



**HAL**  
open science

## Fotografia dhe kujtesa. Çështje mbi trashëgiminë vizuale të Shqipërisë komuniste

Gilles de Rapper

### ► To cite this version:

Gilles de Rapper. Fotografia dhe kujtesa. Çështje mbi trashëgiminë vizuale të Shqipërisë komuniste. Jonila Godole; Idris Idrizi. Mes apatisë dhe nostalgjisë. Kujtesa private dhe publike e komunizmit në Shqipërinë e sotme, IDMC, pp.100-118, 2019. halshs-02047944

**HAL Id: halshs-02047944**

**<https://shs.hal.science/halshs-02047944v1>**

Submitted on 25 Feb 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Fotografia dhe kujtesa

Çështje mbi trashëgiminë vizuale të Shqipërisë komuniste

**Gilles de Rapper**

*Universiteti i Aix-Marseille, CNRS, IDEMEC, Aix-en-Provence, Francë*

Fotografi të panumërta janë prodhuar gjatë periudhës komuniste në Shqipëri. Shumë prej tyre ishin planifikuar për të krijuar arkiva dhe për të ruajtur kujtimin e vendeve, të njerëzve dhe kohës, në të cilën dhe me të cilën u krijua lloji i ri i shoqërisë që donin autoritetet. Detyra e fotografëve në të vërtetë ishte regjistrimi dhe dokumentimi i transformimeve të vendit ose, sipas fjalëve të kohës, “ndërtimi i socializmit”. Ajo [detyra e tyre] ishte gjithashtu, për disa prej tyre, ofrimi i të gjitha mundësive për të krijuar kujtime fotografike. Sidoqoftë, mund të supozojmë se ndjesia e të jetuarit në një kohë transformimesh të thella, në të cilat vendet dhe stilet e lashta u zhdukën në favor të formave më “moderne”, i dhanë një rëndësi të veçantë fotografisë. Si një proces teknik i lidhur me industrializimin, fotografia ka një marrëdhënie domethënëse me modernizimin. Ajo gjithashtu ka vetinë të fiksojë momente të veçanta (në shqip, si në gjuhët e tjera, folja *fiksoj* përdoret shpesh për aktivitetin e fotografëve), serializimi i të cilave jep një ide, një “dëshmi” të kohës që kalon dhe, në këtë rast, progresit të bërë. Pranëvënja në faqet e revistave të epokës komuniste të dy imazheve me titullin “para” dhe “pas” ose “dje” dhe “sot” është veçanërisht e shpeshtë për të shënuar si ndryshimin, ashtu edhe orientimin e saj.

Për nga stili i tyre dhe motivet që ato përsërisin, këto imazhe i përkasin botës vizuale të komunizmit: nëpërmjet tyre periudha komuniste në Shqipëri është e afërt me përvojat e tjera komuniste dhe mund të krahasohet me to. Me to, çdo kujtim i periudhës komuniste mund të bazohet në modele vizuale ose, në të kundërt, t’u kundërvihet dhe t’i refuzojë ato. Pavarësisht nëse ngjall nostalgji apo refuzim, fotografia rrallë nënkupton “apati”. Me gjasa, për këtë arsye riprodhohen shpesh imazhet e periudhës komuniste në ditët e sotme: në shtyp, ku ilustronjë zbulimet e supozuara të nxjerra nga arkivat; në veprat autobiografike, ku shoqërojnë tregimet dhe dëshmitë; në rrjetet sociale dhe në muret e shtëpive, ku ato risjellin ndërmend fazat e trajektoreve individuale. Siç sugjerohet nga Rob Kroes, më përgjithësisht, “botëkuptimi ynë bashkëkohor për historinë është i mbushur me kujtime fotografike” (Kroes 2007: 4). Si përvojë të

drejtpërdrejtë apo jo, imazhet tona mendore të periudhës komuniste në Shqipëri nuk i shpëtojnë kësaj përmbajtjeje fotografike.

Megjithatë, është e habitshme që nuk ka ose ka jashtëzakonisht rrallë pak reflektim mbi lidhjen ndërmjet këtyre fotografive dhe kujtesës së komunizmit. Deri në ç'masë këto imazhe përbëjnë një kujtesë të komunizmit? Si marrin pjesë ato sot në kujtimin e kësaj periudhe? Është e vështirë të gjesh përgjigje për këto pyetje në literaturën ekzistuese. Së pari, ndërsa historia e fotografisë në Shqipëri bëhet gjithnjë e më e njohur, ne vëzhgojmë se periudha komuniste zë një vend marginal dhe të lënë pas dore: fotografia thuhet se ka patur një status instrumental në duart e pushtetit politik dhe prandaj ka pak vlerë krahasuar me atë të prodhuar në periudhën e mëparshme. “Kufizimet e rrepta politiko-ekonomike dalëngadalë e ngushtuan kështu edhe hapësirën e artit të fotografisë”, shkruan një nga historianët e paktë të fotografisë shqiptare (Vrioni 2009: 44). Kjo shpjegon edhe pse botimet e rralla dedikuar fotografisë në periudhën komuniste nuk adresojnë çështjen e kujtesës. Kjo vlen si për studimet akademike, kur ka interes për mënyrën se si ka vepruar propaganda (Vorpsi 2014), ashtu edhe për albumet fotografike që ilustronë prodhimin e këtij ose atij fotografi (Kumi 2013). Prandaj është e vështirë të kesh një pasqyrë të metodave të realizimit dhe të përdorimit të fotografisë gjatë kësaj periudhe. Nga ana tjetër, studimet mbi kujtesën e komunizmit në Shqipëri kanë pak interes për rolin e fotografisë në formimin dhe transmetimin e kësaj kujtese, edhe kur ato i referohen qartazi antropologjisë vizuale (Kati 2015). Këtu ato janë të ngjashme me disa vepra klasike të sociologjisë dhe filozofisë së kujtesës në të cilën fotografia pothuajse nuk është përmendur (Halbwachs 1994, Ricœur 2000).

Sidoqoftë, gjatë njëzetvjeçarit të fundit ka pasur një interes të vazhdueshëm në shkencat shoqërore mbi marrëdhëniet midis fotografisë dhe kujtesës, dhe studimet nga horizontet disiplinore të ndryshme bëjnë të mundur që të shkojmë përtej pohimit të thjeshtë mbi një lidhje veçanërisht të fortë midis fotografisë dhe kujtesës (Hirsch 1997, Kuhn, McAllister 2006, Kroes 2007, Shevchenko 2014). Megjithatë, ky hulumtim favorizon kontekstet perëndimore dhe postkoloniale dhe, me disa përjashtime (Sarkisova, Shevchenko 2014, Skopin 2015), vështirë se prek botën komuniste. Në vijim, do të përpiqem, në bazë të këtyre veprave, të tregoj pse dhe si marrja në konsideratë e fotografisë mund të pasurojë njohuritë tona dhe kuptimin tonë për kujtimin e komunizmit në Shqipëri.

## 1. Përse duhet ta marrim në konsideratë fotografinë?

Nuk është e nevojshme të hamendësohet një lidhje thelbësore mes kujtesës dhe fotografisë për të kuptuar se kjo e fundit është një mjet kujtese dhe një mjet shumë i zakonshëm mnemonik. Fotografia na bën të kujtojmë. Kjo është një nga arsyet e fotografisë familjare, shpërndarja e të cilave gjatë periudhës komuniste është e paprecedent në Shqipëri. Rezervuar, kryesisht, për klasat urbane të mesme dhe të larta deri në Luftën e Dytë Botërore, funksioni familjar i fotografisë u bë i arritshëm për një pjesë shumë të madhe të popullsisë, duke përfshirë këtu edhe zonat e largëta rurale, me krijimin e së ashtuquajturës “shërbim publik” fotografie në vitet 1960-të (de Rapper, Durand 2017a). Si rezultat, të pakta janë familjet që nuk posedojnë së paku disa fotografi, shpesh me origjinë të ndryshme: suvenire fotografike nga *fotografët e natyrës*, fotografi dasmash, fotografi letërnjoftimi, fotografi shkolle ose *fotografi emulacioni*. Shumë nga këto fotografi i përgjigjen qartazi nevojës për të mbajtur “kujtime” (suvenire), siç dëshmohet nga shpeshësia e përmendjes, shtypjes ose shkrimit me dorë të fjalës “suvenir” në kopjet (fig.1-4). Si shpeshësia e termit, ashtu dhe këmbëngulja me të cilën ai është i lidhur me imazhin duket sikur tregojnë, sikur tufat e flokëve ose reliket e tjera personale që shoqërojnë në kontekste të tjera fotografitë personale (Batchen 2004), se vetëm imazhi nuk është i mjaftueshëm për të ruajtur kujtesën dhe kështu dëshmon “një ankth dhe frikë të vazhdueshme se do të harrohet, më shumë sesa një supozim të marrë si të vetëkuptueshëm se një fotografi siguron kujtesë të vazhdueshme personale” (Shevchenko 2015: 273).



Fig.1. Tiranë, 1962 (koleksion privat)



Fig.2. Devoll, rreth vitit 1980 (koleksion privat)

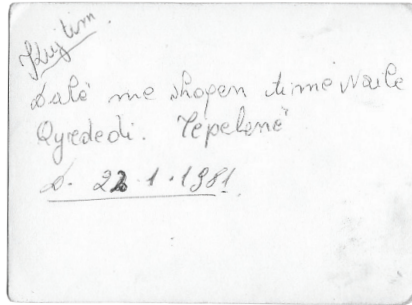


Fig.3. Lunxhëri, 1981 (koleksion privat)



Fig.4. Shpat, 1990 (koleksion privat)

Nga ana tjetër, funksioni përkujtimor i fotografisë nuk kufizohet vetëm në sferën familjare, dhe një pjesë e madhe e fotografisë zyrtare ose institucionale (ajo që ishte planifikuar si “fotografi propagande”) është gjithashtu pjesë e dëshirës për të fiksuar dhe ruajtur kujtimet. Për këtë arsye, veprimtaria e anëtarëve të Komitetit Qendror të Partisë së Punës ishte çdo vit objekt i albumeve fotografike, marrëdhënia e të cilave me albumet e familjes mund të shfaqet lehtësisht, si në këto pamje të pritjes së një delegacioni bullgar në Tiranë më 1957 (fig. 5): fotografi grupi para shtëpisë, skenat e tavolinave me njerëz dhe kërcimeve janë ndër pamjet më të shpeshta të fotografisë familjare.



Fig.5. Tiranë, 1957 (AQSH)

Është gjithashtu domethënëse se vdekja e Enver Hoxhës në prill të vitit 1985 rezultoi në botimin e fotografive të quajtura “suvenire”, të tilla si ato të botuara dhe komentuar në revistën Ylli në maj të atij viti (fig.6): çifti Hoxha shfaqet në mes të fotografëve dhe gazetarëve të qeshur dhe fotografia është titulluar: “kujtim i paharrueshëm”. Vdekja e liderit kështu ngjall në sferën publike të njëjtin lloj reagimi siç ngjall në sferën private vdekja e një njeriu të dashur: fotografitë e të ndjerit i kërkojmë dhe i shohim, në një përpjekje për të mos e humbur atë plotësisht. Ne e dimë se një eksperiment i tillë është në fillimin e njërin prej librave më të njohur lidhur me studimet e fotografisë, *Camera Lucida* e Roland Barthes, i shkruar pas vdekjes së nënës së autorit (Barthes 1980).



Fig.6. Ylli, prill 1985, (f.)29

Funksioni i kujtesës mund të çojë në ruajtjen, si dhe në shkatërrimin e fotografive. Gjatë periudhës komuniste shumë fotografi u shkatërruan sepse ato me gjasa mund të ringjallnin kujtime të padëshiruara (edhe pse gjymtimi duket të jetë një mënyrë shumë e zakonshme veprimi). Megjithatë, duket se shumë prej shkatërrimit ka ndodhur gjatë rënies së partisë së vetme drejtuese, në vitin 1991, dhe më vonë gjatë trazirave të vitit 1997. Sidoqoftë, një numër i madh fotografish mbijetuan qoftë në arkivat institucionale apo në ato private. Këto imazhe janë akoma në dispozicion si mjet për të kujtuar dhe ka të ngjarë që ato të mbesin edhe kur dëshmitarët e fundit të drejtpërdrejtë të periudhës komuniste të zhduken. Prandaj, mund të duket një urgjencë ruajtja dhe dokumentimi i fotografive e periudhës komuniste, për sa kohë që autorët e tyre ose personat e përfaqësuar në to mund të flasin ende për këto fotografi të mbetura.

Është e nevojshme të theksohet një karakteristikë e fotografisë e njohur gjerësisht në shkencat shoqërore, që është ajo e stimulimit të fjalës. Fotografia të fton të bësh komente dhe të tregosh histori: për këtë arsye, ajo është përdorur prej kohësh gjatë intervistave, sepse çliron zërin e të intervistuarve dhe provokon një histori ndryshe nga ajo e prodhuar nga pyetjet vetëm me gojë. Kjo quhet “evokim i fotografisë” (Collier dhe Collier 1986; Harper 2012). Duhet shtuar gjithashtu se kjo punë e të kujtuarit dhe tregimit bazuar mbi fotografinë është shpesh kolektive. Nëpërmjet saj kujtimet individuale bashkohen dhe kontribuojnë në një zhvillim të përbashkët të kujtesës. Siç shkruan Anne Muxel për fotografitë e familjes, “fotografitë gjithmonë përcjellin një propozim për një narracion, një version, pak a shumë zyrtar dhe konsensual, të historisë së përbashkët” (Muxel 1996: 175). Prandaj fotografia mund të përdoret për të ndihmuar, për t’i dhënë zë një kujtimi apo, më mirë, për t’i dhënë zë kujtimeve pak a shumë të përbashkëta dhe pak a shumë konfliktuale të periudhës komuniste.

Arsyeja e dytë pse është e rëndësishme të merret në konsideratë fotografia është se imazhet e ardhur te ne jo vetëm mundësojnë kujtimin e së kaluarës komuniste në të tashmen, por ato zbulojnë gjithashtu mënyrën se si individët dhe institucionet e trilluan pasqyrimin e së tashmes në Shqipërinë komuniste, por edhe të së shkuarës dhe të ardhmes së saj. Interesi në fotografitë e periudhës komuniste është, pra, edhe një interes në politikën e kujtesës dhe pasqyrimin të përdorur në atë kohë. Mund të mendojmë se mënyra në të cilën kujtimi për periudhën komuniste transmetohet sot është pjesërisht i përcaktuar nga mënyra se si kujtimet janë fiksuar ose ndërtuar në atë kohë. Fotografia është njëkohësisht objekti dhe agjenti i kësaj “kapjeje pas kujtesës që të merr frymën” (*maintenance sur*

*la mémoire*), për të përdorur një shprehje të Tzvetan Todorov (Todorov 2000: 167). Ndërkohë që shumë fotografi u shkatërruan ose falsifikuan, si gjurmë të një të kaluarë të padëshiruar (ky është rasti i fotografive të bëra para përfundimit të Luftës së Dytë Botërore, të cilat dëshmonin për ngjarjet ose mënyrat e jetës “borgjeze”, por edhe për shumë të tjera gjatë krizave politike gjatë të cilave u përcaktuan “armiqtë” e rinj), nga ana tjetër individët dhe institucionet ndërtuan një arkiv fotografik për t’u bërë kujtesë e periudhës komuniste në të ardhmen. Fotografia është kështu një shembull konkret se si kujtesa e sotme mbi komunizmin bazohet në bërjen e kujtimeve gjatë periudhës komuniste. Në ndryshim nga objekte apo vende të tjera që sot shërbejnë si relikte (objektet e konsumit të përditshëm, kampet dhe burgjet), por nuk u projektuan si të tilla, fotografia ka pasur që nga konceptimi i saj një funksion përkujtimor.

Koleksionet fotografike që kanë ardhur deri te ne ngrënë në vijim një numër pyetjesh, për të cilat unë paraqes vetëm një pasqyrë të përgjithshme. Krahas asaj që është fotografuar dhe imazhi i të cilës është ruajtur, duhet të shohim atë që nuk është fotografuar ose atë që pamjet nuk tregojnë. Ndryshe nga ç’besojnë njerëzit, fotografia nuk është një imazh besnik ose i plotë i realitetit: është rezultat i prerjes, përzgjedhjes dhe ndërtimit. Duhet të kujtojmë këtu se doktrina e realizmit socialist aplikohet në fotografim, ashtu si në prodhimet e tjera vizuale apo të shkruara dhe se ajo mbeti në fuqi deri në fund të periudhës komuniste. Për dëshmitë e fotografëve kjo do të thoshte, mbi të gjitha, të tregojë “njerëz të lumtur në punë” dhe të shmangie çdo përfaqësim divergjent (varfëri, pabarazi, konflikte, fatkeqësi). Prandaj është e lehtë të shihet nga fotografia e shtypit se cilat ishin “obsesionet e regjimit” në atë kohë (Durand, de Rapper 2012: 15–37): industrializimi, bollëku i korrjeve, njerëzit me armë për mbrojtjen e atdheut, kulti i udhëheqësit dhe i heronjve. Nga ana tjetër, mund të pyesim se cili ishte roli i censurës dhe madje akoma më shumë i vetëcensurës në prodhimin dhe ruajtjen e fotografive. Realizimi i fotografive nuk varej vetëm nga kufizimet teknike dhe zgjedhjet estetike. Ai i nënshtrohej edhe një vlerësimi politik të asaj që mund të fotografohej dhe u fotografua në të vërtetë: pra, kufizime të shumta të vendosura ndaj fotografëve, profesionistëve apo amatorëve, si dhe shkatërrimi ose gjymtimi i fotografive (Nathanaili 2017). Studimi i fotografisë është kështu një mënyrë për të vëzhguar dhe shpjeguar funksionimin e censurës dhe vetëcensurimit në atë kontekst.

Në lidhje me kufizimin e asaj që mund të fotografohej, mund të pyetet nëse fotografia jepte vetëm imazhin e një të tashmeje që ia vlente të kujtohej apo edhe të një të ardhmeje të dëshiruar. Kjo ambivalencë është



treguar për fotografinë familjare në kontekste të tjera (Hirsch 1997, Kroes 2007) dhe pa dyshim gjendet në disa fotografi familjare të Shqipërisë komuniste që përshkruajnë lumturinë martesore dhe familjare si një premtim apo shpresë. Megjithatë arsyeja e ekzistencës (*raison d'être*) së fotografisë së shtypit duket të jetë gjithashtu sjellja e imazhit të një bote të dëshiruar, e një shoqërie harmonike dhe të rregullt socialiste. Prandaj mund të ngrihet hipoteza e një ekzagjerimi në këto imazhe të qytetit dhe të stilit të jetesës urbane në një vend që në pjesën më të madhe mbetet ende rural.

Çështja e trillimit vizual të kujtimit të ndërtimit të socializmit në fund ngre pyetje mbi statusin e fotografisë në politikën e përfaqësimit: cili ishte roli i fotografisë përkarshi mediaeve apo formave të tjera të përfaqësimit? Cilat ishin pritshmëritë e fotografisë dhe në çfarë mase u arritën ato, ose jo? Këto çështje marrin rëndësi të veçantë kur shohim ndryshimet që kanë ndodhur që nga viti 1991, veçanërisht me gjithë prezencën e televizionit dhe revolucionin digjital: imazhet e Shqipërisë komuniste, krijojnë, kështu, një mundësi për të rindërtuar një “moment rajonal të fotografisë” (Beaugé, Pelen 1995: 10), që është adaptimi ose domestikimi i teknologjisë së fotografisë në një kontekst të veçantë historik.

## 2. Si ta marrim në konsideratë fotografinë?

Si një fenomen kompleks, fotografia mund të ketë përqsaje nga pikëpamje të ndryshme dhe nuk është qëllimi im të imponoj një qasje në disfavor të të tjerave. Këtu dëshiroj të jap vetëm disa sugjerime të frymëzuara nga përvoja ime si antropolog, duke e marrë fotografinë e prodhuar gjatë periudhës komuniste në Shqipëri si një objekt kërkimor. Për ta bërë fotografinë një objekt kërkimi, do të thotë që në të njëjtën kohë të shkosh përtej përdorimit të saj si një mjet ose teknikë e kërkimit (ose për të regjistruar fakte të vërejtura në terren ose për të bërë njerëzit të flasin për jetën e tyre) dhe ta konsiderosh atë më shumë se një burim i thjeshtë që jep akses në aspekte të ndryshme të jetës shoqërore në kohën e bërjes së fotografisë. Në vitet e fundit një numër në rritje i veprave antropologjike e kanë konsideruar kështu fotografinë si një objekt kërkimi në kontekste të ndryshme. Koncepti i “etnografisë së fotografisë” ose i “praktikave fotografike” i përcakton ato relativisht mirë. Unë do të përqendrohem fillimisht në atë që përbën këtë qasje. Në rastin e Shqipërisë komuniste fotografia duhet të konsiderohet njëkohësisht si një objekt historik i prodhuar nga një periudhë e caktuar dhe në gjendjen

e tanishme si një imazh i së kaluarës në të tashmen. Kjo kërkon shtjellim më të thellë të mënyrës në të cilën studimi i fotografisë gërshetohet me atë të kujtesës, çka unë do të përpiqem ta bëj në hapin e dytë.

Etnografia e fotografisë mund të përkufizohet si vëzhgimi dhe analiza e marrëdhënieve midis njerëzve dhe fotografive (Wright 2013: 17). Kjo kërkon para së gjithash të mos e kufizojmë aktin fotografik vetëm në lidhjen midis një fotografi dhe modelit, as në atë ndërmjet një imazhi dhe një spektatori, por ta hapim atë te të gjithë njerëzit e përfshirë në prodhimin dhe konsumin e një imazhi ose grupi të imazheve. Në përballje me një fotografi të periudhës komuniste, është e nevojshme fillimisht të pyesim se cilat janë vendet, njerëzit dhe ngjarjet e përfaqësuara. Gjithashtu është e nevojshme të pyesim çfarë marrëdhëniesh kanë subjektet me ata që e bënë fotografinë dhe me ata që e kanë autorizuar, zotëruar, transmetuar, shikuar, komentuar dhe ndoshta modifikuar ose shkatërruar atë. Në rastin e Shqipërisë, ky përcaktim i “kontekstit”, për të përdorur shprehjen e James Hevia, i “kompleksit të fotografisë” (Hevia 2009), është edhe më i nevojshëm, pasi praktika fotografike rrallëherë ishte një veprimtari private dhe e padëmshme. Përkundrazi, etnografia nga ajo periudhë përfshinte një numër të madh agjentësh dhe institucioneesh dhe u zhvillua brenda kufizimeve politike, ideologjike, morale dhe teknike që duhet të rindërtohen për të shpjeguar se si u krijua një fotografi e veçantë në një moment të caktuar dhe se si ajo përfundoi në duart tona.

Më pas etnografia duhet të konsiderohet si një objekt po aq sa si një imazh, domethënë në materialitetin e saj. Një qasje e tillë mund të përdorë nocionet e “jetës shoqërore” ose të “biografisë kulturore” (Kopytoff 1986) për të gjurmuar ndërveprimet e ndryshme që një fotografi ka me agjentë të ndryshëm, që nga konceptimi deri në zhdukjen e saj. Kjo do të thotë që përballë një fotografie të periudhës komuniste, pavarësisht nëse ajo u takon fondeve private apo publike, duhet të pyesim për trajektoren e saj si një objekt material, për pritshmëritë ndaj të cilave ajo përgjigjet, si dhe për përdorimet ndaj të cilave ajo bëhet objekt. “Kthesa materiale” ka ndikuar në studimin antropologjik të fotografisë, ashtu si në fusha të tjera të kërkimit shoqëror, dhe prania fizike e fotografive tani konsiderohet së bashku me përmbajtjen e tyre ikonike (Edwards, Hart 2004). Nocioni i “ekonomisë vizuale” i Deborah Poole për rrjedhën e imazheve midis Amerikës së Andeve dhe Europës ka lejuar gjithashtu rishqyrtimin e nocionit më të vjetër të “kulturës vizuale” duke theksuar si qarkullimin, ashtu edhe vlerën ndryshuese të fotografive sipas kontekstit të perceptimit të tyre (Poole 1997).

Së fundi, etnografia e fotografisë është e vëmendshme ndaj gërshet-

timit midis imazheve dhe tregimeve. Është një çështje e bërjes së njerëzve të flasin nga fotografitë, si në evokimin e fotografisë, por më specifikisht duke parë mënyrën në të cilën një imazh i veçantë krijon një histori të veçantë. Është gjithashtu e mundur të rindërtohet një narrativë në mungesë të komenteve me fjalë thjesht nga vendosja e fotografive, si në rastin e albumeve familjare (Langford 2001).

Një qasje e tillë përbën kushtin për të shkuar përtej interpretimeve të nxituara të fotografive të periudhës komuniste (si mbajtja, për shembull, e një mesazhi të thjeshtë politik) dhe për të kuptuar vlerën e tyre emocionale. Ajo gjithashtu ndihmon të kuptohen më mirë roli dhe efektet e fotografisë në kujtimin e komunizmit.

Disa vepra të kohëve të fundit janë fokusuar në marrëdhënien midis fotografisë dhe kujtesës, duke u përpjekur të shkojnë përtej mendimit praktik, sipas të cilit fotografia është një formë kujtese që krijon dhe ruan “kujtimet” në një mënyrë të ngjashme me kujtesën njerëzore. Në një kontekst të hulumtimit të kujtesës së komunizmit në Shqipëri duket me të vërtetë e rëndësishme të kuptohet roli dhe efektet e fotografisë në shfaqjen dhe perceptimin e diskurseve dhe praktikave përkujtimore. Me fjalë të tjera, është e nevojshme, siç na fton Olga Shevchenko, të vendosim fotografinë në studimet e kujtesës (Shevchenko 2015).

Në këto punime mund të dallojmë dy orientime: njërin që thekson lidhjen e veçantë me kohën që e dallon fotografinë nga forma të tjera të pasqyrimin, tjetrin që është e fokusuar në mënyrën e përdorimit të fotografisë në praktikën përkujtuuese. Ky dallim në përgjithësi mbulon atë midis qasjeve thelbësore dhe kontekstuale ndaj fotografisë, së pari duke u përqendruar në veçantitë dhe paretueshmërinë e mjetit fotografik, së dyti në përcaktimin e praktikave fotografike dhe kuptimin e tyre sipas kontekstit në të cilin ato ndodhin (Strassler 2010: 19, Shevchenko 2015: 278). Megjithatë, këto dy qasje nuk duhet të konsiderohen si konfliktuale ose të papajtueshme, por më tepër si dy polet e një sekuence. Në njërin rast, fotografia është një gjurmë e asaj që ka qenë: vërteton se diçka ka ekzistuar para kamerës dhe që nuk është më. Ajo e bën të dukshëm kalimin e kohës, ngjall vdekjen; dhe lidhet ngushtë me nostalgjinë (Sontag 1979, Barthes 1980). Në rastin tjetër, çdo fotografi e veçantë është rezultat i një pajisjeje që imponon një vizion; ky vizion nuk është transparent ose i regjistruar natyrisht nga kamera, por më shumë një imazh i prodhuar nga një aparat (Tagg 1988).

Perceptimi i tanishëm i fotografive nga epoka komuniste në përgjithësi kombinon këto dy koncepte: natyra e kufizuar e aktit fotografik shpesh evokohet (për shembull në rastin e fotografive të identitetit ose

ndalimit të “paraqitjeve të huaja”, shih gjithashtu dëshminë e Ylli Demnerit në Demneri 2011: 9-10), por kjo nuk mjafton për të refuzuar çdo ide të origjinalitetit apo vlere emocionale. Kjo ambivalencë na fton të relativizojmë qasjet që janë të kufizuara në të parët e fotografisë së epokës komuniste si një instrument dominues në duart e pushtetit, duke parapëlqyer kështu dimensionin institucional të fotografisë. Gjithashtu, na fton të relativizojmë ato qasje që favorizojnë dimensionin privat të fotografisë, duke parë dëshminë e përvojave individuale që tani mund të kujtohen në mënyrën nostalgjike.

Në të vërtetë, dallimi midis kujtesës institucionale (ose publike) dhe private është i turbulluar nga ekonomia vizuale e Shqipërisë komuniste. Së pari, sepse shumica e fotografive private janë bërë në kuadrin e një organizate publike, të “shërbimit publik fotografik”. Kjo do të thotë se autorët e tyre ishin fotografë të cilët ishin të trajnuar dhe të punësuar nga shteti dhe që përdornin materiale të siguruar nga shteti. Këta fotografë mund të punonin nëpër shtëpi, por në të shumtën e rasteve ata vepronin në hapësirën publike: prandaj pasqyrimet e hapësirës private në këto fotografi ishin aq të rralla. Përkundrazi, aktivitetet publike (ceremoni zyrtare, festivale, shkollimi dhe puna në përgjithësi) ishin të përfaqësuara gjerësisht. Shumica e imazheve të mbajtura në familje kanë kështu një origjinë publike edhe nëse përdorimet e tyre janë gjithashtu private. Siç e kemi theksuar më sipër, ekziston edhe një afërsi e modeleve të përdorura në fotografiminë familjare dhe fotografiminë institucionale, veçanërisht kur ato festojnë grupin rreth një figure autoriteti. Së fundi, imazhet qarkullojnë dhe veshin kuptime të reja në këtë qarkullim: fotografitë e identitetit, me origjinë institucionale, bëhen fotografi funeralesh; fotografitë e familjes mund të ekspozohen në muzetë lokale për natyrën e tyre shembullore, ose përkundrazi, mund të paraqesin një kërcënim për familjet në rastin e arrestimit (de Rapper, Durand 2011).

Imazhi i mëposhtëm është një shembull i kësaj ndërthurjeje të publikes dhe private (fig. 7). Në shikim të parë është një fotografi familjare. Njerëzit që qëndrojnë ose janë ulur rreth tryezës së mbushur me ushqime janë të buzëqeshur dhe të paktën disa prej tyre ndoshta janë të lidhur familjarisht. Ajo është ruajtur sot në një familje, ndër kujtime të tjera familjare, nga njerëz që e njohin veten dhe kujtojnë ngjarjen e fiksuar në imazh. Megjithatë është një imazh shumë zyrtar: autori i saj është fotograf shtetëror nga qyteti aty pranë (i vetmi me një blic për të fotografuar në ambiente brenda) dhe fotoja është shkrepur me rastin e një aktiviteti institucional. Disa nga mysafirët në tryezë janë anëtarë të një delegacioni nga struktura rajonale e partisë që erdhën për të vizituar fermën koopera-

tiviste dhe qëndruan brenda natës në familjet e fshatrave. Fotot e bëra në raste të tilla u shtypën në kopje të shumëfishta dhe iu dërguan pjesëmarrësve të ndryshëm.



Fig.7. Devoll, 1980 (koleksion privat)

Shembuj të tillë tregojnë gjithashtu se interpretimi aktual i fotografive është i hapur dhe se arsyet që përcaktojnë shkrepjen e një fotografie mund të jenë dytësore kur shihen në një kontekst tjetër. Mund të përmendet këtu nocioni i “pavetëdijes optike” i propozuar nga Walter Benjamin sikurse dallimi midis *studium* dhe *punctum* paraqitur nga Roland Barthes. Për Walter Benjaminin, fotografia ka karakteristikën e të qenurit në gjendje të regjistrojë aspekte të realitetit që ne nuk i perceptojmë me vetëdije dhe që na shfaqen vetëm kur shohim një fotografi (Benjamin 2012: 18). Në mënyrë të ngjashme, Roland Barthes propozon të dallohen dy nivele të interpretimit të një fotografie (Barthes 1980: 48–49). E para, *studium-i*, bazohet në njohuritë që dikush mund të ketë mbi kushtet e prodhimit të fotografisë dhe atyre që mund të nxirren prej tij.

Në këtë fotografi të shkrepur në një fshat kufitar të Shqipërisë së Jugut dhe që daton nga fillimi i viteve 1980-të (fig. 8) ekziston *studium-i*. Ajo tregon anëtarët e “brigadës së mbrojtjes” të fermës së kooperativës, përgjegjës për mirëmbajtjen e bunkerëve dhe objekteve mbrojtëse, duke marrë udhëzimet e ditës nga brigadieri, që qëndron në të djathtë të fotos. Marrë nga një fotograf i shërbimit publik, i cili erdhi për të dokumentuar aktivitetet e fermës së kooperativës, ky imazh ofron informacion mbi jetën në një zonë kufitare, si dhe mbi funksionimin e fotografisë (një fotograf i shërbimit publik i kërkon punëtorëve të pozojnë, ashtu si do të bënte edhe një fotograf propagandistik). Sidoqoftë, kur ia tregova këtë fo-

tografi një shoku në qytetin fqinj, reagimi i tij i parë ishte vënia në dukje e një detaji që mbeti i pavënë re nga unë dhe të tjerët, por që e goditi atë: vetëm brigadieri mban këpucë, burrat e tjerë janë të veshur me çizme. Ai pa në të shenjën e pozicionit të privilegjuar të brigadierit, si dikush që nuk do të merrte pjesë në punën fizike me anëtarët e brigadës. Kjo është *punctum-i* siç e percepton Roland Barthes, diçka që na prek, na mbërthen në një fotografi, pavarësisht nga njohuria që mund të na sjellë.



Fig.8. Devoll, 1980 (koleksion privat)

Një pikë e fundit na lejon të paraqesim një specifike të mundshme të fotografisë së Shqipërisë komuniste. Në historinë e fotografisë dhe, më saktë, në historinë e marrëdhënieve midis fotografisë dhe kujtesës, fotografia e çastit paraqet një hap të rëndësishëm. Siç shkruan Olga Shevchenko, “Në një epokë ankthi mbi kujtesën, fotografia e çastit (...) ofrohet si një siguri kundër dështimeve të natyrshme të kujtesës dhe një antidot ndaj kalimit të kohës” (Shevchenko 2015: 275). Megjithatë, duket se fotografia e çastit ka qenë e rrallë në Shqipërinë komuniste si në fotografinë familjare, ashtu dhe në fotografinë propaganduese. Të pozuarit dominon, por nuk është i mjaftueshëm vetëm shpjegimi teknik sepse kamerat dhe filmat e përdorur veçanërisht nga fotografët e propagandës kishin aftësinë për të kapur objekte lëvizëse. Njohuria teknike ekzistonte gjithashtu, siç dëshmohet për shembull nga artikulli i botuar në revistën *Ylli* në korrik 1970 për amatorë që dëshironin të fotografonin objekte lëvizëse. Në fakt, tërheqja për fotografinë e çastit gjendej mes fotografëve amatorë, madje është edhe një tipar dallues i kësaj kategorie fotografësh (de Rapper, Durand 2017b). Zhvlerësimi i fotografisë së çastit në favor të pozimit mund të mbështesë hipotezën se ajo që kërkohet në fotografi

nuk është kujtimi i momentit të jetuar, i një historie personale, por më tepër kujtimi i një historie normative ose i një historie konform disa modeleve, një histori kolektive në thelb.

Kjo veçori lejon të nxjerrësh në pah disa nivele të kujtesës dhe të pyesësh për shkallën në të cilën kujtesa fotografike mund të jetë një “kujtesë e përbashkët”. Ne mund të shohim vërtet efektin e një “metakujtesë” ose një kujtesë të vetëdijshme në kuptimin e përcaktuar nga Joël Candau. “Metakujtesa është një kujtim i pretenduar, i dukshëm (...) në formën e saj kolektive, është kërkesa e përbashkët e kujtimit që supozohet të ndahet” (Candau 2005: 78-79). Natyra mbizotëruese dhe kolektive e fotografisë në Shqipërinë komuniste do t’i përgjigjej kështu dëshirës për të krijuar dhe afirmuar një kujtim të përbashkët të “ndërtimit të socializmit”. Siç kujton Denis Skopin, fotografia në grup ishte një zhanër popullor në Bashkimin Sovjetik gjatë epokës staliniste dhe e njëjta gjë mund të jetë e vërtetë edhe në Shqipërinë e Enver Hoxhës (Skopin 2015).

Por pozimi zbulon edhe një nivel tjetër të kujtesës, atë të “protokujtesës”, një kujtesë të inkorporuar, të pavetëdijshme, të dukshme, për shembull, në pozimet e përshtatura para kamerës (Candau 2005: 77-78). Dy fotografitë e mëposhtme tregojnë se si mund të inkorporohen normat e vetëprezantimit dhe ato të prezantimit të të tjerëve (fig. 9-10). Ato përfaqësojnë të njëjtin djalosh në dy vende të ndryshme, në një vit diferencë. Ato janë shkrepur nga dy fotografë të ndryshëm. Ngjashmëritë megjithatë janë të dukshme: në pozimin e subjektit, në mënyrën se si ai përballet me kamerën, ashtu edhe në këndin e kornizës dhe shikimit të përdorur nga dy fotografët. Për më tepër, në të dyja rastet, sfondi është i pushtuar nga një simbol politik: selia e Komitetit të Partisë së Tiranës dhe një poster që mbështet *aksionet*, ose fushatat e punës vullnetare. Ekzamini mi i korpuseve të ndryshme, si të fotografisë familjare, ashtu edhe të fotografisë propagandistike, do të zbulonte konstante të tjera të këtij lloji. Pyetja pastaj është se si, në epokën komuniste dhe sot, kujtesa individuale gërshetohet me protokujtesën dhe metakujtesën e prodhuar në kushtet fotografike të Shqipërisë komuniste.



Fig.9. Tiranë, 1976 (koleksion privat)



Fig.10. Berat, 1977 (koleksion privat)

Kam synuar këtu të shfaq interesin e një shqyrtimi më të madh të fotografisë në reflektimin e kujtesës së periudhës komuniste në Shqipëri dhe për të treguar disa drejtime të hulumtimit. Puna që mbetet për t'u bërë në këtë fushë është e pafund: është njëkohësisht edhe një punë e mbledhjes, e dokumentimit dhe ruajtjes së fondeve fotografike, publike ose private, dhe një punë analize teknike, ikonografike, historike dhe antropologjike. Kjo është aq më shumë e nevojshme, pasi këto fonde janë në njëfarë mënyre ende të gjalla dhe gjithmonë “aktive”. Në Shqipërinë e sotme, pas rënies së komunizmit, këto fotografi janë të përfshira në proceset e trashëgimisë, si dhe në konfliktet e kujtesës. Këto fotografi janë gjithashtu të përfshira në atë që Harald Wydra e quan “demokratizimin e kujtesës” në shoqëritë postkomuniste (Wydra 2015: 202): këto imazhe janë gjithnjë të riinterpretueshme dhe mund të mbështesin histori të shumta dhe narracione kontradiktore. Ashtu si kujtesa, fotografia nuk është e fiksuar njëherë e përgjithmonë, por është vazhdimisht e ndërtuar në të tashmen.

## Bibliografi

- Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du cinéma Gallimard Seuil.
- Beaugé, Gilbert, Pelen, Jean-Noël. 1995. Photographie, ethnographie, histoire. *Le Monde alpin et rhodanien* 2-4, 7-17.
- Benjamin, Walter. 2012. *Petite histoire de la photographie*. Paris: Éditions Allia.



- Candau, Joël. 2005. *Anthropologie de la mémoire*. Paris: Armand Colin.
- Collier, John Jr., Collier, Malcolm. 1986. *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- de Rapper, Gilles, Durand, Anouck. 2011. Family Photographs in Socialist Albania: State Photography and the Private Sphere. Në: Eckehard Pistrick, Nicola Scaldaferrri & Gretel Schwörer-Kohl (red. shkenc.), *Audiovisual Media and Identity in Southeastern Europe*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 210-229.
- de Rapper, Gilles, Durand, Anouck. 2017a. Au service du peuple. Coopératives et entreprises de photographes dans l'Albanie communiste. Në: Ghislaine Gallenga & Laure Verdon (red. shkenc.), *Penser le service public en Méditerranée. Le prisme des sciences sociales*. Paris, Aix-en-Provence: Karthala, Maison méditerranéenne des sciences de l'homme, 219-244.
- de Rapper, Gilles, Durand, Anouck. 2017b. Une autre image de l'Albanie communiste ? Un essai d'ethnographie de la photographie amateur. *Ethnologie française* XLVII, 2: 263-275.
- Demneri, Ylli. 2011. *Më kujtohet*. Tiranë.
- Durand, Anouck, de Rapper, Gilles. 2012. *Ylli, les couleurs de la dictature*. Paris.
- Edwards, Elizabeth, Hart, Janice (red. shkenc.). 2004. *Photographs Objects Histories*. New York London: Routledge.
- Halbwachs, Maurice. 1994. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Albin Michel.
- Harper, Douglas. 2012. *Visual Sociology*. London, New York: Routledge.
- Hirsch, Marianne. 1997. *Family Frames: Photography, Narrative, Postmemory*. Cambridge, Mass., London: Harvard University Press.
- Kati, Fabian. 2015. *Formësimi i kujtesës kolektive. Ngjarjet në Dukagjin, Malësinë e Madhe dhe Postrribë, 1945-1946*. Tiranë: UET Press.
- Kopytoff, Igor. 1986. The cultural biography of things: commoditization as process. Në: Arjun Appadurai (red. shkenc.). *The social life of things. Commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 64-91.

- Kroes, Rob. 2007. *Photographic Memories. Private Pictures, Public Images, and American History*. Hanover, London: University Press of New England.
- Kuhn, Annette, McAllister, Kirsten Emiko (red. shkenc.). 2006. *Locating Memory: Photographic Acts*. New York: Berghahn Books.
- Kumi, Petrit. 2013. *Jeta përmes objektivit. Fotografi & shënime*. Tiranë: Ideart.
- Langford, Martha. 2001. *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*. Montreal/Kingston: McGill/Queens Univ. Press.
- Muxel, Anne. 1996. *Individu et mémoire familiale*. Paris: Nathan.
- Nathanaili, Jolka. 2017. Sur l'autocensure dans l'Albanie totalitaire. *Science and Video* 6, <http://scienceandvideo.mmssh.univ-aix.fr/numeros/6/Pages/05.aspx>.
- Poole, Deborah. 1997. *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton: Princeton University Press.
- Ricœur, Paul. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil.
- Sarkisova, Oksana, Shevchenko, Olga. 2014. Soviet Past in Domestic Photography: Events, Evidence, Erasure. Në: Olga Shevchenko (red. shkenc.). *Double Exposure: Memory and Photography*. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers, 147-174.
- Shevchenko, Olga (red. shkenc.) 2014. *Double Exposure: Memory and Photography*. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers.
- Shevchenko, Olga. 2015. "The mirror with a memory". Placing photography in memory studies. Në: Anna Lisa Tota & Trever Hagen (red. shkenc.), *Routledge International Handbook of Memory Studies*. London: Routledge, 272-287.
- Skopin, Denis. 2015. *La photographie de groupe et la politique de la disparition dans la Russie de Staline*. Paris: L'Harmattan.
- Sontag, Susan. 1979. *On Photography*. Harmondsworth: Penguin.
- Strassler, Karen. 2010. *Refracted Visions: Popular Photography and National Modernity in Java*. Durham: Duke University Press.
- Tagg, John. 1988. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Amherst: University of Massachusetts Press.

Todorov, Tzvetan. 2000. *Mémoire du mal, tentation du bien. Enquête sur le siècle*. Paris: Robert Laffont.

Vorpsi, Irida. 2014. Fotografia si mjet i përhapjes së propagandës së emancipimit të gruas në Shqipërinë komuniste. *Përpjekja* 32-33, 181-202.

Vrioni, Qerim. 2009. *150 vjet fotografi shqiptare*. Tiranë: Milosao.

Wright, Christopher. 2013. *The Echo of Things. The Lives of Photographs in the Solomon Islands*. Durham, London: Duke University Press.

Wydra, Harald. 2015. Liminality and democracy. Në: Agnes Horvath, Bjørn Thomassen & Harald Wydra (red. shkenc.), *Breaking Boundaries. Varieties of Liminality*. New York, Oxford: Berghahn, 183-204.