

HIPOTEZË PËR NJË UDHËTIM IDEOLOGJIK¹

MARCO MAZZI dhe HARUN FAROCKI

Në vend të abstraktit

Në mars të vitit 2011, një tërmet i fuqishëm goditi Japoninë. Ai u ndoq nga një cunam vdekjeprurës, që shkaktoi dëme të pamatshme në centralin bërthamor të Fukushima-s, duke shkaktuar mijëra vdekje dhe një katastrofë të vërtetë ekologjike dhe shoqërore të përmasave të paimagjinueshme. Në këtë pikë të jetës po jetoj në Japoni dhe e ndiej veten thellësisht të tronditur nga realiteti që po jeton Tokio. Pikërisht në ato çaste vendos të lidhem me regjisorin dhe shkrimtarin Harun Farocki (1944-2014), duke i propozuar që të xhirojmë një videoprojekt në Berlin gjatë verës së atij viti. Me Farocki-n njihemi ndërkaq, pasi veç pak muaj më parë kisha organizuar një kumtesë rreth filmografisë së tij në Universitetin e Vasedas (University of Waseda) në Tokio. Projekti

¹ Përkthyer nga anglishtja nga Anxhela Çikopano-Hoxha.

im i ri do të titullohet *Hipotezë për një udhëtim ideologjik* dhe do të flasë për bashkërendimin e kujtesës historike me arkivin, për filmin si arkiv, kujtesën kolektive dhe atë historike të një qyteti si arkiv. Farocki pranon të bëhet pjesë e projektit dhe unë i nis dy pyetje: “Nga se përbëhet kujtesa historike e publike e një qyteti dhe ç’funktion ka arkivi?” dhe “Ç’kuptim ka ta regjistrosësh (dhe kështoj ta arkivosh) një revolucion?” Pyetja e dytë frymëzohet nga filmi i Farocki-t dhe Andrei Ujică-s *Videograms of a Revolution* (*Videograme të një revolucioni*) (1992). Intervistën me Farocki-n e xhiruam bashkë me Diego Cossentino-n në mëngjesin e 14 qershorit 2011. Gjithashtu, grumbulluam edhe disa orë xhirime nga zonat e Berlinit, që kishin pësuar ndryshime radikale arkitekture, që prej vitit 1989. A mund ta shohim ideologjinë si një rrugëtim? Nëse po, do të ishte një rrugëtim zbulimi, rritjeje apo ëndërrimi? Mos ndoshta, akti i zgjedhjes së një ideologjie a të një sistemi politik, filozofik ose ekzistencial vlerash është një udhëtim veç vajtjeje? Apo është gjithmonë e mundur të përshkosh sërish hapat e tu, pasi ke bërë disa zgjedhje të caktuara? A është vetë zgjedhja e kthyeshme? A diktohet kuptimi i një zgjedhjeje (ekzistenciale ose politike) nga vrulli shtytës apo nga hipoteza e një rikthimi, e një rivlerësimi? Nëse rrugëtimi ideologjik i paraprin ose, më së paku, nuk e përjashton mundësinë e “një rikthimi”, cili është roli i arkivit në gjithë këtë? A mund të konsiderohet legjitim shkrimi dhe rishkrimi i historisë sipas “ripozicionimeve” tona ideologjike? Vetë rrugëtimi, si një përvojë e matshme e një tjetër bote dhe kulture, a mund të jetë një përvojë kaq përmbledhëse, sa të na bëjë të rimendojmë, madje edhe të heqim dorë nga një zgjedhje ideologjike, që fillimisht na dukej e pashmangshme? A mundet rrugëtimi, kjo lëvizje e trupit dhe e mendimit, të jetë edhe një mjet ndaljeje dhe pranimit që tjetri është i ndryshëm? Këto janë

pyetjet që përpiqet të shtrojë *Hipoteza për një udhëtim ideologjik*. Videoja u xhirua në vitin 2011, por u montua dhe u publikua në faqen në linjë të DebatikCenter of Contemporary Art (Qendra e Artit Bashkëkohor Debatik) pranverën e vitit 2020, ndërsa ishte gjendja e karantinës prej pandemisë COVID-19.²

Firence, 8 prill 2020

Fjalë kyçe: arkivi, arkitektura, qyteti, kujtesa kolektive, kujtesa historike, Harun Farocki, *Videograms of a Revolution*

Marco Mazzi: A mund të na thoni diçka për rolin e arkivave në botën bashkëkohore? A ka ndonjë dallim mes përdorimit të xhirimeve të gjetura dhe xhirimit të materialeve origjinale?

Harun Farocki: Në vitin 1991, habitesha pa masë se si, në Gjermani, që të gjithë ishin kundër idesë për të shkuar në luftë me Irakun. Rezistenca ishte spontane dhe, edhe ata që zakonisht mbështesnin politikën amerikane, në këtë rast po i kuptonin protestuesit dhe gjëja më e rëndësishme ishte se protestuesit kryesorë kishin lindur në 20-30 vitet e fundit dhe, me gjasë, nuk dinë as datat e sakta të Luftës së Dytë Botërore. Kjo përvojë ishte diçka e tmerrshme dhe pasojat e luftës mund t'i shohësh ende në rrugët e Berlinit, ndërsa thujse çdo qytet gjerman është një lloj arkivi i gjallë. Mund të shihni se çfarë ka shkatërruar lufta dhe se sa ndërtesa janë të reja, krahasuar me Britaninë e Madhe, Francën ose Italinë. Prandaj, krijova bindjen e mahnitshme se kujtimet historike nuk janë të lidhura vetëm me arkivat. Arkivat ushqejnë në mënyrë shumë të ndërlikuar debatin, dhe ai bëhet pjesë e

² Marco Mazzi, *Hypothesis for an Ideological Journey* (2011-2020): <https://debatikcenter.net/archive/hypothesis-for-an-ideological-journey>.

kujtesës kolektive. Mbase [ekzistojnë] arkiva më të qarta dhe më të nënkuptuara. Për shembull, historiku i familjes: që të gjithë e kujtojnë një gjyshe të vdekur, një nënë të uritur dhe kohët e liga të vitit 1945. Do të thosha se, që të gjitha këto, janë ruajtur thellë në kujtesën kolektive gjermane. Por, natyrisht që hamendësoj. Nuk mund ta provoj. Mbase arkivat janë diçka *potencialisht ekzistuese* dhe jo *aktualisht ekzistuese*, ashtu si biblioteka që keni në shtëpi, librat e së cilës nuk i keni lexuar të gjithë. Disa syresh mund t'i keni harruar prej kohësh, kushedi se kur i keni hapur për herë të fundit. Mbase atje fshihet ndonjë potencial, mbase gjenden disa mundësi. Ekziston pra një koleksion, ka një *arsye* pse një libër është në bibliotekën tuaj dhe një tjetër nuk është. Arsyeja mund të jetë e ndryshme. Për shembull, një libër mund të jetë në bibliotekë, sepse juve ju intereson ajo temë ose thjesht pse jua ka dhënë gjyshja dhe dokumentohet një marrëdhënie.

Në fushën time, atë të prodhimit të filmave, gjëja e çuditshme është se shumë gjëra ruhen, madje edhe sekuenca që kompanitë i kanë xhiruar për videot ose filmat reklamues, por shumica janë në gjendje të tmerrshme dhe nuk ka zgjidhje. Mendoni që *French Cinemateque*, ky institucion kaq i rëndësishëm, kishte fonde për të restauruar kopjet e Bresson-së ose Cocteau-së vetëm sepse kompanitë e mëdha si *YSL* ua dhanë paratë për ta bërë, po s'kanë kurrë fonde për të restauruar ose për të mbajtur siç duhet punën e kineastëve të rëndësishëm. As Renoir nuk është ruajtur siç duhet. Në rastin tim, unë kam problemin se, me kalimin e 20-30 viteve, shumë prej kopjeve dhe negativëve të filmave të mi po dëmtohen dhe as që bëhet fjalë të mund të gjej mjete për t'i digjitalizuar siç duhet. Nuk dua të ankohem për këtë, po ka një problem në këtë mes se ekziston një hierarki e madhe. Në rastin e pikturave ose skulpturave, kur janë më të vjetra se 100

vjet dhe i përkasin traditës historike (*canon*), nuk ka pikë dyshimi që arkivat, ato në Evropën Qendrore të paktën, do të kujdesen për to dhe do t'i ruajnë. Çështja është, çfarë mendon shoqëria se duhet ruajtur, magazinuar dhe kujtuar. Por mund të vazhdosh me pyetjen.

MM: Doja të dija diçka rreth përdorimit të imazheve arkivore dhe të xhirimeve origjinale nëpër filma. Cili mendoni se është dallimi midis këtyre dy përdorimeve të imazhit, dallim bazik flas?

HF: Në mesin e viteve '80, kam xhiruar shumë nëpër kompani, vende prodhimi dhe fabrika. Kur shkoja, njerëzit më thoshin: “Zakonisht ata të televizioneve e vënë kamerën këtu, këtu dhe këtu.” Kjo më bezdiste. Përpiqesha të gjeja një vend më të mirë [për ta pozicionuar kamerën], po nuk kishte vend më të mirë! Sigurisht që mund të bëjmë një krahasim këtu me gjuhën e folur. Shumë shprehje ekzistojnë tashmë. Nuk mund ta shpikësh sintaksën ose strukturën e bisedës çdo çast. Ajo që duhet të bësh është të gjesh një qasje disi të re ndaj saj, përndryshe veç sa po përsërit stereotipat. Në po të njëjtën mënyrë, kur dokumentuam të ashtuquajturat armë inteligjente (*smart weapons*) në fillim të shekullit të ri, mes viteve 2000-2003, shumë shpesh më është dashur të xhiroj diçka në një kompani apo tjetrën, duke qenë më se i ndërgjegjshëm që nuk po filmoja në kuptimin e mirëfilltë të fjalës, por vetëm sa po kopjoja realitetin me një kamera. Pra nuk po i shtoja ndonjë gjë të re atij. Në disa raste kam përdorur materiale arkivore, që kanë ekzistuar më parë për ta dokumentuar, si për shembull, gjithë materialet e prodhuara nga kompjuterët. Në këtë kuptim, kjo është një fushë mikroskopike dhe është shumë e vështirë të gjesh dallimin mes imazheve që janë prodhuar vetë dhe

atyre të regjistruara paraprakisht. Kur flasim për ngjarje më të mëdha [mund të ndodhë e njëjta gjë], për shembull, rënia e murit të Berlinit dhe e Bllokut të Lindjes, përfundimi i Gjermanive. Unë isha në Berlin në ato ditë dhe nuk e di se sa mijëra kamera erdhën në Berlin për të dokumentuar gjithçka. Ndërkaq unë s'dija ç'të xhiroja, më vinte shumë turp. Mendova, unë jam një regjisor dokumentarësh dhe kur ndodh një ngjarje e tillë, nuk di se ç'të xhiroj. Mendova se gjithçka ishte kopjuar dhe gjithçka po regjistrohej. Po sigurisht që nuk ishte e vërtetë. Kohët e fundit pashë një vepër nga një burrë i Gjermanisë Lindore, që kishte xhiruar një sërë takimesh që ishin zhvilluar para datës 9 nëntor, ku njerëzit debatonin mbi të ardhmen e Republikës Demokratike Gjermane, nëse duhet të bëhej një shtet i pavarur e të tjera si këto. Aty shihje formën e një tranzicioni, që po ndryshonte në mënyrë thuajse të paperceptueshme dhe ky ishte një dokument madhështor. Kur kthehem mbrapsht në kohë, e di që shumë gjëra mund t'i kisha xhiruar unë, pasi kështu do të kisha ofruar një tjetër qasje ndaj tyre. Pra, shumë shpesh xhirimet historike vijnë nga një këndvështrim shumë zyrtar. Ndonjëherë, disa detaje që nuk vihen re, mund të kontekstualizohen ndryshe, mund të lexohen ndryshe nga si ofrohen vetë apo luten vetë për t'u lexuar dhe, sigurisht, kjo do të thotë shumë. Disa vite më parë, iu riktheva një sekuence filmike që tashmë është mjaft e njohur.³ Alain Resnais e ka përdorur atë te *Nata dhe megjulla (Nuit e bruillard)* (1955). Kjo është mbase e vetmja sekuencë filmike e debimit të hebrenjve nga një stacion treni, që është xhiruar në Westerbork. Komandanti i këtij kampi gjerman në Holandë i kërkoi një prej të burgosurve...kërkoi nuk është fjala e duhur...Ai porosi një film dhe një prej të burgosurve, Rudolf Breslauer, e xhirooi atë. Shumë

³ Harun Farocki, *Respite*, 2007.

shpesh kjo sekuencë përdoret në kontekste nga më të ndryshmet, por është me shumë vlerë që të shohësh të gjithë xhirimin. Janë 90 minuta dhe rreth 45 [minuta] janë shumë interesante. Mund t'i lexosh [viktimat e Holokaustit] në një mënyrë krejt tjetër, sepse [këto xhirime] t'i tregojnë viktimat e holokaustit jo vetëm si viktimë. I sheh në aspektin e tyre të përditshëm, në normalitetin e tyre. Mund t'i bashkërendosh [këto imazhe] me imazhet e njerëzve të tjerë të viteve 1930 dhe 1940 që ke në kokë. Zakonisht i shikon [hebrenjtë] vetëm si viktimë, të përjashtuar nga shoqëria jonë, duke u viktimizuar sërish e sërish nga shfaqja e përsëritur e kësaj sekuence. Ky është thjesht një shembull që tregon se si ndonjëherë materiale që ekzistojnë paraprakisht mund të ofrojnë një tjetër mësim.

MM: A mund të na flasësh për xhirimin e *Videograme të një revolucioni*?

HF: Në vitin 1991, u botuan një mori librash për Rumaninë, veçanërisht në Francë. Flitej vetëm për këtë revolucion televiziv, për këtë revolucion të rremë ose *virtual* që, në të vërtetë, nuk ndodhi, po u krijua në mënyrë sintetike në një studio. Baudrillard, për shembull, përfitoi shumë prej kësaj. Mua më interesoi kjo gjë dhe takova Andrei Ujică-ën, që ishte një mërgimtar nga Rumania. Të dy bashkë shkuam në Rumani që të shihnim xhirimet që ishin bërë dhe gjëja mbresëlënëse ishte se, më së pari, nëse njëqind mijë njerëz e dinin që më 22 dhjetor duhet të dilnin në rrugë, ashtu siç ndodhi kohët e fundit në Kajro, kjo do të thotë se kemi të bëjmë me një revolucion të vërtetë dhe jo një revolucion të rremë, ndryshe, si është e mundur që njëqind mijë njerëz e dinin në të njëjtin çast se çfarë duhet të bënin. Ata e ndienin se kishte një krisje në pushtet dhe se mund t'i ndryshonin gjërat. [Mbase punët]

nuk shkuan ashtu siç pritej, por kuptuan se [ishte] një moment historik. Një tjetër gjë befasuese ishte se shumë, po shumë çaste, u dokumentuan. Që do të thotë se u dokumentuan çaste vërtet vendimtare, si çastet kur Ceaușescu ia mbathi me helikopter nga ndërtesa e Komitetit Qendror. Kjo u xhirua me dy kamera. Me një rën xhironte një njeri tërësisht amator, që zor se kishte xhiruar ndonjë gjë tjetër veç familjes së tij, kurse me tjetrën...dhe këta ishin shumica e rasteve, njerëz që ishin në një farë mënyre “regjisorë”, operatorë që punonin për kanalet televizive ose institucionet sportive, që mbanin një kamera në shtëpi dhe që, në këto çaste, e përdorën atë ndryshe. Gjëja befasuese ishte se gjetëm elemente, elemente rrëfimi, jo nga ato të mjedisit rrethues, po shkëmbime vendimtare mes politikanëve; dikush që kapet dhe gjykohet nga revolucionarët, bie fjala, një ish-ministër a një sekretar partie. Ishte vërtet si ndonjë film artistik tipik për ngjarje historike. Ishte pak *kitsch*, sepse bazohej në idenë që çdo çast vendimtar gjente përfaqësim të përshtatshëm në një skenë filmike, që është disi trazuese (*uncanny*), sepse, le të shtrojmë pyetjen, pse ky revolucion ndodhi në Lindje? Ndodhi sepse njerëzit kuptuan se pa mbikëqyrjen e Bashkimit Sovjetik, mund të bënin si të dëshironin, mund edhe t’i bashkoheshin Perëndimit madje, po kjo nuk ishte diçka që ata e dinin në mënyrë të ndërgjegjshme, [ajo] ishte thjesht një ndjesi e pavetëdijshme. Askush nuk u ngrit në ndonjë debat dhe tha se: "Unë mendoj që ne mund t’i ndryshojmë gjërat, Bashkimi Sovjetik nuk do të na ndërhyjë më." Një gjë e tillë nuk është e xhiruar, pra, jo gjithçka xhirohet. Janë të shumta gjërat që nuk kthehen në skena kinematografike, po atje [në Rumani] për arsye se pushteti ishte në një krizë kaq të thellë ne kemi një skenë vërtet unike që zgjat më shumë se gjashtë orë. Kreu i *Securitate*, shërbimi sekret rumun, dhe kreu i ushtrisë që

presin telefonata dhe komunikojnë me njësitë, ndërsa kamera është e pranishme, gjë që, kurrësi, nuk do të ishte e mundur në një gjendje normale, po vetëm në një gjendje krize është e mundur [e gjithë kjo]. Ti ndërgjegjësohesh se sa pak gjëra shohim në të vërtetë në jetën tonë normale, dhe sa të shumta janë çastet vendimtare përtej mundësisë sonë për t'u bërë pjesë e tyre; veç kësaj, kuptohet që në Rumani shumë gjëra bëheshin pas dyerve. Dhe pas çdo dere është një tjetër derë dhe vazhdimisht pas çdo gjëje del një sekret i fshehur që zbulohet. Mendoj se sot nuk do të ishte aq interesante të rindërtoje një ngjarjeje të tillë me materiale filmike të gjetura. Në ato kohë ato ishin diçka shumë e rrallë, pasi nuk kishte shumë kamera në Rumani. Sot kamerat përdoren nga shumë njerëz në mënyrë gati automatike, në kuptimin që njerëzit shohin diçka [një ngjarje] dhe thjesht i drejtojnë kamerën. Do të jap shembull. Një njëri [në Rumani] u tregua aq i mençur sa xhiroi familjen e tij, teksa shikonin shpalljen e revolucionit në televizion. Aty mund të shihje habinë në fytyrat e tyre. Gjëra të tilla zor se dokumentohen. Ne kërkuam një pamje të veçantë që s'e gjetëm kurrë: Si vazhdon jeta normale në një krizë si ajo e Rumanisë? Le ta zëmë, një grua që gatuan dhe pak më poshtë sheh demonstratat ose përplasjet. Ose njerëz që po bëjnë pazar dhe befaz shikon një përleshje me policinë. Këto imazhe mungonin ngado që kërkuam, dhe unë dyshoj se do të mund t'i gjenim ato në Egjipt sot. Po t'i kërkonim njëqind mijë njerëzve të dorëzojnë pamjet që kanë xhiruar, mendoj se do të merrnim thuajse gjithmonë të njëjtin material. Ky është problemi që kemi edhe me arkivat. Kush e bën për zgjedhjen? Cili ka arsye të dokumentojë diçka dhe përse ruhet ajo?

Berlin, 14 qershor 2011



Fig. 1. Fotogramë nga *Hypothesis for an Ideological Journey*, Marco Mazzi (2011-2020). Riprodhuar me lejen e artistit dhe të DebatikCenter of Contemporary Art.



Fig. 2. Fotogramë nga *Hypothesis for an Ideological Journey*, Marco Mazzi (2011-2020). Riprodhuar me lejen e artistit dhe të DebatikCenter of Contemporary Art.

Hipotezë për një udhëtim...



Fig. 3. Fotogramë nga *Hypothesis for an Ideological Journey*, Marco Mazzi (2011-2020). Riprodhuar me lejen e artistit dhe të DebatikCenter of Contemporary Art.



Fig. 4. Fotogramë nga *Hypothesis for an Ideological Journey*, Marco Mazzi (2011-2020). Riprodhuar me lejen e artistit dhe të DebatikCenter of Contemporary Art.



Fig. 5. Fotogramë nga *Hypothesis for an Ideological Journey*, Marco Mazzi (2011-2020). Riprodhuar me lejen e artistit dhe të DebatikCenter of Contemporary Art.



Fig. 6. Fotogramë nga *Hypothesis for an Ideological Journey*, Marco Mazzi (2011-2020). Riprodhuar me lejen e artistit dhe të DebatikCenter of Contemporary Art.

Hipotezë për një udhëtim...



Fig. 7. Fotogramë nga *Hypothesis for an Ideological Journey*, Marco Mazzi (2011-2020). Riprodhuar me lejen e artistit dhe të DebatikCenter of Contemporary Art.



Fig. 8. Fotogramë nga *Hypothesis for an Ideological Journey*, Marco Mazzi (2011-2020). Riprodhuar me lejen e artistit dhe të DebatikCenter of Contemporary Art.

