
KOHA DHE PROBLEMI I
LEXUESHMËRISË NË ARTIN
BASHKËKOHOR TË IMAZHIT
LËVIZËS¹

Dr. Jonida Gashi

Dëgjojmë shpesh të thuhet se imazhi lëvizës ka një marrëdhënie të privilegjuar me kohën, dhe kjo vlen sidomos për imazhet e fiksuara në pelikul. Për shumëkënd, historianë, studiues e teoricienë të kinemasë dhe jo vetëm, pelikula vazhdon të ketë një marrëdhënie të privilegjuar me kohën, edhe pse teknologjitë e reja digjitale e kanë nxjerrë atë efektivisht jashtë përdorimit. Për shembull, Laura Mulvey shkruan në faqet e para të *Death 24x a Second* se: “Në mënyrë të pashmangshme, teknologjitë e reja digjitale i kanë dhënë një domethënie dhe një rëndësi të re përfaqësimit të realitetit, duke precipituar një rikthim tek teoria semiotike e indeksit.”² Në këtë pasazh Mulvey ka parasysh sistemin semiotik të Charles S. Pierce, i përbërë nga ikona, simboli dhe indeksi.

1 Ky shkrim është versioni i zgjeruar i një kumtese të mbajtur për herë të parë në anglisht gjatë konferencës *Troubling Time*, organizuar nga University of Manchester (1-2 Qershor 2017), dhe më pas në shqip në kuadrin e seminarit të përhershëm *Përthyerje Antropologjike*, organizuar nga Departamenti i Etnologjisë pranë Institutit të Antropologjisë Kulturore dhe Studimit të Artit (28 Shtator 2018).

2 Mulvey, Laura. *Death 24x a Second*. Londër, Reaktion Books, 2006, f. 9.

Ikona është një shenjë që i referohet asaj çka përfaqëson nëpërmjet ngjashmërisë; simboli është një shenjë që i referohet asaj çka përfaqëson nëpërmjet konvencioneve dhe kodeve të caktuara; ndërsa indeksi është e vetmja shenjë që ka një lidhje fizike me atë çka përfaqëson.

Në rastin e indeksit fotografik, është regjistrimi kimik i dritës mbi një material të ndjeshëm, si për shembull, filmi fotografik, çka mundëson lidhjen fizike midis objektit dhe riprodhimit të tij.

Teza mbi marrëdhënien e privilegjuar që kinemaja supozohet të ketë me kohën, ose më saktë, një version i caktuar i kësaj teze që dekadat e fundit ka marrë shumë vëmendje, bazohet pikërisht mbi teorinë e indeksit fotografik, duke qenë se në thelb nuk ka ndonjë ndryshim midis një fotografie të thjeshtë dhe një fotograme.

Shkrimet që kanë pasur ndikimin më të madh në konceptimin indeksik të imazhit fotografik dhe të kinemasë janë, "The Ontology of the Photographic Image" e André Bazin, botuar për herë të parë në vitin 1945, dhe Camera Lucida e Roland Barthes, botuar për herë të parë në vitin 1970. Ndonëse shpeshherë këto shkrime përmenden bashkërisht në të njëjtën frymë, qasjet e autorëve të tyre ndaj indeksit fotografik dhe raportit të tij me kohën historike, empirike apo "reale" nga njëra anë, dhe kohën filmike nga ana tjetër, janë, në një këndvështrim, diametrisht të kundërta. Për Bazin, forca evidenciale e indeksit fotografik peshon më tepër mbi objektin se sa mbi kohën. Jo më kot, që në paragrafin e parë të "The Ontology of the Photographic Image" Bazin shkruan se "vdekja nuk është veçse ngadhënjimi i kohës".³ Ndërkaq, ai e lexon imobilizimin e kohës në imazhin fotografik si një ngadhënjim mbi vdekjen: "Fotografia nuk synon të krijojë përjetësinë, siç bën arti, – shkruan Bazin, – ajo e balsamos kohën, dhe kështu e çliron atë nga korruptimi i saj i paevitueshëm".⁴

3 Bazin, André. What is Cinema? Volume 1. Kaliforni, University of California Press, 2005.

4 Po aty. F. 14.

Kjo nënkupton se çasti i regjistrimit të indeksit fotografik përfaqëson një moment të shkëputur nga continuum-i i kohës historike, që do të thotë se koha fotografike nuk është e bashkëvazhdueshme me kohën historike, empirike apo "reale". Ndryshe ndodh me figurat që riprodhohen në imazhin e fiksuar në pelikul, gjithmonë në këndvështrimin e Bazin.

Për ta kuptuar këtë më mirë na duhet t'i referohemi një tjetër shkrimi të Bazin, "Painting and Cinema". Në këtë shkrim Bazin shkruan se figurat e mbyllura brenda një fotograme janë megjithatë pjesë e "diçkaje që zgjatet pafundësisht në univers", dhe se bordurat e ekranit në sallën e kinemasë ngjasojnë më tepër me "një tenije që tregon vetëm një copëz të realitetit" se sa, për shembull, me kornizën e një pikturë.⁵

Kjo ndodh sepse hapësira brenda fotogramës është e bashkëvazhdueshme me continuum-in e hapësirës reale. Padyshim që ideja se hapësira brenda një fotograme është e bashkëvazhdueshme me hapësirën reale lidhet edhe me faktin se, në ndryshim me aparatit fotografik, kamera mund të lëvizë, ajo mund të ndryshojë këndin, mund t'i afrohet apo t'i largohet objektit që ka në fokus, etj. Megjithatë, është e qartë se për Bazin këtotribute të kamerës/kinemasë burojnë nga fakti se hapësira brenda çdo fotograme (dhe rrjedhimisht hapësira brenda çdo fotografie) është qysh në fillim e bashkëvazhdueshme me hapësirën reale. Nuk është për t'u habitur pra që Bazin e përshkruan kohën filmike në terma hapësinorë, më konkretisht si një kohë "horizontale" dhe "gjeografike".

Për Roland Barthes, nga ana tjetër, forca evidenciale e indeksit fotografik peshon më tepër mbi kohën sesa mbi objektin. "Gjëja e rëndësishme, – shkruan Barthes, – është se fotografia zotëron një forcë evidenciale, dhe se dëshmia e saj nuk ka të bëjë me objektin por me kohën"⁶

Barthes e përkufizon esencën e fotografisë si "ajo-ka-qenë", ku "ajo" përfaqëson pikërisht realitetin që riprodhon imazhi fotografik – pra prezencën e objektit para aparatit në një moment të caktuar në të kaluarën.

5 Po aty. F. 166.

6 Barthes, Roland. Camera Lucida. Londër, Vintage, 2000, f. 88-9.

Por, fakti se “ajo-ka-qedh”, qe eshte i pamohueshem, i pakundershtueshem dhe i pakontestueshem, presupozon gjithashtu se “ajo-nuk-eshte” ose se ne nje te ardhme “ajo-nuk-do-te-jete”, qe jane ne thelb e njejta gjete.

Kjo eshte edhe arsyeja pse, ne kendveshtrimin e Barthes, sa here qe ne kundrojmeh nje fotografi, e kaluara, casti i regjistrimit te indeksit fotografik, deperton dhe pushton te tashmen, pra momentin e keqyrjes te imazhit, duke qene se te dyja keto momente jane pjeseh e te njejtit continuum, qe eshte pikerisht continuum-i i kohes historike, empirike apo “reale”. Shkurt, ajo qe manifestohet tek fotografia, ne cdo fotografi, eshte Vdekja, ose ngadhenjimi i Kohes. Per me teper, ne kete Vdekje me “V” te madhe eshte e brendashkruar edhe vdekja ime, me “v” te vogel, qe jam duke e soditur fotografine, pra vdekja e subjektit. Kesisoj, per Barthes koha e fotografise eshte e bashkevazhdueshme me kohen historike, empirike apo “reale”.

Ndryshe ndodh me figurat e riprodhuara ne imazhin fotografik. “Kur e perkufizojmeh Fotografine si nje imazh statik, – shkruan Barthes, – kjo nuk do te thote vetem se figurat qe ajo paraqet nuk levizin; kjo nenkupton gjithashtu se ato nuk mund te dalin mbi siperfaqe, nuk mund te ikin: ato jane te anestetizuara dhe te lidhura, pors i flutur”.⁷ Nuk eshte per t’u habitur pra qe, ne kinema sa edhe ne nje fotografi, Barthes ankohet se ne kinema indeksi, “nuk shfaq asnje pretendim ne favor te realitetit te tij, nuk ngre ze ne emer te ekzistences se tij te meparshme”.⁸ Kjo pasi koha “horizontale” dhe “gjeografike” e imazhit levizesh ndrydh kohesh “vertikale” te “thelleshive” te indeksit fotografik. E tille eshte fuqia e kohes filmike sa, ne nje tjeteh tekst te vitit 1970, “The Third Meaning: Reasearch Notes on Some Eisenstein Stills”, Barthes deklaroh se ajo perben nje “pengese per ate qe do te mund ta quanim pjekurimin e filmit”: “Keshtu pra, fotograma perfaqesh fragmentin e nje teksti te dyte, ekzistenca e te cilit megjithate nuk e tejkalon kurre fragmentin; raporti midis filmit dhe fotogramesh ka formeh e nje palimpsesti, dhe na e ben te pamundur te themi me siguri se cili qendron mbi tjetrin apo se cili perftohet nga tjetri. Se treti, fotograma e flak tutje

7 Po aty. F. 57.

8 Po aty. F. 89.

shtrëngimin e kohës filmike; një shtrëngim mjaft i fuqishëm, që vazhdon të përbëjë një pengesë për atë që do të mund ta quanim pjekurimin e filmit (lindur teknikisht, ndonjëherë edhe estetikisht, filmi akoma nuk ka lindur teorikisht).⁹

Në fakt, temporaliteti që karakterizon imazhin lëvizës, specifikisht në këndvështrimin që Barthes e analizon atë më sipër, pra mënyra se si ai i mbivendoset dhe ndrydh temporalitetin e imazhit statik (fotografik), është akoma më kompleks.

Mulevy, për shembull, identifikon tre regjistra kohorë, apo tre seri, në analizën e saj të temporalitetit të imazhit lëvizës, të cilët i mbivendosen njëri-tjetrit dhe (pjesërisht) fshijnë njëri-tjetrin.

Midis regjistrat të kohës fotografike, e cila siç thamë më lart është e bashkëvazhdueshme me kohën historike, empirike apo “reale”, dhe regjistrat të asaj që Barthes, por edhe unë, e kemi quajtur për lehtësi koha filmike, dhe që Mulevy e quan koha kinematografike, ajo identifikon kohën e mirëfilltë filmike, që lidhet me fizionominë e shiritit të pelikulës (të paprerë e të pamanipuluar) si një seri e thjeshtë, që nuk i është nënshtruar akoma procesit të montazhit i cili karakterizon regjistrin e kohës kinematografike.

Kështu pra, temporaliteti i imazhit lëvizës është akoma më larg kohës historike, empirike apo “reale”, nga ç’mund të duket në pamje të parë. Kjo e fundit padyshim strukturon si prodhimin, ashtu edhe përcjelljen e imazhit lëvizës tek shikuesi, e megjithatë ajo vepron, si të thuash, nga larg. “Distanca” midis kohës historike, empirike apo “reale” dhe kohës filmike, të cilat në një kuptim ecin paralelisht me njëra-tjetrën por rrallëherë takohen, shpjegon edhe fenomenin që na ndodh rëndom kur dalim nga salla e kinemasë e derdhemi rrugëve të qytetit; më konkretisht, faktin se në këto momente bëhemi më të ndjeshëm ndaj indiceve të ndryshme që sinjalizojnë kalimin e kohës, siç janë perëndimi i diellit, bie fjala, që në jetën tonë të përditshme nuk është se na lë ndonjë mbresë të veçantë; apo fakti se numri

9

Barthes, Roland. *Image, Music, Text*. Londër, Fontana Press, 1977, f. 67.

i njerëzve nëpër trotuare dhe numri i makinave nëpër rrugë “befas” është dyfish ai që ishte para se të hynim në sallën e kinemasë.

Ajo që nuk duhet të harrojmë në këtë debat është se, përveçse një formë arti, një formë argëtimi, një industri etj., kinemaja përfaqëson edhe një institucion disiplinor dhe, si e tillë, ajo i imponon shikuesit disa modalitete sjelljeje. Nga kjo pikëpamje, salla e kinemasë është një dhomë e errët ku shikuesi është i detyruar të rrijë i ulur në vend, t’i mbajë sytë ngulur tek ekrani përpara tij, e të tregojë përqendrim maksimal gjatë gjithë kohës së shfaqjes së filmit, i cili natyrisht duhet parë nga fillimi deri në fund. Por jo të gjitha institucionet, platformat e kontekstet në të cilat shfaqet imazhi lëvizës i imponojnë shikuesit të njëjtin modalitet sjelljeje. Për shembull, teksa shohim një film në televizor ne jemi të lirë të ndërrojmë kanalin, të shkëputemi nga ekrani për njëfarë kohe për t’iu rikthyer shikimit të filmit më vonë nëse dëshirojmë, apo të lejojmë veten që të “hutohemi” nga gjëra që nuk kanë asnjë lidhje me filmin që jemi duke parë.

Popullarizimi i kasetave VHS në vitet 1980, që bëri të mundur regjistrimin e filmave (dhe jo vetëm) që shfaqeshin në televizor, e çliroi shikuesin edhe nga të qenit një “skllav” i programacionit televiziv. Gjëja tjetër që kasetat VHS bënë të mundur, që është akoma më e rëndësishme, ishte manipulimi i kohës filmike – duke përdorur komandat “start”/“stop”, “fast forward”/“rewind” etj. Për shembull, artisti skocez Douglas Gordon ka treguar se si ideja për një nga veprat e tij më të njohura, 24-Hour Psycho (1993), i lindi pikërisht duke “luajtur” me komandat “fast forward”/“rewind” teksa po shihte një regjistrim të filmit Psycho (A. Hitchcock, 1960) në një kasetë VHS në dhomën e tij të gjumit. Nga kjo pikëpamje, nuk është se ka ndonjë ndryshim thelbësor midis risive që mundësuan fillimisht kasetat VHS, më pas DVD-të dhe sot që flasim kompjuterat, laptopët, celularët etj., që është pikërisht kapaciteti i përdoruesit të këtyre teknologjive për të copëzuar apo fragmetarizuar (nëpërmjet komandave “stop”, “start”) dhe manipuluar (për të ngadalësuar dhe/ose përshpejtuar, për të kthyer pas nëpërmjet komandës “rewind” apo për të ecur përpara nëpërmjet komandës “fast forward”) kohën e imazhit lëvizës. Pikërisht për këtë arsye nuk mendoj se në të gjitha këto raste, koha historike, empirike apo “reale” e

trazon kohën filmike në një mënyrë veçanërisht domethënëse.

Sot që flasim, janë hapësirat e artit bashkëkohor ato që përfaqësojnë kontekstin ideal për të kuptuar se si koha empirike, historike apo "reale", mund të trazojë kohën filmike. Kjo vjen si pasojë e ndarjes në hapësirat e artit bashkëkohor, të kohës së shikuesit dhe kohës filmike. Arsyet për këtë fenomen janë dy. Së pari, pasi në kontekstin e muzeut apo të galerisë së artit, shikuesi mund të qarkullojë lirshëm brenda hapësirës ekspozuese. Ky është një modalitet sjelljeje i trashëguar nga periudha, duhet thënë aspak e largët, kur muzetë dhe galeritë ishin hapësira që i kushtoheshin ekskluzivisht arteve plastike. Boris Groys për shembull, shkruan në "Comrades of Time" se: "Tradicionalisht, në kulturën tonë ne kemi pasur dy modalitete të posaçme soditjeje (contemplation) për të regjimentuar kohën që shpenzojmë në parjen e imazheve: imobilizimin e kohës në hapësirat ekspozuese, dhe imobilizimin e shikuesit në sallat e kinemave.

Por të dyja këto modalitete rrëzohen kur imazhi lëvizës transferohet nga kinemaja në muzeume apo hapësira të tjera ekspozuese. Imazhet vazhdojnë të lëvizin – por po ashtu lëviz edhe shikuesi."¹⁰ Kështu pra, në rastin e një ekspozite me vepra të imazhit lëvizës, qarkullimi i lirë i vizitorëve, për mirë apo për keq, mohon domosdoshmërinë për t'i parë ato nga fillimi deri në fund. Arsyeja e dytë lidhet me faktin se në muzetë dhe galeritë e artit bashkëkohor imazhi lëvizës shfaqet, si rregull, në një loop të pandërprerë. Një loop i pandërprerë konsiston në përsëritjen e një sekuence filmike në formë ciklike të pandërprerë gjatë orëve që muzeu apo galeria janë të hapura për publikun. Termi, i cili aplikohet gjerësisht, pavarësisht bazës materiale apo teknike në të cilën është realizuar vepra, si p.sh. pelikul, video elektronike, video digjitale etj., vjen nga emri i një aparati/mekanizmi të thjeshtë të quajtur film looper, i cili ka një formë rrethore dhe që kur lidhet me projektorin bën të mundur që një shirit pelikule të projektohet nga fillimi deri në fund më shumë se një herë, pa ndërprerje, pra pa qenë nevoja që në përfundim të çdo projekcioni shiriti të kthehet mbrapsht.

10 Groys, Boris. "Comrades of Time". What is Contemporary Art?. Berlin, Sternberg Press, 2010, f. 37.

Në pamje të parë, looping duket sikur stabilizon disi “rrëshqitjen” apo “shkarjen” e veprave të imazhit lëvizës në hapësirat ekspozuese që vjen si pasojë e lëvizjes së spektatorëve krahas lëvizjes së imazheve. “Avantazhi” i looping pra, është se ai në një farë mënyre “garanton” prezencën e veprës – për çdo vizitor dhe në çdo moment. Nëse për të parë një film në kinema unë jam e detyruar t’i përmbahem orareve të caktuara paraprakisht, nuk ka pikë rëndësie se në ç’orë unë vizitoj një ekspozitë me vepra të imazhit lëvizës, pasi veprat janë gjithmonë aty – duke më pritur.

Për më tepër, edhe pasi kam hyrë në ekspozitë, looping më garanton se veprat do të vazhdojnë të jenë duke më pritur, që do të thotë se unë mund t’i rikthehem të njëjtës vepër disa herë. Nga ana tjetër, “disavantazhi” i looping është se duke “garantuar” prezencën e veprës, ai njëherazi e copëzon dhe e fragmentarizon atë në mënyrë radikale.

Kështu pra, nëse në përfundim të shfaqjes së një filmi në një sallë kinemaje mund të themi me bindje se të gjithë spektatorët kanë parë të njëjtën gjë – ose më saktë, se e njëjta sekuencë imazhesh ka kaluar para syve të secilit prej tyre, në rastin e ekspozitave të veprave të imazhit lëvizës probabiliteti më i madh është që dy shikues të ndryshëm do të shohin gjithmonë dy fragmente të ndryshme të së njëjtës vepër, objektivisht dhe jo vetëm subjektivisht. Po ashtu, gjasat janë që pavarësisht se sa herë shikuesi i rikthehet të njëjtës vepër, fragmentet që ai sheh – edhe kur ato kanë mbivendosje mes tyre – nuk formojnë një pamje plotësisht koherente të veprës si një totalitet. Së fundmi, çdo përpjekje e shikuesit për të rikrijuar eksperiencën e veprës si një totalitet, zakonisht duke qëndruar për ta parë atë deri në momentin kur rikthehet imazhi i parë që ka hasur shikuesi, është e destinuar të dështojë, pasi momenti që spektatori fillon ta shikojë veprën është një moment arbitrar, dhe nuk përkon me imazhin e parë në sekuencën që është duke u përsëritur në një vepër të caktuar. Të gjitha këto lënë të kuptosh se, në eksperiencën e shikuesit, veprat e imazhit lëvizës në hapësirat e artit bashkëkohor nuk janë asnjëherë identike me vetveten. Kështu pra, fakti se në muzetë dhe galeritë e artit bashkëkohor veprat në film dhe video shfaqen, si rregull, në

një loop të pandërprerë, jo vetëm që minon çdo përpjekje për t'i parë ato nga fillimi deri në fund, por minon vetë konceptet e "fillimit" dhe të "fundit". Në parim, çdo imazh në një sekuencë të caktuar mund të vijë para apo pas çdo imazhi tjetër në të njëjtën sekuencë, që do të thotë se looping zhbën marrëdhëniet (e paravendosura) midis imazheve në një sekuencë. I çliruar nga kufizimet e një "fillimi" e "fundi", dhe, për pasojë, të një kohëzgjatjeje të paracaktuar, në hapësirat e artit bashkëkohor imazhi lëvizës katapultohet në kohë – dhe këtu e kam fjalën për atë që kemi quajtur kohë historike, empirike apo "reale". Rrjedhimisht, ekspozitat e artit bashkëkohor të imazhit lëvizës mund të bëhen shkak për një ndjenjë akute (por edhe kronike) pafuqësie ndaj kohës: Akumulimi i kohës nuk përbën më një garanci për përjetimin e veprës "ashtu siç duhet" nga shikuesi; ndërkaq, rrjedhja e pandërprerë e kohës kërcënon vazhdimisht që ta bëjë punën totalisht të pazbërthyeshme.

Në thelb, ankthi që përjeton shikuesi në raport me imazhin lëvizës në ekspozitat e artit bashkëkohor ka të bëjë jo dhe aq me kohën e imazhit se sa me vetë kohën; ai është një ankth që ka të bëjë me të pasurit më tepër kohë seç duhet apo më pak kohë seç duhet, me kalimin e kohës më shpejt seç duhet apo më ngadalë seç duhet. Nga kjo pikëpamje, nuk ka asgjë të jashtëzakonshme në përjetimin e kohës që ka shikuesi në ekspozitat e artit bashkëkohor të imazhit lëvizës, pasi ky përjetim është një pasqyrë e përjetimit të kohës që ne kemi në jetën tonë të përditshme. Martin Heidegger, për shembull, e përshkruan përjetimin e zakonshëm të kohës në jetën e përditshme tek *The Fundamental Concepts of Metaphysics* si më poshtë: "Në rrafshin e së përditshmes, ne e njohim kohën pikërisht si ajo çka kalon, ajo çka rrjedh. Koha është shembulli më ekzemplar i çfarë kalon e nuk rri në vend pa lëvizur. Koha që rrjedh është koha me të cilën ne jemi më të familjarizuar.

Përveç kësaj, kjo dukuri kaq e njohur për ne është gjithmonë e përcaktuar (determinate) dhe e përcaktueshme (determinable), nëpërmjet sahatit ose nëpërmjet çdo ndodhie në çdo moment: tani që kjo makinë është duke kaluar, tani që unë jam duke folur."¹¹

11

Heidegger, Martin. *The Fundamental Concepts of Metaphysics*. Bloom-

Po tek The Fundamental Concepts of Metaphysics, Heidegger e lidh gjendjen e të qenit i/e mërzitur (boredom) me përjetimin e ngadalësimit dhe të zgjatjes së kohës. Mund të themi pra se, konditat e përcjelljes së imazhit lëvizës tek shikuesi në hapësirat e artit bashkëkohor riprodhojnë eksperiencën e përditshme që ne kemi të kalimit të kohës, por në mënyrë të tillë që ajo shfaqet si e huaj për ne. Me fjalë të tjera, hapësirat e artit bashkëkohor nuk përfaqësojnë thjeshtë kontekstin ideal për të kuptuar se si koha empirike, historike apo “reale”, mund të trazojë kohën filmike; ato janë gjithashtu konteksti ideal për të kuptuar se si koha filmike mund të trazojë kohën empirike, historike apo “reale”, jo më në distancë (nga larg) por si të thuash nga brenda saj.

Në mbyllje dua të diskutoj shkurtimisht një vepër të viteve të fundit të artistit të mirënjohur bashkëkohor Christian Marclay e cila, sipas meje të paktën, arrin të transmetojë në mënyrë sa efektive, aq edhe provokuese mënyrën se si në hapësirat e artit bashkëkohor imazhi lëvizës katapultohet në kohë. Vepra në fjalë titullohet The Clock dhe është prodhuar në vitin 2010. The Clock konsiston në disa mijëra sekuenca filmike, afërsisht një-minutëshe ose më të shkurtra, shkëputur nga një numër po aq i konsiderueshëm filmash ku përfaqësohet e gjithë historia e kinemasë (në rrafshin kohor, jo atë gjeografik). Në secilën prej këtyre sekuencave ka një ose më shumë indicie – dëgjimore, verbale ose vizuale – të kohës, e cila specifikohet në orë dhe minuta (fig. 1).

The Clock instalohet në mënyrë të tillë që koha e indikuar në ekran korrespondon në çdo moment, pra minutë pas minute deri në minutën e fundit, me kohën reale në vendin ku shfaqet vepra. Përveç kësaj, kohëzgjatja e vepërës në tërësi – njëzetë e katër orë – korrespondon me kohëzgjatjen e një dite të plotë. Kështu pra, The Clock funksionon pak a shumë si një orë e zakonshme, thënë ndryshe, një mekanizëm që është indiferent ndaj ndryshimit midis ditëve, javëve, stinëve dhe viteve për të na treguar kohën – një kohë indiferente le të themi, e cila nuk ka lidhje me përjetimin e kohës nga individit.

ington & Indianapolis, Indiana University Press, 1995, f. 126.

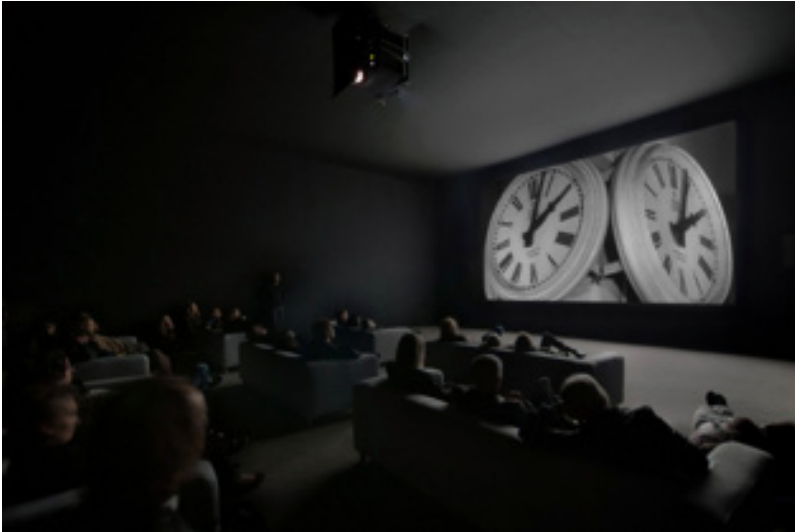


Fig. 1. Christian Marclay, The Clock, 2010 © artisti.
Fotografi promocionale © White Cube (Ben Westoby).

Nga ana tjetër, *The Clock* është një homazh monumental që i bëhet kinemasë, historive që ajo tregon dhe fuqisë së imazheve të saj. Sekuencat e panumërta që e përbëjnë veprën, ndonëse të shkurtra, janë megjithatë mjaftueshëm të gjata që shikuesi të hyjë në botën e tyre narrative.

Fakti se ato janë montuar në mënyrë të tillë që sugjeron një lloj vijueshmërie filmike nga një sekuencë tek tjetra, e bën këtë edhe më të thjeshtë. Më kujtohet një sekuencë në të cilën aktorët e njohur hollywoodianë Rachel Weisz dhe Ben Stiller i shohim të shtrirë në krevat përbri njëri-tjetrit. Nuk e kam idenë se si titullohet filmi nga i cili është marrë kjo sekuencë dhe nuk e kam parë ndonjëherë atë. Megjithatë, arrij të kuptoj, thujse menjëherë, se personazhet janë në një marrëdhënie afatgjatë. Në fakt, kam ndjesinë se ata janë të martuar.

Nga biseda e tyre kuptoj edhe se marrëdhënia (ose martesë) e ka humbur disi shkëlqimin e saj të hershëm dhe ka rënë në monotoni.

Rachel Weisz është duke shfletuar një revistë dhe po konsideron me zë të lartë, por jo shumë seriozisht, mundësinë e liposuction. Ben Stiller e pyet nëse bëhet fjalë për teknikën e njohur të kirurgjisë plastike për heqjen e dhjamërave të tepërt. Rachel Weisz i përgjigjet pozitivisht, ndonëse duket qartë se ajo nuk ka dhjamëra të tepërt. Pikërisht këtë i thotë edhe Ben Stiller, që, në fakt, e shqetëson më tepër ideja e harxhimit të parave për heqje dhjami. Në këtë moment bie zilja e telefonit. Ben Stiller ngrë telefonin dhe thotë: "Alo?" Fund. Pyetjes së tij i përgjigjet aktorja Maggie Gyllenhaal me një tjetër "Alo...", nga një tjetër botë (film). Ajo shfaqet e shtrirë në vaskë, me gjasa lakuriq nën fluskat e sapunit. Në duar merr një top kristali të cilin e sheh për një çast sikur të ishte duke pritur një përgjigje. Por përgjigjja nuk vjen, dhe ajo e hedh topin e kristalit në koshin e plehrave. Fund. Teksa shoh këto dy sekuenca, e kam të pamundur të mos më shkojë ndërmend mundësia e një marrëdhënieje të fshehtë, jashtëmartesore, midis Ben Stiller dhe Maggie Gyllenhaal. Automatikisht, pothuajse padashur, filloj të imagjinoj një film të tretë, ku Rachel Weisz, Ben Stiller dhe Maggie Gyllenhaal jetojnë në të njëjtin univers.

Por jam e detyruar të ndaloj pa filluar mirë. Njëra pas tjetrës më kalojnë para syve tri mini-sekuenca nga tre filma të ndryshëm që më komunikojnë se ora ka vajtur 22:21. Edhe njëherë, fund. Kështu pra, The Clock propozon një marrëdhënie dialektike midis kohës filmike dhe kohës historike, empirike apo "reale". Ajo që në pamje të parë manifestohet tek kjo vepër si një këmbëngulje patologjike mbi kohën kronometrike, në fakt, është një mjet i cili shfrytëzohet për të na kujtuar vazhdimisht, në intervale një-minutëshe, ose aty afër, se ato që po kalojnë janë çastet e jetës tonë, pra jo koha si një abstraksion dhe as koha filmike, që në këtë këndvështrim përbën një arratisje nga koha historike, empirike apo "reale". Nga kjo pikëpamje, The Clock, ngjason me plot vepra të artit bashkëkohor të imazhit lëvizës, të cilat, po ashtu, reflektojnë në mënyrë kritike mbi marrëdhënien midis kohës filmike dhe kohës historike, empirike apo "reale", me ndryshimin se në shumicën prej tyre ky proces nuk është aq i dukshëm apo lehtësisht i kuptueshëm sa në rastin e The Clock.