeri i shenjtë. Gisht i Zotit e ka prekur. Zoti ia ka vënë ato fjalë të tmerrshme në gojë. Në pallat, sikurse në shkretëtirë, Zoti është me të gjithmonë... Ose, së paku ka mundësi të jetë. Askush nuk e di, por mundet që Zoti të jetë me të dhe në krah të tij. Nëse ai vdes, një gjëmë e madhe mund të bjerë mbi mua. Pikërisht këtë ka thënë ai, një e keqe e madhe do t'i ndodhë dikujt ditën që ai vdes. Kujt mund t'i ndodhë kjo e keqe përveç meje? Rrëshqita në gjak teksa hyja këtu. Dhe a nuk dëgjova rrahjet e flatrave? Janë të gjitha ogure të këqija. Jam i sigurt se ka pasur edhe gjëra të tjera, ndonëse unë nuk i kam parë. A nuk beson edhe ti, Salome, se një e keqe e madhe do të bjerë mbi mua? Më dëgjo, të lutem!”⁴⁹⁵

Tërheqja ndaj profetit është shumë e fuqishme. Megjithëse Herodi dhe Jokanani nuk shfaqen kurrë së bashku, Herodi është i vetmi që dëgjon atë çka thotë zëri i tmerrshëm që vjen nga sterna. Kështu, edhe vrasja e Salomesë, e urdhëruar prej tij, s'është tjetër veçse përmbushja e profecisë së Jokananit: “Le ta shtypin me mburojat e tyre”⁴⁹⁶. Natyra e Herodit bëhet edhe më komplekse nga ndërfitja e nocionit të maskave në dramë nëpërmjet temës së “shikimit”, e cila përshkon të gjithë dialogun duke u shndërruar në një metaforë kuptimplotë. Kështu, Herodi vetëmbrohet duke u fshehur pas dukjeve: “Bukuria jote më ka trazuar shumë dhe të kam parë me tepri. Por nuk do të shoh më. Nuk duhen parë as njerëzit, as sendet. Vetëm pasqyrat duhet të shohë njeriu, sepse pasqyrat na tregojnë vetëm maska.”

Kjo është përpjekja e fundit e tij, para se të shpërthejnë fantazitë e nxitura nga hëna, të cilat kthehen në vendimtare për rrjedhën e veprimit në fund të dramës. Herodiada i përbuz ëndrrat dhe ëndërrimtarët, por as dëshira e saj më e madhe, heshtja e Jokananit, nuk mund të përmbushet, nëse këto fantazi nuk zgjohen tek Herodi dhe Salomeja. Energjia e nevojshme për një ngjarje të tillë tragjike mund të krijohet vetëm nëse këto dy personazhe janë të dëshiruar për të pamundurën. Bota e pamundur e shpirtit gjen çdo të çarë e plasaritje për t'u shfaqur. Të vdekurit do të ngjallen, e kjo e bën Herodin të hedhë vështrimin nga sterna, vendi ku për dymbëdhjetë vjet mbajti të burgosur të vëllanë, para se të urdhëronte vdekjen e tij. Jokanani, ndonëse i vdekur, zotëron botën e Salomesë, ndërsa ajo përkulet dhe i flet kokës së të vdekurit për dashuri.

Jetësimi në skenë i të gjitha elementeve të lartpërmendura, të cilat shfaqin një mungesë të plotë harmonie me njëri-tjetrin, por edhe i peizazhit simbolist të Uajldit

⁴⁹⁵ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford:Oxford University Press, 2000), p. 325.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 317.

kërkon një trajtim shumë delikat nga ana e regjisorit dhe aktorëve. Vallëzimi i Salomesë është një pikë kyç për suksesin e qasjes ndaj veprës. Ai duhet të arrijë të shpërfaqë fantazinë e brendshme të mendjes nën dritën e një hëne të mbinatyrshme si dëshirë të një shpirti të penguar. Në këtë kuptim, ky vallëzim dhe vendimi që merret për koreografinë me të cilën do të realizohet, përcakton të gjithë qasjen e regjisorit ndaj dramës. Uajldi nuk ndihmon shumë në këtë pikë, pasi mjaftohet vetëm me një udhëzim skenik të thjeshtë: “Salomeja bën vallëzimin e shtatë vellove”⁴⁹⁷, duke ia lënë në dorë zgjedhjen regjisorit apo kritikut dhe duke nënkuptuar se vallëzimi duhet të jetë në harmoni me mënyrën se si ata e kanë lexuar dhe kuptuar dramën. Për rrjedhojë, versionet e shumta skenike të dramës e paraqesin këtë vallëzim në forma e koreografi të ndryshme, që nga striptiza e rëndomtë deri në koreografi thellësisht emocionale që theksojnë pamje të ndryshme të natyrës së Salomesë.⁴⁹⁸ Kjo larmi koreografish dëshmon edhe një herë për shumësinë e kuptimeve që ofron drama, të cilat shndërrohen në shumësi interpretimesh.

PËRFUNDIME

Baza filozofike e estetizmit është perceptimi subjektiv që buron nga filozofia e Kantit, e cila ofron një marrëdhënie të përligjur plotësisht të së bukurës me një teori të përgjithshme të njohjes. Gjykimi i një bukurie të lirë dhe të pavarur nënkupton që objekti i artit nuk duhet t’i shërbejë asnjë qëllimi apo koncepti. “Forma” bëhet një nga fjalët më të vyera të fjalorit të estetizmit. Teoritë e “artit për art”, ndërsa evokojnë formën për të përligjur artin e painteres, pa qëllime politike ose morale, në mënyrë kontradiktore e veshin atë me një ndjesi të ekzistencës fizike.

Përfaqësuesi më i shquar i kësaj lëvizjeje në Angli ishte Uolter Pejtëri. Më shumë zbatues se teoricien i teorisë së estetizmit, për të cilësitë estetike janë cilësuese, mbiemërore, çështje që i përkasin poezisë estetike, kritikës estetike dhe të bukurës estetike. Estetizmi për të nuk është një temë mbi të cilën mund të ndërtohet ligjërimi, por i përket së brendshmi vetë natyrës së ligjërimin.

Estetizmi i Oskar Uajldit ndikohet në mënyrë të drejtpërdrejtë nga estetizmi i Uolter Pejtërit. E moralshmja dhe e pamoralshmja, arti dhe jeta, e vërteta dhe gënjeshtria dhe personaliteti krijues në të gjithë veprën e tij marrin kuptimin e tyre të veçantë nëpërmjet retorikës së paradoksit dhe stilit të qëllimshëm vetëpasqyruës. Kritika e tij, me një larmi befasuese tematike e një listë të gjatë aforizmash të koduara dhe referenciale, përfshin historinë e një kritiku tekanjuz, vlerësimin e një artistit i cili nuk u bindet normave të moralit të kohës, dhe dy zëra që nuk janë thjesht përfaqësim i qartë i “qëllimeve” teorike

⁴⁹⁷ Oscar Wilde, *The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 323.

⁴⁹⁸ Katharine Worth, *The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett*, (London: The Athlone Press, 1986), p. 108.

të vetë Uajldit; mënyra se si ai i parashton argumentet e tij ka po aq rëndësi sa edhe ajo që ato thonë.

Paradokset e Uajldit, të shkëputura nga konteksti i tyre intelektual apo ligjërimitor, kudo që përdoren, argëtojnë dhe përçojnë një personalitet të spikatur e mprehtësi. Brenda kontekstit të tyre ligjërimitor, ato kanë një vlerë krejt të ndryshme, pasi shprehin kundërshtitë e brendshme të teorisë së tij. Në esetë e tij Uajldi shpreh me forcë idenë se përmbajtja e veprës letrare nuk ka vlerë, por një lexim i thelluar i tyre na çon drejt zbulimit të idesë se përmbajtja e gjen rrugën e saj për t'u bërë pjesë e veprës. Befasohemi kur përballemi me pohimin se natyra imiton artin, por shpejt kuptojmë se autori nuk përjashton idenë që edhe arti imiton natyrën. Po kështu, personaliteti artistik për Uajldin është njëherazi i qëndrueshëm dhe i paqëndrueshëm, i përsosur dhe i papërsosur. Për të hedhur poshtë realizmin shkrimtari përdor zërat e figurave më të shquara të kësaj rryme, Balzakut dhe Floberit. Pra, Uajldi merr atë që në dukje është rendi i natyrshëm i gjërave dhe e përmbys, e kundërshton në mënyrë të tillë që në pamje të parë tingëllon absurd, por që pas reflektimit fillon të përçojë kuptim.

Uajldi është akuzuar shpesh si shkrimtar i pandjeshëm ndaj problemeve të shoqërisë së kohës. Në shkrimet eseistike Uajldi parashton vizionin e tij për të ardhmen e shoqërisë angleze. Sipas tij, ajo duhet të rindërtohet në një formë të tillë ku shkrimtari të gëzojë statusin e një kategorie të jashtëzakonshme, e cila kurrsesi nuk mund të gjykohet në bazë të normave standarde, ndërsa kritikë i tij të kurorëzohet si ligjvënës në këtë botë, pasi forma më e lartë e kritikës është ajo që zbulon tek vepra e artit atë që artisti nuk e ka vendosur atje, dhe që nuk ka qenë në qëllimet e tij. Kjo lloj kritike e trajton veprën e artit thjesht si fillësën e një krijimi të ri duke e kthyer atë në formën më të pastër të shprehjes individuale.

Ashtu si baza teorike e krijimtarisë së tij, edhe formimi artistik i Uajldit karakterizohet nga një sërë kundërshtish të cilat vijnë si rrjedhojë e një marrëdhënieje komplekse që ai krijoi me lexuesin dhe publikun e tij. E gjithë vepra e këtij shkrimtari buron e njëkohësisht komunikon me shijet e klasës së mesme, e cila është mbizotëruese në shoqërinë viktoriane. Uajldi, megjithatë, vazhdimisht i përshkruan vlerat konvencionale të kësaj shtrese në mënyrë të tillë që ky përshkrim shndërrohet në thirrje kundër së rëndomtës, ndërkohë që edhe vetë vepra e tij dëshmon interes për kultivimin e zërave të cilat do të krijonin jehona të ngjashme tek lexuesi.

Ndonëse normat shoqërore kanë ndikim të pamohueshëm në shprehjen artistike të Uajldit, duhet të mbajmë parasysh edhe përmasën tjetër të rëndësishme që ka kjo shprehje artistike: autori përdor me mjeshtëri mjedisin e tij kulturor për ta bërë veprën e vet të dallueshme, ndërkohë që shmang përshkrimet tradicionale, lineare apo shpjeguese. Për këtë qëllim, Uajldi nënvizon me këmbëngulje larminë e shprehjes krijuese, e cila mund të arrihet edhe në kushtet e kufijve të përcaktuar nga shoqëroria. Për të, krijimi është shtysë drejt integritimit dhe jo drejt ndarjes duke formuar, kështu, një marrëdhënie komplekse mes individit dhe shoqërisë, çka përbën tiparin dallues të ligjërimit të Uajldit në pjesën më të madhe të krijimtarisë së tij.

Edhe mënyra se si Uajldi e trajton marrëdhënien mes etikës dhe estetikës tregon se vepra e tij nuk është sulm kundër moralit konvencional, por as apologji e tij. Në vend të zgjedhjes mes konceptimit etik dhe atij estetik, veprat e këtij shkrimtari e ftojnë lexuesin

që të perceptojë mënyrën se si një vepër e veçantë zgjeron këndvështrimet etike dhe estetike dhe, nëpërmjet këtij perceptimi, të ketë një kuptim më të qartë mbi parimet etike dhe estetike që orientojnë reagimet e tij. Hapësira përfytyruese e çdo vepre të Oskar Uajldit mund të kuptohet plotësisht nëse arrijmë të pranojmë të gjitha tiparet që ajo ofron. Ky qëndrim kërkon ruajtjen e një larmie reagimesh të mundshme brenda një leximi të vetëm, duke kompensuar mungesën e unitetit në krijimtarinë e tij. Në të gjithë veprën e Uajldit kjo ftesë për të evokuar një drejtpeshim dialektik, në vend të nevojës për të diktuar një formë interpretuese përmbyllëse, qëndron si element i rëndësishëm, i cili kushtëzon përvojën e lexuesit.

Prirja e Uajldit ndaj dykuptimësisë dhe shumësisë së kuptimit fillon të shfaqet më hapur gjatë lëvrimin të zhanrit të përrallës. Brenda një strukture në dukje të ngurtë dhe moralizuese, Uajldi ndërthur një kompleksitet të tillë ligjërimor, i cili bën të nevojshëm krijimin e qasjeve të zhdërvjellta interpretuese nga ana e lexuesit. Lëvrimi i prozës së shkurtër konsolidon shfaqjen e Uajldit si artist i pjekur: ndërkohë që ruan formatin klasik të veprimit sentimental, melodramatik, ai përmbys gjykimet morale që drejtojnë sjelljen dhe aktet e personazheve qendrore. Për rrjedhojë, vepra e tij u përshtatet si prirjeve tradicionale, ashtu edhe atyre jotradicionale apo moderniste, pa konfirmuar asnjërën prej tyre. Këto tregime, në thelb, theksojnë ndjeshmërinë në rritje të Uajldit ndaj ndikimit estetik të përfutur prej mundësive që u ofrohen lexuesve për të formuar tekste bazuar jo vetëm në logjikë.

Esetë përvijojnë dhe ilustronë më tej vlerat krijuese dhe zhdërvjelltesinë kompozicionale e cila do të ishte karakteristike për veprën e tij të mëvonshme. Fillimisht nëpërmjet paradokseve të thjeshta, e më pas, nëpërmjet strategjive më të hollësishme retorike të cilat vazhdojnë me pranëvënien e këndvështrimeve të kundërta, Uajldi zhvilloi një format artistik i cili nuk pranon prirjet e ngushta ideologjike dhe që ngërthen një larmi reagimesh ndaj realitetit, të cilat do të shpaloseshin plotësisht në romanin “Portreti i Dorian Greit”. Interpretimet e kundërta që kanë shoqëruar romanin që prej botimit të tij, burojnë kryesisht nga vështirësia e përcaktimit të llojit të romanit i cili kthehet në një udhëzues, të nënkuptuar ose të shprehur, të mënyrës se si duhet lexuar kjo vepër. Për mendimin tonë, “Portreti i Dorian Greit” nuk përfaqëson një lloj të vetëm romani. Në të shpërfaqen elemente të romanit të edukimit (Bildungsroman) dhe romanit gotik. Trajtimi i njëkohshëm i temës së vetëzhvillimit dhe asaj të zvetënimit sjell risi në roman, e cila vjen në trajtën e kundërshtisë së brendshme, për shkak se këto tema nënkuptojnë përkatësisht lëvizje pozitive dhe negative. Lëvrimi i njëkohshëm i dy zhanreve të kundërta krijon kundërvënien të përgjithshme, ku subjekti gotik i degjenerimit shpesh zotëron mbi atë pejtërian të vetëzhvillimit dhe të çlirimit individual.

Romani “Portreti i Dorian Greit” ofron analizën më të thelluar të estetizmit, të anëve tërheqëse të tij kur jeta trajtohet në frymën e artit, por vë në dukje edhe vështirësinë e tij më të madhe: idenë se zhvillimi i lirë i unit, i cili në teori është një nocion tërheqës, mund të shndërrohet lehtësisht në përkushtim të plotë ndaj vetvetes, dukuri e cila shpesh shfaqet në forma të shëmtuara. Jeta përsiatëse është shpërblimi për ata që e trajtojnë jetën në frymën e artit. Megjithëse i pranueshëm në teori, ky parim estetik është, me sa duket, i paarritshëm në jetë.

Personazhi i Dorian Greit është njëherazi pikëtakimi dhe pikëndarje e dy sistemeve të kundërta. Doriani është individ i zënë në kurth, i paaftë për të mohuar kërkesat e superegos së tij, por njëherazi edhe për të shtypur dëshirat dhe pasionet. Viktimë e këtyre tërheqjeve njësoj të forta, Doriani nuk është më thjesht një hedonist që paguan për mëkatet e tij, por një njeri i zakonshëm, dilemat e të cilit janë pjesë e natyrës njerëzore. Nëse synimi i Uajldit do të kishte qenë shkrirja e instinktit me ndërgjegjen, atëherë Doriani është personazhi që e mishëron këtë përpjekje, me sa duket, të pasuksesshme që do të kthehej në një nga shqetësimet kryesore të shkrimtarëve modernë.

Në këtë mënyrë, romani “Portreti i Dorian Greit” shmang çdo lloj mundësie për një tekst të mbyllur. Një sërë tiparesh brendateksture dhe jashtëtektore në roman krijojnë kundërshti të cilat bien në sy lehtësisht brenda ligjëritimit, duke u kthyer në pengesë për zbatimin e çdo interpretimi të njësuar linear që bazohet në një këndvështrim të vetëm. Rrëfimi i shumëfishtë, i ndërthurur me praninë e paradokseve dhe përmbysjen e klisheve e bëjnë romanin të ruajë gjithmonë një frymë bashkëkohore.

Oskar Uajldi është një nga figurat më të rëndësishme të dramaturgjisë angleze të shekullit të nëntëmbëdhjetë. Nëpërmjet komedive ai riktheu në skenën e teatrit anglez hijeshinë dhe elegancën që mungonin atje prej kohësh. Ndryshe nga dramat tradicionale të kohës, komeditë e Uajldit sollën rifreskimin e këtij zhanri nëpërmjet përdorimit të epigrameve të mprehta dhe karakterizimeve të cilat shkojnë përtej konvencioneve të thjeshta të realizmit dhe përfundojnë në një ndërthurje formash. Mprehtësia e dialogut nxit shtysën e rishkrimit nga publiku dhe nga autori, ndërkohë që dykuptimësia krijon ndjesinë e pasigurisë që e gjejmë në krijimtarinë eksperimentale të asaj periudhe.

Në komeditë e Uajldit shkrihen dallimet mes së mirës dhe së keqes. Motivet që i shtojnë personazhet të veprojnë nuk tingëllojnë as të admirueshme dhe as të neveritshme. Po kështu, edhe veprimet e tyre pavarësisht nga përpjekjet për t’u dhënë statusin e një kodi etik, nuk janë të zhveshura nga shtysat pragmatiste. Ndonëse Uajldi mbështetet tek konvencionet e zhanrit për personazhet e tij dramatike, sërish ai nuk lejon që sjellja e tyre të bëhet klishe ose e parashikueshme. Përkundrazi, ai zgjedh lojën me pritshmëritë e publikut për një tipologji të caktuar, duke e përballur këtë lojë me një larmi alternativash që mbeten të hapura për lexuesin

Këto komedi bazohen në teknikat e vjetra të komedisë së dokeve, ku parapëlqehet ironia e mprehtë përkundrejt sentimentalizmit, apo edhe shfaqjes së emocioneve njerëzore. Teknikat e mësipërme i shërbejnë autorit jo për të krijuar apo trajtuar tema të panjohura, por për të nxjerrë në pah stilin e tij. Uajldi na fut në një botë ku personazhet flasin me gjuhën e epigrameve, në vend të shkëmbimit të ideve. Komeditë e tij nuk synojnë të prekin ndjenja apo të nxisin pasione. Ato na përballojnë me një botë të shtirur ku mprehtësia dhe të papriturat e situatave na bëjnë të jemi të vëmendshëm ndaj asaj që ndodh në skenë. Në formë të ngjashme me komeditë më të mira të shekullit të tetëmbëdhjetë, këto vepra rrëzojnë konvencionet duke u mbështetur pikërisht tek ato, duke u kthyer në pasqyrë të një shoqërie artificiale e njëherazi në sulm satirik të tërthortë ndaj parimeve të saj themelore.

Synimi i Oskar Uajldit në komeditë e tij është sfida e gjithanshme ndaj konvencioneve të dramës tradicionale dhe jo zhbërja e tyre. Kjo është një zgjedhje e

qëllimshme e autorit për të arritur një drejtpeshim mes pritshmërive të publikut për një formë të veçantë dhe të parashikueshme veprimi dhe ideve të guximshme që parashtrohen në krijimtarinë e tij.

Artificialiteti i komedisë së Uajldit dhe teprimet në stil e strukturë shkrihen me pamundësitë psikologjike të lexuesit për të kuptuar dhe krijojnë në këtë mënyrë një botë të përfytyrimit ku personaliteti i papërcaktuar i personazheve është i ndryshueshëm, e për pasojë krijues. Loja e Uajldit me gjuhën krijon efekte artistike të cilat theksojnë, përmbysin ose dekonstruktojnë bindjet tona. Kështu, ai lartëson dukjet duke zhvlerësuar kuptimin, të cilit paradoksalisht i kushton vëmendje shumë të madhe. Çdo rresht në komedi është njëherazi kuptimplotë dhe absurd, rrjedhimisht e vetmja mënyrë reagimi që i mbetet lexuesit është të jetë i gatshëm të pranojë një shumësi këndvështrimesh të cilat do ta drejtonin drejt një shumësie kuptimesh.

Të njëjtat tipare thelbësore të shumëkuptimësisë dhe të mbështetjes së njëkohshme të disa këndvështrimeve i shohim të trajtuara edhe tek drama “Salome”. Kjo dramë nuk mundëson përcaktimin e një tematikë të vetme ose të një reagimi të njësuar, për shkak të kompleksitetit me të cilin na përball ligjërimi i saj. Teksti thekson shtysat kontradiktore të secilit personazh dhe pranon kundërshtitë e hapura që qëndrojnë pas motiveve dhe karakterizimeve, të cilat Uajldi i kishte shfaqur në formë më të tërthortë në komeditë e tij sociale të viteve 1890.

Drama “Salome”, një pikë kulmore në lëvizjen teatrore simboliste, përbën një eksperiment në ndërthurjen e muzikalitetit të gjuhës me koreografinë për të shprehur lëvizjen brenda shpirtit të individit. Drama që u ndikua fillimisht nga simbolistët francezë, përbën fillimet e një tradite të re në dramën angleze dhe atë evropiane.

“Salome” është një dramë thellësisht psikologjike. Ndryshe nga ç ka lë të kuptohet titulli, Salomeja përfaqëson një individ të kthyer në objekt, ku përthyeren dëshirat dhe pasionet seksuale të shumë personazheve të tjera të dramës. Nëpërmjet pranëvënies së realizmit psikologjik me simbolizmin, Salomeja nga njëra anë shfaqet e ndrydhur, e frenuar dhe viktime e pasioneve dhe, nga ana tjetër, si një individ po aq i shfrenuar dhe i verbuar nga pasionet. Oskar Uajldi ka arritur të ndërtojë personazhe të ndërlikuara, të ç oroditura dhe vetëshkatërruese, duke i paraprirë përshkrimeve komplekse të qenies njerëzore që do të shfaqen në dramën moderne.

Dialogu i dramës karakterizohet nga përsëritja hipnotike e të njëjtave fraza duke sjellë për pasojë moskomunikimin, tipar karakteristik i teatrit absurd. Efektet estetike të saj arrihen nëpërmjet ndërthurjes së dialogut të kursyer, ilustrimeve dhe koreografisë, si dhe peizazhit simbolik duke shndërruar shumësinë kuptimore në shumësi interpretuese për lexuesin dhe publikun.

Krijimtaria letrare e Oskar Uajldit ruan një frymë freskie që e bën atë bashkëkohore dhe të debatueshme edhe në ditët e sotme. Jemi të mendimit se thelbi i jetëgjatësisë së saj qëndron pikërisht tek aftësia e shkrimtarit për të ofruar këndvështrime interpretuese të ndryshme dhe shpesh të kundërta në ligjërimin e tij, duke krijuar një marrëdhënie të veçantë me lexuesin, e cila nuk është zbehur aspak nga koha. Vepra e tij shërbeu si

pikënisje për ndryshime të rëndësishme në letërsinë e fundshekullit të kaluar. Në të gjitha zhanret që lëvroi: eseistikë, përrallë, tregim, roman, komedi dhe dramë, zëri i tij është i veçantë, i fortë dhe i papërsëritshëm.

BIBLIOGRAFIA

- Ackroyd, Peter. "Introduction". *Oscar Wilde: The Picture of Dorian Gray*. New York: Penguin, 1985.
- Adams James, Eli. *Dandies and Desert Saints: Styles of Victorian Manhood*. Ithaca: Cornell University Press, 1995.
- Altick, Richard D. *Victorian People and Ideas*. New York: W.W. Norton & Company, 1994.
- Anglo, Michael. "Gothic Foundations," in *Penny Dreadfuls and Other Victorian Horrors*. London : Jupiter Press, 1978.
- Archer, William. *The Old Drama and the New*. London: Heinemann, 1923.
<http://www.questia.com>.
- Archer, William. *The Theatrical World of 1895*. London: Walter Scott Ltd, 1896.
<http://www.questia.com>.
- Arnold, Mathew. *The complete prose works*, ed. R.H.Super. University of Michigan Press, 1977.
- Austin E. Quigley "Realism and Symbolism in Oscar Wilde's Salome." *Modern Drama* 37, 1994.
- Baker, Ernest. "The Novel of Sentiment and the Gothic Romance." *The History of the English Novel*. 11 vols. New York : Barnes & Noble, 1975. V.
- Baker, Huston A. "The tragedy of the Artist: The Picture of Dorian Gray". *Nineteenth- Century Fiction* 37 (1994).
- Barclay, St. Glen John. *Anatomy of Horror: The Masters of Occult Fiction*. New York: St. Martin's Press, 1979.
- Banta, Marta. *Barbaric Intercourse: Caricature and the Culture of Conduct, 1841-1936*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- Barlas, John. "Oscar Wilde." *Novel Review*, n.s., 1, no1 (1892): 42-46.
- Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. New York: Hill and Wang, 1976.
- Bashford, Bruce. *Oscar Wilde: The Critic as Humanist*. Madison NJ: Fairleigh Dickinson University Press. 1999.
- Bayley, Harold. *The Lost Language Of Symbolism*. London, 1912.
- Beardsley, Abrey. *Best Works of Abrey Beardsley*. New York: Dover, 1990.
- Beckson, Karl (ed.). *Aesthetes and Decadents of the 1890's: An Anthology of British Poetry and Prose*. Chicago: Academy: 1981.
- Beckson, Karl. *The Oscar Wilde Encyclopedia*. New York: AMS, 1998.
- Beckson Karl. *London in the 1890s: A Cultural History*. New York: Norton, 1992.
- Beckson, Karl (ed.). *Oscar Wilde, The Critical Heritage*. London: Routledge, 1974.
- Bell-Villada, Gene H. *Art for Art's Sake and Literary Life: How Politics and Markets Helped Shape dhe Ideology and Culture of Aestheticism, 1790-1990*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1996.
- Beer, Gillian. "Evolution of the Novel. " *Evolution*. Ed. A. C. Fabian. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Beerbohm, Max . *Around Theatres*. New York: A.A. Knopf, 1930.

- Bird, Alan. *The Plays of Oscar Wilde*. London: Vision Press, 1977.
- Blanchard, Mary Warner. *Oscar Wilde's America: Counterculture to the Gilded Age*. New Haven CT: Yale University Press, 1998.
- Bloom, Harold, "Introduction" In *Modern Critical Views: Oscar Wilde*, edited by Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1985.
- Booth, Wayne. *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*. Berkely: University of California Press, 1988.
- Booth, Waine. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Borelius, Birgit, "Oscar Wilde, Wistler and Colours." *Scripta Minora* 3 (1966-7).
- Bristow, Joseph. *Effeminate England: Homoerotic Writings after 1885*. Buckingham: Open University Press, 1995.
- Buckler, William E. "Wilde's 'Trumpet against the Gate of Dullness': 'The Critic as Artist.'" *English Literature in Transition, 1880-1920* 32 (1990): 311-23.
- Brimley, George. "Alfred Tennyson's Poems". *Cambridge Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 1855.
- Brown, Julia Prewitt. *Cosmopolitan Criticism: Oscar Wilde's Philosophy of Art*. Charlottesville: University of Virginia Press, 1997.
- Bruhm, Steven. *Reflecting Narcissus: A Queer Aesthetic*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- Buckley, Jerome H. "Towards Early-Modern Autobiography: The Roles of Oscar Wilde, George Moore, Edmund Gosse, and Henry Adams." *Modernism Reconsidered*, edited by Robert Kiely and John Hildebidle. *Harvard English Studies*, 11. Cambridge: Harvard University Press, 1983.
- Buckley, Jerome H. *The Victorian Temper: A Study in Literary Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.
- Bucknell, Brad. "On 'Seeing' Salome". *ELH* 60 (1993).
- Buckton, Oliver S. *Secret Selves: Confession and Same-Sex Desire in Victorian Autobiography*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1998.
- Buzard, James. *Disorienting Fiction: The Autoethnographic Work of Nineteenth-Century British Novels*. Princeton, NJ: Princeton University Press. 2005.
- Carter, Ronald and John McRae. *The Routledge History of Literature in English: Britain and Ireland*. London: Routledge, 2001.
- Chamberlin, J.E. "Oscar Wilde and the Importance of Doing Nothing." *Hudson Riview* 25 (1972): 194-218.
- Chamberlin, J.E. *Ripe was the Drowsy Hour: The Age of Oscar Wilde*. New York: Seabury, 1997.
- Clausson, Nils. "Culture and Corruption in "The Picture of Dorian Grei", <http://www.questia.com>.
- Cohen, Ed. *Talk on the Wilde Side*. New York: Routledge, 1993.
- Cohen, Ed. "Writing Gone Wilde: Homoerotic Desire in the Closet of Representation." *PMLA* 102 (1987): 801-13.
- Cohen, Philip K. *The Moral Vision of Oscar Wilde*. Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson Univ. Press, 1978.
- Cooke, Rupert Croft. *Bosie, Lord Alfred Douglas His Friends and Enemies*.

- Indianapolis: Bobbs- Merrill, 1963.
- Coles, Robert. *The Call of Stories: Teaching and the Moral Imagination*. Boston: Houghton Mifflin, 1989.
- Craft, Christopher. "Alias Bunbury: Desire and Termination in *The Importance of Being Earnest*." *Representations* 31 (Summer 1990).
- Crinkley, Richmond. *Walter Pater: Humanist*. Lexington: University of Kentucky Press, 1970.
- Culler, Jonathan. *Literary Theory: A short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Dale, Peter Alen. *The Victorian Critic and the Idea of History*. Cambridge: University of Harvard Press, 1977.
- Dado, Floresha. *Teoria e veprës letrare: Poetika*. Tiranë: Botimet TOENA, 2006.
- Dado, Floresha. Proza nëpër teknikat poetike. Tiranë: Botimet TOENA, 1997.
- Daiches, David. *Some Late Victorian Attitudes*. London: Deutsch, 1969.
- Danson, Lawrence. *Wilde's Intentions: The Artist in His Criticism*. Oxford University Press, 1997.
- Danson, Lawrence. "Oscar Wilde, W. H. and the Unspoken Name of Love." *ELH* 58(1991)
- Davey, Nicholas. "Alexander Baumgarten". *A Companion to Aesthetics*, ed. David E. Cooper Oxford: Blackwell, 1992.
- DeLaura, David. *Hebrew and Hellene in Victorian England*. Austin: University of Texas Press, 1969.
- Dellamora, Richard. *Masculine Desire: The Sexual Politics of Victorian* Oxford. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1990.
- Denisoff, Dennis. *Aestheticism and Sexual Parody, 1840-1890*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Diffey, T.J. "A Note on Some Meanings of the Term "Aestheticism". *British Journal of Aestheticism*, 35 (1995).
- Di Pietro, Valentina. "An Annotated Secondary Bibliography on The Picture of Dorian Gray (1980-1999)". *The Victorian Newsletter* 98 [Autumn 2000].
- Dollimore, Jonathan. *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- Dollimore, Jonathan. "Different Desires: Subjectivity and Transgression in Wilde and Gide." *Textual Practice* 1. no. 1 (1987): 48-67.
- Dowling, Linda. *Language and Decadence in the Victorian Fin de Siecle*. Princeton NJ: Princeton University Press, 1986.
- Dowling, Linda. *Hellenism and Homosexuality in Victorian England*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- Dowling, Linda. "Imposture and Absence in Wilde's 'Portrait of Mr. W. H.'" *The Victorian Newsletter*, no. 58 (1980).
- Dukore, Bernard F. (ed.) *Dramatic Theory and Criticism: Greeks to Grotowski*, New York: Holt, Rinehart and Winstone. (1974).
- Eagleton, Terry. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell, 1990.
- Eagleton, Terry. *Saint Oscar and Other Plays*. Oxford: Blackwell, 1997.
- Eagleton, Terry. "Oscar and George." *Heathcliff and the Great Hunger: Studies*

- in Irish Culture*. London: Verso, 1995.
- Eco, Umberto. *Historia e bukurisë*. (Tiranë: Dituria, 2011). (Përktheu: Shpëtim Çuçka).
- Eliot, T.S. "Tradition and the Individual Talent." *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1951.
- Ellman, Maud. *The poetics of impersonality: T.S. Eliot and Ezra Pound*. Brighton: Harvester Press, 1987.
- Ellmann, Richard. *Oscar Wilde*. London: Hamish Hamilton, 1987.
- Ellmann, Richard. *Critical Writings of Oscar Wilde*. Chicago: University of Chicago Press, 1969.
- Eltis, Sos. *Revising Wilde: Society and Subversion in the Plays of Oscar Wilde*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Encyclopedia Britannica. <http://www.britannica.com>.
- Flaubert, Gustav. *La Tentation de St. Antoine*. Paris: Charpentier et Cie, 1874.
- Fludernik, Monika. *Towards a 'Natural' Narratology*. New York: Routledge Contributors, 1996.
- Foldy, Michael S. *The Trials of Oscar Wilde*. New Haven: Yale University Press, 1997.
- Freedman, Jonathan. *Professions of Taste: Henry James, British Aestheticism, and Commodity Culture*. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. Ed. and trans. James Strachey. New York: Liveright Publishing Corporation, 1961.
- Foster, John Wilson. "Against Nature? Science and Oscar Wilde". *University of Toronto Quarterly* 63 (1993-94).
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton N.J.: Princeton University Press, 1957.
- Hegel, G. W.F. *Aesthetics. Lectures on Fine Art*, trans. T.M. Knox, 2 vols.
- Hennessy, Brendan. *The Gothic Novel*. Oxford: Clarendon Press, 1975.
- Holland, Merlin. "Biography and the art of lying". *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Ed. Peter Raby. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Gagnier, Regenia. *Idylls of the Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public*. Stanford: Stanford University Press, 1986.
- Gagnier, Regenia, ed. *Critical Essays on Oscar Wilde*. New York: Twayne, 1991. Gardiner, William: *The Music of Nature*, Wilkins, Rice & Kendall, Boston, 1852.
- Gautier, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. Paris: Garnier –Flammarion, 1966. pp.149-170.
- Gide, Andre. *Oscar Wilde: in Memoriam (Reminiscences) De Profundis*. New York: Philosophical Library, 1949.
- Gilbert, Elliott L. "Tumult of Images": Wilde, Beardsley, and Salome". *Victorian Studies* 26 (1983): 133-59, <http://www.questia.com>
- Gillespie, Michael Patrick. *Oscar Wilde and the Poetics of Ambiguity*. Gainesville: University of Florida Press, 1996.
- Gilmartin, Sophie. *Ancestry and Narrative in Nineteenth-Century British*

- Literature: Blood Relations from Edgeworth to Hardy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Goldwater, Robert. *Symbolism*. Boulder, CO: Westview Press, 1998.
- Gombrich, Ernst Hans Joseph. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. New York: Princeton University Press, 1960.
- Gordon, Kate. *Aesthetics*, Henry Holt & Company, Inc., New York, 1909.
- Guyer, Paul. *Value of Beauty: Historical Essays in Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Guy, Josephine M. and Ian Small. *Wilde's Profession: Writing and the Culture Industry in the Late Nineteenth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Haley, Bruce. "Wilde's 'Decadence' and the Positivist Tradition." *Victorian Studies* 28, no. 2 (1985): 215- 29.
- Harris, Wendell. "Arnold, Pater and Wilde and the Object as in themselves They see it." *Studies in English Literature*, 11 (1971).
- Howard, Roy J. *Three faces of Hermeneutics*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- Hamilton, Walter. *The Aesthetic Movement in England*. vol. 6 London: Reeves and Turner, 1889.
- Hampshire, Stuart. "Oscar Wilde". *New Statesman*, 63 (1962).
<http://www.questia.com>.
- Herr, Cheryl. *Joyces's Anatomy of Culture*. Chicago: University of Illinois Press, 1986.
- Holland, Vyvyan. *Oscar Wilde*. London: Thames and Hudson, 1960: rev. ed. 1966.
- Hyde, H. Montgomery. *Oscar Wilde: A Biography*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1975.
- Innes, Christopher. *Avant Garde Theatre, 1892-1992*. London: Routledge, 1993.
- Jellicoe, Anne, *Some Unconscious Influences in the Theatre*, Cambridge 1967.
- Joost, Nicholas and Court, Franklin E. "Salome, the Moon, and Oscar Wilde's Aesthetics: A Reading of the Play." *Papers on Language and Literature* 8: supp (1972).
- Jules, Simon. *Victor Cousin*. Translated by Melville B. Anderson and Edmund Playfair Anderson. Chicago: A. C. McClurg, 1888 .
- Kant, Immanuel. *Kritika e Gjykimit*. Tiranë: Plejad, 2004. (Përkthyer nga Dritan Thomollari).
- Knox, Melissa. *Oscar Wilde: A Long and Lovely Suicide*. New Haven: Yale University Press, 1994.
- Kohl, Norbert. *Oscar Wilde: The Works of a Conformist Rebel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Kopelson, Kevin. "Wilde, Barthes and the Orgasmics of Truth." *Genders* 7, no. 1 (1990).
- Ibsen, Henrik. *Ibsen: Plays: 'Pillars of Society'; 'A Doll's House'; 'Ghosts'*, trans. James Walter McFarlane, Oxford: Oxford University Press, 1970.
- Iser, Wolfgang. *The Range of Interpretation*. New York: Columbia University Press, 2000.

- Laforgue, Jules, *Moral Tales*. Trans. William Jay Smith. 1956; New York: New Directions, 1985.
- Larson, Jil. *Ethics and Narrative in the English Novel, 1880-1914*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Lasch, Christopher. *The Revolt of the Elites and the Betrayal of Democracy*. New York: W.W. Worton, 1995.
- Lawler, Donald L. *An inquiry into Oscar Wilde's revisions of The picture of Dorian Gray*. New York: Garland Pub. 1988.
- Leach, Robert. *Makers of Modern Theatre: An Introduction*. London: Routledge, 2004.
- Ledger, Sally and Scott McCracken, eds. *Cultural Politics at the Fin de Siècle*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Lewis, Hanna B. "Salome and Elektra: Sisters or Strangers". *Orbis Litterarum* 31 (1976).
- Liebman, Sheldon W. "Character Design in the Picture of Dorian Gray". *Studies in the Novel*. Volume: 31. Issue: 3, 1999.
- Losey, Jay. *Mapping Male Sexuality: Nineteenth-Century England*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 2000.
- Mahaffey, Vicki. *States of Desire: Wilde, Yeats, Joyce, and the Irish Experiment*. New York: Oxford University Press, 1998.
- Marowitz, Charles, *Confessions of a Counterfeit Critic*, London 1973.
- Maudsly, Henry. *The Pathology of Mind*. New York: D. Appleton and Company, 1880. <http://www.archive.org>.
- McGowan, John. "From Pater to Wilde to Joyce: Modernist Epiphany and the Soulful Self." *Texas Studies in Literature and Language* 32 (1990).
- Mercier, Vivian. *Modern Irish Literature: Sources and Founders*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- Messys, Quentin. *The Columbia Encyclopedia, Sixth Edition*. New York: Columbia University Press, 2009.
- Miendelssonhn, Michele. *Henry James, Oscar Wilde and the Aesthetic Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
- Miller, Robert K. *Oscar Wilde*. New York: Frederick Ungar, 1982.
- Moers, Ellen. *The Dandy: From Brummel to Beerbohm*. University of Nebraska Press, 1979.
- Morse, Peckham. "What Did Lady Windermere Learn?" *College English* 18 (1956).
- Morson, Gary Saul and Caryl Emerson. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1990.
- Murphy, Russell Elliot. *Critical Companion to T.S.Eliot*. New York: Infobase Publishing, 2007.
- Murrey, Isobel. "Introduction". *Oscar Wilde: Complete Shorter Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 1980.
- Murray, Isobel. "Oscar Wilde and Individualism: Contexts for the Soul of Man." *Durham University Journal* 52 (July, 1991).
- Nassaar, Christopher. *Into the Demon Universe : A Literary Exploration of*

- Oscar Wilde. New Haven. CT: Yale University Press, 1974.
- Nassar, Christopher. "Wilde's The Picture of Dorian Gray and Salome." *Explicator* 57 (1988).
- Nelson, Brian. *Naturalism in the European Novel*. New York: Berg, 1992.
- Newton, Adam Zachary. *Narrative Ethics*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.
- Nochlin, Linda. *Realism*. Harmondsworth: Penguin, 1971.
- Nunokawa, Jeff. *Tame Passions of Wilde: The Styles of Manageable Desire*. Princeton: Princeton University Press, 2003.
- Oates, Joyce Carol. "Picture of Dorian Gray, Parable of Wilde's Decay", *Critical Inquiry*. Vol.7, No. 2 (Winter, 1980).
- Ojala, Aatos. *Aestheticism and Oscar Wilde*. 2 vols. Annales Academiae Scientiarum Fennicae. Helsinki: Soumalaisen Tiedeakademian Toimituksia, 1954.
- Pappas, John. "Review of 'The Unrecorded Life of Oscar Wilde by Rupert Croft-Cooke; Oscar Wilde by Martin Fido; Into the Demon Universe: A Literary Exploration of Oscar Wilde by Christopher S. Nassar.'" *Victorian Studies* 18 (1974).
- Pater, Walter. *The Renaissance Studies in Art and Poetry*. Edited by Donald L. Hill. California: University of California Press, 1980.
- Pater, Walter. "Poems by William Morris" *Westminster Review*, 34, 1868.
- Pater, Walter. "Appreciations". *Wordsworth*. London: Macmillan & Co., 1890.
- Pater, Walter. "A Novel by Mr. Wilde", *Sketches and Reviews*, Boni and Liveright: 1919.
- Pearce, Joseph. *The Unmasking of Oscar Wilde*. San Francisco: Ignatius Press, 2004.
- Phillips, Adam. "On Being Bored". *On Kissing, Tickling and Being Bored: Psychoanalytic Essays on the Unexamined Life*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1993.
- Pound, Ezra. *Gaudier-Brzeska: A Memoir*. London: John Lane, 1916.
- Poteet, Louis J. "Romantic Ascethetics in Oscar Wilde's 'Mr. W. H.'" *Studies in the Short Fiction* 7 (1970).
- Powell, John. *Biographical Dictionary of Literary Influences: The Nineteenth Century, 1800-1914*. Westport CT: Greenwood Press, 2001.
- Powell, Kerry. *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Powell, Kerry. *Acting Wilde Victorian Sexuality, Theatre, and Oscar Wilde*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Pykett, Lyn. "Representing the real: The English Debate about Naturalism, 1884-1900". *Naturalism in the European Novel: New Critical Perspectives*. ed. Brian Nelson. New York & Oxford: Berg, 1992.
- Quintus, John Allen. "The Moral Prerogative In Oscar Wilde: A Look At the Fairy Tales". *The Virginia Quarterly Review*. Autumn 1977.
- Raby, Peter. (ed.) *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Raby, Peter. "The Making of *The Importance of Being Earnest*: An Unpublished

- Letter from Oscar Wilde." *Times Literary Supplement*, 20 December 1991, 13.
- Reed, John. *Victorian Will*. Athens, OH: Ohio University Press, 1989.
- Ricketts, Charles. *Oscar Wilde: Recollections by Jean Paul Raymond and Charles Ricketts*. Bloomsberry: Nonesuch Press, 1932.
[http:// www.questia.com](http://www.questia.com).
- Rieff, Philipp. "The Impossible Culture: Wilde and the Charisma of the Artist".
The feeling Intellect. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.
- Rieff, Philip. "The Impossible Culture: Wilde as Modern Prophet." *Salmagundi* 58 (1983).
- Riquelme, Jean Paul. "Shalom/Solomon/Salome: Modernism and Wilde's Aesthetic Politics". *Centennial Review* 39 (1995).
- Robertson, Graham. *Time Was, The Reminiscences of W. Graham Robertson*. London: Hamish Hamilton ,1931.
- Roditi, Edouard. "Fiction as Allegory: The Picture of Dorian Gray". *Oscar Wilde: A Collection of Critical Essays*. New York: Prentice-Hall, 1969.
- Ross, Robert. *Preface to Essays and Lectures [of Oscar Wilde]*. London: Methuen, 1909.
- San Juan, Epifanio. *The Art of Oscar Wilde*. NJ, Princeton: Princeton University Press,1967.
- Sanders, Andrew. *The Short Oxford History of English Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- Said, Edward. "The text, the World, the Critic." *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*. Edited by David H. Richter. New York: St. Martin's 1989.
- Schiff, Hilda. "Nature and Art in Oscar Wilde's the 'Decay of Lying.'" *Essays and Studies by Members of the English Association* 18 (1965).
- Schiller, Friedrich. *A series of Letters On the Aesthetic Education of Man*. Oxford: Clarendon Press, 1967.
- Scheick, William J. *The Ethos of Romance at the Turn of the Century*. Austin, TX: University of Texas Press, 1994.
- Scheick, William J. *Fictional Structure and Ethics: The Turn-of-the-Century English Novel*. Athens, GA: University of Georgia Press, 1990.
- Schmidgall, Gary. *The Stranger Wilde*. New York: Dutton, 1994.
- Schroeder Horst. *Oscar Wilde, The Portrait of Mr.W.H: its Composition, Publication and Reception*. Braunschweig: Technische Universität Carolo-Wilhelmina, 1984.
- Schoenbaum, Samuel. *Shakespeare's Lives*. Oxford: Clarendon Press ,1970.
- Sherard, Robert H. and Bernard Shaw. *Frank Harris & Oscar Wilde*. New York: Greystone Press, 1937. <http://www.questia.com>.
- Sherard, Robert H. *Oscar Wilde: The Story of an Unhappy Friendship*. New York: Haskell House, 1970.
- Scott Cutler, Shershow. *Puppets and "Popular" Culture*. Ithaca, NY: Cornell University, 1995.
- Shaw, George Bernard. *Our Theatres in the Nineties*. London: Rowlands Press, 2007.

- Showalter, Elaine. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. London: Bloomsbery, 1991.
- Small, Ian. *Conditions for Criticism: Authority, Knowledge, and Literature in the Late Nineteenth Century*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- Small, Ian. *Oscar Wilde Revalued: An Essay on New Materials and Methods of Research Greensboro*. NC: ELT Press, 1993.
- Smith, Philipp E. and Michael S. Helfand. "The Text as Context." *Oscar Wilde's Oxford Notebooks: A Portrait of Mind in the Making*. New York: Oxford University Press, 1989.
- Sinfield, Alan. *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Movement*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Starkie, Enid. *From Gautier to Eliot: The Influence of France on English Literature, 1851-1939*. London: Hutchinson, 1960.
- Stites, Raymond S. *The Arts and Man*. New York; London: Whittlesey House, McGraw-hill Book Company, Inc., 1940.
- Stokes, John. *Oscar Wilde: Myths, Miracles, and Imitations*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Sussmans, Herbert. "Criticism as Art: Form in Oscar Wilde's Critical Writings." *Studies in Philology* 70 (1973): 108-22.
- Swinburne, Algernon Charles. *William Blake: A critical Essay*. London: John Camden Hotten, Piccadilly, 1868, <http://books.google.com>.
- Symonds, John Addyngton. "La bête humaine: A study of Zola's Idealism". *Fortnightly Review*, NS 50, 1891. <http://www.questia.com>.
- Uehling, Theodore E. *The Notion of Form in Kant's Critique of Aesthetic Judgement*. The Hague, Paris : Mouton, 1971.
- Taylor, Charles. *Sources of the Self: The Making of Modern Identity*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989.
- The Times*, (London), 22 February 1892, 10, [http:// www.ukpressonline.co.uk](http://www.ukpressonline.co.uk).
- The Times*, (London), 4 January 1895,7. www.ukpressonline.co.uk
- The Illustrated London News*, 29 April 1893. <http://www.ukpressonline.co.uk>.
- The Illustrated London News*, 12 January 1895, 24 www.ukpressonline.co.uk.
- Thompson, J. D. "The intentional Strategy in Oscar Wilde's Dialogues." *English Literature in Transition, 1880-1920* 12 (1969).
- Waineright, Thomas Griffith. *Essays and Criticism*. London: Reeves and Turner, 1880, Hathi Trust Digital Library, <http://babel.hathitrust.org>
- Waldrep, Sheldon. "The Aesthetic Realism of Oscar Wilde's *Dorian Gray*", *Studies in the Literary Imagination* 29, Spring 1996, <http://www.questia.com>.
- Walshe, Eibhar. "Angels of Death!: Wilde's Salome and Shaw's Saint Joan". *Irish University Review* 27 (1997).
- Weeks Jeffrey. *Coming out: Homosexual Politics in Britain, from the Nineteenth Century to the Present*. London: Quartet Books, 1983.
- Weintraub, Stanley. "Introduction". *Literary Criticism of Oscar Wilde*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1968.
- Weintraub, Stanley. *Beardsley: A Biography*. New York: George Braziller, 1967.
- Wilburn, Lydia Reineck. *Oscar Wilde: Audience, artist, and performance theory*.

- Berkeley: Univ. of Southern California, 1983.
- Wilburn, Lydia Reineck. "Oscar Wilde's 'The Canterville Ghost': The Power of an Audience." *Papers on Language and Literature* 23, no. 1 (winter 1987).
- Wilde, Oscar. *Intentions*. New York: Brentano's, 1905.
- Wilde, Oscar. *The Complete Letters*. Edited by Merlin Holland and Rupert Hart-Davis. New York: Henry Holt and Company, 2000.
- Wilde, Oscar. *Complete Shorter Fiction*. Edited by Izobel Murray. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Wilde, Oscar. *The Major Works*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Wilde, Oscar. *Literary Criticism*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1968.
- Wilde, Oscar. *Lady Windermere's Fan; Salome; A Woman of No Importance; An Ideal Husband, The Importance of Being Ernest*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- Wilde, Oscar. "The Soul of Man under Socialism". Portland: T.B.Mosher, 1905.
<http://www.questia.com>.
- Wilde, Oscar. *De Profundis*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1905.
- Wilde, Oscar. *Oxford Notebooks: A Portrait of a Mind in the Making*. Edited by Philip E. Smith and Michael S. Helfand. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- Williams, Anne. *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*. Chicago: University of Chicago Press.
- Williams, Carolyn. *Transfigured world: Walter Pater's Aesthetic Historicism*. New York: Cornell University Press, 1989.
- Williams, Bernard. *Morality: An Introduction to Ethics*. New York: Harper, 1972.
- Williams, Carolyn. *Transfigured world: Walter Pater's Aesthetic Historicism*. New York: Cornell University Press, 1989.
- Williams, Jeffrey. *Theory and the Novel: Narrative Reflexivity in the British Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Williams, Raymond. *Modern Tragedy*. London: Chatto and Windus, 1996.
- Willoughby, Guy. *Art and Christhood: The Aesthetics of Oscar Wilde*. London: Associated University Press, 1993.
- Wilson, F. A. C. *W. B. Yeats and Tradition*. New York: Macmillan, 1958.
- Wood, Alice. "Oscar Wilde as a Critic." *North American Review* 102 (1915).
- Woodcock, George. *The paradox of Oscar Wilde*. New York: Macmillan, 1950.
- Worth, Katharine. *Oscar Wilde*. Basingstoke: Macmillan Publishers, 1983.
- Worth, Katharine. *The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett*. London: The Athlone Press, 1986.
- Yeats, William Butler. "When I met Oscar Wilde".
<http://www.online-literature.com>.
- Yeazell, Ruth, ed. *Sex, Politics, and Science in the Nineteenth Century Novel*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1986.

Abstrakt

Ky punim që i përket fushës së letërsisë ka si objekt studimin e risive të veprës së Oskar Uajldit. Një nga përfaqësuesit kryesorë të estetizmit/ dekadentizmit, Uajldi dha një ndihmesë të rëndësishme veçanërisht në zhvillimin e dramës moderne angleze. Ndonëse me veprimtari të kufizuar për nga vëllimi, ai lëvroi të gjitha gjinitë letrare: poezinë, esenë, prozën e shkurtër, romanin dhe dramën.

Objekti i disertacionit është studimi i veçantive që e bëjnë veprën e Oskar Uajldit, të krijuar më shumë se një shekull më parë, bashkëkohore, të freskët dhe objekt të debateve kritike joshteruese dhe jopërfundimtare. Punimi përqendrohet në hulumtimin e kundërshtive të mendimit filozofiko-estetik të shprehura e tij, në romanin “Portreti i Dorian Greit”, në komeditë “Freskorja e Lejdi Uindermirit”, “Një grua pa rëndësi”, “Një bashkëshort ideal”, “E rëndësishme është të jesh serioz” dhe në dramën simboliste “Salome”.

Abstract

Literature is the main field of this dissertation, whose subject is the study of the novelties of Oscar Wilde's works. One of the main representatives of aestheticism/decadentism – Oscar Wilde gave a significant contribution especially to the development of the modern English drama. Although his literary works are limited in number, Oscar Wilde tried all the literary genres: poetry, essays, short stories, the novel and drama.

The study addresses and explores some of the main characteristics that make Oscar Wilde's works- created more than a century ago, contemporary, fresh and the object of continuous debates. It focuses on the study of the contradictions underlying his aesthetic-philosophical ideas, expressed in his essays, the novel *The Picture of Dorian Gray*, the comedies *Lady Windermere's Fan*, *A Woman of No Importance*, *An Ideal Husband*, *The Importance of Being Earnest* and the symbolic drama *Salome*.

Fjalët kyç: estetizëm, e bukura, kundërshti, ese, dramë, përrallë, moral, art, artist, kritik, simbolizëm, interpretim, përmbysje, paradoks, shoqëria viktoriane.

Key words: aestheticism, beauty, contradictions, essay, drama, tales, art, artist, critic, symbolism, interpretation, inversion, paradox, victorian society.