

DIKOTOMIA MES MODERNITETIT TEKNOLOGJIK PERËNDIMOR DHE KULTURËS TRADICIONALE SHQIPTARE NË KAPËRCYELL TË SHEKUJVE XIX DHE XX

Dr. Agron MESI

Vitet e fundi të shekulli XIX dhe ato të fillimshkullit XX qenë vite ndryshimesh thelbësore në zhvillimin e historisë njerëzore në përgjithësi. Situata në pjesën perëndimore të kontinentit të “vjetër” evropian ishte në kulmin e zbulimeve apo shpikjeve të reja teknike, në kulmin e afirmimeve intelektuale, kulturore, filozofike dhe artistike. Pas rezistencës konservatore të fillimit, siç dhe kuptohet, kjo do të ndodhte në një qytetërim të vjetër dhe me tradita të admirueshme të së kaluarës si ai i Europës, u afirmua me sukses kudo në këtë kohë, Epoka Moderne. Njohën vlerësim dhe përdorim zbulime shkencore, shpikje teknologjike dhe modernizime kulturore të mëdha tepër të rëndësishme të kohës, si: automobili, treni, aviacioni, telefoni, radioja, kinemaja me zë, teoria e relativitetit e Ajnshtajn-it, psikanaliza e Frojdi-t, filozofia ateiste e Niçe-s, modernizmat në letërsi dhe arte etj. Ishte rritur besimi i përgjithshëm te Qenia Njerëzore, te ndryshimi, dinamika, lëvizja, ideologjia dhe teknologjia futuriste. Në fillim të shekullit të ri, Europa kishte bërë tashmë, konkretisht të prekshme, realitete të cilat deri atëherë ishin vetëm të imagjinueshme për njerëzimin; ajo tashmë po ndriçohej me elektricitet; po udhëtonte me mjete motorike dhe avullore; po tentonte “të kapte qiellin me krahë” dhe të “ndalonte” teknikisht kohën; po “vidhte” zërin e tingullin

dhe po i “kyçte” ato në “kuti magjike” etj. Këto e shumë e shumë “bëma” të tjera, pjellë e fantazisë njerëzore pa kufi, të cilat ishin hasur më përpara veçse në përrallat orientale me Aladinin e Xhindin e tij mrekullibërës, “papritur” filluan e u bënë një e nga një realitete në këtë shekull të ri modern. Europa dhe mbarë bota po përjetonte, deri tani, kohët më të arta të saj, për sa i përket zhvillimit dhe qytetërimit, lirisë dhe emancipimit, shkencës dhe teknologjisë, artit dhe kulturës në përgjithësi.

Por, përveç qendrës së Europës, çfarë ndodhte në këtë fillim shekull modern në periferitë gjeografike dhe kulturore të saj, si në rajonin e trazuar historikisht të Ballkanit dhe, konkretisht, në Shqipërinë e asaj kohe? Me ç’ritme dukuritë ekonomike, teknologjike, por dhe ideologjike, politike e kulturore të Europës moderne po depërtonin në këtë territor, i cili, megjithëse gjeografikisht pjesë e saj, prej shekujsh nuk i përkiste më kulturalisht Perëndimit, si pasojë e sundimit të gjatë otoman?

Në Europën Juglindore dhe veçanërisht në Ballkan, këto janë vite të mbarsura me konflikte të shumta politike dhe etnike të këtyre popullsive në lidhje, sidomos me shpëputjen nga sundimi i gjatë shekullor otoman dhe me kërkesat për afirmime nacionale, kombëtare e shtetformuese autoktone. Në rajonet e Ballkanit Jugperëndimor dhe, sidomos në Shqipëri, si territori më periferik nën sundimin e Perandorisë Osmane, megjithëse që nga shek. XV dhe XVI, Mesjeta ishte zhdukur nga Europa Perëndimore, përkundrazi ajo vazhdoi këtu edhe për disa shekuj të tjerë, duke lënë gjurmët e saj të prapambetjes ekonomike dhe kulturore kudo.

Duke kujtuar dhe faktet që tregonin se masivisht popullsia ishte kulturalisht e prapambetur, infrastruktura rrugore dhe investimet urbane e arkitekturore mungonin ose ishin të pakta, mund të themi se procesi i përparimit apo i bashkëkohësisë në këtë rajon, kudo në ekonomi, kulturë, mënyrë jetese, art, urbanizim e stil arkitekturor etj., ka qenë i kufizuar në shtrirje, i cekët në thellësi dhe i ngadaltë në ritme.¹

1

Miho, K., Shqipëria, vështrim urbanistik, Extra, Tiranë, 2003, f. 12.

Me gjithë mundin, sakrificat dhe rrugën e gjatë e të vështirë, me gjithë arritjet relative apo të shënuara në disa raste në kulturën vernakolare të ndërtimitarisë apo atë tradicionale të zejeve të tjera, si: të veshjeve, orendive, zbukurimeve në argjend etj., prapambetja dhe vonesa e akumuluar në shekuj nga pushtimi osman ishte tepër e madhe në fillim shekullin e XX-të. Kështu, Enciklopedia Britanike (London 1911) bënte të vetat fjalët e historianit anglez E. Gibbon, i cili shprehej në këtë kohë se: “Shqipëria, një vend aq afër brigjeve të Italisë, është për Evropën më pak e njohur se thellësitë e Amerikës.”² Të njëjtin mendim shprehte dhe akademiku francez J. Boucart, që edhe për të, “Shqipëria aq afër Francës, ishte më pak e njohur se shumë rajone afrikane.”³

Në Shqipëri, asokohe, kultura moderne e tipit të Bodlerit dhe mbrojtësve të shquar të lirisë vetjake nga pushteti gjithëpërpirës i parasë dhe kapitalit apo përbuzja ndaj filistinizmit borgjez, ishin pak ose aspak të njohura. Kjo për arsyen e thjeshtë se marrëdhëniet kapitaliste në prodhim dhe borgjezia e mesme si shtresë shoqërore që gjeneron këtë zhvillim, në Shqipërinë e saj kohe ishin jo mbizotëruese, por, përkundrazi, në fillesa embrionale, pa përmendur këtu rajonet e thella dhe të izoluarat malore, të cilat përbënin një realitet krejtësisht jashtëkohor në të gjitha aspektet dhe nuk kishin asnjë kontakt me qytetërimin, qoftë edhe të mangët, siç qe ai i vendbanimeve fushore të kësaj kohe.

2 Enciklopedia Britanike, London, 1911.

3 Bourcart, J., L'Albanie et les Albanais, Paris, 1921, f. 9.

Duke marrë si referencë shfaqjen në qytetërimin perëndimor të dukurisë së konfliktit të brendshëm në fazën e fuqizimit të klasës borgjeze dhe mbizotërimit të mënyrës kapitaliste të prodhimit, shpërblimit, shpërndarjes dhe investimit të të ardhurave, në Shqipërinë e prapambetur të asaj kohe kundërtia midis dy qytetërimeve, atij teknologjik dhe atij kulturor, merr trajta të tjera, të cilat janë nënshtrës të përplasjes së sipërpërmendur, vetëm se ndryshe, më shumë në formën e ndeshjes midis traditës dhe qytetërimit teknologjik borgjez.⁴

Në këtë rast bie në sy ndikimi i papërbalueshëm që ka ky i fundit (pra moderniteti teknologjik) në ndryshimin e zakoneve dhe asgjësimit apo gërryerjen nga brenda të traditave kulturore tradicionale, që në pamje të parë dukeshin të patundshme. Qytetet shqiptare dhe stili i jetesës në to do të vinin në këtë shekull të ri modern me një trashëgimi të organizimit urbanistik pothuajse mesjetar otoman të tyre, dhe po kështu e gjithë shoqëria shqiptare e kohës me një mentalitet provincial të përgjithshëm.

Vetëm në çerekun e dytë të tij do të ndërmerren nga qeveria e mbretit Zog disa reforma me tendencë të qarta dhe të hapura për shikëputje nga e kaluara orientale dhe të orientuara drejt "Oksidentit", siç quhej ndryshe Perëndimi atëherë.

4 Moderniteti, siç dhe e provoi veten historikisht, pasqyrohet në ndeshjen e papajtueshme të dy grupeve të vlerave që përmbante brenda tij. Njëri grup, apo njëri modernitet, ai praktik borgjez, produkt i përparimit shkencor dhe teknologjik, i revolucionit industrial kapitalist, përfshin vlerat që përkojnë me koncepte, si: koha e objektivizuar e qytetërimit kapitalist, shoqërisht e matshme, që si produkt ka çmim dhe shitet e blihet në treg.

Ndërsa në grupin tjetër, që njihet si moderniteti estetik apo kulturor, përfshihen koncepte si koha subjektive, relative, private, e pakufi si rezultat i imagjinatës që krijohet nga shpalojsja e vetvetes. Moderniteti estetik lind nga uni i izoluar dhe si kundërvënie ndaj modernitetit tjetër, atij borgjez, që me objektivitetin dhe racionalitetin e tij të çshenjëtuar dhe për rrjedhojë të çhumanizuar, i mungon, pas shembjes së fesë dhe besimit hyjnor, çdo përligje nxitëse morale apo metafizike. Kjo ndarje apo ky konflikt i dy moderniteteve filloi diku aty nga mesi i shek. XIX, dhe përbën një fazë të rëndësishme të historisë së qytetërimit perëndimor. "Ideja e modernitetit borgjez është vazhdim i traditave të periudhave të mëparshme të historisë së ideve moderne, ku doktrina e progresit, besimi në mundësitë dobiprurëse të shkencës dhe përparimit teknologjik, kthimi i kohës në të matshme, që mund të shitet e të blihet në treg me para si çdo mall tjetër, orientimi drejt pragmatizmit, veprimit, rrezikimit dhe suksesit, apo dhe kulti i arsyes dhe ideali i lirisë, përfshirë në kuadrin e një humanizmi abstrakt, paraqiteshin si vlera kryesore për qytetërimin fitimtar dhe mbaheshin gjallë prej klasës së mesme borgjeze". - Calinescu, M., *Five Faces of Modernity*, Duke University Press, DITURIA, Tiranë, 2012, f. 53.

Disa intelektualë të rinj shqiptarë, të shkolluar në Perëndim tashmë, kryesisht në Austri, Itali, Francë e në vende të tjera fqinje, do të jenë profesionistët e parë të fushave të ndryshme të shkencës, artit dhe kulturës, si: mjekë, inxhinierë, ekonomistë, veterinerë, agronomë, arkitektë, artistët, piktorë, fotografë, shkrimtarë, etj, (disiplina këto të pahasura më përpara në realitetin shqiptar), të cilët do të përpiqen seriozisht dhe ndershëmrisht që me punën e tyre të sillnin në Shqipërinë e kohës diçka nga Perëndimi i qytetëruar prej nga vinin të diplomuar me plot dije e informacion bashkëkohor.

Moderniteti, që po bëhej prezent më në fund edhe në Shqipëri në shek. XX, për Evropën megjithëse në atë kohë qe një dukuri në kulmin e gjenerimit të vlerave komplekse të saj, si përballje e parë apo si risi revolucionare më e rëndësishmja në historinë e re botërore, i përket shekullit të kaluar, atij të XIX-të, madje fundit të shek. XVIII. Shqipëria modernitetin, këtë vlerë të çmuar, më i rëndësishmi dhe më i përparuari si arritje e qytetërimit të deriatëhershëm, do ta merrte po nga Perëndimi, ndonëse me shumë vonesë në krahasim me kombet e tjera përreth saj. Dikotomia (mospërputhja dhe bashkekzistenca njëkohësisht) mes këtij evolucioni teknik dhe kësaj fryme të modernitetit perëndimor, që po importoheshin dhe po bëheshin gjithnjë e më shumë të pranishëm në kulturën shqiptare të kësaj kohe nga njëra anë, dhe nga ana tjetër, trashëgimisë orientale të së shkuarës nga vinim, është tepër e evidente në dukuritë e kohës dhe përshfaqej veçanërisht në peizazhin e territorit shqiptar, në zhvillimin e qyteteve dhe planifikimin e ri urban të tyre, me ndërtimet në stile të reja të banesave, në konceptimin krejtësisht ndryshe të infrastrukturës rrugore, në modernizimin e mënyrës së jetesës, të veshjeve, të artit por dhe të gjithë kulturës materiale e shpirtërore në përgjithësi.

Kjo situatë, ku dy qytetërime bashkëjetojnë brenda së njëjtës kohë, mund të vërehet mjaft qartë pikërisht në fotografitë mbi Shqipërinë të bëra nga të huajt dhe nga vetë shqiptarët, ekzemplarë të rrallë këto, të cilët përbëjnë një pjesë të rëndësishme të atij produkti dokumentues, informues, artistik dhe kulturor, krijuar që prej gjysmës së dytë të shek. XIX

deri në ditët e sotme. Marubët në Shkodër, Pietro, Keli dhe Gega, me “dritëshkronjat” e tyre do të fiksonin këtë dikotomi kulturore, mbase më shumë se çdokush tjetër në këtë kohë të ndërrimit të shekujve.

Bashkë me disa nga shpikjet e tjera të asaj epoke moderne, si hekurudha e telegrafi, të cilat ndihmuan jashtëzakonisht shumë për një komunikim e lidhje ndërmjet njerëzve, edhe fotografia u bë gjuha, që duke u kuptuar prej të gjithëve, shërbeu si urë lidhëse dhe komunikimi midis njerëzve, kombeve dhe kulturave të ndryshme. Ishte pikërisht koha kur shqiptarët po diskutonin e vendosnin mbi zgjedhjen se kush do të ishin alfabeti dhe gramatika e gjuhës së tyre me të cilën ata do të shkruanin, do të komunikonin zyrtarisht dhe do të dokumentonin në këtë shekull të ri. Marubët e famshëm të Shkodrës kishin ofruar me kohë një gjuhë të re, e jo vetëm për ne shqiptarët, por një gjuhë të përbotshme, universale, pikërisht atë të fotografisë.

Rrokja e fotografisë ishte një shenjë rebelimi ndaj botës anikonike orientale brenda së cilës gjendej Shqipëria, dhe një dëshirë për të shkuar drejt asaj bote, së cilës kombi shqiptar i përkiste, për prejardhje dhe historie të hershme. Kjo shpikje, e sjellë nga Pietro Marubi prej Europës perëndimore, ndodhi në prag të ngjarjeve të mëdha për Shqipërinë e asaj kohe, kur pushtimit shekullor otoman po i vinte fundi dhe perspektiva të tjera më optimiste po shfaqeshin për të në lidhje me dëshirën për t’ju bashkuar familjes europiane.⁵

Që në fillimin e shekullit XX, Marubët do t’i botonin fotografitë e tyre me subjekte shqiptare në magazinat italiane, austriake dhe franceze të kohës. Këto fotografi, me informacionin apo atmosferën e tyre romantike ballkanase, ngjallën akoma dhe më shumë interesin e Perëndimit për Shqipërinë dhe nxitën tek të huajt ndërmarrje për eksplorime etnografike, por dhe synime neokoloniale për këto treva kulturalisht “orientale” apo akoma “primitive” dhe “të egra”, të izoluara, të prapambetura, por, njëkohësisht dhe “tepër ekzotike” e të lakmueshme për Europën.

5 Pacì, Z., MARUBI - Njerz në za e sende të kujdesshme, parathënie, Katalogu i Fototekës Kombëtare “Marubi”, Shkodër, 2012.

Futja e kamerës fotografike, një risi sa moderne, po aq magjepsëse për qytetarët shqiptarë të atëhershëm, sjell ndryshimin e marrëdhënieve midis shtresave shoqërore, por, sidomos dëshmon për tensionin midis qytetërimit teknologjik dhe atij kulturor të Shqipërisë së asaj kohe. Një shembull të tillë mund të ofrojë në këtë rast fotografimi në studion e Marubëve i grave shkodrane me trup dhe fytyrë të mbuluar (fig. 1, a dhe b).



Fig. 1, a dhe b, Kel Marubi, "Gra të krishtera të mbuluara" foto midis viteve 1900 - 1910

Dikotomia e qartë midis mendësive të ndryshme, që bashkëjetojnë brenda në një imazh të tillë, është vërtet mbresëlënëse. Tundimi dhe magjia që shkakton ideja e lënies së gjurmës së ekzistencës personale në një pllakë me brorur argjendi, me ndërmjetësinë e kësaj teknologjie moderne të kohës, ndeshet rreptë me paaftësinë për të shkelur mbi urdhrin e paapelueshëm të traditës konservatore orientale, për të mbuluar fytyrën dhe çdo pjesë të trupit në prani të të huajve. Rezultat i tensionit midis të dyja dukurive është fotografia e një personi që pozon me fytyrë të mbuluar. Fotografia në këtë rast na përcjell jo aq ngjashmërinë apo imazhin fizik të subjektit, por na përcjell më shumë imazhin mendor të këtyre femrave si dhe atë të vetë shoqërisë konservatore të asaj kohe. Gratë e mbuluara të fig. 1, a, janë të shtresës së varfër qytetare, quheshin "çarçafica" dhe, megjithëse i përkisnin besimit katolik, mbuloreshin kur dilnin nga shtëpia për të shkuar diku të punonin apo të shërbenin te ndonjë familje e pasur etj.

Ndërsa fotoja e fig. 1, b, dokumenton veshjen qytetare të dy grave të pasura të besimit ortodoks (e cila dhe kjo përsëri është e mbuluar në fytyrë) dhe përdorej vetëm kur këto femra dilnin nga shtëpia për evente civile, rituale fetare apo vizita te të afërmit e tyre etj.

Sidomos për sa i përket veshjeve popullore qytetare të femrave shqiptare të asaj kohe, pavarësisht përkatësisë fetare, në përgjithësi "dizajni" i tyre, që vjen si rrjedhojë e ndikimit nga kultura orientale na paraqitet i konceptuar i atillë sa që mbulon apo zhdok të gjitha trajtat e trupit organik. Fytyra është krejt e mbuluar me një pëlhurë, koka dhe supet kalojnë thuajse pa u ndarë dot nga njëra-tjetra. Me mënyrën e të konceptuarit të formës së madhe mbuluese dhe me çitjanet apobenevrekët e gjera, e kemi të vështirë të kuptojmë ku janë këmbët, pulpat, gjunjët, kofshët, vithet apo gjoksi, pra është një prishje e të gjitha trajtave të deshifrueshme njerëzore, dhe kjo sigurisht bëhet me qëllim për t'i humbur anatomisë trupore sensualitetin e asaj. E gjithë figura bëhet kështu një siluetë e mbyllur rreptë, si një guaskë që nuk lë asgjë të dalë jashtë. Kjo situatë dhe kjo veshje e atillë bëhen tregues për vetë shoqërinë që i ka prodhuar këto personazhe. Dizajni përkthehet kështu si moral, si relacion, si pasaportë, duke u menduar dhe ekzekutuar qartazi si mbulesë që fsheh trupin, veçanërisht sensualitetin, më tepër se si mbulesë që mbron trupin. Në këtë rast, Prometeu i mitit të lashtë antik nuk ia ka dalë dot dhe me aq sukses në ndërmarrjen e tij shpëtimtare dhe jetëdhënëse me njerëzimin. Më tepër, zeja e mrekullueshme e thurjes së pëlhurave dhe e mundësimit të të veshurit, që ai na dhuroi me bujari nëpërmjet Athinasë, shfaqet më shumë si robëruese dhe nder-mbrojtëse se sa si shpëtimtare dhe jetë-mbrojtëse e njeriut.

Por kjo tipologji veshjeje e mbyllur, serioze deri pak e frikshme, krijon njëkohësisht një gjendje ngazëlluese për sa i përket ngjyrave të larmishme, të nderura dhe ornamenteve të harlisura, të cilat përbëhen nga vija e pika të pafundme e të ndërthurura si labirinte mes tyre, të cilat, në një kulturë anikonike siç është ajo orientale, sugjerojnë konceptualisht frymën, magjinë, virtuozeitetin e pafund dhe begatinë e "kopshtit

të parajsës". Nga ana tjetër, tregohet kujdes i madh dhe bëhen të gjitha përpjekjet për ta ç'sensualizuar këtë ndjesi parajsje, duke mbuluar, jo më me "një gjethe" një pjesë të trupit, por duke fshehur tërësisht praninë e tij.

Duket sikur kështu më shumë kemi momentin e dëbimit nga Edeni të gruas, pas mëkatit fillestar. Thuhet për artin oriental, që në dallim nga ai oksidental, është më sensual. Por ky sensualitet transmetohet më tepër si ndjesi hedonistike përmes anës kromatike (ngjyrore) dhe sidomos asaj dekorative e ornamentale, me vijat e lakuara dhe spërdredhjet e arabeskave, dhe jo nëpërmjet evidentimit apo afirmimit të bukurisë sensuale të formave anatomike mishtore.

Femrat që shfaqen të mbuluara, teksa dalin në fotografi, përbëjnë një nga paradokset më të mëdha të sjelljes njerëzore, sepse të pranosh të shfaqesh, të fiksohesh, të mbetesh në të tashmen dhe të ardhmen si imazh apo si prani dhe të fshehësh kokën, identitetin, **personan**, do të thotë të kundërshtosh me një qëndrim të tillë, deri në asgjësim, veprimin e mëparshëm. Paradoksi bëhet deri i çuditshëm apo i pashpjegueshëm, pasi dëshira për ekzibicionizëm mbytet menjëherë nga frika e dogmës që ka arritur në absurditet duke sjellë mbulimin e fytyrës, në mënyrë që askush të mos ta shohë identitetin e saj. Duhet theksuar se, megjithëse me fytyrë të mbuluar tërësisht apo pjesërisht, apo vite më vonë dhe të zbuluara në kokë, përgjithësisht pozonin për t'u fotografuar vetëm gratë e krishtera dhe shumë rrallë ato të besimit mysliman.

Ekspozimi i fytyrës në publik, për mendësinë dhe kulturën orientale të asaj kohe, njësohej me një gjest prej lavreje dhe aq më tepër, konsiderohej e papranueshme mundësia e shfaqjes së saj, me anë të veçanësisë transmetuese të mediumit të fotografimit, në një publik tjetër qoftë dhe të panjohur apo të largët në hapësirë dhe në kohë. Besohej kështu, sepse në historinë e hershme të Imazhit ky i fundit njësohej me vetë Shpirtin. Dhe jo vetëm imazhi njerëzor, por dhe hija e tij, dikur kishte statusin e shpirtit. Paragjykohej p.sh., deri shkëlja e hijes së tjetrit, pasi mbas kësaj, ai mund të sëmurej. Figura e Shën

Pjetrit dhe e mrekullive të tij apo e hijes së tij që shëronte të sëmuret, na flet për statusin, mitizimin dhe fuqinë e imazhit ndër kohë. Të bëje riprodhimin mekanik të imazhit të një qenieje të gjallë, do të thoshte t'i merrje asaj shpirtin.

Ky ka qenë ndër debatet, deri në konflikte të ashpra, mes bartësve të opinioneve të kundërta, ikonofilëve dhe ikonoklastët në shek. VIII në lidhje me imazhin dhe imazhbërjen. Nuk është çudi që në një sjellje të tillë të fshehjes së fytyrës, figurat e femrave në fotografi të kenë pasur parasysht pikërisht këto paragjykime magjike, dogmatike, të lashta dhe të reja njëkohësisht.

Por në këto fotografi përshfaqet edhe një fenomen tjetër, që lidhet me faktin se kjo marrëdhënie fsheheje ka një element, i cili ishte i panjohur në kohën kur u formulua ndalimi fetar i ekspozimit të fytyrës. Aparati fotografues nuk është person, nuk ka gjini, për më tepër dhe turpi ndaj tij do të ishte pa kuptim. Kuptohet që mbulimi i fytyrës përpara aparatit nënkupton se atë do ta shohin persona të tjerë, por dihet se prania e personit të paraqitur në fotografi nuk është domosdoshmërisht e nevojshme të shoqërojë fotografinë, pra turpi ndaj të tjerëve ndeshet me mungesën e tyre fizike dhe, po ashtu, të personit të fotografuar, pra ishte një "turp" i krijuar nga një situatë "hipotetike". A duhet të ndihet e turpëruar një grua, fytyrën e së cilës do ta shohin njerëz, të cilët ajo nuk do t'i takojë kurrë, madje edhe atëherë kur ajo të mos jetë më midis të gjallëve? Një zhvlerësim i situatës dhe i rrezikut, që përbën vuajarizmi i personave në mungesë të dëshirës së tyre (referentit të fotografuar), tregon për aftësinë e teknologjisë për të brejtur, pa u ndier, tradita dhe mendësi shumëshekullore, duke i bërë ato të duken të pakuptimta kur shihen nga këndvështrimi i simulakrumit të krijuar nga teknologjia. Dëshira deri në ankth për të zgjeruar kufijtë e lirisë vetjake, një obsesion i epokës moderne, e cila ngrihet kundër filistinizmit borgjez, nuk bën gjë tjetër, veçse e vendos gruan e fotografuar në një hapësirë liminale (njëfarë no man's land), në pragkufi të tradicionalizmit dhe modernitetit.

Në një foto ne shohim apo njohim gjithmonë dikë, tek e fundit fotografia pikërisht për këtë është. Por të pozosh përpara

një aparati fotografik dhe të fshehësh fytyrën, është një situatë e pakuptimtë, një ndërthurje e ekzibicionizmit femëror me frikën nga gjykimi i traditës, një ndërthurje e magjepsjes nga teknologjia me frikën nga qytetërimi i prodhuar po prej saj. Interesante është në këto foto që paraqesin figura grash të mbuluara dhe fakti se çfarë vlere ka për ato, që edhe pas aktit të fotografimit, kanë mbetur po aq të panjohura duke u lënë pasardhësve imazhin e tyre "fizik", por ndërkohë duke fshehur identitanë e tyre. Shohim që në këto foto, dhe të tjera të ngjashme me to, të përplasen dhe të bashkëjetojnë në simbiozë njëkohësisht, marrëdhëniet midis ngjashmërisë dhe imazhit, shëmbëlltyrës fizike dhe imazhit mendor, risisë teknologjike moderne të fiksimit të imazhit njerëzor dhe mendësisë anikonike ndaj tij, vërejmë tek përplasen dhe bashkekzistojnë njëkohësisht moderniteti si prani e re dhe tradicionaliteti si shekullar etj., të gjitha këto fenomene dhe elementë të varur në thurimën e marrëdhënieve shoqërore, morale, fetare, kulturore e politike të kohës.



Fig. 2. Kel Marubi, "Dy te rinj malesore nga Shala", - foto realizuar mes viteve 1900 - 1910

Si tipike e tillë në kompleksitet na përshfaqet dhe fotografia tjetër e ndërtuar po nga Kel Marubi diku në periudhën kohore të fillimviteve 1900, që tregon “dy të rinj malësorë nga Shala” e Dukagjinit (fig. 2), një krahinë kjo nga më veriorët dhe më të izoluarat mes alpeh shqiptare.

Duke kujtuar edhe një herë mitin antik të Prometeut (të cilin e cekëm dhe pak më sipër), të ricikluar nga babai i filozofisë Platoni, na duket sikur qenia e vetme njerëzore e harruar nga Epimatreu në Evropë, tashmë ka ngelur vetëm ky “homoalbanikus” i fotos më poshtë, dhe Prometeu bujar sapo ka rimbërritur në tokë, pikërisht në Shqipëri, në këto vise “të harruara herën e parë”, për të dhuruar për këta njerëz të lënë në mëshirën e fatit, këto “veshje” për trupin, që zëvendësojnë gëzofin e munguar të kafshëve dhe këto armë mekanike vrastare në vend të kthetrave të mprehta, të cilat këtyre qenieve njerëzore u mungojnë për të mbijetuar.

Duket sikur e vërteta e mitit të lashtë është se Epimatreu “harraq” la pas dore të gjithë njerëzimin asokohe, gabim që s’mund të rrinte pa e ndrequr vëllai i vogël, Prometeu “bujar”, por edhe ky dikur atëherë ndër kohëra, ose u tregua kurnac me shqiptarët, ose mbase edhe ky si vëllai i madh i tij harroi fare ato, duke i lënë përsëri në mëshirë të fatit. Dhe në vazhdim të stisjes tonë të mitit të lashtë grek, interpretojmë poetikisht se

Prometeu heroik e përparimtar si gjithmonë, bëhet i pranishëm dhe shpëtimtar përsëri në tokë, megjithëse këtë radhë tepër me vonesë, dhe “dhuratat hyjnore” të privuara me kohë po ia “fal” tani, në fillim shekullin e XX-të, edhe këtyre njerëzve “të harruar” të këtij vendi “të humbur” mes malesh.

Në mënyrë metaforike për mitin e Prometeut, mund të themi se shërben fare mirë si ilustrues i marrëdhënieve të shqiptarëve me Orientin dhe Oksidentin siç quheshin dikur, apo me Lindjen dhe Perëndimin siç njihen sot këta dy realitete të ndryshme më shumë kulturore se gjeografike.

Në dhurimin e tekne-ve (të cilët ashtu si grekët e

lashtë dje dhe ne modernët sot po i përkufizojmë si aftësi për të prodhuar objekte duke përdorur vegla pune sipas një procesi të mirëpërcaktuar ndërhyrjesh), Orienti njëlloj si Epimatreu i "harroi" shqiptarët, duke mos u dhënë asnjë nga arritjet e revolucionit industrial, për arsye të thjeshtë se edhe vetë ai i mori ato shumë më vonë nga Perëndimi. Pas 460 vjetësh pranie, administrata otomane nuk la pas largimit të saj ndonjë gjurmë të dukshme në territorin shqiptar të veprave publike në shërbim të vendit që mbajti të pushtuar për shekuj me radhë. Pra, mund të themi se ndërsa Orienti në rolin e Epimatreut shpërfillës dhe të hutuar e la Shqipërinë jashtë zhvillimit dhe revolucionit industrial që po zhvillohej kudo, Perëndimi ka luajtur rolin e Prometeut, këtij dhuruesi të tekn(e)-ologjisë, përmirësimit të jetesës dhe përparimit në përgjithësi. Edhe vetë prania e mediumit të fotografisë në territorin kulturor shqiptar vetëm pak kohë nga shpikja e saj në Europë, që një nga dhuratat e vjera të modernitetit perëndimor për kulturën e orientalizuara shqiptare të asaj kohe.

Kjo që bëme duket qartë se ishte një interpretim metaforik subjektiv i bërë nga ne në lidhje me rrokjen e kuptimit të kësaj fotografie të rrallë të bërë nga i madhi Kel Marubi, pikërisht në kapërcyell të shekujve. Por e vërteta është se territoret e thella malore të Shqipërisë së asaj kohe vërtetë ishin të harruara me shekuj nga qytetërimi, qoftë dhe ai mesjetar i vonë shqiptar. Për ata të huaj që shkelën për herë të parë atje dhe hasën këta malësorë shqiptarë, situata, siç edhe e përshkruajnë vetë ata, ishte larg imagjinatës, për ta madje ishte vërtetë mitike. Të struktur mes malesh të larta, të izoluar dhe pa komunikim, veçse brenda fiseve dhe komuniteteve të tyre të vogla, këta njerëz vinin në shekullin e ri me mënyrë jetese, kode e zakone të kahershme dhe arkaike, magjike dhe ekzotike në mendësitë dhe kanonet e tyre ligjore e morale, në veshjet dhe banesat, në ritet dhe sjelljet.

Përfaqësues tipik të këtij komuniteti janë dhe dy figurat e zgjedhura për t'u fotografuar nga Kel Marubi. I vetmi element që krijon lidhjen me bashkëkohësinë janë armët mekanike moderne që mbajnë në dorë e hedhin mbi sup këta

dy djelmosha, asgjë tjetër nuk përcakton kohë në këtë fotografi. Veshjet dhe gjithë pamja e tyre është gjithëkohësia primitive, e cila duket sikur ka ndaluar evoluimin e saj. Veshja nuk është e rëndësishmja për këta malësorë shqiptarë. Armët duket se përbëjnë gjithçka me vlerë për këta njerëz, përbëjnë status, pasi me to ishte e lidhur mbijetesa, ligji, kodi, nderi, respekti. Koha, lindja dhe vdekja, fillonte dhe mbaronte e numëruar me krismat e tyre.

Dialogu mes këtyre dy realiteteve të ndryshme, i atij primitiv të trashëguar me atë modern të importuar, përmbledhur brenda një çasti dhe situatë të vetme, përbën dhe mrekullinë e kësaj fotografie të pashoqe, unikale për nga vlerat informative dhe artistike njëkohësisht.



Fig. 3. Kel Marubi, "Dy malësore dhe një grua katolike", - foto e realizuar midis viteve 1900 dhe 1910

Në fotografinë tjetër të Marubit, që tregon “dy gra malësore katolike dhe një grua katolike nga Shkodra, të cilat po mësojnë të qepin me një makinë “Singer”, shohim tri gra nga zonat e Veriut, dy janë nga malësitë, ndërsa nga veshja (përforcuar dhe nga diçitura) e treta është një grua katolike nga qyteti i Shkodrës (fig. 3).

Veshjet tradicionale që ato mbartin na shfaqen të pasura së tepërmi me zbukurime, simbole e ornamente, me lloj-lloj shenjash arkaike, linjash e pikash apo arabeskash të spërdredhura orientale, me siguri dhe me ngjyra pa fund, si në gamë, po ashtu dhe kontestuese mes tyre. Pyetjet që lindin menjëherë duke parë këtë foto janë të ndryshme: Pse duhet të jetë veshja e dekoruar me aq kujdes dhe e mbingarkuar me ornamente? Çfarë tregon kjo tendencë? Çfarë kodesh fshihen pas saj? Çfarë po qepin këto gra? etj.

Duke kujtuar këtu në përgjithësi tipologjinë e kulturës materiale tradicionale shqiptare të shek. XIX, në organizimin urban të qyteteve të kohës, në arkitekturën e banesës qytetare dhe mobilimin e interierit të saj, në konceptin mbi veshjet dhe zbukurimet, të gjitha të orientuara më shumë nga dialektika e “fshehjes” se sa e “transparencës”, në vazhdim të po asaj logjike, me pak fjalë mund të përmbledhim konkluzionin se: kultura tradicionale shqiptare në kapërcyell të shekujve, na paraqitet tipike si kulturë e një “Shoqërie të mbyllur”, e shtresëzuar me interferime kulturore rajonale dhe më gjerë, me bazë botëkuptimin arkaik pagan apo atë të krishterë në malësi dhe atë anikonik oriental në ultësira, që përjashtonte shfaqjen pamore të figurës së gjallë njerëzore, duke e zëvendësuar atë me lloj-lloj simbolesh, ornamentesh dhe arabeskash jashtëzakonisht të pasura.

Zbukurimet dhe ornamentet e shumta të përdorura në veshje dhe trup janë një traditë e lashtë e të gjithë popujve në përgjithësi. Në rastin e fotos më sipër, veshjet dhe të gjitha zbukurimet e grave përpiqen të transmetojnë ndjesinë e përsosmërisë dhe pasurisë së kopshtit parajsor të Edenit. Sipërfaqet plan të veshjeve mbushen me ornamente plot vija,

dredha e ngjyra, duke dashur të transmetojnë kopshtin e zotit me gjithë begatinë e tij; me gjarpërimet e lumenjve, me degëzat e harlisura e të pafundme të bimësisë, me zogjtë plot ngjyra, me kurotat e gjetheve, me diejt dhe yjet etj.

Këto elemente të marra si referime zanafillore nga natyra e gjallë, të futur në shumë idioma figurative dhe qasje perceptimore konceptuale dhe jo imituese, duke u përpunuar, stilizuar apo abstraguat na kanë dhuruar kombinime me një larmi të pafundme pamjesh dhe konfiguracionesh surprizuese. "Dizajni" në këtë rast (duke përdorur subjektivisht si term këtë qasje moderne të lidhur me prodhimin industrial në seri, i cili zëvendëson zejtaritë tradicionale manuale dhe si koncept e praktikë i përket fillimshkullit të XX-të duke qenë produkt teknologjik dhe estetik fillimisht vetëm i pjesës të botës të përparuar industrialisht dhe kulturalisht), me çdo element të tij përbërës si dhe me pikën e shikimit nga lart (me sytë e zogut, apo të zotit) të konfiguracioneve dekoruese, na paraqet në mënyrë të abstraguat, një përshkrim konceptual të vizionit të parajsës. Veshjet e këtyre grave, me një ndërtim të tillë të siluetave të jashtme mjaft serioze dhe me forma në tërësi të palëvizshme dhe të mbyllura (gati mistike), dhe pastaj me aq shumë gjallëri ornamentale e ngjyra të gëzuara mbushur përbrenda, tregojnë mbi konceptin që shoqëria dhe vetë ato kanë për jetën dhe për botën. Morali, i cili i orienton këta "personazhe" të kësaj fotoje, është akoma ai i një shoqërie të mbyllur orientale, që vlerëson nënshtrimin në këtë jetë, ruajtjen nga mëkatet e mishit, mënyrën e sjelljes duke respektuar padiskutuar urdhëresat e vëna nga të tjerët në emër të zotit, punën me përkushtim dhe jo qejfin pakufi etj., të gjitha këto me qëllimin që të meritohet në fund paqja e të sigurohet gëzimi hyjnor në jetën tjetër. Kjo është tradicionalja, e plota, statikja, e rregullta, e paracaktuara, e pandryshueshmja, gati në kufi të metafizikes, që duket sikur ka qenë e tillë gjithmonë në të shkuarën dhe nuk do të ndryshojë kurrë as në të ardhmen.

Nga ana tjetër, në "skenën" e ndërtuar me gjenialitet nga Kel Marubi, kemi praninë e një shenje të kohës së lëvizshme, të asaj moderne; një makinë qepëse e markës së famshme "Singer",

maja e teknologjisë perëndimore e mjeteve industriale qepëse të asaj kohe, një mekanizëm i tërë prej metali, me procese të shumta precize pune, me gjilpëra të holla, ingranazhe, rripa transmisioni dhe plot detale të tjera të imta prej çeliku. Përveçse një mjet i mekanikës moderne, që siguron rendiment të lartë prodhimi, variacione të shumta procesesh, por dhe cilësi të lartë, ai është në radhë të parë një element i rëndësishëm emancipimi për gruan e kohës. Shpikjet teknologjike dhe mekanike qenë të shumta në këtë kohë në Perëndim, duke sjellë jo pak çlirim nga barra e punës së rëndë manuale dhe një jetë më të lehtë e më të sigurt me ndihmesën e teknologjisë. Nga ky mekanizëm dhe modernizim përfitoi shumë dhe gruaja, punët e shumta që ajo kryente u lehtësuan disi falë pajisjeve teknologjike shtëpiake. Procesi i emancipimit të gruas ishte përparuar shumë në Perëndim në këtë fillim shekulli, përveç të tjerash nga lehtësimi i saj në kryerjen e punëve të shtëpisë, falë ndihmesës së teknologjisë (pa përmendur këtu përpjekjet luftarake të saj për barazi publike me burrat dhe të drejtë vote etj). Dhe këtu gjejmë rastin për të kujtuar përsëri metaforën e Prometeut tonë, që vjen nga Perëndimi në Shqipëri dhe si gjithmonë lehtëson mundimet njerëzore në dobi të një jetese më të sigurt (më të lehtë dhe si rrjedhojë më të mirë) me dhuratat e tija të tekne-ve, siç paraqet ky rast me praninë e makinës qepëse të markës së mirënjohur anglo-amerikane "Singer" edhe në Shqipëri që në fundin e shek. XIX. Fotografia e grave tek mësojnë të qepin, është një fotografi kontrastesh, dikotomie dhe paradoksi. Kontrastin e përbën përballja brenda së njëjtës skenë e figurave të grave, si e të dy grave malësore, po ashtu dhe të asaj qytetare katolike (përkatësi që na informohet përmes dizajnit të veshjes së tyre, i cili i bën të duken sikur vijnë nga një kohë e shkuar, jo dhe aq e largët nga vetë mesjeta), me mjetin modern të makinerisë qepëse, i cili duket sikur vjen nga e ardhmja e shoqërisë shqiptare, ndërsa vjen në fakt nga bashkëkohësia europiane.

Kurse dikotominë apo paradoksin e përbën fakti se gratë po mësojnë të qepin me makinë, një proces ky sa mekanik e racional, po aq dhe kreativ e emocional, që presupozon një produkt final modern si vetë teknologjia, e cila po përdoret dhe qytetërimi që e ka shpikur atë.

Ndërsa veshjet e tyre janë tradicionale, të qepura për vite e shekuj me metoda manuale dhe me materiale që shumica punoheshin në mënyrë artizanale në vend (sidomos ato të malësisë, ndërsa në veshjet e qytetit përdoreshin pjesërisht dhe manifaktura që importoheshin nga jashtë).

Veshja e tyre është shumë e vjetër si koncept, e trashëguar me pak ndryshime, gati metafizike, si strukturë ajo e tillë ka qenë gjithmonë, te prindërit, te gjyshërit, madje dhe më herët se atë. Dhe, si e tillë, veshja në një shoqëri tradicionale si ajo e asaj kohe që po jetonte ndërrimin e shekujve, ka qenë dhe ishte e përjashtuar nga liria e zgjedhjes personale, nga shija, preferenca apo dëshira e individit që do ta mbante veshur dhe, atë më tepër, ishte e përjashtuar nga moda perëndimore. Ndërkohë lind kurioziteti se çfarë po qepin gratë e fotos për momentin, veshjen tradicionale të diktuar nga të tjerët, atë të përjetshmen, metafiziken apo po përgatisin veshjen e tyre të re, atë moderne, të lëvizshme, si vetë mjeti me të cilin po punojnë? Është fakt i njohur që në këtë kohë akoma veshjet popullore tradicionale dhe një numër i konsiderueshëm objektesh përdorimi të përditshëm ende prodhoheshin brenda ekonomisë shtëpiake. Marubi si qytetar, si intelektual i përparuar i kohës, me ndërtimin e kësaj skene gati "filmike", mbase këtë pyetje ka dashur të ngrejë, duke lënë të hapur mundësitë e përgjigjeve të ndryshme. Fotoja daton mes viteve 1900-1910, dhe e dimë nga faktet historike se Shqipëria në këto vite vërtet po përgatitej të "ndërronte veshjen e saj tradicionale", të ndërronte sidomos atë pjesë të kulturës me influenca tipike orientale, për ta "zëvendësuar me një tjetër veshje", me kulturën bashkëkohëse dhe të orientuar drejt Perëndimit.

Në të njëjtën logjikë është konceptuar dhe pjesa e pikturuar pas, apo fondali, siç quhej ajo sipërfaqe e madhe iluzive, që përpiqet të bëjë të pranishëm në hapësirën brenda studios fotografike, mimesisi-n e diçkaje të gjallë që është përjashta. Kemi përsëri praninë e një kopshti të virgjër si ai i Edenit, por këtë radhë ndryshe nga përkthimi i tij në veshjet tradicionale, ku ky "kopsht" si ndjesi pasqyrohet pamorisht nëpërmjet qasjes konceptuale, abstragimit dekorativ e ornamental.

Në fondalin prapa figurave, qëndrimi i ndjekur për ta sjellë të pranishëm atmosferën e “kopshtit” parajsor, është më se piktoresk, imitues dhe mimesik, iluziv, i paqtë, romantik deri në idilik. Po e tillë është dhe situata në foton tjetër (fig. 4), që ka për prani dy burra myslimanë me veshje tradicionale qytetare me çakçirë, të hipur mbi biçikleta, një shpikje moderne kjo, nga më të fundit e kohës, ardhur si shumë të tjera nga Perëndimi (apo dhuruar nga Prometeu ynë nëse vazhdojmë dhe riprezantojmë qasjen tonë metaforike të fillimit).

Përplasen si dikotomi edhe në këtë skenë fotografike, dy qytetërimi të ndryshme, ai tradicional konservator, përfaqësuar me figurat e dy burrave myslimanë, me atë modern perëndimor, përfaqësuar nëpërmjet shfaqjes së këtyre produkteve industriale të reja dhe të çuditshme për shqiptarët e asaj kohe. Veshjet e burrave me çakçirë, xhamadanë e qeleshe që i përkasin një tradite të shkuar e të largët, të konceptuara dhe të realizuara mbi një mendësi dhe strukturë të qëndrimit imponant apo statizmit, më shumë sesa të lëvizjes apo dinamizmit, duket qartë që nuk janë kostumi tipik i prerë për një aktivitet të tillë fizik dhe sportiv, siç është çiklizmi. Madje, dy figurat e burrave, duken sikur janë të montuara aksidentalisht apo paradoksalisht mbi këto mjete të lëvizjes së shpejtë, një risi e komunikacionit kjo edhe për Europën e asaj kohe, po të gjykojmë se sipas të dhënave, fotoja mendohet se daton në vitin 1897 apo diçka pak më vonë.

Duke e lexuar edhe këtë tekst pamor, po ashtu si ato më sipër (sipas kohës sonë si lexues), mund të themi se, me gjithë çakçirët tradicionalë që mbajnë të veshur figurat apo fondalin idilik që zbukuron pas shpinën e tyre nga dhe ku duket sikur ato sapo kanë dalë, jepen sinjale për një “rendje” njerëzore përpara të shqiptarëve “hipur” mbi modernitetin e kohës dhe jo më për të “qëndruar” në vend.

Duke vërejtur dëshmitë më të vërteta, këto “ngrirje” të asaj kohe në fiksime fotografike, por dhe materialet e tjera dokumentuese apo përshkrimet verbale, dallojmë qartë se gjendemi në periferinë më të skajshme të qytetërimit evropian të kohës. Trojet e banuara nga shqiptarët në kapërcyellin kohor

mes shekujve XIX dhe XX, megjithëse gjeografikisht të gjendura në kufi mes Lindjes dhe Perëndimit të Europës, si realitete urbane dhe kulturore ngjajnë të strukturuar me shekuj në mënyrë tradicionale, më shumë mes dialektikës së "fshehjes" sesa të "transparencës" dhe mentaliteti mbisundues paraqitet ai i një "shoqërie të mbyllur", ku çdo gjë flet për një koncept jetese me tipare mbizotëruese lindore orientale. Shqipëria, dikur herët para invazionit osman, e barabartë për nga zhvillimi me vendet e tjera të Perëndimit, në kufijtë e saj shtetërorë të vitit 1913, kishte mbetur mbrapa tyre si kudo dhe në drejtim të zhvillimit urban të qendrave të banuara, të infrastrukturës rrugore, të arkitekturës së banesave, të stilit të veshjeve dhe mënyrës së jetesës. Me këtë identitet të cinguar, e gjendur mes Lindjes dhe Perëndimit dhe njëkohësisht as Lindje e as Perëndim, ajo më 1912-ën do të fitojë Pavarësinë duke rihyrë, më në fund, në dhjetëvjeçarin e dytë të shekullit të ri, përsëri në radhët e shteteve të Kontinentit të Vjetër, me aspirimin dhe shpresën për të qenë sa më shpejt dhe sa më e ngjashme me to.



Fig. 4. Kel Marubi, "Dy burra me biçikleta", – foto që mendohet se daton e në vitin 1897