

JETA È RE

# JETA È RE

REVISTË LETRARE

Në DOSSIER  
ALEXANDER KLUGE

REVISTË  
LETRARE

2

2

Prishtinë  
2025

**JETA E RE**  
REVISTË LETRARE

Nr. 2, viti LI  
Prishtinë  
2025

*Viti i parë i botimit: 1949*  
*Themelues dhe kryeredaktor i parë:*  
*Esad Mekuli*

# JETA E RE

REVISTË LETRARE

2025

## **NSH Revistat Rilindja**

### **Editor**

Demë Topalli

### **Kryeredaktor**

Ilir Breca

e-mail: breca.ilir@mail.com

### **Redaktor**

Kujtim Mani

### **Redaksia**

Bajram Karabolli

Agron Y. Gashi

Alket Çani

Meliza Krasniqi

Arta Hallaçi

Alfred Beka

Halim Halimi

## DOSSIER

Mësymja e së tashmes ndaj kohës së ngelur.....	223
Dhuratat e Alexander Kluges për Prishtinën: Diskutim midis teorisë kritike, modernitetit dhe arsyes.....	231
Rainer STOLLMANN Gjëja më objektive është subjektive. Alexander Kluge në kontekst .....	251
Alexander KLUGE Metoda realiste dhe e ashtuquajtura „filmikja“ .....	297
Daniel GÖNITZER Kërmijt kureshtarë kundër zemrave të blinduara. Alexander Kluge dhe “Guximi për të mbetur i butë” .....	297
Diskutime “Përpjekjet e vetme janë të pamjaftueshme”. Mbi Artistët nën çatinë e cirkut: të përhumbur dhe Patriotja. ....	323
The war is back! Për librin e Alexander Kluges „Abetarja e luftës“ (Kriegsfiel) 2023.....	351
Alexander KLUGE Fragmente nga “Ecuri jetësore” (1962) .....	367
Fragmente nga “Abetarja e luftës” (2023) .....	371
Rainer STOLLMANN “Përmbyssa e mediave. Krijimtaria autoriale e Alexander Kluge në televizion .....	379
dctp – Projekti televiziv i Alexander Kluge-s .....	397
Çështje lufta? Oskar Negt mbi konstantet dhe ndryshimet e luftës në shekullin 21 .....	405
“Rreziku shfaqet në pikën më të ndjeshme”. Ish-Ambasadori i SHBA-së Richard C. Holbrooke, mbi skenarët e konflikteve në botë .....	417

Nëpër zonat e luffës në botë. Raport i redaktores së jashtme të SPIEGEL, Dr. Carolin Emcke “Nga luftërat” .....	423
Një planet tjetër. Nina Wetzel për jetën në kampin kosovar .....	435
Dashuria e verbër. Jean-Luc Godard: Nëna ime ka parë vetëm filma pa zë! .....	445

**DOSSIER**

*ALEXANDER KLUGE*







**Dossier mbi Retrospektivën e Alexander Kluges  
në Prishtinë, 6 - 8 shkurt 2025**

**MËSYMJA E SË TASHMES NDAJ KOHËS SË NGELUR**

*“Adorno është miku dhe udhërrëfyesi im  
[Jürgen Habermas shfaqet në ekran]  
Ky është miku im që s’ë kritikova asnjëherë vërtet”  
Alexander Kluge (2025)*

**Jeta dhe vepra e Alexander Kluges  
Mes filozofisë, letërsisë, filmit dhe televizionit**

Alexander Kluge (lindi më 14 shkurt 1932 në Halberstadt) është ndër shkrimtarët, regjisorët dhe intelektualët më me ndikim në Gjermani, krijimtaria e tij ndërthur letërsinë, kinemanë, televizionin dhe teorinë kritike. Kluge studion për drejtësi, histori dhe muzikë në Marburg dhe Frankfurt. Më 1956 mbron tezën e doktoratës në drejtësi. Në Frankfurt krijon miqësi me Theodor W. Adorno-n dhe angazhohet si këshilltar ligjor në Institutin për Kërkime Sociale. Miqësitë e hershme ndikuan në krijimtarinë dhe karrierën e tij, duke e orientuar ndaj ristrukturimit të formave narrative dhe orientuar drejt kërkimeve se si mediat e organizojnë sot përvojën dhe sferën publike.

Me inkurajimin e Adornos, Alexander Kluge hyn në botën e kinematografisë, fillimisht asiston në filmin *Tigri i Eshnamurit* të Fritz Langut, dhe qysh atëherë vendos t’i përkushtohet filmit dhe televizionit. Kluge njihet për kontributin e jashtëzakonshëm në të dy mediumet.

Në frymën e teorisë kritike dhe të gjeneratës së dytë të Shkollë së Frankfurtit, ai fokusohet në teorinë e sferës publike dhe të medie, duke u mbështetur kryesisht në parimet e Theodor Adornos

dhe të Jürgen Habermasit dhe njëkohësisht duke i riformuluar ato në një perspektivë të re kritike.

Me Oskar Negt vendosin që në vazhdimësi ta rimendojnë teorinë e mediave, duke e bazuar fillimisht në relacion me sferën publike dhe në përvoja të drejtpërdrejta jetësore, ngase mediat masive industrializojnë vetëdijen dhe marginalizojnë jetën e klasës punëtore. Si kundërpërgjigje të kësaj rrethane, të dy propozojnë një sferë publike proletare, të bazuar në kujtesë dhe në *Eigensinn* [kokëfortësi, vendosmëri, mendim të lirë]. Nga ky bashkëpunim dolën materiale të shumta teorike, si *Sfera publike dhe përvoja* (1972), dhe *Historia dhe kokëfortësia* (1981), që rivlerësojnë dhe rikonceptojnë gjerësisht nocionin e sferës publike.

Koncepti *Eigensinn* i Kluges kishte rëndësi të veçantë në krijimtarinë pioniere. Si figurë qendrore tashmë dhe përfaqësues i *Kinemasë së Re Gjermane*, u bë pjesë e një lëvizjeje kinematografike që synonte t'i tejkalonte kufijtë e prodhimit komercial dhe të përshihej në trajtimin kritik të realitetit shoqëror e politik të Gjermanisë së pas Luftës së Dytë Botërore. Përherë u shfaq në ballë të kësaj lëvizjeje, duke sfiduar në vazhdimësi narrativat konvencionale, normat industriale, si dhe duke riperciptuar mënyrën se si rrëfohen historitë. Ai ishte edhe iniciator i *Manifestit të Oberhausen-it* (1962) dhe bashkëthemelues i Institutit të Filmi në Ulm, që më vonë u bë vatër e kinemasë për gjenerata të reja.

Filmi debutant *Lamtumirë ngjarjeve të djeshme* (1966), fitoi Luanin e Argjendtë në Festivalin e Venedikut. Pastaj, *Artistët nën çatinë e cirkut: të përhumbur* (1968), u vlerësua me Luanin e Artë, duke e konsoliduar kështu edhe reputacionin e Kluges mes figurave qendrore të lëvizjes. Përmes kolazhit, zërit eseistik dhe montazhit alternativ, këta filma vënë në pikëpyetje shoqërinë gjermane të pasluftës dhe kufijtë e kinematografisë komerciale. Duke përdorur materiale arkivi, montazh kompleks, filmin eseistik dhe më vonë televizion eksperimental, Kluge synon ta përfshijë shikuesin në bashkautorësi, kryesisht përmes mjeteve që tejkalojnë rrjedhën lineare filmike, për

t' u hapur mandej ndaj hapësirave me përmasa refleksive dhe kritike. Krijimtaria e tij eksploron formimin e sferës publike dhe kontra-publike, si dhe shqyrton përfshirjen e kujtesës dhe të përvojave të tjera të Gjermanisë pasluftës dhe të pas 1968-ës. Këto ndërhyrje kanë lënë një gjurmë në praktikën e prodhimit, duke dhënë shembull si mund të konceptohet kinemaja dhe televizioni sot.

Nga fundi i viteve 1980, Kluge angazhohet në televizion përmes platformave të pavarura e perspektivave alternative që e shohin këtë medium me karakter kritik. DCTP (Development Company for Television Program) ishte një kundërpërgjigje dhe model ndaj monopolit të diskursit publik, ku përmes intervistave, materialeve arkivore, ju ofrua zërave të rinj krijues e të marginalizuar hapësirë më e madhe, me synimin që televizioni të jetë punëtori e ideve dhe jo rrjedhë e argëtimit pasiv.

Paralelisht aktivizmit në ekran, Kluge është prej shkrimtarëve më të njohur të prozës gjermane. Përmbledhjet *Ecuritë jetësore* (1962), *Përshkrim betejash* (1964) dhe saga e gjerë *Kronika e ndjenjave* (2000) shpalosin metodologjinë e mirënjohur që ndërthur fragmentet dokumentare me fiksionin, për të eksperimentuar se si ndjenjat private interferojnë me forcat historike.

Gjatë shtatë dekadave, Kluge ka marrë nderimet më të larta letrare dhe mediatike në Gjermani, përfshirë Çmimin Georg Büchner (2003) dhe Çmimin Theodor W. Adorno (2009), dekorimin shtetëror Pour le Mérite për kontribut në shkencë dhe arte (2024), e shumë çmime të tjera brenda dhe jashtë Gjermanisë.

### **Retrospektiva e Alexander Kluges në Prishtinë, 6 – 8 Shkurt 2025, Prishtinë**

*Mësymja e së tashmes ndaj kohës së ngelur, Alexander Kluge: retrospektivë* hapi një dritare drejt universit krijues dhe mendimit të njërit prej intelektualëve më të rëndësishëm gjermanë. Përmes një përzgjedhjeje filmash të gjatë, filmave eseistik dhe televiziv, bisedash, pane-

lesh, dhe workshopeve, publiku vendas pati mundësinë të udhëtonte nëpër këtë plurivers, ku arti dhe teoria takohen me përditshmërinë. Retrospektiva u organizua nga *Stralli, Goethe-Zentrum - Prishtinë, Kino Armata, Hani i 2 Robertëve* dhe DAAD. Programi zhvillohej në dy hapësira: në Kino Armata dhe Hani i 2 Robertëve, hapësira këto që pasqyrojnë edhe për Klugen sferën publike klasike, si dhe atë “kontra-publike” brenda traditës kritike, artit të angazhuar dhe përvojës jetësore.

Retrospektiva u hap në Kino Armata me një fjalim përshëndetës të drejtuesit, Alban Beqiraj, për të vazhduar pastaj një diskutim me Alexander Klugen (online) dhe Dr. Rainer Stollmann (Universiteti i Bremenit), të moderuar nga Alexander Vojvoda. Pastaj u shfaqen filmat *Artisti dhe bija e tij* (2007) dhe *Lamtumirë ngjarjeve të djeshme* (1966). Dita e dytë pasoi me një bisedë mes kuratores dhe artistes, Blerta Hoçia dhe Verena Walzl, me titullin “*Përpyekjet e vetme janë të pamjaftueshme*”: diskutimi solli në qendër një perspektivë feministe kritike mbi filmat *Artistët nën çatinë e cirkut: të përhumbur*, si dhe *Patriotja*.

Pas diskutimit u shfaq filmi *Artistët nën çatinë e cirkut: të përhumbur*, një film që trajton mundësitë mbi rikonceptimin e cirkut, e njëkohësisht shërben si parabolë mbi përpjekjet e artit kritik brenda një shoqërie konformiste. Këta filma përbëjnë edhe gurëthemelin e Kinemasë së Re Gjermane dhe shpalosin qasjen krijuese se si Kluge ndërthur dokumentarin me fiksionin për të mbrojtur përvojën vitale jetësore nga prodhimentaria masive.

Programi u fokusua gjithashtu te krijimtaria televizive e Kluges, materiale këto që mund ndiqen në platformën e tij DCTP. Në retrospektivë u shfaqën biseda me Jean-Luc Godard *Dashuri e verbër* (2001), intervista me Richard C. Holbrooke, mbi strategjitë e krizës globale, bashkëbisedimi reflektiv me Oskar Negt, me titull *Çfarë është lufta?*, si dhe intervista me Carolin Emcke mbi raportimet nga zona e krizave. Këto materiale pjesërisht tematizojnë një pjesë të historisë së fundit të Kosovës, në formatin DCTP, që ndërlihd politikën ak-

tuale me historinë, duke e bërë kështu edhe vetë mediumin televiziv të funksionojë në formë workshopi. Në ditën e fundit, një panel iu dedikua veprës *Abetarja e luftës* (2023), që u moderua nga Dr. Blertë Ismajli. Paneli shpërfaqti një hapësirë rezonuese ku teoria dhe praktika artistike ndërthuren me përvoja lokale, si në rastin e iniciativës së Alban Beqirajt për ta përkthyer në shqip *Abetaren e luftës*. Kontribut të veçantë dhanë Daniel Gönitzer dhe Dr. Rainer Stollmann. Projektionet e ditës së tretë të retrospektivës, ndërldheshin po ashtu edhe me punën dhe qasjen që ka Kluge ndaj historisë. Filmata si *Mësymja e së tashmes ndaj kohës së ngelur* dhe *Lajme të përziara* (1986) gjurmojnë ritmin e shpejt të jetës moderne dhe shtrojnë pyetjen se si individët mund të afirmohen përballë presioneve të tregut dhe mediave. Filmata si *Patriotja* (1979) dhe projektimi eseistik *Lufta dhe Paqja* (1982), shpalosën një udhëtim nëpër historinë gjermane, duke reflektuar kryesisht mbi logjikën e vazhdueshme të luftës.

Paralelisht me diskutimet dhe projektionet e filmave, retrospektiva organizoi dy seanca workshopi mbi Klugen, duke i shtruar idetë e tij në një aktivitet praktik. Daniel Gönitzer (Universiteti i Vjenës) udhëhoqi punëtorinë *Rreziku i "të mbeturit të butë"*, i cili përbrenda teorisë feministe shtjelloi evolucionin poetik të Kluges me atë të fortësimit njerëzor dhe të mburosjes. Kurse punëtorinë *Kopshte ndërtoje, rrënojave u besoj*, e drejtoi Dr. Rainer Stollmann (Universiteti i Bremenit), duke u fokusuar

kryesisht mbi tekstin *Sfera publike dhe përvoja* të Kluges / Negt, dhe në temat se si mund të krijohen "sfera publike alternative" mes sfidave të modernitetit dhe presionit mediatik. Gjatë punëtorisë në grup u lexuan fragmente nga *Industria e kulturës, Përmbysja e mediave dhe Transformimi i ri i sferës publike dhe politika deliberative*. Punëtoritë në Hani i 2 Robertëve u moderuan nga Adrian Ramabaja (DAAD). Në tërësi, punëtoritë krijuan një urë mes teorisë dhe praktikës, duke e parë televizionin dhe kritikën si labor kolektivë për pjesëmarrje, kujtesë dhe mendim kritik.

Në këtë rrafsh, retrospektiva në Prishtinë nuk ishte vetëm një homazh, por edhe një ftesë për t`u njohur me përdorimin e mjeteve dhe të metodologjisë së Alexander Kluges, si me: montazhin, “kontra-publikën” apo “rrefimet alternative”, pastaj për të reflektuar dhe eksperimentuar me këto formate që ta *rigjejmë/rimarrim* “të tashmen” nga “pjesa e ngelur e kohës” si burim për imagjinatë kritike.

### **Dossier i Alexander Kluge në revistën Jeta e Re**

Për revistën *Jeta e Re*, ekipi i retrospektivës përgatiti një përzgjedhje të zgjeruar të teksteve dhe i përktheu ato në shqip. Kështu, për herë të parë, lexuesi shqiptar ka mundësinë të njihet me tekstet kyç të Kluges, si *Metoda realiste dhe e ashtuquajtura „filmikja“*. Të gjitha bisedat dhe intervistat kryesore nga mbrëmjet e retrospektivës u transkriptuan, redaktuan dhe u shoqëruan me një hyrje të shkurtër kontekstuale.

Për t`i bërë më të kapshme punëtoritë e udhëheqësve të retrospektivës, të Dr. Stollmannit dhe të Daniel Gönitzer, gjithashtu u përfshinë dhe përkthyen dy tekste shkencore të të dyve: Nga Dr. Stollmann u përkthye ligjërata dhe teksti i tij *Përmbysja e mediave, mbi krijimtarinë autoriale të Alexander Kluge në televizion*, kurse nga Daniel Gönitzer u përkthye teksti *Kërmijt kureshtarë kundër zemrave të blinduara. Alexander Kluge dhe Guximi për të mbetur i butë*. Gjithashtu në Dossier u përfshi edhe një fragment nga libri *„Abetarja e luftës“*. Dossier-i përmbyllet me transkriptet e titrave të pesë materialeve të DCTP-së që u shfaqën gjatë retrospektivës. Të gjitha përkthimet u realizuan nga Blertë Ismajli dhe Alban Beqiraj.

Publikimi i teksteve të retrospektivës kushtuar Alexander Kluge-s në revistën *Jeta e re* ka një rëndësi të shumëfishtë kulturore, intelektuale dhe historike. Para së gjithash, *Jeta e re* është një nga revistat më të vjetra dhe më me peshë të letërsisë shqipe, e cila ka mbajtur që prej themelimit funksionin e një hapësire për dialog kulturor dhe reflektim kritik mbi artin dhe shoqërinë. Duke botuar shkrime

mbi Kluge-n, revista vazhdon misionin e saj për të përfshirë zhvillimet më të rëndësishme të mendimit evropian në diskursin kulturor shqiptar. Ajo mbetet një platformë e gjallë, e cila jo vetëm që ruan traditën e debatit kulturor, por edhe e rinovon atë duke sjellë në qendër të vëmendjes pyetje universale mbi historinë, artin dhe humanitetin.

Ekipi i retrospektivës së Alexander Kluge-s, i cili e ka konceptuar edhe këtë dossier, i është mirënjohës Redaksisë së revistës „*Jeta e Re*”.

Dr Blertë Ismajli  
Verena Walzl  
Alban Beqiraj  
Alexander Vojvoda



## DHURATAT E ALEXANDER KLUGE-S PËR PRISHTINËN: DISKUTIM MIDIS TEORISË KRITIKE, MODERNITETIT DHE ARSYES

*Duke lidhur Mynihun me Prishtinën përmes një filli interneti dhe bande gjerësie, biseda me Alexander Kluge-n hapi Retrospektivën “Mësymja e së tashmes ndaj kohës së ngelur” me një ndjesi të rrallë rasti. Fillimisht, Alexander Kluge përshëndeti publikun me një med-itation të shkurtër mbi kryelartësinë e së tashmes: si çasti ynë mburret se është “gjithë realiteti”, ndërkohë që horizonti i vërtetë shtrihet nga yjet e lashtë deri te evolucioni i gjatë që merr frymë brenda nesh. Nga ai këndvështrim, ai skicoi shqetësimet që përshkojnë filmat dhe tekstet e tij: imagjinata si burimi ynë më i vjetër, gramatika si një depo botësh të mundshme, dhe sfera publike si një hapësirë që duhet ta ripërtërijmë pandërprerë.*

*Shkëmbimi krijoi bazën për një dialog me Prof. Dr. Rainer Stollmann mbi kundër-publikën, teorinë kritike dhe origjinat e Kinemasë së Re Gjermane. Kluge u kthye te “filmat e tij njëminutësh”, duke ndjekur gjenealogjinë e tyre deri në kinemanë e hershme dhe duke propozuar shkurtësinë si një taktikë moderne. Forma të vogla me skaje të mprehta. Në këtë mbrëmje, Alexander Kluge foli për arsyen si një akt ekuilibri, jo një ideal abstrakt, por një baraspeshë e ushtruar mes mendimit dhe ndjenjës, faktit dhe përvojës. Montazhi, nga ky këndvështrim, bëhet një metodë kërkimi: imazhet dhe zërat e vënë në provë njëra-tjetrën derisa të shfaqet një e vërtetë e jetueshme.*

*Duke pritur shfaqjet e filmave nga “Vajza e djeshme” deri te filmat e shkurtër më të rinj, intervista ftoi publikun të bashkohej me punën: të shikojë, të debatojë, të japë kujtimet e veta në diskutim. Ajo që pasoi nuk ishte aq një seancë ceremoniale pyetjesh e përgjigjesh, sesa një punëtori publike: një hapje drejt projektit jetësor të Kluge-s për ta bërë kohën, historinë dhe emocionin të flasin me njëra-tjetrën.*

*Biseda u moderua nga Alexander Vojvoda dhe u prezantua nga mikpritësjja e Retrospektivës Alexander Kluge, Helga Shnajderi.*

### **Alexander Vojvoda**

Faleminderit për këtë hyrje, Helga. Z. Kluge, tani ju japim një minutë për të thënë disa fjalë për publikun këtu në Prishtinë, i cili është përbërur me veprën tuaj për arsye të ndryshme, përmes rrugëve dhe shtigjeve të ndryshme. Ata mund të kenë marrëdhënie të ndryshme me veprën tuaj, marrëdhënie që i prekin ata. Doni të thoni, ndoshta, disa fjalë para se të fillojmë me ligjëratën e Dr. Stollmann?

### **Alexander Kluge**

Jam i nderuar që kam mundësinë t'ju drejtohem nga një distancë kaq e largët. Po ju flas nga Mynihu, ndërsa ju ndodheni në Prishtinë. Është një rrugë kaq e gjatë. Ndjej kënaqësi që teknika, teknologjitë digjitale e bëjnë të mundur këtë komunikim. Miku im, Prof. Dr. Rainer Stollmann, me të cilin kam bashkëpunuar në shumë projekte, ndër të tjera edhe në një libër mbi fantazmat, do të mbajë pas pak ligjëratën e tij, pas së cilës do të kemi rastin të vazhdojmë bisedën tonë.

Dua të theksoj se më prek thellë fakti që në Prishtinë ka një nismë që ka bërë të mundur këtë retrospektivë. *Mësymja e së tashmes ndaj kohës së ngelur* është një temë shumë e rëndësishme për të gjithë ne. E tashmja: kjo prani bëhet arrogante kur pretendon të jetë realiteti i plotë. Reale janë yjet dhe kozmosi. Real është zinxhiri i gjatë i evolucionit. Deri më sot, të gjithë ne jemi të ulur brenda këtij procesi evolutiv. Fryma brenda nesh është një shtazë, e dini? Është e trashëguar prej kafshëve dhe sot ajo i përket republikës së përbërjes sonë të brendshme. Lëkura, po ashtu, është një shtresë shtazore, shumë e vjetër, shumë më e vjetër se njerëzimi. Dhe njerëzimi, nga ana tjetër, është më i vjetër se jeta ime. Unë jam 92 vjeçar. Javën e ardhshme do të mbush 93. E dini? Por ç' copëz e vogël, jashtëzakonisht e vogël pranie është kjo në krahasim me realitetin universal. Dhe në gramatikën tonë, në mendjen tonë, në shpellat e paraardhësve tanë 40 mijë vjet më parë, ata kanë jetuar.

Në këtë pikë, imagjinata hyn në mendjen tonë, dhe kjo do të thotë se ne e njohim lidhësin: është gjithë e shkuara që mund ta përfytyrojmë, por nuk mund ta shohim. Të ardhmen, nga ana tjetër, nuk do ta shohim kurrë dhe nuk do ta njohim kurrë, por megjithatë mund ta mendojmë. Dhe të gjitha këto mundësi të gramatikës, dhe të mendjes njerëzore, të emocioneve njerëzore, këto janë tema të filmave të mi. Kjo është edhe arsyeja pse kemi këtë retrospektivë më vonë. Prandaj, me gjithë zemër, ju them: mirë, mirë, mirëmbërëma të gjithëve!

### **Alexander Vojvoda**

Ju falënderoj shumë. Tani do të fillojmë me ligjëratën e profesor Stollmann-it. Pas saj, do të lidhemi sërish dhe do të qëndrojmë të lidhur edhe gjatë tri ditëve në vijim, përmes filmave tuaj, përmes debatit në të cilin do të marrim pjesë, përmes librave tuaj dhe tregimeve që do të ndajmë. Dua tani të prezantoj mysafirin tonë tjetër, i cili ndodhet këtu pranë meje në Prishtinë: Dr. Rainer Stollmann. Ai është studiues i kulturës dhe bashkëthemelues i Fakultetit të Studimeve Kulturore në Universitetin e Berlinit. Dr. Stollmann, tani po jua kaloj fjalën për ligjëratën tuaj.

### **Rainer Stollmann**

Ju falënderoj shumë. Duhet të them se ndihem i entuziazmuar nga ky angazhim. Është kënaqësi e madhe të shoh kaq shumë njerëz që marrin pjesë në këtë retrospektivë. Megjithatë, shpresoj se edhe ju pajtoheni që të mos e filloj me fjalë të gjata falënderimi, por të nis menjëherë me ligjëratën...

**[Dr Stollmann mban ligjëratën e tij e cila është pjesë e kësaj dosjeje me titullin “Das Allerobjektivste ist das Subjektivte”. Alexander Kluge im Kontext”]**

### **Alexander Vojvoda**

Z. Kluge, duke u nisur nga ligjërata e Dr. Stollmann, ne po shohim një vepër tuajën shumë të gjerë dhe gjithëpërfshirëse, e cila vë theks të veçantë mbi përvojat personale dhe subjektive, që zhvillohen mbi sfondin e historisë, kundër sfondit të vetë shoqërisë, e cila është në një proces të pandërprerë ndodhjeje dhe zhvillimi. A mund të përgjigjeni, ju lutem, mbi ligjëratën e Dr. Stollmann dhe shpjegimet që ai dha lidhur me motivet dhe sfondin e veprës suaj?

### **Alexander Kluge**

Rainer Stollmann është një shok dhe mik shumë i mirë imi, dhe ai e ka përshkruar me saktësi atë mbi të cilën unë punoj. Sot përballemi me një botë krejt tjetër nga ajo që kishim përpara nesh si të rinj në vitin 1962, kur themeluam Kinemanë e Re Gjermane. Tani ndodhemi në një botë që nuk do ta kishim imagjinuar kurrë se do të ekzistonte në shekullin XXI. Po, kurrë nuk do të kisha menduar se në Lindjen e Mesme do të zhvillohej lufta në Gaza apo që Trump do të kishte idenë për të bërë një “rivierë” nga shtëpi të djegura e të shkatërruara. Nuk do ta kisha menduar kurrë që do të kishim përsëri luftë pranë Kharkivit. Ky vend nuk është larg Stalingradit. Jetojmë në një botë të çuditshme, shqetësuese dhe demoralizuese. Kjo do të thotë se duhet ta rishpikim kinemanë. Ky është thelbi i idesë sime, dhe jam shumë i lumtur që ju do të shfaqni filmin tim të parë më pas, *Abschied von Gestern* (Lamtumirë së djeshmes).

Në këtë film, *Abschied von Gestern*, do të shihni një vajzë të re. Prindërit e saj kishin qenë hebrenj dhe u persekutuan gjatë Rajhut të Tretë, e më pas, pas vitit 1945, ata shkuan në RDGJ. Kjo ishte një shoqëri antikapitaliste, dhe atje ata nuk u përdoqën më si hebrenj, por si kapitalistë. Pastaj ajo ikën në pjesën tjetër të Gjermanisë së asaj kohe, në Republikën Federale. Atje mbretëron ftohtësia dhe ajo ndjen të ftohtin edhe në verë. Vjen nga burgu, përjeton aventura në këtë shoqëri të ftohtë dhe në fund të filmit përfundon sërish në burg. Kjo është një histori shumë personale.

Të shtunën do të shihni një film dhe do të flasim për një libër të vogël. Jam shumë i lumtur që ky është përkthyer në shqip: *Abetarja e luftës, Kriegsfibel*, ashtu siç quhet libri i Bertolt Brecht-it. Por përvojat që trajtohen këtu janë jashtëzakonisht të ndryshme. Dr. Rainier Stollmann përshkruan sfondin e këtyre tregimeve. Këto tregime kanë gjithashtu një bazë teorike dhe kjo është baza e Teorisë Kritike. Por për çdo teori nevojiten edhe përvoja praktike. Një teoricien në Greqinë e lashtë ishte një njeri që shoqëronte delegacionin e qytetit të vet në një qytet të huaj. Dhe ai duhej të vëzhgonte nëse gënjenin njerëzit e tij apo gënjenin të huajt. Kuptoni? Ai ishte vëzhgues i asaj se kush gënjen dhe kush thotë diçka të vërtetë. Vetëm një shembull i vogël, por që ka një anë praktike, e cila lidhet me filmin, dhe një anë teorike, që lidhet me tekstin dhe me teorinë.

### **Alexander Vojvoda**

Z. Kluge, a do të ishte ndoshta ky momenti i duhur për të shfaqur filmin e parë? *Die Vernunft ist ein Balancetier*. Po e përkthej për afërsisht si *Arsyeja është një kafshë ekuilibri*, për të ilustruar atë për të cilën folët pak më parë.

### **Alexander Kluge**

Unë jam një mbrojtës i Teorisë Kritike. Jam përgjegjës për përvojat praktike. Dhe tani, arsyeja është një kafshë shumë e çuditshme, apo jo? A na duhet ajo? Është një kafshë e ekuilibrit. Dhe nëse shihni moralin e gjërave, filmi *Artistët në majë të kupolës së madhe* është i orientuar pikërisht drejt këtyre pyetjeve.

Ky film është një kundërpeshë, ndërkohë këta filma të vegjël, që i solla si një dhuratë për ju dhe që zgjasin vetëm disa minuta, i kushtohen Teorisë Kritike dhe idesë së ekuilibrit në të menduar, në të ndier dhe në praktikën shoqërore. Si artisti në majë të ankthit para se të performojë. Ata duhet të mbajnë ekuilibrin. Përndryshe, nëse nuk arrijnë të ruajnë ekuilibrin, bien me kokë, majtas ose djathtas. Dhe kjo ndjesi e ekuilibrit mungon shumë shpesh në realitetin tonë. Atëherë, pa ekuilibër, çfarë mund të bësh? Pikërisht për këtë arsye e

solla këtë film, si një hyrje mbi atë që unë besoj. Ju lutem, shfaqeni filmin. A mund të flas?

*[Fillon muzikë e lehtë dhe shfaqet filmi i parë njëminutësh.]*

Chaplin dhe Sokrati janë mendimtarët e mi të preferuar dhe të preferuarit e mi për t'i lexuar *[në ekran shfaqet Theodor W. Adorno]* Ky është Adorno, ai është mik imi dhe udhëheqësi im. Po. *[në ekran shfaqet Immanuel Kant]* Kanti është qendra e kritikës. Dhe Leibniz-i qendra e shpikjes. *[në ekran shfaqet Jürgen Habermas]* Ai është miku im, por asnjëherë nuk e kam kritikuar vërtet.

*[publiku qesh]*

Dhe këtu tani kemi artin e Artistit në cirk. Arsyen si ajsberg. Shikoni, këta janë filmat njëminutësh.

*[publiku aplaudon]*

### **Alexander Kluge**

Këta quhen filma njëminutësh. Në kinemanë e hershme, rreth viteve 1900, nga 1898 deri në 1910, ekzistonin vetëm bobina industriale me 30 metra film negativ. 30 metra do të thotë një minutë. Dhe kështu, tradita më e hershme e filmit, e kinemasë, ishin filmat njëminutësh. Filmat 90-minutësh janë formati ynë i filmave artistikë. Por, kur ke të bësh me njerëz që nuk kanë kohë, kur ke të bësh me mediat e reja, është shumë e dobishme të kthehesh te kafshët e vogla. Evolucioni është gjithmonë në anën e kafshëve më të vogla. Paraardhësit tanë kanë qenë shumë të vegjël, në shkurre? Dhe kurrë nuk kanë qenë dinosaurë. Prandaj, filmat e vegjël dhe filmat e shkurtër janë një traditë e mirë. Kam përgatitur një film të dytë për ju dhe e kam sjellë në Prishtinë. Ky është *Habia e kafshëve*. Walter Benjamin kishte një libër të preferuar si fëmijë. Ky është një libër nga viti 1807, dhe në Vajmar ishin shtypur këto imazhe të kafshëve. Nëse i vendosim këto imazhe të shpirtit të Benjamin-it dhe frymën e vitit 1807

mbi fotografi aktuale të luftës në Ukrainë apo të presidentëve, atëherë habiteni. Kjo është një formë e re montazhi. Është formë autentike, e ngjashme me atë që ka punuar Eisenstein në montazhet e tij. Dhe unë e përdora këtë dhe jua solla këtë pjesë filmi.

*[Muzikë dramatike dhe fillon filmi i dytë.]*

Kjo është një formë e kinemasë triptike. Sepse të gjitha fotografitë e kritikojnë njëra-tjetrën dhe ndikojnë mbi njëra-tjetrën. Imazhi i ardhshëm vjen nga shekulli XII, nga një libër. Tjetri, ai i kafshës, është nga viti 1807. Ndërsa fotografitë aktuale janë nga dita e sotme. Pjesa në të majtë vjen nga Goya dhe ka të bëjë me luftën, luftën që i gëlltit fëmijët e saj, të gjithë fëmijët.

*[publiku aplaudon]*

### **Alexander Vojvoda**

Z. Kluge, gjatë përgatitjes së kësaj bisede, ju theksuat se ky film për ju simbolizon posaçërisht irritimin e ndjenjave. Sidomos kur e lidhim këtë me atë që tha Dr. Stollmann në ligjëratën e tij, se proletarët e rinj janë ndjenjat, të cilat tërhiqen drejt brendësisë. Më kujtohet një citat nga ju që thotë: “Nuk ka fakt pa ndjenja të bashkëngjitura.” Do të doja të kthehesha te kjo mënyrë dialektike e leximit të faktit të luftës, të përshtypjes së luftës dhe të këtij irritimi të ndjenjës, që është një marrëdhënie shumë subjektive, individuale dhe personale. Ju tashmë e përmendët këtë kur folët për *Vajza e djeshme* (*Abschied von Gestern*), ku motra juaj luan rolin kryesor, mbi përvojat e saj personale që e shtynë dhe që ia imponon jeta. Si do ta shihnit ju këtë situatë ambivalente mes faktit dhe ndjenjës së bashkëngjitur atij?

### **Alexander Kluge**

Realiteti përbëhet nga ajo që ne njerëzit ndiejmë dhe vëzhgojmë, dhe nga faktet. Nuk mund t'i mohosh faktet, por as faktorët subjektivë. Prandaj, duhet t'i kombinosh këto. Dhe gjithmonë ekziston

një irritim i ndjenjës. Nëse diçka është e padurueshme, fyese ndaj të drejtave të njeriut, atëherë ndjenjat e tua shkojnë kundër saj. Nëse është e padurueshme, ndjenjat madje e mohojnë, e ndryshojnë, e përkthejnë etj. Pra, ndjenja nuk është diçka e thjeshtë. Ajo nuk ka të bëjë me sentimentalitetin. Ka të bëjë me vëzhgimin, dallimin, gjykimin, ekuilibrin. Si një aftësi jona njerëzore për të parë të kundërtën dhe faktin. Për të parë gjithmonë dy gjëra. Diçka që shihet dhe/ose dëgjohet nga veshi, dhe diçka që ekziston jashtë nesh. Ky është një antagonizëm i ndjenjave. Dhe ky është subjekti im. Prandaj, nuk mund të thuash se punëtori është diçka e mirë. Por jam i sigurt që pa punë, nuk do të kishim qytetërim. Nuk mund të thuash se abstraksioni, mendimi, racionaliteti janë diçka e mirë. Nuk janë të mira nëse shpik luftën ose fut gazin në Auschwitz përmes inteligjencës tënde. Inteligjenca mund të keqpërdoret, por edhe mund të përdoret për diçka të mirë. Mund ta lidhësh me emocionin, dhe atëherë një ide e mirë e ka burimin në emocion. Rrënja e të gjithë mendimit është emocion. Mund të vazhdoja të flisja për këto gjëra, por ato tregohen në këto filma të shkurtër. Dhe ndoshta kemi mundësinë të shohim një film të tretë të shkurtër që e prodhova dy javë më parë për Prishtinën. Dhe ky është heroi i lashtë, Herakliu. Çfarë do të thotë *Keule* në anglisht?

### **Alexander Vojvoda**

Shkop.

### **Alexander Kluge**

Shkopi ka dy anë. Shkopi është një gjë e çuditshme. Heiner Müller thotë se Herakliu është hero i klasës punëtore. Ai bën kullimin e Augias-Staudt-it, pastron aty ku ka baltë. Nga ana tjetër, ai është një njeri me shkop. Herakliu është heroi i Revolucionit Francez. Ata bënë qindra piktura të tij. E admironin. Pikturat janë bërë me inteligjencë artificiale, kjo është sërish me inteligjencë artificiale. Kjo është kamera ime KI. Nëse shikon të njëjtën pikturë, si njeriun me shkop. Kjo është gijotina. Ende jam i pasionuar pas Revolucionit Francez. E dua atë. Mendoj se ishte një përparim. Nga ana tjetër,

ata shpikën diçka që tregon ndjenjën e gjithpushtetshmërisë, të jesh i gjithpushtetshëm. Më parë, mbreti ishte i gjithpushtetshëm. Tani, gjithçka, të gjithë janë të gjithpushtetshëm. Dhe gijotina është fundi i keq i kësaj ndjenje të çuditshme. Çdo emocion ka nevojë për aprovimin, kontrollin dhe një Bauhaus për të rizbuluar cilësitë e emocionit. Nuk ka mbetur mjaftueshëm. Jo vetëm gijotina, por nuk duhet harruar gijotinën. Nëse humb kokën, aty mbaron vëllazëria. Nuk ka më vëllazëri, nuk ka *Gleichheit* (barazi), nuk ka liri në rastin e gijotinës. Duhet të mendosh si për gijotinën, ashtu edhe për përparimin.

**Alexander Vojvoda**

Faleminderit shumë, Z. Kluge!

Përktheu: **Blerëtë ISMAJLI**





*"Die Ver  
ist  
Balanc*

Reason is a bal

ernunft  
ein  
ce-Tier"

ancing animal





**ADORNO**











## **GJËJA MË OBJEKTIVE ËSHTË SUBJEKTIVE. ALEXANDER KLUGE NË KONTEKST**

*Dr. Rainer Stollmann është profesor imerituar i teorisë dhe historisë së kulturës në Universitetin e Bremenit. Pas studimeve të historisë dhe gjuhës gjermane, merr titullin doktor me një studim doktorate mbi letërsinë dhe fashizmin, pastaj si bashkëpunëtor i angazhuar hulumton mbi letërsinë e shekullit 18.-19., kurse, në vitin 1986, bashkë me disa kolegë, themelojnë degën dhe programin studimor të shkencave kulturore në Universitetin e Bremenit. Më 1995, mbron tezën e habilitacionit me titull „Natyra dhe kultura e të qeshurës“*

*Sipas Stollmann, Alexander Kluge është një prej përfaqësuesve të gjallë më të rëndësishëm të teorisë kritike. Shkruan mbi estetikën e montazhit të Kluges dhe prej vitesh, bashkë me Oskar Negt angazhohet në projektin e “kontra-publikes”, si vazhdimësi e praktikave kërkimore në frymë të Shkollës së Frankfurtit. Stollmann ka botuar vëllimin “Një hyrje mbi veprën e Alexander Kluges”. Në bashkëpunim me Christian Schulte, boton vëllimin „Urithi nuk njih sistem“ (Transcript Verlag, 2015), vëllim ky që përfshinë disa biseda mes tij dhe Kluges, ku diskutohet kryesisht lidhshmëria ndërmjet teorisë kritike, praktikës së mediave dhe opinionit publik politik. Së fundi, Stollmann dhe Kluge kanë botuar së bashku librin me titull „Mbi egërsimin e shpirtrave“ (Kadmos, 2024).*

## **Ligjërata e Prof. Rainer Stollmann, në hapjen e retrospektivës „Mësymja e së tashmes ndaj kohës së ngelur“ në Prishtinë**

Të nderuara zonja dhe zotërinj,

Alexander Kluge, gjithë veprimtarinë në prozë, film, televizion dhe teori, e ndërlihdh rrënjësisht me të ashtuquajturën teori kritike. Vepra qendrore e kësaj shkolle teorike konsiderohet *Dialektika e Iluminizmit*, të autorëve Max Horkheimer dhe Theodor W. Adorno. Kjo vepër u shkrua gjatë ekzilit në Amerikë më 1944 dhe u botua më 1947 nga një shtëpi botuese në Amsterdam, që vepronte po ashtu në ekzil.

Për autorët, iluminizmi nuk përfaqëson veçse filozofinë e shekullit XVIII apo hovin e vrullshëm të borgjezisë, por gjenezën e ka më të hershme, qysh në antikitet - në filozofinë greke. Iluminizmi si projekt, do të duhej të rimendohej prapë, e të zhvillohej pothuajse në çdo qenie njerëzore, ngase një emancipim i ri s'mund të ndodhë vetvetiu. Kësaj pike mund t'i qasemi më ndryshe: Karl Marx-i e shqyrtonte kapitalizmin në përmasa kritike dhe synonte që mjetet e prodhimit të kalojnë nga pronësia private në një pronësi të përbashkët. Por kjo, për Horkheimer-in dhe Adornon ishte e pamjaftueshme: për shkak se vetë iluminizmi sesi e konceptonte arsyen në relacion me emancipimin, qëndronte në kundërthënie me veten. E po ashtu, për faktin se një emancipim i tillë nuk u arrit kurrë. Si oponent të iluminizmit, autorët e cilësojnë "mitin": në radhë të parë si kategori historike, në kuptimin që filozofia dhe shoqëria greke e shekullit IV p.e.s., përmes Homerit, historiografëve dhe filozofëve klasikë arritën të çliroheshin nga përcaktimet mitike dhe hyjnore; pastaj në rrafshet e tjera, ku miti rikthehet sërish në konjuktura të besimit (fatit), e në vazhdimësi manifestohet në rrethana të reja. Sot, p.sh, thirrjet e shpeshta për të përqaftuar realitete të caktuara, i ngjajnë mitit - të të qenët "realist", çfarë do të thotë; se detyrimisht duhet të përshtatemi, e të heqim dorë prej dëshirave të caktuara apo ta mohojmë vullnetin tonë. Rol kyç në *Dialektikën e Iluminizmit* luan figura e Odiseut,

sidomos në lidhshmërinë që ka me mitin. *Odisea* është prej epëve të para të njerëzimit. Eposi ka të bëjë me format e përshkimit të miteve, që kryesisht sillen rreth një figure, pastaj kemi aktin e mundjeve dhe mandej shkatërrimin e tyre. Procesi historik që ka për bazë këtë ep, ndërlidhet qysh në shek. 8 p.e.s. me kolonializmin grek drejt Mesdheut. Fillimisht me shkatërrimin e Trojës, si territor rival, pastaj me pushtimin e gjithë kësaj zone. Krijesat në formë të përbindëshave, magjistarëve, gjigantëve e kështu më radhë, të gjitha u mposhtën nga Odiseu, ashtu siç paraqiten edhe në ep. Mjeti me të cilin iu del ballë të gjitha këtyre krijesave nuk është dhuna e zhveshur (per shkak se ajo i ngjason mitit), por dinakëria vetë. Odiseu është mishërimi i dinakërisë. Por dredhia, nga ana tjetër, është dhunë e fshehur, që ushtrohet nga brenda, për të pasur sa më shumë pushtet mbi fatin e kundërshtarit.

Shembulli më i njohur nga *Dialektika e Iluminizmit* është udhëtimi detar pranë sirenave; buzë atyre krijesave mitike që çojnë jetë rrëzë një shkëmbi dhe përmes këngëve të llojllojshme joshin detarët që kalojnë pranë. Miti kështu na mëson për potencën që ka muzika. Kurse, në disa versione të tjera shohim se sirenat mëshirojnë të vërtetën dhe zgjuarsinë. Odiseu si dinak, që rrezikun e njeh aq mirë, urdhëron marinarët t`i mbyllin veshët me dyllë, në mënyrë që të mos të dëgjojnë fare. Kurse për vete, i urdhëron ta lidhin për direk të anijes, që kur të kalojnë aty pranë, të jetë i pari dhe i vetmi t`i njeh ato këngë, e t`i shmangët dorëzimit apo vdekjes eventuale. Sapo i dëgjon ato, edhe vetë ai pushtohet nga miti, pastaj jep urdhër ta shmangin kursin nga drejtimi i shkëmbinjve. Mirëpo ekuipazhi nuk dëgjon asgjë. Ngjashëm zhvillohet edhe episodi me Polifemin, ciklopin gjigant me një sy, që si rob kishte zënë Odiseun me shokë, për t`i gëlltitur një nga një. Gjatë natës ia dalin që ta verbojnë, duke ia ngulur në sy një hu prej flake. Pastaj, që t`i shpëtojnë vëzhgimit (kapjes) së mundshme, fshihen brenda tufës së deleve, që gradualisht të mund t`i afroreshin anijes. Me t`u larguar që aty, Polifemi thërret që të paktën t`ia di emrin; Odiseu i përgjigjet: “Quhem Askushi” – fjalë kjo që në një dialekt grek tingëllon ngjashëm si “Ulks”.

## Dialektika e Iluminizmit

Sipas Horkheimer-it dhe Adorno-s, këtu qëndron thelbi i *Dialektikës së Iluminizmit*, në vetëmbrojtjen përmes vetëmohimit, në mbijetesën përmes përshtatjes ndaj mitit. Iluminizmi s`e përdori arsyen në plotnin e saj, por në mënyrë instrumentale. Prandaj, arsyeja e instrumentalizuar, ruajtja e pushtetit, vetafirmimi racional, janë mekanizma që i trajton *Dialektika e Iluminizmit*, të cilat në parim e pengojnë edhe energjinë emancipuese.

Ta kemi parasysh se libri u shkrua në vitin 1944, nga dy emigrantë që fare lehtë do të kishin përfunduar në kampet e përqendrimit nazist. Prandaj, libri fillon me këtë paragraf:

*“Që në fillim, iluminizmi, që proklamonte mendimin përparimtar, si qëllim kishte largimin e frikës ndaj njerëzve dhe t`i bënte zot të vetvetes. Por ja që bota në plotnin e vet ndriçuese, shndrit nën shenjën e një fatkeqësie triumfale. Programi iluminist kishte qëllimin ta çmagjepshte botën: t`i shpërbënte mitet dhe përmes diturisë ta përmbyste imagjinatën.”*

Siç mund ta shihni: këtu nuk kemi të bëjmë me akademizma – gjuha që përdoret në tekst është larg profesionale. Këto fjalitë ndërliidhen qartë me gjendjen e Luftës së Dytë Botërore, me fashizmin, stalinizmin dhe hedhjen e bombës atomike. Të gjitha këto, sipas tyre, janë rezultat i *Dialektikës së Iluminizmit*, i arsyes instrumentale, që për gjenezë kanë Odiseun. Libri përbëhet nga pesë kapituj: nga një kapitull i përgjithshëm mbi konceptin e iluminizmit; një kapitull mbi Odiseun; një mbi De Sade, një tjetër mbi të ashtuquajturën “industria e kulturës”; dhe një kapitull mbi antisemitizmin. Kapitulli për industrinë e kulturës trajton rënien e sferës publike në shekullin XIX dhe XX. Prej gjysmës së dytë të shekullit XIX, shtypi masiv afektonte vetëdijen popullore, mjet që parashihej për ndërgjegjësim real, por që tashmë është shndërruar në instrument për menaxhimin e ndjeshmërive, ngase në këtë industri, dëshirat, ëndrrat dhe fantazitë njerëzore nuk gjejnë më përdorim. Që projeksionet njerëzore të mos jenë aq të rrezikshme, ato duhet tashmë të zbruhën dhe t`i nënsh-

trohen procesit të depolitizimit. Kjo ndodhi përmes shtypit masiv (masmedias) kurse më vonë edhe përmes skemës programore *entertainment*-it (të argëtimit) amerikan. Çfarë shfaq sot kjo kulturë e industrializuar, fare lehtë mund të krahasohet me shkathhtësitë e Odi-seut: me observimin dinak ndaj nevojave të të tjerëve, dhe pastaj me neutralizimin e tyre. Ai që lexon “*Die Gartenlaube*” ose i ndjek pesë episode të “*Jaws*” (“Peshkaqeni i bardhë”), nuk rebelohet dot më.

### **Sfera publike dhe përvoja: Kritika e Alexander Kluges ndaj gjeneratës së dytë të Teorisë kritike**

Për Alexander Kluge, fjalia më e rëndësishme në *Dialektika e Iluminizmit*, është: “*Detyra pothuajse e pamundur qëndron në pikën që mos t'i lejosh as forcat e të tjerëve, por as pafuqinë tënde, të të bëjnë budalla.*”

Kjo është maksima përse është shkruar ky libër. Në anën tjetër, kemi nevojën që iluminizmin ta trajtojmë përmes qasjes kritike, e njëkohësisht të qëndrojmë pranë tij, pa u zhytur e përhumbur në terrene mitike.

Libri pati një histori të çuditshme. Autorëve iu desh ta fshihnin, e deri në vitin 1947 nuk gjendej as në treg. Në fakt, disa ekzemplarë fshiheshin në bodrumin e Institutit për Kërkime Sociale në Frankfurt. Kur Adorno, Horkheimer, Fritz Bauer u rikthyen në Gjermani, instituti ishte instaluar përplot me fashistë. *Dialektika e Iluminizmit* përveç kritikës që ushtron mbi arsyen, atë qasje ka edhe ndaj botës akademike, si sferë ku gjenerohet dhe aplikohet arsyeja instrumentale.

Fill pas çlirimit, kjo vepër do shkaktonte telashe në procesin e angazhimit akademik në Republikën Federale të Gjermanisë. Studentët me bindje të majta që kishin dëgjuar për ekzistencën e librit, arritën ta siguronin një kopje në Amsterdam dhe vendosen ta shtypnin në formë të kopjeve private. Ndërkohë, Adorno dhe Horkheimer vendosin ta botojnë prapë, tashmë të shoqëruar me një parathënie. Kjo ndodhi tek më 1968, pastaj libri u shpërnda aq

shumë, sa u përkthye në shumë gjuhë dhe vazhdon të lexohet ende sot në mbarë botën.

Adorno lindi më 1904 dhe vdiq në vitin 1969. Kurse, Jürgen Habermas, lindi më 1929, dhe vazhdon të jetë edhe sot përfaqësuesi më i njohur i gjeneratës së dytë të teorisë kritike. Teza e tij e habilitacionit, *Strukturwandel der Öffentlichkeit (Transformimi i sferës publike)* nga viti 1962, është po aq e njohur, sa vetë *Dialektika e Iluminizmit*. Habermas konsideron se kritika e arsyes instrumentale që e hasim në *Dialektikën e Iluminizmit* duhet riorientuar. Përndryshe, nuk kemi bazë, ku mund të zhvillohet dhe lokalizohet një diskurs i ri. Mendimet e Adornos në këtë vepër rrinin pezull në ajër. Prandaj, duhej gjetur një koncept më i përshtatshëm për komunikimin ndërnerëzor, sesa koncepti klasik mbi “arsyen”. Pikërisht mbi këtë bazë, pra, mbi kritikën e *kritikës së arsyes* – Habermas zhvillon konceptin e njohur të “arsyes komunikative.” Nëse tek Immanuel Kan-i, në shekullin XVIII, arsyeja ende përbën tiparin natyror të njeriut, Habermasi e vendos atë në fushën e kulturës, konkretisht në sferën e gjuhës. Njerëzit nuk flasin ngase janë të arsyeshëm, por bëhen të arsyeshëm për shkak se flasin (komunikojnë) ndër veti. Gjuha si burim ka arsye. Kjo teori, që përbën kryeveprën e Habermasit, është e njohur në të gjitha universitetet në mbarë botën. Teza e habilitacionit, *Transformimi i sferës publike*, cilësohet si hyrje historiko-sociologjike për këtë teori. Kur flitej për demokraci, para publikimeve të Habermasit, diskutohej kryesisht për institucionet e shtetit, parlamentin, qeverinë, policinë, ushtrinë dhe sistemin gjyqësor të pavarur. Pas diskursit të Habermasit, dihet tashmë që të gjithë këta mekanizma funksionojnë vetëm përmes një sferë publike funksionale. Sovrani, pra populli, nuk është në gjendje të marrë vendime mbi politikën nëse paraprakisht nuk ka mëvetësuar një mendim origjinal. Kjo bëhet e mundur vetëm në rastin e një sferë të lirë publike, ku secili mund ta marrë fjalën dhe kur të gjithë të jenë në gjendje ta dëgjojnë njëri-tjetrin. Pikërisht këtu hyn në punë ajo që tashmë prej 30 vjetëshsh njihet si “media”. Kur Habermas e shkroi këtë vepër, mediet identifikoheshin kryesisht me gazeta. Prandaj, libri në radhë të parë u konsiderua si

tekst mbi historinë e gazetarisë. Në feudalizmin mesjetar, ekzistonte po ashtu një sferë publike. Kishat ku kryheshin predikimet e kishin këtë rol, po ashtu zotërinjtë feudalë, në procese gjyqësore ku nxirnin ndonjë ligj apo organizonin ndonjë paradë. Të gjitha këto, sipas Habermas-it, përbënin “sferën publike representative”, ngase në rrafshet dhe ngjyra të ndryshme, ato përfaqësonin pushtetin e princave karshi vasalëve të tyre. Mandej, sfera publike qytetare zhvillohet qysh nga koha e Lutherit dhe Gutenbergut, përmes afisheve polemike të periudhës së Reformacionit dhe sidomos me gazetarinë e hershme (pra daljen e gazetave) në Angli. Pastaj, edhe përmes interesave dhe udhëtimeve tregtare. Për tregtarët me rëndësi ishte t’i njihnin rrugët më të sigurta të udhëtimit, funksionimin e gjendjen e tregjeve nëpër rajone të ndryshme, si dhe, sesi zhvilloheshin zanatet përkatëse. Brenda këtyre interesave ekonomike, përvидheshin gradualisht edhe interesat të tjerat, si kultura, arsimiti, argëtimi – dhe kështu formësohej ajo që sot e njohim si gazetari. Sigurisht, që sfera publike përfshinte edhe gjëra të tjera. Për shembull, mund të thuhet se roli i kësaj sfere përmes salloneve dhe shfaqjes së operave të Verdit, pati ndikimin më të madh në bashkimin e Italisë gjatë shekullit XIX, sesa gazetarit vetë. Edhe teatri në Angli dhe Gjermani pati rol të veçantë, pastaj më vonë edhe radioja, filmi dhe televizioni. Mbi komercializimin e shtypit, apo “industrinë e kulturës”, siç thonë Adorno / Horkheimer, flet edhe Habermasi, në kontekstin e “rifeudalizimit të sferës publike”, ajo që tashmë përfaqëson pushtetin e parave të majme.

Merita e madhe që i takon Habermasit, qëndron në rëndësinë e sferës së gjallë publike që mundësohet nga demokracia. Çdo krizë e sferës publike është edhe krizë për demokracinë. Lutheri s’do të kishte sukses pa Gutenberg-in, po ashtu edhe borgjezia në Anglinë e shekullit XVIII pa lansimin e shtypit. As Hitleri s’do vinte në pushtet, pa ndihmën e Hugenberg-Presse, e as Donald Trump-i pa rrjetet sociale: Twitter, X, Facebook, etj. Krizat politike në historinë botërore shpeshherë shoqërohet me revolucione apo disrupcion të mediave. Papritur, mediat e vjetra humbasin ndikimin e tyre dhe shfaqen si kolosë të përbaltur. Shumë prej qëndrimeve të Habermasit ishin di-

skutuar dhe praktikuar nga Lëvizja e Protestave e viteve “60-të; dhe libri më i rëndësishëm për këto ngjarje konsiderohet “*Öffentlichkeit und Erfahrung*” (“Sfera publike dhe përvoja”) nga Oskar Negt dhe Alexander Kluge, të cilët kritikojnë Habermasin në tri pika përkatëse: në rastin kur vendosin t’i qëndrojnë besnik teorisë së vjetër kritike (“*Vernunftkritik*” të Adornos). Pastaj, kur kritikojnë publikun qytetare siç e shtjellon Habermas-i; sidomos për ca mangësi që nuk përfshihen në parullën e famshme të 68-ës: “*Privatja është politike.*” Privatja përfshinë aspekte shumëplanëshe: ekonominë – pronën private, mjetet e prodhimit dhe familjen. Këto shtylla shoqërore ishin edhe objekt i kritikës të Marx-it dhe Engels-it, që më vonë u shtjelluan edhe nga gjenerata e parë e teorisë kritike. Sipas Negt dhe Kluge, sfera publike është e mangët përse kohë njerëzit publikisht nuk mund të shkëmbejnë ide mbi angazhimin dhe përcaktimin e tyre, për shkak se nuk gjejnë mënyra aq të përshtatshme që ta shprehin seksualitetin e tyre apo të kenë kohë të mjaftueshme për t’i rritur fëmijët. Libri i tyre shqyrton të gjitha përpjekjet e mundshme për një sferë publike proletare ose plebejike, që ishin të pranishme dikur në revolucionet borgjeze, sidomos te ai francez, dhe jo aq të fokusuar në shtyp, sa në formën e demonstratave dhe përpjekjeve praktike për të jetuar një jetë më ndryshe, siç bënin socialistët e hershëm apo më vonë lloji i angazhimit publik brenda lëvizjeve të punëtorëve, ku aspekti privat i familjeve rrallëherë ishte temë për diskutim. Libri i Kluges dhe Negt fillon kështu: “Zgjedhjet për Bundestagun, ceremonitë e Olimpiadës, aksionet e skuadrave të specializuara të sigurisë, një premierë teatri, konsiderohen si publike. Ndërkohë, ngjarjet me rëndësi të jashtëzakonshme për publikun, si arsimimi i fëmijëve, puna në ndërmarrje, ndjekja e televizionit në shtëpi, konsiderohen private. Përvoja kolektive shoqërore që njerëzit prodhojnë në përditshmëri karshi angazhimeve të tyre, nuk përputhet më me këto ndarje. [...] Dialektika ndërmjet sferës publike borgjeze dhe proletare është objekti i librit tonë.” Dikur ndodhshin këto gjëra më shpesh, më 1972 ta zëmë, në kohën kur shumë të rinj perëndimor mendonin se mund ta trondisnin më të madhe kapitalizmin dhe të vazhdonin t’i

mbanin gjallë disa prej elementeve socialiste. Prandaj, në këtë libër, termi “proletar” ka një rëndësi të madhe, ndryshe nga ai i hershmi “borgjez”. Faktikisht, kapitalizmi u imponua, gjë që mund të shihet gjatë transformimit të partisë së gjelbër (Die Grünen) në Gjermani, parti kjo që doli nga gjenerata e ‘68-ës, por që sot nuk ushtron as më të voglën kritikë ndaj tij. Termi “proletar” te Marxi, nuk përshkruan thjesht mjerimin e punëtorëve përgjatë kapitalizmit të hershëm, por më shumë bart kuptim analitik: Aty ku ka kapital, duhet të ketë edhe proletar, sidomos në rastin e punëtorit të thjeshtë kur nuk posedon asgjë, përveç fuqisë punëtoare dhe trashëgimtarëve të vet. Me skllëvër, kapitalizmi modern nuk mund të rezistonte për një kohë aq të gjatë; çështja e motivimit do ta bënte të veten, ngase ata s`do të mund të gjenin kohë më as për fëmijët e vet, përderisa sot punëtori i lirë motivohet nga dëshira që fëmijët e tij do të kenë një të ardhme më të mirë. Kurse sot s`ka më proletarë si atëherë, sepse tani punëtorët kanë shumëçka për të humbur, në vend të “prangave” dikur, tash ndonjë shtëpitë në periferi të qytetit. Por shtrohet pyetja se çfarë ndodhi me proletariatin? Sipas Kluges, ai është rikthye në brendësinë (trupin) njerëzor. Sot proletarët modernë janë ndjeshmëritë tona.

Mund të thuhet se libri *Sfera publike dhe përvoja* cilësohej dikur si alternativë “kontra-publike”; autorët operonin brenda teorisë kritike, për arsyen se edhe *Dialektika e Iluminizmit* shtrihet përtej diskursit të zakonshëm shkencor, jo veç për nga materiali i dendur, por edhe për shkak të formës shprehëse letrare që ka. Libri i dytë i njohur i Adornos quhet *Minima Moralia*, përbëhet nga imazhe me karakter reflektiv dhe histori në formë tregimesh, për nga përmbajtja është më letrar sesa shkencor. Madje edhe *Transformimi i sferës publike* të Habermasit, në çastin e botimit, u kritikua për tejkalimin e kufijve dhe karakterit sociologjik dhe atë historik. Kjo vlen edhe në rastin e teorisë kritike, kur mendohet në interferimet ndërshkencore, diçka që sot në rastin e këtyre kufijve na asocion me ato ndërmjet kimisë, fizikës dhe biologjisë.

## **Ecuria jetësore e Alexander Kluges: Midis filozofisë, letërsisë, filmit dhe televizionit**

Ndryshe nga mentori i vet, që në përgjithësi e shtjellonte filmin nën rubrikën e industrisë kulturore (me disa përjashtime, si rasti i Charlie Chaplin), Alexander Kluge, si i ri me pasion filmin, arriti përmes Adornos të angazhohej si asistent pranë Fritz Langut, i cili më 1959 xhironte filmin *Das indische Grabmal*. I zhgënjyer nga përvoja e xhirimeve, ku Fritz Langu varej vazhdimisht nga donatorët, Kluge nëpër kantinat e studiove të xhirimeve, shkroi librin e parë me tregime të titulluar si *Lebensläufe* (*Ecuritë jetësore*), të botuar më 1962. Adorno e përdorte fillimisht këtë shprehje, si konkretisht në këtë frazë: “*Nuk ekziston ndonjë ecuri jetësore*”. Kluge dhe shumë të tjerë që lindën në fillim të shekullit XX, përjetuan katërlloj shtete dhe dy luftëra botërore. Në të tilla rrethana, ideja që individi të realizohej i lirshëm dhe të formohet si personalitet, ashtu siç parashihnin utopitë borgjeze të shekujve XVIII dhe XIX, duket aspak e besueshme. Për këtë arsye, Kluge e përdor edhe sot termin *Lebensläufe* si provokim: kush mund të zhvillohet si syth në këtë botë të përçarë, a të “lulëzojë” si lulja në [...]? Në krijimtarinë e fundit, Kluge e zgjeron përdorimin e konceptit *Lebensläufe* jo vetëm për njerëzit, por edhe për gjërat, institucionet dhe marrëdhëniet shoqërore. Sot mund të themi se kapitalizmi tashmë ka “*ecuri jetësore*” me të gjatë, sesa shumica e njerëzve që jetojnë. Ndonjëherë, Kluge përdor edhe shprehjen e huazuar nga një shkencëtar kinez: “*të drejta njerëzore të gjërave*”, shprehje kjo që duket prej kohësh ka ngelur në errësirë.

Ky vëllim i parë me tregime, si dhe të tjerët pasues, p.sh. “*Schlachtbeschreibung / Përshkrim betejash*” (1964) – që trajton betejën e Stalingradit, të bazuar në materiale dokumentare, e bëjnë Kluge të njohur, madje i sjellin edhe çmime letrare. Me këto dy vëllime, u konsiderua si *dokumentaristi* i botës letrare, që mbështeste edhe devizat e shkrimtarëve të rinj: *S’ka fort nevojë të shpikësh gjë, vetë realiteti është tregimtari më i mirë*. Ndryshe nga të tjerët që merreshin me lëndë të ngjashme, në këtë pikë Kluge dallohej në dy aspekte nga

ta: në radhë të parë, përmes shkurtimit (reduktimit) të skajshëm të tekstit ku na ofron një materie që nuk gjendet kudo, dhe që e bën mjaft autentik karshi nevojës veçsa për të publikuar diçka. Pastaj, së dyti: për llojin e dokumentarit që s`e përjashton fantazinë. Kjo qasje mundëson që rrethanat jetësore nga një e kaluar personale njerëzore të mund të përjetohen më lehtë, sidomos në rastin kur dihet pak për atë gjë, pastaj kur flasim për *proletarët e përbrendësuar* / apo për ndjeshmëritë e caktuara. Në librin mbi Stalingradin gjejmë pasazhe si ky: „Diku rreth vitit 1200, dëshirat ishin më të thjeshta.“ Ose fjalia: „Kush qesh me përralla, s`ka qenë kurrë nevojtar.“

Paralelisht me të shkruarit, Kluge në vitet '60 fillon realizimin e filmave të parë. Me filmin *Abschied von gestern* | *Lamturmirë ngjarjeve të djeshme* (1965) fiton Luanin e Argjendte në Venedik (si regjisor i parë gjerman i pas-luftës). Wikipedia këtë film e quan si „klasi-ku model i Kinemasë së Re Gjermane“. Filmi i shërbeu si moto edhe autorit, sa herë që merrej me tema të së kaluarës: „*Hendeku nuk na ndan nga e djeshmja, por rrethana e krijuar.*“ E shihni, që kemi të bëjmë me një maturi krijuese, e jo thjesht me copëza të sajuara me nxitim. Më 1967 shfaqet filmi *Artistët nën çatinë e cirkut: të përhumbur*. Metaforë kjo sa për pushtetin politik, aq edhe për lëvizjen studentore, që ishte afër të futej në një fazë sektare. Në kinematografi, Kluge nuk bën aspak kompromise. Duke e njohur historinë e filmit, ashtu dhe historinë e përgjithshme, ai është i vetëdijshëm për konformizmin dhe komercializimin e kinematografisë. Prandaj, ai përdor të gjitha mjetet, veçanërisht ato që janë shpikur përgjatë periudhës së filmit pa-zë, gati të harruara tashmë. Në Francë Godard na jep shembuj të ngjashëm: sidomos kur publiku admiron imazhin. Kështu, gjuha dhe muzika bëhen po aq të rëndësishme për një kompozicion aq autonom. Prandaj, pse duhet të dublohet gjuha e imazhit filmik, ngjashëm qysh e hasim në televizion? Si Rohmeri në Francë, edhe Kluge punon kryesisht me aktorë amatorë, por edhe me profesionistë, si në periudhën e filmit pa zë, kur vendosej teksti karshi imazhit; Kluge shpesh merr edhe rolin e narratorit në film, vende-vende komenton, e ndonjëherë interpreton edhe copëza poetike. Kjo larmi e shprehjes,

e largon prej të gjitha klisheve dhe teknikave të montazhit, kështu, në vend të një historie të vetme, ky format bënë që të shpalosë histori të shumta paralele. Në kino-filmin e fundit *Mësymja e së tashmes ndaj kohës së ngelur* (1985), të realizuar në fund të shekullit të 20-të, i frymëzuar nga Fritz Lang, portretizon figurën e regjisorit të verbër, që fare lehtë mund të jetë edhe ai vetë, duke e cilësuar vetveten si një „shkatërrues imazhesh“. Edhe kjo i ka rrënjët në Teorinë Kritike; te Adorno si ikonoklast sidomos. Autori që shkroi për muzikën dhe letërsinë, por fare pak për artin pamor, përveç ato që i njohim nga teoria estetike.

Krahas krijimtarisë filmike dhe letrare të viteve '60-të deri '80-ta, vlen të përmendet edhe angazhimi organizativ i Kluges, për të cilin *Kinemaja e Re Gjermane* i detyrohet aq shumë. Ai qe bashkëiniciator i *Manifestit të Oberhausenit* (1962), që me moton „*Papas Kino ist tot*“, i shpalli luftë kinemasë argëtuese dhe asaj të seksualizuar. Në po atë vit, ai me një duzinë autorësh themeluan Institutin e Filmit në Ulm, që për 30 vjet radhazi nxori emra të njohur të regjisorëve të rinj, varësisht rrethanave të vështira të prodhimit dhe distribuimit gjatë qeverisjes së Kohl-it. Në këtë kontekst bashkëpunimi është gjithçka. Në shekullin XVIII/XIX kooperimin vullnetar e quanin ndryshe edhe si “gjeni”. Në këtë frymë u realizuan tre filma që njihen ndryshe si „Omnibus“: *Gjermania në vjeshtë* (1977) nga Fassbinder, Kluge, Reitz, Schlöndorff, Heinrich Böll etj, filmi që trajton periudhën e ashtuquajtur Fraksioni i Brigadës së Kuqe, ku terroristët e majtë, gati e shpien Gjermaninë drejt një kaosi fatal dhe pothuajse kontribuan në rënien e demokracisë dhe të shtetit ligjor, duke e shndërruar vendin në një shtet policor.

Filmi i dytë kolektiv *Kandidati* (1980) konsiderohet filmi që ndërhyri drejtpërdrejt në fushatën zgjedhore të CSU-së së djathtë konservatore që për kryeministër kishte nominuar Strauss-in, një kandidat nacionalist-gjerman dhe autoritar. Filmi tjetër kolektiv *Lufta dhe paqja* (1982) nga Kluge, Schlöndorff, Austi dhe Heinrich Böllit, i kushtohet politikës së rrezikshme të armatimit të lartë dhe politikës së jashtme gjatë kohës së Ronald Reaganit.

Më 1982, vdes Fassbinder, qeveria e re e Kohl-it ndryshoi politikat subvencionuese në kinematografi, duke u pozicionuar drejt filmit komerc dhe duke i lënë pa mbështetje shumë krijues të kinematografisë. Prandaj, mund të themi që këto 20 vite prodhim janë vitet më të arta të historisë së filmit gjerman, një shkëlqim i dytë pas epokës ekspresioniste të viteve '20-të. Edhe sot mund të shërbejë si shembull mbi mundësitë krijuese në kinematografi. Kluge do të vazhdonte të realizonte filma, por kur prodhimi bëhet i pamundur, ai rreshtohet drejt motos: *të qëndrosh me shumicën, edhe kur ajo gabon*. Kluge vazhdon angazhimin në televizion, pavarësisht qëndrimit skeptik që ka për të. Shumë regjisorë të filmit, që për qejf do t'i kishte pranë, praktikisht distancoheshin nga televizioni. E pamundur të besohet sesi kjo aventurë e tij doli të këtë sukses, ndoshta falë ndihmës së disa bashkëpunëtorëve në politikë, ai madje arrin të depërtojë edhe në televizionin privat, e të krijojë vazhdimisht qysh prej vitit 1987. Si jurist me profesion, ishte më dijeni që ekzistonin ligje përkatëse, që transmetuesit privat detyroheshin ndaj programeve kulturore, kështu nga viti 1988 iu lejua transmetimi i magazinës autoriale kulturore në një mjedis të çuditshëm televiziv - ndërmjet soft-pornos dhe skemës argëtuese. Si qëllim kishte bartjen e kritereve të filmit autor në televizion, duke ruajtur sidomos qëndrueshmërinë dhe prodhimin e kësaj materie. Gjatë një transmetimi të tillë, të paktën ekziston mundësia të shfaqet një pjesë e kësaj krijimtarië. Dallimi i tij me programet tjera kulturore ishte jashtëzakonisht i madh. Madje edhe Jürgen Habermas kishte thënë diçka për këtë histori: *ata duan të të inkurajojnë*. Këtë mund ta konfirmoj me bindje të plotë, personalisht si shikues besnik i pothuajse të gjitha realizimeve të magazinës televizive nga viti 1985 deri në 2018.

Televizioni kryesisht fokusohet në një skemë të dyfishtë programore: në transmetimin e lajmeve që për shkallë depresioni prin deri në 80%, si dhe në programet argëtuese, në të cilat shmanget realiteti kryesisht deri në 75%. Edhe atëherë kur shohim realizime të mira, rikthimi në "gjendjen" reale shpeshherë ndodh të jetë i vështirë, duke na mbajtur për një kohë me doza të ndjesisë dëshpëruese. Në

këtë kuptim televizioni programor në një proces afatgjatë e bën njeriun depresiv. Materiali 2000 orësh i magazinës kulturore të Kluges, pavarësisht përmbajtjes, na shpalos një televizion alternativ, që shikuesin veçse e inkurajon. Në asnjë televizionin gjerman nuk mund të gjejmë një dozë të tillë frymëzimi. Ndoshta ka të bëjë me faktin se televizioni programor kishte për qëllim ta mbërthente interesin e shikuesit, me programe në vijimësi (pra pas të ashtuquajturën: kuota e shikueshmërisë), përderisa Kluge, ndryshe nga rubrikat e lajmeve, argëtimit apo edukimit, interesin e shikuesit e orienton kah bota, në veçanti kah librat, opera dhe filmi, e jo kah vetë mediumi. Ai synonte një lloj “dritareje drejt botës”, ndryshe nga televizioni që transmeton reklama jopërmbushëse, e disa prej tyre na ngelin në kujtesë. Mund të thuhet se Kluge, për një brez të tërë, krijoi një oazë të publike alternative në mes të shkretëtirës së komercialitetit. Alternativa që ai ofroi, ishte në thelb ajo që shikuesit duhej përherë t’i ofrohej: përvojën e hapur ndaj publikut. Ky është edhe thelbi i çdo forme të sferës klasike publike, prej gazetës tek opera, nga filmi e deri në disa emisione televizive, që synojnë ta mbajnë publikun afër përvojave të gjalla nga sfera e drejtpërdrejtë publike. Televizioni programor e kufizon këtë relacion, qysh kur bën ndarjen mes argëtimit, informacionit dhe edukimit, ku ndër të tjerash argëtimi dominon mbi dy të tjerat. Madje as realiteti që e përjetojmë çdo ditë, nuk është i ndarë sipas kësaj kategorie. Pjesa më e madhe shpërfilllet, e ndoshta ajo më e rëndësishmja, andaj televizioni ka edhe prirjen ta përjashtojë vetë realitetin.

### **Relevanca aktuale e Alexander Kluges**

Të rinjtë sot mund të thonë: ç’na flet ky burrë i moshuar për televizionin, kur ne prej kohësh as që kemi interesim për të. Tashmë jetojmë në një botë ku vrulli i digjitalizimit përmbys gjithçka, diçka si me Revolucionin e parë Industrial të shekujve XVIII dhe XIX, duke me hekurudhat, automobilin, tanket, aeroplanët, etj. Interneti ende s’ka përfunduar tërësisht në duart e korporatave të mëdha. Alexan-

der Kluge e kuptoi që herët se mediat klasike, si: gazetat kryesore, radioja dhe televizioni, duhej të bashkëpunonin edhe me projekte të tjera të rrjetëzuara në internet, që nuk synojnë vetëm profitin komercial, por edhe grumbullimin dhe analizimin e të dhënave, nëse veç duan të mbijetojnë. Para 20 vjetësh, gazetat e mëdha ishin të verbra ndaj ideve të tilla. Një rrjet i tillë mund të dukej ndryshe, nëse nën “çatinë” e madhe të sferës publike klasike, ku hyjnë gazetat, teatri, opera, radio, televizioni, universitetet, por edhe platformat e tjera; si Wikipedia, libraritë antike, makinat kërkimore të pavarur, influencerët e pavarur e shumë të tjerë, do të mund të punonin së bashku. Për një bashkëpunim të tillë, ende s’është vonë. Madje vetë Kluge është i pranishëm në internet, përmes një web-faqe-je personale, të sajuar në bashkëpunim me Universitetin Cornell në SHBA, çfarë do të thotë, që jemi munduar ta bëjmë një hap, me ato forcat tona të kufizuara. Si mund të duket bashkëpunimi i universiteteve, nëse do të punonin në zhvillimin e një televizioni të përbashkët shkencor ndërkombëtar, që mund të lansohej në internet. Diçka e tillë do të ishte e mundur t’i kundërvihemi matjeve (analizimit) të nevojave tona përmes algoritmeve të “Big Five”.

Zonja dhe zotërinj, deri tash nuk kam folur për vazhdimësinë e teorisë së Kluge/Negt. Nuk kam folur as për bashkëpunimin e Kluge-s me artistë si Georg Baselitz, Gerhard Richter dhe Anselm Kiefer, dhe as për ekspozitat e tij nëpër qytete gjermane që i realizoi, pas angazhimit në televizion.

Megjithatë, këta pesë minuta të fundit të ligjëratës sime dua t’i shfrytëzoj për disa thënie/rreshta të autorit, që sadopak mund t’iu shoqërojnë drejt intelektit të tij. Metafora, p.sh., si *Vjeshta gjermane*, ka hyrë si shprehje frazeologjike në Gjermani, përmes saj kuptohemi për një rrethanë të caktuar shumë shpejt. Edhe titujt e filmave si *Lamtumirë ngjarjeve të djeshme* apo *Artistët nën çatinë e cirkut: të përhumbur*, përdoren mjaft shpesh. Thënia e tij më e dashur për mua, që përmbledh thelbin e krijimtarisë së tij (po përpiqem ta formuloj në këtë formë) është: “Gjëja më objektive është subjektive”. Ndosh-ta në jetë jeni përballur me kritika ku thuhet se diçka e tillë është

“shumë subjektive”, por që në thelb thekson diçka të gabuar. E vëni re, se si pohimi i Kluge-s e thotë pikërisht të kundërtën? Evolucionit dhe historia ndikuan që të lindë njeriu modern. Ekzistojnë rregulla dhe ligje përbrenda tij, që nuk mund as të shkelën, si domosdoshmëria njerëzore që ka nevojë për të fjetur. Sikur kjo të mund t’u hiqej ushtarëve, prijësit e luftërave do të kishin avantazhe më të mëdha. “Një nazist mund të kishte ‘idenë e arsyeshme’ që shtatzënia të shkurtohej nga 9 në 6 muaj. Por siç duket është e pamundur. Kjo vlen po aq edhe për proceset mësimore, për studimet, apo për kohën gjatë inkubacionit, të gjitha kërkojnë kohën e nevojshme për formim jetësor, apo kualifikim në punë, masat organike që kërkojnë kohën e duhur dhe që nuk mund të shkurtohen me lehtësi“. Sipas Negt dhe Kluge, “ekziston një ekonomi politike e cilësive njerëzore, që çdo ekonomi e mundshme do duhej ta merrte për bazë, ngase gjatë historisë ballafaqohej me mundësi të vogla zhvillimore. Kjo ekonomi e brendshme duhet të studiohet. Madje, vetë trupi ynë na ofron një model se si mund të funksionojë dhe të bashkëpunojmë në përmasa shoqërore: qarkullimi i gjakut, organet dhe qelizat gëzojnë autonominë e tyre, pra, posedojnë rregullacione të brendshme mbi të cilat funksionojnë, e mbi të gjitha kooperojnë çuditërisht aq mirë.” Te Kluge e gjejmë edhe të kundërtën e kësaj shprehje: „Subjekti është vetë gabimi“. Që në thelb ka kuptimin e njëjtë me thënien “Gjëja më objektive është subjektive”. Për shkak se ky objektivitet nën rrethana të caktuara mund të manifestohet me gabime. Shembulli, kur lodhem gjatë punës në ndonjë makinë, apo kur shkruaj artikuj në kompjuter, atëherë edhe ekonomia e aftësive të punës na bëhet dukshëm më e qartë. Krejt në fund edhe disa thënie mbi ndjenjat apo temën e “ndjeshmërisë”. Ndodh të habitemi me krahasimin që bëra ndërmjet ndjenjave dhe proletariatit. Sepse i kësaj ndërlidhje ishte iluminizmi anglez, që ndjeshmërisë i jepte më shumë hapësirë, për dallim nga ai francez. Nuk është patjetër e nevojshme ta vendosim këtë pohim në kontrast me arsyen apo logjikën; ngase mund të thuhet se edhe vetë arsyeja është veçse një formë ndjesore. Shtrirja e përgjithshme e arsyes shpesh mbivlerësohet, sepse përherë mund

të gjendet ndonjë argument për të justifikuar ndonjë botëkuptim të caktuar. Duhet ta kemi të qartë se brenda nesh ekzistojnë shumë ndjeshmëri, që i kemi të emërtuara mjaft pak. Frika, për shembull, edhe nëse ndihet fuqishëm brenda nesh, nuk cilësohet si ndjenjë, por në kundërshtim me të gjitha ndjenjat. Kur kemi frikë, ose largohemi, ose nëse se kemi këtë mundësi, detyrohemi të sulmojmë. Por edhe kjo është e kundërta e ndjenjës, që lind gjithnjë nga një burim libidinal. Mbretëria e ndjenjave prej mungesës gjuhësore është mjaft e madhe. Alexander Kluge shpesh flet për “ndjesinë e ecjes në majë të gishtave” ose për përjetimin (dallimin) ndërmjet të ftohtit dhe të nxehtit. Ato thotë se janë trashëgimtare të të gjitha ndjenjave të tjera. Kjo ndjesi ndërmjetëson midis së brendshmes dhe të jashtmes. Kjo do të thotë se kthimi kah brendësia apo mbyllja ndaj botës së jashtme - ashtu siç propagantonin një pjesë e romantizmit gjerman, nuk është domosdoshmërisht diçka që duhet përçafuar. Të orientohesh në jetë përmes ndjenjave është diçka që të gjithë e bëjmë, qoftë me dijeninë tonë apo pa të. Historia e gjysmës së parë të shekullit XX ishte katastrofale. Mund të parandalohej, nëse lëvizja e punëtorëve evropiane do të kishte shpallur grevë të përgjithshme fill pas shpërthimit të Luftës së Parë Botërore. Me atë rast, sot do të kishim një rend tjetër botëror. Edhe proletariati e humbi çastin e vet për ndryshim. Termat si “komunizmi” apo “socializmi” sot përdoren më shumë si fjalë fyese, veçanërisht kur mendojmë për bandën grabitçare që sapo kanë ardhur në pushtet në SHBA. Megjithatë, analiza e Marx-it mbi rendin shoqëror kapitalist nuk është e gabuar. Marxi, thotë Kluge, e ka përshkruar vetëm gjysmën e realitetit, d.m.th vetëm atë anën subjektive të tij. Gabimi i partive komuniste, i sekteve dhe i qeverive qëndronte në faktin se vetëm gjysmën e të vërtetës e merrnin si të njëmendtë. Na duhet që anën subjektive ta kuptojmë më mirë dhe ta përmbledhim nga fillimi. Ajo që dikur ishte përjashta, tashmë po futet brenda. Këtë mund ta quajmë: “përvojë”. Dikur përballeshin borgjezia dhe proletariati, sot kjo përplasje zhvillohet brenda nesh, ndërmjet kërkesave të ashtuquajtura realitet dhe ndjenja. „Nuk mund të ketë fakt pa ndjeshmërinë që ndërthuret me të.“ (A.K.) Pavarësisht çdo

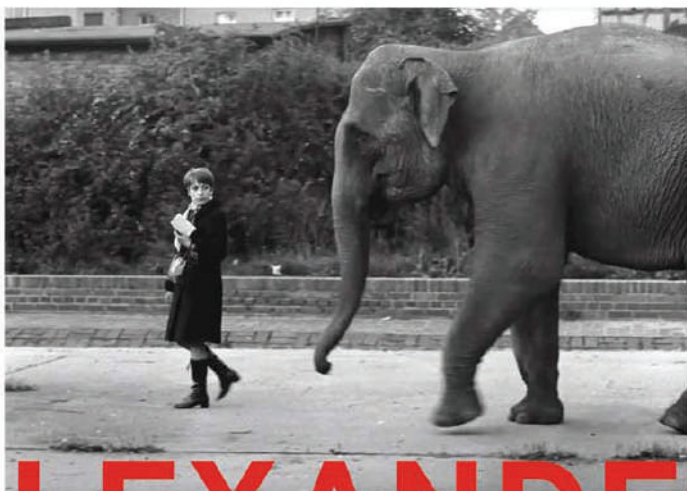
realiteti, një gjë s`mund t`iu mohohet ndjenjave: „*Të gjitha ndjenjat besojnë në një fund të lumtur (gazmor).*“

Përktheu: **Alban BEQIRAJ**

**6.2. – 8.2.2025**

**Mësymbja e së tashmes  
ndaj kohës së ngelur**

**NJË RETROSPEKTIVË**



**ALEXANDER  
KLUGE**

**A RETROSPECTIVE**

***The Assault of the Present  
on the Rest of Time***

**Kino Armata – Prishtinë**

mibështetur nga / supported by



ARMATA



Kino e Kosovës

organizuar nga / organized by

STRILLI





*Njerëzit nuk janë bërë ta  
strukin zemrën nën mburojë*



# ALEXANDER KLUGE

## A RETROSPECTIVE

The Assault of the Present  
on the Rest of Time

Kino Armata – Prishtinë

ARMATA    Part of the Prishtina 2023 programme / organized by  578



# rishtinë

organizuar nga / organized by STRALI



**6.2. – 8.2.2025**

Mësymbja e së tashmes  
ndaj kohës së ngelur

**NJË RETROSPEKTIVË**



# ALEXANDER KLUGE

A RETROSPECTIVE

*The Assault of the Present  
on the Rest of Time*

**Kino Armata – Prishtinë**

ARMATA



Fatkeqësia shkatërron kujtesën

**Unglück**  
**zerstört seine**  
**eigene**  
**Erinnerung**

– për t'i kthyer këto përvoja padrejtësie në një narrative,  
në një histori që mund të tregohet – humbet.



Alexander KLUGE

## METODA REALISTE DHE E ASHTUQUAJTURA „FILMIKJA“ (1975)

Në institucionet tona arsimore zakonisht mësohet e ashtuquajtura metodë deduktive. Nga ligjet, rregullat, vlerat shkohet drejt zbatimit ose përmbushjes së tyre përmes shembujve. Realiteti *përfaqësohet*. Parimi i ilustrimit: Abstraktja rregullon konkretin duke e shaktërruar atë.

Në dukje, filmi zhvillon një kundërprogram në raport me këtë. Materiali i tij themelor duket se përmban imazhe konkrete. Sipas standardeve të tij të cilësisë, ai ka pak konsideratë për mendimet. Nuk e ka lustrimin dhe përgjithësimin e të ashtuquajturës gjuhë të përditshme.<sup>26</sup> Shumica e produkteve të tij synojnë të imitojnë drejtpërdrejt realitetin.

Por metoda deduktive mund të shfaqet edhe e kamufluar. Në këtë rast ajo thjesht pretendon të jetë induktive. Kjo vlen, për shembull, për eksperimentet shkencore, të cilat në shekujt 18 dhe 19 kup-

---

26 Në gjuhën e biznesit dhe të administratës kjo është e qartë. Por kjo nuk vlen edhe për metaforat e gjuhës së komunikimit të përgjithshëm. P.sh., them “në këmbë të malit”. Kjo shprehje nuk përmban imazh sepse mali nuk ka këmbë. Por edhe si shprehje nuk është e saktë, p.sh. nuk e di se ku fillon dhe ku mbaron kjo “këmbë”. Është një terren i mesëm midis abstraksionit dhe perceptimit. Nevoja për një gjuhë të tillë të përditshme qëndron në kontrollin e shpejtë të përcaktimeve të përafërta. Nëse dikush dëshiron të shprehet më saktë, p.sh. në gjuhën teknike, largohet nga “gjuha”, krahaso p.sh. përkufizimin dyfaqësh të hekurudhës nga Gjykata e Rajhut, gjuhën e patentave teknike, etj.

Regjistrimi i filmit nuk mund të imitojë abstraksionin mesatar të gjuhës së përditshme. Në rastin e malit, ai ose ofron një topografi vërtet të saktë ose dështon dhe mbetet plotësisht i papërcaktuar. Prandaj vështirësia e tij qëndron në faktin se përmban tepër informacion, kështu që ka probleme t'i ndërtojë abstraksionet e përcaktuara qartë.

toheshin si prototipi i induksionit: „Eksperimenti është pikërisht sjellja më e pastër kontemplative.

Eksperimentuesi krijon një mjedis artificial, abstrakt për të vëzhguar ndikimin e papenguar të ligjeve që duhen vëzhguar, duke eliminuar të gjithë elementët pengues irracionale si në anën e subjektivit, ashtu edhe në atë të objektit.“<sup>27</sup> Kufiri deduktiv kështu i paraprin vëzhgimit.

Diçka e ngjashme vlen edhe për aksesin e drejtpërdrejtë të kinemasë në realitet, pavarësisht nëse është fjala për film artistik apo dokumentar. Vëzhgimi më intensiv ose veprimi më i mundshëm tashmë presupozon skematizmin e këtyre zhanreve, i cili përjashton lidhjet reale.<sup>28</sup> Metoda elementare e filmit vërehet në ditët e para të historisë së filmit me Lumière dhe Méliès. Lumière vëzhgon procese të thjeshta: punëtorët që largohen nga një fabrikë, një tren që hyn në një sallë stacioni, siç kapen nga kamera. Méliès tregon histori fiktive. Ai fotografon realitetin e përgatitur në studio: udhëtimin në hënë, historitë e Jules Verne-it e kështu me radhë.

Zhanret e filmit dokumentar dhe artistik janë zhvilluar nga të dy format burimore, fotografia dokumentare dhe fiktive. Filmi i sotëm televiziv dhe ai kinematografik përziejnë dokumentarin dhe fiksionin – deri në pikën e përmbysjes së funksioneve të tyre: dokumentari bëhet fiktiv, fiksioni merr një shprehje dokumentare (p.sh. veçanërisht e dukshme në filmin nacionalsocialist, i cili fare nuk mund të „shpikej“). Parametrat individualë: ngjyra, tingulli, formatet janë të theksuara. Kanë ndodhur transferime nga letërsia, teatri, show, radioja dhe gazetaria. Elementet themelore të filmit janë shumë të specializuara, por parimi i tyre themelor ka mbetur i njëjtë: fragmente të ngushta të realitetit, fotografi të momentit formohen dhe montohen në një tërësi koherente.

---

27 Georg Lukacs: „Geschichte und Klassenbewusstsein“, Berlin 1923, S. 146; krhs. lidhur me këtë edhe Horst Kurnitzky, „Triebstruktur des Geldes“, Berlin 1974, fq. 44 ff.

28 Lidhur me këtë dhe pjesën në vijim shih posaçërisht kapitullin hyrës në: Günter Peter Srraschek, „Handbuch wider das Kino“, Frankfurt/M. 1975, fq. 9ff.

## Interesi themelor i filmit dokumentar

Një film dokumentar xhirohet me tri „kamera“: kamerën në kuptimin teknik (1), kokën e regjisorit (2) dhe kokën e zhanrit të filmit dokumentar, bazuar në pritjet e audiencës për filmat dokumentarë (3). Prandaj, nuk mund të thuhet thjesht se filmat dokumentarë paraqesin fakte. Ata fotografojnë fakte të veçanta dhe i montojnë ato në një kontekst faktik sipas tri skemave, ndonjëherë kontradiktore. Të gjitha faktet dhe kontekstet e tjera të mundshme faktike përjashtohen. Prandaj qasja naive ndaj dokumentimit është një mundësi unike për të rrëfyer përralla. Në këtë aspekt, filmi dokumentar në vetvete nuk është më realist se filmi artistik: „Filmi është diçka e bërë, e kompozuar, artificiale – e ekzagjeruar në supozimin e Sternbergut se filmi ideal do të jetë plotësisht sintetik. Më në fund duhet të kuptohet: ‚autenticiteti dokumentar‘ i kineastit, i cituar shpesh, nuk është gjë tjetër veçse stilizim i lartë i operës. Fakti që realiteti shoqëror nuk përshtatet nga filmimi i situatës së dhënë duhet të theksohet në dritën e keqkuptimeve mbizotëruese, duke përsëritur vërejtjen e Brecht-it: ‚Situata komplikohet nga fakti se, më pak se kurrë, një *riprodhim* i thjeshtë *i realitetit* shpreh diçka për realitetin. Një fotografi e fabrikave Krupp ose AEG nuk zbulon pothuajse asgjë për këto institucione. Realiteti aktual ka rrëshqitur nën funksionalen. Objektifikimi i marrëdhënieve njerëzore, për shembull fabrika, nuk i paraqet më këto të fundit. Diçka *duhet të konstruktohet*, diçka *artificiale*, diçka e *inskenuar*.“<sup>29</sup>

Tradita e filmit dokumentar i ka dhënë shkas dokumentimit kritik në veçanti. Ndër arsytet e regjistrimit të fakteve, motivi kryesor është qasja kritike ndaj kohës. Fundja duhet një interes për njohuri për të vendosur regjistrimet e çastit në kontekst. Shumica e produkteve kanë një interes shkencor, propagandistik ose kritik, ose një përzierje të tyre, rrallë radikale, por kryesisht me interes të moderuar.

<sup>29</sup> Straschek, „Handbuch wider das Kino“, fq. 10; pjesa e Brecht-it cituar nga Straschek në: *Gesammelte Werke*, vëllimi 18, Frankfurt/M. 1967, fq. 161 f.

Ky interes ‚kritik‘, i cili funksionon nga lart poshtë pa ndonjë metodë të veçantë, si kritikë ‚natyrore‘, bie ndesh me atë që kamera është e aftë të bëjë si instrument, i cili regjistron në mënyrë jo-kritike (dhe për këtë arsye radikale). Kontrasti midis syrit-kamerë shoqëror të regjisorit dhe zhanrit dhe syrit-kamerë natyralist të instrumentit paralizon reciprokisht radikalizimin e vëzhgimit.

Mesazhi i mediumit (receptimi i zhanrit nga shikuesi) është gjithashtu ambivalent. Qëllimi kritik i kineastit dhe zhanri janë në kundërshtim me njëri-tjetrin. Dokumentari, për shembull, bashkon një masë realiteti kritik që mund të nxisë protestën e shikuesit. Në të njëjtën kohë, megjithatë, dokumentohet edhe presioni i realitetit: superioriteti i ngjarjeve reale të pandryshuara. Është pikërisht reduktimi në objektivitet dhe fakte që ka efektin negativ të vërtetimit të përhershmerisë së realitetit të keq. Për shembull, kur shikoj një dokumentar televiziv për Afrikën e Jugut, jo vetëm që perceptoj atë që po ndodh, por edhe dekurajohem sepse nuk mund ta ndryshoj atë ndërsa jam ulur para ekranit të televizorit. Përmes këtij qëndrimi kontraktikor zhanri prodhon një përshtatje, pavarësisht nëse e dëshiron këtë dokumentaristi. Nuk mund t’i përgjigjesh kësaj duke festuar filmin: “24 herë në sekondë, e vërteta”. Pikërisht instrumenti teknik që regjistron 24 kuadro në sekondë nuk ka asnjë kuptim autonom për të vërtetën. Kamera thjesht dokumenton inercinë e syrit të njeriut, i cili me 24 kuadro në sekondë nuk i percepton më fazat e errëta, por prodhon iluzionin e një procesi të vazhdueshëm.

### **Interesi themelor i filmit artistik**

Në kokën e njeriut faktet dhe dëshirat janë gjithmonë të pandashme. Dëshira është në njëfarë mënyre forma në të cilën faktet regjistrohen.<sup>30</sup>

---

30 Vetëm në mediat masive, në administrimin e dëshirave njerëzore dhe fakteve, lindin superstruktura të ndara për nevojën për fakte dhe shprehjen e dëshirave: departamenti kryesor për filma televiziv dhe filma artistik, departamenti i dokumentarëve. Këto zhanre zhvillojnë ideale të ndara.

Dëshirat nuk janë më pak reale se faktet. Ato rrënjosen kryesisht në faktin se të gjitha përvojat libidinoze në fëmijëri mësohen nga njerëzit, objektet primare. Është dëshira për t'i rinjohur këto marrëdhënie personale në formën e lojës, për ta ndarë botën në marrëdhënie njerëzore. Utopia e kësaj është realiste.

Në fakt, nuk janë njerëzit ata që përcaktojnë ngjarjet, por ligjet objektive të prodhimit të mallrave dhe historisë. Veprimi njerëzor, në rastin më të mirë, tërhiqet nga këto lëvizje objektive, shumë më shpesh: ai këputet, ndërpritet. Në fillim të vjeshtës së vitit 1939, një burrë sapo ka filluar të dashurohet. Ai rekrutohet në betejën polake dhe kthehet në vitin 1952 vetëm me një këmbë. Kjo histori dashurie nuk përcaktohet prej tij.

Por pikërisht kjo përvojë e bën nevojën për ritregim të vazhdueshëm të ngjarjes edhe më urgjente. Dëshirat këmbëngulin në këtë tension, në fijen narrative që rendit kontekstet e jetës reale në një mënyrë njerëzore duke përjashtuar shumicën dërrmuese të asaj që mund të tregohet. Ngjashëm me mënyrën se si, në filmat dokumentarë, detyrimi për kuptim, poenta, e ndrydh vëzhgimin. Por presioni i ngjarjes është shumë më i fortë sesa mund të jetë nevoja për kuptim ose objektivitet në filmat dokumentarë: bëhet fjalë për dëshira. Në këtë transformim të gjithçkaje reale në veprim emocionues qëndron skematizmi i parapërgatitur i të gjitha zhanreve të filmave artistikë tek shikuesi. Edhe kinemaja reformiste nuk e thyen këtë skematizëm. Çfarë bëjnë sensibilizuesit e kinemasë, për shembull? Ata i mprehin shqisat individuale.<sup>31</sup> Megjithatë, kjo mprehje nuk ka asnjë dobi në praktikën shoqërore. Për t'u përballur me kaosin e realitetit të zhurmshëm, të gjithë koleksionin monstruoz të mallrave të përshtypjeve që pushtojnë mendjen, njeriu praktik duhet ta fikë atë përsëri. Specializimi i thjeshtë i sensibilitetit tenton që ajo të mos përdoret: realiteti do ta dëmtonte instrumentin. Realiteti duhet të përshtatet instrumenteve të ndjeshme, në vend që sensualiteti të mësojë të operojë fuqishëm me kontekstet e realitetit. Për Wilhelm

31 Ky reduktim padyshim nuk përfshin filmat e Kristl, Straub, Herzog etj. Është karakteristikë e skematizmit që ai kurrë nuk i përcakton në mënyrë konsistente të gjitha format e mediumit.

Meister-in, i cili e kalon tërë jetën e tij duke u edukuar dhe nuk punon, e gjithë bota është një laborator eksperimental, kontemplativ – ai, si subjekt, qëndron përballë saj. «Unë mendoj, pra unë jam», “bota nuk ekzistonte para se ta krijoja unë”. Njëqind vjet më vonë: Në kokën e Franz Biberkopf-it në “Berlin Alexanderplatz” të Alfred Döblin-it, depërtojnë drejtpërdrejt dhe me dhunë çekiçet me avull, asociacionet objektive të mjedisit. Ai nuk mund të dallojë më se çfarë është subjektive në kokën e tij dhe cilat janë grimca objekti që lundrojnë lirshëm. Personaliteti është një mori karakteristikash të izoluar, të shtyra përpara si në serë, ose të rrënuara. Nuk ka kuptim që ai të mprehë ndonjë nga këto karakteristika.<sup>32</sup>

---

32 Sensibilizmi i vazhdueshëm duket të jetë nevoja e regjisorit subjektiv që ka kohë dhe e mban kokën larg zhurmës, pra e izolon veten nga përvoja reale. Megjithatë, është e dyshimtë nëse një nevojë e tillë konservatore nuk është përgatitur tashmë, jo subjektivitet radikal (për të cilin duhet të luftohet), por pasojë e mungesës së përvojës në frymën e një jeunesse dorée të re. Kjo problematizohet qartë në filmin FALSCHER BEWEGUNG (Lëvizje e Gabuar) nga Wim Wenders dhe Peter Handke: shkrimtari Wilhelm Meister, i cili, për hir të cilësisë së stilit të tij subjektiv të shkrimit, izolohet nga përvojat e përziera të realitetit gjerman dhe më pas shikon nga Zugspitze pa parë asgjë në veçanti. Por a është e nevojshme të përdoren burime kaq të konsiderueshme profesionale të kinemasë dhe ndjeshmërisë si në këtë film, dhe madje të përdoret vepra e Goethe-s, për të shtjelluar një pseudoproblem? Një shkrimtar vazhdimisht subjektiv si Arno Schmidt është një punëtor gjigant, një rehabilitues i metodës asociative dhe i një koncepti të mirëthemeluar të realizmit, pra një avokat radikal i pikëpamjes konservatore-subjektive në kuptimin e vërtetë të fjalës (të cilën do ta mbroja me rigorozitet, pa e renditur nën nevojat objektive të lexuesve ose shikuesve), e kundërta e plotë e shkrimtarit aspirant Wilhelm Meister. Pse fokusi është te ky Hamlet i rremë dhe i gjithë filmi nuk tregohet nga perspektiva shumë më interesante e Mignonit? Një ndryshim i tillë i perspektivës narrative do ta përmbyste tërë filmin. Peizazhet në film (gjetet e verdha të vjeshtës), intensiteti i skenave, dritat e qytetit, të gjitha e marrin kuptimin e tyre nga etja e Mignonit për përjetime, varësia e saj dhe kurioziteti i saj sensual. Megjithatë, asaj do t'i dukeshin perceptimet e filmit shumë të ngushta. Ajo nuk është kryesisht e interesuar në atë që mund të bëjë kamera pa u sforcuar: bukurinë abstrakte që një mendje e rafinuar mund ta refuzojë më pas. Fakti që filmi nuk e kërkon këtë kureshtje te personat e tij, e bën atë film edukativ. E ashtuquajtura ndjeshmëri është intelektualizëm në kuptimin negativ, pra një program indiference sensuale që mbështet veten duke pretenduar të jetë metakritika e kësaj ftohtësie. Por nuk mund të bëhet metakritikë e diçkaje që nuk është provuar asnjëherë. “Ubestimmte Negation”

## Përshkrimi klasik i metodës realiste

„Duket e drejtë të fillojmë me realen dhe konkretën, parakush-tin aktual, p.sh. në ekonomi me popullsinë, e cila është baza dhe subjekti i të gjithë aktit shoqëror të prodhimit. Megjithatë, pas një shqyrtimi më të afërt, kjo rezulton (si) e pasaktë. Popullsia është një abstraksion nëse, për shembull, i lë jashtë klasat nga të cilat përbëhet. Këto klasa janë përsëri fjalë boshe nëse nuk i di elementet mbi të cilat ato bazohen, p.sh. puna me pagë, kapitali, etj. Këto presupozojnë shkëmbimin, ndarjen e punës, çmimet, etj. Kapitali, për shembull, pa punën me pagë nuk është asgjë, pa vlerë, para, çmim, etj. Pra, nëse do të filloja me popullsinë, ky do të ishte një përfytyrim kaotik i tërësisë, dhe duke e përcaktuar atë më saktë, do të arrija në mënyrë analitike në koncepte më të thjeshta; nga koncepti konkret në koncepte gjithnjë e më abstrakte, derisa të arrija në përkufizimet më të thjeshta. Prej andej, do të më duhej të kthehesha mbrapsht derisa të arrija më në fund përsëri te popullsia, por këtë herë jo si një koncept kaotik i tërësisë, por si një tërësi e pasur e shumë përcaktimeve dhe marrëdhënieve. Rruga e parë është ajo që ekonomia ka ndjekur historikisht në zhvillimin e saj (...). Kjo e fundit është padyshim metoda e saktë shkencërisht. Konkretja është konkrete sepse është përmbledhja e shumë përcaktimeve, d.m.th. uniteti i shumëfishtë.“<sup>33</sup>

E ashtuquajtura filmike, qoftë në film dokumentar apo atë artistik, fillon „me realen dhe konkretën, premisën aktuale“. Kjo është qasja e drejtpërdrejtë mjeshtërore: regjistrimi i momentit i film-it dokumentar; e ashtuquajtura skena tipike, dramaturgjikisht dhe psikologjikisht e *motivuar* në filmin artistik ose përmbysja e saj: e habitshmja, atipikja, e veçanta, e cila kërkon besueshmërinë e saj në të njëjtin iluzion realist: “natyralizmi i imazhit, teoria e reflektimit. Përmbajtja jashtëzakonisht abstrakte e film-it – ,një gabim serioz t’ia bashkëngjitësh atë arteve pamore sikur të ishte një nënzhanër i pik-

33 ‘Karl Marx, „Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie“, MEW vëll. 13, Berlin 1969, fq. 63 ff.

turës' [G. Della Volpe, 'Critica del gusto,' Milan 1960, terza edizione riveduta e accresciuta 1966 (= SC/10.4), fq. 150] – mohohet në vazhdimësi nga sipërfaqësia provokuese e kinemasë (dhe prej këtu vjen pjesërisht pikëpamja naive e ndikimit dhe e propagandës).<sup>34</sup>

„Megjithatë, pas një shqyrtimi më të afërt, kjo rezulton (si) e gabuar.“ Shfaqet një rend i reales që nuk e kap tërësinë kaotike. Në realitet, ky proces është tejshfrytëzim. Filmi si një „tërësi e pasur“ e shumë përcaktimeve dhe marrëdhënieve nuk lind nëpërmjet aksesit të drejtpërdrejtë, por nëpërmjet metodës analitike, e cila nuk është çështje e vetëdijes, por forma themelore e përvojës shqisore. Kjo metodë mësohet nga *rezistenca e shqisave*. Fiksioni radikal dhe vëzhgimi radikalisht autentik: kjo është lënda e parë. Montazhi, ndërthurja në kontekste, përkthimi i interesave të shikuesit, transformimi i mënyrës së prodhimit të mediumit – këto janë zbatime të mëtejshme të metodës analitike-shqisore. Ajo përfshin përvojën sociale (dhe në të njëjtën kohë potencialin e materializuar për argëtim, komedi, befasi, ngazëllimin e shikuesit – por asnjë nga këto reagime nuk mbetet ashtu siç kanë lindur historikisht). Punë konstruktivi, ashtu si ndërtohen hekurudhat, urat, themelohen qytetet, por aspak në mënyrë katërkëndëshe ose të drejtë.

Një sistem i mbyllur nuk është thelbësor këtu. Mund ta shihet në këtë mënyrë: filmi ka ekzistuar në mendjet njerëzore për dhjetëra mijëra vjet – rrjedha asocimi, ëndrrash me sy hapur, përvojash, sensualiteti, vetëdijeje. Shpikja teknike e kinemasë thjesht shtoi kundër-imazhe të riprodhueshme. Prandaj masmediet teknike nuk janë elementi themelor. Kjo vlen për të gjitha masmediet. *Prandaj, ato nuk mund të jenë të plota*. Elementi themelor, pra masmediumi gjithëpërfshirës, është puna e gjallë, e cila është marrëdhënia e pëpërbajtshme e prodhimit. Edhe pse e paeksploruar, ajo zotëron një realizëm autonom që ka fuqinë të korrigjojë gabimet dhe mangësitë e çdo konstruksioni realist.

---

34 Straschek, „Handbuch wider das Kino“, fq. 11.

Në krahasim me këtë, realiteti është zhgënjyes. Një qasje vazhdimisht realiste në krijimin e filmave fillimisht rezulton në “abstraksione gjithnjë e më të holla”. Ndoshta mund të shihet puna konstruktuese, jo realizmi. Kjo paraqet një problem të vështirë për t’u zgjidhur: fuqia prodhuese e kinemasë mund të shpalolet vetëm bashkë me fuqitë perceptuese të audiencës; prandaj nuk është vetëm çështje e përpjekjeve të regjisorëve nëse ata ngecin në rrugën drejt “unitetit të diversitetit”. Për sa kohë që e bëjnë këtë, ata janë të ulur midis dy stolave. Filmat e tyre nuk kanë efektin iluzionar bindës të kinemasë klasike, as nuk janë vërtet konkretë. Ato janë përpjekje për një forcë prodhuese që ende nuk është zhvilluar, zhvillimi i së cilës kërkon një transformim të të gjithë realitetit të kinemasë. Filma të tillë duken të shkapërderdhur. Por nëse rruga nuk ndiqet në mënyrë të vazhdueshme, atëherë historia e filmit është një koleksion përpjekjesh primitive.

Vëzhgimi radikal dhe autentik prodhon një rezultat që duket krejtësisht i huaj, “i padukshëm” për realizmin mesatar. Fiksioni radikal, i cili, për shembull, kombinon kontradikta që nuk përballen me njëra-tjetrën në jetën e përditshme (ose vetëm në një masë të vogël), duket i ekzagjeruar nga perspektiva e logjikës së shëndoshë. Kjo ndodh sepse perspektivat e realizmit të mesëm formojnë një përqendrim ideologjik, një pseudorealitet në të cilin kristalizohen zakonet. Këto zakone janë programatikisht identike me punën e mësuar në shkollë të aparatit të vetëdijes, vetëdijes zyrtare, të zbutur që ishte pjesëmarrëse në zhvillimin shoqëror.

Megjithatë, nën këtë prag të vetëdijes dominuese, ekziston një forcë e gjallë e shtypur nga sistemi dominues: vetëdija subdominante. Për shkak të shtypjes, nuk kishte mundësi ose arsye për ta zbutur atë. Karakteristikë e këtyre pjesëve të perceptimit është se ato funksionojnë kryesisht në mënyrë vetërregulluese: ato zakonisht nuk kanë standardin e organizuar të punës së dobishme shoqërisht. Por, ato kanë nevoja shprehëse që janë të interesuara të thyejnë ligjet shtrën-

guese të të ashtuqajturës vetëdije tradicionale.<sup>35</sup> Ashtu siç janë të ndërthurura realizmi ideologjik, logjika, dramaturgjia e kuptimit dhe aparati zyrtar i vetëdijes, kundërlëvizja ndaj kësaj mund të zhvillohet vetëm në një aleancë të metodave radikale analitike me ato karakteristika në perceptimin e shikuesit që formojnë një klasë të shtypur përballë vetëdijes arsimore.

Përktheu: **Bleritë ISMAJLI**

---

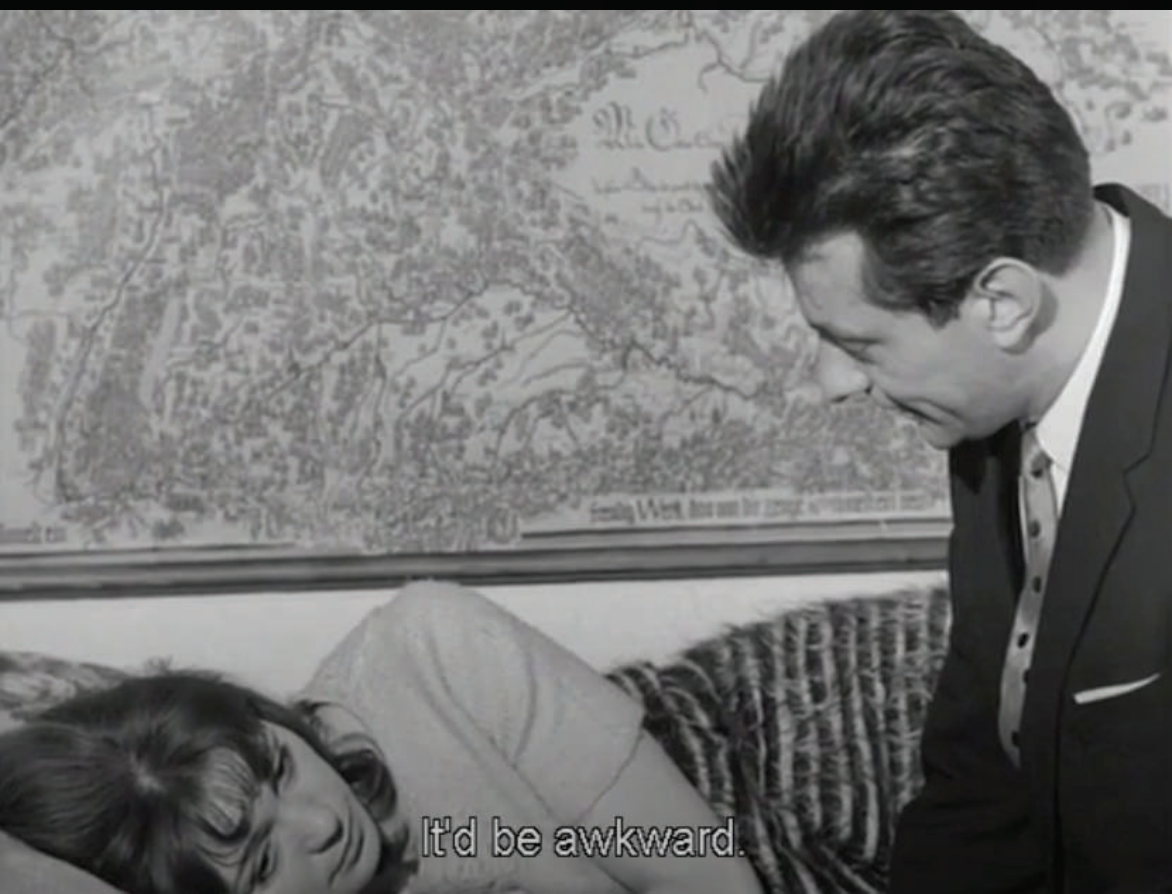
35 Krhs. p.sh. studimin e Dagmar von Doetinchem / Klaus Hartung, „Zum Thema Gewalt in Superhelden-Comics“, Berlin 1974.





„Uns trennt von gestern kein Abgrund,  
sondern die veränderte Lage.“

What separates us from yesterday...



It'd be awkward.





But I would do anything for you.

„Uns trennt von gestern kein Abgrund,  
sondern die veränderte Lage.“

is not a rift but a change of position.







Daniel GÖNITZER

## KËRMIJT KURESHTARË KUNDËR ZEMRAVE TË BLINDUARA ALEXANDER KLUGE DHE “GUXIMI PËR TË MBETUR I BUTË”

“Shenja dalluese e inteligjencës është brinja ndijore e kërmillit [...]”  
Theodor W. Adorno / Max Horkheimer (1944)

Sipas Alexander Kluge-s, nuk ka “krahasim më të bukur për parimin udhëheqës të iluminizmit” sesa “imazhi i kërmillit të ndjeshëm” nga *Dialektika e Iluminizmit*, imazh i “karakterit mbrojtës të inteligjencës, si *sapere aude*: ki guximin të përdorësh vetë sigurinë tënde shqisore”.<sup>36</sup>

Në “Për gjenezën e marrëzisë”, “inteligjenca, kureshtja e zgjuar, zemra e filozofisë” krahasohet me “antenën e një kërmilli” që nxirret me drojë. “Nëse lëndohet, pra nëse kërcënohet nga frika ose terrori, ai tërhiqet në shtëpinë e tij.”<sup>37</sup>

---

36 Kur Kluge mori Çmimin Theodor W. Adorno në vitin 2009, në fjalimin e tij falenderues vë në pah „tekstin e fshehur (në shtojcë)“ të Dialektikës së Iluminizmit. Shih: Alexander Kluge, „Die Aktualität Adornos. Rede zum Theodor-W-Adorno-Preis 2009“, në: i njëjti, *Personen und Rede*, Berlin 2012, fq. 67–76, këtu: fq. 73. Që në veprën *Maßverhältnisse des Politischen*, Negt dhe Kluge, kur flasin për funksionin e metaforës në përgjithësi, vënë në pah figurën e kërmillit: „Përballë përvojës së padurueshme, ajo [metafora] krijon enë, labirinte, spirale, ku e tmerrshmja ngadalësohet aq shumë sa përvoja jonë shqisore mund ta përballojë pa u dëmtuar; ku antena e ndjeshmërisë së kërmillit, ndjeshmëria jonë, mbetet e hapur, edhe pse si qenie njerëzore nuk jemi krijuar për të përjetuar tmerrin. Antena do të përjetojë lumturinë, dhe e do këtë me të gjitha fijet e saj. Në këtë kuptim, të gjitha ndjenjat janë antirealiste dhe kundër njohjes së tmerrit; njëkohësisht duhet të gjejnë forma që e ngadalësojnë tmerrin në një mënyrë që njerëzit të mund ta përballojnë.“ Oskar Negt / Alexander Kluge, *Maßverhältnisse des Politischen*, Frankfurt a.M. 1993, fq. 325.

37 Po aty.

Që në vitin 1970, në *E pathyeshmja Leni Peickert*, Kluge i referohet këtij teksti. Pasi Leni Peickert, protagonistja e filmave të tij të cirkut, duke përmbushur trashëgiminë e babait të saj, ngriti një “cirk më të mirë”, ajo e kuptoi njëkohësisht se “një cirk i tillë më i mirë nuk ekziston”. Më pas zhvilloi një “koncept për transformimin e televizionit”, por meqë “u nis në një marshim të gjatë me shumë pak trupa”, ajo urdhëroi, duke ndjekur shembullin e kërmillit inteligjent, një “tërheqje të planifikuar”. Si pasojë e kësaj tërheqjeje, Leni Peickert punon me kolegët e saj mbi *Dialektikën e Iluminizmit* dhe citon “Gjenezën e marrëzisë”.<sup>38</sup> Po ashtu, në *Lajme nga antikiteti ideologjik* (2008) gjendet një pjesë e kushtuar këtij teksti. Në ngjyra të ndezura dhe lloje të ndryshme teksti, Kluge përfshin thujtë të gjithë tekstin. Për të mundësuar lexueshmërinë, për çdo imazh tregohen vetëm pak fjalë. Në hyrjen e botimit të ri të vitit 2022 të *Dialektikës së Iluminizmit*, Eva von Redecker vë në pah potencialin transgresiv të imazhit të kërmillit të Theodor W. Adorno dhe Max Horkheimer. Propozimi i saj për ta lexuar librin mbrapsht, duke filluar nga “Shënimet dhe skicat”, përputhet sipas mendimit tim me qasjen e Kluge-s.<sup>39</sup> “Jeta shpirtërore është në fillimet e saj pafundësisht e brishtë,” thuhet në “Për gjenezën e marrëzisë”.<sup>40</sup> Kjo brishtësi dhe butësi e mishëruar nga antenat e kujdesshme dhe kureshtare të kërmillit shtyhet herë pas here mbrapa. „Ngurtësimet“, „vrragëzimet“ dhe „atrofizimet“ e “organeve të inteligjencës” që rezultojnë nga këto pengesa dhe plagë, Adorno dhe Horkheimer i quajnë “marrëzi”.<sup>41</sup> Kluge e përkuizon këtë si “blindimi i zemrës”.<sup>42</sup> Ballafaqimi i hershëm i Kluge-s me të butën, të ndjeshmen, të brishtën dhe kureshtjen, përfaqësuar

38 Die unbezähmbare Leni Peickert, R: Alexander Kluge, kapitulli 5: „Dialektik der Aufklärung. Genese der Dummheit“, 11:02–20:21.

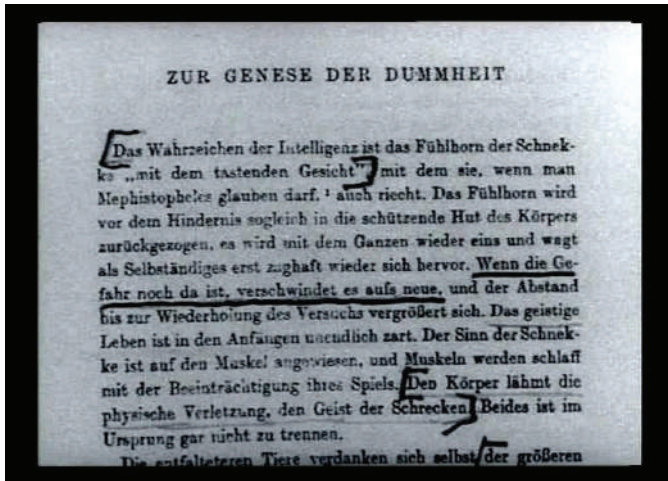
39 Eva von Redecker, „Vorwort“, në: Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a.M. 1969, fq. IX–XXIX., këtu: fq. XVI.

40 Adorno/Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, fq. 274.

41 Vkrhs. Eva von Redecker, „Vorwort“, fq. XVI.

42 Alexander Kluge, *Kriegsfiel* 2023, fq. 26.

përmes imazhit të kërmillit, pasohet në veprat e tij më të reja nga reflektime kritike mbi blindimin, fortësinë dhe armatosjen.<sup>43</sup> Në vijim, duke nisur nga kërmilli – si imazh, figurë konceptuale dhe molusk – do të merrem me kategoritë e butësisë dhe të fortësisë përkatësisht blindimit të Kluge.



*Pamje nga: Alexander Kluge, Die unbezähmbare Leni Peickert (1970)  
dhe Nachrichten aus der ideologischen Antike (2008)*



43 Rreth kësaj shih: „Die Utopie der Panzerung“ në: Alexander Kluge, Kriegsfibel 2023, fq. 19–29. Si dhe „Von der Zerbrechlichkeit des Menschen“ në: Das Buch der Kommentare. Alexander Kluge, Das Buch der Kommentare: unruhiger Garten der Seele, fq. 171–195.

## “Kujtesa fleksibël”

Në „Kujtesa elastike“, edicioni i 24.09.2006 i *News & Stories*, Kluge bisedon me biologun e sjelljes dhe fituesin e Çmimit Nobel, Eric Kandel, për biologjinë e shpirtit dhe lidhjen e saj me kërmillin detar *Aplysia californica*. Në fillim të viteve 1960, Kandel shkoi në Paris për t’u marrë me të ashtuquajturin Lepur i Detit Kalifornian. Kluge pyet nëse ky “kërmill i famshëm” është për Kandel-in “një kafshë inteligjente”?<sup>44</sup> Edhe pse Kluge nuk i referohet drejtpërdrejt “Për gjenezën e marrëzisë”, sipas mendimit tim ai e ka atë si bazë kur bën këtë pyetje. Për Kandel-in, kërmilli është pa dyshim një kafshë inteligjente, ai ka, sipas tij, “një jetë të pasur” dhe është në gjendje të mësojë shumë. Një pyetje qendrore, me të cilën Kandel është marrë në kërkimet mbi kërmillin (dhe që duket se i intereson edhe Kluge-s), lidhet me aftësinë për të mësuar dhe me refleksat e kërmillit. Kandel konstatoi se proceset bazë të të mësuarit, si sensibilizimi dhe kushtëzimi klasik e operant, mund të studiohen në ganglione të veçanta të *Aplysia*-s. Këtu shfaqet sërish një lidhje e fortë me tekstin e kërmillit nga *Dialektika e Iluminizmit*. Këtu flitet po ashtu për një refleks të kërmillit që në rast rreziku, tërhiqet në “kapelën mbrojtëse të trupit”.<sup>45</sup> “Ndjesia e kërmillit varet nga muskuli, dhe muskujt bëhen të plogët kur pengohet loja e tyre,”<sup>46</sup> shkruajnë Adorno dhe Horkheimer. Përmes stërvitjes së refleksit të kërmillit, Kandel mundi të tregonte se rriten sinapse të reja dhe krijohet një kujtesë afatgjatë.<sup>47</sup> Adorno dhe Horkheimer shkruajnë: “Trupin e paralizon lëndimi fizik, shpirtin tmerri. Të dyja nuk mund të ndahen në origjinë.”<sup>48</sup> Me kërkimet e tij mbi kërmillin e detit, Kandel arriti të vërtetojë strukturën materiale

44 Alexander Kluge, „Das flexible Gedächtnis“, *News & Stories* (24.09.2006), minuti: 37:15.

45 Adorno/Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, fq. 274.

46 Po aty.

47 Alexander Kluge, „Das flexible Gedächtnis“, minuti: 22:00-24:00.

48 Adorno/Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, fq. 274.

të shpirtit, në të cilën aludohet këtu dhe që e ka teorizuar Sigmund Freud.



*Pamje nga: „Das flexible Gedächtnis“ (minuti: 07:23)*

Në bisedën me Kluge, Kandel përmend studiuesin e sjelljes Harry Harlow dhe eksperimentet e tij me “nënë prej teli/ stofi” te majmunët Rhesus. Në këto eksperimente, Harlow vendoste majmunët e vegjël Rhesus pa nënat e tyre në një kafaz, në të cilin mund të zgjidhnin midis dy kukullash: një “nënë zëvendësuese” prej teli që jepte qumësht dhe një kukulle tjetër të së njëjtës madhësi, të mbuluar me copë, por pa qumësht. Majmunët shkonin te nëna prej teli vetëm për t’u ushqyer, ndërsa pjesën tjetër të kohës e kalonin pranë kukullës së butë nga stofi.<sup>49</sup> Kandel e përmbledh rezultatit e këtyre eksperimenteve: “Kur një majmun i vogël jeton pa nënën, ai sëmuret“, nëse merr një zëvendësuese, ajo duhet të jetë „e butë“, sepse „fëmija ka nevojë për butësinë e nënës.”<sup>50</sup> Adorno dhe Horkheimer nuk flasin

49 Studimet e Harlow-it prodhuan njohuri të rëndësishme mbi sjelljen e lidhjes, por ato u realizuan në kurriz të një niveli të lartë vuajtjeje tek kafshët. Metodatat e tij tepër mizore kontribuuan në mënyrë të konsiderueshme në intensifikimin e debatit etik rreth përdorimit të kafshëve në eksperimente shkencore.

50 Alexander Kluge, „Das flexible Gedächtnis“, minuti: 16:50-17:15.

drejtpërdrejt për butësinë që i duhet fëmijës, por theksojnë efektin negativ të “ngurtësimit” që lind kur fëmija pengohet në mënyrë tepër brutale.<sup>51</sup>

### **Nga kërmilli te oktapodi**

Nga imazhi i kërmillit, Redecker, në hyrjen e saj të *Dialektikës së Iluminizmit*, kalon te një tjetër përfaqësues i shquar i molusqeve: oktapodi.<sup>52</sup> Duke pasur parasysh temën e tekstit të kërmillit – marrëzia dhe inteligjenca – ky kalim është i natyrshëm. Oktapodët, inteligjenca e të cilëve është ndër më të zhvilluarat në botën shtazore, ofronjë, siç vëren Redecker duke iu referuar teoricienit të shkencës Peter Godfrey-Smith, mundësinë ideale “për të takuar një inteligjencë krejtësisht të ndryshme nga e jona”.<sup>53</sup> Në *Nga Bauhaus-i i natyrës*, Kluge ndjek një ide të ngjashme, kur rrëfen për një “dijetar japonez” që “pretendonte se kishte zbuluar një specie të veçantë oktapodësh” që “jetonte në fund të Hendekut të Marianës” dhe që nuk kishte “tetë tentakula me trutë e përfshirë në to, por shtatëmbëdhjetë”. Sipas tij, këto krijesa ishin “një mbetje e një grupi vizitorësh nga Rruga e Qumështit” që “dikur kishin zbritur në Tokë dhe pastaj ishin larguar përsëri nga ajo”.<sup>54</sup> Adhurimi për këto kafshë lidhet, sipas Redecker, me faktin që “para mbi 200 milionë vjetësh morën një kthesë të pa-

---

51 Adorno/Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, fq. 274.

52 Redecker thekson gjithashtu funksionin ideologjik të imazheve të oktapodëve si „emblemë e diskurseve antisemitike“, në të cilat ato figurojnë si „fikson i kriminelit“: „shtrëngueshëm të fortë, me tentakula prej çeliku që shtrihen kudo“. Këto, sipas Redecker-it, nuk janë „atribute reale të Hebrenjve dhe as të oktapodëve, por të sundimit anonim kapitalist. Hebrenjtë dhe oktapodët i karakterizon vetëm fakti se bien në sy për perceptimin paranoid në një mënyrë që e vulos projektimin.“ Eva von Redecker, »Parathënie«, fq. XXII. Për motivin e oktapodit si simbol i propagandës antisemite shih: Uwe Lindemann, *Der Krake. Geschichte und Gegenwart einer politischen Leitmetapher*, Berlin 2021.

53 Eva von Redecker, »Parathënie«, fq. XII.

54 Alexander Kluge, *Aus dem Bauhaus der Natur*, Göttingen 2025, fq. 239.

pritur në evolucion”.<sup>55</sup> Këtu shfaqet ndryshimi i parë krahasuar me disa kërmij tokësorë.<sup>56</sup>

Në vend që, si shumë kafshë të tjera detare në fund të zinxhirit ushqimor, të zhvillojnë më tej guaskat ose mburojat e tyre, ata i hoqën ato plotësisht. Oktapodët u bënë të butë, pothuajse të lëngshëm, dhe zhvilluan trurin e tyre në mënyrë spektakolare: filluan të shijonin dhe të shikonin edhe me sipërfaqen e trupit, si dhe zhvilluan teknika të mahnitshme kamuflazhi dhe përshtatjeje me mjedisin.<sup>57</sup>

Kluge, në *Abetarja e luftës 2023*, i qaset ideve të ngjashme nga një këndvështrim tjetër. Në “Bisedë për breshkën – kafsha e ‘blinduar’” ai thekson se breshkat mbijetuan nga kohërat e lashta pikërisht jo falë blindimit të tyre. “Edhe breshkat me lëkurë elastike, të përbërë vetëm nga pjesë të buta pa blindim, mbijetuan që nga koha e lashtë.”<sup>58</sup> Blindimi, sipas Kluge-s, “nuk është një mjet i mirë” për “jetëgjatësi”, sepse “blindet peshojnë shumë”.<sup>59</sup> Të përbashkët me breshkat, kërmijt, breshkat dhe oktapodët është jo vetëm lëkura e butë, por edhe kërcënimi nga njeriu. Edhe breshkat, të cilat përmes blindit të tyre janë “imune ndaj grabitqarëve”, janë të pafuqishme përballë “njeriut, gurmanit që vlerëson supën e breshkës”.<sup>60</sup> Kërmi zë një vend të veçantë në raportin mes blindimit, butësisë dhe fleksibilitetit. Falë trupit të butë dhe guaskës së fortë, kërmijt me guaskë (ashtu si molusqet me dy guaska) mishërojnë si “qenie kufitare” një pikë

55 Po aty.

56 Brenda kategorisë së Brenda kategorisë së butakëve (Mollusca), si kallamarët, ashtu edhe (shumica e) kërmijtë përfshihen te butakët me guaskë (Conchifera). Të dy i përkasin madje edhe nënkategorisë së guaskave të lakuara (Cyrtosoma). Së fundi, kjo grupë ndahet në helcionelidët tashmë të zhdukur (Helcionellida), në butakët me një guaskë (Monoplacophora), në kërmijtë (Gastropoda) dhe, më në fund, në kokëkëmborët (Cephalopoda), ku bëjnë pjesë kallamarët.

57 Eva von Redecker, „Parathënie“, fq. XII f.

58 Alexander Kluge, *Kriegsfiel*. 2023, fq. 22.

59 Alexander Kluge, *Kriegsfiel*. 2023, fq. 22.

60 Alexander Kluge, *Kriegsfiel*. 2023, fq. 22. Speciet e kërmillit tokësor, prej të cilave disa lloje konsumohen nga njerëzit si delikatesë, shfaqin një shkallë më të lartë rezistence në këtë drejtim, duke penguar kultivimin e sallatës, perimeve dhe bimëve aromatike.

arratisjeje utopike, ku njerëzit do të mund të orientoheshin. Kluge problematizon faktin që njerëzit kanë marrë vetëm blindimin dhe e kanë militarizuar. Blindi, që në botën shtazore shërben kryesisht për mbrojtje dhe vetëmbrojtje, nga njeriu është kthyer në instrument agresiv lufte (nga parzmorja e kalorësit deri te tanku). Një kritikë për blindimin gjendet edhe te *Dialektika Negative* e Adorno-s. Pasi Adorno përcakton “sundimin mbi natyrën” si një “kusht dhe shkallë të nevojshme të çmitizimit”, ai konstaton se kjo vetë u bë mit, pasi çmitizimi nuk arriti ta kapte edhe këtë sundim.<sup>61</sup> Për të, blindi është shenjë e iluminizmit të pashqyrtuar dhe e mungesës së çmitizimit:

Kështu, llojet e kafshëve si dinozauri Triceratops ose rinoceronti mbajnë mbi vete blindet që i mbrojnë si një burg të ngjitur në trup, të cilin – të paktën siç duket antropomorfikisht – sikur do të donin ta hidhnin poshtë më kot. Kjo robëri brenda aparaturës së mbijetesës mund të shpjegojë tërbimin e veçantë të rinocerontëve, po aq sa edhe tërbimin e pashprehur dhe prandaj edhe më të frikshëm të homo sapiens-it.<sup>62</sup>

Sipas Redecker-it, njerëzit ndajnë me shumë kafshë të tjera “problemin fillestar të oktapodit”. Meqenëse “të vegjlit e njeriut” për një “kohë unikalisht të gjatë” janë “të pafuqishëm”, “të pambrojtur” dhe “të cenueshëm”, njerëzit, ndryshe nga oktapodët, “e kanë shmangur guximin për të mbetur të butë”.<sup>63</sup> Në filmin një-minutësh *Utopia e blindimit*,<sup>64</sup> i lidhur me QR-kod në *Abetaren e luftës 2023*, Kluge vendos përballë njëri-tjetrit një mori përbindëshish detarë, përfshirë

61 Theodor W. Adorno, GS VI, fq. 181.

62 Theodor W. Adorno, GS VI, fq. 182.

63 Eva von Redecker, „Parathënie“, fq. XIII.

64 Një film njëminutësh pothuajse identik – i titulluar gjithashtu si *Utopia e blindimit* – gjendet në librin *Projekti Separatrix*, botuar në vitin 2022 së bashku me artisten pamore Katharina Grosse. Shih: Alexander Kluge/Katharina Grosse, *Das Separatrix Projekt*, fq. 522. Në stacionin 10 të librit, me titull „Strategjia nga poshtë/Strategjia nga lart“, gjenden gjithashtu një sërë paraqitjesh të skenave të luftës, tankeve, avionëve luftarakë si dhe, në njëfarë mënyre si kontrast, në stacionin 11 „Kafshë heraldike të iluminizmit“, paraqitje të ndryshme të kafshëve. Shih: po aty, fq. 491–579 si dhe fq. 579–633.

molusqe si kallamarët gjigantë, dhe makinat e blinduara të luftës njerëzore (figura). Në *Habia e Kafshëve. Trishtimi i Krijesës* (2022), ai vazhdon këtë krahasim duke montuar imazhe kafshësh nga *Libri ilustrativ i Bertuch-ut për fëmijë me* (disa) “fotografi gazetareske aktuale të tankëve të shkatërruar dhe mjerimit të luftës në Ukrainë” (shih figurën).<sup>65</sup>



Pamje nga: Alexander Kluge, *Utopie der Panzerung* (2023)  
dhe *Das Staunen der Tiere* (2023)



65 Alexander Kluge në intervistë me Maximilian Kisters: Philosophie Magazin më 05 prill 2023. <https://www.philomag.de/artikel/alexander-kluge-kinder-chronisten-des-kriegs>

Ndërkohë që oktapodët, të cilët Redecker i quan “artiste të çlirimit”, “thyejnë akuariumet ose shkaktajnë lidhje të shkurta përmes vrushkujve të qëllimshëm të ujit”,<sup>66</sup> te njerëzit “natyra e dytë, ajo e formuar historikisht”, është kthyer në një “blind aq të trashë, saqë aftësia për liri ka venitur krejtësisht”.<sup>67</sup> Pikërisht me këtë blindim dhe me mungesën e lirisë që ai sjell, merret Kluge. Për të, blindimi njerëzor bazohet mbi një iluzion, ku më i skajshmi është “blindimi i kontinenteve dhe kombeve përmes frikësimit bërthamor”.<sup>68</sup> Ky iluzion vlen edhe për blindin material, qoftë parzmorja mesjetare e kalorësit apo tanket e luftërave moderne. Në të dyja rastet, blindi mund të kthehet në një “arkë të hekurt”, thotë Kluge, duke krahasuar historinë e një kalorësi që kishte një parzmore të padepërtueshme, por që, pasi mbeti i palëvizshëm në tokë, u dogj nga armiqtë e tij, me “18-vjeçarët në tanke nga të dyja palët në luftën e Ukrainës”.<sup>69</sup> Për dështimin e blindimit, Kluge tregon edhe në “Shtatë lëkurat (blindet) e mbajtësit të Kryqit të Kalorësit von Hünersdorff. Skena nga viti i luftës 1943”. Ai rendit këtu shtatë shtresa mbrojtjeje, që duhej të mbronin ushtarin e Wehrmacht-it gjerman, por që të gjitha rezultuan mashtruese dhe jofunksionale.<sup>70</sup>

### **Kërmilli në luftë kundër kalorësit të blinduar**

Krahasimi i Kluge-s mes kafshëve dhe njerëzve të blinduar, respektivisht makinave të tyre të luftës të blinduara, lidhet me një traditë pamore mesjetare, ku kalorës të blinduar përballen në betejë me përbindësia si dragoj, demonë, hidrë etj. Për këtë mund të përmendet, për shembull, Shën Gjergji, vrasësi i dragoit (Shih Fig.).

---

66 Eva von Redecker, „Parathënie“, fq. XIII.

67 Eva von Redecker, „Parathënie“, fq. XVII.

68 Alexander Kluge në intervistë me Maximilian Kisters: Philosophie Magazin më 05 prill 2023.

69 Alexander Kluge në intervistë me Maximilian Kisters.

70 Alexander Kluge, Kriegsfibel 2023, fq. 24.



Paolo Uccello: *Der Heilige Georg und der Drache* (rreth 1470)  
 Kërmilli monstrum duke e sulmuar kalorësin nga:  
*Smithfield Decretals* (1300-1340)



Përveç këtyre paraqitjeve, ku heroi i vogël, por trim e i patrembur njerëzor, mund heroikisht përbindëshat shtazarakë fizikisht shumë më të fuqishëm (dhe kështu natyrën mitike), në fund të shekullit XIII gjejmë një koleksion imazhesh groteske, në të cilat kalorës të armatosur luftojnë kundër kërmijve me guaskë. Këto vizatime gjenden në shumë dorëshkrime nga Franca, Anglia dhe Flandra. Kuptimi i këtyre vizatimeve të pazakonta është i paqartë dhe i shumëfishtë. Një interpretim sugjeron se kërmilli përfaqëson përtacinë (*Acedia*). Një tjetër interpretim thotë se këta kërmij mishërojnë kundërshtarë të supozuar të dobët, por këmbëngulës, që mund të jenë të rrezikshëm edhe për të fuqishmit. Njëkohësisht, motivi mund të jetë një kritikë satirike ndaj idealeve të kalorësisë ose hierarkive shoqërore.

Shpesh, ilustrime të tilla anësore shërbenin thjesht për të kundërshtuar në mënyrë lozonjare përmbajtjen serioze të dorëshkrimeve. Sipas Lillian Randall-it, imazhet e kërmijve shërbenin fillimisht si një paraqitje parodike e Longobardëve. Nga kjo karikaturë e hershme, motivi i kërmijve luftarakë u zhvillua në një trope të qëndrueshme në artin anësor mesjetar.<sup>71</sup> Në kontekstin e reflektimeve të Kluge-s mbi blindimin dhe ngurtësimin, këto imazhe hapin një perspektivë të re, sepse këtu subvertohet imazhi i kërmillit të kujdesshëm, të ndjeshëm dhe pasiv. Pamjet tregojnë vetëm kërmij me guaskë, të cilët, edhe pse ndonjëherë paraqiten shumë të mëdhenj, përballen pa ndonjë arsenal shtesë me kalorës të armatosur e të blinduar. Kalorësit, që në shumicën e paraqitjeve duken të përgjëruar, në arrati ose të paktën në mbrojtje, në disa vizatime marrin, si forcë shtesë përveç armaturës dhe armëve, pjesë trupore shtazore. Ka pamje ku kalorësit shfaqen si mutantë me gjysmën e poshtme të trupit të dragojve, luanëve ose përbindëshave të tjerë. Nëse edhe ky biomodifikim nuk mjafton për të mundur moluskun e frikshëm, disa ilustrime tregojnë mundësinë e një lloj beteje Pokémon mesjetare, ku, në vend të njerëzve, dërgohen kafshë të tjera (edhe këto të armatosura) për të luftuar.



*Gorleston Psalter, England (Suffolk), (1310-1324)*

71 Shih: Lilian M. C. Randall, "The Snail in Gothic Marginal Warfare, në: *Speculum*, 37(3), 1962, fq. 358–367. Një trajtim i kohëve të fundit mbi paraqitjet e kërmijve luftarakë në marginaliet mesjetare ofrohet në bisedën e gazetares shkencore Alie Ward me kodikologjen Evan Pridmore, në kuadër të podcast-it *Ologies* („Medieval Codicology“, 2024): <https://www.alieward.com/ologies/medievalcodicology>. Falenderoj Melanie Konrad për këtë informatë.

Megjithëse, sipas dijenisë sime, Kluge nuk i referohet askund këtyre imazheve kurioze të kërmijve, ato përshtaten lehtësisht me humorin e tij grotesk. Imazhi, në dukje qesharak, i kërmillit kundër kalorësit hap një reflektim të shumëfishtë mbi nënshtrimin e pushtetit dhe forcës përmes fleksibilitetit dhe butësisë.<sup>72</sup>

### Meduzat që thyejnë blindet

Kluge i trajton potencialet e të butës dhe inteligjencën e molusqeve edhe në episodin e *10 vor 11* me titull “Inteligjenca e detit” më 03.11.1997. Në këtë program, Kluge (përkatësisht Ulrike Spenger, e cila e përkthen pyetjen e Kluge-s në frëngjisht) e pyet “filmuesin e detit” José Alonso nëse meduzat “kanë inteligjencë”. Pas një hezitimi të shkurtër, eksperti i meduzave përgjigjet: “Nuk e di nëse njeriu sot ka një inteligjencë që e bën të aftë të njohë inteligjencën e kafshëve.”<sup>73</sup> Alonso i quan meduzat “kafshë e së vërtetës” për shkak të transparencës së tyre dhe vëren se ato konsiderohen si kafsha më e lashtë në tokë.<sup>74</sup> Më shumë se një dekadë më vonë, Kluge, në episodin *News & Stories* “Kafshë pa kokë” më 27.01.2008, merret sërish me meduzat, por këtë herë fokusi nuk është aq te inteligjenca e tyre, sa te “plani ndërtime” i tyre i qëndrueshëm dhe i fortë. Në këtë bisedë, biologu evolucionar Thomas W. Holstein flet për *Chironex fleckeri*, e njohur edhe si grerëza e detit. Procesi shpërthyes i çlirimit të helmit të kësaj kafshe me qeliza pickuese është temë qendrore e intervistës. Këtu, atribumi i butësisë si diçka e padëmshme, e dobët dhe pasive, kundërshtohet sërish. Eksperti i meduzave i përshkruan shigjetat

---

72 Konusi tekstil (Conus textile) është një shembull real i kësaj. Ky kërmill detar lëshon dhëmbë helmues në formë harpunash, të cilët mund të shkaktojnë helmime të rënda ose madje edhe vdekje tek njerëzit, dhe ndaj të cilëve deri më sot nuk ekziston asnjë kundërhelm i njohur.

73 Alexander Kluge, „Intelligenz des Meeres. Fortsetzung des Planktons mit anderen Mitteln: Die Quallen“, 10 vor 11 (03.11.1997) URL: <https://www.dctp.tv/filme/10-vor-11-03-11-1997>

74 po aty.

helmuese të meduzave, të specializuara pjesërisht për krustacet, si “armë që shpojnë blindet”.<sup>75</sup> Sipas ekspertit, për të çarë blindet e kafshëve me guaskë nevojitet një shpejtësi tepër e lartë gjatë çlirimit të helmit. Matjet e tij tregojnë se në këtë proces arrihet një përshejtim prej 6 milionë g. Kluge, përballë këtij arsenali armësh të qelizave pickuese, flet për një “armatim të lartë” evolucionar.<sup>76</sup> Ndërsa meduzat, si mjeshtre të përshtatjes evolucionare, janë të afta të shpojnë blindet e gjahut të tyre me mjetet e tyre të sofistikuar, Kluge sheh pak mundësi për të depërtuar blindimin e njeriut – veçanërisht atë të zemrës.

### **Zemra e blinduar**

“E kupton, e forta bie poshtë.”<sup>77</sup>  
Bertolt Brecht (1938)

Ashtu siç njerëzit, sipas Kluge-s, “janë krijesa të papërshtatshme për luftë”, ata janë po ashtu “të papërshtatshëm për blindimin e zemrave të tyre”.<sup>78</sup> Kluge i referohet Ovidit, i cili, duke cituar “mjekun Asklepios, birin e Apollonit”, këshillon “kundër një blindimi të zemrës në përgjithësi”. Një zemër e blinduar mund të duket “e patundshme” dhe ndoshta mund t’i bëjë tiranët “imunë ndaj mëshirës”, por një “zemër e blinduar” nuk është në gjendje të “rrahë”.<sup>79</sup> Kluge

---

75 Alexander Kluge, „Tiere ohne Kopf“, News & Stories (27.01.2008), minuti: 25:00-25:30.

URL: <https://www.dctp.tv/filme/tiere-ohne-kopf?thema=im-jahrhundert-der-biologie>

76 po aty.

77 Bertolt Brecht, „Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration“, në: Bertolt Brecht. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Gedichte 2, Bd. 12, Berlin 1988, fq. 32–34. Te Laotse thuhet: „E buta fiton mbi të fortën/e e dobëta fiton mbi të fuqishmen“, shih: Laotse, Taoteking, Spr. 36.

78 Alexander Kluge, Kriegsfibel. 2023, fq. 26.

79 Alexander Kluge, Kriegsfibel. 2023, fq. 26.

shpjegon se blindi është “ose shumë i ngurtë ose shumë i lirë” dhe kështu i padobishëm, sepse zemra izolohet nga lëkura dhe mendja përmes hekurit ose bronzit. Një material më i butë, si pëlhura, nuk do të ishte blind.<sup>80</sup> Kluge kritikon si blindimin e jashtëm, ashtu edhe atë të brendshëm. Në analizën e tij mbi receptimin e Shekspir të Heiner Müller-it, Kluge shpjegon se Korilani është një blind, më saktë, një “blind karakteri” që “e ka ngurtësuar zemrën e tij”. Kulmin e dramës, Müller e sheh te fjalimi i nënës së Korilanit, e cila thyen “bllokimin e karakterit”.<sup>81</sup> Në listën e shkurtër të “Fjalëve dhe kundërfjalëve 2 të tyre” gjendet “çblindimi”, që i vihet përballë blindimit, si dhe “ndjeshmëria” dhe “empatia”, si opozicione të “blindit të karakterit”.<sup>82</sup> Por për “zemrën e blinduar”, sipas Kluge-s, “nuk ka kundërfjalë”.<sup>83</sup> Biseda me Müller-in, e përfshirë në *Abetaren e luftës* 2023, është marrë nga episodi i *Primetime* “Nën shenjën e Marsit. Blind karakteri dhe lufta e lëvizjes” më 23.01.1994.<sup>84</sup> Që në fillim të programit, Kluge shfaq përkufizimet e makinës së luftës *blind* ashtu si edhe për foljen blindo: „BLIND“ = „Makinë lufte e pajisur me pllaka blinduese dhe zinxhirë”, blindo = “Të bëhesh i pandjeshëm ndaj diçkaje”.<sup>85</sup> Në vijim të bisedës, Müller flet për fascinimin e tij ndaj tankeve, që lind nga “kombinimi i mbrojtjes dhe shpejtësisë” së tyre.<sup>86</sup> Ai gjithashtu vëren se tanku është një “pretendim mbrojtës mashkullor”.<sup>87</sup> Programi është shoqëruar muzikalisht me Death dhe Grind-Metal nga grupet Abhorrence, Acrostichon, Toxaemia dhe

80 Alexander Kluge, *Kriegsfibel*. 2023, fq. 26.

81 Alexander Kluge, *Kriegsfibel*. 2023, fq. 23.

82 Alexander Kluge, *Kriegsfibel*. 2023, fq. 28.

83 Alexander Kluge, *Kriegsfibel*. 2023, fq. 28.

84 Alexander Kluge, „Im Zeichen des Mars. Charakterpanzer und Bewegungskrieg“, *Primetime* 23.01.1994. <https://www.dctp.tv/filme/prime-time-23-01-1994>

85 po aty, minuti: 00:20-00:35.

86 Sipas tij blindi përmban tri gjëra: „Shpejtësinë, mbrojtjen dhe burgun“. Po aty, minuti: 07:00-07:35.

87 Po aty, minuti: 07:00-07:35.

Disgrace. Vetë emërtimi i zhanrit muzikor *Metal* sugjeron lidhjen e dukshme midis muzikës së bazuar në kitarë e bateri dhe makinës së blinduar të luftës. Lidhjen direkte midis muzikës *metal* dhe blindit të trupit, si dhe “kultit të trupit të fortë dhe të rritur me anabolikë” në këtë zhanër, e thekson Marcus Stiglegger në shkrimin e tij “Trupi / Blindi”.<sup>88</sup> Që nga sukseesi ndërkombëtar i grupit gjerman të metalit industrial, Rammstein, në mesin e viteve ’90, blindi trupor ka gjetur shprehje edhe në skenat koncertore, sipas Stiglegger. Kjo përshkruhet në këngën programatike “Eisenmann” (2010) me vargje si: “Zinxhirë tankesh dhe makina / gozhda, vida dhe turbina / shtylla urash, hekurudhë / Po, unë jam njeri prej hekuri”.<sup>89</sup> Një analizë historike dhe teorike të blindimit maskulinist e gjejmë te *Fantazitë e burrave* të Klaus Theweleit.<sup>90</sup> Ai studion formimin dhe shfaqjen e të ashtuquajturit “blind trupor” në kontekstin e letërsisë së Freikorps-it<sup>91</sup> të viteve ’20 dhe analizon se si imazhet e caktuara të burrërisë dhe ideologjitë ndikojnë në formimin e këtij blindi.

---

88 Marcus Stiglegger, „Körper /Panzer Faschistische Männerkörper in der populären Kultur“, në: Menschenbilder in der Populärkultur Kunst-, Bild-, Medienwissenschaften. kritische berichte Bd. 41 Nr. 1 (2013), fq. 5-25., këtu: fq. 20.

89 po aty.

90 Studimi dyvëllimësh i Theweleits i botuar 1977/78 është ribotuar më 2019 me një pasthënie të re, vëllimore të autorit Matthes & Seitz. Theweleit dhe Kluge i referohen shpesh njëri-tjetrit dhe janë takuar në shumë projekte të ndryshme. Në *Geschichte und Eigensinn* gjenden shumë referenca në *Männerphantasien* nga Theweleit dhe në 2002 Kluge e intervistoi Theweleit-in në një episodë të 10 VOR 11 për projektin e tij për libër Pocahontas. URL: <https://www.dctp.tv/filme/pokahontas-10-vor-11-12-08-2002> Në fjalën e tij të falënderimit për Çmimin Johann-Heinrich-Merck në vitin 2003, Theweleit e përmend Kluge-n si „një shembull të bukur“ për faktin se „kritika, shkenca dhe letërsia artistike, tek autorët më të avancuar, prej kohësh kalojnë nga njëra në tjetrën“.URL:<https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/johann-heinrich-merck-preis/klaus-theweleit/dankrede>

91 Me këtë nënkuptohen shkrimet e ushtarëve të Freikorps-it – formacione paramilitare që u krijuan në Gjermani pas Luftës së Parë Botërore. Disa nga këta ushtarë të Freikorps-it, si Rudolf Höß (nga viti 1942 komandant i kampit të përqendrimit Auschwitz), Manfred von Killinger dhe Ernst von Salomon, bënë karrierë në periudhën e nacional-socializmit.

## Blindi trupor ushtarak

Duke iu referuar konceptit të Wilhelm Reich-ut për “blindimet e karakterit”, Theweleit flet për blindin trupor fashist-ushtarak. “Burri i vendos vetes një ‘blind’ [...], ndodh një proces i gjatë ‘vetëdisantimi’, ‘vetëkontrolli’, ‘vetëvëzhgimi’, një ‘zbutje e afekteve’, një vendosje përballë e ‘brendshmes’ dhe ‘jashtmes’, së afërt dhe së largët.”<sup>92</sup> Kjo “guaskë” emocionale dhe psikike karakterizohet nga ftohtësia, brutaliteti, ngurtësia dhe rregullsia ushtarake, duke shërbyer për të mbyllur “brendësinë që vlon”.<sup>93</sup> Theweleit shqyrton kushtet që mund të çojnë në formimin e blindit trupor. Edukimi autoritar, disiplinimi ushtarak dhe socializimi patriarkal përmes roleve të ngurta gjinore sipas tij kushtëzojnë krijimin e këtij „mekanizmi mbrojtës“. Blindi trupor përshkruhet si një reagim psikologjik e emocional ndaj kushteve shoqërore të ndikuara nga ideologjitë militariste-autoritare dhe maskuliniste-patriarkale. “Aty ku njerëzit e tjerë kanë lëkurën e tyre, atij [fëmijës së keqtrajtuar ose të shtypur] – nën kushte të caktuara shoqërore – do t’i rritet një blind.”<sup>94</sup>

Një kundërmasë ndaj këtij blindimi dhe ngurtësimi do të ishte të mbetesh i butë, ose të bëhesh i butë dhe i lëngshëm.<sup>95</sup> Në *Abetaren e luftës 2023*, Kluge përshkruan “aftësinë për të mbajtur zi” si atë pikë

92 Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, fq. 370.

93 Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, fq. 299.

94 Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, fq. 504.

95 Shih lidhur me këtë filmin njëminutësh të Kluge-s “Flüssigmachen” URL: <https://www.dctp.tv/filme/flussigmachen?thema=qr-codes-zum-buch-zirkus-kommen-tar-si-dhe-preokupimin-e-Florian-Wobser-me-të-Shih:Florian-Wobser,„Flüssigmachen–Alexander-Kluges-politische-Heterotopie-kooperativer-Öffentlichkeit-zwischen-Debatten-im-vollen-Vorlesungs-und-Projektionen-im-leeren-Kinosaal“,në:Kooperationen.Keiner-ist-alleine-schlau-genug.Alexander-Kluge-Jahrbuch-4,ed.R.Stollmann,T.Combrink,&G.Martens,Göttingen-2017,fq.79–102-dhe-kapitullin„Verflüssigungals-ästhetisch-performatives-Bildungsprojekt“në:Florian-Wobser,Interviews-und-audiovisueller-Essayismus-Alexander-Kluge,Berlin-2024,fq.95-223.>

“ku elementi i lëngshëm dhe guri brenda nesh – zemra e gurit – fër-kohen me njëri-tjetrin.”<sup>96</sup> Në katalogun e ekspozitës *Pluriversum* të Kluge-s, kjo përmblihet: “Marrëdhëniet e gurëzuara duhet (sërisht) të lëngëzohen / të bëhen që të kërcejnë (Marx).”<sup>97</sup> Theweleit e zgjeron analizën e blindimit fashistoid nga individi te “ushtria, kultura e lartë, raca, kombi, Gjermania” dhe vëren se të gjitha funksionojnë “si blinde trupore më të mëdha e më të sigurta që përfshijnë vetveten e tij të zgjatur”.<sup>98</sup> Këto forma të organizimit masiv të blindimeve trupore dallojnë rrënjësisht nga një kolektiv solidar, sepse: “Ai, që pretendon vazhdimisht të mishërojë ‘kombin’, ‘të tërën’, e bën këtë në mënyrën më të plotë si një individ i izoluar e egoist në kërkim të rrjedhës së kënaqësisë.”<sup>99</sup> Një formë e blindit të zgjeruar trupor është, sipas Theweleit, “trupi plotësisht i makinizuar”. Ai e quan këtë “utopi konservatore”.<sup>100</sup> Në këtë bashkim negativ të teknikës dhe trupit – që, me fjalët e Kluge-s, mund të quhet edhe distopia e blindimit, trupi i njeriut lidhet me makineri lufte si tanke apo avionë luftarakë, me fokus vetëm te aftësitë shkatërruese të teknikës.<sup>101</sup> Armiku i blindit trupor ushtarak është, sipas Theweleit, gjithçka e butë. Këtë e tregon,

---

96 Kluge, *Kriegsfilmbel* 2023, fq. 122. „Aftësia për të qarë“, sipas Kluge-s, „tregon se ne rrjedhim nga kafshët detare. Sepse vetëm ato janë të afta të transportojnë lëngje të njelmëta nga brenda jashtë.“ Kjo aftësi, „që diçka e gurtë brenda meje të bëhet e lëngshme“, për të është gjithashtu „themeli i gjithë muzikës“. „Forma e saj thelbësore“ është „lamentoja, kënga e vajtimit“. Po aty, fq. 121. Në episodin *Primetime* „E forta dhe e buta në kulturë“ (18.06.1995), Kluge bisedon me neuroshkencëtarin Detlef Linke mbi pyetjen nëse muzika është „e butë“. Në emision, Kluge kritikon termin „aparati mendimi“ dhe propozon si alternativë termin „molusk“ (minuti: 08:20).

URL: <https://www.dctp.tv/filme/prime-time-18-06-1995?thema=die-intelligenz-der-fusssohle>

97 Alexander Kluge, *Pluriversum*, Leipzig 2017, fq. 184.

98 Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, fq. 628.

99 Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, fq. 628.

100 Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, fq. 715.

101 Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, fq. 758f.

për shembull, me referencën te rreshteri Schaumlöffel.<sup>102</sup> Ky ushtar i Freikorps-it paralajmëron në tekstin e tij *Korpusi i Studentëve të Marburgut në Thüringen* “burrat gjermanë” për “vdekjen nga mbytja në lesh të butë të kënaqësisë”. “Gjithçka që është e butë, që është kënaqësi, që është relaksim, duhet luftuar. Të çlodhesh duket identike me kapitullimin në betejën e përhershme që një burrë gjerman duhet të bëjë për të mbetur i tillë.”<sup>103</sup> Theweleit liston në seksionin “Gjendje përzjerjeje të kufijve truporë”<sup>104</sup>, kërcënime të ndryshme ndaj fortësisë mashkullore ushtarake dhe blindit trupor, si “brumë”, “baltë”, “moçal” dhe “llucë”. “Substancat e rrjedhshme të përziera” në gjuhën fashistoide “përdoren rregullisht për të përshkruar diçka tjetër”.<sup>105</sup> Për shembull, Theweleit citon ndër të tjera shprehje si: “Gjermania, duke u fundosur në moçal të kuq”, “vala e baltës marksiste”, “vërshimet e baltës së përmbysjes” (475) ose “lluca pacifiste dhe perverse e shkrimtarëve të degjeneruar”.<sup>106</sup> Detyra e burrit ushtarak është, pra, të imunizohet kundër këtyre kërcënimeve dhe t’i luftojë ato. Nënvlërësimi i të butës dhe të rrjedhshmes përballë të fortës dhe të pandryshueshmes ka një traditë të gjatë në strukturat patriarkale të mendimit dhe pushtetit. Ndërsa burri ushtarak di të mbrohet me armë dhe blind kundër masave të armatosura kryengritëse, si “vala e kuqe”, “ndryshe është puna me kërcënimet nga moçali, balta, jarga, qulli”: “Thelbi i tyre është më i paqartë, më i përzjer. [...] Balta, jarga lindin aty ku dallgët lëpijnë pak dhe diga nuk është mjaftueshëm e fortë. [...] Ky është problemi: po t’i sulmosh me armë baltën, jargën, qullin, ti vret veten, sepse ato janë edhe në trupin tënd, aty ku digat fillojnë të copëtohen.”<sup>107</sup>

102 Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, fq. 477.

103 Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, fq. 477.

104 Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, fq. 473.

105 Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, fq. 501.

106 Po aty, fq. 475-483.

107 Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, fq. 494f.

Neveria dhe frika nga e buta dhe e rrëshqitshmja ndikojnë gjithashtu imazhin ambivalent të kërmillit. Florian Werner thekson në portretin e tij për kërmillin se këto krijesa janë aq ngushtë të lidhura me llucën, “saqë termat ishin fillimisht sinonime: fjala në gjermanishten e vjetër *snegil* nuk nënkuptonte vetëm kafshën, por edhe jargën që ajo sekretonte.” Kjo shtresë e lagësht dhe ngjitëse i mundëson kërmillit të lëvizë në sipërfaqe me rërë, të forta ose me skaje të mprehta, pa dëmtuar këmbën e tij të ndjeshme, kështu thotë Werner.<sup>108</sup> Werner thekson gjithashtu se “fakti që kërmijt pa guaskë janë shumë më të lidhur me neverinë sesa vëllezërit e tyre të blinduar” tregon “të gjithë konfliktin e ekzistencës së kërmillit: guaska e tij, kur ekziston, konsiderohet e bukur dhe e këndshme – ndërsa trupi i tij shihet si i neveritshëm.”<sup>109</sup>

### **Kërmilli i pablinduar**

Në fund, po kthehem edhe një herë te mënyra se si Kluge e merr imazhin e Adorno-s dhe Horkheimer-it për kërmillin si “shenjë daluese e inteligjencës”. Këta nuk ishin as të parët e as të vetmit që e lidhen kërmillin me inteligjencën. Që në vitin 1843, natyralisti Lorenz Oken shkruante: “Mendimi dhe kujdesi janë mendimet e kërmillit. Çfarë madhështie te një kërmill që zvarritet, çfarë reflektimi, çfarë serioziteti, çfarë droje dhe, në të njëjtën kohë, çfarë besimi të fortë! Pa dyshim, një kërmill është një simbol i lartë i shpirtit që fle thellë brenda.”<sup>110</sup> Një shembull modern, kulturor-industrial, ku kërmilli lidhet me një inteligjencë të shtuar, është seriali vizatimor *Bleta Maja*. Werner vëren se nuk është “rastësi” që kafsha e vetme me diplomë

---

108 Florian Werner, *Schnecken*, fq. 15. Werner vëren gjithashtu se „kërmijtë prodhojnë lloje të ndryshme të mukusit në varësi të rastit: sekretin për lëvizje nuk është i njëjtë me atë për shërimin e plagëve, me atë për mbrojtjen e vezëve ose me atë që përdoret gjatë lojës dashurore.“ Po aty.

109 Florian Werner, *Schnecken*, fq. 38.

110 Werner citon nga Lorenz Oken, *Lehrbuch der Naturphilosophie* [1843], shih: Werner, *Schnecken*, fq. 118.

universitare në këtë serial është një kërmill me emrin Dr. Heinrich. “Kush lëviz aq me kujdes sa një gastropod, mendon me kujdes për çdo hap që bën.”<sup>111</sup> Pa qenë e mundur të përcaktohet saktësisht se cilën nga mbi njëqind mijë llojet e kërmijve<sup>112</sup> kishin parasysh Adorno dhe Horkheimer kur shkruan “Për gjenezën e marrëzisë”, mund të supozohet se ata mendonin për një specie tokësore me guaskë. Meqë kërmijtë me guaskë ushqehen kryesisht me gjethe të vyshkura dhe pjesë bimore të vdekura, kopshtarët, ndryshe nga ata pa guaskë që hanë sallata e perime, shpesh i konsiderojnë si të dobishëm. Mund të mendohet se edhe Kluge, i cili për „veprat dhe filmat e tij“ e quan

---

111 Werner, Schnecken, fq. 118. Seriali i animuar japonezo-gjerman, i prodhuar midis viteve 1975–1980, bazohet në romanin e vitit 1912 Bleta Maja dhe aventurat e saj si edhe në vazhdimin e tij të botuar në vitin 1915 Populli i qiellit nga Waldemar Bonsels. Ky i fundit ishte në vitet 1920 një nga shkrimtarët më të njohur gjermanë dhe një antisemit i shpallur, i cili që në vitin 1933 shprehu hapur pajtimin e tij me politikën naziste dhe për pasojë u pranua në Dhomën e Letërsisë të Rajhut. Ideologjia e Bonsels-it shfaqet edhe në librin në dukje të padëmshëm për fëmijë, ku bletët besnike, gjermane, luftojnë kundër grerëzave armiqësore: „Dhe tani, kur bleta e vogël mendoj për forcën dhe fuqinë e të vetëve, për gatishmërinë e tyre për vdekje dhe besnikërinë ndaj mbretëreshës, e përshkoi një zemërim i madh ndaj armiqve dhe njëkohësisht një vullnet i lumtur për sakrificë dhe një guxim i gëzueshëm i dashurisë së saj të zjarrtë.“ Prandaj libri nuk pati jehonë vetëm te fëmijët, por u lexua me entuziazëm edhe nga shumë ushtarë gjermanë. Shih: Waldemar Bonsels: Die braune Seite des “Biene Maja”-Schöpfers | NDR.de - Geschichte Në roman janë bartur stereotipe antisemite te insektet, p.sh. kur grerëzat e armiqësuar përshkruhen si „fis grabitqar i padobishëm pa atdhe dhe besim“ dhe bletët thonë: „Jemi më të forta dhe më të fuqishme se ato, por ato vjedhin dhe vrasin kudo.“ Shih: Eine Biene, “hart wie Kruppstahl” - news.ORF.at Në libër gjenden gjithashtu përshkrime të parzmoreve dhe të mburojave të grerëzave: „Parzmorja e tij e fortë i dukej asaj me një qëndrueshmëri të pathyeshme, dhe zëri i tij i thellë kishte diçka thuajse frikësuese“, „sa fisnik është qëndrimi i tij dhe sa krenarisht shkëlqen parzmorja e tij. Ditë e natë ai nuk e heq kurrë, gjithmonë është gati të grabisë, të luftojë dhe të vdesë ...“. Pasazhe të tilla, fjalori ushtarak i librit si edhe tërësia e orientimit të tij politik, ilustrojnë atë estetikë fashiste që Theweleit e analizon.

112 Numri i saktë i llojeve ekzistuese të kërmijve nuk dihet. Shkenca konsideron se janë mbi njëqind mijë lloje të ndryshme, numri më i madh i të cilëve jeton në ujë. Krhs. Werner, Schnecken, fq. 122.

veten “kopshtar pasionant”, i preferon këta kërmij të dobishëm.<sup>113</sup> Megjithatë, në *Historia dhe kokëfortësia*, pikërisht “guaska e kërmillit, në të cilën njerëzit tërheqin antenat e tyre të ndjeshme pas një përvoje katastrofike”, përshkruhet simbolikisht si “bërthama për formimin e qelizave të një shoqërie”, e cila është e papërshtatshme “për marrjen dhe lëvizjen e lirë të forcave njerëzore”.<sup>114</sup> Mundet që simpatia e Kluge-s të jetë më shumë për kërmijtë pa shtëpi, të cilët e kanë reduktuar shumë blindin e tyre origjinal, ose e kanë zhvendosur atë brenda trupit të butë, dhe që tani njerëzit i luftojnë ashpër si dëmtues (me gardhe, kripë, helm, uthull, alkool, thikë e gërshërë – lista mund të vazhdojë gjatë).<sup>115</sup> Lloji më i përhapur i kërmijve pa guaskë që jeton në tokë është *Arion vulgaris*, i njohur edhe si kërmilli i rrugës spanjolle ose kërmilli me kapuç.<sup>116</sup> Termi “spanjoll” i është dhënë sepse gabimisht është menduar se pas Luftës së Dytë Botërore është “futur” në Evropën Qendrore nga Evropa Jugore përmes importeve të frutave e perimeve. Debatet për “llojet invazive” mbartin, siç shpjegon Annika Harzmann, parimisht “rrezikun e një hierarkizimi të pajustificueshëm ekologjikisht të llojeve „vendase“ kundrejt atyre „të huaja“”. Lidhja me “narrativat raciste dhe koloniale”<sup>117</sup> shihet qa-

---

113 Kluge, *Personen und Reden*, fq. 26.

114 Alexander Kluge/Oskar Negt, *Geschichte und Eigensinn*, Frankfurt a.M. 1981, fq. 634. Në vijim në libër shtypen edhe pjesë nga „Për gjenezën e marrëzisë“. Shih: Po aty. fq. 635.

115 „Nga një këndvështrim evolucionar, kërmijtë lakuriq janë kafshë më të avancuara, kërmijtë me guaskë 2.0: atje ku tek paraardhësit e tyre ngrihej guaska, ata shpesh kanë vetëm një sipërfaqe të rrafshët lëkure, të ashtuquajtur mburojë manteli. Kjo u jep atyre më shumë shkathtësi dhe shpejtësi, si edhe kursim energjie që përndryshe do të duhej investuar në prodhimin dhe bartjen e guaskës së tyre – por nga ana tjetër i bën edhe më të cenueshëm.“ Werner, Schnecken, fq. 39.

116 Ky emër si duket rrjedh nga ngjashmëria e jashtme e kërmijve me rrobat e murgjve. Nga sjellja, megjithatë, kjo specie kërmijsh e pangopur i ngjan më tepër kalorësve grabitqarë sesa urdhrit lypsar françeskan.

117 Annika Harzmann u referohet vlerësimeve të Fachstelle für Radikalisierungsprävention und Engagement im Naturschutz (FARN), shih: [https://postcolonial-realities.home.blog/blog-feed/#\\_ftn](https://postcolonial-realities.home.blog/blog-feed/#_ftn)

rtë te emërtimi i gabuar i *Arion vulgaris* si “kërmilli i rrugës spanjolle”.<sup>118</sup> Ashtu si kërmijt luftarakë mesjetarë dhe grerëzat e detit që thyejnë blindet, *Arion vulgaris* tregon se e buta nuk shoqërohet domosdoshmërisht me pasivitet, tërheqje dhe paqësori. Meqenëse, si të gjithë kërmijt pulmonarë tokësorë, konsiderohet hermafrodit, ai sfidon, me vetë ekzistencën e tij, një “kuptim normativ të identitetit, familjes dhe shoqërisë”.<sup>119</sup> Kërmilli pa guaskë bëhet edhe më shumë “armik i borgjezisë” sepse ka edhe prirje kanibale.<sup>120</sup>

### Vështrim: Kërmilli i Kairosit

Potenciali transgresiv që Kluge e sheh te kërmilli lidhet edhe me kuptimin e tij për konceptin kairologjik. Në mitologjinë greke, Kairosi (καῖρός) është perëndia e rastit të volitshëm dhe e çastit të

118 Që „kërmilli i rrugës spanjolle“ ka prejardhje nga Evropa qendrore dëshmojnë studimet e qendrës hulumtuese për biodiversitetin dhe klimën si dhe të Goethe-Universität Frankfurt. Shih: <https://www.nabu.de/tiere-und-pflanzen/sonstige-arten/weichtiere/16884.html> si dhe Werner, Schnecken, fq. 128.

119 Werner, Schnecken, fq. 75. Disa kërmij tokësorë me mushkëri „gjatë aktit seksual marrin ose rolin mashkullor, ose atë femëror. Disa, si kërmilli tigër ose ai i quajtur veshthi i miut, i marrin të dyja rolet njëkohësisht. Të tjerë – si p.sh. kërmilli me emrin domethënës latin *Crepidula fornicata* [...] e ndryshojnë gjininë gjatë jetës së tyre: të lindur si meshkuj, më vonë bëhen femra, përpara se në moshë të shtyrë të dominojnë sërish karakteristikat mashkullore. Së fundi, ekzistojnë edhe lloje që, kur popullata e tyre kërcënohet dhe nuk gjendet asnjë partner seksual i përshtatshëm në afërsi, thjesht vetëpëllënohen dhe kështu sigurojnë vazhdimësinë e trashëgimisë së tyre gjenetike. Ky, natyrisht, nuk është një vendim politik, por megjithatë vë në pikëpyetje në mënyrë radikale binaritetin gjinor mbizotërues të njerëzimit dhe që përfytyrimet tona mbi martesën, shoqërinë, rendin dhe kulturën e ka formësuar në mënyrë vendimtare.“ Po aty.

120 Tek Kluge, në vijim të Benjamin-it, haset një trajtim i hollësishtëm i figurës së kanibalit. Shih: Birgit Haberpeuntner, „Anthropophagische Autorschaft“, në: Plurale Autorschaft. Alexander Kluge-Jahrbuch 7, ed. Christian Schulte/Birgit Haberpeuntner/Melanie Konrad, Göttingen 2021, fq. 199–218 si dhe Klaus Kreimeier, „Das Seiende im Ganzen aber steuert der Blitz.“ Anmerkungen zu Alexander Kluges Magazine“, në: Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine, ed. Christian Schulte/Winfried Siebers, Frankfurt a.M. 2002, fq. 39–51.

duhur. Ai paraqitet shpesh si një burrë me krahë, tullac në pjesën e pasme të kokës dhe me një tufë flokësh përpara, që balancon një peshore mbi një brisk. Kairosi simbolizon veprimin në momentin vendimtar, si për shembull çasti ideal kur lëshohet një shigjetë. Nëse ndjekim këtë traditë, duket se shpejtësia dhe vëmendja janë tiparet qendrore të kairologjisë. Por në konceptimin e Kluge-s, Kairosi lidhet edhe me diçka tjetër. Christian Schulte e përshkruan mendimin kairologjik të Kluge-s si një përpjekje “për të rregulluar përsëri perceptimin tonë të historisë” dhe për t’i shtuar atij një ndjeshmëri për atë çast “kur fatkeqësia ende mund të ishte shmangur”.<sup>121</sup> Ky përfytyrim i kairologes si një ndërhyrje shpëtuese, ashtu siç e zhvillojnë Kluge dhe Walter Benjamin, kërkon një ndjeshmëri të veçantë. Benjamin flet për “instinktin e errët të kafshës”, përmes të cilit ajo “gjen daljen nga rreziku që ende duket i padukshëm”.<sup>122</sup> Një ndjesi dhe parashikim të tillë, Kluge ia atribuon, duke ndjekur Adorno-n dhe Horkheimer-in, kërmillit kureshtar, i cili shtrin me kujdes antenat dhe ecën me maturi përpara. Si simbol i ngadalësisë, kujdesit, ndjeshmërisë, maturisë dhe butësisë, kërmilli i kundërvihet vetëm në dukje Kairosit. Ndërhyrja kairologjike nuk ka pse të jetë e guximshme, e nxituar dhe e shpejtë. Ndërsa Kairosi, si perëndi me krahë, endet mbi njerëzit dhe Tokën dhe mund të ndërhyjë vetëm nga larg, kërmilli ecën duke zvarritur trupin e tij pranë tokës, duke ndier çdo dridhje të saj. Një subversion artistik i kundërshtisë (së supozuar) mes kërmillit të ngadaltë dhe engjëllit të shpejtë gjendet në skulpturën prej bronzi të Salvador Dalí-t *Snail and the Angel* (1977).

---

121 Christian Schulte, „Kairos und Aura. Spuren Benjamins im Werk Alexander Kluges“, në: Schrift Bilder Denken, ed. Detlev Schöttker, Frankfurt a. M. 2004, fq. 219–233, këtu: fq. 230.

122 Walter Benjamin, Einbahnstraße, në: i njëjti, Gesammelte Schriften, Bd. 4, ed. Tillman Rexroth, Frankfurt a. M. 1991, fq. 83–148, këtu: fq. 95



*Salvador Dalí, Snail and the Angel Bronzeskulptur (1977)*

URL: <https://www.galerie-montmartre.com/en/produit/snail-and-the-angel/>

Kërmilli ka lidhje të fortë me tokën dhe përdor dy palë tentakula shumë të ndjeshme dhe skajet delikate të këmbës së tij për të eksploruar rrugën dhe për të ndier pengesat. Ai gjithashtu ka një nuhatje dhe shije të zhvilluar, që i lejon të dallojë aromat e ushqimit nga një largësi deri në 40 cm. Përfundimisht, parakushti për ndërhyrjen kairologjike nuk qëndron te shpejtësia, por te shkathtësia. Aktorët e blinduar dhe të ngurtësuar e kanë të vështirë të ndërhyjnë spontanisht, Kairosi kërkon, në fund të fundit, pikërisht fleksibilitetin dhe butësinë e kërmillit.

Përktheu: **Blertë ISMAJLI**



**“PËR PJEKJET E VETME JANË TË PAMJAFTUESHME”.  
MBI ARTISTËT NËN ÇATINË E CIRKUT:  
TË PËRHUMBUR DHE PATRIOTJA**

*“Leni Peickert thotë: ‘Dua ta ndryshoj cirkun ngase e dua.’  
pikërisht meqë e do, ajo s`do të mund ta ndryshojë.”*

**Intervistë me Blerta HOÇIAN**

*Mbrëmja e dytë e retrospektivës vë në qendër dy filma që tregojnë qartë se si Alexander Kluge e sheh kinemanë, pra, si mjet kritik në radhë të parë, si kujtesë por edhe si utopi. Artistët nën çatinë e cirkut: të përhumur (1968) u realizua brenda klimës së protestave studentore dhe u shpërblye me Luanin e Artë në Venedik. Në qendër të filmit ka Leni Peickert, që trashëgon një cirk nga babai, dhe nën udhëheqjen e saj vendos tashmë ta reformojë. Por vizioni i saj has në pengesa, qofshin ato ekonomike, rregullore politike, apo në diçka që ndërlihet me pritshmëritë e publikut. Kështu me Klugen, cirku bëhet simbol i krijimtarisë artistike që nuk ka për qëllim argëtimin, por më shumë sfidimin shoqëror, edhe në rastet e dështimit, ai mund të bëhet shembull ndaj një bote më të drejtë.*

*Dhjetë vjet më vonë, Kluge këtë qasje e thellon më tej, sidomos në filmin Patriotja (1979), ku Gabi Teichert, mësuese e historisë, refuzon ta ndajë versionin zyrtar të kësaj lënde me nxënës. Në vend të kësaj, ajo gërmon në tokë dhe arkiva, konfrontohet me politikanët e rangut të lartë dhe insiston se historia nuk është proces i mbyllur, por duhet të formësohet edhe tani. Patriotizmi në këtë film nuk paraqitet si ritual kombëtar, por në formë të kujdesit, angazhimit dhe të kërkimit të vazhdueshëm.*

*Të dy figurat, si Peickert, ashtu edhe Teichert qëndrojnë pranë atij arti, që nuk mjaftohet me përfaqësim, por që kërkon, të jetë këm-*

bëngulës dhe i shqetësuar ndaj fenomeneve të ndryshme. E vërejmë që kryesisht protagonistet te Kluge janë figura femërore. Ato veprojnë përmes bindjeve dhe jo nga motivet romantike; mandej ato as që portretizohen përmes atij shikimit të seksualizuar. Zakonisht ai në filmat artistikë, figurat mashkullore i vendos në periferi, qoftë si përfaqësues institucionesh, të burokracisë, ushtrisë apo shërbimit sekret. Ata janë mëshirim i disiplinës dhe kontrollit. Ndërsa figurat femërore përfaqësojnë kërkimin, dijen dhe veprimin: Gabi Teichert kryesisht përmes gërmimeve ilegale, leximeve kolektiv në grup, dhe përmes afirmimit të ndjesores si burim dijeje, kurse Leni Peickert përmes vizionin për një cirk që e sheh artin si eksperiment shoqëror.

Në këtë bisedë, Blerta Hoçia thekson se të dy figura femërore qëndrojnë pranë angazhimit të tyre: pra, afër gërmimit, kërkimit dhe riorganizimit të historisë, që ngjashëm përkojnë edhe me angazhimin e saj artistik dhe të punës me arkivat, fotografinë dhe kujtesën. Njëkohësisht, ajo i shpalos edhe dallimet e mëdha në kushtet e rrethanat e prodhimit artistik në kontekste të ndryshme.

Megjithatë, për Hoçian kjo paralele ngel e padukshme: si te Kluge, ashtu edhe në praktikën e saj, kur vihen në dyshim narrativat sidomos, dhe kur rezistojmë ndaj harresës. Forca e këtyre figurave – e raportit kritik ndaj shoqërisë – hap hapësira rezonimi që shkojnë përtej kinemasë: si në fushën e krijimtarisë artistike, ashtu edhe në aktivizëm dhe në kulturat e kujtesës. Njëkohësisht bëhet e dukshme se, pavarësisht vetëkritikës, perspektiva e Kluges mbetet e lidhur me kontekstin e vet. Kjo ngre pyetje të ndryshme, si në raport me vetë filmat, ashtu edhe mbi kushtet e prodhimit të artit në Kosovë, që dukshëm varen nga institucionet gjermanofone dhe hegjemonike të financimit, siç është edhe rasti i kësaj retrospektive këtu.

*Këtë bisedë e udhëhoqi Verena Walzl*

### **Verena Walzl**

Mirëmbërëma dhe mirë se erdhët. Po filloj me prezantimin e mysafirrit. Blerta Hoçia lindi më 1984 në Tiranë, Shqipëri. Artiste dhe kuratore e pavarur, e specializuar në fotografi, video dhe instalacion.

Ka diplomuar në Akademinë e Arteve të Bukura në Firenze, Itali, dhe është bashkëthemeluese e Galerisë MISA, hapësirë që drejtohet nga disa artistë në Tiranë. Blerta u angazhua si përgjegjëse për ruajtjen, konservimin dhe menaxhimin e arkivit në Muzeun Kombëtar të Fotografisë “Marubi” në Shkodër. Aktualisht jeton në Prishtinë. Ka qenë pjesë e Foundation 17... Apo jo? Se nuk isha e sigurt.

**Blerta Hoçia**

Po, kam qenë.

**Verena Walzl**

Ah, më fal. (qesh)

**Blerta Hoçia**

Por ende jam me zemër aty. (qesh)

**Verena Walzl**

Ah, me zemër, po. (qesh) Foundation 17 është një kolektiv që promovon artin dhe aktivizmin kulturor në qytet dhe bën një punë jashtëzakonisht të rëndësishme. Praktika artistike e Blertës shpesh eksploron temat e jetës së përditshme, padrejtësinë sociale dhe ndërthurjen e kujtesës me ngjarjet historike. Ajo ka bashkëpunuar me organizata si Fondi për të Drejtën Humanitare në Kosovë (FDHK) dhe gjithmonë thekson rëndësinë e kërkimit në projektet e saj artistike e kuratoriale. Zakonisht përdor materiale arkivore për të hyrë në dialog me kujtesën kolektive. Prandaj, Blerta, dua të të pyes, të ftoj të ndash përshtypjet e tua për të dy filmat, për skena të caktuara... apo në përgjithësi si e përjetove filmin e parë *Artistët nën çatinë e cirkut: të përhumbur?*

**Blerta Hoçia**

Faleminderit, Verena. Mirëmbërëma dhe faleminderit të gjithëve që gjetët kohë të jeni sonte këtu. Së pari, dua të shpreh mirënjohjen që më ftuat në këtë retrospektivë të rëndësishme kush-

tuar Alexander Kluges. Është me të vërtetë nder të jem pjesë e këtij programi. Por, thënë sinqerisht, kur mora ftesën, e pyeta vetën nëse e meritoja të isha këtu, sepse nuk jam eksperte e kinemasë. Dhe, duke pasur parasysh peshën e Kluges në botën e filmit, letërsisë dhe mendimit kritik, ndjeva përgjegjësi të madhe për t'u përgatitur. Megjithatë, duke u futur në veprën e tij, duke parë filmat dhe duke lexuar materialet arkivore rreth tyre, nisa të ndieja një afërsi mes universit të Kluges dhe praktikës sime si artiste dhe kuratore. Besoj se shumica e studiuesve dhe artistëve do ta gjejnë këtë afërsi, sidomos në punën me arkivat. Në fakt, e gjeta procesin tim të pasqyruar te vetë veprimet e protagonistëve të filmave, veçanërisht te *Patriotja*. Gjestet e tyre të gërmimit, kërkimit dhe ridimensionimit më dukeshin të njohura, si gjeste paralele, vetëm se përmes medimeve të ndryshme. Kështu që, sipas programit, do të përpiqem të ofroj një lexim personal të filmit që sapo pamë (*Artistët nën çatinë e cirkut: të përhumbur*). Në këtë përpyetje do të doja të angazhohesha bashkë me ju dhe ta shndërronim këtë pikë në një hapësirë shkëmbimi vizionesh dhe mendimesh mbi filmin, i cili trajton një tematikë që mbetet ende aktuale: nga njëra anë lidhet me situatën dhe kontekstin e Kosovës, dhe nga ana tjetër, me gjendjen e artit dhe të artistëve sot.

Bota e artit është e kushtëzuar nga tregu i artit dhe gjithçka që rrotullohet rreth tij, që do të thotë se përmbajtja dhe kërkimi i së vërtetës nuk janë aq të rëndësishme më. Besoj se ndodhemi në një moment thellësisht ekzistencial, që ka zgjatur tashmë me dekada. Pjesa më e madhe e artit që krijohet dhe vlerësohet sot, si brenda, ashtu edhe jashtë botës së artit, është ose tepër e intelektualizuar ose tej mase formale. Dhe në të gjitha rastet ka humbur lidhjen, urën dhe barazinë me publikun dhe me kuptimin e asaj që bën, duke mbetur e izoluar në shumë fluska që nuk komunikojnë me njëra-tjetrën.

Duke folur për këto fluska, ngase mendoj se secili prej nesh gjendet brenda një fluske të ndryshme, dhe veçanërisht duke jetuar e punuar në vende si Shqipëria dhe Kosova, ne jemi brenda një fluske specifike. Ka një skenë në film ku një nga regjisorët e spektaklit, derisa Leni është në përgatitje të hapjes madhështore, fantazon për

prodhimin e këtyre fluskave dhe përshkruan me shumë detaje se si do të ndihen dhe si do të perceptohen nga publiku. Kjo është si një simbolikë, ashtu si shumë skena të tjera, dhe lë hapësirë për shtresa të shumta interpretimi. Por mënyra si e pashë unë, lidhet edhe me kontekstin tonë këtu.

E njëjta gjë vlen edhe për skenat hapëse të filmit, ku pas prezantimit të personazheve, ngjashëm si në stilin e filmave pa zë, vijojnë imazhet që duket se janë nga një miting i partisë naziste, të marra nga materiale propagandistike arkivore. Që në fillim, kjo e nxjerr menjëherë në pah temën qendrore ose pikën e origjinës nga e cila shpërthen thelbi i filmit; Gjermania e pasluftës dhe përballja e vështirë me një të kaluar të pazgjidhur. Por, ashtu si shumë skena të tjera, edhe këto bartin shtresa të tjera kuptimi. Për shembull, kontrasti me muzikën, që në fakt është një *cover* i këngës së John Lennonit, *Imagine*, por në spanjisht. Ky kontrast, mendoj unë, prodhon përplasjen e idealeve të kundërta gjatë gjithë filmit. Nga njëra anë, pamjet arkivore nga mitingu nazist, me spektaklin masiv, koreografinë dhe propagandën, që shërbejnë për të kontrolluar dhe projektuar pushtet e dominim mbi popullatën. Dhe po, mund të flasim më vonë për këtë, kur tash jemi ka e dëgjojmë një tjetër miting partiak nga këtu.<sup>123</sup> Dhe mendoj se ky film, edhe sot është mjaft bashkëkohor, sepse po përjetojmë çështje të ngjashme me ato të protagonistëve.

Nga ana tjetër, përpjekjet e protagonistëve për të krijuar një art jo aq autentik dhe të çliruar, pasqyrojnë përpjekjen e të gjithë brezit me ideale të porealizuara, sepse këto përpjekje zhvillohen brenda të njëjtave struktura dhe rregulla të pushtetit që ata synojnë t'i sfidojnë. Ka disa skena që unë i interpretoj si simbole të fuqishme, të lidhura me këtë dinamikë, dhe do të përpiqem t'i ilustroj. Filmi ndjek historinë e protagonistas Leni Peikert, një grua ambicioze dhe idealiste, që trashëgon cirkun nga i ati. Por ndryshe nga babai i saj, që e shihte

---

123 Sot është njëra prej ditëve të fundit të fushatës zgjedhore në Kosovë (2025). Rreth Kino Armatës, mes Grand Hotelit dhe shtatores së Zahir Pajazitit, partia Lëvizja Vetëvendosje po mban tubimin përmbyllës, ndërsa ne këtu brenda po bisedojmë me Blerta Hoçian. Nga sheshi dëgjohet muzikë dhe fjalime të zëshme.

çirkun si hapësirë argëtimi, thjesht veçse për argëtim, ajo e koncepton si një vepër të plotë arti, prandaj, dëshiron ta transformojë sipas vizionit të saj. Leni dëshiron të krijojë një cirk të ri, një vend për ide avangarde bashkëkohore, ku krijohet art njëmend, i angazhuar, me kuptim dhe me seriozitet. Por ajo shumë shpejt e kupton se problemet dhe vështirësitë ekonomike nuk mund të ecin paralelisht me vizionin e saj.

Dy skena më bënë veçanërisht përshtypje. E para, kur Leni e blen një elefant. Pavarësisht që elefantët në film shfaqen disa herë, si lajtmotiv, por edhe në filma të tjerë të Kluges, mendoj se kjo kafshë ka shumë shtresa kuptimore, sidomos në simbolikën e kujtesën apo të ballafaqimit me të kaluarën. Qysh në fillim të filmit shpaloset historia e elefantëve që betohen se nuk do ta harrojnë zjarrin. Në skenën kur blihet elefanti, ajo ndjehet shumë rehat, sikur po të blinte një kafshë shtëpiake. Ajo që bie në sy është se elefanti sillet si kafshë shtëpiake, i zbutur pothuajse plotësisht. Sidoqoftë, elefanti nuk është kafshë që i përket atij peizazhi. Por ja që cirqet shfaqin kafshë jashtë habitatit të tyre natyror, që nuk sillen ashtu siç do të silleshin zakonisht. Ngjashëm si në skenën me kalin që shtrihet në shtrat dhe mbulohet me batanije, apo edhe në skenat e tjera me kafshë të domestikuara. Por rasti i elefantit, që është një kafshë gjigante dhe perceptohet si ekzotike, e shpërfaq mjaft mirë idenë e dinamikave të pushtetit. Ai, jo veç që është aty për t'u admiruar nga masat, por është trajnuar të sillet në mënyrë të caktuar, që i nënshtrohet kontrollit dhe dominimit.

Në opinionin tim, kjo pasqyron mënyrën se si perëndimi, përfshirë këtu edhe Gjermaninë, e ka trajtuar të ashtuquajturën botën e tretë ose ish-kolonitë e veta. Besoj se kjo është një kritikë që Kluge ia adreson shoqërive perëndimore, sidomos asaj gjermane të pas Luftës së Dytë Botërore. Edhe në rastin e Lenit, apo përgjithësisht tek aktivistët apo idealistët, revolucionarët, me të gjithë tendencat e mira, ata ende operojnë përbrenda të njëjtit sistem, dhe brenda atyre strukturave, sa pa dashje riprodhojnë po ato korniza dominimi dhe pushteti. Dhe elementi i fundit nga skena me shoqen e saj të pasur, Gittin. Kur Leni e viziton, edhe pse është e dëshpëruar për fonde e

para, ia ndalon koleges së saj t'i kërkojë hua. Për mua miqësia e Lenit me Gittin është e ngjashme si raporti i saj me të atin, që kishte fituar pasuri përmes profiteve nga lufta gjatë periudhës naziste. Dhe kur Gitti vdes, gjithë trashëgimia e saj i kalon Lenit. Në këtë mënyrë shfaqet pamundësia e refuzimit dhe kompromisi i pashmangshëm, duke vazhduar me po ato struktura që theksojnë më tej amnezinë kolektive në shoqërinë gjermane. Ja, këto janë disa prej skenave që më lanë më shumë përshtypje, por sigurisht që ka të tjera mjaft të mira.

### **Verena Walzl**

Faleminderit shumë për leximin tënd dhe interpretimin e këtyre skenave. Në frymën e fragmentarizuar që përdor Kluge në kinema..., dua ta ndërroj mënyrën e bisedës, dhe ja po e shtroj një pyetje që desha ta bëja qysh në fillim: Nëse do të duhej t'i lidhje këta dy filma me njërin prej katër elementeve themelore, cilin element do t'ia caktoje secilit film?

### **Blerta Hoçia**

Në ç'kuptim?

### **Verena Walzl**

E solla këtë pyetje ngase më herët e përmende "gërmimin" te *Patriotja*.

### **Blerta Hoçia**

Në rregull.

### **Verena Walzl**

Prandaj më shkoi mendja në elementin e tokës. A mund të na ndërlihdësh diçka me të?

### **Blerta Hoçia**

Ah po, po, sigurisht. Është si toka, të kujton pashmangshëm krimet e luftës dhe një të kaluar sikur të ishte e varrosur. Gërmimi

në film është njëkohësisht metaforik dhe literal, ngase ajo gërmon edhe për gjëra arkeologjike, e njëkohësisht edhe për të kaluarën. Dhe ky gërmim është i rëndësishëm, sepse çon në zbulime që funksionojnë si kundër-narrativa. Është thelbësore të merremi me narrativën zyrtare, që na ofrohet nga institucionet apo autoritetet, por po aq e rëndësishme është që ne, si punonjës të kulturës, artistë, krijues apo studiues, të gjejmë narrativa të fshehura që shërbejnë si kontrast prej të tjerave. Pikërisht në këto mini-narrativa ose mikro-narrativa ka zbulime interesante, sepse aty nuk ka vetëm madhështi, por edhe histori të përditshme, që janë universale, dhe me të cilat secili mund të ketë lidhshmëri. Nuk e di nëse iu përgjigja plotësisht pyetjes, por po.

### **Verena Walzl**

Po, faleminderit. Dhe për t'i dhënë audiencës njëfarë konteksti, ngase filmi i dytë që do të shfaqet pas bisedës sonë është *Patriotja*. Protagonistja, Gabi Teichert, është mësuese historie që jo veç gërmon në një gropë duke nxjerrë copëza të historisë gjermane, por në vazhdimësi viziton të gjitha institucionet dhe partitë politike, duke ju thënë: duhet ta ndryshoni atë që po bëni tani, sepse më vonë, kur të ndodhem para nxënësve, do të më duhet t'ua mësoj të gjitha pasojat dhe rrëmujën që e keni shkaktuar me vendimmarrjet tuaja të dështuara. Ajo vazhdon vizitat lart-e-poshtë, dhe përpiket t'i bindë të bëjnë politikë më të mirë, të ndryshojnë kursin e historisë, para se bota të rrëshqasë sërish në një tragjedi tjetër si Lufta e Dytë Botërore. Krejt në fund, duket si punë sizifiane, e ngjashme me atë që bën Leni me cirkun e saj, në fakt ajo nuk arrin të ndryshojë asgjë, por vazhdon të përpiket, të vazhdojë, të mundohet dhe të besojë gjatë gjithë kohës.

### **Verena Walzl**

Faleminderit shumë për këtë lexim të këtyre skenave. Pra, në kuptimin e fragmentarizmit që përdor Kluge në kinemanë e tij, dua ta ndërpres bisedën tonë, që në fillim, me diçka. Doja të të pyesja: nëse do të duhej t'i lidhje këto dy filma me një nga katër elementet, cilin element do t'u caktoje? A është e kuptueshme kjo pyetje apo tingëllon krejt e çuditshme?

**Blerta Hoçia**

Hmm.

**Verena Walzl**

Pra, ajo përpiket të ndryshojë cirkun, mirëpo institucionet apo ndoshta publiku, apo kushdo qoftë tjetër që është në lojë, nuk po e lejon realizimin/ndryshimin që ajo e dëshiron. Në rastin e të dy filmave kemi dy figura femërore që luftojnë për idealet e tyre, pavarësisht pengesave që hasin përballë. Më herët e përmende skenën e artit në Kosovë, ndoshta mund ta kontekstualizosh atë që the më parë? Nryshe nga vendet si Austria, mendoj se është shumë më ndryshe. Artistët atje mbijetojnë në kushte më specifike, kurse në Kosovë arti mbështetet kryesisht nga OJQ-të, dhe shpalos kërkesa të tjera, se si paratë orientohen në skenën e artit . E kemi skenë e galerive të vogla. Atë të Muzeut Kombëtar, të fakultetit për arte të bukura, por nuk e kemi atë të muzeut të artit bashkëkohor, por një grup të paktën po mundohet ta themelojë. A mund të na thuash diçka për sfidat apo problemet me të cilat përballësh në praktikën tënde si artiste dhe kuratore në këtë mjedis specifik?

**Blerta Hoçia**

Faleminderit për pyetjen. Është shumë e rëndësishme, sepse si në Kosovë, ashtu edhe në Shqipëri, çështja kryesore është mbijetesë. Arti nuk shihet ashtu sikurse në filmin që sapo e shikuam, pra nuk ballafaqohemi me ideale të larta, por thjesht me faktin si të mbijetosh. Statusi i artistit është i papërcaktuar, nuk të njohin si profesionist, andaj edhe nuk të llogarisin si profesionist të vërtetë. Ndoshta nga këtu mund të nisemi, që s'ë gëzojmë ende këtë status. Dhe sapo të sigurohet mbijetesë, dalin telashe e tjera. Për shembull, vite më parë në Shqipëri kishte një trend që galeritë dhe kuratorët e huaj kërkonin artistë që të punonin mbi diktatorin Enver Hoxha ose mbi atë periudhë historike.

**Verena Walzl**

Galeritë private?

**Blerta Hoçia**

Po, galeritë tona, pronarët ose kuratorët e tyre, sidomos studiuesit e huaj që vinin për vizita. Artistët e brezit tim ose ata të rinjtë nisën të prodhonin vepra për atë periudhë vetëm sepse shiteshin. Ishte e çuditshme ta përjetoje atë joproduktivitet, gati të kuptimt, ngase ato veprat nuk ishin dhe as që bartnin ndonjë përjetim. Po atë problem e shoh edhe në Kosovë, si para, ashtu edhe pas Manifestas: artistët shtyhen të prodhojnë diçka çka iu kërkohet, e jo çfarë duan vetë.

**Verena Walzl**

Po çfarë kërkohet aktualisht në Kosovë, çka për shembull? Si mund ta bësh më të kapshëm?

**Blerta Hoçia**

Po, mendoj se artisti perceptohet ende si ekzotik. Nëse vjen nga ky rajon, je disi akoma ekzotik. Kështu e shoh unë.

**Verena Walzl**

Pra, pritshmëritë janë që identiteti të riprodhohet në art?

**Blerta Hoçia**

Po, ashtu është.

**Verena Walzl**

A mendon se ky presion ushtrohet më shumë nga jashtë, apo atë e ushqen vetë skena vendore e artit?

**Blerta Hoçia**

Mendoj se ka diçka të tillë, kur njerëzit vijnë këtu, sidomos kuratorët, ata vijnë me një ide se çfarë duhet të gjejnë këtu. Edhe nëse

nuk e gjejnë menjëherë, ajo ide prapë ushtron presion, dhe fillon të prodhojë diçka.

### **Verena Walzl**

Pra, diçka sikurse Leni kur ngelësh e përhumbur... (qesh) si Leni, që papritmas nuk di më çfarë të bëjë, duke u përballur me sistemin, mekanizmat e tjerë, e me shoqërinë që ia tregojnë kufijtë e saj?

### **Blerta Hoçia**

Po, por çfarë nëse përhumbja nuk vjen nga konteksti në Kosovë ose Shqipëri. Por shumë më shumë prej botës dhe tregut të artit në përgjithësi, me ndryshimet dhe trendet e pandalshme, që në fakt nuk interesohen kurrë për përmbajtjen e sinqertë, për kërkimin e së vërtetës apo kuptimin e mirëfilltë në art. Nuk jam shumë adhures e artit bashkëkohor ashtu siç është sot. Kam kaluar një periudhë ku ndihesha thellësisht e përhumbur, por me kohë e gjeta një tjetër sferë: memorizimin, të bëj diçka që mund t'i shërben dikujt. Nuk është thjesht "art për hir të artit", ndoshta nuk është fare art, veçse përdor mediumin artistik, ndër të tjera. Aktualisht me këtë gjë merrem.

### **Verena Walzl**

Po a është art politik?

### **Blerta Hoçia**

Ndoshta aktivizëm - po.

### **Verena Walzl**

Kam edhe një pyetje tjetër për perspektivën gjinore të këta dy filma të Kluges. Më duket e rrallë, madje edhe në kinemanë bashkëkohore, të gesh protagoniste femra, historitë e të cilave nuk përfshihen rreth romancave, por rreth bindjeve dhe përmbajtjes së jetës së tyre. Edhe çështje e paraqitjes, ajo që Laura Mulvey e quan si *male gaze* dhe objektifikimi i nënkuptuar, që mungon këtu, apo është ripërpunuar ndryshe. A mund të na shpjegosh pak nga këndvështrimi yt? Shohim dy gra "të fiksuara" si protagoniste: një të fiksuar

pas reformimit të cirkut, dhe tjetrën pas ndryshimit dhe zbardhjes së historisë. Personazhe të tilla janë të rralla, dhe për mua ishte çliruese t'i shihja ato.

**Blerta Hoçia**

Po, kur i pashë për herë të parë, mendova se si personazhe janë trajtuar si burrë.

**Verena Walzl**

Si burrë apo si njeri?

**Blerta Hoçia**

Po (qesh).

**Verena Walzl**

Si njeri. (qesh).

**Blerta Hoçia**

Ka një dallim, zakonisht presim që gratë të trajtohen ose të paraqiten në një mënyrë të caktuar. Por në këtu është portretizuar si njeri, por do të thosha edhe si burrë, sidomos kur i shohim ato skenat e zhveshjes, nuk mendoj që janë aq erotike apo diçka të ngjashme. Fare lehtë mund të zhvishej ashtu edhe një burrë. Të paktën unë e perceptova ashtu.

**Verena Walzl**

Por nuk ka të bëjë me zhveshjen aq shumë. Sa me mënyrën e shikimit, me mënyrën se si kamera zakonisht i paraqet trupat e femrave, si i kornizon dhe si i rrëfen. E këtë rast më duket ndryshe.

**Blerta Hoçia**

Po, por mendoj se ka edhe një shtresë tjetër këtu, ngase ndonjëherë më duket si burrë, ndonjëherë s'ka fare gjini për mua. Ndoshta edhe aktorja e bën të vetën, ndoshta ka edhe diçka tjetër, nuk e di.

Nuk është aq e prerë për mua, aq e përcaktuar, dhe lë hapësirë për interpretime të mundshme.

### **Verena Walzl**

Interesante. Në një prej bisedave përgatitore, e përmende një herë fjalën “feminizëm perëndimor”. A mund të thuash diçka edhe në raport me filmin?

### **Blerta Hoçia**

Ah, po, për shkak se aty e hasim vetëm perspektivën e bardhë, pra feminizmin e bardhë, apo perspektivën “e bardhë” përgjithësisht. Pra, në film mungon ajo perspektiva tjetër. Ndoshta mund ta hasim atë a ta imagjinojmë përmes mënyrës së filmimit apo imazheve te rasti i elefantit qysh e theksova më lart, apo të elementët e vegjël që mund të ndërlihdeshin me temat, si ndoshta ajo e kolonializmit a mënyrës se si e trajtojmë tjetrin.

### **Verena Walzl**

Filmi ka edhe elemente të tjera: ka kafshë, valltarë, kuaj dhe artistë.

### **Blerta Hoçia**

Po, por në këtë rast po mendoja vetëm nga perspektiva e bardhë, dhe nuk do të zgjatem fort mbi të.

### **Verena Walzl**

Do të doja të riktheheshim te *Patriotja*, për shkak të aktit të gërmimit, dhe faktit që kemi të bëjmë me tokën. Çfarë gërmojmë është pjesë jona; nuk mund të ikim nga ajo. E shoh një ngjashmëri me praktikimin tënd me memorizimin e luftës, prandaj desha ta ndërlihdha me filmin e dytë. Aspekti i tokës si medium që ruan dhe fsheh gjëra është i fuqishëm, përveç që ruan ndonjëherë lejon rikthimin e informacion, e ndonjëherë jo. Mund të ndash diçka më shumë se si rezonon kjo me praktikën tënde të përkujtimit? Për mua, kjo lidhje ishte shumë e fuqishme në rastin e Gabi Teichert në filmin e dytë, gjatë kujtimeve të saj dhe mënyrës se si ndërlihdet me kujtesën.

### **Blerta Hoçia**

Po, ishte shumë domethënëse për mua, për shkak të gjetjeve që përmenda më parë. Për shembull, shumë vjet më parë kam punuar si fotografe në mitingje dhe demonstrata partiake. Përfundova, pa dashur, duke prodhuar imazhe propagande. Ishte shqetësuese, por edhe fascinuese, sepse kapja emocionet, pasionin, perceptimet e njerëzve aq fort të përfshirë në politikë, sidomos tek liderët e partive. Por në fund, kur shikoja çfarë kisha prodhuar, ishte propagandë, dhe pas një kohe se kisha më atë emocion.

Më vonë, kur punova në Muzeun e Fotografisë Marubi në Shkodër, kalova shumë kohë në arkivin e tyre të madh, negativë qelqi origjinalë dhe filma që mbulojnë më shumë se 100 vjet histori shqiptare, përgjatë regjimeve të ndryshme. Më tërhiqnin veçanërisht fotografitë e protestave dhe të demonstratave. Duke parë imazhe të bëra mbi një shekull më parë, njohja e të njëjtave dinamika dhe kompozicione si në fotografitë e mia. Peizazhet dhe veshjet kishin ndryshuar, por gjetet, pasioni, skenografia e turmës ishin pothuajse identike. Vazhdova të gërmoja më tej, duke vënë re se si njerëzit gjithmonë mbanin...

### **Verena Walzl**

Banderola.

### **Blerta Hoçia**

Banderola. Duke thënë: “Rroftë” për çdo regjim. Pra fjala ishte për: “Rroftë Mbreti Sokol”, një mbret i vetëshpallur në Shqipëri. Pastaj “Rroftë Shqipëria komuniste” ose madje “Rroftë Italia fashiste”, edhe atëherë kur ndodhi okupimi i Shqipërisë. Kishte edhe “Rroftë Jugosllavia”, “Rroftë Tito”. Pra, këto “rroftë” të gjithëkohshme, për mua ishin interesante dhe krijova një ekspozitë me titull *Rroftë*. Ishte interesante sepse edhe në imazhet e mia, që kisha kapur në mitingje, gjeta slogane si “Rroftë Partia Socialiste”, dhe kështu ishte e qartë se sa të rëndësishme janë arkivat dhe çfarë mund të nxjerrësh prej aty, si të krijosh diçka të dobishme dhe çka mund mësojmë prej aty.

### **Verena Walzl**

Kam një pyetje të fundit para se të hapim bisedën me audiencën. Në figurën e mësueses së historisë, shohim zemërimin e saj përballë historisë naziste dhe mungesën e denazifikimit real në institucionet e ndryshme. Mund të na tregosh cilat janë dallimet kryesore në mënyrën se si trajtohet e kaluara në Kosovë dhe në Shqipëri? Ti ke punuar në të dy kontekstet, dhe ekziston edhe kjo lidhje mes tyre, në skenën e artit dhe tek ata që merren me kujtesën, ku ndonjëherë duhet të ritregosh të kaluarën për tjetrin. Mund ta elaborosh pak këtë?

### **Blerta Hoçia**

Mendoj se gjëja kryesore që kanë të përbashkët, si në Shqipëri ashtu edhe në Kosovë, është ekzistenca e një narrative zyrtare, narrative kjo që rrallë sfidohet nga njerëzit, sidomos në Shqipëri. Në Kosovë, përkundrazi, ka shumë më shumë pasion nga shoqëria civile, organizatat dhe komuniteti artistik. Ka një angazhim real me institucionet dhe procesin ligjvënës, diçka që nuk e shoh në Shqipëri.

Kur folëm më herët për temat që lidhen me luftën, përmenda çështjen e personave të zhdukur. Në Kosovë ka një presion të madh rreth kësaj çështjeje, sidomos në organizatat ku kam punuar për drejtësi tranzicionale dhe trajtimin e së kaluarës. Në Shqipëri, përkundrazi, shumë pak njerëz e dinë që mbi 6,000 persona nga periudha komuniste janë ende të zhdukur, dhe askush nuk i kërkon. Kjo ngurtësi e madhe vazhdon, 50 vjet pas regjimit.

Edhe skena artistike e reflekton këtë: në Kosovë është më e gjallë, më e re dhe lidhet ngushtë me presionin që shoqëria ushtron mbi institucionet. Në Shqipëri, kjo dinamikë mungon pothuajse fare.

### **Verena Walzl**

Faleminderit për këtë vështrim, Blerta, dhe ndoshta tani është momenti që të marrim pyetje nga publiku.

### **Një pjesëmarrës nga publiku (Daniel Gönitzer)**

Faleminderit shumë për mendimet tuaja. M' u duken mjaft interesante. Në workshopin e sotëm të retrospektivës e mëngjesit, kryesisht u fokusua te kritika e Kluge ndaj blindimit dhe, ngjashëm siç e thatë edhe ju, si alternativë ai e sheh njëlloj butësie. Folëm shumë edhe për figurat e kafshëve në veprën e tij, dhe më gëzoi fakti që përmendet elefanti në film, sepse edhe unë e shoh ashtu si ju. Si simbolikë e të shtypurve gjatë historisë, dhe si kundërpeshë ndaj harresës.

Dua ta ndaj një histori tjetër nga Kluge që lidhet me elefantin, për arsyen se ai ju rikthehet shpesh atyre. Një nga të preferuarat e tij është elefantësja Topsy, që u bë e famshme nga filmi *Electrocution of an Elephant*. Ndoshta e njihni. Kluge e përmend shpesh, madje edhe ka shkruar për të. Historia është e tmerrshme, pasi Topsy vret një nga kujdestarët e saj, ajo ekzekutohet me elektricitet, madje vrasja u filmua dhe u kthye në spektakël. Për Klugen, tmerrri nuk qëndron aktin vetë, por edhe në komercializimin e tij si "art". Ajo që e fascinonte, megjithatë, ishte se pavarësisht se kishte vrarë kujdestarin e saj, Topsy nuk i rezistoi ekzekutimit të vet. Thjesht ndjek vendin pa e kundërshtuar atë. Në këtë pikë, jam dakord me ju që thoni / e ndërlidhni me perspektivën dekoloniale të elefantit në filmat e Kluge, por më intereson nëse dëshironi të komentoni edhe këtë historinë. Duket se lidhet me të njëjtin koncept, por në një mënyrë tjetër; nga zjarri në cirk dhe elefantët që vdesin aty. Këtu nuk bëhet fjalë me diçka aksidentale, por me ndekje të qëllimshme.

### **Blerta Hoçia**

Nuk e njihja historinë që sapo e përmendet, ju faleminderit. E keni fjalën për skenën kur elefantët thonë: "Betohen se nuk do ta harrojnë"? Për mua, ajo skenë lidhet me të ashtuquajturën Bota e Tretë, ose me "të tjerin – *the other*" — ata që dehumanizohen, e trajtohen si diçka që janë më pak se njerëz, por ja që këtu shfaqen si kafshë me rrafshe njerëzore.

Ka edhe skena të ngjashme, kur elefantët ecin së bashku, duke iu kapur njëri-tjetrit për hunde e bishti. Ky imazh m' u duk shumë fëmijëror, dhe në të njëjtën kohë thellësisht tronditës, për faktin se

elementët bartin diçka kaq njerëzore, kontradiktë kjo që e bën edhe më të fuqishëm.

**Verena Walz**

Faleminderit shumë, Blerta, dhe faleminderit të gjithëve që erdhët sonte këtu.

Përktheu: **Alban BEQIRAJ**





# DIE PATRIOTIN

Ein Film von  
**ALEXANDER KLUGE**



Mit **HANNELORE HOGER**

Montage **BEATE MAINKA-JELLINGHAUS**

4 Kamera-Teams: THOMAS MAUCH · JÖRG SCHMIDT-REITWEIN · WERNER LÜRING · GÜNTER HÖRMANN  
3339 Meter · 121 Minuten · Farbe · 35 mm · Format 1:1,37

Kino-Produktion von KARLOFF FILMWERK NEMEN DER PRODUKTION





00:23:06,640 --> 00:23:09,279

*<i>She wants nothing but the best.</i>*

116

00:23:34,040 --> 00:23:38,158

*<i>Leni Peickert says, "I'll change</i>  
<i>the circus, because I love it."</i>*

117

00:23:38,600 --> 00:23:44,152

*<i>Answer: "She loves it,</i>  
<i>so she won't change it. Why?</i>*

118

00:23:44,600 --> 00:23:47,558

*<i>Because love is conservative."</i>*

119

00:23:48,440 --> 00:23:51,159

*<i>Leni Peickert: "That isn't true!"</i>*

## TOKË KISHIN BRENDA...

Tokë ata kishin brenda dhe  
tokë gërmuan.

Gërmuan e gërmuan, kjo ua hëngri  
ditën e tyre, natën e tyre. Dhe nuk e lëvduan Zotin,  
i cili, siç kishin dëgjuar, e kishte sajuar tërë këtë gjë,  
i cili, siç kishin dëgjuar, e kishte paraparë të gjithën.

Ata gërmuan dhe më nuk dëgjuan; dhe  
nuk u bënë më të mençur, nuk thurën këngë,  
nuk sajuan asnjë gjuhë.

Ata gërmuan.

Një heshtje i kaploi, një stuhi i dërrmoi,  
dhe detet mbi të gjithë u derdhën.  
Unë gërmoj, ti gërmon, ja dhe krimbi i shiut  
gjithashtu gërmon. Dhe kënga thotë: ata gërmuan.

O i Njëfarti, o Gjithkushi, o ti, Askërkushi!  
Ku është tash ajo, që treti kah askundi?  
O, ti gërmon, unë gërmoj; unë gërmoj te ti, pas teje  
dhe unaza jonë në gisht nuk fle, si një foshnje.









## THE WAR IS BACK! PËR LIBRIN E ALEXANDER KLUGES „ABETARJA E LUFTËS“ (KRIEGSFIBEL) 2023

*Diskutimi rreth veprës Abetarja e luftës 2023 (Kriegsfibel 2023) të Alexander Kluge-s përfaqëson një ndërthurje të disiplinave të ndryshme — letërsisë, filozofisë, historisë dhe artit vizual — duke e pozicionuar autorin në vazhden e traditës kritike gjermane të pasluftës. I frymëzuar nga Kriegsfibel i Bertolt Brecht-it, Kluge krijon një tekst që nuk kufizohet në dimensionin dokumentues të luftës, por e problematizon atë si përvojë njerëzore, kulturore dhe estetike. Njëpërmjet kombinimit të fotografive historike, komenteve poetike dhe fragmenteve të dialogut të montuar, autori konstrukon një hapësirë intertekstuale ku e kaluara historike dhe e tashmja politike hyjnë në marrëdhënie dialektike.*

*Paneli i organizuar mbi këtë vepër, me pjesëmarrjen e Prof. Rainer Stollmann (Universiteti i Bremenit), Daniel Gönitzer (Universiteti i Vjenës) dhe përkthyesit Alban Beqiraj, nën moderimin e Blertë Ismajlit (Universiteti i Prishtinës), ofroi një shumësi perspektivash teorike dhe interpretuese. Prof. Stollmann e vendosi leximin e Kluge-s në kontekstin e filozofisë kritike, duke theksuar funksionin e tekstit si një proces i hapur kërkimi dhe jo si një korpus përgjigjesh përfundimtare. Gönitzer solli në vëmendje dimensionin feminist dhe kritikën ndaj konceptit të “fortifikimit të ndjenjave”, duke argumentuar se metafora e “zembrës së blinduar” ilustron humbjen e aftësisë për empati në shoqëritë moderne. Ndërkohë, Beqiraj, nga pozita e përkthyesit, vuri në dukje kompleksitetin e referencave intertekstuale të Kluge-s, të cilat kërkojnë nga lexuesi një akt të vazhdueshëm interpretimi dhe rivlerësimi.*

*Ky diskutim konfirmoi se Abetarja e luftës 2023 nuk është thjesht një tekst mbi luftën, por një reflektim mbi mënyrat se si gjuha, kujtesa dhe ndjenja ndërtojnë përvoja të përbashkëta historike dhe kulturore. Në një kontekst të shënjuar nga konflikte të vazhdueshme globale, vepra e Kluge-s na kujton se fjala, imazhi dhe emocioni përbëjnë inst-*

*rumente thelbësore për ruajtjen e humanitetit dhe për artikulin e formave alternative të rezistencës intelektuale dhe kulturore.*

### **Blertë Ismajli**

Mirëmbërma të gjithëve. Mirë se erdhët në këtë prezantim të librit *Abetarja e luftës* (2023), të Alexander Kluge. Kluge njihet gjerësisht si një regjisor dhe shkrimtar që eksploron ndërthurjet e historisë, medias dhe tregimit. Në fjalimin e tij me rastin e pranimit të çmimit Heinrich-Böll ai theksoi:

*„Unë jam dhe mbetem para së gjithash autor librash, edhe nëse kam bërë filma apo emisione televizive. Kjo sepse librat kanë durim dhe mund të presin, pasi fjala është forma e vetme e ruajtjes së përvojës njerëzore që është e pavarur nga koha dhe nuk varet nga imponimi i individëve të veçantë.“*

Në të gjithë filmat dhe intervistat që pamë këtyre ditëve në Prishtinë, u kthyem vazhdimisht te gjuha dhe kujtesa – te artikuli i përvojës, sidomos përvojës së tmerrshme. Paul Celan, një nga autorët më të njohur gjerman, ka shprehur diçka të ngjashme: pas tmerrit të luftës së Dytë Botërore gjuha ishte gjëja e vetme që kishte mbetur. Për të ishte edhe mjeti i tij për të shkruar, për të informuar dhe për ta formësuar realitetin e pasluftës. Sonte do të përqendrohemi te gjuha – posaçërisht te gjuha e shkruar – dhe te libri. Kemi nderin që bashkë me ne të jenë profesori Rainer Stollman, teoricien i kulturës dhe ekspert për veprën e Kluges; Daniel Görnitzer nga Universiteti i Vjenës, studiues i medias dhe studimeve kulturore dhe Alban Beqiraj, përkthyes i *Abetares së luftës* në gjuhën shqipe.

*Abetrja e luftës*, e frymëzuar nga vepra e Bertolt Brecht-it me po të njëjtin titull, kombinon fotografi historike me poezi dhe komentim kritik, për të hetuar luftën dhe përfaqësimin e saj. Do të fillojmë me Albanin, i cili do të lexojë një fragment nga përkthimi i tij.

### **Alban Beqiraj**

Faleminderit, Blerta. Do t'i lexoj disa pjesë të shkurta nga *Utopia e mburosjes*.

Pjesë nga *Abetarja e luftës 2023*:

### **Bisedë mbi breshkën - „kafshën e mburosur“**

- Breshkat i përkasin një specie të lashtë.
- Me mish aq të butë nën guaskë!
- Mburoja ndaj grabitqarëve i bëri aq immune ato.
- Përveçse përballë njeriut, gustatorit që supën e tyre e çmon aq fort. Kafshë këto me prejardhje nga «bota e vjetër». Origjinën e kanë nga koha e një katastrofe të hershme, të para 64 miliardë vjetësh, që shfarosi aq shumë gjallesa të tjera në Tokë.
- Zhgualli nuk ishte shkak mbijetese. Madje, edhe ato me lëkurë aq elastike, e me përbërje nga copëza tërësisht të buta pa mburojë, i mbijetuan po ashtu asaj kohe.
- Si mund të dihet përse këto kafshë mbijetuan vallë, ndërsa shumë të tjera jo, e nëse guaskën mund ta marrim si shkak?
- Nga ta dimë?
- Dy ekspertë të intervistuar, punuan në një laborator në Silicon Walley, ku hulumtonin shkakun që atyre ua siguroi jetëgjatësinë. Të dytë konsideruan se mburoja nuk ishte mjete i duhur, ngase ajo peshon aq rëndë.

### **Nën shenjën e Marsit**

#### **Karakteri blindues dhe lufta mbartëse**

Bashkë me Heiner Müller udhëtuam për në Qendrën e Komunës së Garath-it, në afërsi të Dyseldorfit. Ta mbështesnim donim Jürgen Büssow-in, kandidatin për kryetar të landit, gjatë fushatës së tij zgjedhore. Një ditë më parë, në Berlin, Müller kishte djegur dorën dhe një pjesë të krahut në një zjarr, të ndezur diku jashtë. Pas paraqitjes sonë në seancë, u tërhoqëm mënjanë. Nga Mynihu kisha marrë me vete edhe ekipin tonë të xhirimit. Zakonisht, Müller vendoste temat e bisedës sonë. Rastësisht i ra ndërmend të diskutonim mbi temën e “djegies”. Si shembull iu kujtuan njerëzit në makina të blinduara luftarake gjatë Luftës së Dytë Botërore, që u dogjën nga tanket e reja të sapoardhura, kur karburantet dhe municionet u godi-

tën nga armët antiblind/antiplumb. “Tanket e goditura janë arkivole prej hekuri” (thotë ai). Meqë qysh në fillim të bisedës Heiner Müllerit i asocionin shumë pika, e shihja të udhës të zgrapesha pak e të mos shtroja pyetje fare. Fill pas shpjegimeve të para, bisedës ai do t’i jepte “kahje tjetër”. Ngjashëm si në ditarin e Sergej Eisenstein, të cilin e quan ai si model të “dramaturgjisë sferike”.

Ndërkohë, kaloi edhe te Shekspiri. Ai mori shembullin nga tragjedia *Koriolani*. Aristokrati romak, i dëshmuar në fushëbeteja, që ishte kthyer kundër fraksionit plebeian, shumicës dermue të kryengritësve popullorë, dhe tani, kur vendi rrezikohej nga armiku, mbeti përplot zemërim e pasiv në mirëqenien e vet -. Pa ndihmuar fare. Kur e pyeta Müllerin, sesi e ndërlidhi tankun me Koriolanin e Shekspirit, ai m’u përgjigj: Korleani thotë ai, është tanku vetë. Një karakter i pancërt/blinduar, zemërngurt. “Por drama pastaj si shthurret? Kulmi i dramës arrihet sipas Müllerit, me ndërhyrjen e monologut të nënës. Veç ajo mund t’i thyejë barrierat e këtij karakteri. Krejt në fund, Koriolani e shpëton Romën, por e paguan me jetë. Mandej Heiner Müller na bën me dije, se si një ndihmës i ri në mbrojtjen kundërajrore (gjerm. Flakhelfer), ishte shtrirë në një hendek pranë një rruge me mjegull prilli, bashkë me njësinë e tij, i armatosur me të ashtuquajturën bazukë (gjerm. Raketenwaffe), një armë raketore që mund të përdorej në aksione të veçanta, dhe krejt lehtë të pozicionohej, derisa ai “ si hije makinash shihte tanket ruse” që kalonin përgjatë Chaussee-së.

### **Blertë Ismajli**

Alban, çfarë lexove dhe pse zgjodhe këtë pjesë?

### **Alban Beqiraj**

Zgjodha këto dy pasazhe për arsye personale. Kam përkthyer disa nga tekstet e Heiner Müller-it, dhe për shkak të miqësisë së gjatë të Müller-it me Kluge-n — përfshirë bisedat e tyre televizive rreth armatimit — kjo lidhje më duket e rëndësishme. Müller e përshkruan një pjesë të kësaj në tekst. Një shtysë tjetër erdhi nga diskutimi i

tyre mbi autorin italian Curzio Malaparte, i cili shkroi *Lëkura*; libri i Kluge-s jehon me këtë ide të armatimit.

Shkurtimisht, *Abetarja e luftës* është e strukturuar në gjashtë pjesë. Shpesh fillon me rrëfime personale dhe përvoja lufte nga Lufta e Dytë Botërore — të cilat ndonjëherë përfshijnë edhe familjen e vetë Kluge-s — dhe shkon drejt momenteve utopike të përfaqimit të barrikadave. Kjo ide e barrikadës shtrihet përtej njerëzve në sfera më të gjera të shoqërisë, madje edhe të kombeve.

Libri përfshin fotografi të vogla, disa prej tyre nga Bertolt Brecht, të cilat Kluge i lidh me luftën në Ukrainë, duke ofruar një lloj përgjigjeje ndaj konflikteve të sotme. Një motiv që përsëritet është kërmilli, i cili shfaqet gjithashtu në filmat që kemi parë gjatë retrospektivës. Kërmilli, i marrë nga *Dialektika e Iluminizmit* e Adornos dhe Horkheimer-it, bëhet një metaforë për vëzhgimin e durueshëm — duke ecur ngadalë përpara, duke u tërhequr në guaskë kur është e nevojshme.

Në pasazhin që lexova, Kluge vëren se mbijetesa e kërmillit nuk i detyrohet armatimit, por përdorimit të guaskës si mbrojtje — ndryshe nga njerëzit, të cilët vazhdimisht shtojnë shtresa të reja armatimi. Shumë kafshë përpiqen ta heqin mburojën e tyre; njerëzit vazhdojnë të prodhojnë më shumë. Në tërësi, libri ndërthur shembuj nga luftërat e ndryshme dhe materiale të ndryshme, të kornizuara nga komentari subjektiv i Kluge-s — pikërisht ashtu siç e theksoi profesori Stollmann në ligjëratën e tij.

### **Rainer Stollman**

Ajo që bën Kluge këtu, mendoj unë, është të vërë në provë pyetjen se deri në çfarë mase lufta është pjesë e natyrës njerëzore — një pyetje mbi të cilën filozofë dhe shkencëtarë të mëdhenj kanë pasur mendime të ndryshme. Filozofi Immanuel Kant shkroi një ese të rëndësishme mbi paqen — shprehja “paqja e përjetshme” vjen prej tij. Për Kantin, detyra jonë e parë duhet të jetë gjithmonë shmangia dhe parandalimi i luftërave. I gjithë mendimi i tij mbi arsyen, arsyen praktike dhe moralin tregon drejt kundërshtimit të luftës. Megjitha-

të, Kant-i përdori gjithashtu një metaforë goditëse: lufta është si një degë e shartuar në një pemë të egër në mënyrë që fruti të rritet më i madh — *aufgepfropft auf die Natur des Menschen*. Me fjalë të tjera, lufta nuk është fillimisht pjesë e natyrës njerëzore, por sapo i shtohet nga jashtë, lidhet ngushtë me të.

Edhe teoricieni i madh Clausewitz, libri i të cilit *Mbi luftën* studiohet ende në akademitë ushtarake në mbarë botën, identifikoi tri rrënjë të luftës: natyrën njerëzore, politikën dhe jetën e përditshme e shoqërinë. Ai shqyrtoi gjithashtu shkallën e agresivitetit njerëzor. Rrëfimi i parë që lexove është, sigurisht, një eksplorim nëse lufta është e rrënjësor në natyrë. A bëjnë luftë, për shembull, milingonat? Ne e dimë që ato jetojnë në shtete dhe luftojnë kolektivisht — por a është kjo me të vërtetë luftë? Kjo është një nga pyetjet qendrore në librin e ri të Kluge-s, dhe një nga mënyrat se si *Fibel*-i i tij ndryshon nga ai i Brecht-it, i cili ka një qasje disi tjetër.

### **Blertë Ismajli**

Kjo më sjell te pyetja ime e radhës. Siç përmendët, kemi *Abetaren e luftës* nga Brecht-i, ku ai thotë: “Duhet të mësojmë rishtazi të lexojmë dhe të shkruajmë kur shpërthen një luftë; prandaj, na duhet një abetare.”

Tani kemi *Abetaren e luftës 2023* të Alexander Kluge-s, pas shpërthimit të luftës në Ukrainë. Ndërkohë, shumë konflikte të tjera po zhvillohen në mbarë botën. A mund të shpjegoni se si bashkohen këto dy vepra — e Brecht-it dhe e Kluge-s?

### **Rainer Stollman**

Brecht është një model i madh për ndoshta 80% të shkrimtarëve gjermanë pas Luftës së Dytë Botërore. Në librat e hershëm të Kluge-s, toni i Brecht-it dëgjohet qartë në prozë — sidomos në të parin, dhe deri diku edhe në librin e dytë. Ky ndikim zbehet pas të tretit.

Si Kluge, ashtu edhe Brecht do të pajtoheshin që ajo që ka ndodhur në Ukrainë është aq e tmerrshme dhe e papritur sa që duhet ta fillojmë mendimin tonë rishtazi. Megjithatë, *Kriegsfibel* e Brecht-it

ka një ton të theksuar pedagogjik dhe merr një qëndrim të qartë — në rastin e tij, antifashizmin.

Kluge e përdor termin “Fibel” (abetare) ndryshe: jo për të përcjellë një pozicion të fiksuar, por për të nisur një proces të ri kërkimi dhe mësimi. *Kriegsfibel* e Brecht-it është satirike, duke i shoqëruar fotografitë zyrtare të luftës me vargje të shkurtra katërshe që ekspozojnë ideologjinë e mishëruar në imazhe. Kluge, përkundrazi, mbështetet shumë më pak te fotografitë dhe shmang këtë metodë të veçantë.

### **Blertë Ismajli**

Daniel, punëtorja juaj dje u përqendrua te perspektivat feministe në thirrjen e Kluge-s për butësi, si dhe në kritikën e tij ndaj forfikimit dhe pasojave të tij. Këtu, në kontekstin e luftës sonë në vitin 1999, rrëfimet shpesh theksojnë forcën dhe qëndrueshmërinë në një regjistër të dominuar nga burrat. Ajo që rrallë e pranojmë është ndjenja e thellë e pafuqisë që shumë prej nesh përjetuam në vitet '90 dhe gjatë luftës — diçka që unë vetë e kujtoj qartë. Marrë parasysht këtë, si e sheh *Abetaren e Luftës* të Kluge-s? Në ç'mënyrë ajo e çrregullon përfaqësimin tradicional të luftës?

### **Daniel Görnitzer**

Jam vërtet i lumtur që Albani zgjodhi këto tekste nga *Kriegsfibel*, sepse ato ishin gjithashtu fokusi kryesor i punëtorisë sime — Stacioni dy, *Utopia e mburosjes*. Ndërsa po diskutonim këto tekste, kishim përfshirë edhe filma të shkurtër me kode QR në stacione. Do të vini re se ajo që Kluge përshkruan në këtë kapitull apo stacion nuk është domosdoshmërisht një utopi e mburosjes, por më shumë një distopi e mburosjes.

Duhet të jemi shumë kritikë ndaj vetë fjalorit të Kluge-s, sepse në formate dhe tregime të ndryshme ai përsërit vazhdimisht efektet shkatërruese të blindimit dhe ngurtësimit. Në *Nën shenjën e marsit* — teksti që përmendi Albani mbi Kluge-n dhe Heiner Müller-in — ata theksojnë rreziqet e blindimit të tepruar, i cili në fund dëmton zemrën. Ata madje flasin për një “mburosjë të zemrës”, ose për “zem-

rën prej guri”, si imazhe se si fortifikimi gërryen aftësinë për të ndjerë dhe për të mbetur empatik.

Kjo është pak a shumë hipoteza ime — që me këtë terminologji, Kluge ndjek gjithashtu një tjetër mendimtar, ndoshta nga e njëjta gjeneratë: Klaus Theweleit. Në librin e tij *Fantazitë Mashkullore*, Theweleit përshkruan gjithashtu efektet e rrezikshme të ngurtësimit apo blindimit. Është interesante se fjala *Panzer* në gjermanisht ka edhe kuptimin “tank” — makinë e luftës — e edhe “mburojë”, si guaska e breshkës që e dëgjuam në tregimin e parë. Pra, gjithmonë ka këto dy anë të armatimit. Në *Fantazitë Mashkullore* të fundviteve ’70, Theweleit përshkruan karakterin e ngurtësuar. Ai analizon letërsinë e periudhës ndërmjet dy luftrave — të ashtuquajturën letërsi të Freikorps-it — dhe paraqet këta ushtarë proto-fashistë meshkuj, të cilët përpiqeshin të shkruanin letërsi nga përvojat e tyre të luftës. Ai gjeti në këto tekste shpesh të tmerrshme një lloj burri të paaftë për emocion apo ndjesi, dikë me një mburojë të trashë trupore ose mburojë karakteri — ai i përdor të dyja termat.

Për t’u kthyer te Kluge duke marrë këtë parasysh, mendoj se kjo është një kritikë shumë e rëndësishme ndaj disa imazheve të burrërisë ose maskulinitetit, të cilat janë ende shumë aktuale sot. Kjo është diçka ndaj së cilës duhet të jemi kritikë dhe të vetëdijshëm.

Në punëtori diskutuam gjithashtu një pjesë veçanërisht interesante të librit ku Kluge bën një listë të shkurtër të fjalëve dhe të kundërfjalëve të tyre. Në stil tipik të Kluge-s, është edhe mjaft humoristike. Ai liston: luftë / anti-luftë, mburojë / heqje mburoje, e kështu me radhë. Pastaj liston “zemra e blinduar” — ndoshta pasojë përfundimtare e mburojës së karakterit — dhe për kundërfjalën e saj shkruan: “nuk dihet ndonjë kundërfjalë.” Ai thotë: “Ende nuk e dimë një kundërfjalë.” Në punëtori menduam: “Ndoshta mund të biem dakord për një kundërfjalë,” sepse mendoj se Kluge jep disa të dhëna. Nuk arritëm vërtet deri aty, por duke u përgatitur për këtë bisedë sot, e lexova sërish dhe mendova: ndoshta Kluge e sugjeron atë në fund të librit kur flet për aftësinë për të mbajtur zi. E diskutuam edhe këtë sot në punëtori — punën e zisë, ose punën e përballimit të humbjes. Mendoj se kjo mund të jetë një mënyrë e mirë për ta nënshtruar ar-

matimin e zembrës, dhe gjithashtu të trupit. Mendoj se janë gjithmonë të dyja, sepse Kluge shkruan në fund të librit:

*“Aftësia për të mbajtur zi — ky është vendi ku elementi i lëngshëm dhe guri brenda nesh, zemra prej guri, fërkohen me njëri-tjetrin.”*

Mendoj se kjo është një nga fjalitë më të bukura në këtë libër, dhe është diçka që mund ta diskutojmë më tej. Përballja me të kaluarën — madje edhe me të kaluarën e vështirë — mund të jetë një mënyrë për ta zbutur zemrën e blinduar, të paktën paksa.

### **Rainer Stollman**

Dhe kjo nuk është as teorike, as thjesht individuale — mendoj se jemi në procesin e blindimit të zemrave tona. Në hapësirën publike në Evropën Perëndimore, qëndrimet ndaj migrantëve — dhe ndaj dezertorëve nga lufta në Ukrainë — janë ftohur. Në fillim, refugjatët ukrainas u pritën me krahë hapur. Madje u tha se ata trajtoheshin më mirë se migrantët e tjerë nga Afrika. Por dezertorët nga ushtria ukrainase apo ruse? Asgjë. Qeveria gjermane — ndoshta jo populli, por burokracia — është strikte dhe i përjashton. Ata përmendin frikën nga spiunët, e kështu me radhë, por unë besoj se mund të kishin vepruar ndryshe.

### **Blertë Ismajli**

Daniel, përmendët përdorimin e kodeve QR nga Kluge dhe stilin e tij të fragmentuar të rrëfimit si në film, ashtu edhe në shtyp. Si pasqyron *Abetarja e luftës* shqetësimet e tij më të gjera artistike dhe teorike?

### **Daniel Göntzer**

Faleminderit shumë. Ndoshta ju të dy mund të më ndihmoni edhe me këtë, sepse vepra e Kluge-s është kaq e gjerë saqë është pothuajse e pamundur për studiuesit ta kuptojnë tërësisht. Duke qenë se unë përqendrohem kryesisht te veprat e tij më të fundit, mund të përgjigjem nga ky këndvështrim. Në pesë vitet e fundit, Kluge ka eksperimentuar gjithnjë e më shumë me formatin e librave të tij. Rreth

një dekadë më parë, ai filloi të punonte në format ekspozite, dhe librat më të rinj — nëse mund t'i quajmë libra — mbajnë diçka nga ky stil ekspozite.

Shpesh kanë tituj kuriozë, duke përdorur shpesh termin “koment”: *Komenti i cirkut*, *Komenti i Napoleonit*, *Komenti i Kanti-t*, dhe kështu me radhë. Pastaj është seria *Container*, si *Russlandcontainer* (*Kontejneri i Rusisë*), të gjitha nga pesë vitet e fundit.

Çfarë i bashkon është një përzierje e teksteve të shkurtra, “intervistave false” të tij tipike ose reale, së bashku me imazhe dhe elemente të tipit montazh. Librat më të rinj përfshijnë gjithashtu kode QR, të cilat ai duket se i shijon si një urë midis librave dhe filmave të tij, duke futur direkt “filmimat e tij njëminutësh”.

Më pëlqen kjo qasje. Duke rikujtuar hapjen e retrospektivës, kur Kluge foli për format e reja të kinemasë dhe tregoi filmat e tij njëminutësh, shoh paralelizmin: këta libra nuk janë voluminozë e të rëndë — mund t'i hapësh rastësisht, siç bëri Albani, dhe menjëherë të nisësh një diskutim ose të shikosh një film të lidhur. Ky libër gjithashtu përdor material të vjetër. Për shembull, *Biseda me Heiner Müller-in* është në thelb një intervistë e ricikluar nga viti 1994 — rreth 30-vjeçare — por përshtatet në mënyrë perfekte këtu.\*

### **Bler të Ismajli**

Profesor Stollmann, sipas mendimit tuaj, cili është mësimi më i rëndësishëm që lexuesit mund të nxjerrin nga *Abetarja e luftës* sot?

### **Rainer Stollman**

Kjo është një pyetje e vështirë. Do t'ju jap një shembull nga një fushë tjetër.

Disa nga regjisorët e mëdhenj europianë — Ingmar Bergman, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer — kanë ruajtur një cilësi të caktuar të filmit analog. Në analog, ndryshe nga digjital, gjysmën e kohës kinemaja është e errët. Në një film 90-minutësh, kemi 45 minuta errësirë. Nuk e vëren sepse imazhet lëvizin kaq shpejt, por në realitet çdo kornizë ndiqet nga errësira — një 48-të e sekondës — ndërsa korniza tjetër transportohet.

Kluge dhe Godard argumentojnë se në këto momente të errëta, që së bashku zgjasin po aq sa filmi i dukshëm, ti bën filmin tënd. Gjithmonë sheh dy filma: atë në ekran dhe atë që krijon në mendjen tënde, të formuar nga përvojat e tua. Filmat auteur të Kluge-s, Godard-it, apo Bergman-it kanë një sipërfaqe poroze — mund të hysh brenda tyre dhe të lidhesh personalisht. Përkundrazi, një spektakël Hitchcock ose Hollywood mund të të mbingarkojë aq shumë sa përvoja jote nuk ka më rëndësi. Hitchcock — një autor i mirë në mënyrën e tij — kaloi jetën duke bërë filma për vrasës, të cilët, thjesht, mund të jenë kufizues. Të tillë filma mund të argëtojnë ende duke të bërë të harrosh problemet, por nuk ftojnë lidhje personale në të njëjtën mënyrë.

E njëjta gjë vlen për prozën e Kluge-s. Ndryshe nga romanet e gjera të shekullit XIX të Thomas Mann-it — me narrativat e tyre të pasura biografike — librat e Kluge-s janë porozë, duke lejuar që mendimet e tua të hyjnë brenda. Pra, për t'iu përgjigjur pyetjes suaj — ose ndoshta jo — do të thosha: kërkoni vetë. Çdo herë që kam lexuar librin, jam larguar me një ndjesi të ndryshme se çfarë kishte më shumë rëndësi. Varet nga disponimi dhe mendimet e tuaja në atë moment. Pyetjen e kthej te ju: zbulojeni vetë.

### **Blertë Ismajli**

Tani hapim diskutimin me publikun.

### **Një pjesëmarrës nga publiku**

Si gjermanishtfolës, ndonjëherë më duken të vështira tekstet e Kluges. Cili është procesi juaj i leximit dhe përkthimit të tyre, Alban?

### **Alban Beqiraj**

Po, kam mendimin e njëjtë. Këto ditë së bashku — retrospektiva dhe punëtoritë — na kanë mësuar shumë për burimet e Kluge-s. Në fillim, tekstet duken të afërta për lexuesin, por shpejt kupton se ato janë të mbushura me referenca, shpesh nga Shkolla e Frankfurtit, filozofia, dhe shumë fusha të tjera. Siç vuri në dukje Profesori Stoll-

mann, ajo që ka rëndësi është se çfarë mund të bëjë teksti për ty — si e gjen veten brenda tij. Kjo përvojë është thelbësore. Për mua, së pari e njoha Kluge-n përmes filmave të tij dhe më vonë zbulova materialin e dctp. Siç përmenda në hapje, ato funksionojnë si një fjalor brenda universit të Kluge-s — diçka ku mund të kthehesh përsëri e përsëri. Bëhet fjalë për mënyrën se si ky univers të arrijë te ti.

### **Rainer Stollmann**

E kuptoj këdo që ndjehet pak çuditshëm kur takohet me Kluge-n për herë të parë. Ishte e njëjta gjë për mua si student i ri, duke parë filmin tim të parë të Kluge-s në një kinema studentore. U shpall si fantashkencë — megjithatë në ekran pashë rreth njëzet kuti qiri që lëviznin ngadalë mbi letër të kaltër, me idenë që të duken si raketa hapësinore, të mbivendosura me citate nga Karl Marx dhe Adorno. Isha i ulur në mes të rreshtit, do të kisha ikur po të isha në fund.

Takimi im i radhës ishte përmes letërsisë. Sot, pesëdhjetë vjet më vonë, do të thosha se jemi bërë shumë të zakonshëm me letërsinë tradicionale, të rrënjosur në shekullin XIX. Nuk kam fjalën për Musil ose Proust — ata janë modernë dhe afër Kluge-s — por për autorë si Thomas Mann. Kluge e admiron Mann-in, por kurrë nuk do të shkruante si ai. Kjo lloj letërsie nuk mund të përshkruajë plotësisht realitetin tonë aktual. Nuk duhet të prisni që letërsia, edhe letërsia e mirë, të përgjigjet për të gjitha problemet. Në vend të kësaj, Kluge kërkon— duke kërkuar orientim dhe duke ju nxitur të bëni të njëjtën gjë, në rastin ideal jo vetëm.

Në filmin për Leni Peikert që pamë dje, ose për Gabi Teichert, protagonistja është e dëshpëruar sepse është vetëm. Kur ajo merr kosën, çekanin dhe ujin për të punuar mbi historinë, rezultati tregon se nuk kemi mjete të vërteta për këtë. Metafora është e qartë: mjeti i vërtetë për të punuar mbi historinë nuk janë librat, por politika. Ne mund të mësojmë nga historia vetëm nëse mësimi transmetohet përmes një procesi politik — që ndodh rrallë, përndryshe nuk do të kishte luftëra.

Megjithatë, Kluge na inkurajon të studiojmë historinë, ta bëjmë këtë kolektivisht, të kalojmë kufijtë midis disiplinave, midis ndjenjës dhe arsyes, politikës dhe letërsisë — dhe të ndjekim rrugën tonë, duke bërë pyetjet tona.

### **Një pjesëmarrës nga publiku (Alexander Vojvoda)**

Faleminderit. Do të doja të kthehesha te krahasimi i Dr. Stollmann-it mbi mënyrën se si Alexander Kluge — siç kemi parë gjatë tri ditëve të fundit — përdor kafshët për të kuptuar historinë: kërmilli, elefantët, kuajt. Kafshët duket se luajnë një rol të spikatur në të gjitha veprat e tij. Për shembull, ditën e parë pamë se si ai përdori librat e preferuar të fëmijërisë së Walter Benjamin-it dhe i kolazhoi me imazhe aktuale nga lufta në Ukrainë.

Kjo më rikthen te *Abetarja e Luftës*: a mund të ndani interpretime se pse kafshët janë ndonjëherë kaq qendrore në rrëfimin e tij? Siç tha Dr. Stollmann, ato mund të jenë pjesë e kuptimit të historisë dhe të ngjarjeve. Unë ndonjëherë i shoh ato si përfaqësim të aktorëve ose të grupeve të ndryshme — disa me agjenci, disa pa — secila duke mbartur simbolizëm të veçantë. Do të më interesonte të dëgjoja perspektiva mbi këtë, pasi është diçka që e vërej shpesh në korpusin e tij të gjerë të veprave.

### **Daniel Gönitzer**

Faleminderit. Kjo është një pyetje e shkëlqyer — një që edhe unë po përpiqem t'i përgjigjem dhe po filloj me një anekdotë të vogël: një herë vendosa të shkruaja mbi përdorimin e kafshëve nga Kluge si elementë komike ose humoristike. Por shpejt kuptova se tema ishte shumë e gjerë, sepse kafshët në veprën e tij kanë funksione shumë të ndryshme.

Merrni elefantët që përmendet. Në filmin e cirkut me Leni Peikert, ata qartë përfaqësojnë historinë, të shtypurit dhe të harruarit — jo një rol humoristik. Megjithatë, babai i Leni Peikert, Manfred, dëshironte të krijonte një akt cirku të qeshur me ta, duke i ngritur në çatinë e madhe dhe duke punuar së bashku. Pra, me elefantët kemi

tashmë dy tema, njëra prej tyre — siç vuri në dukje Rainer Stollmann — është bashkëpunimi. Kjo është një temë që përsëritet te Kluge, duke u shtrirë përtej njerëzve te kafshët, objektet, madje edhe idetë.

Kjo shumëllojshmëri e bën të vështirë përcaktimin e një funksioni të vetëm për kafshët në veprën e tij. Një shembull tjetër është krokodili, i cili shfaqet shpesh në filmat dhe tekstet e tij. Ai është gjithashtu pjesë e “uniformës” së tij personale: ai gjithmonë mban një polo Lacoste gjatë punës dhe ka folur për të në intervista. Me krokodilin, ai luan me lojëra fjalësh në gjermanisht — “lot krokodili” — por fokusohet më pak te zija dhe më shumë tek e qeshura e krokodilit, duke nënshtuar lidhjet tipike me rrezikun dhe kërcënimin.

Në tërësi, kafshët në veprën e Kluge-s lidhen me kritikën e tij ndaj dominimit të natyrës. Ato ende përfaqësojnë një formë natyre më pak të tëhuajtuar se jona, megjithatë ende e shënuar nga huajimi. Siç diskutuam këtë mëngjes, qentë janë një kafshë shumë e dominuar brenda kësaj natyre të tëhuajtuar. Në veprat e tij më të reja, kafshët shpesh marrin një rol opozitar, ndonjëherë duke u dukur të habitura — veçanërisht në fotografitë e luftës ku i vendos ai — qëndrojnë si për shkatërrimin e natyrës, ashtu edhe për rezistencën ndaj saj.

### **Rainer Stollmann**

Së pari, do të thosha — dhe ndoshta pajtoheni — që puna poetike nuk funksionon si puna shkencore. Kluge nuk ndërton një film duke zgjidhur së pari problemin dhe pastaj duke gjetur imazhet. Përkundrazi, ai thjesh mund të të vërejë: “Ka një elefant — sa interesante — çfarë mund të bëjmë me të?” Procesi poetik është më intuitiv dhe më i ndjeshëm sesa strikt konceptual.

Së dyti, interpretimet tona janë kontributi ynë personal. Kujtoj që Kluge u habit nga një artikull që një koleg shkroi për elefantët në veprën e tij. Ai tha: “Nuk e dija këtë,” duke nënkuptuar se nuk u kishte dhënë ndërgjegjshëm këtë kuptim. Një ide në artikull ishte se elefantët përfaqësojnë autoritetin e Shkollës së Frankfurtit — ndonjëherë e vërtetë.

Por në imazhin e Leni Peikert me një elefant, qëndrimi i saj tre-

gon një frikë të caktuar — “më mirë të mos afrohem shumë” — edhe pse tregimi thotë se i do ato. Elefanti nuk është agresiv, por nëse përfundon nën këmbët e tij... Në këtë kuptim, është si historia: mund të të japë gëzim dhe të të mbajë, ose të të shtypë. Sigurisht, në kontekste të tjera një elefant mund të ketë kuptim krejt tjetër. Metaforat e kafshëve luajtën gjithashtu një rol në gjeneratën e parë të Teorisë Kritike. Adorno, për shembull, kishte pseudonimin “Hippopotamus” (Hipopotam). Këto pseudonime pasqyronin tipare të personalitetit — Adorno, shumë i ndjeshëm dhe më i njohur për veprat e tij mbi muzikën, kishte një lloj *ataraksie*, qetësi të vetvetishme. Ai mund të fliste për një orë pa lëvizur duart — sikur një hipopotam.

### **Bler të Ismajli**

Dua t'i falënderoj të gjithë pjesëmarrësit e panelit dhe nëse nuk ka më pyetje, do ta mbyllim. Libri së shpejti do të publikohet në shqip nga Logbook. Ju inkurajojmë ta lexoni në mënyrën tuaj, siç sugjeroi Profesori Stollmann, dhe të vazhdoni bisedën mbi këto tema kaq aktuale.

Përktheu: **Bler të ISMAJLI**



Alexander KLUGE

## FRAGMENTE NGA “ECURI JETËSORE” (1962)

### **0,0001% e kohës jetësore**

Me supe të kërrysura, pronari i lokalit *Brusquetta d'Agneau* është kërrusur mbi gazetën e tij dhe kafënë me qumësht. Gruaja e tij, bashkëpronarja, i tërheq vëmendjen për përleshjen mes tre qenve në hyrjen e shtëpisë përballë. Tani qentë janë zhdukur. Pronari shikon (në përgjumjen e mëngjesit) ende derën brenda së cilës ata u zhdukën (duke u grindur deri në fund). E kishte mbajtur kokën anash me një shprehje indiferente-kureshtare në sy për gjithsej 31 sekonda. Tani ai e kthen vështrimin drejt gazetës. Një udhëtim i gjatë paraditeje deri në mbërritjen e mysafirëve të drekës. Vështrimi drejt qenve ia mori pronarit më pak se 0,0001 për qind të jetës.

### **Një tentim dashurie**

Si metoda më e lirë për të kryer sterilizime masive në kampe, në vitin 1943 doli rrezatimi me rreze X. E dyshimtë ngeli nëse steriliteti i arritur në këtë mënyrë ishte i qëndrueshëm. Për eksperiment, bashkuam një të burgosur mashkull dhe një femër. Dhoma e caktuar për këtë qëllim ishte më e madhe se shumica e qelive të tjera dhe ishte shtruar me qilima nga administrata e kampit. Shpresa se të burgosurit do ta përmbushnin qëllimin e eksperimentit në një ambient të rregulluar si dhomë martese, nuk u realizua.

### **A e dinin ata për sterilizimin e kryer?**

Kjo nuk mund të supozohej. Dy të burgosurit u ulën në qos-het e ndryshme të dhomës së shtruar me dërrasa dhe mbuluar me qilima. Nga vrima e derës, e cila shërbente për vëzhgimin nga jashtë, nuk mund të dallohej nëse ata kishin folur që nga momenti kur ishin

bashkuar. Sidoqoftë, ata nuk bisedonin. Ky pasivitet ishte veçanërisht i pakëndshëm, ngase ishin paralajmëruar mysafirë të rangut të lartë të cilët do të vëzhgonin eksperimentin. Për të përshpejtuar ecurinë e tij, mjeku i garnizonit dhe drejtuesi i eksperimentit i urdhëroi dy të burgosurit që t'i hiqnin rrobat.

### **A u turpëruan subjektet e eksperimentit?**

Nuk mund të thuhet se subjektet e eksperimentit ndiheshin të turpëruara. Edhe pasi u zhveshën, ata mbetën në thelb në të njëjtat pozicione që kishin zënë më parë, dukej se po flinin.

Le t'i zgjojmë pak, tha drejtuesi i eksperimentit. U sollën disqe me muzikë. Nga vrima e vëzhgimit u pa se fillimisht të dy të burgosurit reagon ndaj muzikës. Por, pak më vonë, ata u rikthyen në gjendjen e tyre apatike. Ishte thelbësore për eksperimentin që subjektet më në fund të fillonin me eksperimentin, ngase vetëm në këtë mënyrë mund të përcaktohej me siguri nëse steriliteti, i shkaktuar në mënyrë të padukshme, mbetet i qëndrueshëm për një periudhë të gjatë kohe. Ekipet e përfshira në eksperiment prisnin në korridoret e kështjellës, disa metra larg derës së qelisë. Në përgjithësi ishin të qetë. Kishin urdhër që të komunikonin vetëm me pëshpërima. Një vëzhgues përcillte ngjarjet prej brenda dhomës. Kështu të burgosurit do të krijonin përshtypjen se ishin vetëm.

Megjithatë, brenda qelisë nuk krijohet asnjë tension erotik. Përgjegjësit filluan pothuajse të besonin se do të kishte qenë më e udhës të zgjidhej një hapësirë më e vogël. Vetë subjektet ishin zgjedhur me kujdes. Sipas dosjeve, ata duhej të kishin një tërheqje të konsiderueshme erotike ndaj njëri-tjetrit.

### **A nuk ishin të gatshëm subjektet e eksperimentit?**

Në thelb, ata ishin të bindur. Dua pra të them, të gatshëm.

### **A ishin të ushqyer mirë të burgosurit?**

Shumëkohë përparfillimittë eksperimentit, subjektet e zgjedhura ishin ushqyer posaçërisht mirë. Tani kishin kaluar dy ditë në të njëjtën

dhomë, pa asnjë shenjë afrimi mes tyre. U dhamë të pinin një lëng me bazë proteinike nga të bardhat e vezëve, të burgosurit e konsumonin atë me lakmi. Kryeshefi i skuadrës, Wilhelm-i urdhëroi që të dy të spërkateshin me ujë nga zorrët e kopshtit, më pas, u kthyen të mërd-hirë në dhomën me dysHEME dërrase, por as nevoja për t'u ngrohur nuk i afroi me njëri-tjetrin.

A kishin frikë nga imoraliteti që ju imponohej? A besonin se kjo ishte një provë, ku duhej të dëshmonin moralin e tyre? A ishte fatkeqësia e kampit si një mur i pakapërcyeshëm mes tyre?

### **A u provua vërtet gjithçka?**

Mund të garantoj që u provua gjithçka. Në mesin tonë kishim një rreshter [gjerm. Oberscharführer – rang paramilitar në ushtrinë naziste, vër. përkth.] që e kuptonte mirë këtë çështje. Ai testoi, një nga një, të gjitha metodat që zakonisht jepnin rezultate të sigurta.

Natyrisht, nuk mund të hynim vetë në dhomë për të provuar fatin tonë, sepse kjo do të përbënte turp racor. Megjithatë, asnjë nga metodat e përdorura nuk arriti të shkaktonte eksitim.

### **A u eksituam ne vetë?**

Të paktën më shumë se ata të dy në dhomë; të paktën ashtu dukej. Nga ana tjetër, diçka e tillë do të ishte e ndaluar për ne. Prandaj, nuk besoj se ishim vërtet të eksituar. Mbase vetëm të shqetësuar, pasi eksperimenti nuk po funksiononte.

### **A e dinin ata se, në rast të një shtatzënie, trupat e tyre do të përdoreshin për autopsi dhe studim?**

Është e pamundur që subjektet e eksperimentit ta dinin këtë, madje edhe ta kishin dyshuar. Administrata e kampit u kishte dhënë atyre vazhdimisht garanci se, nëse mbijetonin, do të kishin një të ardhme. Unë besoj se ata thjesht nuk donin. Për zhgënjimin e udhëheqësit të grupit A. Zerbst, i cili kishte ardhur posaçërisht për të vëzhguar eksperimentin, dhe të shoqëruesve të tij, eksperimenti nuk mund të realizohej, pasi asnjë mjet – as edhe ai i dhunës – nuk arriti

të prodhonte rezultatin e dëshiruar. Ne i shtrënguam trupat e tyre me forcë kundër njëri-tjetrit, i mbajtëm afër lëkurës së njëri-tjetrit ndërsa temperatura e dhomës rritej ngadalë, i lyemë me alkohol dhe u dhamë të pinin alkohol, verë të kuqe me vezë, madje i ushqyem me mish dhe shampanjë. E ndryshuam ndriçimin e dhomës për të krijuar një ambient më të favorshëm. Por asnjë prej këtyre masave nuk solli ndonjë eksitim.

### **Çfarë ndodhi me subjektet e eksperimentit?**

Subjektet e pabindura të eksperimentit u ekzekutuan me pushkatim.

**A do të thotë kjo se, në një pikë të caktuar të fatkeqësisë, dashuria bëhet e pamundur?**

Përktheu: **Uridije LAJÇI**

Alexander KLUGE

## FRAGMENT NGA ABETARJA E LUFTËS 2023

### Në përkujdesje të një vogëlushi në vitin 1908

Mesditës me diell perdet frynin si vela në erë. Dritaret ishin të hapura në dhomën e fëmijëve me pamje nga kopshti.

Fëmija flinte, duart mbi batanije që të mos djersitej. I lëshonte ca pompa të vogla tretjeje. E nusja e re priste të shoqin, t`i vinte për drekë në shtëpi, ekzakt m`u në orën 13:00, siç ishte i përpiktë ai. Enzimmat në stomakun e bashkëshortit dhe nivelet e sheqerit në gjak i reagonin përherë si tik-taket e orës. Po në përgjithësi ishte njeri bujar. Që mos t`ia prishte asgjë rutinën precize, ajo me kohë kishte ushqyer fëmijën dhe tani i mbetej ta priste.

Linjat e fytyrës së vogëlushit ia kujtonin vëllain më të dashur. Por një krijesë që ndryshon çdo ditë, për ngatërrim shenjash as që bëhej fjalë apo për ndonjë kujtim të ngjashëm që shpaloset tek anëtarët tjerë të familjes? Megjithatë ajo mund t`i dallonte tiparet e këtij vogëlushi prej çdo fëmije tjetër në botë, pa marrë parasysh sa e trazuar apo e pistë dukej fytyra e tij, apo sa qartë mund të dukej në një dritë të zbehtë difuze. Mirëpo ajo nuk është në gjendje t`i rendisë faktorët e veçantë mbi të cilët bazohej ajo pamje e përgjithshme. Ishte thjesht fytyra e vogëlushit në gjumë, që nuk mund të krahasohej me të qarat apo të qeshurat e përditshme.

Kjo krijesë në 36 vite e ardhshme do të ishte aq e vjetër sa ajo tani. I bie viti 1944. Ashtu e shtrirë në pritje, nuk mund ta dinte, se po në atë vit të largët, sapo të binte alarmi, ajo vajzë e re do të nxitonte drejt bunkerit në kopshtin zoologjik, godinë betoni që ia kalonte monumenteve të tjera prej guri dhe do mund të hidhej në erë vetëm tre vjet pasi të përfundonte lufta.



*Nëna ime Alice, e lindur më 1908*

### **Në dhjetorin e 1944-ës, ne si nxënës nuk kishim idenë përballë çfarë rreziku ndodheshim**

Ne nxënësit e Gjinnazit *Dom* të Halberstadt-it, se kishim idenë më të vogël se në çfarë rreziku u gjendëm në dhjetorin e 1944-ës. Gjatë pauzave luanim duke imituar “pilotët ushtarakë”. Vraponim ngjashëm sikur të ndodheshim në «Splitfires» dhe «Hurricanes» - modele avionësh britanikë nga faza fillestare e luftës - tëposhtë rrugës së pjerrët përballë shkollës së ciklit të ulët të Westendorf-it, ndërtesë alternative për gjinnazin tonë. Duke u kthyer në klasë, lakonim fjalë nga Luftërat Galike të Cezarit nëpër trajta të veçanta gramatikore. Ashtu siç ushtrohej aty, e si vraponim më parë, për një çerek ore, nuk dukeshim aspak “luftarak”.

Fjala “rrezik” dallon nga fjalët “aksident” apo “shkatërrim”, ngase lidhet me shkallën e probabilitetit kur shenjat treguese të një rrethane fillojnë me ndodh. Një territor a “zonë rreziku” nuk përcaktohet nga fakti që diçka po ndodh, por nga mundësia që rrezikon të ndodhë mu aty. Ato ditë dhjetori me “borë si baltë” e qielli me ngjyrë “zemër-nxirë”, përveç detyrave të përditshme të shtëpisë, s’kishim ndonjë tjetër hall.

Në ato ditë dimri të vitit 1945, njësitë e blinduara gjermane depërtuan nëpër linjat e ngushta amerikane në Ardenes. Siç mësuam më vonë, ky sulm i fundit nga një “Trupë e bashkuar dhe mekanizuar ushtarake” kishte për qëllim të kalonte lumin Maas, dhe të avanconte drejt Antverpenit. Kështu, do të ndërpritej edhe furnizimi i aleatëve perëndimorë. Hartat rrugore që do të përdornin trupat dhe e gjithë logjistika bazoheshin në dokumentacionin nga koha e operacionit Blitz të vitit 1940. Në çastet e sulmit, retë u mblodhën tejet poshtë mbi luginat e Ardenes, dhe ky mot i turbullt po të mos ishte kthjelluar gjatë ditëve të Kërshëndellave, forcat ajrore amerikane mund të mos ishin në gjendje ta pengonin avancimin e operacionit. NË NJË RAST TË TILLË, LUFTA NË EVROPË MUND TË KISHTE ZGJATUR PËR TREÇERËK VITI. Rreziku i mundshëm, për të cilin ne, si nxënës shkollë s`dinim gjë, qëndronte në faktin se bomba atomike që ishte gati për përdorim qysh në verën e vitit 1945, fare mirë mund të mos kishte shpërthyer në Azinë Lindore, por në zemër të Rajhut Gjerman. Arkivat e Pentagonit tregojnë se, nëse lufta në Evropën Qendrore nuk do të kishte përfunduar në gusht të vitit 1945, në plan ishte hedhja e bombës bërthamore në Ludvigshafen. Destinacioni alternativ ishte Lüneburger Heide. Matematikani götingenas, i bashkëpërfshirë në sajim të saj, i konsideroi si zonat më të përshtatshme, edhe për faktin që ushtarët amerikanë do të ishin më të mbrojtur në këtë vend.

Deri në disfatën e Ofensivës së Ardennes (Beteja e Bulges), që zgjati rreth dhjetë ditë rresht, “FATI YNË” mund të kishte marrë kaheje tjetër dhe të na çonte drejt shpërthimit të asaj arme sa gjeniale aq edhe vrastare. Kur një forcë madhore në luftë merr vendimin për një plan të caktuar specifik, parandalimi bëhet i vështirë, e tërheqja prapa e pamundur. Me përcaktimin e planit, shigjeta e kohës (time`s arrow) nuk mund të kthehet, jo pa e shprazur materialin vdekjeprurës. Rreziku i tillë – ndonëse i shkurtër në kohë, por kanosës në lëmshin e kauzaliteteve – për ne si nxënës ishte tejet larg imagjinatës sonë.

## Përvoja praktike gjatë lojërave me ushtarë prej kallaji

Një taktikë e preferuar gjatë lojërave me ushtarë prej kallaji ishte ZHVENDOSJA E SULMIT në çastin e shpërthimit të artilerisë. Një tërheqje e mundshme mund ta befasojë e ngatërrojë bashkëlojtarin-kundërshtarin përballë, në rastin konkret, shokun tim të klasës, Alfred Müller, që më vonë u bë kirurg maksillofacial në Charité të Berlinit. Mënyra më e shpejt për ta thyer një betejë ushtarësh prej kallaji është përmes një arme që bën mrekulli. Ndërkohë, ne vazhduam lojën në »Betejën e Leuthenit« me ushtarë kallaji.



*Pranverë me flamuj të bardhë. Triptikon filmik. 01:27*



*Fëmijët janë kronistët e vërtetë të luftës. 03:01*

## Bisedë mbi breshkën - “kafshën e mburosur”

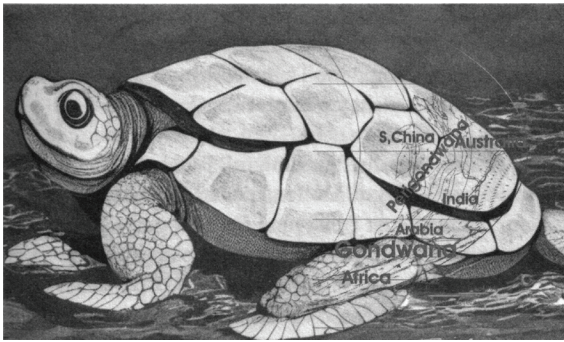
- Breshkat i përkasin një specie të lashtë.
- Me mish aq të butë nën guaskë!
- Mburoja i bëri imune ndaj grabitqarëve.
- Përveç përballë njeriut, gustatorit që supën e tyre e don aq fort. Kafshë këto me prejardhje nga “bota e vjetër”. Originën e kanë nga koha e një katastrofe të hershme, të para 64 miliardë vjetësh, që shfarosi shumë gjallesa tjera në Tokë.

- Zhgualli nuk ishte arsyeja e mbijetesës. Madje, edhe ato me lëkurë aq elastike, e me përbërje nga copëza tërësisht të buta pa mburojë, që i mbijetuan asaj periudhe.

- Nga ta dimë përse këto kafshë mbijetuan vallë, e shumë të tjera jo, si dhe a mund ta marrim guaskën si shkak?

- Nga ta dimë?

- Dy ekspertë që intervistua, punuan në një laborator në Silicon Walley, që hulumtonin shkakun e arsyes që ua siguroi atyre jetëgjatësinë. Të dytë ranë dakord se mburoja nuk mund të merrej si shkak, për faktin e peshës së rëndë.



*Utopia e blindimit. 05:00*

## **Nën shenjën e Marsit Karakteri blindues dhe lufta mbartëse**

Bashkë me Heiner Müller udhëtuan drejt Qendrës së Komunës së Garath-it, në afërsi të Dyseldorfit. Donim ta mbështesnim Jürgen Büssow-in, kandidatin për kryetar të landit, gjatë fushatës së tij zgjedhore. Një ditë më parë, në Berlin, Müller kishte djegur dorën dhe një pjesë të krahut në një zjarr të ndezur jashtë. Pas paraqitjes sonë në seancë, u tërhoqëm mënjanë. Nga Mynihu kisha me vete edhe ekipin tonë të xhirimit. Zakonisht, Müller i vendoste temat e bisedës sonë. Rastësisht i ra ndërmend të diskutonim mbi temën e “djegies”. Si shembull iu kujtuan njerëzit në makina të blinduara gjatë Luftës së Dytë Botërore, që u dogjën kur tanket e reja të sapoardhura goditën karburantët dhe municionet me armët antiplumb. “Tanket e goditura janë arkivole prej hekuri”, thotë ai. Qysh në fillim të bisedës, shumë elemente i asocioishin Heiner Müllerit me përvojën e tij, kështu, e shihja të udhës të zgrapesha më mirë, e të mos shtroja pyetje fare. Fill pas shpjegimeve të para, bisedës do t’i jepte “kahje tjetër”. Ngjashëm si në ditarin e Sergej Eisenstein, që ai e konsideronte model të “dramaturgjisë sferike”.

Biseda kaloi më pas te Shekspiri. Ai mori shembullin nga tragjedia “Koriolani”. Aristokrati romak, i dalluar në fushëbeteja, që u kthye kundër fraksionit plebeian, shumicës dermuese kryengritëse popullore, e tani, kur vendi rrezikohej nga armiku, ai mbeti përplot zemërim dhe pasiv në mirëqenien e vet. Pa dhënë asnjë kontribut. Kur e pyeta Müllerin, sesi e ndërliidhi tankun me Koriolanin e Shekspirit, ai m’u përgjigj: “Korleani është tanku vetë. Një karakter i pancërt / i blinduar, i ftohtë e zemër-ngurët.” Por drama si shthuret pastaj? Sipas Müllerit, kulmi arrihet përmes monologut të nënës. Veç ajo mund ta thyen barrierat e këtij karakteri të pancërt. Krejt në fund, Koriolani e shpëton Romën, por e paguan me jetë. Mandej Heiner Müller na tregoi për një ndihmës të ri në mbrojtjen kundërajrore (gjerm. Flakhelfer), që ishte shtrirë në një hendek pranë një rruge të mbuluar nga mjegulla e prillit, së bashku me njësinë e tij, i armatosur

me të ashtuquajturën bazukë (gjerm. Raketenwaffe), një armë raketore që mund të përdorej në aksione të veçanta, i shikonte tanket që kalonin përgjatë Chaussee-së. Tanket dukeshin para tij si “hije makinash”, ndërsa tensioni dhe frika mbushnin ajrin e ftohtë pranveror.

Përktheu: **Alban BEQIRAJ**



Rainer STOLLMANN

## “PËRMBYSJA E MEDIEVE.”

### Krijimtaria autoriale e Alexander Kluge-s në televizion

#### Lëndë e parë e papërpunuar e politikës

Nëse e zbërthejmë qartë njërin prej dy koncepteve bazë që shtjellohen në kuadër të këtij simpoziumi, atëherë e shohim që bëhet fjalë ose për paraqitjen [*gjerm. Vorstellung*] e politikës në shfaqjet teatrale ose për interferimin e saj në kinema, mirëpo, i çuditshëm ngel fakti se në rastin e televizionit nuk flitet fare për asnjë lloj „percepcioni“, madje as për »përfytyrimet«, as për imazhet që na ngejin në kokë, madje as për atë »perceptimin« e brendshëm dhe të jashtëm që, sipas Immanuel Kant-it, bashkë me nocionet *njohjen* e krijojnë. Për Kantin, njohja nuk është aq ngushtë e lidhur me politikën, mirëpo për Karl Marx-in që shoqërinë borgjeze e përcaktoi përmes “marrëdhënieve-të-fshehta”, e cila detyrimisht veçse „arsyeje të instrumentalizuar“ prodhon; një formulimi i tillë, i një politike të ndërgjegjes, s’ka pse të konsiderohet si e huaj. Madje, edhe lëvizjet e punëtorëve të shekujve 19. dhe 20. janë procese të praktikave mësimore shoqërore.

Marrëdhënia me këtë »gjendje verbërie«, që për Theodor W. Adorno është pothuajse ideologjike, nuk është aspak e pavend, sidomos kur percepcionet individuale, përjetimet intime, kanë lidhje të drejtpërdrejtë me politikën dhe pushtetin. Nëse, përbrenda dominimit të industrisë së kulturës [*Bewußtseinindustrie*], vlefshmëria e asaj shprehjes para-borgjeze, se *gjykimi i parë është gjithmonë i drejtë*, për ditët e sotme është mjaft diskutabël, për shkak të rrethanave të pa-sigurta, dhe të natyrës spontane njerëzore që gati është e padukshme, ndonëse për shkak të frikës apo gatishmërisë për përshtatje, veçse,

tashmë kemi kaluar në një natyrë të dytë njerëzore, që ndryshe njihet si »realizëm«.

Përvoja e vetë Marxit ka treguar, që procesi i të shkruarit të *Kapitalit*, është i paimagjinueshëm pa përvojat (rrethanat) politike të kohës, veçanërisht ato të lëvizjeve internacionale të punëtorëve. I ashtuquajtimi marksizmi perëndimor (duke përfshirë Rosa Luxemburg-un, Karl Korsch-in, Georg Lukács-in, Ernst Bloch-un, Bertolt Brecht-in, Walter Benjamin-in, Antonio Gramshi-n, Fritz Bauer-in, Paul Sweezy-in, Ernest Mandel-in, Alfred Sohn-Rethel-in, Karl August Wittfogel-n, Franz Neumann-in) – dhe sidomos, Teorinë Kritike, me mënyrën e vet të organizimit, është përpjekur ta ruajë këtë konceptim të politikës, madje edhe në kohët më të errëta, si mendësi angazhimi dhe shprehje e intelektit me përmasa artistike, e po aq historike dhe shoqërore. Në vitin 1942, Brecht-i thoshte se beteja e Stalingradit u zhvillua për korrigjimin e një presjeje në veprat e Shekspir-it; ndërsa nga ana tjetër, Benjamini karshi »estetizimit të jetës politike«, bënte thirrje për »politizim të artit« - çfarë nuk do thotë se nuk kemi të bëjmë për mvëshjen e vargut poetik me programe partiake, por në diçka më thelbësore; pikërisht në atë që, pesëmbëdhjetë vite më vonë, Nouvelle Vague do ta quante si *Politique des Auteurs*, sidomos përmes shprehjes së njohur të Jean-Luc Godard-it: “*S’duhet të bëjmë filma politikë, por ta bëjmë vetë filmin (kinemanë) politik/e.*” Kjo do të thotë që çdo temë, kur trajtohet përmes punës regjisoriale apo aktoriale, duhet të shihet brenda një aspekti politik; përndryshe, nëse i qasemi përbrenda caqeve »zbavitëse«, zhbëhet dimension i politik. Madje edhe atëherë kur Adorno e Foucault flasin për “një politikë të së vërtetës”, afërsisht edhe ata i referohen këtij lloji mendimi teorik.

Dallimi themelor i këtij koncepti të politikës është se ai nuk lidhet në rend të parë me shtetin, ashtu siç bëjnë të gjitha teoritë tradicionale, të fokusuara në pushtet apo ato akademike, që nga Platoni, Niccolò Machiavelli e deri te Max Weberi. Nuk është shteti ai që përbën kushtin primar të politikës, por vetë komuniteti (*das Ge-*

*meinwesen*)<sup>124</sup>. Në dukje të parë, kjo mund të shihet si diferencë marginale, ngase të gjitha shtetet, sidomos ato demokratike pretendojnë në njëfarë të drejte se përfaqësojnë vullnetin e përgjithshëm të shoqërisë. Por sa crucial është ky dallim: shkurtimisht mund të ilustruhet përmes një metafore groteske të poetit francez, François Rabelais nga vepra e tij *Gargantua dhe Pantagruel* (1532), ku bëhet gjithashtu e qartë se sa politike janë perceptcionet poetike.

Miku dhe bashkudhëtari i Gargantuas, Panurgu, konsideron se Parisi do të ishte qytet i pathyeshëm nëse do të rrethohej prej muresh speciale, jo veç me ato prej guri, por sidomos me grumbullimin e organeve gjenitale mashkullore dhe femërore. Rabelaisi i jep këtyre mureve një përshkrim grotesk e tejet të saktë.<sup>125</sup> Shembuj të mureve shtetërore që njihen, janë: Muri Kinez, Muri i Berlinit, si dhe Atlantikwalli. Kurse muret e vërteta mbrojtëse të një bashkësie ngrihen mbi lidhshmërinë e pasioneve, të dëshirave dhe libidos. Ky është edhe materiali më i fortë që njohim; krahas betonit dhe telave me gjemba, që janë veçse iluzione të prekshme. Ky bashkim, që krijohet çdo ditë nga natyra dhe kultura njerëzore, e hapësira ku operon politika, në fakt është tejet larg fantazisë së murit të Rabelais, siç e imagjinonte ai përbrenda një momentumi historik, të hareshëm e përplot jetë, tejet optimist, e përmasa të një imazhi utopik.

Në realitet forcat rrallëherë janë të bashkuara, kryesisht janë të shpërndara, prandaj një teori politike do të duhej të shtronte pyetjen, se si mund të duket një bashkim i tillë, një organizim i përbashkët politik: „Politika si shkallë intensiteti e ndjesive të përditshme, formësohet përmes gjendjeve të veçanta agregate, prej të cilës lindin konfliktet dhe interesat e përbashkëta“<sup>126</sup>; sipas Oskar Negt dhe Alexander Kluge, kjo përbën »lëndën e parë« (bazën themelore) të poli-

124 Negt, Oskar/Kluge, Alexander: *Der unterschätzte Mensch*, Frankfurt/M. 2001, fq. 695.

125 Rabelais, François: *Gargantua und Pantagruel* (1532), Frankfurt/M. 1974, fq. 246.

126 Negt/Kluge: *Der unterschätzte Mensch*, fq. 720.

tikës. Nëse kjo lëndë qëndron e tërhequr, duke u fshehur apo duke u maifestuar në publik, me kalimin e kohës do të marrë trajtë dhe fiton mundësinë drejt shpalosjes të një vullneti autonom, që kanalizohet pastaj drejt gjendjeve të ndryshme agregate.

Në këtë rrafsh, ende nuk mund të bëjmë një ndarje të qartë mes të majtës dhe të djathtës, ngase kjo gjendje e gjallë dhe dinamike, mbetet akoma e pakapshme dhe e papërvetësueshme, pavarësisht metamorfozave të mundshme. Arsyeja qëndron te natyra e njeriut, ai nuk është thjesht një „kafshë politike“ (Aristoteli), por nga natyra „bamirës“, me vullnet të plotfuqishëm e „besim origjinar“ (Kluge); ai gjithashtu ka origjinë nga një lozë e të parëve (evolucionare) grabitqare; e kur të gjitha këto të bëhen bashkë, më shumë e mbajnë politikën peng sesa që i shërbejnë asaj. Në çastin kur “format dhe përmasat e kësaj lëndë përvijohen në sferën publike, tek atëherë ato mund të bëhen më të qarta, më të dallueshme [...] thellësisht”.<sup>127</sup> Pikërisht në këtë shtrat prodhues mund të vendoset kjo lëndë e papërpunuar, aty mund të zhvillohet dhe të merr forma të ndryshme, që janë esenciale edhe për lindshmërinë me ‘politikën e percepcioneve’, pra me karakterin politik të çdolloj pune shpirtërore, qoftë artistike apo gazetare-ske, por që kontribuon në krijimin e një hapësirës publike.”

### **Sfera publike klasike**

Publikja u shpik nga borgjezia, si kundërvënie ndaj monopolit të fshehtë të aristokracisë dhe mbretërisë.<sup>128</sup> Ajo u bë mjet («medium») kundër politikës obskure shtetërore (absolutizmi, legjitimitetit hyjnor). Paraprakisht, nuk ishte dukuri e natyrshme. Në shekullin XVI, një banor i Nürnbergut, kur dilte nga shtëpia, nuk hynte automatikisht në hapësirën publike, ashtu siç ndodh sot, ashtu siç brenda shtëpisë, nuk ishte thjesht një person privat. Njashtu si brenda

---

127 Po aty, fq 721.

128 Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit, Darmstadt 1962, Kap. 3 dhe 4.

dhe jashtë, ishte veçse i krishterë, mëkatar, tregtar që i përkiste një bashkësie zejesh, status ky që e gëzonte brenda dhe jashtë shtëpisë, një *Paterfamilias*, siç njihej nga të tjerët. Tek në shekullin XVIII bëhet dallimi themelore i privates/publikes, që do ta përcakton jetën shoqërore deri sot. *Citoyen*-i përfaqësonte publikën, ndërsa *Bourgeois*-i mjaftohej me privatësinë, e shteti veçse kishte marrë formën e një pushteti borgjez. Të gjitha mediet që dolën brenda këtij procesi historik, si gazeta, teatri, librat, opera, partitë politike, parlamenti, koncertet, madje edhe filmi dhe pjesërisht televizioni, Kluge i kategorizon në »sferën *publike klasike*«. Cili është thelbi i publikes, çfarë ngërthen në vete ajo? Sferën publike klasike e karakterizon fakti i qasjes ndaj *përvojës së drejtpërdrejtë (të atypëratyshme)*. Përvoja e drejtpërdrejtë është ajo, që secili njeri e ka përjetuar personalisht, veçse ajo përvojë nuk mund të tregohet apo të komunikohet plotësisht, ngase është e varur nga një moment personal jetësor dhe subjektiv. Pikërisht këtu qëndron dallimi i përvojës nga dija: dija mund të shpjegohet dhe të bartet tek të tjerët, ta zëmë Teorema e Pitagorës (pavarësisht që i është dashur të kalojë nëpër përvoja shekullore, deri te rezultati në formë formule e të transmetueshme sot). Një mami mund ta përgatisë një grua shtatzënë në mënyrë të ndjeshme dhe kompetente për lindje, por procesin personal të lindjes nuk mund ta transmeton. Burrat as që e kanë mundësinë ta përjetojnë atë përvojë, madje as gjinekologu; pavarësisht njohurive profesionale mbi lindjen dhe njohurive më të mëdha sesa shumica dërmuese e grave.

Një mësues mund t'i shpjegojë njohuritë mbi notin. Mirëpo unë, s'do të mund ta mësoja vetëm përmes shpjegimit, aq sa të them: se di të notoj. Më duhet të zhytem i vetëm, e varësisht predispozitive të mia, besimit ndaj mësuesit, përvojave paraprake me ujin, përvojave nga leksionet, dhe të rrethanave të tjera, e kështu më radhë. Përgjithësisht, dikush e mëson më shpejt, e dikush tjetër më ngadalë. Udhës për në shtëpi, fëmijët fillojnë t'i ndajnë përvojat e drejtpërdrejta me ujin. Tashmë ata komunikojnë përmes »*medium-it*« gjuhësor (duke përfshirë edhe gjuhën trupore), kështu, *përvojat e drejtpërdrejta* ndërthuren mes vete dhe krijojnë një sferë me interesa/im pub-

lik/e. Ky lloj shkëmbimi merr formën e *rrëfimeve* të shkurta: ta zëmë, ç’ndodhi kur për herë të parë në ujë, s’i ndieja këmbë nën tokë? Ja dhe lidhshmëria themelore: *e përvojës së drejtpërdrejtë*, që përmes një mediumi transformohet në një përvojë të tërthortë, dhe bëhet e komunikueshme nëpërmjet rrëfimeve dhe plotësimeve të tjera, për ta formuar mandej një *sferë publike*, një hapësirë rezonuese, e një fushë të zgjeruar përvojash. Ky aspekt është po aq i ngjashëm edhe në format më të larta të sferës publike: ku secili bart përvoja të caktuara përmes afektimit të drejtpërdrejtë, me librin, filmin apo të një vepre operistike. Kur përpiqesh të kuptosh çfarë të ka prekur tamam, atëherë përballësh me çaste përvojash, ndonjëherë mund të jenë ato aq të thella, saqë nuk dëshiron t’i ndash me askënd: qoftë me dikë të huaj, apo të besueshëm, a në ndonjë seminar universitar, pra ato, shpesh as që mund të përmbliidhen me fjalë. Në teatër apo kinema, kur audienca e ndien që edhe të tjerët nga publiku janë ndjerë afërsisht njësoj, atëherë ndodh ajo që quhet lidhshmëria e përvojave të drejtpërdrejta në sferën publike klasik. Pikërisht këtu qëndron forca e publikes. Kur flasim për sferën publike ndërmjet shekullit XVIII dhe XXI, flasim për gjithçka ç’ mund quhet “kulturë”, atëherë kemi të bëjmë me sferën klasike publike, funksioni qendror i së cilës është delegimi i përvojave të drejtpërdrejta. Në këtë pikë, Iluminizmi s’e »çmagjepsi« botën, përkundrazi në sferën publike kulturore ka shpikur diçka vërtetë magjike – që se kemi hasur më parë.

Megjithatë, kjo nuk e përjashton vazhdimësinë e formave representative të sferës publike, apo formave hibride që ndërthuren me to. Studiuesi i filmit, Helmut Färber, thoshte se „filmi është një episod ndërmjet arkitekturës dhe televizionit.”<sup>129</sup>; përmes kësaj analogjie ai shpjegon se: ashtu qysh kinemaja mainstream e Hollivudit ka përfaqësuar botën dhe ndjesitë jetësore të kapitalit madhor në Bregun Perëndimor të Shteteve të Bashkuara të Amerikës, po ashtu edhe Versaja përfaqësonte dikur absolutizmin francez. Edhe fshatari i

---

129 Färber, Helmut: *Baukunst und Film. Aus der Geschichte des Sehens*, München 1977, fq. 35

shekullit XVIII që sodiste gojëhapur bukurinë e pallatit të zotëriut, ngjashëm sot audienca në mbarë botën rri nën trysninë e botës së deterritorializuar të imazheve që veç fabrikat e ëndrrave mund t'i prodhojnë.

### **Industrializimi i vetëdijes, derivimi apo programimi i sferave publike**

Ja kështu mund ta dallojmë një botë, të kundërt me format e sferës publike klasike. Jürgen Habermas flet për rifeudalizimin e sferës publike, qysh në kohën e Yellow Press-it në shek. XIX.<sup>130</sup> Industria klasike e shekullit XIX nuk kursente as vetëdijen: në vitin 1860, një punëtor pas katërmbëdhjetë orë pune, me vështirësi mund përfshihej në përvoja-jetësore të drejtpërdrejta të sferës klasike publike, madje edhe atëherë kur kishte kohë të lirë. Megjithatë, prej kohësh, industria nuk shfaqte më interes ndaj kësaj lloji *vetëdije* (përveç revistës popullore *Gartenlaube* apo ndonjë shtypi të ngjashëm). Për shkak të kësaj neglizhence, u shfaq lëvizja tradicionale e punëtorëve me format përkatëse të publikes, një pjesë të konsiderushme të atyre formave ishin të huazuar nga borgjezia e dikurshme (si p.sh. modelin e Schillerit për admirimin e kultit). Pas dështimit të lëvizjes së punëtorëve në vitin 1914, me revolucionet që shkuan mbrapsht ose përfunduan në byrokraci, pastaj me Luftën e Parë Botërore që e pasoi edhe të dytën, u shtrua gjithnjë e më shumë pyetja: përse shoqëritë nuk mësojnë asgjë nga historia? Përgjigjet që dalin nga *teoria kritike*, lidhen kryesisht me të ashtuquajturën *industria e kulturës*. Studiuesit e shkollës kritike thonë, se Marxi kishte nënvlerësuar sundimin e kapitalit të vetëdijes, që gjatë shekullit XIX manifestohej përmes gazetave dhe literaturës triviale, ndërsa nga mesi i shekullit XX, përmes medieeve si radioja dhe filmi, ajo përvetësohet drejtpërdrejtë si mjedis shfrytëzimi. Anglia u industrializua qysh ka fundi i shekullit XVIII, sidomos mbi bazën e industrisë së leshit.

130 Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit, fq. 233.

Evropa Kontinentale, veçanërisht Prusia/Gjermania, gjatë asaj kohe rrezikohej të bëhej pjesë e Britanisë së Madhe. Ruajtja e pavarësisë ekonomike nuk arrihej duke ndërtuar të njëjtën industri, ngase në këtë fushë konkurrenca përballë Anglisë ishte e pamundur. Suksesi u arrit falë zhvillimit të industrisë së qymyrit dhe çelikut, kryesisht përmes hekurudhës dhe më vonë industrisë së automobilave. Shtetet e Bashkuara, të mbrojtura nga distanca gjeografike me Evropën, pas pavarësismit politik dhe shtrirjeve të tjera kontinentale, gjatë shekullit XX sidomos, u bë udhëheqëse në industrinë e automobilave, ndërtimin e avionëve, në prodhimin ushtarak, pastaj në industrinë e udhëtimit-hapësinor, dhe sidomos në industrinë e mallrave ushqimore, e deri në bujqësi. Në shekullin XX, industria e filmit, më vonë edhe ajo e televizionit, filluan të zhvillohen e të përhapen më të madhe. Kurse sot, bota perëndimore e këtij lloji, shtrihej përtej sipërfaqes së vet të jashtme; ndërtimi i një rrjeti paralel industrial, përkrah atij ekzistues, është gati i pamundur; bile, as autostradat nuk mund të `shpiken` nga e para, e praktikisht çdonjëri sot posedon veturë, si dhe hapësira ajrore botërore është ndarë tashmë mbi baza të të drejtave të trafikut. Tashmë, industrializimi mund të avancoj vetëm në dy rrafshë: ose në rrafshin e hapësirës kozmik (industria e hapësirës kozmike) ose në brendësinë e njeriut, në natyrën njerëzore (përmes industrisë së vetëdijes dhe asaj gjenetike). Kina s'do mund të industrializohet më përmes trenave, makinave apo mallrave ushqimore, por përmes televizionit dhe medieve të reja. Kjo është edhe arsyeja, pse Rupert Murdoch, për të pasur sa ma shumë sukses në rrjetin e botës mediatike, ua ka mbyllur gojën tashmë kanaleve të veta televizive që transmetohen globalisht, duke shmangur kështu çdo kritikë eventuale ndaj Republikës Popullore të Kinës. (Një sakrificë e lirisë së shprehjes, për interesa ekonomike dhe politike në raport me Kinën).

Në këtë pikë, sipas teorisë kritike, manifestohet një rrethanë historike krejtësisht tjetër, që mbivendoset mbi kuptimin tradicional të sferës publike; e një shtresim i tillë mund të shpërfillë analizën mbi botën bashkëkohore, si dhe pamundëson ta kuptojmë publikën, madje as kulturën, as shkencën dhe përgjithësisht politikën e shek-

ullit XXI. Sfera publike klasike si instrument politik kundër arbitraritetit shtetëror, në gjenezën e vet, në thelb ishte e pavarur dhe nuk kishte asnjë lidhje me mekanizmat e industrisë. Sot është krejt ndryshe. Gazetat vazhdojnë të shtypen ende në letër, mirëpo, një fletushkë publicitare falas diku ndërmjet aty, apo shfaqja e reklamës së financuar në një televizion privat, i bëjnë të dallojnë me gazetat e shekullit XVIII apo me transmetuesin publik ARD të vitit 1960. Prej të gjitha formave të industrializimit të vetëdijes, aspekti kryesor që e karakterizon televizionit sot, e po ashtu dhe mediat e reja është efekti që nuk transmetojnë pothuajse asgjë nga publikja klasike, por në vend të saj, siç do të thoshte Kluge / Negt, *vetëm forma të derivuara apo programore të sferës publike*.<sup>131</sup> Dallimi esencial qëndron në faktin se burimi i secilës sferë publike klasike përmbante në vetvete përvojën e drejtpërdrejtë, mirëpo ky raport nuk trajtohet më aq hapur, por sot devijohet ose shpërdorohet. Industrializimi i vetëdijes, përmes formave të publikes së derivuar, e përmes skemës programore, veçse e bllokon përvojën e drejtpërdrejtë.

Po të përpiqemi të depërtojmë nga afër, se çka është “programi” dhe si krijohet ai, fare lehtë mund të rrëshqasim në një humnerë të pafund. Forma më e hershme, paraklasike e sferës publike është karnavali.<sup>132</sup> Kjo dallohet qartë prej të tjerave, ngase nuk ka ndarje mes aktorëve dhe publikut, nuk bazohet as aq në refleksion apo mendim, por shumë më tepër i përmbahet një konstante antropologjike: shkathtësisë për të qeshur. Aty madje, as vajtimi e as trishtimi nuk janë të përjashtuar.

Në ritualet e varrimit në New Orleans apo në Sicili, edhe sot, gjatë shoqërimit të arkivolit për në varr, dëgjohen marshe vajtimi dhe ngashërime të thella nga lloji i publikes tyre, kurse kthimin nga varrezat e organizojnë me melodi gazmore. Ndarjen në mes vajtimit dhe të qeshurës, dhe zhvendosjen e thekseve të caktuara, e gjejmë

---

131 Negt/Kluge: *Der unterschätzte Mensch*, S. 453f.

132 krhs. Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt*, hrsg. v. Renate Lachmann, Frankfurt/M. 1987

për herë të parë në teatrin grek (duke i dhënë përparësi trishtimit, frikës e tmerrit). Kjo njëherësh është shpikja e një forme klasike publike dhe shpikja e vetë programit, për shkak se kemi ndarjen e roleve mes shikuesve dhe aktorëve në një anë, dhe përcaktimin paraprak të vendeve, se ku do të qahet dhe ku do të qeshet. Ky program (*Programatik*) i skenës së ndarë, që ndanë tragjedinë nga komedia, edhe sot vazhdon të jetë i pranishëm në teatër, pavarësisht rasteve gjatë shekullit XX, që janë përpjekur ta thyejnë (ndryshojnë) apo ta vënë në pikëpyetje. Modelet pararendëse të programit televiziv janë zhanret letrare dhe kinematografike. Kur lexoj romane të zhanrit krimi (të nxjerra nga shtëpitë botuese me krimiprograme), fare mirë e di, që gjëra të tilla në jetën reale s'do ndodhin kurrë, ngase vërtetësia e drejtpërdrejt nuk i ngjan shpesh reale: në fakt, në realitet nuk ndodh të na përcjellin tensione, peripeci e të papritura të tjera, prej të cilave në fund të fundit do të triumfojë drejtësia. Edhe ndarja e njohur midis filmit dokumentar dhe atij artistik, bëri që historinë e kinematografisë ta linte nën hije, për shkak se ajo orientohet kundër hapjes dhe përvojës të drejtpërdrejtë. Për shembull, në një film dokumentar mbi katedralet e Vjenës, zakonisht hiqen rrokaqiejt përmes montazhit apo oxhaku i godinës të djegies së mbeturinave, të cilat kanë të njëjtë lartësi me katedralet, që çdonjërit do t'i binin në sy. Gjithashtu, një ekip televiziv që xhiron një dokumentar për Venedikun, ka shumë gjasa të presë largimin e anijeve ushtarake nga porti, në mënyrë që të fokusohet vetëm te gondolat aty pranë. Nga ana tjetër, filmi artistik që xhirohet në ambient të hapur, edhe ai bën dokumentimin e një vendi për çaste të caktuar. Por ndodh që disa prej tema nuk mund të dokumentoheshin fare: rasti i Krzysztof Kieslowski p.sh., në periudhën e hershme të krijimtarisë, ai donte të realizonte një film dokumentar mbi jetën në çift - gjatë vitit të parë martesor. Shumë shpejt iu bë e qartë se prania e kamerës e transformonte aq shumë sjelljen e protagonistëve, saqë xhirimi filmik u deshtë të ndërpritej, e projekti përgjysmë. Për ta nxjerr atë lloj autenticiteti të dashurisë në përditshmëri, u pa që më mirë do të ishte sikur të trajtohej përmes filmit të gjatë artistik.

*Programi është një rregullacion artificial, që i redukton përpyekjet dhe hutimet (= e pasuron) e përvojës së drejtpërdrejtë.* Programi plason një lloj vetëdije ngjashëm si mallrat (*Bewußtseinswaren*): sapo ta blej një roman me temë dashurie apo ta shikoj një emision televiziv, e di saktësisht se çfarë më pret, ndryshe nga përvoja e drejtpërdrejtë që është e paparashikueshme. Sidoqoftë, zhanret e medieeve të vjetra dallohen dukshëm në raport me përvojën në fjalë, sidomos kur i krahasojmë me programet televizive. Nuk ndodh ta shohim një komedi teatrore që se bart aspektin tragjik me nuancat më të thella. Krimi-romanet e Patricia Highsmithit p.sh. kanë dal nga fryma e romanit popullor. Pra zhanret, pavarësisht skemave dhe stereotipeve, në vete përmbajnë hapësirë, temë, emocion, që mund ta aktivizojnë përvojën e drejtpërdrejtë. Baza më të fortë e imazheve globale që i devijon format e publikes është gjuha e mallrave (produkteve), pra reklama. Në televizionin gjerman, mbizotëron një *programatikë* e përbërë prej tri shtyllave kryesore: Informacioni – Argëtimi – Arsimimi. Çdo material që synon të hyjë në televizion, duhet të kalojë përmes njërës nga këto vrima të gjilpërës, të tilla janë të organizuara redaksitë, të cilat me fanatizëm përkujdesen për hapësirat e transmetimit. Tipari kryesor që i karakterizon sot gati të gjitha format e publikes së programuar, është *argëtimi*. Ky koncept është mjaft kompleks, që meriton një shtjellim më të detajuar, por, në formën qysh përdoret këtu, shpërfaqë antagonizmin ndaj sferës publike kalsike. Të gjithë studiuesit e shkencave të komunikimit, nga Talcott Parsons, Jürgen Habermas, Niklas Luhmann e deri te Neil Postman, janë të njëmendimi se argëtimi sulmon qartë shkathtësitë e praktikës njerëzore. »Argëtimi« është një lloj strategjie politike, që pozicionohet në rresht me botën e përfytyrimeve përballë asaj të aftësive përjetuese. „Nga lloji i brishtësisë e deri të shkëlqimi verbal i prezantuesit televiziv, kryesisht ballafaqohemi me një përvojë të çrregullt”.<sup>133</sup> Dieter Prokop argëtimin e definon si „FERNSEHGELD “ ose si „FREIZEITGELD“

---

133 Kluge: In Gefahr und höchster Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik, fq. 175

[*Paraja e televizionit / monedha e kohës së lirë*], ashtu që për çdo blerje kërkohet para, disi edhe transmetimi i programeve televizive duhet të përmbajë argëtim; një lloj këmbimi monetar ndërmjet transmetuesit dhe shikuesit, monedha si shkëmbim i marrëdhënieve të tilla.<sup>134</sup> Kjo logjikë i përket 90 përqind të prodhimit botëror filmik dhe televiziv. Kurse veç 10 përqind e tyre nuk janë kështjella për admirim, por kasolla, apartamente ku banon vetëdija. Në këtë pikë mund të përmendim filmin-autor dhe krijimtarinë autoriale televizive. Krahasime të ngjashme mund të bëhet edhe sot në mes teatrit klasik dhe eventeve-kulturore, produksioneve *musical* e forma tjera përcjellëse të spektaklit. STARLIGHT EXPRESS ta zëmë, shfaqet shpesh, ku protagonistët kryesor veshin kostume ekspresive që u ngjajnë lokomotivave, as kjo pjesë muzikore nuk ka të bëjë me publikën klasike, por me shumë me reprezentimin e pushtetit të teknologjisë, sportit apo ekonomisë, që në thelb ka të bëjë me nostalgjinë apo me infantilizimin shoqëror.

Kjo skemë programore rreth argëtimit duket më e qartë tek *Ekskluzioni i mbaj-zisë*: Çdo javë, në televizionin argëtues shfaqen rreth 200 kufoma, por për to nuk derdhet asnjë lot. Çfarë bote bizare dhe sintetike shpërfaqet aty? Sundimi gati total i argëtimit nuk është thjeshtë manipulim, por ndërlidhet me ndarjen industriale të interesave jetësore, qofshin afatshkurtra apo afatgjata. Argëtimi natyrisht u bashkohet atyre afatshkurtra: Sigurisht që interesat afatgjata janë më vitale në një perspektivë afatgjatë; trajtesat mbi temën e urisë, të ardhmen e komunitetit dhe të rinjve, punësimin dhe roli i njeriut në botë. Dominanca e interesave afatshkurtra në devijimin e »formave të publikes – është pasojë e formave të “lirisë së zgjedhjes” [...] të cilat po aq janë argëtuese«. »Proceset mësimore të përvojës së drejt-përdrejtë janë ataviste, të lodhshme, dhe zakonisht të shkëputura nga ekonomia e libidos.«<sup>135</sup> Argëtimi është forma tipike e reduktimit të publikes dhe e stërlodhjes njerëzore: *Kthehem nga puna në shtëpi dhe për dy orë në vijim s`dua t`ia di më për asnjë programatikë*”.

134 Prokop, Dieter: *Materialien zur Theorie des Films*, München 1971, fq. 34.

135 Kluge: *In Gefahr und höchster Not bringt der Mittelweg den Tod*, fq. 199.

## Krijimtaria autoriale televizive: Magazina kulturore e Alexander Kluge

Pas gjithë kësaj që u tha deri tash, qëllimi i krijimtarisë autoriale<sup>136</sup> në televizion, duket më i qartë: në thelb fjala është për përvojat që shpalosen në forma të drejtpërdrejta, për mundësinë dhe gënjeshttrat që ato të mbesin gjallë, të pranishme e të ndërthurura në *përvoja direkte* (do të thoshin studiuesit e teorisë së sistemeve). Disa dokumentarë me kosto të lartë prodhimi, që trajtojnë tema nga historia apo natyra, pavarësisht transmetimit në kanale cilësore si ARTE, 3SAT, kryesisht ndjekim parimin e izolimit të kësaj përvoje, madje shpeshherë janë edhe të infektuar me virusin “argëtim”. Më kujtohet një rast, kur përvoja e një falaksi, shkencëtar me renome ndërkombëtare, shpërfillej plotësisht: në një insert të shkurt të një tip interviste, që në plotni nuk zgjaste as dy minuta, kontributi i tij nuk vërehej fare, përkundrazi ndërpritej nga pamjet spektakulare, mbulohej nga komentet e moderatorit dhe nga muzika patetike. Për shembull, në vend që shkencëtarët të kenë hapësirë të mjaftueshme që të shpalosin punën e tyre, ata ndërpriten pas dy minutash me pamje spektakolare, muzikë patetike dhe komente me ton të mistershëm. Redaksia kontrollon përherë gjuhën dhe imazhin në televizion. Aty pretendohet se dihet çfarë publiku kërkon, si dhe çfarë i duhet/përshtatet televizion a çfarë jo. Emisionet kryesisht janë të mërzitshme, ngatërruese dhe përçmuese ndaj spektatorit. Mirëpo, në platformën kulturore të Alexander Kluges, ftohen shkencëtarë dhe kanë mundësinë të shprehen brenda 14, 24 apo 44 minutash, si dhe të shpalosin mendime përmbajtjesore. Intervistuesi (zakonisht vetë Kluge), një laik kureshtar, kujdeset që gjithçka të mbetet e kuptueshme dhe interesante për teleshikuesin. Sekuencat vizuale dhe audio-materialet shquhen për natyrën komplekse dhe nuk depërtojnë lehtë përmes interpretimit të

136 krh. Augenblick, Marburger Hefte zur Medienwissenschaft 23: Fernsehen ohne Ermäßigung. Alexander Kluges Kulturmagazine, etd. Christian Schulte, Marburg 1996 und Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine, hrsg. v. dems., Frankfurt/M. 2002.

komentuesit (apo moderatorit). Njohuritë që përcillen në këtë format, bartën vazhdimisht përmes zërit dhe imazhit të autorit të ftuar, përmes përvojës dhe krijimtarisë specifike të një njeriu, qoftë i gjallë apo i vdekur. Prej laureatëve të çmimit Nobel, e deri te shkencëtarët që sfidojnë dogmat, studiuesit e panjohur e shumë të tjerë, Kluge prej vitesh (qysh nga viti 1988 në RTL, SAT 1, VOX, Schweizer Rundfunk, e tash së fundi në XXP) ndërton një perspektivë të gjerë mbi shkencën, artin, filmin, operën, letërsinë, historinë dhe politikën, me plot fytyra të reja, pyetje të ndryshme, dyshime, kontradikta, e supozime prej më të habitshme. Ndryshe nga format e njëtrajtshme të dokumentarëve *mainstream*, me përfaqësimet boshe, e reklamim të bujshëm të vetës, kjo platformë ndjek diçka krejt tjetër.

Kur bëhet fjalë për kulturën, Kluge tashmë ka realizuar intervista me figura si: Heiner Müller, Peter Konwitschny, Pierre Boulez, Hans Magnus Enzensberger, Frank Castorf, Christoph Schlingensief, Hans Neuenfels, Claus Peymann, Einar Schleef, disa prej emrave më eminent të dëshmuar në fushën dhe operën gjermane, ku puna e tyrre ka depërtuar edhe në televizion dhe përmes shpërndarjes diskografike (DVD-Edition). Parimi që ndiqet në këtë model, është ai i “përkthimit”: për faktin se në emisionet të tillaj nuk shfaqet e tërë shfaqja teatrale, për shkak se përjetimin e një shfaqje – televizioni nuk mund ta zëvendësojë, mirëpo procesi i realizimit paraprak, ai mund të përkthehet edhe në televizion. Ta zëmë, në rastin e operate Kluge interviston korrepitorin që asiston solistët gjatë provave, i cili në këtë rast e bën të dukshëm procesin e krijimit artistik, e jo thjesht veç rezultatin. Nëse për një kohë të gjatë ndiet krijimtaria televizive [*magazina kulturore*] e Kluges, e kuptojmë më saktë se çfarë pune kryejnë teatri dhe opera në vazhdimësi, në çfarë përvojash të drejtpërdrejta përfshihen shoqëritë krijuese, në këto intervista/biseda mësojmë për përmbajtjen dhe trajtimin e lëndës më të dendur, që ndërlihet kryesisht me *vetëdijen kulturore* në fjalë.

Natyrisht, qasje armiqësore ndaj përvojës së drejtpërdrejtë shfaq edhe baroku apo neovilhelminizmi televiziv, artileri kjo që duhet të çarmatosej në mënyrë konsekuente. Qysh në vitin 1910, nga

paradat e atëhershme i njohim ato helmetat me pupla të oficerëve villhelmian – kapela qesharake, gjysmë metri të larta, që sot iu vendosen veç kuajve në cirk, apo në rastin qysh operon ngjashëm sot sistemi mediatik i Thomas Gottschalkut. Sot nuk kemi fare nevojë t’i ftojme dhjetë veta në talk-show, në emisione të tilla ku asnjëri s’ia del të shprehet tamam, përveç atij çastit të “zhdërvjelltësisë”, ku secili “godet” me diçka spektakulare, për çfarë duartrokitën më pas. Fudullëku prej yjesh kinemaje, që ka kaluar tashmë në televizion, si ai i Beckmannit dhe Christiansenit, s’janë gjë tjetër veçse helm për ndërmjetësimin e përvojës së drejtpërdrejtë. Ndryshe prej tyre, ka njerëz që prej vitesh e ndjekin tv-magazinën e Kluges, pa e ditur fare që ai e moderon apo e transmeton atë, për faktin që ai nuk shihet gati kurrë. Në krijimtarinë televizive autoriale, mysafiri dhe tema janë në qendër të vëmendjes, e jo moderatori. Të tjerëve ju duhet tërheqja e spektatorit. Kurse, Kluge në raste të caktuara, jep shembullin se qysh me pak skenografi në televizion, mund të zgjohet vëmendja e spektatorit: një llambë e zhveshur gjatë intervistës pranë një oficeri të supozuar stazi, apo pranë një avokati mafioz, disa qirinj në raste kur flitet për varrime në hapësirën kozmike; kaq mjafton.

Një traditë tjetër, prej së cilës vuajnë televizioni dhe sidomos emisionet kulturore në televizion, është *mungesa e besimit te imazhet*. Televizioni gjerman nuk është vetëm “televizioni i zyrtarëve shtetërorë” (kjo është vetëm gjysma; gjysma tjetër është makineria e paras), që dëmtohet vazhdimisht nga varësia ndaj radios. Gjuha që përdoret në televizionin gjerman në thelb shpjegon [dublon] imazhe. Për çfarë flitet, shoqërohet [ilustrohet] nga pamjet. Televizioni, në kundërshtim me ideologjinë e vet për të qenë “dritare drejt botës”, në pjesën më të madhe është veçse ilustrim i asaj që thuhet (sidomos në lajme), ose imazhet shtresëzohen apo bëhen më të kuptueshme vetëm përgjatë komentimit. Në kundërshtim me këtë logjikë, Kluge ka zhvilluar forma të veçanta të emisioneve/magazinave - televizive, si: „Imazhe pa fjalë“, „Magazina muzikore“ (qofshin techno, apo opereta), „Qytetare-urbane“ (përmbledhje kohore, kalime kohore që tejkalojnë 24 orëshin, apo aksidente që ndodhin në trafik) të sho-

qëruara me muzikë dhe shpesh pa fjalë. Në formate të tilla eksperimentohen mundësitë e ndryshme të televizionit, kurse përtej “fshatit galik” të Kluge-s (mund të theksohen disa përjashtimeve të rralla, si shembulli i Harald Schmidt-it, DIE SIMPSONS, STROMBERG) ende në televizion sundon regjimi i Adenauer-it: që nuk lejon as më të voglin eksperiment.

Oskar Negt metodën e të intervistuarit të Kluges e quan si: »Bisedë sokratike«. Autori intervistohet në atë mënyrë, saqë spontaniteti dhe gjallëria e mendimeve marrin trajtesë të veçantë, aty duket tamam që i ftuari mendon, e bashkëbisedimi konsiston mu te aspekti sokratik. Një lloj i “njëhershëmërisë dhe qëndrueshmërisë unikatë”, ashtu siç Benjamini e emërtoi manifestimin e *Aurës*, e ngjashme me format e sferës publike klasike.<sup>137</sup> Prandaj, programet televizive konsiderohen si të mbyllura. Ngase nuk ka asgjë unike aty, e për më tepër, çdo kanal i ngjason tjetrit, si veza vezës, e falë prominencës a llojit të bisedës, lloji i pyetjeve shtrohet pothuajse përherë njësoj, madje edhe mesatarja e shijeve të përafërta mesatare synohet gjithnjë, pretendim komod i televizionit, që më kalimin e kohës të bëhet sa më i mërzitshëm. Prandaj, Kluge fton njerëz për të cilët zakonisht s’ka dëgjuar askush më parë, ekspertë sidomos nga fushat përkatëse. Ja disa shembuj, sa për ilustrim: fizikani kuantik vjenez, Zeilinger, që për herë të parë mekanikën kuantike e vërteton në mënyrë empirike; pastaj studiuesin Heribert Illig<sup>138</sup>, me fakte të qëndrueshme pretendon se matjet tona kohore janë të gabuara, për shkak të disa qëllimeve epokale mesjetare, janë shpikur diku rreth 300 vjet kohe fantome; Hans Koschnick, që rrëfen si ishte emëruar përfaqësues i BE-së në Mostar; pastaj, Svetlana Alexievich<sup>139</sup>, që pas luftës në Afganistan raporton mbi serinë e vetëvrasjeve në Bashkim-

---

137 Ekzistojnë disa përkufizime të aurës, më i njohuri është ai i distancës. (Benjamin)

138 Illig, Heribert: Das erfundene Mittelalter, München 2003.

139 Alexijewitsch, Svetlana: Zinkjungen, Frankfurt/M. 1992.

in Sovjetik; reporteri Igor Kostin<sup>140</sup>, që i pari shkrepri fotografi gjatë shpërthimit tragjik në Çernobil, ku dhe ai ishte rrezatuar aty; pastaj dokumentimi i refugjatëve çeçen që kalonin nëpër zona paqësore të ndaluara; mandej regjisori i filmit dokumentar, Romuald Karmakar, që flet mbi legjionin e emigrantëve (njësitë ushtarak të emigrantëve që shërbejnë nën flamurin francez); regjisorja Helke Sanders që sjell dokumentarin mbi dhunimin e grave në Berlinin e pasluftës; pastaj intervista jashtëzakonisht e rëndësishme me strategët e administratës Bush, si shembulli i Richard Pearle, i njohur ndryshe edhe si “Princi i zi”. E gjithë kjo ka njëhershmerinë dhe qëndrueshmërinë e vet unike: të materialeve specifike krahasuar me televizionin e përditshëm, çka do të thotë, se kemi një larmishmëri më të gjerë, e një dritare më të madhe mbi botën, ndryshe nga gjërat çfarë zakonisht na ofrohet prej redaksive të mëdha, sidomos lidhur me aspektin benjaminian të theksimit të momentumit të rrëfimit dhe vizualizimit njëkohësisht; kurse lidhur me qëndrueshmërinë, edhe të mendtuarit dhe të diskutuarit shtrihet në ato përmasa, sa dallimi me atë mendimin pseudokritik që e kundërshton sipërfaqësisht drejtpërdrejtshmerinë, ka dallim jashtëzakonisht të madh. Një formë tjetër e veçantë e magazinave janë edhe ato FACTS & FAKES<sup>141</sup>, ku Kluge i vendos partnerët përballë, pa ndonjë përgatitje të mëparshme dhe i konfronton me një temë të caktuar, rreth së cilës ata obligohen të pozicionohen dhe të interpretojnë rolet përkatëse (p.sh. rolin e një oficeri të Stazit, kapitenin e një anijeje refugjatësh, avokat in e Clinton-it, shoqëruesin e Lady Di-t dhe të tjerë). Të gjithë rrethohemi nga masa të mëdha realitetesh, të cilat në thelb nuk kemi mundësi t’i përpunojmë në tërësi, por meqë i konsumojmë përmes gazetave dhe televizionit, në një formë bëhen pjesë e jetës sonë dhe ndikojnë në mënyrën tonë se si veprojmë, edhe atëherë kur kjo nuk ndodh në mënyrë krejtësisht racionale. Sa më absurde të jenë këto fakte (për shembull, skandalin e Lewinsky-it; apo ç`ndodhi vërtet me strukturat e Stazit dhe të

---

140 Kluge: Die Wächter des Sarkophags. 10 Jahre Tschernobyl, Berlin 1996.

141 Krh.: Facts & Fakes, ed. Christian Schulte, Fünf Hefte 2000-2003, Berlin 2000

KGB-së gjatë viteve '90; pastaj drama e refugjatëve në kufijtë buzë »Mburowjës evropiane«; ringjallja e traditave cariste në Rusi; mënyra e ushtrimit të mandatit të presidentit Bush), aq më e guximshme dhe e çuditshme bëhet edhe imagjinata që përpiqet t'i balancojë ato. Këto biseda spontane dhe të papërgatitura, shpesh me tipare groteske të magazinat e Kluge-s: janë ndoshta forma më vitale e produksionit në raport me përvojën e drejtpërdrejtë: ato janë plot jetë, shpalosin çdo lloj imagjinate dhe shndërrohen në një pasqyrë për lëkundjet tona të brendshme.

Kaq mjafton në këtë pikë, sa për të treguar se çfarë do të thotë ta marrësh televizionin si medium me kaq seriozitet, *si mjet për të ndërthurur përvojën e drejtpërdrejtë njerëzore*, në vend të asaj programore sa për "adresantë" (masë). Adresantëve (marrësve) iu ngelen përherë vetëm aparaturat televizive, kurse truri i telespektatorëve janë producentët e vetëdijes së përbashkët, rreth së cilës zhvillohet "politika e ndjesores"<sup>142</sup> dhe e perceptioneve, e ata që i thonë vetës "media" ose i trajtojnë ata me kujdes të veçantë, ose nën tension, nervozë apo histerie vazhdojnë t'i tërheqin zvarrë.<sup>143</sup>

Përktheu: **Alban BEQIRAJ**

---


142 Ders.: Die Macht der Gefühle, Frankfurt/M. 1984, S. 200.

143 In Gefahr und höchster Not bringt der Mittelweg den Tod, S. 139.

## **dctp – PROJEKTI TELEVIZIV I ALEXANDER KLUGE-S**

dctp (Development Company for Television Program), u themelua nga Kluge më 1987, është platforma me emisione televizive kulturore që drejtohet nga vetë autorët. Kjo platformë është një përgjigje ndaj dominimit të transmetimeve komerciale, që synon të ofrojë një alternativë të larmishme krahas rrjeteve transmetuese televizive private në Gjermani. Projekti dctp ndërthur artin, kulturën, historinë dhe filozofinë me stil eksperimental rrëfimi. Këto programe përfshijnë intervista, imazhe arkivore dhe komentime me karakter reflektues që sfidojnë formate tradicionale televizive, duke nxjerrë në pah një “sferë kontra-publike”, narrativa alternative dhe duke ftuar në emisione zëra të papërfaqësuar. dctp kryesisht i fragmenton rrëfimet dhe eksploron temat si lufta, koha dhe emocionet njerëzore, shpesh të ndërthurura me histori personale dhe ngjarje historike. Përtej televizionit, dctp ndikon në teorinë e medias dhe ligjërimin publik, duke mishëruar vizionin e Kluge për median si një mjet për edukim dhe emancipim. Si ndëthurje e artit dhe mendimit kritik, dctp mbetet një force pioniere e medias kulturore.

Pesë intervistat në vijim janë pjesë e kësaj platforme.



**Prof. Dr.  
Oskar Negt,  
Sozialforscher**

**U bë ndarja e qartë mes luftëtarëve dhe popullsisë civile.**

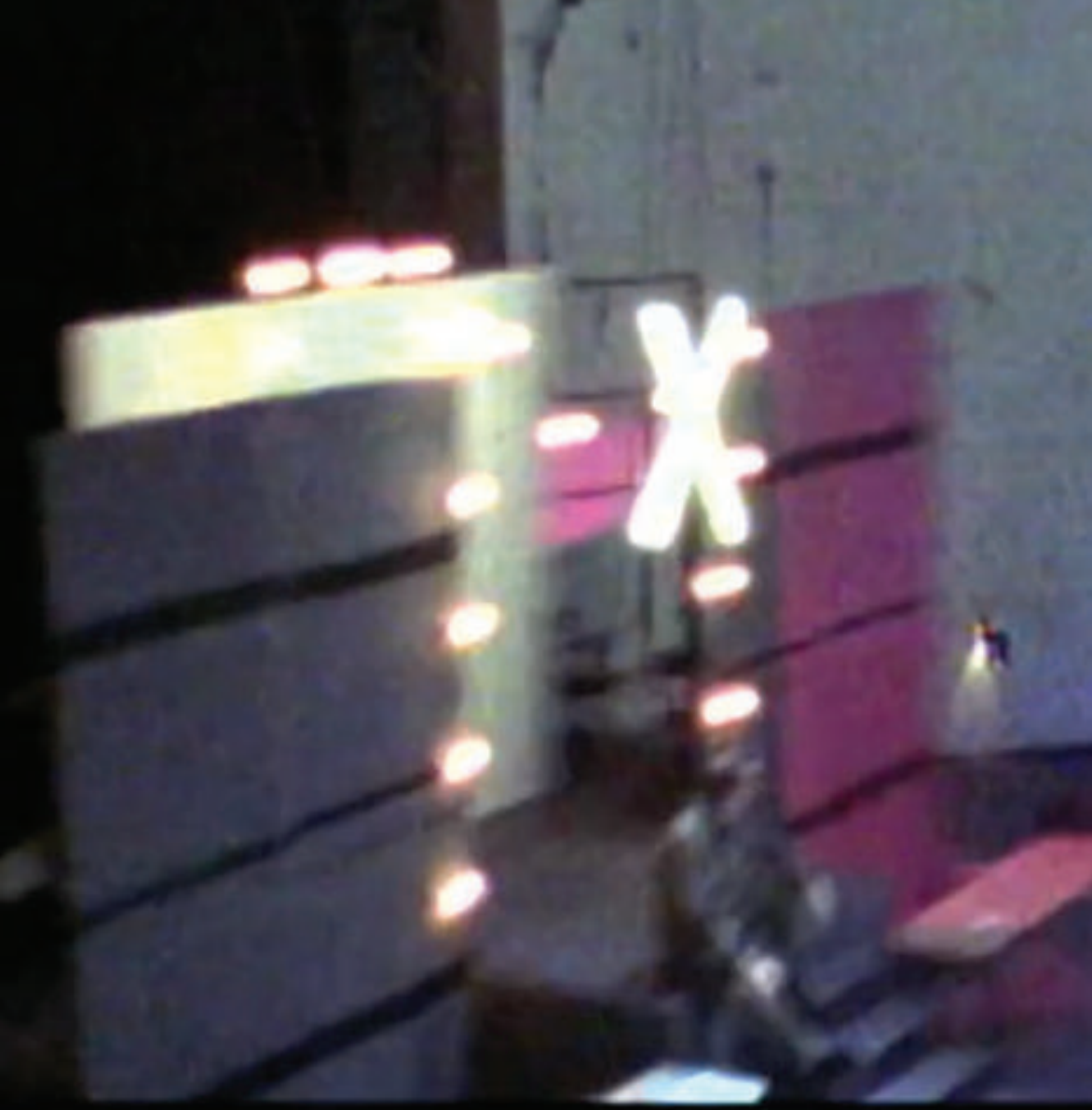


**Slobodan Milošević**  
**SERBIA**

**Alija Izetbegović**  
**BOSNIA & HERZEGOVINA**

**Franjo Tuđman**  
**CROATIA**

**Warren Christopher**  
**USA**



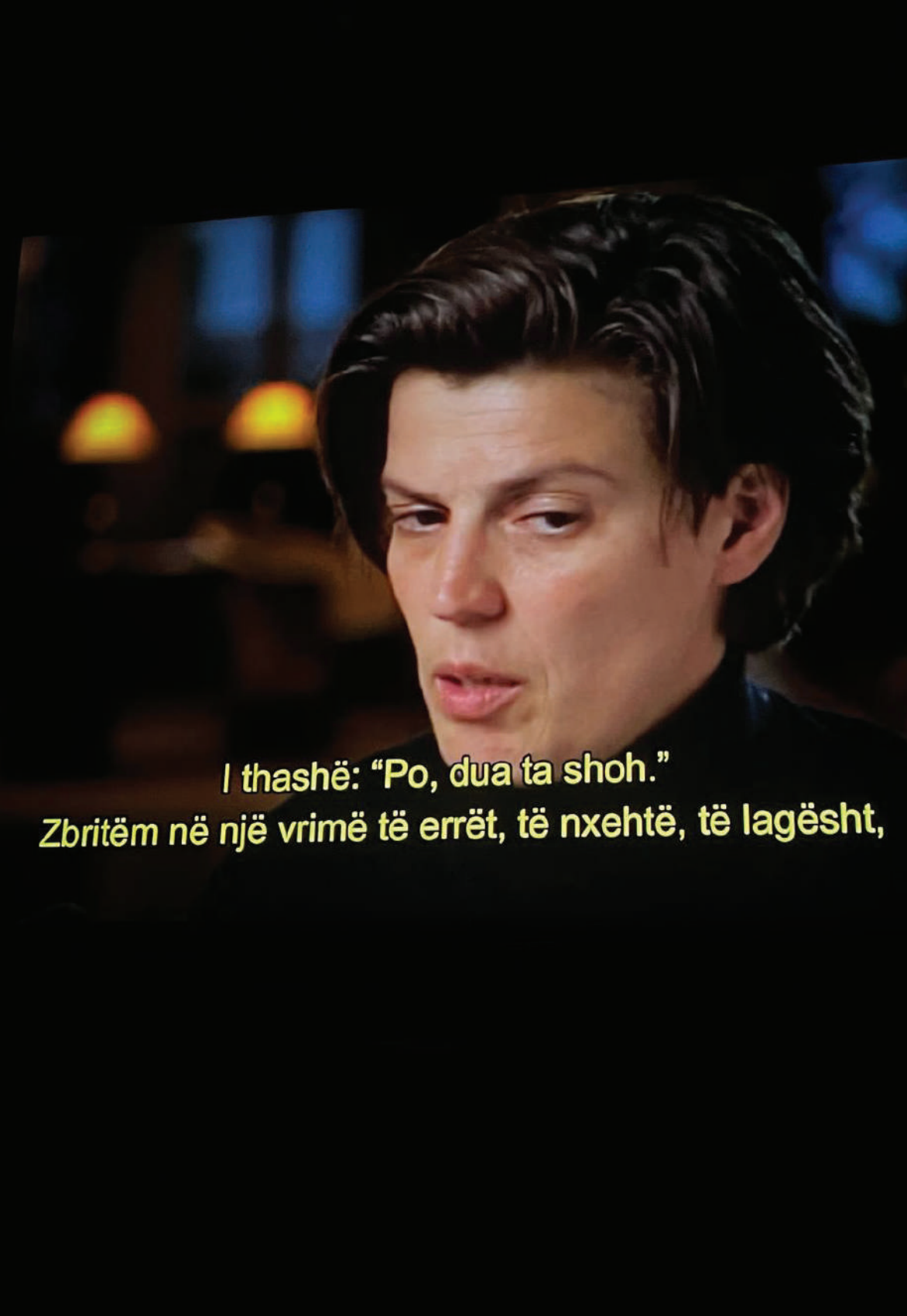
**Kosovo-Lag**



ger gestalte

**Indirektheit**  
**der terroristischen**  
**Motive**





I thashë: "Po, dua ta shoh."  
Zbritëm në një vrimë të errët, të nxehtë, të lagësht,



## Ç`ËSHTË LUFTA?

*Oskar Negt mbi konstantet dhe ndryshimet e luftës në shekullin XXI. Emisioni i datës 26.08.2002*

*Prof. Dr. Oskar Negt është sociolog dhe studiues*

### **Alexander Kluge**

Ç`është lufta?

### **Oskar Negt**

Kjo është natyrisht një pyetje komplekse, por sipas përkufizimit të Clausewitz-it, lufta është vazhdimi i politikës me mjete të tjera. Ai përpiket ta kuptojë luftën si një strukturë ngjarjesh, ku një komunitet luftarak përpiket t'i imponojë vullnetin e vet një komuniteti tjetër luftarak. Ai e përshkruan luftën si një akt dhune për ta detyruar kundërshtarin të pranojë vullnetin tonë, por jo ta shkatërrojë. Kur Clausewitz-it iu bë pyetja: "Si duhet përkufizuar lufta? A është ajo art apo shkencë?", ai u përgjigj: "As njëra, as tjetra, por më shumë e krahasueshme me tregtinë." Kjo do të thotë që dy subjekte sovraane shkëmbejnë diçka, dhe si në tregti, nuk mund ta vrasësh partnerin e tregtimit, sepse kështu kalohet në grabitje. Lufta, sipas Clausewitz-it, është një lloj tregtie, ku avantazhet arrihen duke kufizuar ose nënshtruar vullnetin e tjetrit.

### **Alexander Kluge**

Vetë armët apo kushtet atmosferike nuk e vendosin fatin e betejave, por gjithashtu ekziston një faktor i brendshëm, një motivim i luftëtarëve. Kjo është diçka e lidhur ngushtë me kohën dhe buron nga vëzhgimi i Luftërave Napoleonike dhe Revolucionit Francez, si dhe reformave ushtarake në Prusi.

### **Oskar Negt**

Po, dhe natyrisht edhe me krijimin e shteteve kombëtare. Nuk kemi më luftëra të udhëhequra nga kabinetet mbretërore, por luftëra të reja, si Lufta Franko-Prusiane e viteve 1870-1871. Kjo nuk ishte më një “luftë kabineti” e pastër, edhe pse ende kishte tipare të saj. Pas kapjes së perandorit francez, lufta mbaroi. Por ky nuk ishte më rasti në Luftën e Parë dhe të Dytë Botërore. Këtu ndodh ndryshimi në konceptin e luftës. Sot, kur kancelari ynë thotë se lufta është kundër njerëzimit të civilizuar, ose kur Bush flet për luftën kundër terrorizmit, kjo nuk mund të lidhet me përkufizimet klasike të luftës, që u referohen formacioneve sovrane ushtarake që marshojnë dhe shpallin luftë. Sipas Clausewitz-it, armiku është i njohur dhe mund të emërtohet qartë. Madje edhe NATO-ja nuk ka menduar ndonjëherë ndryshe.

### **Alexander Kluge**

Pra, tek Clausewitz-i nuk ekziston koncepti i luftës asimetrike?

### **Oskar Negt**

Jo. Madje, edhe për NATO-n, lufta nënkupton që armiku nuk ka nevojë të zbulohet nga shërbimet sekrete, por që në fillim dihet kush është, si shtet apo aleancë, me ushtarë të formuar dhe deklaratë zyrtare lufte. Por lufta kundër terrorizmit është diçka krejt ndryshe.

### **Alexander Kluge**

Ka pasur forma të ndryshme dhune edhe para Luftës Tridhjetëvjeçare dhe luftërave fetare në Francë: nga sulmet e kalorësve grabitqarë deri te pushtimet territoriale. Ata janë shembuj të dhunës së drejtpërdrejtë. Pas këtyre luftërave u vendosën rregulla të reja, me Hugo Grotius-in dhe teoritë e së drejtës ndërkombëtare, si “De jure belli ac pacis”. Nga ana tjetër, Clausewitz e përshkruan luftën si një duel midis kombeve, bazuar në rregulla. Qëllimi i luftës ishte krijimi i avantazheve që mund të përktheheshin në paqe dhe përfitime tregtare.

**KAPITULLIMI / Arritja më e madhe e luftës klasike / Pufendorf, Grotius, Kant**

**Oskar Negt**

Kjo do të thotë se racionaliteti i procedurave në ligjin ndërkombëtar u forcua. Kjo ka një rol të madh në teoritë e të drejtës natyrore të Pufendorf-it dhe Grotius-it, si dhe tek Kant-i. Ideja ishte që, nëse lufta nuk mund të shmangej, të paktën të rregullohej. U bë ndarja e qartë mes luftëtarëve dhe popullsisë civile. Por në shekullin XX, kjo u shkatërrua, pasi viktimat civile u rritën ndjeshëm.

**Alexander Kluge**

Pra, në bombardime, djegien e qyteteve, ashtu si edhe në luftën guerile.

**Oskar Negt**

Kjo vlen natyrisht edhe për luftërat afrikane pas Luftës së Dytë Botërore. Pra, tri të katërtat e të gjitha luftërave pas Luftës së Dytë Botërore janë luftëra të brendshme, domethënë luftëra civile, dhe në 80-90 për qind të rasteve, popullsia civile është e prekur nga këto luftëra.

**Alexander Kluge**

Në këtë mënyrë, mund të flasim për konceptin e luftës vetëm në kuadrin e shpresës. Do të ekzistonte diçka si një përballje e brendshme. Është një shpresë e së drejtës ndërkombëtare.

**Oskar Negt**

Unë do të thosha, nëse zhduket përkufizimi i Clausewitz-ir, duhet ta diferencojmë konceptin e luftës në atë mënyrë që ai të mos përfshijë më atë që dikur ishte luftë, por të marrë në konsideratë format e dhunës, agresionet...

**Alexander Kluge**

...dhunën strukturore, dhunën ekonomike, masakrat, shpërthimet, përplasjet, nëse mund t' i quajmë kështu, aksidentet...

**Oskar Negt**

Dhe natyrisht shumë elemente që tani janë të lidhura me luftën janë në të vërtetë ekspedita ndëshkuese brenda shoqërisë, aksione policore. Për shembull, kërkimi për një kriminel si Bin Laden është një akt policor. Kështu kërkohen kriminelët. Dhe në këtë aspekt, kjo histori nuk ndryshon shumë nga ajo e RAF-it, pra e Baader-Meinhof-it. Në thelb, këtu lufta shpallet për të rritur legjitimitetin e vetes. Edhe RAF-i i shpalli luftë sistemit, por ky është vetëm një përdorim simbolikisht i padrejtë i konceptit të luftës.

**Alexander Kluge**

Ky është një mbivlerësim.

**Oskar Negt**

Një mbivlerësim absolut.

**Alexander Kluge**

Një individ nuk mund të thotë: "Unë shpall luftë". As Michael Kohlhaas nuk mund ta bëjë këtë. Por as një president i Shteteve të Bashkuara nuk mund të thotë: "Unë e shpall këtë ngjarje si luftë". Edhe kjo nuk do të...

**Oskar Negt**

Jo, sepse edhe këtu kemi arsye të dyshimta legjitimimi, me idenë që mund të fillohet një kundër-luftë. Pra, një luftë mbrojtëse. Ky është pikërisht argumenti i Bush-it: "Tani po zhvillojmë një luftë mbrojtëse". Por edhe ky është vetëm një përdorim shumë i dyshimtë i konceptit të luftës.

### Alexander Kluge

Kjo nuk ka pothuajse fare lidhje me konceptin e luftës. Ka lidhje me nevojën për legjitimim, përmes së cilës justifikohet dhuna në përgjithësi.

### Oskar Negt

Nga të dyja palët. Dhe në thelb, kur Bush-i thotë se kjo është një luftë, ai i jep mundësinë palës tjetër që ta shpallë agresionin e saj si një “luftë të shenjtë”.

### Alexander Kluge

Por ata gjithsesi do ta bënin këtë, edhe pa deklaratat e tij. Edhe nëse ai nuk do të fliste fare për një kryqëzatë, kjo notë agresive do të ishte e pranishme. Të dyja janë abstrakte.

Nëse do të ndriçonim paksa njëkohshmërinë e të gjitha formave të luftës, domethënë të gjitha mënyrave të ushtrimit të dhunës në planet, ekzistojnë luftërat ataviste të vogla, luftërat mes fqinjëve, masakrat. Krah për krah me format e sofistikuara të luftës teknologjike që zhvillohen përmes satelitëve. Pastaj kemi fazën para luftës në çdo formë. Domethënë, mburoja raketore dhe i gjithë ky planifikim është një formë e luftës paraprake. Një grumbullim i mundësive të armatosjes për ta vënë kundërshtarin, madje edhe të gjithë kombet si Kina, në disavantazh. Kjo bëhet pa një deklaratë lufte. Por është gjithsesi një akt lufte.

Dhe kështu, në njëfarë mënyre, të gjitha format më moderne dhe më të vjetra të luftës ekzistojnë njëkohësisht në planet.

### Oskar Negt

Mendoj se duhet të shpërbëjmë konceptin substancial “luftë” sot dhe ta përkthejmë atë në një koncept marrëdhëniesh. Kështu ka thënë njëherë Ernst Cassirer: duhet të shpërbëhen konceptet substanciale dhe atëherë kuptohet se shumë gjëra bëhen të dukshme vetëm përtej këtij përkufizimi të luftës, i cili gjithsesi është shumë i lidhur me formacione të caktuara shoqërore, formacione të shteteve kombe.

Dhe në fakt, mund të vërejmë se ka edhe thjesht hakmarrje mes familjeve. Nëse, për shembull, marrim dramën *Familja Schrockenstein* të Heinrich von Kleist-it, aty kemi të bëjmë me një betejë të vërtetë shkatërrimi, një hakmarrje mes klaneve familjare, ku njëri vret tjetrin dhe pastaj ka një justifikim për të vrarë dikë nga fisi tjetër. Ose të gjitha fiset luftojnë mes vete.

### ***Lufta në antikitet / Kontrolli i vogël kundrejt kontrollit të madh***

#### **Alexander Kluge**

Pra, vullneti që ka lajmëtari i Maratonës, i cili sjell lajmin, apo vendimi për të mposhtur anijet gjigante persiane me anije të vogla në një ngushticë detare, këto janë forma të asaj që mund ta quajmë kontroll i vogël i armikut. A mund ta themi kështu?

#### **Oskar Negt**

Po, dhe kjo lidhet padyshim me zgjuarsinë e lindur të racionalitetit, p. sh. te parasokratikët. Qytetet joniane zhvillojnë diçka të tillë si një racionalitet urban, një filozofi. Nuk janë më mitet fetare që dominojnë dhe përcaktojnë gjithçka, por ekziston një shtresë qytetare, e cila, para së gjithash, ka vetëdije për lirinë e saj, domethënë ka diçka për të humbur përballë persëve...

#### **Alexander Kluge**

...e ka dëshirën për jetën dhe mund ta shprehë këtë, ka një hapësirë publike. Dhe të gjitha këto aspekte, që përmbajnë atë drejtim të imët të vullnetit, tregojnë se beteja vendoset në mendjet e njerëzve. Nuk vendoset më tek në fushëbetejë.

#### **Oskar Negt**

Kjo është e saktë. Kjo buron, në njërin anë, nga një racionalitet strategjik dhe, në anën tjetër, nga një vetëdije në rritje për një unitet grek. Gradualisht, këto *poleis*-e, këto qytete, bashkohen më shumë me njëra-tjetrën. Jo në aspektin e konkurrencës së tyre, pasi vazhdo-

jnë të rivalizojnë dhe të luftojnë mes tyre, por në kuptimin e vetëdijes kulturore si njerëz që flasin greqisht, formohet ngadalë një ndarje ndaj *barbaroi*-ve, pra ndaj atyre që nuk flasin greqisht...

### **Alexander Kluge**

Dhe kur ata vijnë për të pushtuar dhe për të shndërruar administratën e Azisë së Vogël, atëherë mjaftojnë shpikja, agresiviteti dhe aftësia për të drejtuar armikun për ta zbrapsur atë. Këtë mund ta themi me siguri. Dhe kjo nuk është më e pranishme në Luftën e Peloponezitetit. Çfarë është Lufta e Peloponezitetit?

### **Oskar Negt**

Lufta e Peloponezitetit është një përballje mes dy blloqeve të mëdha të fuqisë...

### **Alexander Kluge**

Spartës dhe Athinës...

### **Oskar Negt**

...pra në mes të këtyre dy qyteteve të mëdha rivale, domethënë qytetit të Perikliut, Athinës, dhe Spartës...

### **Alexander Kluge**

...që zgjat me vite të tëra dhe nuk dëshiron të përfundojë. Pastaj vjen edhe murtaja. Njerëzit vdesin jo vetëm nga lufta, por edhe masivisht nga një sëmundje bakteriale.

### **Oskar Negt**

Po, por murtaja nuk u shkaktua nga lufta, ajo thjesht ndodhi gjatë saj dhe në të humbi jetën edhe Perikliu. Lufta e Peloponezitetit filloi në vitet 430-431 para erës sonë dhe ishte një shkatërrim i tmerrshëm, sepse këto qytete tashmë nuk kishin as qëllime të qarta lufte. Dhe Lufta e Peloponezitetit, siç e përshkruan Thukididi me mjeshtëri, shihet si diçka që nuk drejtohet më ndaj një armiku të jashtëm.

Qytete të veçanta lidhen edhe me pjesë persiane dhe shkaktojnë një shkatërrim të jashtëzakonshëm.

**Alexander Kluge**

Sa e ngjashme me Luftën Tridhjetëvjeçare!

**Oskar Negt**

Po, me Luftën Tridhjetëvjeçare.

**Alexander Kluge**

Dhe ndodh disa herë që fuqitë janë plotësisht të rraskapitura, por lufta vazhdon. Si një zjarr që digjet në sipërfaqe.

**Oskar Negt**

Po, vazhdon. Dhe në thelb, strukturat e mëdha të *polis*-eve shkatërrohen. Nuk është rastësi që më pas, në vitin 399 p.e.s., Sokrati dënohet me vdekje. Pra, rreth viteve 400/401 p.e.s., kjo luftë përfundon. Dhe Sokrati merret si një fajtor i përkohshëm për mjerimin e qytetit.

**Alexander Kluge**

Akuzohet se prish të rinjtë, se mendon shumë. “Këto nuk na duhen më.” Nëse Maratona dhe Salamina janë fatlume në kuptimin e një lufte mbrojtëse - domethënë, një liri ruhet, një identitet mbrohet dhe lufta përfundon shumë shpejt - atëherë mund të themi se këto luftra të zgjatura, që digjen në sipërfaqe, janë ndër më të tmerrshmet. Edhe në Luftën e Parë Botërore, në mes të asaj lufte katërvjeçare, kishte një luftë të tillë të zgjatur që nuk donte të përfundonte.

***Luftërat që nuk arrijnë paqen - Beteja e Kanesë (216 p.e.s.)***

**Alexander Kluge**

Ekziston një lloj i dytë i luftës, ajo që nuk arrin paqen. Për shembull, Beteja e Kanesë është e njohur sepse dokumenton një fi-

tore të plotë të Hanibalit ndaj Romakëve. Të gjithë gjeneralët e mëvonshëm donin të imitonin këtë model beteje. Por në fakt, kjo betejë nuk vendosi asgjë. Ai i fitoi të gjitha betejat dhe e humbi luftën. Ky është një fenomen karakteristik, apo jo?

### **Oskar Negt**

Po, ai nuk e goditi qendrën. Ai fitoi, dhe madje zhvilloi negociata. Për shembull, sipas Ciceronit, ai dërgoi të burgosur romakë në Senat që të negocionin dhe që kishin dhënë fjalën e nderit se do të ktheheshin. Nga dhjetë të burgosur, nëntë u kthyen. Edhe i dhjeti u kthye, por ai e ndjeu veten të çliruar nga betimi dhe shkoi përsëri në Romë, ku qëndroi. Ai u thirr nga Senati dhe u dënua që të kthehej në kampin e Hanibalit. Ciceroni thotë se në atë kohë betimi kishte një domethënie aq të madhe, saqë edhe ndaj një armiku ishte i detyrueshëm. Të mos e mbaje betimin ishte turp. Kjo tregon se ekzistonte edhe një lloj respekti kulturor. Dhe Hanibali kishte frikë ta sulmonte Romën, ta godiste qendrën. Prandaj kjo fitore ishte më shumë një fitore taktike, një betejë, jo një përfundim i luftës.

### **Alexander Kluge**

Siç thuhet, një fitore e Pirros. Dhe po ta mendosh, kundër terrorizmit duhet të zhvillohet një Luftë Tridhjetëvjeçare. Atëherë është shumë e vështirë të goditet qendra. Në thelb, do të duhej të mposhteshin dy palë krejt të ndryshme, ose t'i nënshtroheshin vullnetit tonë. Njëra palë janë njerëzit e mjerë, që vuajnë dhe tani prodhojnë përfaqësues nga shtëpi milionerësh ose nga familje borgjeze të mirëqena, të cilët ushtrojnë terror në emër të atyre në Bangladesh ose në geto.

### *Motive indirekte të terrorizmit*

### **Alexander Kluge**

Një terrorist dëshiron, për shembull, që të mos ketë të krishterë që lëvizin lirshëm në Gadishullin Arabik apo që merren me tregtinë e

naftës. Në fakt, ai ka një konflikt me qeverinë e tij, me vendin nga ku vjen. Por ai e drejton dhunën e tij ndaj një simboli të tregut, jo ndaj vetë tregut global, por ndaj një simboli të tregut global. Këto janë gjithashtu abstraksione të larta, dhe në këtë nivel abstrakt, nuk mund të fitosh beteja, pavarësisht nga cila anë je. Mund ta themi këtë, apo jo?

**Oskar Negt**

Po, kjo është e vërtetë.

**Alexander Kluge**

Çfarë thotë Hegeli për abstraksionin?

**Oskar Negt**

Pra, të bësh që abstraksionet të vlejnjë në realitet, do të thotë të shkatërrosh realitetin, ka thënë dikur Hegeli. Abstraksionet, në fakt, janë gjëra që shkatërrojnë realitetin, asnjëherë gjëra produktive apo ndërtuese. Dhe ato që ne sot mund t'i quajmë abstraksione reale, si për shembull tregu global i valutave dhe i parasë...

**Alexander Kluge**

...nga njëra anë, dhe tregu i terroristëve nga ana tjetër...

**Oskar Negt**

Ato kanë të përbashkët faktin se nuk janë të rrënjosura në lidhjet konkrete të prodhimit, por përkundrazi, i shpërbëjnë dhe i shkatërrojnë ato. Njëri abstraksion real e bën këtë duke e nënshtruar prodhimin autokton dhe ekzistues ndaj tregut botëror – por që nuk është konkurrues me të. Dhe tjetri, duke shkatërruar në thelb diçka përmes një politike të tillë simbolike, e cila në fakt nuk prek aspak kapitalizmin amerikan si realitet.

**Alexander Kluge**

Immanuel Kanti ka thënë se na duhen shtëpi për përvojën tonë, por kemi prirjen të ndërtojmë rrokaqiej që nuk janë të përshtatshme

për përvojën tonë dhe pastaj, për shkak të ngatërrimit të gjuhës, të përçahemi për to.

### ***KULLA E BABELIT – Konfuzioni gjuhësor***

#### **Oskar Negt**

Kjo është e vërtetë. Dua të them, ata gjithsesi kanë mundësi komunikimi edhe përmes gjesteve, mimikës dhe shumë elementeve nën-gjuhësore...

#### **Alexander Kluge**

Përmes keqkuptimeve, por gjithsesi më mirë se sa vetëm përmes një gjuhe. Dhe nëse e kuptoj tendencën e globalizimit si futjen e një gjuhe unike, ndërsa lëvizja kundërshtuese përfiton legjitimitet duke i rikthyer perëndive mesjetare, atëherë kemi dy forca: njëra e drejtuar nga fitimi dhe tjetra nga legjitimiteti, të cilat luftojnë kundër njëra-tjetrës në një nivel jashtëzakonisht abstrakt. Dhe ky nuk është një imazh lufte në kuptimin e zakonshëm, sepse vullneti i tjetrit nuk mund të nënshtrohet fare.

#### **Oskar Negt**

Jo, sepse në këtë rast nuk mund të identifikosh asnjë vullnet të caktuar të kundërshtarit.

#### **Alexander Kluge**

Dhe për më tepër, nuk mund të arrihet një paqe dhe as të ketë një kapitullim.

Përktheu: **Uridije LAJÇI**



## RREZIKU SHFAQET NË PIKËN MË TË NDJESHME

*Ambasadori amerikan (i pensionuar), Richard C. Holbrooke mbi skenarët e konflikteve në botë*

*Vatrat e konfliktit si Kashmiri, në Lindjen e Afërt të zgjeruar dhe në Kosovë me dekada ziejnë të pazgjidhura. Në çdo krizë të re, edhe nëse kjo shfaqet në një vend krejt tjetër të botës, ato ndizen. Ambasadori amerikan (ret.) Richard C. Holbrooke ishte një nga negociatorët kryesorë në Ballkan. Ky ART I TË BËRIT PAQE, i cili është profesioni i tij, po bëhet përditë më i vështirë, thotë ai. Emisioni i datës 09.05.2004*

### **Alexander Kluge**

Nëse mund të ma paraqisni një herë skenarin e krizës së Lindjes së Afërt të zgjeruar?

### **Richard Holbrooke**

Po i referoheni Irakut?... Mementalisht në Lindjen e Mesme gjendemi në një moment shumë të komplikuar. Sipas një teorie, rruga për paqe midis arabëve dhe Izraelit kalon përmes Bagdadit. Dhe që e kemi hequr qafe Sadamin, kjo e ka bërë më të lehtë. Mendoj se kjo ka qenë pikëpamja konservatore amerikane. Por teoria tjetër thotë se hyrja në Bagdad e ka revoltuar tërë botën arabe dhe kështu e ka vështirësuar procesin paqësor. Nuk e dimë se cila nga këto teori është e saktë. Por ajo që dimë është se e ashtuquajtura „fazë e pasluftës“ në Irak tani po zhvillohet shumë keq, nga perspektiva e Amerikës. Në të vërtetë nuk mund të themi fare që jemi në një fazë të pasluftës, por në Irak vritet një amerikan në ditë. Domethënë tani jemi në një pikë vërtet kritike.

### **Alexander Kluge**

Dhe keni një zinxhir problemesh nga Pakistani drejt perëndimit, deri në Magreb.

### **Richard Holbrooke**

Pakistani dhe Arabia Saudite momentalisht janë vendet më të rrezikshme në botën myslimane, ekziston një problem në rritje në Indonezi, e cila është vendi më i madh mysliman. Domethënë për herë të parë çështja arabo-izraelite është **përhapur** në vendet tjera arabe, dhe tani gjendemi para kësaj situatë.

### **Alexander Kluge**

Keni qenë aktiv në zgjidhjen e lumtur të një konflikti të kufizuar në Ballkan... ishte mjaft e vështirë.

### **Richard Holbrooke**

Po të mos e kishim zgjidhur këtë problem, atëherë do të ishte zgjeruar po ashtu dhe do të ishte përhapur në Evropën qendrore dhe jugore. Do të ishte bartur në Shqipëri, në Maqedoni dhe do të kishte arritur deri në kufirin gjerman dhe kjo dëshmon se sa e rëndësishme është që të zgjidhen konfliktet në rajon. Duhet të frenohen dhe të zgjidhen para se të përhapen si kancer.

### ***Arti i të bërit paqe***

### **Alexander Kluge**

Si të bëhet paqja?

### **Richard Holbrooke**

Kur identifikoni një problem, duhet t'ia mësyni menjëherë. Sa më gjatë të ziej, sa më gjatë të zhvillohet nën tokë, aq më i rrezikshëm bëhet. Tri problemet që po ziejnë më së gjati në botë janë Lindja e Mesme, Kashmiri dhe Qipro. Në Kashmir po fillojnë përsëri bisedimet, por situata është shumë problematike. Në Lindjen e Mesme nuk po ndodhë asgjë. Më afër i kemi problemet e pazgjidhura në Kosovë.

Para dy vjetësh Bashkimi European ka krijuar një shtet të ri, të cilin e quajti Serbia dhe Mali i Zi, për ta zëvendësuar ish-Republikën e Jugosllavisë – dhe dy ishte një gabim i madh, krijimi i këtij shteti. Ky shtet nuk mund të ekzistojë si një shtet i pavarur - me 700.000 njerëz në një rënë anë dhe disa milionë në anën tjetër; dy ministra të punëve të jashtme, tre presidentë, dy forca policore dhe dy valuta – një shtet i tillë nuk është një shtet. Dhe funksionon vetëm për sa kohë Bashkimi European do ta mbajë të bashkuar artificialisht, dhe në vend se të kemi një proces paqësor natyral, kemi më shumë potencial për konflikt, të përhershëm. Ky tension, ky potencial për konflikt e bën të pamundur që të merremi me çështjen e Kosovës. Kështu. katër vjet pas përfundimit të luftës, statusi i Kosovës vazhdon të jetë i paqartë dhe pozicionet e të dy palëve – pra Beogradit dhe Prishtinës – janë forcuar. Frontet janë bërë gjithnjë më të ashpra. Kombet e Bashkuara, Bashkimi European nuk kanë bërë asgjë për ta zgjidhur këtë çështje. Brenda këtyre katër viteve kishte një takim të vetëm më 14 tetor, në të cilin palët nuk deshën as të shtrëngonin duart. Aty nuk ka ndodhur asgjë dhe të gjitha takimet e planifikuara më tutje nuk janë mbajtur. Brukseli, Uashingtoni dhe Shtetet e Bashkuara nuk bëjnë asgjë, kjo kushton miliarda euro dhe dollarë në vit. Atje gjenden trupa dhe nuk po ndërmirret asgjë. Këtë nuk e kuptoj. Kjo nuk është assesi mënyra për ta zgjidhur problemin. Sa më shumë kohë të kalojë, aq më shumë barrikadohen frontet.

### **Alexander Kluge**

A ekziston ndonjë përvojë e re, që tregon në shek. 21 posaçërisht mirë se kundërshtarët konfuz dhe të dobët janë posaçërisht të vështirë? Nuk duhet frikësuar nga një kundërshtar i fortë, por nga një konfuz dhe i dobët.

### **Richard Holbrooke**

Kjo ka qenë e vërtetë gjithmonë. Dobësia është aty ku shfaqet rreziku; Kamboxha ishte e dobët, Bosnja ishte e dobët, dhe aty janë krijuar probleme.

### **Alexander Kluge**

Keni bërë një përvojë enorme – p.sh. në Dejton. Kundërshtarët janë vendosur në dhoma të veçanta; ju dha frymëmarrje gojë më gojë.

### **Richard Holbrooke**

Negocimi i suksesshëm ka një ecencë vendimtare – thelbi është të imponosh diçka. Në Bosnjë ka pasur 35 armëpushime para Dejtonit. Asnjë nuk u mbajt. Përfshimë institucione zbatuese, ndëshkime për mospërmbajtje dhe të gjitha palët nënshkruan. Kjo nuk ka ndodhur në Irak. Dhe të gjithë këta mekanizma të zbatimit të një armëpushimi nuk janë zbatuar në Irak. Palët nuk janë pajtuar vullnetarisht.

### **Alexander Kluge**

Nuk mund të bashkohen vullnetarisht. Iraku në të vërtetë nuk do të bëhej kurrë shtet. Nuk ekzistonte në 1920.

### **Richard Holbrooke**

Krijimi i Irakut në 1922 ishte gabim, në kufijtë në të cilët ekziston sot. Do të duhej të ishin tri shtete. Ishin tri provinca nën Osmanët, por gabimi u bë në 1922 nga Winston Churchill. Dhe ky gabim nuk mund të zhbëhet më. Vendi nuk mund të ndahet në tri shtete, para së gjithash fqinjë, pra Turqia ndër të tjerë, nuk do ta lejonin. Kjo d.m.th. se tani duhet të ketë një lloj strukture federale. Dhe në thelb ky është një problem shumë i ngjashëm me Bosnjen, dhe atë për arsyet e njëjta. Bosnja dhe Jugosllavia janë krijuar pas Luftës së Parë Botërore në mënyrë të tillë artificiale – kjo ka qenë e gabueshme. Dhe gjatë shpërbërjes janë vrarë 300.000 njerëz, më shumë se 2 milion kanë mbetur të pastrehë para se të mund të përfundonte lufta. Tani në Irak kemi po të njëjtin problem, me një dallim thelbësor – Irakun nuk mund ta ndajmë ashtu siç e kemi ndarë Jugosllavinë sepse këtë nuk e lejojnë turqit, nuk do ta lejojnë iranianët. Pra këtu kemi vështirësi edhe më të mëdha.

**Alexander Kluge**

Ekziston edhe një përvojë tjetër që, sa herë që vëmendja është përqëndruar në një pikë të botës – për shembull tani në Irak – vatra rreziqesh e krizash, fshehurazi, lindin diku tjetër. Edhe ku do të thoshit se ka vrima të zeza në planet?

**Richard Holbrooke**

Duhet të pranojmë se çdo problem, në momentin që zgjidhet sjell probleme të reja. Gjithmonë ka pasoja të papritura. Woodrow Wilson ka përfunduar Luftën e Parë Botërore, menduan se kanë arritur paqen e qëndrueshme, e me këtë kanë krijuar më shumë konflikte. Fatkeqësisht kështu funksionon gjithmonë, dhe në Irak gjendemi pikërisht para këtij problemi.

**Alexander Kluge**

Sipas ndjenjës tuaj, cilat janë pikat më të rrezikshme të botës?

**Richard Holbrooke**

Kashmiri. Lindja e Mesme. Ka edhe probleme të tjera, që janë gjithpërfshirëse, nuk mund të përcaktohen gjeografikisht. Tri. Terrorizmi botëror, së pari. Përhapja e armëve nukleare dhe terrorizmi nuklear. Dhe së treti virusi AIDS. AIDS është kriza më e madhe shëndetësore në historinë njerëzore. Nuk është vetëm sëmundje afrikane, po përhapet edhe në Kinë, në Rusi, në Ukrainë. Nuk respekton kufij. Meqë njerëzit mund ta bartin sëmundjen pa simptoma për 7-10 vjet, e bartin paqëllimshëm tutje sespe nuk kanë simptoma. 95 % e të infektuarve në botë nuk e dinë që janë infektuar dhe pa dijeninë e tyre e përhapin sëmundjen.

**Alexander Kluge**

Si një bombë – si predha shpërthyesë...

**Richard Holbrooke**

Nuk e dinë që janë predha. Njerëzit duhen testuar. Duhet të ekzistojë një politikë zyrtare dhe ndërkombëtare – Kombe të Bash-

kuara, SHBA, Europë për testimin. Dhe ky është problemi ynë i vërtetë. Natyrisht duhet siguruar mbrojtja e të dhënave, por njerëzit duhen nxitur që të testohen.

**Alexander Kluge**

Edhe një moment nga jeta juaj: Kam lexuar se dikur keni qenë për Kërshëndella në Tajlandë. Nëse një moment të tillë...

**Richard Holbrooke**

Para shumë vjetësh.

**Alexander Kluge**

E di... por duhet të rikujtoni një moment nga jeta juaj. Përshkruajeni këtë ditë.

**Richard Holbrooke**

Ishte në 1992. Isha në një barkë në lumë në Tajlanë me Senatorin Nunn. Po tundeshim... lundronim përgjatë lumit, dhe në mes të Tajlandës këndonim këngë Kërshëndellash. Një javë më vonë isha në Sarajevë, nën predha – Kërshëndella shumë të çuditshme.

**Alexander Kluge**

Midis kohërave?

**Richard Holbrooke**

Një javë.

**Alexander Kluge**

Sa ishit në Azi, pastaj Sarajeva.

**Richard Holbrooke**

Ashtu është.

Përktheu: **Blerë ISMAJLI**

## NËPËR ZONAT E LUFTËS NË BOTË

*Raport i redaktore së jashtme të SPIEGEL, Dr. Carolin Emcke  
“Nga luftërat”*

*Bëhet fjalë për zonat e krizave në botë: Afganistanin, Kolumbinë, Irakun, gjithashtu Rumaninë, Nikaraguan dhe Kosovën. Vdekja dhe shkatërrimi vazhdojnë, edhe kur interesimi i medieve është zhvendosur tashmë diku tjetër. Redaktorja e jashtme e SPIEGEL-it, Dr. Carolin Emcke, në librin e saj “Nga luftërat” përshkruan se çfarë ndryshon brenda vetë reporterit, çfarë e bën atë DËSHMITAR, kur raporton për vuajtjet në Kolumbi, në Kosovë, për trafikimin e qenieve njerëzore në Rumani apo për Afganistanin. Emisioni i datës 07.03.2005*

### **Alexander Kluge**

Ju jeni ndër ata njerëz që shkojnë vërtet atje, që i çojnë sytë aty ku dikush mund të dëshmojë diçka. A keni qenë në Kosovë, për shembull, në Kosovë së pari?

### **Carolin Emcke**

Po, Kosova ishte lufta e parë që kam përjetuar. Kam shkuar në vitin 1999, kur filluan bombardimet e NATO-s në mars. Fillimisht shkova në Maqedoni dhe pastaj në Shqipëri. Qëndrova shumë gjatë atje, në një gjendje ende të paorganizuar dhe të paadministruar, në të cilën jetonin refugjatët që vinin me mijëra çdo ditë prej kufirit nga Kosova drejt Shqipërisë dhe Maqedonisë. Kalova shumë kohë me ta dhe dëgjova shumë prej tregimeve të tyre, pra çfarë u kishte ndodhur jo vetëm që kur NATO filloi bombardimet, por edhe shumë kohë më parë, gjatë kohës së aparteidit, kur ata jetonin nën regjimin serb. Më pas, kur u nënshkrua marrëveshja e paqes, u ktheva bashkë me këta refugjatë, pra në drejtim të kundërt, përsëri në Kosovë, ku gjetëm

vende dhe rrugë tërësisht të shkatërruara. Po ashtu, edhe fshatra të braktisura dhe shumë viktima në zonat serbe.

**Alexander Kluge**

E bëni këtë vetëm?

**Carolin Emcke**

Jo, gjithmonë udhëtoj së bashku me një fotograf. Duhet ta theksoj këtë – është një luks i veçantë i shtëpisë sime, SPIEGEL-it, që, gjë që sot nuk është më aq e zakonshme, të dërgon ende në udhëtime me një fotograf. Dhe varësisht prej vendit ku ndodhem, nëse e njoh gjuhën apo jo, kërkoj edhe një përkthyes vendas. As në Shqipëri nuk kishte hotele, as ndonjë akomodim të rregullt. Banorët shqiptarë na hapën dyert e shtëpive të tyre dhe fjetëm në divanë ose në dysheme. Kam fjetur në kasolle në kampet e refugjatëve në Pakistan, gjithashtu edhe në çadra. Kam fjetur edhe në shtëpi të shkatërruara në Afganistan. Pra, varet nga rrethanat dhe çfarë gjen aty, zgjedh një vend për të qëndruar. Në Irakun e Veriut, për shembull, kam qëndruar në një hotel të vërtetë, ku kishte edhe ujë të rrjedhshëm.

**Alexander Kluge**

Keni qenë në Afganistan?

**Carolin Emcke**

Po, kam qenë dy herë. Kam shkuar menjëherë pas rënies së Kabulit; pra, Kabuli ishte tashmë në duart e Aleancës Veriore kur mbërrita. Udhëtova nga Pakistani drejt Afganistanit.

Rreth e rrotull Kabulit, siç është përsëri sot, ishte ende një zonë e pastër talibanësh. Ishte ende një zonë lufte. Udhëtova nga Kabuli drejt qyteteve përreth dhe pashë një proces shumë interesant, sipas mendimit tim: negociatat midis Aleancës Veriore dhe disa komandantëve talibanë në fshatra të ndryshme, ku diskutoheshin kushtet për arritjen e paqes. Qysh atëherë ishte e qartë se Aleanca Veriore dhe aleatët e saj nuk do të qeverisnin më shumë se Kabulin, ndër-

sa pjesa tjetër e vendit do të mbetet nën kontrollin e strukturave të ndryshme feudale.

Gjithashtu, duhet të them se ishte e qartë se nuk bëhej fjalë as për çështje fetare, as për prejardhje etnike, as për bindje politike. Bëhej fjalë ekskluzivisht për kontrollin e rrugëve, burimeve të ujit dhe territoreve. Luftohej për pushtet dhe ndikim, jo për ideologji.

### **Alexander Kluge**

Mund të thuash si në Skoci gjatë periudhës së ligjeve të vogla, në mesjetën e hershme. A është kështu?

### **Carolyn Emcke**

Po, besoj se është vërtet ashtu. Në këtë rast është një fenomen që e kam vëzhguar shumë shpesh: ne nga Perëndimi shpesh projekt-ojmë perspektivat tona në këto rajone. Dhe ndonjëherë ndodh një profeci vetëpërmbushëse: supozojmë se duhet të ketë konflikte etnike – dhe përfundimisht ato ndodhin.

Në rastin e Afganistanit, duhet të them se shpesh harrohet fakti që, në perceptimin e popullsisë, sidomos të grave, por edhe të tjerëve që kanë vuajtur nën sundimin e talibanëve, ata gjithsesi janë parë si ata që e kanë përfunduar luftën civile.

Talibanët ishin, pa dyshim, problematikë në shumë aspekte, por gjithashtu përbënin një faktor stabilizues për vendin.

Ndonjëherë është e rëndësishme ta kujtojmë këtë, sidomos kur vëzhgojmë çfarë po ndodh tani me zgjedhjet. Natyrisht, askush nuk dëshiron rikthimin e një qeverie talibane, por të gjithë dëshirojnë një qetësi dhe një ekuilibër në vend, të cilat për momentin mungojnë.

### **Alexander Kluge**

Si ia bëni tani, kur hyni nga Pakistani? Udhëtoni me makinë atje?

### **Carolyn Emcke**

Jo, në këtë rast pata shumë fat dhe fluturova. Kishte një avion të OKB-së, në të cilin arrita të siguroja një vend.

### **Alexander Kluge**

Atëherë zbarkoni, mund të thuhet, në një aeroport fushor dhe ku vendoseni më pas?

### **Carolin Emcke**

Në këtë rast ishte diçka mjaft e veçantë. Zbrita në një aeroport fushor dhe nuk kisha as vizë, sepse ishte së pari rastësi që kishte një fluturim. Ishte ende situatë lufte dhe askush nuk mund të parashikonte që do të kishte mundësi të tillë. Kur u shfaq mundësia për të udhëtuar, thjesht u futa brenda, le të themi kështu. Në aeroport ishte dikush që kërkonte të shihte vizën dhe unë nuk kisha vizë në pasaportë. U përpoqa të negocioja dhe pas disa fjalëve e zbulova se ai fliste gjermanisht në mënyrë të shkëlqyeshme. Pas disa bisedave u zbulua jo vetëm që ishte trajnuar në NVA (Ushtria Kombëtare Popullore e Gjermanisë Lindore) dhe prandaj fliste aq mirë gjermanisht, por që ishte gjithashtu edhe tifoz futbollit. Pas disa shkëmbimeve të shkurta dhe pasi i tregova informacionet më të fundit nga Bundesliga, mora një vulë dhe u lejova të hyja.

Pra, ndodh që thjesht...Mendoj se është një fenomen tipik i gazetarisë në përgjithësi, por veçanërisht në zonat e luftës, që kjo anekdotë nxjerr në pah, domethënë se ke të bësh shumë më tepër me rastësi dhe takime të rastësishme dhe për rrjedhojë rrethana të rastësishme sesa, sesa me diçka që mund ta kontrollosh apo planifikosh vetë.

### **Alexander Kluge**

Si në luftë në përgjithësi. Prandaj (libri) quhet “Nga luftërat”.

### **Carolin Emcke**

Po, pikërisht, ashtu si në luftë. Mendoj se libri ka të bëjë pikërisht me përshkrimin e këtyre rastësive, me përshkrimin e takimeve me njerëzit që e bëjnë të mundur që të udhëtosh atje dhe që, falë mikpritjes dhe bujarisë së tyre, të bëjnë të ndihesh si në shtëpi edhe pse je i huaj.

Këto përvoja të luftës janë si një mësim për guximin, besoj se për këtë flet edhe libri. Një shembull aktual për këtë distancë, por gjithashtu edhe për hipokrizinë në trajtimin e çështjes së Afganistanit, është se ligji gjerman për azilin njih vetëm refugjatët që mund të provojnë se janë të ndjekur nga një shtet. Ky është formulimi në ligjin gjerman.

### **Alexander Kluge**

Dhe kjo nuk është çështje shtetërore, apo jo?

### **Carolin Emcke**

Pikërisht. Dhe për Afganistanin gjithmonë është thënë: “Këta nuk mund t’i njohim si refugjatë. Mund t’i konsiderojmë si të tillë, por nuk mund të marrin azil në Gjermani, sepse në Afganistan nuk ka shtet.” Ne themi: “Është një vend në luftë civile, ka mbaruar, talibanët kurrë nuk janë njohur si një qeveri zyrtare.” Por, në momentin kur administrata e Bush-it kërkonte një arsye për të sulmuar shtetin e Afganistanit, ndërsa në fakt po kërkonin vetëm Bin Ladenin, papritmas u argumentua: “Epo, kemi një shtet atje dhe kemi një qeveri talibane që nuk e dorëzon Bin Ladenin.” Pra, papritur Afganistani u shpall shtet. Kjo është shumë interesante, sepse tregon sesi përdoren standarde të ndryshme sipas interesave.

### **Alexander Kluge**

Çfarë nuk kuptojmë ne në thelb për Afganistanin? Çfarë do të thoshit se ju ka rënë në sy si një dallim në të kuptuar?

### **Carolin Emcke**

Do të thosha dy gjëra menjëherë. E para është se është vendi më i bukur që kam parë ndonjëherë. Ka një bukuri të jashtëzakonshme. Një dritë krejt ndryshe që nxjerr në pah konturet e objekteve me një mprehtësi të veçantë. Ka ngjyra të mrekullueshme. Është një vend jashtëzakonisht i bukur, edhe në shkatërrimin e tij. Kjo është e para, pra ajo që më vjen ndërmend menjëherë në mënyrë emocionale.

### **Alexander Kluge**

Biologët pretendojnë se kështu dukej gjatë epokës së akullnajave.

### **Carolin Emcke**

Është vërtetë bukuri mahnitëse. E dyta, mendoj se i gjithë debati mbi vetëvendosjen e grave është, sipas mendimit tim, i përqendruar në gjëra krejtësisht të gabuara. Ky zemërim për burkën, për shaminë, është diçka që personalisht nuk mund ta kuptoj. Dhe arsyeja është se diskutohet sikur vetë shamia të jetë shtypëse. Një copë tekstili nuk mund të shtypë. Është e pamundur.

Nëse do të argumentoja si filozofe, do të thosha se ajo që duhet të mbrojmë si njerëz që mendojmë dhe duam lirinë, është e drejta e vetëvendosjes. Natyrisht, do të mbroja çdo grua që nuk dëshiron ta mbajë atë. Dhe do të krijoja ose mbështesja institucione demokratike që i japin gruas mundësinë të mos e mbajë. Por, nëse ajo dëshiron ta mbajë, nuk shoh asnjë arsye pse duhet t'ia ndaloj.

Nuk e kuptoj as debatin në Francë dhe as debatin këtu për shaminë. Nuk mund të bashkohem me argumentet feministe që mendojnë se duhet të vendosin për gratë se çfarë është e mirë për to. Sipas mendimit tim, kjo është më tepër një formë e anti-islamizmit ose e ateizmit të detyruar.

Dhe mendoj se këtu qëndron një keqkuptim i madh. Nëse flet me gratë në Afganistan, shumica prej tyre thonë se burka është problemi më i vogël dhe ka gjëra shumë më të rënda. Pra, besoj se këto janë dy fenomene të mëdha që shpesh perceptohen në mënyrë të shtrembëruar.

### **Alexander Kluge**

Ju keni mbërritur. Çfarë bëni tani, pasi keni marrë vulën dhe po hyni në qytet? Cila është gjëja e parë që bëni, si hulumtoni?

### **Carolin Emcke**

Gjëja e parë që bën zakonisht është të përpiqesh të gjesh një

vend për të qëndruar. Në Afganistan më duhej të gjeja një përkthyes. Thjesht mora me vete oficerin e doganës nga aeroporti. Ai fliste shkëlqyeshëm gjermanisht, edhe pse mbështeste klubin e gabuar të futbollit, por ishte një përkthyes i jashtëzakonshëm. Në atë rast, përpiqesha fillimisht të merrja një orientim gjeografik. Doja të kuptoja topografinë e dhunës, të kuptoja se ku po zhvilloheshin zonat e luftës. Pra, fillimisht bëhet një hulumtim...

### **Alexander Kluge**

Siç do të bënte një gjeograf, apo jo?

### **Carolin Emcke**

Besoj se po.

### **Alexander Kluge**

Dhe pastaj thjesht e interesuar politikisht dhe...

### **Carolin Emcke**

Pikërisht, pikërisht. Natyrisht që ndryshon varësisht nga vendi ku ndodhesh. Në Kolumbi, për shembull, kërkoja dikë të caktuar. Pastaj kërkon informacion se kush e di ku është ai person dhe përpiqesh ta gjesh.

Por shumë shpesh jam edhe në vende ku çdo ditë ndodh diçka. Dhe kjo do të thotë që horizonti i përvojës ndryshon thjesht në momentin që je në një zonë lufte. Çdo ditë merr vendime të reja se ku do të shkosh. Natyrisht që përpiqesh të peshosh ku është e rrezikshme, ku nuk është, ku është e rëndësishme të jesh, edhe nëse është e rrezikshme.

### **Alexander Kluge**

Ju duhen edhe informatorë, rrëfimtari, e kështu me radhë. A shkoni te gazetarë të tjerë, te politikanët, tek ata që kanë pushtet atje?

### **Carolyn Emcke**

Kjo varet disi nga lloji i temave që të interesojnë. Mua më interesojnë gjithmonë viktimat në të gjitha zonat ku kam qenë. Nuk mund të shkruaj për autorët e krimeve, nuk më shkon për shtat.

Kjo do të thotë që zakonisht kërkoj që në zona, qoftë në Afganistan apo kudo tjetër, të mos flas me përfaqësues. Ndoshta ndonjëherë vetëm për të marrë informacione, por jo për të ndërtuar historinë time mbi atë bazë. Zakonisht përpqem të ndjek fenomenin, qoftë ky përjashtimi, diskriminimi, ose varësisht nga vendi ku ndodhem, më interesojnë shkeljet e të drejtave të njeriut dhe krimet e luftës. Përpqem të ndjek gjurmët e këtyre akteve përmes bisedave me viktimat.

Dhe në këtë mënyrë përpqem të rikonstruktoj se çfarë ka ndodhur, nëse bëhet fjalë për të kaluarën, ose çfarë po ndodh aktualisht. Natyrisht që flas edhe me punonjës të UNHCR-it ose me politikanë vendas, por shumë rrallë. Shmang gjithashtu konferencat për shtyp dhe shpesh ndodhem në vende ku nuk ka shumë gazetarë të tjerë. Pra, ky nuk është një burim i madh për mua.

### ***Dhuna strukturore në Rumani / Trafikimi i qenieve njerëzore***

#### **Alexander Kluge**

Një muaj para se të shkonit në Afganistan, keni qenë në Rumani. Ma përshkruani këtë.

### **Carolyn Emcke**

Ishte pak... E çuditshmja është se më duhet të them diçka për këtë. Më 11 shtator u gjenda rastësisht në Nju Jork. Isha në pushime dhe doja të çlodhesha pas qëndrimit në Rumani, por u bëra dëshmitare e sulmeve të 11 shtatorit. Pra, për mua, mes Rumanisë dhe Afganistanit ishte kjo ngjarje në Nju Jork. Rumania ishte një udhëtim krejt ndryshe. Nuk bëhej fjalë për luftëra në kuptimin e zakonshëm, por për dhunë strukturore. Ajo që më interesonte atje ishte tema e trafikimit të njerëzve. Besoj se ka qenë ud-

hëtimi më i tmerrshëm që kam bërë ndonjëherë, ndoshta sepse viktimat ishin fëmijë, ndoshta sepse ishte kaq afër Europës. Kam qenë në Bukuresht, duke ecur nëpër rrugët e qytetit, kam folur me fëmijë të rrugës, me fëmijë që thjesht shiten.

Kam zbritur edhe në kanalizimet nën qytet. Ishte diçka mjaft kurioze. Kam takuar një djalë në rrugë, që jetonte aty. Fillimisht folëm me të dhe në një moment e pyeta: “Ku banon ti?” Ai u përgjigj: “Poshtë.” Mendova se ishte një problem përkthimi, ndaj e pyeta sërish. Ai tha: “Nën tokë.” Mendova se ndoshta kishte fjalën për ndonjë stacion metroje, por ai tha: “Jo, jo, më poshtë.” Atëherë i thashë: “Tregomë, ku është?” Dhe ai na çoi te një pusetë uji pa kapak dhe tha: “Këtu.” I thashë: “Po, dua ta shoh.” Zbritëm në një vrimë të errët, të nxehtë, të lagësht, ku kalonin tubat e ujit të ngrohtë të qytetit të Bukureshtit, të cilët prodhonin nxehtësi. Për këtë arsye, këta të rinj strehoheshin aty gjatë dimrit, sepse është ngrohtë. Ishte një tunel rreth 80 centimetra i gjerë, ndoshta 2 metra i lartë dhe shumë i gjatë, ku ai jetonte me një fëmijë njëvjeçar dhe të dashurën e tij. Në çdo pus tjetër në vazhdim jetonte një “familje” tjetër. Dhe thjesht u përpoqa të shiha këto vende të ndryshme, qoftë nën tokë, në periferi të qytetit, pra në thelb në jo vende. Besoj se, në një kuptim urbanistik, janë jo-vendet, ato ku jetojnë këta të përjashtuar, në një farë mënyre refugjatë të brendshëm.

### **Alexander Kluge**

Kur fëmijët shiten, kush i blen ata?

### **Carolyn Emcke**

Duke reflektuar tani, duhet të them... më është ofruar një fëmijë për 10 dollarë. Në mënyrën tipike perëndimore, reagova me indignatë. Mendova: “Është e papranueshme etikisht, të blesh një fëmijë.” Isha e tronditur se si një nënë mund të shiste fëmijën e saj. Ndoshta nuk ishte fëmija i saj, por gjithsesi, si mund të ofrohej një fëmijë kaq i vogël? Pas një jave në Rumani, duhet të them se ky ishte një moral hipokrit i botës së parë. Në fakt, do të ishte më mirë për atë fëmijë sikur ta kisha blerë. Për t’iu përgjigjur pyetjes suaj: zakonisht, ata që i blejnë janë pedofilët ose njerëzit që i trafikojnë drejt Maqedonisë apo Bosnjës. Gjithmonë

në vende ku janë të stacionuara trupa ndërkombëtare, ka tregti të gjallë me vajza të reja. Shtëpitë publike janë të mbushura përplot. Në kohën e AIDS-it, duket se klientët besojnë se, nëse prostitutat – djem apo vajza – janë të reja, janë të lirë nga HIV-i. Dhe kjo, në mënyrë perverse, e ushqen këtë treg me “mish të freskët” gjithnjë e më të ri.

### **Alexander Kluge**

Ju vini nga këto përvoja në Rumani, pastaj përballeni me 11 shtatorin dhe më pas shkoni në Afganistan. Kjo nuk mund t’ju lërë indiferent. Janë kontraste ekstreme. Do të thosha se në shekujt e kaluar kjo nuk do të ishte e mundur – jo në këtë rend ngjarjesh. Kjo është diçka e re në shekullin XXI.

### **Carolin Emcke**

Po, me siguri. Mendoj se kjo është e re, në kuptimin që mundësitë e udhëtimit krijojnë këtë ritëm dhe shpejtësi.

### **Alexander Kluge**

Historia e kohës sonë krijon këto kontraste, apo jo? Dhe nuk do të kishte qenë e mundur më parë të udhëtoje kaq shpejt në këto vende kaq të ndryshme.

### **Carolin Emcke**

Po, mendoj se kjo njëkohshmëri e ngjarjeve të pabarabarta ka ekzistuar gjithmonë. Thjesht pak dëshmitarë e kanë vënë re, sepse nuk ishte e mundur të lëvizje kaq shpejt në vende të ndryshme. Do të thosha gjithashtu se realiteti i jetës së atyre fëmijëve më dukej po aq apokaliptik sa disa skena në Pakistan apo në Kashmir. Dhe kjo është pa dyshim një përvojë shumë moderne.

### **Alexander Kluge**

Marksit thotë se njeriu është pasqyra e një tjetri. Por gjithashtu është një dëshmitar, diçka si një pasqyrë. Por një pasqyrë ndikohet. Imazhi në të ndryshon. Nuk është objektive, keni thënë më parë.

**Carolin Emcke**

Po, mendoj se është një pasqyrë e thyer, ndoshta, ose një pasqyrë me ngjyra.

***Çdo reagim njerëzor është “subjektiv-objektiv”*****Alexander Kluge**

Është një gënjeshtër kur thuhet se dikush mund të mbajë një qëndrim objektiv dhe neutral pa u përfshirë emocionalisht.

**Carolin Emcke**

Po, unë e besoj vërtet këtë. Mendoj se nuk mbetesh i paanshëm dhe as neutral. Është e mirë të përpiqesh të jesh i pavarur. Gjithashtu është e mirë të përpiqesh të jesh i drejtë. Por, përballë luftërave fetare apo spastrimeve etnike, unë nuk qëndroj neutrale – sigurisht që jo. Dhe as nuk është detyra ime të jem neutrale. Por ju përmendët diçka që është shumë e rëndësishme për mua: roli i dëshmitarit. Mendoj se është e vërtetë që viktimat e dhunës apo të luftërave shpesh dëmtohen aq shumë nga përvoja e dhunës, jo vetëm fizikisht, por edhe psikologjikisht.

***Fatkeqësia shkatërron kujtesën***

Kur ata janë kaq të traumatizuar, aftësia e tyre për të treguar çfarë u ka ndodhur – për t'i kthyer këto përvoja padrejtësie në një narrativë, në një histori që mund të tregohet – humbet. Aftësia për të folur dhe për të kujtuar dëmtohen aq shumë saqë edhe vetë ngjarja zhduket, në njëfarë mënyre, nga bota. Nëse viktimat nuk mund të përshkruajnë më padrejtësinë që kanë pësuar, ajo humbet. Dhe kjo është, besoj, një nga arsyet pse unë udhëtoj vazhdimisht dhe pse dua të kthehem gjithmonë atje: sepse ideja që, nëse këta njerëz nuk kanë një zë, padrejtësia e tyre do të humbasë, më nxit të kthehem përsëri e përsëri. Kjo është, besoj, detyra e dëshmitarit.

**Alexander Kluge**

E dëshmitarit. Që të mos thuash thjesht: “Profesioni im është gazetar.” Apo jo? Në thelb, kryen një profesion ku shkruan artikuj. Por bën edhe diçka më shumë.

**Carolin Emcke**

Po, besoj se bën diçka krejt tjetër, sepse shumë shpesh nuk shkruan fare, por ndihmon njerëzit. Dhe shpesh ndodh që je edhe vetë i përfshirë. Në zonat e luftës, sidomos në luftërat civile, kushdo mund të bëhet viktimë. Teknologjia moderne e armëve nuk bën dallim midis luftëtarëve, civilëve apo gazetarëve. Kjo do të thotë që shumë shpesh përfshihesh drejtpërdrejt si shoqërues i atyre që janë aty. Dhe në atë moment, ke pushuar së qeni thjesht gazetar.

**Alexander Kluge**

Keni qenë edhe në Irakun e Veriut, me kurdët. Atje ndodhi një sulm. Kurdët nuk mund të komunikonin gjuhësisht me delegatët amerikanë, apo jo? Dhe ata kërkuan ndihmë ajrore dhe avionët bombarduan gabimisht.

**Carolin Emcke**

Po.

**Alexander Kluge**

Mund të kishte ndodhur edhe me ju.

**Carolin Emcke**

Po, në atë rast të njohur si sulmi “Friendly Fire” mbi një kolonë kurdësh, unë isha ftuar të shoqëroja liderin kurd dhe grupin e atyre njerëzve që humbën jetën. Ishte thjesht një rastësi që nuk ishim në atë udhëtim, sepse përkthyesi ynë bëri një gabim.

**Alexander Kluge:** Pakujdesia e tij jua shpëtoi jetën.

Përktheu: **Uridije LAJÇI**

## NJË PLANET TJETËR

*Nina Wetzel për jetën në kampin kosovar*

*Nina Wetzel ka krijuar skenën për kampin e Kosovës. Kampet janë VEGLAT qendrore të shekullit. Lavdi kampeve, të cilat kanë vrarë të burgosurit e tyre me mjete konvencionale: Kampi i Burëve i Anglisë në Afrikën e jugut (1899-1902), kampi i Kosovës (1999). Emisioni i datës 03.09.2000*

*Nxitur nga shou televiziv ZELT i Schlingensief-it KUTIA E VEGLAVE TË HISORISË në VOLKSBÜHNE në shehin Rosa Luxemburg, Berlin*

### **Nina Wetzel**

... dhe i ftojme shikuesit për të marrë pjesë, pra për t'i futur duart edhe ata, dhe për të prerë qepë, për të formësuar qofte dhe pastaj përgatisim një gjellë të madhe për të gjithë. Kështu kampi mbushet me erë dhe pastaj fërgohet, dhe spërkatë yndyra ... Pra ngjarja bëhet relativisht... fizike.

### **Alexander Kluge**

Pra ky mjerim i bashkon njerëzit?

### **Nina Wetzel**

Po.

### **Alexander Kluge**

...ngushtë. Ashtu si në 1945 ky mjerim krijon edhe intimitet, në njërin pol, në tjetrin vuajtje. Këtë shpreh kjo.

**Nina Wetzel:** Po, përnjëherë vërehet se në momentin që gjendeni në këtë hapësirë, që mëton të jetë kamp, nuk mund të gjendeni jashtë tij – pra edhe sa i përket qëndrimit – nuk mund të thuani sot nuk dua të qëroj qepë sepse këtë s’e kam bërë kurrë, por është e mrekullueshme që njerëzit përnjëherë bëjnë gjëra që ndoshta nuk do t’i bënin kurrë në kuzhinë në shtëpi.

**Alexander Kluge**

Pra sikur të ishin të lidhur me njëri-tjetrin.

**Nina Wetzel**

Po.

**Alexander Kluge**

Dikur te Platoni dikush dëshironte t’i gozhdonte të dashëruarit me njëri-tjetrin ...

**Nina Wetzel**

Po.

**Alexander Kluge**

... që të mbesin bashkë, që të mos mund të ndahen – këtë bën halli. Çfarë do të kuptonit me fjalën mbrëmje kameradësh?

**Nina Wetzel**

Më duket se shkon në këtë drejtim ... po. Një lloj ... një lloj mbrëmjeje kameradësh... po.

**Alexander Kluge**

Çuditërisht një grua nuk i thotë një gruaje „Ti je kameradi im më i mirë“. Një burrë ia thotë këtë një gruaje ndonjëherë.

**Nina Wetzel**

... ashtu? Një burrë ia thotë një gruaje ...?

**Alexander Kluge**

... ia thotë, por një grua një gruaje? A do t'ia thoshte? [*shoqe* në kuptimin *shoqe partie* (gjerm. Genossin), v. përkth.] mund të thuhet, po?

**Nina Wetzel**

Nuk do ta thosha. Sigurisht mund të thuhet. Unë do të thosha më parë kamerade.

**Alexander Kluge**

Kamerade... po. Po, kamerade klase, mund të thuhet. Po, po. Por përshkruani më tutje, te instalimet ... çka do të shohim në kinema, si të thuash, në kamp.

**Nina Wetzel**

Në kinema do të shohim, nëse funksionon gjithçka me organizimin, *Sytë pa fytyrë*.

**Alexander Kluge**

Për çka është fjala?

**Nina Wetzel**

Është një film bardhezi, i cili do të luaj pandërprerë dhe kështu shpreh një lloj melankolie e cila është si një ngjarje paralele me ngjarjen në skenë. Por e cila vazhdimisht ... siç thashë, krijon një lloj atmosfere melankolike, e cila është e ngarkuar me përmallim, përmallimin për t'u ndryshuar. Vizatohet një fytyrë dhe dikush praktikisht përcakton se si do të duhej të jetë ndryshe ... ose mendohet se si mund të transformohet bukuria. Kjo më duket shumë e bukur ... ky film më ka prekur shumë. Ai ka luajtur në mbrëmje të tjera por gjithnjë më është dukur i mrekullueshëm, dhe atë, pra historinë, nuk e kam ndjekur asnjëherë 100 % sepse gjithmonë ndodhte edhe diçka tjetër. Pra vazhdimisht ka momente në të cilat krijohen referenca të reja në këtë film, prandaj më mbërthen.

**Alexander Kluge**

Ku është shfaqur tashmë Kampi i Kosovës?

**Nina Wetzel**

Fillimisht kemi qenë në Vajmar, pastaj në Shtuttgart, Regensburg, Ulm ... Hohenems te Bregenc, në ... Basel, Hamburg, dhe Neubrandenburg dhe Kemnic.

**Alexander Kluge**

Si një cirk, apo jo?

**Nina Wetzel**

Pikërisht.

**Alexander Kluge**

Kështu bën xhiro nëpër vend Kampi i Kosovës.

**Nina Wetzel**

Po, kjo ishte e mrekullueshme. Ishte e mrekullueshme. Në fund, ishte interesante se skenografia në të vërtetë si fotografi e një kampi, ishte menduar si skenografi frontale. Pra njerëzit vijnë në mbrëmje në teatër dhe është përgatitur një skenë ku ndodh diçka, një shfaqje apo çfarëdoqoftë, një mbrëmje e larmishme në kamp. Dhe nuk e kishim këtë situatën me ulëset prej druri – kishim një zjarr të vetmuar kampi, kishim gjëra që kishim me vete, që i kishim deponuar ...

**Alexander Kluge**

Por këtu nuk keni të drejtë të ndizni zjarr.

**Nina Wetzel**

Këtu përpara kishim një zjarr artificial. Pra kemi transportuar elemente në një hapësirë abstrakte, pra i kemi mbledhur, të cilat së brendshmi kishin të bënin me një lloj kampi apo me mbijetesën. Dhe pastaj edhe kemi gatuar në skenë, kemi pasur një mbrëmje me këngë,

si këtu. Por distanca ose ndarja midis publikut dhe skenës ishte shumë më e madhe se zakonisht – ose se si është zakonisht në teatër... Pra ndarja ishte aty. Por besoj se ajo shpesh mund të zvogëlohet. Në këtë mbrëmje nuk funksionoi fare. Pra ishte e thjeshtë: Këtu ishte kampi, dhe këtu ishin ulur shikuesit, të cilët tani shikonin aktorët se si luannin kampin, çka pabesueshëm ... Në të vërtetë tema zbulon ... Në të vërtetë ishte një marrëzi, të gjithë ndjenin: Kjo s'bën.

**Alexander Kluge**

Sa larg jemi ne këtu nga ngjarja e vërtetë ...

**Nina Wetzel**

Pikërisht kështu ishte, po.

**Alexander Kluge**

... Kosova, një tjetër planet.

**Nina Wetzel**

Dhe ishte praktikisht, vërtet, sikur të kishim një planet tjetër në skenë dhe aty kishte njerëz dhe ndjehej edhe një pikëllim. Por ai është aty dhe në të vërtetë është si i futur në një kornizë. Ai ishte aty dhe njerëzit ishin, besoj, përbrenda ... nuk e di si janë ndjerë vërtet, por ishin patjetër të distancuar nga kjo ndjenjë.

***Përgjegjësia në kamp / Gjermania diskuton rrënoqethshëm***

**Nina Wetzel**

Ata diskutojnë dhe meqë jemi në të njëjtin kamp me ta, edhe ne kemi një përgjegjësi ...

**Alexander Kluge**

A nuk mund të thuani: „Ky është i djathtë, këtë e përbuz!“, „Kjo është i majtë, këtë e lavdëroj!“ dhe në të kundërtën? Kjo nuk shkon aty.

**Nina Wetzel**

Jo, sepse në momentin që kundërshtoni diçka, praktikisht do të duhej, kështu siç jemi ulur këtu, në të vërtetë të pozicionoheni. Gjë që provonin njerëzit dhe pastaj përsëri e linin – një heshtje e shqetësuar. Pastaj dikush tha: „Tani ndezim dritën dhe diskutojmë vërtet. Mjaft me këtë teatër.“ Por në të vërtetë më parë s’kishte teatër sepse në të vërtetë s’kishte inskenim. Dhe që e thotë një person dhe të gjithë kthjellen, dhe pastaj ... E pastaj kur vërtet diskutoi Gjermania, ishte edhe mjaft ... pra ... rrënjqethëse.

**Alexander Kluge**

Nga banesa e Gerhard Shroderit shihet ky kamp. Është lidhje direkte, e tëra ... njëkohësisht ... apo jo? ... Po. Dhe njëkohësisht, çka më duket shumë bukur, këtu ndodhin dy shfaqje – pra dy „shou“, ose si do të mund t’i quanim? – njëkohësisht, pranë njëra-tjetrës. Disi e ka qetësinë e një kopeje dhensh, që në disa kampe...

**Nina Wetzel**

Por është fascinuese që nga banesa e Shroderit mund të shihet kampi, por jo nga këtu prapa.

**Alexander Kluge**

Mendoj se ky është parimi, apo jo?

**Nina Wetzel**

Mendoj se kështu janë dekorimet. Dekorimet e teatrit nga prapa gjithmonë janë thjesht dekorime teatri, por nga para vetëm shesin realitetin.

**Alexander Kluge**

Por nga prapa janë të vërteta. Pra ajo që shohim nga këtu është e vërtetë.

**Nina Wetzel**

Pikërisht.

**Alexander Kluge**

Atje duket një pemëz, atje prapa. Çfarë domethënie ka?

**Nina Wetzel**

Ajo ishte ... Për mua kjo kishte të bënte me Gjermaninë sepse kemi udhëtuar përmes Afrikës dhe kemi vërejtur se gjermanët të cilët jetojnë atje, në Namibi, si koncept të atdheut gjithmonë kanë Kërshëndellat gjermane.

**Alexander Kluge**

Bredhin fisnik.

**Nina Wetzel**

Po.

**Alexander Kluge**

Një pemëz e vogël këtu.

**Nina Wetzel**

Po. Dhe prandaj kam menduar që ky kërkim i Gjermanisë – i cili është i lidhur edhe me një kërkim të traditës -, ai mund të simbolizohet përmes tij, ndoshta përmes këtyre elementeve të vogla që na japin ndjenjën e atdheut, si bredhi gjerman i Kërshëndellave.

**Alexander Kluge**

E X ose kryqët që mund të shihen lartë në ngjyra neoni?

**Nina Wetzel**

Ato janë ... në të vërtetë ishin ... Tema ishte *Seven X*, pra titulli i ngjarjes ... i ngjarjes së fundit, ose në përgjithësi tërë ... si thuhet ... Korniza ishte kjo *Seven X*, që ishte edhe në internet. Dhe në të

vërtetë ata do të duhej ... m'u duk e bukur që njëherë ... edhe pse në të vërtetë tema nuk shfaqet më, ose nuk përmendet, m u duk mirë që ta ilustron, ose ta simbolizoj, që këta X ... pra për mua simbolizojnë një herë pornografinë – sepse quhej „Sex në kamp“, unaza në Afrikë, pra „Wagner, sex në unazë“ etj. Prandaj X m'u duk simbol i mirë. Pastaj në frengjisht ekziston thënia „né sous X“, pra „i lindur me X” – e këta janë të gjithë jetimët, të cilët të shënuar me X praktikisht janë të vetmuar.

**Alexander Kluge**

Si erdhët te slogani „Sex në kamp“?

**Nina Wetzel**

[hesht]

**Alexander Kluge**

Kur jeni kështu të ngjeshur, nuk keni asgjë për të humbur.

**Nina Wetzel**

Po, unë ... Mendoj se ishte kështu, se paramendimi i cili, mendoj, mbizotëron shpesh, se në kampe, për shkak të kësaj ngjeshjeje të ngushtë, ndoshta diku shfaqet një formë e joerotikes – ose ndoshta nevoja e thjesht për sex, dhe atëherë pyejta, si është e mundur? Kështu ekzistonte si temë, pra e lidhur me luftën. Edhe me këta ushtarë, me çizmet, me pamjet të cilat i kemi shikuar, përsëri me vajzat që ishin zbukuruar dhe pastaj mundohen të dalin nga kampi. Dhe ku e kemi ndjenjën që është kjo temë. Dhe natyrisht përdhunimet. Dhe të gjitha këto në të vërtetë gjithmonë janë të pranishme në luftë.

**Alexander Kluge**

Çfarë është për ju tenda? Tani pavarësisht nga tenda e ushtrisë. Meqë ra fjala, edhe një tendë ushtrie e çmontuar, e shpërdoruar. Njerëzit flasin për qiellin [gjerm. *Himmleszelt* “tendë e qiellit”]. Çfarë është “tenda e qiellit”? „*Fjetën nën tendën e qiellit.*“

**Nina Wetzel**

Ky është në të vërtetë një mendim romantik... në fakt është sikur... në fakt në tendë ndihesh pak si në barkun e nënës, është një lloj ndjenje e sigurt.

**Alexander Kluge**

Por më lehtë sesa në një shpellë?

**Nina Wetzel**

Por në shpellë do të mendoja gjithmonë për rrezikun nga ngul-fatja.

**Alexander Kluge**

Edhe në bunker?

**Nina Wetzel**

Po.

**Alexander Kluge**

Rrezik shkapërderdhjeje.

**Nina Wetzel**

Pikërisht.

**Alexander Kluge**

Tenda është e lehtë – pra çdo plumb mund ta shpojë, apo jo?

**Nina Wetzel**

Por tenda është edhe ... ka të bëjë me të qenët nomad, pra mund të transportohet kudo ku mund të ndiheni sigurt.

**Alexander Kluge**

Shtëpia më e lehtë që ekziston.

**Nina Wetzel**

Megjithatë mendoj se në Aushvic ku isha së fundmi, hapësirat që tani janë të zbrazëta ... e kanë ende tmerrin, e transportojnë. E edhe trualli, pra jashtë, edhe rrugët përgjatë të cilave ecni. Dhe kur të rrezojë dielli, atëherë është posaçërisht keq, sepse e paramendoj që ... kur e paramendoj kampin e përqëndrimit dhe e paramendoj se njëkohësisht rrezon dielli, më duket posaçërisht e tmerrshme – kjo kundërthënie. Dhe atje, pra kur të ecni, edhe nëpër lëndinë, gjithçka është e ngarkuar me këtë histori. Trualli, gjithçka.

**Alexander Kluge**

Vendosët tendën, tendën e cirkut p.sh. Nuk ka asgjë më pas, apo jo?

**Nina Wetzel**

Po.

**Alexander Kluge**

Ky nuk është një faj i madh që merr trualli. Kjo vlen edhe për një kamp si ai në Kosovë. Mund të thuhet kjo?

**Nina Wetzel**

Po, besoj se po.

**Alexander Kluge**

Edhe kjo ka diçka paqësore.

**Nina Wetzel**

Dhe kur të çmontohen tendat, nuk do të mbetet asgjë, as, pra... asnjë kujtim...

Përktheu: **Bleritë ISMAJLI**

## DASHURIA E VERBËR

*Jean-Luc Godard: Nëna ime ka parë vetëm filma pa zë!*

*Nuk di asgjë. Vetëm thua, „115 të vdekur.“ Sikur në fotografi. kjo më mahnit gjithmonë, të shoh fotografinë e dikuajt me mbishkrimin nën të. A ishte njeri i mirë apo i lig? Fëmija a del nga BRENDËSIA e një personi të vjetër, me përvojë? Cilat janë hartat e dashurisë? Çka është dashuria e verbër? Çka kanë të përbashkët besimi dhe dashuria?*

*Jean-Luc Godard, intervistuar nga Alexander Kluge me rastin e filmit më të ri të Godarit ÉLOGE DE L'AMOUR (Odë për dashurinë)*

### **Alexander Kluge**

Ma përshkruaj se çfarë do të thotë për ty “dashuria e verbër”.

### **Jean-Luc Godard**

Në Francë e kemi një thënie. Thuhet „Ta duash dikë verbërisht.“ Njeriu dashuron pa diskutim. Dhe në „Histoire(s) du cinéma“ kam thënë se ne të Valës së Re (Nouvelle Vague) e kemi dashur kinemanë që para se ta shohim. Në fakt nuk mund të shiheshin filmat për të cilët flisnim. Ata nuk ishin në distribuim. As edhe “The Battleship Potemkin” nuk shfaqej sepse ishte ndaluar. Pra në një mënyrë i donim këta filma verbërisht.

### **Alexander Kluge**

Dua t’ju tregoj një fotografi. Mund ta shihni një mgasës kamioni. Është i verbër që gjashtë muaj. Por nuk dëshiron të jetë i papunë. Prandaj nget nëpër rrugë dhe fëmija.

**Jean-Luc Godard**

Ky do të bëhej film i mirë. I thotë të kthehet djathas dhe majtas ...

**Alexander Kluge**

Sepse është histori dashurie?

**Jean-Luc Godard**

Është bërë film për këtë?

**Alexander Kluge**

Jo.

**Jean-Luc Godard**

Do të mund të filmohej si poezi e Gëtes.

**Alexander Kluge**

Por përket në Guidën e Filmit Imagjinar.

**Jean-Luc Godard**

Kush kalëron natën aq vonë? Është babai me fëmijën e tij.

**Alexander Kluge**

Jeni duke shkruar një guidë të filmit imagjinar.

**Jean-Luc Godard**

Unë?

**Alexander Kluge**

Shtegu i dytë i kinemasë. I pari është shkatërruar. Por në lidhore filmi ekziston. Falë jush. Duhet tridhjetë filma në vit për një Guidë të Filmit Imagjinar.

**Alexander Kluge**

A do ma përshkruanit këtë fotografi? Është harta e dashurisë.

**Jean-Luc Godard**

Do të duhej shumë kohë ... Së paku dy vjet.

**Alexander Kluge**

Por çfarë kartografie e gjërave që duhen bërë filma! Po.

**Jean-Luc Godard**

Do të ishte një film i shtrenjtë.

**Alexander Kluge**

Film i shtrenjtë, po. Dashuria është koncept abstrakt. Eskimezët kanë 180 shprehje për “borë.” Grekët e lashtë kishin 60 fjalë të ndryshme për “e verdhë.” E për dashuri, për “amour passion,” kemi vetëm një.

**Jean-Luc Godard**

Duhet të bëjmë filma. Pjesa e parë: Eskimezët. Pjesa e dytë: Grekët e lashtë. Pastaj vazhdon t'i reduktosh derisa të arrish te një fjalë e vetme.

**Alexander Kluge**

Cili është filmi juaj më i shkurtë?

**Jean-Luc Godard**

“Les Plumes,” më duket.

**Alexander Kluge**

Filmat më të këqinj janë ata në të cilët gjithçka do të mund të prisnit (hiqnit). Këta do të ishin më të shkurtit. E kam fjalën për filma si “Band of Outsiders,” “Made in U.S.A.,” “A Woman is a Woman.” Do të mund të ishin shumë më të shkurtër.

**Alexander Kluge**

Cili është filmi juaj më i gjatë?

**Jean-Luc Godard**

Do të thosha më i riu sepse nuk ka fund. Meqë pjesa e dytë mbaron ku fillon pjesa e parë. Por meqë filmi tashmë ka filluar një orë më parë ... Është si tregimet e Borgesit.

**Alexander Kluge**

honi se fëmijët, ose më mirë të rinjtë dhe shumë të vjetrit janë të vetmit njerëz të vërtetë. Ndërsa njerëzit në mes duhet ta definojnë vetveten.

**Jean-Luc Godard**

Jam pajtuar me këtë pikëpamje.

**Alexander Kluge**

Po kur flisni për vetveten? Jeni dy vjet më i vjetër se unë ...

**Jean-Luc Godard**

Mezi më kujtohet jeta ime madhore, por më kujtohet mirë fëmijëria ime. Dhe tani pleqëria ime.

**Alexander Kluge**

Nëse do t'ju prisnin, a do të dilte një fëmijë nga ju?

**Jean-Luc Godard**

Një fëmijë i vjetër. Ose një plak i ri. Mendoj se kur dikush është i vjetër, le të themi 60 ose 70 ... Njësoj ishte një ose dy shekuj më parë, por ishte e koncentruar në një periudhë më të shkurtër kohore. Por kam ndjenjën se rinia, e cila përfundon me 25, mezi kishte kohë ta njohë moshën e rinisë së vet. E njëjta vlen edhe kur të bëhemi gjyshër ose kur të plakemi.

Kjo është moshja 70 deri 95, nëse gjithçka shkon mirë. Është korniza e njëjtë kohore si e rinisë, 25 vjet. Njeriu mezi ka kohë ta njohë rininë e pleqërisë së vet. Por e njëjta mund të thuhet për kohën e kaluar si i rritur. Si i rritur, vërtet ekzistoni në shoqëri. Njeriu vërtet

ekziston, por rrëfimi i moshës madhore nuk është treguar kurrë. As në romanet e mëdha ...

**Alexander Kluge**

Gjithmonë vdesin në moshën 35, 37... Mozart, Fassbinder, Princesha e Clèves ...

**Jean-Luc Godard**

Edhe personazhet në romane. Kur e lexon Prustin, të rinjtë filimisht janë të shumtë. Pastaj papritmas në fund janë të vjetër. Por nuk dihet se çka kanë bërë ndërkohë.

**Alexander Kluge**

A janë veshët më të plakur se sytë?

**Jean-Luc Godard**

Në nivelin fizik, nuk e di. Varet nga individi. Por përndryshe besoj se plaken me të njëjtin ritëm. Pak a shumë. Ndoshta zëri bëhet më i rëndësishëm e sytë pushojnë më shpesh.

**Alexander Kluge**

Lëkura? Organi ynë më i madh.

**Jean-Luc Godard**

Nuk e di këtë. Ah, nuk e di.

**Alexander Kluge**

Karakteristika jonë e ngjashme me elefantin. A është e re apo e vjetër? Sigurisht që mund të lëndohet.

**Jean-Luc Godard**

Po, është e ndjeshme. Por në frëngjisht ... kur nis të punoj në një film, shpesh kam probleme me lëkurën. Dhe do të mund të besoja se ndodh sepse flasim për “ndjeshmërinë” e filmit. Është lojë me fjalë.

Sepse lëkura po ashtu është sipërfaqe e ndjeshme dhe i gjithë entuziazmi reflektohet në lëkurën time.

**Alexander Kluge**

Kur e keni bërë filmin e parë ...

**SHKRUAJ PËR FILMAT, BËJ FILMA!**

**Alexander Kluge**

... ose „Breathless“

**Jean-Luc Godard**

... tashmë kisha parë shumë filma dhe kisha shkruar për shumë prej tyre. Për ne, të shkruash për fimat ose të shkosh në kinema ishte njësoj sikur të bëje filma. Ishte mjaft vonë kur filluam të bënim filma. Ishim në moshë madhore.

**Alexander Kluge**

Nëse do të mund të merrje 7 me vete në një ishull të shkretë ose në Mars në një moment rreziku, cilët do t'i merrje?

**Jean-Luc Godard**

Nuk do të mund ta dija. Nuk më ka ndodhur ndonjëherë. Mendoj se do t'i zgjidhja rastësisht.

**Alexander Kluge**

Filmat që i keni në kokë do t'i merrnit gjithsesi?

**Jean-Luc Godard**

- Jo ... Ka aq shumë ... Ka vetëm shumë pak mes skenarëve apo romaneve. Do të merrja me vete një libër që nuk e kam lexuar kurrë. Ndoshta bile një klasik, qoftë edhe „Odisea“ ose „Don Kishoti,“ të cilin s'e kam lexuar ndonjëherë. Gjithmonë i kam thënë vetes se jam shumë i ri për këtë. Por ka aq shumë filma sepse i kemi dashur të

gjithë pa ndonjë hierarki. Nuk kemi bërë dallim midis një filmi klasik amerikan dhe një filmi të madh gjerman. Nuk e kemi bërë këtë. Një film nga Murnau natyrisht është film i madh pastaj një film detektivësh nga Aldrich, por nuk ka hierarki. Të gjithë jetojnë në shtëpinë e njëjtë. Por të lexosh letërsi, jam rritur me idenë se të gjithë të mëdhenjtë jetojnë në një shtëpi dhe se pjesa tjetër nuk çon peshë.

### **Alexander Kluge**

Keni bërë një film shumë të bukur për rënien e Murit. “Germany Year 90 Nine Zero.”

### **Jean-Luc Godard**

Po, është një film që cilin e dua edhe vetë. Është film i mirë.

### **Alexander Kluge**

A do të bënit një vazhdim? Ai nuk mund të shkurtohet.

### **Jean-Luc Godard**

Jo. Me të, u pajtova me rininë time, e cila ishte formësuar nga im atë. Më vonë kam zbuluar se im atë e donte Gjermaninë shumë dhe që kishte udhëtuar në Gjermani. Por unë nuk e dija atëbotë. Si burrë i ri, e zbulova Romantizmin gjerman. Lexoj madje libra të cilët njerëzit nuk i lexojnë më. Novalis, Jean Paul, Lenz, Brentano, Kurz, të gjithë këta. Romantizmi gjerman lëvizi diçka brenda meje më shumë se ai francez. Në një mënyrë mendoj se kam kthyer një borxh që kisha ndaj Gjermanisë duke bërë atë film. Dhe historia komplet e panjohur e Gjermanisë lindore më ka fascinuar.

### **Alexander Kluge**

Nëse një vizitor do të vinte nga Siriusi siç e përshkruanete Voltaire ...

## ***NJË UDHËTAR NGA SIRIUSI VIZITON***

### **Alexander Kluge**

Si do t'ia përshkruanit një jashtëtokësori, i cili nuk di gjë për ne, se ç'është filmi? A do ta përshkruanit kinemanë, filmin apo tematikën e filmave? Çfarë do të thoshit? “Nuk është libër”?

### **Jean-Luc Godard**

Do të tentoja të shpjegoja se ekziston një makinë speciale, një kamerë, e cila është metaforë për diçka të vjetër. Do t'i tregoja që na duhet kjo makinë për t'ia parë njerëzit, siç na duhet teleskopi për të parë në distancë, ose mikroskopi për të parë diçka afër ose syzat për të parë më mirë. Do të thosha se është një makinë që është zbuluar në fillim të shekullit 20 dhe se disa artistë ishin kalorësit e saj të gabuar. Nuk mendoj se kinemaja është vërtet çfarë ishte dhe çfarë do të duhej të ishte. Është tëhuajsuar. Kam ndjesinë, se dikush e ka vjedhur rininë e kinemasë. Nuk është zhvilluar, sikur kur prindërit nuk duan që fëmijët e tyre të rriten. Televizioni dhe telekomunikimi i sotëm janë ata prindër të cilët nuk duan vërtet ta kenë këtë fëmijë. Atëbotë, kur zbuluam filmin në kinema, nuk dallonim midis filmave të vjetër dhe të rinj. Shihnim filma nga Murnau ose Griffith dhe pastaj dilnim në rrugë. Nuk shihnim dallim midis tyre. Të rinjtë sot shohin dallime. Edhe kineastët e rinj. Por ne nuk shihnim dallime. Shihnim “Tartufin” e Molièreit si film pa zë! Ne francezët, që dinim librin e Molièreit, shihnim një film gjerman pa zë. Dhe për ne nuk kishte dallim. Nuk diskriminonim midis filmave me e atyre pa zë. Nuk është më shumë se detaj teknik. Së fundmi kam kuptuar një gjë. Jam lindur në 1930. Dhe një ditë, papritur kuptova se nëna ime ka mundur të shohë vetëm filma pa zë para se të lindesha unë. Nuk kam menduar për këtë gjë.

### **Alexander Kluge**

1945: Ishit 15 vjeç.

**Jean-Luc Godard**

Po, pesëmbëdhjetë.

**Alexander Kluge**

Çfarë keni përjetuar?

**Jean-Luc Godard**

Më kujtohet shumë mirë kur u nënshkrua traktati i paqes. Isha duke luajtur futboll. Dikush duke bërtitur, “Lufta mbaroi!” Unë isha portieri dhe u ktheva prapa në atë moment dhe ata shënuan gol.

**Alexander Kluge**

Ku ishit në qershor 1940?

**Jean-Luc Godard**

Në Francë, në Bretanjë.

**Alexander Kluge**

Në Bretanjë? E gjithë qeveria duhej të vendosej atje dhe të ndërtohej një kala.

**Jean-Luc Godard**

Po.

**Alexander Kluge**

Të gjithë francezët do të bëheshin shtetas britanik. Askush nuk shkoi.

**Jean-Luc Godard**

Por ishte një moment i çuditshëm kur Winston Churchill i propozoi Paul Reynaud-it ta bëjnë një komb të vetëm. Dashnorja e Paul Renaud-it i tha të refuzonte.

**Alexander Kluge**

A do ta kishit paramenduar, në vend të bashkimit, Franca dhe Gjermania lindore të bashkoheshin në 1989?

**Jean-Luc Godard**

Po, pse jo?

**Alexander Kluge**

Dy shtetet model të Evropës! Ëndëra e Frederick-ut II të Prusisë.

**Jean-Luc Godard**

Oh po. Është e vërtetë se kinemaja nuk mendon historikisht. Kinemaja nuk ia ka dalë asnjëherë për të përcjellë një ndjenjë të historisë. Do të mund ta kishte bërë, por nuk ka hapësirë për imagjinatën në kinema. Kur të lexoni «Tre musketierët» për shembull, asnjëherë nuk mendoni për faktin se Franca veriore ishte okupuar nga Spanja. Edhe kur dikush flet për Marie-Antoinette, nuk e mendon atë si austriake. Është turp, por ajo nuk përfytyrohet në atë mënyrë. Ka arsye psikologjike. Kinemaja është historian i dobët, më së shumti, spektakolar. Do t'i ishte dashur të rritet. E tani është tepër vonë.

Përktheu: **Bleritë ISMAJLI**







# JETA E RE

REVISTË LETRARE

Nr. 2, viti LI  
Prishtinë  
2025



*Me mbështjetjen e Ministrisë së Kulturës, Rinisë dhe Sportit  
Republika e Kosovës*