



REPUBLIKA E SHQIPËRISË  
UNIVERSITETI I TIRANËS  
FAKULTETI I HISTORISË DHE I FILOLOGJISË  
DEPARTAMENTI I LETËRSISË  
Tel/Fax: +355 4 369 987 [www.fhf.edu.al](http://www.fhf.edu.al)



## Tezë doktrature

### STUDIM MONOGRAFIK MBI VEPRËN E MIGJENIT

(POETIKA E PROZËS SË SHKURTËR)

(Në kërkim të gradës “Doktor i Shkencave Letrare”)

Udhëheqës shkencor:  
Prof. Dr. Dhurata **SHEHRI**

Përgatiti:  
Eljon **DOÇE**

Tiranë, korrik 2014

**TEZË DOKTORATURE**  
**STUDIM MONOGRAFIK PËR VEPRËN E MIGJENIT**  
**POETIKA E PROZËS SË SHKURTËR**

punuar dhe paraqitur nga  
**Eljon DOÇE**  
në kërkim të gradës  
**Doktor i Shkencave Letrare**

**Udhëheqës shkencor:**  
Prof. Dr. Dhurata **SHEHRI**

Mbrohet më datë \_\_\_\_\_ 2014

1. \_\_\_\_\_ kryetar
2. \_\_\_\_\_ anëtar (oponent)
3. \_\_\_\_\_ anëtar (oponent)
4. \_\_\_\_\_ anëtar
5. \_\_\_\_\_ anëtar

Tiranë, korrik 2014

# PASQYRA E LËNDËS

## KREU I

<b>DISA “PSE” NË KËRKIM TË PËRGJIGJJEVE</b>	<b>Faqe</b>
1.1 Sqarim rreth titullit.....	<b>1</b>
1.2 Pse ( <i>sërish</i> ) Migjenin.....	<b>4</b>
1.3 Pse prozën e shkurtër.....	<b>5</b>
1.4 Prozë “e shkurtër”! .....	<b>6</b>
1.5 Skica vs novela.....	<b>7</b>
1.6 Diskutim mbi metodën.....	<b>8</b>
1.7 Përtej etiketave.....	<b>11</b>
1.8 Hipoteza. ....	<b>13</b>
1.9 Kufizime.....	<b>14</b>

## KREU II

### RIPËRMASIME

2.1 Një sinekdokë e rrezikshme.....	<b>15</b>
2.2 Ftesë në studio.....	<b>16</b>
2.3. Një receptim i munguar/deformuar.....	<b>19</b>
2.4 Shënime mbi receptimin kritik për Migjenin.....	<b>22</b>
2.4.1 Struktura kohore.....	<b>22</b>
2.4.2 Struktura hapësinore .....	<b>23</b>
2.4.3 Struktura tipologjike.....	<b>24</b>
2.4.1.1 Migjeni brenda modelit kohor.....	<b>29</b>
2.4.2.1 Migjeni brenda modelit hapësinor.....	<b>30</b>
2.5 Pragu paramigjenian .....	<b>37</b>
2.6 Migjeni para Milloshit.....	<b>46</b>
2.7 Debate të vjetra	
2.7.1 “27”- miti i vjetër për vdekjen e “poetit <u>të ri</u> ”) .....	<b>41</b>
2.7.2 Mbi identitetin “sllav” të Migjenit.....	<b>13</b>
2.7.3 “Realizmi” socialist i Migjenit.....	<b>49</b>

## KREU III

### RILEXIME

	Faqe
A. 3. Një lexim peritekstor .....	54
B. PËRTEJ ZHANRIT	
3.1 Migjeni mes prozës dhe poezisë.....	56
3.2 Vertikalizime.....	58
3.3 Novela...skica.....	60
3.4 Dialogu dramatik .....	64
3.5 Në kërkim të gjuhës së harruar.....	67
3.6 Da-da, Lolita dhe litota.....	71
3.7 “Lërimi fëmijët të vijnë tek unë” .....	72
C. PËRTEJ QENDRËS	
3.8 Një letër “letrare” .....	74
<b>3.9 Poet i të mjerëve</b> .....	77
3.10 Estetizimi i regjistrit “të ulët” gjuhësor.....	79
<b>3.11 Estetizmi i së shëmtuarës</b>	
<i>Bukuria që vret</i> .....	81
<b>3.12 Deestetizimi i romantizmit</b>	
Dallëndyshe vs mizë .....	88
<b>3.13 Përballë malit</b>	
“Recitali” politik i Migjenit.....	90
3.14 Natyrshëm.....	95
3.15 Eliptik.....	97
3.16 Diegjeza eliptike .....	98
3.17 Fragmentar .....	100
3.18 Fragmentarizmi narrativ.....	102
3.19 Fragmentarizmi diegjetik.....	104
3.20 Rrëfimi pa ngjarje i një ngjarjeje pa lëvizje!.....	106
3.21A do qymyr Zotni.....	108
3.22 OSE-OSE (ose estetika e ekuivokut)	
3.23 “Një vrimë interesante” .....	112

## KREU IV

### UDHËTIME QYTETASE

Faqe

<b>4.1 Qyteti</b> i novelave të veriut.....	<b>118</b>
4.2 Qyteti si urbanistikë- Izotopi.....	<b>121</b>
4.3 Qyteti si përmasë humane polisemi.....	<b>123</b>
4.4 Qyteti si ironi.....	<b>124</b>
4.5 Mes utopisë dhe distopisë (heterotopisë) .....	<b>126</b>
4.6 Një tjetër Shkodër .....	<b>127</b>
4.7 Hije absurdi .....	<b>128</b>
4.8 “Vetëvrasja e trumcakut” si vetasgjësim.....	<b>129</b>
<b>Përfundime</b> .....	<b>133</b>
<b>Bibliografi</b> .....	<b>137</b>
<b>Treguesi i emrave</b> .....	<b>147</b>
<b>Abstrakt/Fjalë çelësa.</b>	

## HYRJJE

### Sqarim rreth titullit

*“Poetika aristotelike është vepër e kritikës (që synon vlerësimin e veprave për të cilat flet) apo e Poetikës, që synon pikërisht të përkufizojë kushtet e “letraritetit”.*<sup>1</sup>

Titullin e këtij punimi, siç edhe vërehet në mënyrë të dukshme prej intertekstualizimit të drejtpërdrejtë, ia kemi marrë “hua”, veprës me titull homonim të T. Todorovit dhe kjo zgjedhje u bë për këto arsye:

*Së pari*, sepse jemi të mendimit që nuk mund të ketë një përcaktim më gjithëpërfshirës sesa termi “poetikë” kur jemi në kushtet e ndërmarrjes së një nisme studimore për të studiuar ligjërimin artistik të një vepre. Në qoftë se për shumë koncepte të tjera teorike në fushë të letërsisë mund të ketë qëndrime, në mos kundërshtuese, së paku jo të njëzëshme, termi “poetikë”, të paktën në ata fjalorë dhe manualë teorikë<sup>2</sup> që ne kemi arritur të konsultojmë qëndrimet kanë rrahur të gjithë në të njëjtën pikë “poetikë” si, “mënyra e të gatuarit”<sup>3</sup> të materialit gjuhësor dhe për të krijuar atë që e quajmë “botë e trilluar” ose vepër artistike.

Së dyti, mendojmë që, në fund të fundit, pa dashur ta ngatërrojmë letërsinë me gastronominë, i gjithë qëllimi në një studim është jo vetëm të gjendet pikërisht “receta e gatimit” (çka do të nënkuptonte një studim të thatë formalist, pra gjetja e konstanteve dhe shmangieve prej sistemit), por mbi të gjitha të shihet se si përbërësit bashkëveprojnë duke krijuar në çdo vepër atë që mund të cilësohet përmes një sinestezie si “shije e veprës letrare”.

Pra, si ndodh që një autor (përkatësisht një tekst, apo më mirë, një ligjërim artistik) të krijojë një “shije” të caktuar dhe të pangatërrueshme me të tjerët (ligjërimet) duke u kthyer kështu në ata që M. Foucault i quan “autorë- diskurs”, pra autorë jo vetëm të veprave të tyre, por që *diskursi* i tyre *individual* është kthyer tashmë në *diskursivitet*<sup>4</sup>? Pse bota e Balzakut është e ndryshme prej asaj të Dostojevskit dhe pse bota e këtij të fundit është po aq e ndryshme prej asaj të E. A. Po-së apo F. Kafkës?

---

<sup>1</sup> ECO, Umberto, *Ironi ndërtekstuale dhe nivele leximi*, në Për letërsinë, Dituria, Tiranë 2007, f. 231.

<sup>2</sup> “Kështu, kërkimi semiologjik mbi mesazhin estetik patjetër do të ketë si pikësynim që, nga njëra anë, të identifikojë sistemet e konvencioneve që rregullojnë trajtimin e niveleve të ndryshme, ndërsa nga ana tjetër, të analizojë shpërthimet informative, trajtimet origjinale të konvencioneve fillestare, që realizohen në secilin nivel të mesazhit, duke krijuar vlerën estetike përmes realizimit të atij izomorfizmi global që është idiolekti estetik. Një kërkim i tillë që nxjerr në dukje sistemet e përcaktimit në kundërvënien me dukuritë e krijimit në aspektin e tij të dyfishtë të studimit të kodeve dhe të studimit të mesazheve, është ai që shkollet semantike-strukturaliste e quajnë “**poetike**” (term që në Itali ka edhe kuptime të tjera).”- Umberto Eco, *Kërkimi semiotik dhe metoda strukturale, në Struktura e papranishme*, Fryma, f. 85.

<sup>3</sup> “**poesis** (Gk *poiesis*, from *poiein*, 'to make') Thus *poesis* denotes 'making' in general, but in particular the making of poetry. The word came into the English language as 'poesie' in the 4th c. Later in that century the word 'poetrie' (from L *poetria*) was also introduced. They were frequently used synonymously. Eventually poetry supplanted *poesy*. The latter produced *pos*\ 'a motto verse'. See; *poem*.” - **J. A. Cuddon**, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, (Revised by Y. C. E. Preston) Penguin Books, p. 678.

<sup>4</sup> KRASNIQI, Nysret, *Autori funksion- autori diskurs, Autori në letërsi*, AIKD, 2009, f. 36-40.

Duke mos folur nominalisht, si ndodh që ne, si lexues, dalim në disa nga përfundimet (e mundshme) që bota e të parit rreket të jetë sa më *e plotë*; e të dytit *e plotë*, *e brendshme* dhe *e trazuar*; e të tretit *e mistershme* dhe njëkohësisht *mrekullisht e tmerrshme* dhe e të fundit, thjesht si *të papërkufizueshme*?

Po të donim të jepnim një përgjigje kategorike, të cilën pikëpamjet formaliste dhe strukturaliste do të mbështesnin njëzëri, do të mjaftoheshim vetëm duke thënë që, në secilin prej rasteve, *ekzistenca e formave apo strukturave të ndryshme ligjërimore krijon, për rrjedhojë, edhe efekte të ndryshme estetike*, pra shije.

Nga ana tjetër, pikërisht gjithëpërfshirja që ofron ky titull është njëkohësisht edhe një kufizim i tij pasi ai duket dhe, në fakt është, shumë i përgjithshëm dhe mjaft i gjerë për të specifikuar qartësisht se cila është tema konkrete e punës.

Për ta përligjur edhe ca më shumë këtë titull, mund të shtojmë që me Migjenin kemi të bëjmë me një prej disa rasteve të mirënjohura të letërsisë shqipe të viteve '30 ku zbehet deri në shkrirje klasifikimi klasik i letërsisë përmes dikotomisë prozë/poezi.

Jemi të vetëdijshëm që gjithashtu titulli kryesor (Studim monografik për veprën e Migjenit) nuk e përmbush pritshmërinë që krijon, pasi ai premtion një qasje tërësore ndaj krijimtarisë së këtij autori, por që siç rezulton edhe nga nëntitulli, objekti i studimit kufizohet vetëm në prozën e shkurtër.

Kjo ka ndodhur sepse kjo punë është parë prej nesh si pjesë e një studimi integral, në të cilin të përfshihet e tërë vepra, por që ky projekt kërkon një punë studimore e cila i kapërcen kufijtë e kësaj teze. Ndaj edhe zgjodhëm që të thelloheshim në një objekt të ngushtë, mbi të gjitha në atë pjesë të krijimtarisë së Migjenit e cila besojmë që ka nevojë për më shumë vëmendje studimore pasi, në konstatimin tonë, në përgjithësi gjykimet të cilat jepen për krijimtarinë e këtij autori, burojnë më shumë prej përfundimeve që lidhen veçanërisht me poezinë.

Nga kjo pikëpamje, duket se *poetika e prozës së shkurtër* mund, qysh në nisje, të japë edhe një prej linjave në të cilat është ndërtuar vepra e autorit të marrë në shqyrtim; atë të tejkallimit të zhanreve, sintetizmit (përkatësisht eliptizmit) të diskursit narrativ e për rrjedhojë edhe fragmentarizimit të subjektit, të shfaqjeve të pjesshme të personazheve, botës dhe në tërësi të ekzistencës.

\*\*\*

Sa herë studiuesit (apo edhe vetë shkrimtarët gjatë rrëfimeve të tyre) përpiqen që të flasin rreth procesit të krijimit të një vepre, është e pashmangshme që herët ose vonë të mbërrijnë në një pikë kur u duhet të pranojnë që nuk mundën ta vijojnë më tej rrëfimin e tyre për shkak se procesi krijues sado të zbulohet, gjithsesi rrethohet prej njëfarë misteri dhe alkimie e pashpjegueshme.

Dhe për ta kuptuar “poiesisin”, përtej mistikës me të cilën e rrethojnë shkrimtarët, le të kujtojmë që edhe pse prodhuesit e violinave, kanë përdorur me përpikmëri gati

absolute të njëjtat materiale, teknika dhe janë përpjekur të riprodhojnë kushte të njëjta të ndërtimit të violinave që Stradivari ka prodhuar në shek. XVIII, përsëri ata nuk kanë arritur që t'i shpëtojnë rezultatit zhgënjyes të prodhimit të një vegle muzikore e cila, në fakt, nuk ka arritur dot të nxjerrë një tingull të njëjtë me origjinalin.

Besojmë që ky argument “jashtëletrar”<sup>5</sup> na vjen në ndihmë për të mbështetur idenë e papërsëritshmërisë së një akti krijues, megjithë përpjekjet tona për të shteruar “poiesisin” e një autori (gjegjësisht ligjërimi artistik).

---

<sup>5</sup> Ose, e thënë ndryshe me terma teoriko-letrarë: “Një tekst trillimi sugjeron disa kompetenca të cilat lexuesi duhet t'i ketë, të tjerat i mëson, ndërsa për pjesën tjetër mbetet në vagëlltirë, por sigurisht që nuk na imponon ta eksplorojmë të gjithë Enciklopedinë Maksimale.”,- Maria Pia Pozzato, *Lexuesi model dhe kufijtë e interpretimit në semiotikën e U.Eco-s*, Semiotika e tekstit, SHBLU, Tiranë, 2005, f. 146.



## Pse (sërisht) Migjenin<sup>6</sup>?

*“Kritika asht shëji i mendjes së pjekun. Derisa mendja nuk kthehet me rishikue atë çka ka ba, tue e vlerësue, ajo asht ende fëminore.”*<sup>7</sup>

Nëse do t'i besonim R. Barthes-it në pohimin se të kritikosh do të thotë të vësh në krizë<sup>8</sup> apo P. de Man-it se termat “kritikë” dhe “krizë” janë sinonimikë<sup>9</sup>, atëherë nuk na mbetet që të themi se ky qëndrim është një premisë e mirë për t'u vetëprovuar.<sup>10</sup> Ky punim është konceptuar si një *nevojë për t'u rikthyer* edhe një herë te Migjeni, në përpjekje për të zbuluar veçori të poetikës së tij krijuese sa i takon gjinisë së prozës së shkurtër, të cilat mendojmë që në disa raste mund të jenë *keqinterpretuar*<sup>11</sup>; *mbivlerësuar* duke errësuar kështu pjesën tjetër të krijimtarisë së tij<sup>12</sup> ose *anashkuar*, siç duket për shkak se ndoshta mund të jenë menduar si “periferike” dhe jopërfaqësuse.<sup>13</sup>

Në fakt, jemi të mendimit se termi “periferi” është termi kyç për të kuptuar poetikën e Migjenit dhe, në tërësi, vetë Migjenin si individ krijues empirik apo edhe model. Thuajse në të gjitha çështjet që kemi marrë në shqyrtim në këtë punim, mbizotëron në mënyrë të padyshimtë *margjinalja*, ai realitet (artistik) i cili rri i struktur dhe i pazëshëm duke e dëshmuar në heshtje (ose me vetë termat e Migjenit “i

<sup>6</sup> “Por nevoja ma e madhe qi i paraqitet problemit letrar shqiptar ash ri-shikimi i vlerave. Ky problem nuk ash aspak i zgjidhun e, çka asht ma zi, ky problem asht i zgjidhun keq. Gjykimet e sotshme bazohen ma të shumten ndër gabime trashanike mbi të cilat peshon një autoritet i pa vuem në dyshim. Nuk mundemi të vijojmë ma me pranue verbësisht traditat e arkivave letrare për hatër të disa qyshkeve praktike extra-poetike. Me pranue një flije ose një zvoglim adhurimi për hir të së vërtetës; me guxue me u shprehë pa paragjykime edhe në se në kët mënyrë i biem ndesh krenaris s'onë kombëtare; me depertue raportet midis poetit e atdhetarit, midis qëllimit e kufinit estetik të arrijtun; shkurt me da shapin prej sheqerit: qe çka duhet me u ba. Iluzionet në fushën kritike janë po aq të damshme sa gjetiu.” - **Arshi Pipa**, “Çka duhet kritika”, në MUHAMETAJ, Enver. *Mendimi letrar shqiptar (1939-1944)* 7, Qendra e Studimeve Albanologjike, Instituti i Gjuhësisë dhe i Letërsisë, “Bota shqiptare”, Tiranë, 2008, f. 62.

<sup>7</sup> PIPA, Arshi. *Shpirti kritik*, në “Kritika- Esse 1940-1944”, Princi, Tiranë, 2006 f. 26. (marrë nga revista e pëmuajshme “Kritika”, Nr. 1, mars 1944)

<sup>8</sup> BARTHES, Roland. “Kritikë dhe e vërtetë” në *Aventura semiologjike*, përktheu Rexhep Ismajli, Dukagjini, Pejë 2008, f. 62: “...me kritikue do me thënë me vu në krizë.”

<sup>9</sup> SHEHRI, Dhurata. *Statusi i kritikës*, Albas, Tiranë, 2013, f.21.

<sup>10</sup> “Detyra e kritikës asht me zgjue ndër kto mendje të përkulshme djaloshare kontrollin e vetvetes, masen e forcave të veta, shkurt me përgatitë auto-kritikën. Nuk i njofim kritikës ndonji ambicje ma të madhe se sa shërbimin qi ajo i ep auto-kritikës. Kjo asht detyra e parë e saja. Detyrë shoqnore e njerzore, moraliteti i së cilës vetëtin në ballin e çdo filosofije të shëndoshë. Kështu kritika letrare skjaron fushen e favorshme në të cilën ka me u formue mentaliteti i letrarit qi përmes sa vetprovimesh arrin në sigurinë e vetvetes e përnjiherit në kuptimin e dobis së përgjithshme të punës së vet.” - **Arshi Pipa**, “Çka duhet kritika”, në MUHAMETAJ, Enver. *Mendimi letrar shqiptar (1939-1944)* 7, Qendra e Studimeve Albanologjike, Instituti i Gjuhësisë dhe i Letërsisë, “Bota shqiptare”, Tiranë, 2008, f. 62.

<sup>11</sup> Si rasti i cilësimit të Migjenit si “pararendës i realizmit socialist”, apo qoftë edhe si “realist”.

<sup>12</sup> Si p.sh. fakti që në më të shumtën e rasteve Migjeni quhet *poet* më tepër sesa *prozator*, ose “poet i mjerimit”, kur në fakt *mjerimi*, si në prozë ashtu edhe në poezi përbën vetëm një syth të krijimtarisë së tij dhe që, sipas fakteve tekstore, nuk përfaqëson pjesën qendrore të kësaj krijimtarije.

<sup>13</sup> Edhe në rastet kur Migjeni merret në shqyrtim jo për poezinë, por për prozën, kjo e fundit më së shumti është identifikuar përgjithësisht me novelën, kryesisht me “Studenti në shtëpi”, “Historia e njëjës nga ato” apo edhe më herët, thuajse gjithmonë, me skicën “Luli i vocërr”.

pabëzajtur”) ekzistencën e tij dhe që i rrëshqet syrit. E gjithë krijimtaria e Migjenit, siç edhe kërkon të dëshmojë kjo provë studimore, është në thelb krejt “periferike” dhe sipas të gjitha shenjave tekstore është pikërisht kjo periferi e cila bëhet “qendër” prej këtij autori.

## **Përse prozën e shkurtër? (Objekti)**

*“Por ata që do ta quejshin Migjenin vetëm prozator, të mos harrojnë se ka një farë proze qi ka natyrën e poezisë edhe kur ka trajtën e saj. Asht kjo proza poetike”<sup>14</sup>*

Pikërisht për natyrën haptazi sfiduese që “proza e shkurtër” e Migjenit paraqet, së pari, në pikëpamje të studimit të saj si një formë e veçantë letrare, dhe, së dyti, në raport të ngushtë me periudhën historike kur ky zhanër shfaqet, e kemi zgjedhur si objekt studimi.

Një arsye, e cila e shton edhe më shumë kërshërinë për ta studiuar “prozën e shkurtër” të Migjenit, lidhet pikërisht me *përcaktorin* që këto proza poetike marrin si “të shkurtra”. Kjo krijon edhe më shumë mundësi këndvështrimi në pikëpamje të strukturave narrative (për aq sa janë edhe proza), aspekteve që përgjithësisht lidhen me problematika të ndërtimit të historisë së rrëfyer, të kohës së veprimit; mënyra sesi ky lloj narracioni krijon kundërvënie në raport me teknikat shkrimore klasike-realiste; fakti i të qenit të kësaj proze si një lloj *sinkretizmi simultan* midis disa arteve, brenda së njëjtës forme letrare; çështja e gjatësisë së prozave/skicave e parë si thyerje e disa kanoneve aristotelike në rastet (e shpeshta) kur nuk respektohet kanoni i *njësisë së përkryer* (në kuptimin e rrëfimit si “i plotë”), e të tjera çështje që, gjatë rrugës, do të marrin edhe argumentat përkatëse.

Një tjetër arsye është edhe vetë raporti i zhdrejtë i vëmendjes (së tepruar do të shtonim) që kritika në përgjithësi- pavarësisht se e cilës periudhë historike- i ka kushtuar “Vargjeve të lira”, duke e gjetur “modernizmin” e Migjenit thuajse vetëm atje dhe vetëm në pikëpamje të çlirimit formal-metrik të vargut dhe tematik-etik të asaj që, për efekt diferencimi, po e quajmë “përmbajtje”.

Mbase për fakin se “Vargjet e lira” janë botuar të parat, apo për shkak të ndonjë rrethane historike që ende nuk kemi arritur ta kuptojmë, proza, e veçanërisht *proza e shkurtër*,

---

<sup>14</sup> PIPA, Arshi. *Përkujtim i Migjenit* në “Për Migjenin” - tri esse, Princi, Tiranë, 2006, f. 47.

edhe pse jo në mënyrë të shprehur, duket se është parë thjesht si *apendix komentari* i poezisë së Migjenit.<sup>15</sup>

Zgjedhëm “prozën”, pasi edhe vetë gjinia e ndërmjetme e prozës poetike, duke qenë ambigjene, i shumëfishon mundësitë për një studim kompleks nga të dhënat teorike që vijnë nga stilistika/retorika nga poezia dhe e elementeve të prozës që rrjedhin prej gjinive narrative. Madje, përtej të gjitha këtyre çështjeve, edhe thjesht shfaqja e kësaj prirjeje jokanonike në pikëpamje të thyerjes së zhanrit të ngurtësuar letrar, paraqet risi dhe thyerje që janë për t’u marrë si vlera, qoftë edhe vetëm për faktin se i kundërvihen një kulture letrare të mbarsur deri në këtë kohë me *kulturë vargjesh*<sup>16</sup>.

### Prozë “e shkurtër”?!

*“Publiku pëlqen më shumë romanin se novelën, librin e gjatë sesa tekstin e shkurtër: jo se gjatësia mbahet si kriter vlere, por më tepër se gjatë leximit të një vepre të shkurtër, lexuesi nuk ka kohë të harrojë se ajo është veç “letërsi” dhe jo “jeta”.*<sup>17</sup>

Kundërvënia poezi/prozë nuk duket të jetë edhe aq problematike në këtë titull, po të kemi parasysh sintagmën që pason dhe që është gati tautologjike në rastin e Migjenit: *prozë e shkurtër*. Në fund të fundit, a nuk është e gjithë proza e Migjenit, *e shkurtër*? Për aq kohë sa, në mënyrë aksiomatike, pranojmë që një mbiemër, i cili gjuhësisht nënkupton një cilësi apo cilësim, parakupton, mbi të gjitha një krahasim, kur ne e përcaktojmë si *prozë të shkurtër* objektin e marrë në shqyrtim, në marrëdhënie me kë e bëjmë këtë?

Nëse prozën e Migjenit e cilësojmë si “të shkurtër”, kjo do të thotë që asaj i vihet në dukje kjo cilësi në raport me pjesën tjetër të prozës së tij (pra skica vs novela) apo kjo është një mënyrë për të identifikuar një tjetër tip proze, e cila është e ndryshme në pikëpamje të vëllimit (për aq sa e quajmë të “shkurtër”) prej prozës që lëvrohej në lëmin e letërsisë shqipe të viteve ’30 (por shohim që Migjeni nuk duket të jetë i vetmi në këtë risi, megjithëse duket se është pikërisht ai që e lëvron më me sukses këtë formë shkrimore)?

---

<sup>15</sup> PIPA, Arshi, Historia e dhimbshme e një shpirti të ri, Për Migjenin, Princi, Tiranë 2006, f. 29 :“Përveç vjershaves aj shkroi edhe prozë, e këto copa proze, të përmbledhuna, përbajnë një tjetër vëllim, e *jo ma pak të randsishëm*, qi asht si një **“appendix” komentari i “Vargjeve të Lira”**.

<sup>16</sup> Migjeni nuk është i vetmi autor që gjatë kësaj periudhe lëvron zhanrin e ndërmjetëm të prozës poetike, e cila si prirje krijuese synon të zbehë kufijtë mes zhanreve letrare. Ky tipar është i dukshëm gjerësisht edhe tek prozat poetike të Ernest Koliqit e veçanërisht në përmbledhjen poetike “Pasqyrat e Narcizit” të trajtuara gjerësisht në studimin monografik të studiueses Dhurata Shehri, “Koliqi mes malit dhe detit”, Onufri, Tiranë 2006.

<sup>17</sup> TODOROV, Tzvetan, *Poetika e prozës*, përk. GJ. Kola, A. Pappleka, Panteon-Sh.L, Tiranë, 2000, f. 75.

Nga ana tjetër, mbiemri “i shkurtër” që është mbiemër që nënkupton sasi, a është deri në fund përcaktim sasior që nënkupton tkurrje të *vëllimit* të këtij tipi proze apo del edhe përtej, duke e modifikuar tashmë edhe formën e shprehjes artistike duke lëkundur parimin aristotelik të masës dhe përpjestimeve<sup>18</sup>?

A është proza e shkurtër një trajtë e re të rrëfyeri në dhjetëvjeçarët e parë të shek. XX vetëm në arealin letrar shqiptar apo ndoshta një jehonë e ndryshimeve rrënjësore që letërsia botërore pësoi në këtë shekull, duke nisur me avangardat klasike të fillimshkullit?

## **Skica vs. Novela** **(Mbi përcaktimin e llojit krijues)**

Përpara Migjenit, çështja e përcaktimit të gjinisë apo të llojit letrar është hasur edhe te F. Konica lidhur me atë se si do të quhet “Dr Gjilpëra zbulon rrënjët e dramës së Mamurasit”: roman, novelë e gjatë, skicë romani, skelet romani etj. Por nëse në rastin e Konicës paqartësia vjen prej faktit se vepra është e papërfunduar, me Migjenin paqartësia është rezultat i heterogjenitetit të termave të përdorur prej tij për përcaktimin e tipit të shkrimit.<sup>19</sup>

Pyetja që lind prej këtej është nëse mosekzistenca e një përcaktimi të njëzëshëm për krijimtarinë në prozë është mungesë qartësie teorike nga ana e autorit (e cila do të

---

<sup>18</sup> ARISTOTELI, Poetika, F. 27-28: “Përveç kësaj, meqenëse çdo gjë e bukur, qoftë qenie e gjallë, apo çdo send tjetër, formohet prej disa elementësh, duhet që ato të jenë jo vetëm të radhitura mirë, por edhe të kenë njëfarë *madhësie* të caktuar, dhe jo sidokudo, se *rreshtimi dhe madhësia janë ato që e shquajnë gjënë e bukur*. Për këtë arsye, një qenie e gjallë s’mund të jetë e bukur kur është tepër e vogël, pasi syri ngatërrohet e hutohet kur sheh një send që pothuajse nuk dallohet fare. E njëjta gjë ndodh edhe kur është jashtëzakonisht e madhe, sepse në këtë rast, syri s’mund ta përfshijë gjithë objektin menjëherë, dhe spektatorit do t’i shpëtojnë si pjesët një nga një, ashtu edhe tërësia, njësoj si të shihnim një qenie të gjallë dhjetëmijë stade të gjatë. Sikundër, pra, trupat dhe qeniet e gjalla duhet të kenë një madhësi të caktuar, që të mund të shihen lehtë, kështu edhe fabulat duhet të kenë një madhësi të tillë, në mënyrë që të mbahen mend lehtë. Sa për kufirin e kësaj gjatësie, në lidhje me shfaqjen e tragjedisë dhe me përshtypjen që rrjedh prej saj, kjo nuk është punë e poetikës, se, po të ishte nevoja të shfaqeshin njëqind tragjedi, shfaqjet do të rregulloheshin sipas klepsidrës, sikundër ka ngjarë, siç thonë, edhe tjetër herë. Këtë kufi e rregullon vetë natyra e sendit: domethënë *nga ana e gjatësisë, më e mirë është ajo tragjedi, e cila arrin ta bëjë plotësisht të qartë fabulën*. Që të japim një përkufizim të përgjithshëm, themi se gjatësia është e mjaftueshme, nëse gjatë saj personat do të kalojnë prej fatkeqësisë në lumturi, si dhe anasjelltas, duke ecur përmes një vargu ngjarjesh që zhvilloheshin njëra pas tjetrës, sipas gjasës ose nevojës.”

<sup>19</sup> Studiuesi A. Xhiku sjell një analizë të hollësishme të kësaj dukurie duke nisur me M. Gramenon, M. Frashërin, F. Konicën, E. Koliqin, M. Kutelin dhe Migjenin, duke u shprehur se: “*Është fare e qartë se këta prozatorë silleshin ndaj llojit (llojeve) të rrëfimitarisë joromanore, ashtu siç ishin sjellë më parë në të njëjtën kohë me ta, shumë shkrimtarë tëv tjerë europianë, për të cilët nuk kishte rëndësi dallimi i saktë mes tregimit dhe novelës. Në të vërtetë ky dallim as sot nuk është bërë deri në fund.*” - në Ali XHIKU, *Letërsia shqipe si polifoni*, shtëpia botuese “Dituria”, Tiranë, 2004. f. 211.

hidhej poshtë sakaq po të shihet formimi i tij) apo përkundrazi, duke qenë teorikisht i përgatitur, autori përdor një seri termash të përafërt (por jo identikë), pikërisht sepse është i vetëdijshëm që në secilën prej krijimeve të tij në prozë ka luhate shkrimore e cila bën që emërtimi, në njëfarë mënyre të jetë *i personalizuar*.

Ne jemi të mendimit që rasti i dytë është ai që i afrohet më tepër së vërtetës. Por për të mos krijuar pështjellim gjatë leximit të punimit, kemi vendosur që objektin e marrë në shqyrtim (prozën e shkurtër), ta quajmë me termin “skicë”, pasi besojmë që ky është emërtimi i cili, për poliseminë që përmban dhe që nuk i referohet vetëm fushës së letërsisë, por edhe arteve figurative (madje edhe jo vetëm sferës artistike), është më i përshatshmi.

### ***Diskutim mbi metodën***

*“Si t’ia bëjmë atëherë për të zbuluar kuptimin e një vepre dhe për të vënë në pah të menduarit e artistit? Të gjitha “metodat” janë të mira, përderisa mbeten mjet e nuk bëhen qëllim më vete.”<sup>20</sup>*

Titulli i huazuar i punimit, duke njohur prapavijën studimore të autorit prej të cilit është marrë, na ka ardhur në ndihmë edhe për të përligjur metodën bazë (por jo të vetmen) të përdorur në këtë punim: atë tekstore (për të mos përdorur termin “metodë strukturaliste” që vetë Todorovi do ta parapëlqente, por që paradoksalisht edhe do ta refuzonte)<sup>21</sup>.

Ashtu si për titullin e gjithë punimit, për sa i takon këtij sythi, qëllimisht e kemi titulluar duke intertekstualizuar pjesërisht titullin e manualit të R. Dekartit “Ligjërime për metodën”. Themi pjesërisht pasi termi “diskutim”, nga pikëpamja kuptimore, e përmban

---

<sup>20</sup> TODOROV, Tzvetan, *Letërsia në rrezik*, përktheu nga origjinali frëngjisht Mehdi Halimi, shtëpia botuese Gjon Buzuku, Prishtinë, f. 79.

<sup>21</sup> TODOROV, Tzvetan, *Letërsia në rrezik*, përktheu nga origjinali frëngjisht Mehdi Halimi, shtëpia botuese Gjon Buzuku, Prishtinë, f. 23-24: “Duhet shkruar më larg. Bile e mësojmë keq kuptimësinë e një teksti po që se e shohim këtë nga një qasje rreptësisht e brendshme, në momentin kur veprat ekzistojnë çdoherë në kuadër të një konteksti dhe në dialog me këtë të fundit; as mjetet nuk duhet të bëhen qëllim, as teknika, që të na bëjnë të harrojmë qëllimin e ushtrimit. Duhet gjithashtu që të hetojmë qëllimin e fundit të veprave që i gjykojmë se e meritojnë të studiohen. Është rregull i përgjithshëm që lexuesi joprofesionist, sot sikurse dje, i lexon këto vepra jo me qëllim që sa më mirë të zotërojë një metodë leximi, as edhe për të nxjerrë informata mbi shoqërinë ku ato kanë lindur, por për të gjetur aty një kuptim që i mundëson atij që sa më mirë të njohë njeriun dhe botën, për të zbuluar aty një bukuri, që do ta pasurojë ekzistimin e tij. Duke e bërë këtë, ai e kupton më mirë veten e tij. Njohja e letërsisë nuk është një qëllim më vete, por është një nga rrugët mbretërore që drejtojnë në përkryerjen e secilit. Rruga në të cilën sot ka hyrë të mësuarit e letërsisë, e që i kthen shpinën këtij horizonti (“këtë javë e kemi mësuar metoniminë, javën e ardhshme kalojmë te personifikimi”) rrezikon që, si e fillë, të na dërgojë në një udhë pa krye – pa folur për diçka, e cila vështirë se do të përfundonte në dashuri për letërsinë.”

njëkohësisht idenë e të ligjëruarit/biseduarit, por, nga ana tjetër, edhe idenë e të “vënit në diskutim”, pra në dyshim, po të jemi kartezianë deri në fund.

Ekzistencën e *dyshimit* sa i takon metodës nuk do ta quanim një “të metë” apo “paqartësi” teorike lidhur me përzgjedhjen e metodës “së duhur” për t’iu qasur objektit të marrë në shqyrtim. Është pikërisht mungesa e këtij dyshimi sistematik, i cili i ka çuar të gjitha metodat, duke nisur prej pozitivizmit e deri te poststrukturalizmi që të jenë kategorike në qëndrimet/përfundimet e tyre në raport me të kuptuarit të letërsisë dhe ku ky kategorizëm ka rezultuar skajshmërisht përjashtues për qasjet e tjera.

Në këtë pikë, të gjitha metodat kanë ofruar “të vërtetën” e tyre, e cila përherë ka qenë e pjesshme duke e shpallur atë si “të plotë” dhe kanë kundërshtuar metodat e tjera si “të pavërteta”. Kjo sigurisht që krijon një përfytyrim të përcopëzuar mbi letërsinë, ndaj edhe duke e pasur parasysh këtë fakt, jemi përpjekur që t’i shmangemi kurthit të zbatimit të “metodës së duhur”. Megjithatë, nuk mund të mohojmë që, gjithsesi, i jemi drejtuar një metode të cilën po e cilësojmë si “mbizotëruese”: asaj tekstore.

Jemi të mendimit që nuk ka term tjetër në fushë të studimeve letrare, i cili të jetë kaq shumë polisemik dhe që përmban njëkohësisht disa “të vërteta” të cilat nuk përjashtojnë njëra-tjetrën. Në kuptimin tradicional “teksti” është tërësia *koherente e shenjave gjuhësore që përbëjnë veprën letrare*; në atë formal “tekst” mund të cilësohet tërësia *koherente e shenjave “të defamiljarizuara” nga gjuha e përdorimit praktik dhe që përbëjnë gjuhën poetike*; në atë pozitivist, po ky term, mund të jetë rezultat i *fakteve jetësore apo edhe historike të autorit dhe kohës kur ai ka jetuar*; psikanaliza do ta kërkojë *tekstin te devijimi*, marksizmi do ta shohë si *superstrukturë*, strukturalizmi si *strukturë funksionale* etj.

Gjithashtu gjykojmë që për një autor si Migjeni, vepra e të cilit është interpretuar në pjesën dërrmuese të rasteve duke u nisur prej premisave jashtëtekstore (biografike, sociologjike, psikanalitike, filozofike etj), përpjekja jonë synon t’i shkojë pas qasjes e cila ngjall mundësisht sa më pak debat joletrar prej të cilit, në mënyrë të posaçme dhe sistematike vepra e Migjenit ka vuajtur. Në këtë rast, logjika e thjeshtë të thotë që veprimi më i mirë që mund të bëhet është ndërthurja e metodave.

Mirëpo edhe këtu përsëri mbetemi në mëdyshje për sa gjykojmë që zbatimi i disa metodave njëkohësisht mund ta çojë punimin në eklektizëm, duke marrë parasysh faktin që secila metodë operon me kategoritë dhe terminologjinë e saj. Të ndodhur përballë këtyre mëdyshjeve, jemi munduar t’i qëndrojmë *besnikë* qëndrimin që po T. Todorov-i e ka formuluar në veprën e tij “Letërsia në rrezik” (pa harruar që është pikërisht në këtë vepër, ku vetë Todorovi nuk i ka qëndruar *besnik* metodës së tij të dikurshme)<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Me sa duket edhe pse me veprën “Letërsia në rrezik”, Todorovi ka bërë një kapërcim pozitash, ai gjithësesi ka respektuar parimin kartezian të dialektikës së mendimit: “...por meqenëse në botë nuk shoh asgjë që të mbetet gjithnjë në po atë gjëndje [...] do të bëja *faj* të madh kundër gjykimit të shëndoshë, në qoftë se, me që kam miratuar njëherë diçka, të detyrohem ta marr për të mirëqenë edhe atëherë kur ajo s’do të jetë më e tillë, ose kur unë nuk do ta çmoj më si të tillë.” - Rene DEKART, *Bisedë për metodën*, përktheu nga frëngjishtja Vangjel Koça, “Elena Gjika”, Tiranë 2005, f. 90.

Ajo që do ta ndihmonte qasjen tonë do të ishte ripërcaktimi i kuptimit të termit “tekst”, ku do të parapëlqenim një qasje (dukshëm strukturale) e cila tekstin ta përcaktojë në mënyrë universale si “hapësirë shenjuese” dhe në qoftë se do t’i përmbahemi këtij parimi<sup>23</sup>, edhe ato që zakonisht i kemi konsideruar si “të jashtme” në raport me tekstin si elementet historike, sociologjike, biografike, politike, kulturore etj, për aq sa janë edhe ato një lloj i caktuar “hapësirash shenjuese” do të quhen “tekste”.

Edhe vetë autori, siç do të trajtohet më vonë, përtej perceptimit tradicional të një individi historik, do të shihet si një tip caktuar teksti (ose më mirë e thënë me termat e U. Ecos, si “distilat tekstesh”<sup>24</sup>) ku njëkohësisht tekstet lexohen si “botë” po aq sa edhe bota si “tekst”<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> POZZATO, Maria Pia, *Lexuesi model dhe kufijtë e interpretimit në semiotikën e U.Eco-s*, Semiotika e tekstit, SHBLU, Tiranë, 2005, f. 107: “Termi “shenjë” [...] nuk është domosdoshmërisht fjala e veçantë apo shenja e veçantë grafike, por *çdo njësi shprehëse e interpretueshme.*”

<sup>24</sup> POZZATO, Maria Pia, *Ibid.*, f. 117.

<sup>25</sup> POZZATO, Maria Pia, *Ibid.*.

## Përtej etiketave

*“Dhe Zoti Perëndi formoi nga dheu tërë kafshët e fushës dhe tërë zogjtë e qiellit dhe i çoi te njeriu për të parë si do t’i quante; dhe sido që njeriu t’i quante qeniet e gjalla, ai do të ishte emri i tyre. Dhe njeriu u vuri emra tërë bagëtisë, zogjve të qiellit dhe çdo kafshe të fushave<sup>26</sup> [...]”*

Zanafilla 2: 19/20

Nuk hyn në synimet tona që, përmes citimit të mësipërm, të themi se nuk ka qenë Sosyri i pari ai që postuloi **arbitraritetin e shenjës**, por vetëm deshëm të nënvizonim atë që duket se e drejta/privilegji për t’i vënë emër gjithçkaje ekziston mund të jetë shfaqja e një funksioni primordial. E drejta për të vënë emra është, në fakt, e drejta për ta rikrijuar<sup>27</sup> sërish realitetin tashmë sipas shembëlltyrës së vetë njeriut, si një mënyrë për të shpallur (dhe ruajtur) ekzistencën e vet.

\*\*\*

*“...çdo përcaktim terminologjik për karakterin e letërsisë së tij (Migjenit- shënimi ynë E. D.) do të ishte një kufizim.”<sup>28</sup>*

Nëse do të mbronim pikëpamjen se një studim letrar na shërben për të përkufizuar një vepër, autor, çështje etj., i pari shqetësim do të lindte pikërisht prej vetë termit “përkufizim”, i cili në vetvete përmban emrin “kufi”, e mandej “kufizim” dhe parashtesa “për” nuk e shpëton dot këtë term nga funksioni kufizues në raport me botën artistike. Pavarësisht se një pjesë e mirë e studiuesve, duke nisur qysh me A. Pipën<sup>29</sup> e Q.

<sup>26</sup> Bold-et janë tonat. E. D.

<sup>27</sup> Në fakt, krejt rastësisht kemi rënë në gjurmë të një ideje të U.Eco-s cila afrohet së tepërmi me tezën tonë pasi pyetjes “përse shkruani?” ai i përgjigjet: “Për t’i bishituar vdekjes për të sjellë fëmijë në botë. [...] për të mbijetuar në një botë të egër si kjo e jona lipsen bërë dy gjëra: të shkruash një libër dhe të bësh një fëmijë”, - në Mehr Licht!, Revistë letrare e përkatërmuajshme / maj 2007, nr. 30, f. 420.

<sup>28</sup> SINANI, Shaban, , Miti “i idesë” në vend të kultit të heroit ( S F., 1998, 3-4, f.29. ), vep. cituar në: Blerina Suta, , Pamje të modernitetit në letërsinë shqipe, Onufri, Tiranë 2004, f. 118.

<sup>29</sup> “Asht kot me kërkue me e vendue poezin e Migjenit në rrymën e njëj shkollë o të njëj lloji të paracaktuem. Pse vargu i tij asht i ndryshuem tash tue qenë i rregullt metrikisht, tash i zgjidhun, tash shbërthyes e mbrapa statik, lasfemuese rebel e ma vonë i pagjtë e kontemplativ. Në veprën e tij takohen në një farë pike gjurmë të simbolizmit me vrashdësin e pikëzimeve të realizimit të fund-shekullit të shkuem. Ka të simbolizmit paraqitjet e gjendjeve të mbrendëshme shpirtnore me symbole të jashtme, pasqyrimin e shpirtit n’objekte të natyrës, ka vetë “vargun e lirë” e krijimin e asonancës, tonin monologjik të vjerrshës, - por mungon në përgjithësi ‘muzikaliteti i përkyem i vargut, stolisja metaforike, paraqitja trashendentale fytyrimit. Përkundrazi, shpesh mbresët, ngashrimet, ndjesit, me një fjalë bota e mbrendëshme shpirtnore shpërthen jashtë me ashpersin e njëj shprehjeje së mbledhtë në gjasë të njëj formule logike. N’anë tjetër atmosfera në të cillën sjellen vehtjet e tija asht një atmosferë reale marrë nga pamje dendun negative të jetës, me jehe e zane të botës vetë. Me Migjenin çelet një rrymë e re në botën e letrave e të mendimit tanë.” A. Pipa në Enver MUHAMETAJ., Mendimi letrar



Draçinin<sup>30</sup>, mbështesin mendimin që, për shkak të heterogjenitetit formal, tematik, dhe në tërësi estetik, Migjeni të mos kanalizohet në rryma a drejtime të caktuara krijuese, jemi të mendimit që ky autor është, për të mos qenë kategorikë, një ndër më të “etiketuarit” në historinë e letërsisë shqipe. Përcaktorët nisin nga ato që, për shkaqe historike të njohura, kanë edhe frekuencë tejet të lartë përdorimi si, “poet i mjerimit”, “pararendës i realizmit socialist”, “shkrimtar realist”, për të shkuar te përcaktimet që, si për t’iu kundërvënë të parave, e cilësojnë atë si “krepuskolar”, “dekadentist”, “modern”, “avanguardist”<sup>31</sup>, ose edhe thjesht si “poet i veçantë”<sup>32</sup>.

Nuk hyn në interesat tona që të hyjmë në debat se cili prej përcaktimeve është si i duhuri, i gabuari apo që të ofrojmë vetë një etiketë alterantive për Migjenin. Të gjithë autorët që ia kanë veshur përcaktimet e mësipërme, me siguri që janë nisur prej argumentave të cilat ata i kanë quajtur edhe si të duhurat, ndaj edhe, në njëfarë mënyre secili prej përcaktimeve është, në vetvete, i përligjur. Por, nga ana tjetër, nëse ka një qëndrim që do të duhet të theksojmë fort në mbrojtje të qasjes sonë ndaj letërsisë në këtë punim është se, e fundit gjë që na intereson në një analizë teksti është vramendja se si të sigurojmë argumentat e duhura për të mbrojtur etiketën e radhës duke ditur karakterin e saj tranzitor.

Nga ana tjetër, jemi të vetëdijshëm që, gjithsesi do të na duhet të “çajmë” përmes etiketash dhe duam apo s’duam, është e vështirë (në mos anarkike) që të kuptohet një vepër përtej disa përcaktimeve<sup>33</sup> (qoshin këto edhe kufizime), por edhe në raste kur u jemi drejtuar, jemi munduar të shmangim teprinë, që si në çdo rast janë përherë të dëmshme.

---

*shqiptar (1939-1944) 7*, Qendra e Studimeve Albanologjike, Instituti i Gjuhësisë dhe i Letërsisë, “Bota shqiptare”, Tiranë, 2008, f. 388-389.

<sup>30</sup> I të njëjtit mendimi është edhe Q. Draçini, i cili shprehet se “*Asht kot me vendue poezin e Migjenit në rrymën e njëj shkollë o të njëj lloji të paracaktuem*”, DRAÇINI, Qemal. *Vepra poetike e Migjenit*, në Enver Muhametaj, në *Mendimi letrar shqiptar (1939-1944) 7*, Qendra e Studimeve Albanologjike, Instituti i Gjuhësisë dhe i Letërsisë, “Bota shqiptare”, Tiranë, 2008, f. 388.

<sup>31</sup> “*Vepra e tij shpreh elemente të të dy prirjeve të avangardës evropiane, të ekspresionizmit dhe të futurizmit.*”,- R. Kryeziu *Migjeni dhe avangarda*, në *Fenomeni i avangardës në letërsinë shqiptare*, Aktet e seminarit shkencor, Departamenti i Letërsisë, Fakulteti i Historisë dhe Filologjisë, Universiteti i Tiranës, Arbëria, Tiranë, 2004, f. 36.

Sa i takon çështjes së avangardizmit i qëndrojmë mendimit që një vepër avangardiste, duke qenë kryesisht eksperimentale, në një optikë afatgjatë, do të reduktohet thjesht në një fakt historik dhe jo në një vepër të traditës e cila vazhdon të jetë pjesë e leximit për hir të kënaqësisë esteike dhe jo vetëm për arsye studimi. Në këtë pikë mendimi ynë do të bashkohej me atë të R. Barhes-it, i cili lidhur me avangardat shprehet: “...çdo avangardë; zbulohet se ato janë **intelektualisht të zbrazëta**, **verbalisht të sofistikuar**, **moralisht të dëmshme** dhe se suksesin ia detyrojnë vetëm **snobizmit**.”- BARTHES, Roland. *Aventura semiologjike*, përktheu Rexhep Ismajli, Dukagjini, Pejë 2008, f. 141

<sup>32</sup> MATOSHI, Liman, “*Migjeni, poet i veçantë*”, në *Fenomeni i avangardës në letërsinë shqiptare*, Aktet e seminarit shkencor, Departamenti i Letërsisë, Fakulteti i Historisë dhe Filologjisë, Universiteti i Tiranës, Arbëria, Tiranë, 2004, f. 75-78.

<sup>33</sup> “*Nuk ka ma art të këtij kombi a po të kësaj periudhe, çdo atribut asht atribut i vdekun. Artisti kalon përmbi kronikë kohnash e ambjentnash. Historiciteti i artit asht thjesht spiritual e nuk përcaktohet veç se prej spiritës me atributet e tija të vetme.*”- PIPA, Arshi. *Art e moral dhe vetdije letrare*, në *Kritika-Esse 1940-1944*, Princi, Tiranë, 2006, f. 21.

## Hipoteza

“E reja nuk qëndron në atë që thuhet, por te ndodhia e rikthimit të saj.”<sup>34</sup>

Siç edhe e kemi përmendur diku më lart, që pikërisht nevoja për t’iu rikthyer të njëjtit autori dhe së njëjtës teme, ajo që përcaktoi edhe itinerarin e këtij punimi. Por ne nuk do të fshihemi pas këtij citimi të Foucault-së, për të thënë se vetëm t’i rikthehesh sërish Migjenit, është diçka e vetëmjaftueshme për të sjellë të renë. Në kushtet e postmodernizmit, kërkesa për “të re”- e kuptuar kjo si *novo ex nihilo*, është paksa pretencioze, në një situatë kur gjërat pak a shumë janë thënë. Por, sigurisht që ky “argument” nuk na liron nga detyrimi për të sjellë të reja.

Ne do ta vendosnim theksin pikërisht te ajo që Foucault-i shënon në citatin e mësipërm: “rikthimi”. Pra, le t’i rikthehemi sërish Migjenit për të parë nëse ky autor, edhe pasi është ndër autorët shqiptarë më të përmendur në studime, kritika, ese etj., mund të ketë ende “mesazhe të fashituna” që presin të zgjohen.

Le t’i rikthehemi për të kërkuar (dhe provuar) nëse ai mund t’i flasë sërish lexuesit të specializuar (ose edhe atij profan) në kontekstin kulturor të shek. XXI kur ky lexues, tashmë prej një distance kohore prej rreth treçerek shekulli nga ardhja e Migjenit në letërsinë shqipe; kur kanë kaluar zhvillime historike dhe kulturore të vrullshme; kur kanë nisur, përfunduar, arkivuar dhe kthyer në kujtesën tonë kolektive si material enciklopedik rryma filozofike, drejtime artistike edhe shkolla krijuese. Pra, me poetikën e prozës së shkurtër, ne në sprovën tonë jemi përpjekur që ta “ftojmë” veprën e Migjenit për të parë nëse mund të na flasë estetikisht ende sot.

Ajo fushë në të cilën jemi përqendruar kryesisht në këtë punim, ka të bëjë më së shumti në zbulimin dhe trajtimin në rrafshin estetik të *margjinales, të së përjashtuarës, periferikes dhe të “padenjës”*<sup>35</sup> në prozën e shkurtër të Migjenit, pasi jemi të mendimit që është pikërisht “periferikja” ajo e cila mbizotëron qendrën e botëkuptimit krijues te ky autor: duke nisur prej *mosrespektimit të kufijve gjinorë, tematika të patrajuara më herët, personazhe, situata dhe përmasa të ekzistencës të lëna në harresë, qasje estetike provokuese*, të gjitha këto jashtë kanonit krijues të letërsisë shqiptare të viteve’30.

<sup>34</sup> FOUCAULT, Michel. Pushteti dhe dija- katër sprova, përktheu Orgest azizaj, Persida Asllani, ISP- Dita 2000, Tiranë 2009, f. 36.

<sup>35</sup> Studiuësja Persida Asllani, për të gjithë përcaktorët e nënvizuara sa më sipër për të shenjuar tiparet e poetikës krijuese të Migjenit përdor togëfjalëshin “poetikë e skandalit”, e cila nisët prej përmasës erotike, por që shtrihët më tej duke u bërë tipar, pse jo qëndror i krejt krijimtarisë së Migjenit (shih për më gjerë P. Asllani, “Eros dhe skandal- Ndërtimi i poetikës së skandalit të Migjenit”, në GRUP *Erotizmi në letërsinë shqipe*, Aktet e konferencës shkencore ndërkombëtare, Departamenti i Letërsisë, Fakulteti i Historisë dhe Filologjisë, “Albas”, Tiranë, 201 ).

Jemi të idesë se përopozimi I sjellë, prej Asllanit jo vetëm nuk bie ndesh me qasjen tonë, por përkundrazi, e përforcon atë edhe më.

## Kufizime

Një kufizim i këtij punimi është fakti që në disa raste kemi huazuar citime nga burime të dyta të autorëve të tjerë, në mungesë të burimit fillestar, por jemi përpjekur që, gjithsesi këto citime të cituara, të jenë bërë prej autoritetesh shkencore serioze dhe duke besuar në skrupulozitetin e tyre kemi parapëlqyer që, më mirë t'i huazojmë në mbështetje të argumentave tona sesa për hir të mospasjes të referencave nga burimi origjinal t'i shmangim si referenca. Sigurisht që jemi ruajtur nga ato që U. Eco i quan *interpretime simptomatike*.<sup>36</sup> Në mënyrë të ndarë do të diskutojmë për çështje të karakterit teorik, ndërsa për procedime do të mbështetemi në analiza konkrete të mbështetura në tekst.

Për t'u theksuar është fakti se edhe në çastin kur ligjërata bëhet në nivel teorik, ajo gjithsesi, do të ketë vazhdimisht parasysh të nënkuptuar analizën, por që për efekt ekonomie shkrimi dhe mosrëndim të ligjërates, aty-këtu do të ketë ndonjë "*shkelje syri*"<sup>37</sup> në kuptimin që Eco e përdor *si një formë ndërveprimi/bashkëdialogimi mes autorit të një teksti dhe receptuesit*, për aq sa të dyja palët/subjektet e njohin *terminologjinë e metodës dhe objektin (prozën e shkurtër )* e marrë në shqyrtim.

---

<sup>36</sup> ECO, Umberto, *Struktura e papranishme*, Vatra, f. 14.

<sup>37</sup> ECO, Umberto, *Ironi ndërtekstuale dhe nivele leximi*, në Për letërsinë, Dituria, Tiranë 2007, f. 205-226.

## Një sinekdokë e rrezikshme

*“Bota nuk është në shërbim të njohjes sonë; nuk ka ndonjë providencë paraligjërimore që ta rendisë botën në dobinë tonë. Ligjërimin duhet ta konceptojmë si një **dhunë** që ushtrojmë ndaj gjërave, në çdo rast si një praktikë që ne ua imponojmë”<sup>38</sup>*

Në fizikën klasike ekziston një postulat i cili, deri në fillim të shek. XX., është pranuar në mënyrë aksiomatike si i vërtetë: *në një pikë të caktuar të hapësirës nuk mund të ekzistojnë dy trupa njëkohësisht*. Duke u nisur prej premisash të një empirizmi profan, logjika të thotë se kjo është një e vërtetë e pamohueshme dhe ndoshta vështirësia e të perceptuarit të koncepteve p.sh. triniteti, shpesh janë quajtur si metafizikë apo koncepte mistike.

Ndoshta pamundësia/paafhtësia për të menduar në mënyrë përfshirëse (edhe-edhe), na ka çuar qasjen përjashtues (ose-ose). Kësisoj mund të kuptojmë fare mirë sesi i gjithë sistemi ynë i komunikimit shenjor ngrihet pikërisht mbi bazën e kundërvënieve semantike kategorike, të cilat shprehen në mënyrë të skajshme me anë të antonimeve.

Krijimi prej Dantes i Purgatorit, i së mesmes, e cila nuk bën pjesë në logjikën kundërvënëse biblike Ferr-Parajsë, ndoshta është një përpjekje për ta parë shfaqjen e ekzistencës në një dritë të re, jashtë konvencioneve paraardhëse. Po ashtu, bipolariteti i ndjenjave, si edhe sinestezitë e ofruara prej simbolistëve mund të shihen si përpjekje për të njëjtën arsye.

Nëse duam të krijojmë lehtësisht imagjinaren e diçkaje, duke e standardizuar (ose kanonizuar) mund, fare lehtësisht t’i drejtohem një figure kaq dendur të përdorur në të gjithë diskurset tona dhe jo vetëm ato letrare: sinekdokës. Për shkak se jemi të prirur që të njësojmë botëkuptimin tonë për Botën, këtë qëllim, shpesh e arrijmë duke përdorur *pjesën për të tërën* si një përpjekje për të homogjenizuar pikëpamjet tona duke “ngurtësuar” edhe ato realitete, të cilat nuk mund të ngrihen brenda një etikete.

E megjithatë, kjo ndodh. Që kur themi “vepra e Balzakut është realiste”, kemi kryer aktin e parë rrafshues që sinekdoka kryen: pjesa për të tërën. Nuk mund të mohojmë faktin se, pavarësisht përpjekjeve të pafundme për të sjellë ato që quhen gjykime “të plota”, “tërësore”, “integrale” lidhur me një autor ose veprën e tij, në fund të fundit këto gjykime, në një vështrim nuk janë veçse sinekdotike, pra kur merret pjesa për të tërën.

Sigurisht që ky konstatim, strukturalist në thelb, nuk nënkupton që gjykimet e dhëna janë të gabuara, në vetvete secila prej tyre mund të jetë plotësisht e qëndrueshme, por fakti që ato errësojnë njëërën pjesë në funksion të tjetrës, kuptohet që këtu ka diçka që nuk shkon. Nëse themi që *aksh* autor nisur prej pikëpamjes gjinore është *poet*, kjo do të thotë që ai nuk ka shkruar asnjë poezi, por edhe në qoftë se ka shkruar, sa do të duhet të

<sup>38</sup> FOUCAULT, Michel, *Pushteti dhe dija- katër prova*, përktheu Orgest Azizaj, Persida Asllani, ISP- Dita 2000, Tiranë 2009. f. 51.

ishite raporti mes prozës dhe poezisë që të vendosej ndonjë balancë për të përcaktuar andej se cilës gjinie i përket krijimtaria e këtij autori.

Pyetja tjetër, po brenda gjinisë, me “poet” apo “prozator” nënkuptojmë një vlerësim sasior apo cilësor?

Pra, po ky autor hipotetik, nga pikëpamja sasiore ka shkruar më shumë në poezi, por nga ajo cilësore proza e tij vlerësohet si më e arrirë.

Duke e shtyrë edhe më në skaj gjykimin tonë, ajo që ne e quajmë “poezi” është një realitet paralel më atë që e quajmë “prozë” duke mos komunikuar apo kufijtë e tyre ndërkëmben?

Për të mos e vazhduar më tej këtë logjikë, e cila edhe ajo do të rezultonte në një metonimi (duke zëvendësuar rastin konkret me abstrakten) le t’i kthehemi Migjenit: mund fare lehtësisht të gjejmë rrënjët e përcaktimit të këtij autori si “poet”. Në kohën kur ai u receiptua rishtas prej personaliteteve të tillë si Koliqi, Pipa, Draçini etj. nuk mund ta mohojmë që kultura e vargjeve ishte ajo që mbizotëronte, ndaj dhe të ishte shkrimtar do të thoshte, mbi të gjitha, të ishte poet.

Nga ana tjetër, Migjeni më së pari debutoi pikërisht me “Vargjet e lira”, ndërsa “Novelat e qytetit të veriut” u botuan vetëm pas vdekjes, pra kontakti i parë me lexuesin (e paktë) ishte përmes poezisë. Por e njëjta padrejtësi do të ndodhte sikur po ky autor të quhej vetëm si *prozator*; po *poezia*?

Por, le t’i lëmë çështjet e gjinisë mënjane.

Ç’mund të themi lidhur me përcaktimet për Migjenin të cilat e bëjnë herë *modernist*, herë *avangardist*, herë *realist* (e madje edhe *realist socialist*!) Dhe pse jo edhe *surrealist*? Në letërsinë shqipe kemi disa raste të njohura ku janë ngritur debate pas debatesh (kryesisht gjatë periudhës së mbizotërimit të realizmit socialist) lidhur me përcaktimin nëse p.sh. De Rada në veprën e tij “Kanegjelet e Milosaos”, është “poet epiko-lirik apo liriko-epik”.

Sigurisht që për arsye didaktike dhe divulguese jemi të detyruar që ta thjeshtojmë këtë imagjinar, por përpara institucionit të Njohjes, jemi po aq të detyruar që realitetin letrar ta shohim duke hequr dorë prej qasjes sinekdotike. Nga ana tjetër, jemi të vetëdijshëm për qasjen anarkike e madje edhe kaotike që konceptimi strukturalist mund të sjellë për letërsinë, pasi rrezikon të shpërbëjë gjithë materien artistike, duke e fragmentizuar në grimca të cilat nuk janë në gjendje të krijojnë një substancë homogjene.

Dhe pikërisht ligjërimi ynë është rrekur të luhatet në mesin e këtyre dy poleve, duke u përpjekur që të mos i prekë skajet e tyre.

## Ftesë në studio

*“Autori, pasi të shkruante, do të ishte mirë të vdiste.  
Që të mos i pengonte rrugën tekstit”<sup>39</sup>*

Dhe Migjeni pikërisht kështu bëri!

Sapo shkroi veprën vdiq, duke lënë (fatmirësisht) dëshmi të pakta sa i takon gjykimeve të tij estetike lidhur me sferën e artit dhe të letërsisë në veçanti. Themi “fatmirësisht” sepse ndodh që në autorë të cilët lënë një platformë estetike, prirja është që studiuesit të përpiqen të identifikojnë parimet krijuese të kësaj platforme me veprën artistike. Mirëpo historia e letërsisë dëshmon që, të paktën në parim, ky identifikim nuk duhet bërë se përndryshe çdo të thoshim për “letërsinë natyraliste” të Zolait apo për atë “surrealiste” përmes “shkrimit automatik” të Bretonit?! Pra, mund të ndodhë që të ekzistojë platforma (madje e mirëartikular) dhe të mungojë produkti artistik ose e kundërta.

Jemi të mendimit se Migjeni, deri diku, bën pjesë në grupin e dytë, megjithëse si “testament poetik” i tij mund të merret poezia “Parathania e parathanieve”, pak a shumë siç merret “Zog i qiejve” si platforma estetike e poezisë së Poradecit. Ndoshta (dhe këtu e shohim të udhës të hyjmë në aspekte biografike të autorit) vdekja në moshën 27-vjeçare nuk i lejoi të artikulonte, në mos një traktat, të paktën një përfytyrim personal për mënyrën sesi do të duhej të ishte letërsia që “të birtë e shekullit të ri” duhet të krijonin.

\*\*\*

*“Mendoj se kryesorja në të gjithë artin është artistikja”<sup>40</sup>*

Ky pohim kaq i thukët dhe që nuk të lejon të hamendësosh as ekuivokun më minimal lidhur me natyrën që arti duhet të ketë sipas Migjenit, shkruhet prej autorit të marrë në shqyrtim në këtë punim, në vitin ’36.

Fare mirë, këtë sentencë të Migjenit do të mund ta quanim një lloj “amaneti” estetik, në një kohë që është publikuar vetëm dy vjet para vdekjes së tij; pak muaj para se të përfundonte, më 31 dhjetor 1936, “Novelat e qytetit të veriut” (m.gj.s prozën e fundit duket se e ka shkruar vetëm një muaj para vdekjes- më 27 korrik 1938); pak muaj pasi ishte përpjekur të botonte vargjet e lira në prill të po këtij viti dhe që, përfundimisht, u botuan si vepra të plota vetëm pas vdekjes së autorit.

---

<sup>39</sup> ECO, U. ibid. Ibid..

<sup>40</sup> Migjeni, *Kryesorja në art- artistikja*, në “Antologji e mendimit estetik shqiptar”- (1504-1944), përgatiti Nasho Jorgaqi, Dituria, Tiranë, 2000, f. 351. Sipas burimeve bibliografike të këtij vëllimi (N.Jorgaqi, “Antologji...”), artikulli me këtë titull është një letër e Migjenit dërguar redaksisë së revistës “Bota e Re” më **14 qershor 1936**, e përfshirë në botimin e G. P.Entreit “Tvorçestvo Mid’eni” (Krijimtaria e Migjenit), Leningrad, 1973. Përkthyer nga I. Rugova.

Ky testament estetik, mund të quhet në kuptim të plotë të fjalës një estetikë *post-scriptum* (apo më mirë *post-creatum*), si një lloj vizioni të qartë lidhur me statusin që *artistikja* apo në rastin tonë *letrarja*, do të duhet të ketë për të mos u përzier në asnjë lloj mënyre dhe për asnjë lloj qëllimi me joletraren. Në një këndvështrim, është një formulim mjaft afër apo plotësisht identik me tezën formaliste e cila mbi të gjitha kërkonte që arti të vlerësohej përjashtimisht si i tillë. Dhe që të bindemi që nuk kemi të bëjmë me thjesht një ide të pjesshme por me një logjikë të mirëartikulluar të vizionit të Migjenit për artin, po sjellim edhe dy dëshmi të tjera të po të njëjtit artikulli:

*“[...] është krejt e painteres që lexuesi të lidhet me farë formulash ideore, apo nuk guxojmë që të ai të ngacmojmë këtë reaksion ideor në mënyrë emocionale, përmes transformimit artistik, se kështu nuk ndihmojmë as mendimet, as qëllimet më të mira, as frazat e “larta” mbi “dobinë” [...]”<sup>41</sup>*

Apo në një rast tjetër:

*“Nuk bën që poezia të shikohet vetëm si mjet i propagandës së ideve, madje edhe të atyre më përparimtare e stili vetëm si instrument i mendimeve.”<sup>42</sup>*

Ndoshta citimi i dytë meriton një vëmendje të veçantë, pasi duket se e vërteton natyrën gati profetike të këtij artikulli të cilën e përmendëm edhe më sipër. Ka një lloj frike e një parandjenjë ogurzezë<sup>43</sup> në këto fjalë, ndoshta një lutje, që të mos vazhdohej me vështrime jashtëletrare për letërsinë të cilat mund të sillnin precedentë si ai i censurimit të “Vargjeve të lira” për shkaqe ideore apo qoftë edhe për publikime që zinin fill nga këto shkaqe. Siç edhe fatkeqësisht ndodhi pas 44-ës, vepra e Migjenit u publikua vetëm në funksion të asaj së cilës dukej qartë se vetë autori i druhet në këtë shkrim: propagandës së ideve.

---

<sup>41</sup> Migjeni në “Mendimi...”, Nasho Jorgaqi, Ibid. .

<sup>42</sup> Migjeni, Ibid.

<sup>43</sup> Afron së tepërmi ky mendim i Migjenit me pikëpamjen e T. Todorovit lidhur me “funksionin” që arti duhet të “ushtrojë”: “...bukuria definohet në të njëjtën kohë si diçka që, në planin funksional, nuk ka qëllim praktik dhe si diçka që, në planin struktural, është e organizuar me përpikërinë e një kozmosi.”,- Tzvetan Todorov, *Letërsia në rrezik*, përktheu nga origjinali frëngjisht Mehdi Halimi, shtëpia botuese “Gjon Buzuku”, Prishtinë, 2007, f. 42.

## Një receptim i munguar/deformuar

Me siguri që nëse Krijuesi do të mjaftohej duke i treguar Evës dhe Adamit vetëm mrekullitë e kopshtit të Edenit, duke e lënë mënjanë historinë e Pemës së Njohjes, ndoshta Historia do të qe ndryshe! Një prej mësimëve që mund të nxjerrim prej këtij episodi biblik është që kur diçka cilësohet si “e ndaluar”, edhe në mos pastë në të ndonjë gjë realisht të dëmshme, vetëm fakti që e etiketon si të tillë e bën atë një objekt kurioz dhe pse jo të lakmuar. Kjo edhe mund të justifikojë si “primordial” prirjen që njeriu ka për të shkuar më shpejt kah së ndaluarës sesa të lejuarës.

\*\*\*

Po të hedhim një vështrim të shpejtë në historinë e letërsisë botërore, një pjesë e mirë e atyre që sot i konsiderojmë si “kryevepra” janë mbrujtur në rrethana të pafavorshme historike apo biografike: Dantja, Floberi, Bodleri, Uajldi, Xhojsi, Pastërnaku etj., nuk janë “mirëpritur” në kontaktin e parë me receptuesin/kritikën e kohës, paçka se më vonë janë kthyer në klasikë dhe, madje, kanonikë si autorë.

Kështu mund të dalim në përfundimin se vërtet që p.sh. censura, duke e reduktuar apo edhe shkëputur plotësisht kontaktin e lexuesit me veprën, nga njëra anë duket se e mpak vlerën e kësaj të fundit, por nga ana tjetër e rrit edhe interesin për “frutin e ndalur”. Mirëpo, Migjeni pati (në njëfarë mënyre) fatkeqësinë të mos ishte “frut i ndalur” siç qenë Konica, Fishta, Koliqi etj. autorë të cilët u nxorrën jashtë skemën së komunikimit fillimisht duke u anatemuar dhe pastaj thjesht duke u lënë në harresë.

Me sa duket, propaganda totalitare e kuptoi që duke e “mallkuar” një autor, nga njëra anë dukej se e nxirrte atë jashtë skemës së komunikimit letrar, por nëndheshëm, nga ana tjetër, rriste njëkohësisht interesin për këtë “demonin”, i cili po të zbulohej mund të rrëzonte krejt demagogjinë e kritikës socrealiste. Ndaj edhe u zbatua metoda e heshtjes: të asgjësohet shkrintari duke mos folur fare për të.

Historia e Migjenit duket fatlume në krahasim me historinë e përbashkët të tre autorëve të sipërpërmendur: jo vetëm nuk u anatemuara, por përkundrazi u kthye në epiqendër të vëmendjes së kritikës së kohës.

Mirëpo për çfarë?

Sigurisht jo për atë që ne, nga pozitat e sotme, mendojmë që përbën vlerën artistike të veprës së tij: shijen e re të shprehjes artistike e cila jo vetëm që theu traditën paraardhëse romantike, por që edhe në raport me shkrintarët bashkëkohës ishte e pangjashme ose, më mirë me thënë, “kangë në vete”.

Thamë më sipër se “historia e Migjenit duket fatlume”. Po, sepse vijoi të jetë pjesë (hiper)aktive e komunikimit letrar dhe njëkohësisht fatkeqe pasi u bë pjesë e një deformimi sistematik nga kritika e cila e futi në kallëpe ideologjike që e përçudnuan dhe ngushtuan në mënyrë të skajshme frymën e saj universale. Nëse pas viteve '90 me Koliqin, Konicën apo Fishtën, puna do të niste mbi një terren ku duhej të hiqej “balta” që



mbuloi për 50 vjet veprën e tyre, me Migjenin puna ishte edhe më e vështirë: këtu balta nuk gjendej vetëm në sipërfaqe, por në çdo ind të veprës dhe, ç'është më e keqja, "balta", e "blatuar" për gjysmë shekulli mbi Migjenin, nuk perceptohej si e tillë, pra si baltë.

Pra pyetja që do të vijonte tani është: cili do të ketë qenë receptimi i Migjenit në kohën kur shkroi? Jemi në mesin e viteve '30, kohë kur Migjeni boton "Vargjet e lira". Jemi po sërish në mesin e viteve '30, kohë ku E. Koliqi boton përmbledhjen me novela "Hija e maleve".

Përse e bëmë këtë analogji?

Në fakt, nuk do të donim që kursesi të nisnim një punim shkencor i cili mëton të aplikojë metoda të natyrës formal-gjuhësore dhe veçanërisht semiotike duke bërë digresione historike të cilat realisht, për natyrën që kemi dashur t'i japim punimit, jo vetëm që nuk ngrenë peshë, por madje janë edhe të dëmshme në qoftë se *aplikohen* (ndoshta termi më i drejtë në këtë rast do të qe "*implikohen*") si instrumenta studimorë për të ndriçuar një objekt të caktuar me karakter letrar (e që në rastin e metodave formale do të duhej të ishte, madje, vetëm literal).

Kjo ishte një vërejtje të cilën ne e morëm parasysh në çastin kur vendosëm që të nisnim këtë punim dhe është një vërejtje e qëndrueshme, por siç edhe mund të konstatohet fare lehtë, fati i krijimtarisë së Migjenit, nuk ka qenë më i *paqtë* se ai i Fishtës, Koliqit, Konicës e shumë të anatemuarve të tjerë, të cilët jo vetëm që u keqkuptuan (me dashje) por u arrit deri aty sa të fshiheshin fare nga tekste didaktike.

Mospreferenca, për shkaqe të njohura për t'i publikuar këta autorë dhe fshirja nga antologjitë shkollore, në njëfarë mënyre e ka pasur edhe ajo një rrjedhje sadopak "pozitive" në gjithë atë farë inkuizicioni, pasi gjithsesi, duke kaluar në periferi të vëmendjes së kritikës utilitare të kohës, "të nëmurit", përveç etiketimeve-klishe si "reaksonar", "borgjez" e ndonjë tjetër, dalëngadalë u lanë paksa në harresë në pikëpamje të studimeve të veprave të tyre, duke i ruajtur kësisoj të përbaltur si figura, por të paprekur (deri diku) si vlera artistike.

Vëmendja e tepruar që u përqendrua tek Migjeni, si pararendës i "diellit alegorik" të socrealizmit dhe e gjithë historia që pasoi, ndoshta e ngritën shumë lart atë në hierarkinë e letrave shqipe, çka edhe mund (*dhe*) i takonte, porse shqetësimi qëndron në *arsyet* dhe *qasjen* metodologjike ndaj veprës së tij, çka bëri që ai vërtet të ngihej lart në hierarki, por në një pedestal të paqëndrueshëm për aq sa arsyet ishin politike dhe qasjet jashtëletrare.

Siç edhe e kemi përmendur më herët, fati i "Vargjeve të lira" të cilat, në një regjim të caktuar, u censuruan dhe, pavarësisht se gjatë regjimit që pasoi u publikuan së bashku me "Novelat e qytetit të veriut", në të dyja rastet u bënë për të njëjtat shkaqe: *jashtëletrare*. Ndaj është e vetëkuptueshme që, edhe për rrjedhje të këtyre shkaqeve, njohja me këtë autor rezultoi më shumë një *mosnjohje e asaj që duhej të ngihej*. *Qasja* jashtëletrare është një gjë, *arsyet* e kësaj qasjeje janë diçka tjetër.

Qasje jashtëletrare janë edhe biografizmi, historicizmi, psikanaliza etj., të cilat pavarësisht se janë të pjesshme si njohje (sipas tezave formaliste, ato nuk janë njohje asfare), por që (për të mos kaluar në skajshmëri), gjithsesi mbeten një përmasë e caktuar dhe e rëndësishme e njohjes, por kur këto qasje jashtëletrare bëhen për arsye thjesht propagandistike, atëherë bëhen që i bëhet artit është edhe më shkatërrues.

Me rastin e Migjenit, ka ndodhur pikërisht kjo dukuri. Është kjo arsyeja që nuk arritëm dot që të paktën këtë përmasë historike, ta shmangnim nga ky punim, siç edhe jemi munduar që të përjashtojmë sa të mundim p.sh. referencat biografike të *autorit*<sup>44</sup>, këndvështrimet psikanalitike apo edhe filozofike. Ndaj, edhe pse, ndoshta pa dashjen e tij, shkruesi i këtyre rradhëve e pa veten të detyruar që, gjithsesi, të bënte një inkursion të shkurtër historik.

Ka një çështje të cilën do të donim që ta sqaronim qysh në krye të herës për të mos i dhënë dorë kahjes që *a-priori* të vlerësojmë (në kuptimin “pohojmë”) çdo shkrimtar i cili është keqvlërësuar më parë në rrethana të caktuara historike, pasi kështu, në pikëpamje *procedurale*, nuk të bënim asgjë më shumë se ajo pjesë e kritikës që ka bërë të kundërt e asaj që ne po pretendojmë me këtë punim.

Ndaj edhe gjejmë rastin që të bashkohemi edhe me qëndrimin e studiuesit S. Fetiut i cili shprehet se:

“... *vepra e Migjenit nuk kërkon as vlerësime mitizuese as shqyrtim demitizues: për të janë të preferueshme analizat përkatëse shkencore [...] pra, mënyra e ndërtimit, e shtjellimit dhe e strukturimit të materies, pavarësisht nga ideja dhe tema, por duke e vështruar problemin në tërësinë e mjeteve ideoartistike dhe stilistiko-gjuhësore.*”<sup>45</sup>

Ndoshta jemi ende në kushtet kur do të na duhet të riartikulojmë shqetësimin që Arshi Pipa ngrinte qysh në vitin 1941 (kujtojmë që ende nuk kishte filluar “revolucionin kulturor” në Shqipëri) se :

“ [...] *nevoja ma e madhe që i paraqitet problemit letrar shqiptar asht ri-shikimi i vlerave.*”<sup>46</sup>

Le të ripohojmë që ky është një shqetësim i përhershëm në fushë të mendimit letrar, pasi hierarkitë asnjëherë nuk janë përfundimtare dhe ato i nënshtrohen në mënyrë të pandërprerë dialektikës së ripërmasimit, edhe në kushte “normale”. Por kur ky “normalitet” deformohet për periudha të gjata kohore, siç edhe ka ndodhur me rastin e letërsisë shqipe, thirrja e Pipës bëhet edhe më e ngutshme, duke marrë, madje, karakter imperativ më shumë se sa thjesht udhëzues.

<sup>44</sup> Me termin “autor” do të kemi mjaft diskutim në vijim të punimit dhe, përgjithësisht, do t’i referohemi atij thuasje ekskluzivisht si “autor model” sipas teramve të Eco-s, e në disa raste autori do të kuptohet thjesht si “grupim ligjërimi” (me termat e Foucault-së), por për momentin, me “autor” po kuptojmë përmasën empirike të Migjenit për aq sa jemi në një diskurs me karakter historik.

<sup>45</sup> FETIU, Sefedin, *Vepra e Migjenit dhe kritika e saj*, Prishtinë, 1984, f. 11.

<sup>46</sup> PIPA, Arshi, *Për një kritikë letrare*, Kritika- Esse 1940-1944, Princi, Tiranë, 2006, f. 12 (marrë nga revista e përmuajshme “Shkëndija” Viti II i botimit, gusht-shtator, Nr. 2-3, 1941)

## Shënime mbi receptimin kritik për Migjenin

Për shkak se një analizë e hollësishme lidhur me kritikën ndaj Migjenit nuk hyn në interesat e këtij punimi, këtë syth e kemi titulluar “shënime”. Nuk e pamë me interes që të bënim një “kritikë të kritikës” për arsyen e thjeshtë sepse, së pari kjo do të kërkonte një trajtim më vete dhe, së dyti sepse edhe në qoftë se do të merreshim specifikisht me të, përfundimet përapëlqejmë t’i nxjerrim duke u përballur me tekstin e autorit dhe jo duke e çuar ligjërimin e këtij punimi në trajtesa polemike.

Ndaj mendojmë se zëvendësimi i termit “kritikë” me “shënime” (le të kujtojmë këtu edhe *Shënimet letrare* të M. Kutelit) jo vetëm që është më modest, por edhe më asnjans; i gjithë interesi i këtij sythi kufizohet, jo thjesht në bërjen e një kronologjie historike të kritikës ndaj Migjenit, më shumë sesa përpjekja për të bërë një grupim të linjave kryesore në të cilat ka ecur, ndër vite, mendimi kritik lidhur me këtë autor.

Kemi përdorur qëllimisht parafjalën “mbi” për të treguar që në njëfarë mënyre, një kritikë (apo shënim) mbi kritikën ka karakter paksa parazitare (bëhet një metaligjërime i ngritur në fuqi të tretë, ose ndoshta edhe të katërt<sup>47</sup> dhe si në çdo metaligjërime, nga njëra anë rritet diametri i semiosferës e rrjedhimisht fuqia interpretuese dhe, nga ana tjetër, rritet paralelisht rreziku për të humbur ato që mund të kenë qenë *domethëniet burimore* të vetë veprës<sup>48</sup>).

Për shkaqe të njohura historike, sa herë që flitet për kritikën ndaj autorëve të letërsisë shqipe të traditës, në mënyrë të menjëhershme të krijohen virtualisht **tri struktura treshe**:

### 1. STRUKTURË *KOHORE*:

- a) kritikë e para vitit ‘44, ose e paraçlirimit;
- b) kritikë e viteve ‘44-‘90 ose e periudhës së komunizmit, realizmit socialist etj;
- c) kritikë e periudhës së pasviteve ‘90.

---

<sup>47</sup> Madje edhe vetë **ligjërimi letrar ndoshta duhet parë si një metaligjërime** për aq sa “realiteti jashtëletrar”, të cilit letërsia i referohet, sipas koncepteve të sociosemiotikës, është edhe ai një **realitet shenjues** e rrjedhimisht edhe gjuhësor, qoftë ky human në kuptimin antropologjik të fjalës, qoftë urbanistik, publicitar etj. Në këtë pikë, duket se shkuptimësohet koncepti i “referentit jashtë gjuhësor” i Jakobsonit në skemën kanonike të komunikimit. Në këto kushte skema klasike do duhet të rishikohet për aq sa ky **referent** është një kod ligjërimor më vete

<sup>48</sup> “*Të përmendësh procesin e të thënit brenda thënies, do të thotë të përfutosh një thënie, e cila ka një proces të thënit që gjithmonë mbetet për t’u shprehur.[...] Përpjekja e rrëfimit për tu shprehur përmes një vetpërsiatjeje, mund të jetë vetëm një dështim, çdo deklaram i tij i shton një shtresë të re asaj shtrese të trashë që fshih procesi i të thënit. Kjo trallsje e pafundme do të reshtë vetëm nesë ligjërimi bëhet plotësisht i patejdukshëm: në këtë moment ligjërimi shprehet pa qenë nevoja të flas për vetveten.*” - TODOROV, Tzvetan, Poetika e prozës, Panteon- Sh.L, Tiranë 2000, f. 22.

## 2. STRUKTURË *HAPËSINORE* :

- a) kritikë e zhvilluar **brenda** kufijëve të Shqipërisë politike.
- b) kritikë e zhvilluar **jashtë** kufijëve të Shqipërisë politike, duke nënkuptuar këtu kryesisht kritikën e studiuesve shqiptarë nga Kosova dhe Maqedonia.
- c) kritikë e zhvilluar **jashtë** kufijëve të Shqipërisë politike ose ndryshe *kritikën e diasporës*, e cila lidhet më së shumti me personalitete të letrave shqipe që shtrënguar prej rrethanash politike, u larguan (termi më i përshtatshëm do të ishte “u arratisën”) nga Shqipëria, por nuk e ndërprejnë veprimtarinë e tyre krijuese, po aq sa edhe atë studimore, kritike. Sigurisht që janë më shumë, por për këtë rast, struktura që të krijohet (çuditërisht) është përsëri treshe: E. Koliqi, A. Pipa dhe M. Camaj.

## 3. STRUKTURË *TIPOLOGJIKE* (e cila është edhe më e ndërlikuar):

- a) Kritikë *me qasje kryesisht të jashtme* (nacionale, biografike, historike, sociologjike, etike etj) në *bashkëveprim me qasjen e brendshme* (çështje të zhanrit, llojit letrar etj.) e cila lidhet përgjithësisht më pikën a) të strukturës kohore.
- b) Kritikë *me qasje përjashtimisht të jashtme* dhe kjo bashkëlidhet më së shumti me pikën b) të strukturës kohore dhe, në ndonjë rast edhe me pikën c) të strukturës hapësinore, por duke u shënuar jo në ato nivele dhe qasje me pikën b) të strukturës kohore.
- c) Kritikë *me qasje kryesisht të brendshme*, por pa lënë mënjanë edhe qasjet e jashtme, ku këto të fundit, në këtë rast, janë të moderuara. Kjo lloj kritike përkon *pjesërisht* me pikën a) të strukturës kohore; ka *tendencë mbizotëruese* në pikën c) po të strukturës kohore; thuajse *inekzistente* në pikën b) të strukturës kohore; *tendencë* mbizotëruese në pikën b) të strukturës hapësinore dhe njëfarë përzierjeje me pikën c) të strukturës hapësinore.

## Migjeni brenda modelit kohor

a) Siç e përmendëm edhe më lart, edhe vepra e Migjenit, ashtu si edhe mjaft prej autorëve të tjerë të letërsisë shqipe të traditës, ka kaluar në të trija këto struktura. Sa i takon kritikës, lidhur me *modelin kohor* mund të përmendim atë kritikë e cila me të drejtë do të quhej kritika “promovuese” apo “debutuese”, që nënkupton shkrimet e para të cilat e pikasën veprën e Migjenit si “zë ndryshe”, që “bie në sy” mes shkrimtarëve të tjerë të kohës.

Duke nisur me E. Koliqin, i cili, sipas të dhënave, duket të ketë qenë edhe i pari që e ka vërejtur Migjenin si potencial krijues qysh në vitin 1934<sup>49</sup>. Por është pikërisht Koliqi i cili në Historinë e lirikës shqipe<sup>50</sup> Migjenin “lirik” e paraqet përmes poezive “Të lindet njeriu”, “Kangët e pakëndueme”, “Lagjja e varfun” dhe “Blasfemi”<sup>51</sup>, ndër këto të katërta, poezia e cila qëndron më pranë llojit lirik është vetëm “Kangët e pakëndueme”, ndërsa të tjerat lënë hapësirë për diskutim.

Arshi Pipa, është studiuesi i cili ka shkruar në tre çaste të ndryshme historike për Migjenin dhe të trija qëndrimet e tij janë sa interesante edhe kundërthënëse<sup>52</sup>.

Nga njëra anë, Pipa e vlerëson maksimalisht Migjenin sa i takon formës së re artistike me të cilën ai ndërton krijimtarinë e tij duke e quajtur “pionier” të një fryme të re krijuese<sup>53</sup>. Por njëkohësisht Pipa thekson (atë që fillimisht Koliqi e ka vërejtur si nevojë për të kthjelluar trajtën dhe zotëruar lëndën<sup>54</sup>) “teknikën e pasigurt poetike” të Migjenit<sup>55</sup>, e

---

<sup>49</sup> KOLIQI, Ernest. *Në lulishten letrare*, Illyria, 1934, f.3: “ky kangtar djaloç, me zemër të ndrydhun në një përshpirtni shoqnore, mund të të na falë kur t’a gjejë kthielltin e trajtëns e zotnimitin e landës-nji kangë shpërblyese dashunijë njerëzore.”, cituar në B. Suta “Pamje të modrnitetit në letërsisë shqipe. Poza e shkurtër e Koliqit , Kutelit dhe Migjenit”, Botimet Onufri, Tiranë, 2004, f. 115.

<sup>50</sup> *Antologia della lirica Albanese* (versioni e note acura di E. Koliqi), MCMLX XIII, Milano, 1963.

<sup>51</sup> *Antologia della lirica... f. 167-172.*

<sup>52</sup> Për më gjerë shih A. Pipa “Për Migjenin, Princi, Tiranë, 2006.

<sup>53</sup> “*Hymja e Migjenit në letërsin shqipe shënon një datë. Kjo hymje asht e vrullshme dhe e then traditën. Mos të harrojmë se shkrimet e para të Migjenit dalin në vjetin 1934, pra ma se dhetë vjetë ma parë. Poezija shoqnore e Migjenit n’atë kohë ishte ankronike, ishte “kangë që s’kuptohet”. Në një vend tjetër ku poezija shoqnore nuk asht një gja e re, në Jugosllavi fjala vjen, ku poezija shoqnore ka qenë e njoftun kaherë, poeti i “Vargjevet të Lira” nuk do t’ishite dallue fort prej grupit të shkrimtarëve të tjerë shoqnorë. Por në Shqipni Migjeni asht një i vetëm, asht pioner.*”, - PIPA, Arshi. *Për Migjenin -tri ese*, Princi, Tiranë, 2006, f. 49.

<sup>54</sup> KOLIQI, Ernest. *Në lulishten letrare*, Illyria, 1934, f.3: “Ky kangtar djaloç, me zemër të ndrydhun në një përshpirtni shoqnore, mund të të na falë kur t’a gjejë *kthielltin e trajtëns e zotnimitin e landës*- një kangë shpërblyese dashunijë njerëzore.”, cituar në B. Suta “Pamje të modrnitetit në letërsisë shqipe. Poza e shkurtër e Koliqit , Kutelit dhe Migjenit”, Botimet Onufri, Tiranë, 2004, f. 115

<sup>55</sup> “*Poezija e Migjenit nuk asht sigurisht një shembull pune së përsosun artistike. Gjuha e tij nuk asht e sigurtë, teknika e shprehjes mungon mjaft. Por për këtë a do të themi se ky art nuk asht poezi? Jo. T’i mohojsh poezin Migjenit asht njësoj sit ë mos pranojsh për xhevahir xhevahirin e papunuem, i cili më ndonji f. mund të jetë edhe i mbuluem prej dheut.*”, - PIPA, Arshi. *Për Migjenin -tri ese*, Princi, Tiranë, 2006, f. 47.

cila sipas Pipës përveçse prej moshës së re të poetit, vjen mbi të gjitha prej origjinës së tij sllave<sup>56</sup>.

Kjo pikëpamje është mbrojtur edhe prej Koliqit në parathënien e Antologjisë së lirikës shqipe<sup>57</sup>, e vitit 1963.

Pipa është ndoshta i pari që bën një tipologjizim të krijimtarisë së Migjenit: ai vë në dukje karakterin ndërëgjnor<sup>58</sup> të prozës së tij, tematikën e pangjashme të kësaj krijimtarije me letërsinë paraardhëse, kryesisht romantike, por edhe me letërsinë që lëvrohej në vitet '30<sup>59</sup>.

Qemal Draçini, në vitin 1944 pikëzon disa prej tipareve themelore të poezisë së Migjenit si p.sh.:

*“Asht kot me kërkue me e vendue poezin e Migjenit në rrymën e njëj shkollë o të njëj lloji të paracaktuem. Pse vargu i tij asht i ndryshuem tash tue qenë i rregullt metrikisht, tash i zgjidhun, tash shbërthyes e mbrapa statik, blasfemues e rebel e ma vonë i pagjtë e kontemplativ.”*<sup>60</sup>

---

<sup>56</sup> “I lindur shqiptar në një familje me prejardhje sllave, pastaj i arsimuar në një mjedis kulturor sllav, ai u takua prapë me Shqipërinë dhe me kulturën shqiptare si një i rritur. Gjuha që foli në shtëpi ishte serbo-kroatishja, ndërsa në seminar ai mësoi rusisht. (6) Ai nuk e dinte shqipen mirë. Tekstet e tij janë të mbushura me gabime ortografike, madje elementare, dhe sintaksa e tij është larg të qenit shqipe tipike. Ajo çka është e vërtetë për italishten e Italo Svevo-s, është madje më e vërtetë për shqipen e Migjenit.”- PIPA, Arshi. *Për Migjenin -tri ese*, Princi, Tiranë, 2006, f.54.

<sup>57</sup> KOLIQUI, E. *Antologia della lirica...* f. 28-29.

<sup>58</sup> “Legjenda e Misrit, Të korrurat, Puthja e cubit, Bukuria që vret, janë **poema në prozë**. T’ashpra e të fuqishme, plot vetmi të gjanë e durim të përmbajtun përdhuni, ato kanë hijen tragji-epike të malevet para të cilavet u – shkruen. Nuk mund të çmohet poezija e Migjenit pa u- pasë para syshë edhe kto poema. Ashtu sikur nuk mund të kuptohet jeta e tij pa analizue ato copa proze, ma fort kronikale, që përmendëm ma sipër.”,- A. Pipa, *ibid.* f. 31.

<sup>59</sup> “Mund të quhet Migjeni “poeti i të mjervet” dhe vepra e tij një “poemë mjerimi” e vazhdueshme e ndërpreme prej hovesh të flakta për me i shpëtue ktij mjerimi fatal.

Ndër skutat e qelbta të rrugavet, mes poteravet të tymosuna të mejhanavet, mbi shtratet e zhyeme të prostitutavet, ndër burgje, ndër kësolla edhe ma t’errta se burgjet, lohet një tragjedi (apo një komedi?) e përherëshme. Njerëzit qi e losin (njerëz a maska?): lavira, rrugaça, dobiça, hajna, pijanecë, të burgosun, të sëmundë, të çmendun, sillen në një valle fantasmagorike turpi e uje të pa-fund.

[...] Ky asht skenari qi zbulon syni i Migjenit. Tjerët kan kalue pa e shënue. Vagabonda, të burgosun, lavira! Bota sjell kryet mënjane për mos me i pa kto qenje të mjera të neverituna...

Migjeni i ban protagonist të poemavet të tij. Nji simpati e fortë e afron kah kta të dënuem, kah kto viktima të shoqnis. Kush asht aj tekembramja? Nji mësuës katundi, nji i sëmundë qi nuk mund të shërohet pse nuk ka pare. Por ndërsa të tjerët kan heshtë aj çon zanin. Të tjerët ngushllohen me mëshirë. Aj bërtet: Mjerimi s’do mëshirë. Por don vetëm të drejt! Mshirë? Bijë bastardhe e etënvat dinakë”,- A. Pipa, *ibid.* f. 6-7.

<sup>60</sup> Mandej ai vijon: “Në veprën e tij takohen në një farë pike gjurmë të simbolizmit me vrashdësin e pikëzimeve të realizimit të fund-shekullit të shkuem. Ka të simbolizmit paraqitjet e gjendjeve të mbrendëshme shpirtnore me symbole të jashtme, pasqyrimin e shpirtit n’objekte të natyrës, ka vetë “vargun e lirë” e krijimin e asonancës, tonin monologjik të vjerrshës, - por mungon në përgjithësi ‘muzikaliteti i përkymem i vargut, stolisja metaforike, paraqitja trashendentale fytyrimit. Përkundrazi, shpesh mbresët, ngashrimet, ndjesit, me një fjalë bota e mbrendëshme shpirtnore shpërthen jashtë me ashpersin e njëj shprehjeje së mbledhtë në gjasë të njëj formyle logike. N’anë tjetër atmosfera në të cillën sjellen vehtjet e tija asht një atmosferë reale marrë nga pamje dendun negative të jetës, me jehe e zane të botës vetë. Me Migjenin çelet një rrymë e re në botën e letrave e të mendimit tanë.”,- Qemal

Ndër të tjera, Draçini nënvizon karakterin ironik<sup>61</sup> të poezisë së Migjenit dhe në vëmendjen e tij nuk kalon pa u vënë re ajo që edhe Koliqi dhe, më së shumti Pipa e kanë cilësuar si një të “metë” të poezisë së Migjenit: mungesa e përgatitjes së plotë teknike dhe përzierjes së regjistrit poetik me atë gazetaresk<sup>62</sup>. Nga ana tjetër, ai (Draçini) në këtë artikull përmend faktin e një gjuhe poetike, e cila përveçse e papërpunuar, mbart ato që ai i quan “barbarizma të panevojshme”<sup>63</sup>.

Të paktën te këto tri kritika të Migjenit, megjithë ndonjë shenjë të kritikës biografike e cila ka krijuar shkas, në rastin më të keq, për të quajtur Migjenin si “shpirti sllav që flet shqip”, ose që krepuskolarizmin në poezinë e tij ta lidhin me gjendjen e tij shëndetësore, ka ekzistuar, gjithsesi ka mbizotëruar analiza tekstore dhe përpjekja për një qasje të brendshme.

b) Në artikullin e Dh. Shuteriqit të vitit 1948, duket se ka njëfarë keqardhjeje për faktin se Migjeni nuk i pat njohur N. Frashërin dhe as Çajupin dhe, sigurisht që për këtë “faji” ishte i klerit katolik<sup>64</sup>. Përsëri del në dritë “mospërgatitja teknike e poetit”, e cila rridhte mbi të gjitha prej prejardhjes së tij “sllave”<sup>65</sup>.

Projektimi (i panatyrshëm) i Migjenit si “pararendës i realizmit socialist” dhe nevoja për ta përdorur ideologjikisht, bëri që më vonë t’i faleshin këto “njolla” biografike dhe madje edhe në rastet kur krijimtaria e Migjenit nuk përputhej e madje dilte në

---

Draçini. *Vepra poetike e Migjenit*, në Enver Muhametaj, *Mendimi letrar shqiptar (1939-1944)* 7, Qendra e Studimeve Albanologjike, Instituti i Gjuhësisë dhe i Letërsisë, “Bota shqiptare”, Tiranë, 2008, f. 388-389.

<sup>61</sup> DRAÇINI, Qemal. *ibid.* f. 392.

<sup>62</sup> “Ndoshta Poetit i mungonte përgatitja e plotë teknike. Por, ndoshta edhe desht vetë me qëndrue ultë, sa ma afër typave që ay pikëzonte, e që, në pjesë dërmuese, janë pikërisht tupa të shtresave t’ulta. As gjuha nuk asht e kujdesun e përpunueme për poezi; tue lexue veprën e këtij Poeti shumëherësh mbetet vrraga e njëj *gjuhe fletorari*. Takohet një përzimje e gegënishtes me toskënishten, si edhe shumë barbarizma të shtime pa nevojë.”-Qemal Draçini, *ibid.* f. 392.

<sup>63</sup> “Takohet me përzimje e gegënishtës me toskënishten, si edhe barbarizma të shtime pa nevojë.- Qemal Draçini, *vep. cit.* f. 392.

<sup>64</sup> “Nuk munt të thohet me siguri se Migjeni e pat njohur historinë e letërsisë shqipe. Esht e vështirë të gjesh te ai gjurmat e një influence brënda përbrënda kufijve tona. Migjeni nuk duket t’i ketë njohur mirë poetët e jugut, Naimin dhe Çajupin, të cilët regjimi dhe kleri katolik që sundonte mi letërsinë tonë të kohës, i kishin hedhur në këndit, me gjithë respektin hipokrit që tregonin për të parin.,- *Literatura jonë*, e përmuajshme letrare-kritike, Organ i Lidhjes së Shkrimtarëve të Shqipërisë, viti II, nr. 8, Tiranë, tetor 1948, zëri “Migjeni (1933-1948)”, f. 11.

<sup>65</sup> “E para, si poeti s’ka arritur ta njohë mirë teknikën e prozodisë shqiptare. Kur erdhi në Shqipëri (1933), ai e kishte harruar shumë shqipen dhe letërsinë e saj duhej ta njihte tepër pak, që të mos thomi aspak. E dyta, se ato që ai njohu nga letërsia shqipe, e revoltuan. E treat, se bëri një përpjekje për vargje të lira, veçse pa e patur idenë e qartë të vargut të lirë. Po ta vemë re mirë, shpesh vargjet e Migjenit përdhuhohen dhe prej nesh, sepse nuk dimë t’i këndojmë. [...] Të tilla nuk janë, zakonisht, as vargjet e Migjenit, me gjithë se ai i quan “të lira”. Migjeni duket se nuk ka patur idenë e qartë të vargut të lirë. Këtë ide nuk e kanë sot të qartë, në vënt tonë, shumica e atyre që shkruajnë vargje. [...] Thamë më lart se Migjeni, kur u kthye më 1933 në Shqipëri, shqipen e kishte haruar shumë. Le të shënojmë gjithashtu se, prej familje ortodhokse shkodrane, ai kishte si gjuhë të shtëpisë sërëbishten”,-*Literatura jonë*, *ibid.* f. 11-13.

kundërshtim të plotë me tezat e realizmit socialist, këto liheshin anash vëmendjes së studiuesve si “paqartësi ideologjike”<sup>66</sup>.

E nisëm sqarimin e kësaj periudhe dhe u ndalëm pikërisht te ky artikull pasi, të dhënat tregojnë që në kritikën që vijoi më vonë në Shqipëri në raport me veprën e Migjenit diku më shumë e diku më pak, linjat mbetën po ato: Migjeni, mësuesi i varfër fshati, i cili vdiq në moshë të re si pasojë e një sëmundjeje e cila u zhduk gjatë “udhëheqjes së pushtetit popullor”; Migjeni antiklerikal dhe ateist<sup>67</sup>; Migjeni poet revolucionar<sup>68</sup>; Migjeni simpatizant i ideve të majta, mbështetës i shtresës “së nëpërkëmbur nga feudalët zogistë”<sup>69</sup>, shkrimtar “përparimtar” përkundrejt atyre “reaksonarë”<sup>70</sup>, “pasqyrues i realitetit” të fshatarit shqiptar, pse jo “poet i realizmit socialist”<sup>71</sup>; flamurtar i letërsisë luftarake (dhe pse jo “bombë e flamur”)<sup>72</sup>.

Duke mos u marrë me përmbajtjen, edhe titujt e artikujve kritikë të kësaj periudhe janë tejet të përgjithshëm dhe të standardizuar, pra të tipit “Migjeni. Jeta dhe vepra”, Koha- Migjeni- Shoqëria”, ose thjesht “Migjeni”.

Por edhe në rastet kur titujt janë premtues si formulim, pra që të japin idenë e një qasjeje, nuk po themi tekstore, por së paku artistike/teknike, përmbajtja e tyre në pjesën më të madhe të rasteve është zhgënjyese. Si shembull të këtij zhgënjimi mund të sjellim atë të K. Bihikut në artikullin e vitit 1971 me titull “Proza e Migjenit”, në të cilin pritshmëritë janë që artikulli së paku të ketë një qasje e cila do të merret me aspekte gjinore të veprës së Migjenit<sup>73</sup>.

Fakti është që në këtë shkrim gjen paragrafë të tillë:

*“Sipas nesh, ky shkrim është parodi kundër E. Koliqit, i cili, në disa novela të tij kishte idealizuar ambientet borgjeze shkodrane, sidomos intelektualët nga këto shtresa.”<sup>74</sup>*

---

<sup>66</sup> “Migjeni s’është i qartë kur prët “të lindë një njeri” që të shpëtonjë popullin, të ngjallë epopenë e vendit tonë. Ai e pret *gabimisht* shpëtimin nga një njeri “heroi”, nga “mbinjeriu”-influcë e Nietzsche-s. *Çaste paqartësie* janë edhe çastet e tij pesimiste, *të pazakonshme* te Migjeni, I cili, zakonisht është optimist”, - Dh. Shuteriqi, Literatura jone, ibid., f. 9. Aq e rëndësishme është për autorin e këtij artikulli (Shuteriqit) që ta sqarojë këtë “cast paqartësie” saqë menjëherë në fund të f.sh është vendosur një footnotë e cila “qartëson” sa më poshtë: “Vjershës së tij “Trajatat e mbinjeriut”, poeti I ka vënë si shënim: “Dithyramb Nietzsche-an”. Njeriu e shoqërisë s’ardhëshme ai është munduar ta përfytyrojë sipas shembullit të mbinjeriut të Nietzsche-s, sipas Zarathustrës së këtij dhe na e përshkruan si “ Një Sfinks të madhnueshëm, pa zemër, pa ndjenja”. *Ishte një gabim që rrihte nga paqartësia e tij ideologjike.*”

<sup>67</sup> GURAKUQI, Mark. Tema antifetare në veprën e Migjenit, Nëntori, nr. 8, 1967, f. 175-188.

<sup>68</sup> AGOLLI, Dritëro. Migjeni – poet i revoltës dhe i së ardhmes, Nëntori, Nr. 10, 1988, f. 165-175.; BRAHIMI, Razi. Migjeni- flamurtar i letërsisë sonë luftarake, Nëntori, nr. 8, 1958, f. 137-160.;

<sup>69</sup> BALA, Vehbi. Figura e fshatarit në veprën e Migjenit. SF, nr. 1, 1986, f. 43-50.

<sup>70</sup> GURAKUQI, Mark. Pasqyrimi i jetës së qytetit në veprën e Migjenit. Në : M. Gurakuqi, *Autorë dhe probleme të letërsisë përparimtare të viteve ’30*, Tiranë, 1966, f. 36-61.

<sup>71</sup> GJYLI, Ari f. Migjeni- poet i realizmit socialist. BISHSSHSH, nr. 2, 1957, f. 135-203

<sup>72</sup> GJYLI, Ari f. Bombë e flamur. Nëntori, nr. 10, 1961, f. 52-64.

<sup>73</sup> Bëhet fjalë për skicën “Në sezonën e mizave”.

<sup>74</sup> BIHIKU, Koço. *Proza e Migjenit*, Studime filologjike, 1971, nr. 4, f. 11- 47.



Mirëpo, si për ta thelluar zhgënjimin tonë, po i njëjti autor, në vitin 1976 e rimerr në shqyrtim po të njëjtën skicë, tashmë përmes një artikulli, titulli i së cilës përnanga mënyra sesi është artikulluar duket se ofron një qasje krejt formaliste<sup>75</sup> “Rreth idesë dhe llojit të shkrimit të *Në sezonën e mizave të Migjenit*.” Por ky iluzion (thujse strukturalist) shpërbëhet sakaq kur në brendësi lexon paragrafë si më poshtë:

*“Në sezonën e mizave” është një parodi drejtuar kundër atyre veprave të shkrimtarëve reaksionarë të përmendur, në të cilat të rinjtë intelektualë borgjezë përshkrueshin si heronj romantikë, me një shpirt të hollë, plot mendime dhe dëshira të larta. Migjeni parodizon këtë hero letrar, ndjenjat dhe aspiratat e tij të parëndësishme, jetën e tij boshe, mungesën e qëllimeve dhe interesave të thella ideore, varfërinë shpirtërore etj.”<sup>76</sup>*

c) Periudha e tretë e receptimit kritik të Migjenit (fillimi i viteve ‘90) karakterizohet nga përpjekje të dukshme të studiuesve për t’u marrë pothuajse vetëm me tekstin e Migjenit, kjo jo vetëm si kundërvënie ndaj kritikës paraardhëse, por mbi të gjitha sepse ndryshoi edhe parimi bazë i vlerësimit të letërsisë nga ai ideologjik/ i angazhuar në atë esetik dhe pa funksion social.

Në këto vite, në fjalorin kritik të studiuesve hasen dendur tituj artikujsh si edhe leksema, të cilat kuptimisht kanë të përbashkët *rizbulimin*<sup>77</sup> e Migjenit përmes rileximit formal të tekstit letrar. Kësisoj “identiteti” ideologjik i Migjenit nis të shpërbëhet duke humbur “mjerimin”, “realizmin socialist” (madje edhe realizmin), “frymën patriotike”, “revolucionare”, “proletare”, “antizogiste”, “ateiste” etj., etiketa që kritika e realizmit socialist ia kishte “blatuar” përdhunshëm.

Tashmë, Migjeni kërkohet *ad literam*, më së shumti nëpër rreshta, leksema e madje edhe në ato që Pipa i quante si “gabime drejtshkrimore”, të cilat duket se, nga një lexim filologjik, janë plotësisht funksionale<sup>78</sup>.

---

<sup>75</sup> Në mos strukturaliste (!), për aq sa ka në trup të vet togfjalëshin “*lloj shkrimi*” dhe që merr në shqyrtim një prej prozave më dekadentiste të Migjeni “*Në sezonën e mizave*”.

<sup>76</sup> BIHIKU, K. Rreth idesë dhe llojit të shkrimit të *Në sezonën e mizave të Migjenit*, SF, nr. 4, 1976, f. 154.

<sup>77</sup> BUÇPAPAJ, Skënder. Migjeni që ende nuk kemi lexuar, Drita, 13 tetor, 1991, f. 3-4.

<sup>78</sup> JORGO, Kristaq. *Mbi identitetin etnik të Millosh Gjergj Nikollës- Migjenit (1911-1938) përmes një leximi të ri të poezisë “Kangë në vete”, Përpjekja*, f. 161- 162:

“Në bazë të këtyre çështjeve qëndrojnë disa agramatikalitete, apo thyerje të normës gjuhësore (grafematike, fonetike, morfologjike, semantike, sintaksore) e të asaj poetike. Një pjesë e tyre janë ‘eliminuar’ në procesin e transmetimit të tekstit nga njëri botim në tjetrin, sipas formulës lasgushiane ‘gabohen përsëri gabimet e gabuara dhe shtohen të tjera gabime’. Eliminimi i agramatikaliteteve, veçanërisht të rëndësishëm në rastin e veprës migjeniane e posaçërisht të rëndësishëm, madje thelbësorë për leximin mbushamendas të poezisë “Kangë në vete”, është përligjur, kur heshturazi kur në mënyrë të shprehur, me bindjen se tekstet e Migjenit përmbajnë shumë ‘gabime gjuhësore’, rrjedhojë kjo e ‘mosnjohjes dhe e moszotërimit mirë të shqipes’ prej tij.”

## Migjeni brenda modelit hapësinor

Sa i takon asaj që e kemi quajtur *strukturë hapësinore* si një prej grupimit të kritikës mbi veprën e Migjenit, po zgjedhim të punojmë me pikën b), pra me kritikën zhvilluar **jashtë** kufijve të Shqipërisë politike (Kosova dhe Maqedonia). Kjo zgjedhje diktohet prej faktit se gjatë periudhës së dytë të receptimit kritik të Migjenit (vitet '45-'90) në Shqipërinë politike ku edhe mbizotëronte e ashtuquajtur "metodë e realizmit socialist", e cila solli interpretime si ato që sipërcituam, studiuesit, kryesisht në Kosovë, edhe për shkak se nuk ishin aq të censuruar në pikëpamje të metodologjive interpretuese, sollën ndihmesa të ndryshme prej atyre për të cilat folëm më sipër.

Qysh në titujt e punimeve vërehet qartazi që metodologjia e përdorur është krejt e ndryshme nga ajo për të cilën folëm sa më sipër. Nuk mungojnë qasjet formale<sup>79</sup> e madje strukturale<sup>80</sup> si edhe përdorimi i termave ("borgjezo-dekadent" sipas kritikës socrealiste në Shqipëri), të cilët e asociojnë veprën e Migjenit me drejtime të letërsisë moderniste europiane si p.sh. *ekspresionizmin*<sup>81</sup>.

Vepra monografike, si ajo e studiuesit S. Fetiut<sup>82</sup>, megjithëse e botuar në vitin 1984, pra plot tri dekada më parë, është ndoshta punimi më i plotë dhe nga pikëpamja e rrokjes së krijimtarisë së Migjenit, por mbetet edhe më e kthjellëta dhe e qëndrueshmja sa i takon qasjes metodike, ku mbizotëron dukshëm *analiza tekstore* dhe ku përcaktimet dhe përfundimet e nxjerra autori i përball, në çdo rast, me të dhënat e tekstit.

Mund të themi se përveç konsultimit të dendur me Pipën, të herëpashershëm me Koliqin, sporadik me Draçinin dhe sistematik me Hamitin, S. Fetiut është prej kritikëve të traditës që janë marrë me Migjenin, me të cilin jemi "këshilluar" rregullisht sa i takon çështjeve dhe, sidomos hollësive të ndryshme, sa i përket teknikës shkrimore që lidhen me objektin e punës sonë, pra poetikës së prozës së shkurtër të Migjenit.

<sup>79</sup> ALIU, Ali. Migjeni. Në shqyrtime. Prishtinë, 1974, f. 193-196

<sup>80</sup> FETIU, Sefedin,. Çështje poetiko-strukturale të poezisë së Migjenit, GJASSHF, nr.12, 1982, f. 129-147.

<sup>81</sup> HOXHA, Hysni. Lirika e Migjenit dhe ekspresionizmi, Jeta e re, Prishtinë, nr.3, 1984, f. 425-435.

<sup>82</sup> FETIU, Sefedin. *Vepra e Migjenit dhe kritika e saj*, Prishtinë, 1984.

## Pragu paramigjenian<sup>83</sup>

“Asnjë poet, asnjë artist i arteve, nuk ka domethënie të plotë vetëm për vete. Rëndësia e tij, vlerësimi i tij, është vlerësimi i raportit të tij me poetët e ndjerë. S’ke si ta vlerësosh vetëm; je i detyruar ta vendosësh, midis të ndjerëve, për hir të kontrastit dhe të krahasimit. Dua të them se ky është një parim i estetikës dhe jo vetëm i kritikës historike.”<sup>84</sup>

\* \* \*

Pavarësisht se metodat tekstore të studimit të letërsisë, nuk parapëlqejnë që të hyjnë në diskurse me karakter historik/kontekstual në vlerësimin e një vepre, gjithsesi kjo nuk do të thotë që përmasa historike si sfond i shfaqjes së një teksti të ri<sup>85</sup>, duhet përjashtuar fare si një formë qasjeje. Në fund të fundit, çdo dukuri ka nevojë që të kontekstualizohet në një përmasë të caktuar kohore hapësinore, sociale e kështu me radhë, për aq kohë saqë pranojmë që teksti mund të lexohet si botë, po aq sa edhe bota si tekst<sup>86</sup>.

---

<sup>83</sup> Këtë syth e kemi titulluar në këtë mënyrë sipas vlerësimit që Arshi Pipa në vitin 1945 ku ai shprehet se: “Hymja e Migjenit në letërsinë shqipe shënon një datë. Kjo hymje asht e vrullshme dhe e then traditën, Arshi Pipa, *Përkujtim i Migjenit*, në Për Migjenin- tri esse, Princi, Tiranë, 2006, f. 49.

Ndërsa studiuesi S. Fetiu është i mendimit se ardhja e Migjenit në rrjedhën e letërsisë shqipe, nuk ka ndodhur përmes thyerjesh radikale, por siç shprehet ai, “në mënyrë procesuale progresive” për shkak se horizonti i pritjes gjatë viteve ’30 ishte i tillë që mund të t’i pranonte thyerjet “graduale” të Migjenit:

“*Krijimet e Migjenit në mënyrë procesuale bënë ndërrimin progresiv të horizontit të përvojës estetike. Ky ndërrim mbështetj në thyerjen graduale të formave të kanonizuara, tradicionale.konvencat stilistike apo formale në krijimet e Migjenit sado që ishin inovuese, evokonin një traditë [...]*” (- shih Sefedin Fetiu, “Vepra e Migjenit dhe kritika e saj”, Prishtinë, 1984, f. 16.)

Në fakt, lidhur me këto konsiderata, do të kishim dy kundërshime:

Së pari, është e vështirë që të ketë thyerje **“graduale”** në një krijimtari, e cila siç është e njohur, u zhvillua në një hark kohor prej vetëm 4 vjetësh. Së dyti, evokimi i një tradite, nuk do të thotë *ipso facto* ndjekje e saj. Në fakt, siç edhe dëshmon pjesa më e madhe e letërsisë botërore, e veçanërisht letërsia e shekullit XX, në rastin e veprave me karakter, po i quajmë “modernist”, (siç fare lehtë do të mund të quanim edhe Migjenin, por që s’po e quajmë për shkak se etiketa nuk na intereson shumë), traditën sigurisht që e kanë evokuar, porse qëllimi ka qenë, jo vazhdimi, por ndërprerja, përmes parodizimit të saj. E njëjta gjë, mendojmë se ka ndodhur edhe me Migjenin.

<sup>84</sup> ELIOT, T.S., *Tradita dhe talenti individual*, autori i përmbledhjes, Dr. Hysni Hoxha, “Vatra”, Shkup, 2003, f. 19-30.

<sup>85</sup> “*It is inconceivable, nowadays, to defend the thesis that everything in the work is individual, a brand-new product of personal inspiration, a creation with no relation to works of the past. Second, we must understand that a text is not only the product of a pre-existing combinatorial system (constituted by all that is literature in posse): it is also a transformation of that system.*” -, Tzvetan Todorov, “A structural approach to a literary genre”, translated from the french by Richard Howard, with a new foreword by Robert Scholes, p. 7.

<sup>86</sup> POZZATO, Maria Pia, *Lexuesi model dhe kufijtë e intepretimit në semiotikën e U.Eco-s*, Semiotika e tekstit, SHBLU, Tiranë, 2005, f. 117.

Është një fakt që dhe përmasa jashtëtektore në këto raste ka rolin e saj në procesin e komunikimit letrar<sup>87</sup>, për aq sa i besojmë asaj ideje që *receptuesi* është një pjesë po aq (në mos edhe më shumë) e rëndësishme brenda kësaj skeme komunikuese<sup>88</sup>. Pra, për ta lexuar *tekstin* artistik të Migjenit në një mënyrë sa më të “plotë”, fillimisht do të na duhej të përpiqeshim të hidhnin disa piketa kryesore për të kuptuar pak a shumë se cilat mund të kenë qenë përmasat e *horizontit të pritjes* çastin kur vepra e Migjenit hyri në kontakt me receptuesin e saj. Kjo nënkupton që do të na duhet të rindërtojmë virtualisht kontekstin kulturor me të cilin Migjeni krijoi, pasi duke e konsideruar kulturën si një lloj i posaçëm teksti<sup>89</sup> nuk mund të mos e marrim parasysh ndërkohë që jemi duke shqyrtuar veprën e Migjenit.

Ky digresion historik bëhet edhe më i domosdoshëm në rastet kur kemi të bëjmë me autorë të cilët i kanë sfiduar hapur konvencionet e kohës së tyre, dhe le të kujtojmë vetë H.R. Jaussin i cili shprehet se *forma e re estetike njëherazi mund të ketë edhe konsekuenca morale*.<sup>90</sup>

Në logjikën matematike të masësh një vlerë nuk është gjë tjetër veçse të krahasosh këtë vlerë me një vlerë tjetër e cila merret si njësi matëse (etalon). Pra, nëse masim peshën e një objekti dhe na rezulton se ai peshon 1.7 kg, kjo të thotë që ky objekt është 1.7 herë më i rëndë sesa shufra e platinit dhe iridiumit që gjendet në Zyrën e Sistemit Ndërkombëtar të Njësive në Paris, vendosur në mënyrë marrëveshjesore të quhet si e tillë.

Fakti që ka disa pika referimi e për rredhje edhe disa sisteme njësishe (metër-jard, kilogram gallon, kilometër -milje) duket sikur i jep një përforcim edhe më të madh parimit bazë të strukturalizmit sosyrian, se gjuha është abritrare dhe se duhet të kemi kujdes se cilit sistemi referimi i drejtohem i sa herë jemi para nevojës për të kontekstualizuar një vepër të caktuar artistike.

Edhe R. Barthes-i, pavarësisht se vlerësohet si një prej strukturalistëve më ortodoksë, në “Aventurën semiologjike”, edhe pse shprehet se “*shkrimi është rrënimi i*

<sup>87</sup> DADO, Floresha, “Kur gjykon veprën letrare”, në *Intuitë dhe vetëdije kritike*, Onufri, Tiranë 2006, f. 94: “A ekzistojnë kritere të qëndrueshme, ndërhistorike të vlerësimit, apo veprat që botohen në ditët e sotme i kundërvihen paraardhëseve në sistemin e vlerave; pra, çdo praktikë e re letrare vlerësohet në vetvete, apo në një marrëdhënie më të gjerë, me vepra të tjera?”

<sup>88</sup> JAUSS, Hans Robert: “Pa publikun lexues, jo vetëm që nuk do të kishim mundësi të flasim për historicitetin e letërsisë, por letërsisa as që do ta kishte fare historinë e saj”, - cituar në Sefedin Fetiut, Vepra e Migjenit dhe kritika e tij, Prishtinë 1984, f. 15.

<sup>89</sup> “...kultura mund të kundrohët si një tekst. Megjithatë është me rëndësi të jashtëzakonshme të theksojmë, që ky është një tekst i ndërtuar mjaft koklavitur, që dekonstruktohet në hierarkinë e “teksteve në tekste” dhe që formon gërshetime të ndërlikuar tekstesh. Përderisa vetë fjala “tekst” përfshin në vetvete etimologjinë e thurjes, mund të themi që me një arsytim të tillë, ne i kthejmë nocionit “tekst” kuptimin e tij zanafillor.”,- LLOTMAN, Jurij. *Kultura dhe bumi*, përktheu A. Tufa, SHL & K – alef, Tiranë 2004, f. 109.

<sup>90</sup> JAUS, Hans Robert, situar sipas Sfedin Fetiut, Vepra e Migjenit dhe kritika e tij, Prishtinë 1984, f. 15.

çdo zëri, i çdo prejardhjeje<sup>91</sup>, nuk harron të na kujtojë edhe rreziqet që paraqet kjo qasje kur nuk merren parasysh referencat jashtëtekstore<sup>92</sup>.

Edhe në letërsinë shqipe nuk kanë munguar rastet kur dalja e një vepre letrare të ketë provokuar reagime të karakterit etik shumë më të forta sesa para atij estetik.

Studiuesja Dh. Shehri, në monografinë kushtuar E. Koliqit, vë në dukje në mënyrë të veçantë pikërisht faktin e *reagimit qortues të kritikës* së kohës vetëm pak kohë pas botimit të vëllimit me novela *Hija e maleve*; e gjithë kjo si reagim ndaj disa “skenave imorale” në novelën *Gjaku*, të cilat sipas *Hyllit të dritës* fyenin “*shpirtin e burrnin shqyptare*”<sup>93</sup>.

I ndodhur përballë këtij reagimi, siç shprehet edhe studiuesja e sipërpërmendur, *para se të mund të “reflektonte” mbi krijimtarinë e vet, Koliqit, iu desh t’i përgjigjej këtij qortimi vetëm pak kohë më pas, duke u nisur, edhe ai, prej parimesh morale mbasi konservatorizmi i kritikëve të rinj, para se të ishte estetik, ishte etik.*<sup>94</sup>

Pra, jemi në kushtet e një ngatërrimi mes kategorive etike me ato estetike ku, problemi i kësaj të fundit (*estetikës*), sipas A. Pipës, *luhatet gjithmonë mes logjikës dhe etikës pa përcaktim të saktë.*<sup>95</sup> Ndoshta do të qe e udhës që para se të kuturisnim për t’ia hyrë një pune studimore me karakter letrar, para së gjithash të kishim të mirëpërcaktuar idenë se vlerësimi i *një autori*, apo për të qenë më në sinkron me Barthes-in, *një ligjërimi* artistik mbart gjithnjë një lloj *krahasimi masash* mes këtij ligjërimi dhe ligjërimëve që e kanë paraprirë atë.

Nuk është e mundur që vlerësimi i një vepre të caktuar artistike, letrare në rastin konkret, të bëhet në mënyrë të shkëputur krejtësisht prej mbërritjeve paraardhëse. Gjithmonë është i nevojshëm një “metër” i caktuar, i cili shërben si një *etalon* i cili përcakton se sa vepra e respekton kanonin dhe sa e refuzon atë.

Të ndodhur përballë një distance kohore, për të cilën nuk kemi një përjetim empirik shqisor, për të ravijëzuar konturet themelore të çastit historik kur shfaqet Migjeni si ligjërim artistik, do të na duhet të projektojmë një konfigurim virtual të këtij sfondi. Pikërisht, për t’ia mbërritur këtij qëllimi, na është dashur t’i drejtohem literaturës që vjen prej autorësh që kanë qenë dëshmitarë të kësaj periudhe dhe të cilët kanë qenë pjesë e atij çasti të historisë.

Pak më sipër përmendëm E. Koliqin si një ndër ata krijues të cilët u përballën (a më saktë, shkaktuan) me thyerjen e një *horizonti pritjeje* të caktuar, i cili kishte mbetur

<sup>91</sup> BARTHES, Roland. *Aventura semiologjike*, përktheu Rexhep Ismajli, Dukagjini, Pejë 2008, f. 43.

<sup>92</sup> “...anonimati paraqet problem edhe për kritikët dhe se pa autorin është e vështirë të imponohet domethënia në një vepër, sepse një vepër e tillë është pa kufi dhe pa shenjëzim.” –Barthes, Roland: teoria e tekstit, fjala, Prishtinë 2004, f. 9

<sup>93</sup> SHEHRI, Dhurata. Koliqi mes malit dhe detit, Onufri, Tiranë 2006, f. 84.

<sup>94</sup> SHEHRI, Dhurata, Ibid..

<sup>95</sup> PIPA, Arshi. *Kritika- Esse 1940-1944*, Princi, Tiranë 2006, f. 15.

për një kohë relativisht të gjatë i patrazuar, qysh nga kanonet krijuese të romantizmit shqiptar të Rilindjes Kombëtare.

Për shkak të autoritetit shkencor që Koliqi ka në njohjen e procesit letrar shqiptar qoftë ky ai i kultivuar, qoftë ai popullor (kujojmë titullin e tezës së diplomimit të E. Koliqit “Epica popolare albanese”), i jemi referuar kryesisht atij për të rindërtuar “copat” të cilat përbëjnë atë që mund ta marrim si *horizont të pritjes* në kohën kur Migjeni u shfaq në skenën letrare shqiptare.

Në *Antologia della lirica Albanese* (Milano, 1963) kemi gjetur të dhëna të kënaqshme sa i përket synimit tonë për të rindërtuar këtë *pritshtëri* përmes pikëpamjeve dhe botëkuptimit estetik që letërsia shqiptare kishte deri në çastin kur këto modele nisën të shpërbëheshin.<sup>96</sup>

Nga shfletimi i këtij materiali, na ka rezultuar në fund të punës, se ka disa *konstante* të cilat përbëjnë në njëfarë mënyre platformën estetike të letërsisë shqiptare po themi *tradicionale*, i kuptuar ky term kryesisht si një botëkuptim artistik me formula estetike repetitive të përpunuara kryesisht gjatë romantizmit shqiptar. Me sa kemi arritur të deduktojmë deri më tani, përveçse ndonjë elementi të *ndrojtur* novator, asnjëherë ky përpunimin nuk e ka tejkaluar qartazi traditën në pikëpamje të thyerjes radikale të konvencës.

Në qoftë se do të rreshtonim disa prej këtyre konstanteve (*të cilat paraprakisht tek Migjeni jo vetëm që janë tejkaluar si modele estetike, por madje me to është bërë në mënyrë sistematike, një lojë krijuese që ka shkuar deri në hipertekstualizmin/parodizimin e tyre*), do ta nisnim më së pari me dy prej figurave qëndrore të këtij botëkuptimi estetik (na duhet ta theksojmë) IDEALI i *Burrë*<sup>97</sup> shqiptar dhe i *Gruas* shqiptare, të kuptuara këto dy modele si njësi mjaft tipike për këtë botëkuptim estetik<sup>98</sup>.

<sup>96</sup> Që të mos jemi kategorikë në qëndrimet tona, na duhet të sqarojmë në këtë pikë se ne po i referohemi Migjenit si **prag** për shkak se është ai objekti i këtij punimi dhe se nuk duam kurrsesi të absolutizojmë këtë autor si të vetmin i cili solli thyerje të modeleve shkrimore ekzistuese. Siç edhe është gjerësisht e pranur edhe prej studiuesve (**Shih S.Hamiti, Letërsia moderne shqipe, UET, Tiranë, 2009, f. 357**) ka disa autorë, si M. Kuteli, E. Koliqi dhe L. Poradeci, të cilët në vitet ‘30 arrijnë të realizojnë shkëputjen e madhe prej modeleve estetike paraardhëse, duke e futur kështu letërsinë shqipe në rrjedhat e letërsisë moderne.

<sup>97</sup> Koliqi, madje, aq shumë kërkon ta verë në dukje këtë konstante si një ideal origjinal shqiptar saqë, megjithëse Antologjia... është e shkruar në italisht, kur flet për modelin ideal të mashkullit shqiptar, përveç sqarimeve në italisht, ai, fjalën **Burrë**, e vendos midis kllapash duke mos e përkthyer:

“*Nei canti eroici e tratteggiato il prototipo dell’uomo Albanese ideale (Burrë). Come modello a cui conformarsi. L’Albanese, avido di notorietà, affronta con estrema sventatezza I piu gravi pericoli e la stessa morte, se lo alletta la speranza di essere celebrato in un canto popolare.*”, në Ernest Koliqi, *Antologia della lirica Albanese* (versioni e note acura di E. Koliqi), MCMLX XIII, Milano, 1963, f. 9.

Të njëjtën gjë Koliqi bën edhe kur flet për konstruktin e psikikë shqipëtare, ku **shqipëtare** merret si kalk dhe as kjo nuk përkthehet (është rasti të kujojmë këtu se kemi të bëjmë me të njëjtën dukuri të mospërkthimit të fjalës **besa** në gjuhë të huaja thjesht si “fjalë nderi”, për shkak të një identiteti të veçantë që kjo fjalë ka si një perceptim origjinal shqiptar):

“*Appaiono inoltre, da una disamina dei testi orali, i lati salienti della complessa psiche shqipëtare: l’orgoglio smisurato che l’avversa realtà non logora ma acuisce, lo spirito d’insofferenza che esplode in tumultuaria ribellione contro ogni forza ingiustamente oppressiva e che spesso trascende fino a travolgere ogni concetto di ordine e disciplina indispensabile alla vita della comunità, l’amore del*

Në qoftë se do të qëmtonim të gjitha këto tipare dhe t'i gruponim veç për *Idealin e Burrit* dhe veç për *Idealin e Gruas*, në mënyrë të skematizuar do të krijohej ky konfigurim:

<b>BURRI:</b>	<b>GRUAJA:</b>
<i>Modeli maçist (Burrë)</i> <sup>99</sup>	<i>Ndjenja e theksuar e “nderit” në kuptimin seksual</i>
<i>Ndjenja e fortë e <u>sensit të nderit</u></i>	<i>Shfaqet gjithnjë në trajtat <u>motër/ nënë</u><sup>100</sup></i>
<i>Këndellja për rrezikun<sup>101</sup></i>	<i>Është gjithnjë ideali i shtëpiakes së përkryer<sup>102</sup></i>
<i>Identifikimi me Skënderbeun<sup>103</sup></i>	<i>Ka një bukuri të përkryer e cila e karakterizon si femër shqiptare<sup>104</sup></i>

Është mjaft interesante, sa i përket mënyrës se përmes cilave forma karakterizohet **Femra** në lirikën popullore shqiptare. Koliqi shprehet se asaj (femrës) i mvishen përgjithësisht tipare që lidhen me botëkuptimin *rustik dhe imazhet floreale*, të cilat sipas tij janë pasojë e ndikimeve të kulturës orientale.<sup>105</sup>

---

*rischio e dell'avventura, la tendenza a forzare le situazioni difficili piu con spreco di coraggio temerario che con tenace applicazione.*”, - po aty , f.18.

<sup>98</sup> “Una volta istituita la norma, e qualunque sia lo scarto da cui essa deriva, ogni violazione di questa norma ha un effetto retorico”- Gruppo µ, *Retorica genereale- le figure della comunicazione*, traduzione di Mauro Wolf, Bompiani, 1990, p. 249.

<sup>99</sup> Ibid., f. 9: “Le ballate nuziali insegnano alla sposa come decorosamente comportarsi nella nuova casa che l'accoglie, ammonendola di tenere sempre alto l'onore del suo lignaggio.”

<sup>100</sup> Ibid., f. 7: “I piu bei canti epico-lirici esaltano l'amore del fratello per la sorella e viceversa, e le leali amicizie che ammornidiscono la rude vita albanese, abolendo divari sociali e isolamenti religiosi e razziali[...].”

Sa për shembull, po sjellin capak vargje tipike të **Femrës** shqiptare si në **statusin e motrës** e njëkohësisht, që shfaqin **sensin e lartë të nderit** që Mashkulli shqiptar ka ndaj saj:

“[...] Se gjith gratë e Krahinës ku janë,

Se gjith gratë e Jutbinës ku janë,

*Bash si motra qi po m'duken [...]*”, - fjalët e Mujit, marrë nga **Martesa e Halilit**

<sup>101</sup> Ibid.: “La raccolta dei canti eroici albanesi potrebbe portare come titolo **«I canti della bella morte»**, poiche l'argomento svolto in una buona parte di essi e la morte, quell'ache procura vasta rinomanza, ricercata e trovata con il proposito di scolpire il proprio nome nella memoria della comunita tramite un bel canto celebrativo.”

<sup>102</sup> Ibid. f. 10: “[...] il tipo della donna Albanese si profila con nettezza di linee nel canto popolare. Nelle rapsodie appaiono esemplari figure di **madri e di sorelle e di spose custodi fedeli degli ideali domestici**. Nei canti amorosi invece si celebra, con fremiti di delirante brama, la donna come fonte di godimento”

<sup>103</sup> Ibid.: “La vita albanese, dalla ninnananna ai compianti funerbi, si svolge su una ininterrotta traccia canora, che ne scandisce sol suo ritmo le piu rilevanti fasi.

*La madre, conciliando il sonno al bimbo in culla, cerca col suo canto d'inoculargli forza e ambizione: gli augura di diventare valoroso come **Scanderbeg**, di conquistare i piu ardui allori della Gloria guerriera e i piu alti scanni del potere.*

<sup>104</sup> Ibid., f. 18: “Luminose di umana bellezza sono le figure femminili ch'egli crea, dolci e appassionate, sensibili e delicate, ma nel contempo dominate da un innato senso di decoro che le induce a comprimere ogni altro sentimento disdicevole alla dignita di sposa e di madre (**la Figlia di Cologrea nel Milosao, Serafina Thopia, Sofonisba ecc.**). e questa una caratteristica in cui ogni donna Albanese, della patria e della diaspora, si riconosce.

<sup>105</sup> Ibid., f. 10: “[...] L'Albanese di citta ingioiella la descrizione dell'amata con **immagini floreali** che rivelano gli influssi della lunga dominazione ottoamana e ceta sotto veli allegorici gli ardori del suo desiderio. Invece nel contado e nelle montagne gli amorosi sfoghi sanori s'ispirano a un disinvolto

Ne po sjellim një rast tipik të këtij deduktimi, një përshkrim i imagjinarit të figurës femërore thjesht si dekor, përmes epiteteve dhe krahasimeve tipike popullore:

*“[...] Vetlla e saj ndrejt si fiskaja;  
Shteku i ballit, si shteku i malit  
Kur merr hana me pranue;  
Syni i saj, si kokrra e qershisë;  
Ka qerpikun si krahi i dallndyshes;  
Ftyra e saj, si kuqet molla n’degë;  
Hunda drejt, si kalemi i Tushës;  
Goja e vogl’, si lulja qi shpërthen;  
Dhambt’ e bardhë, si gurzit e lumit  
Fill mbas shiut kur i shndrit dielli;  
Qafa e saj, si qafa e pllumbit;  
Shtati i saj, si ‘i shtat cetinet;  
Misht e dors’, porsì rremi i shemshirit. [...]”*  
**( Portreti i Tanushës- nga, Martesa e Halilit)**

Me shembuj të arteve figurative, Tanusha (*pavarësisht se është e bija e krajlit , pra jo femër shqiptare, asaj i mvishen tipare tipike të femrës shqiptare*), fare mirë mund të identifikohet si imazh viziv, pse jo edhe me imazhin e ***Motrës Tone*** të K. Idromenos, përshkrimi i së cilës (Tanushës) është identik me këtë kuadro:



**(K. Idromeno, “Motra Tone”- 1883)**

---

*naturalismo vibrante di sana e spontanea sensualita e sono espresso son immaginosa scaltrezza di locuzioni insaporite da una sottile punta umoristica.*



Na shërbyen këto të dhëna, pasi në modelet e *burrit* dhe *gruas* shqiptare dhe në tërësi idealet e ngritura prej letërsisë romantike, e cila si letërsi programatike e kishte si synim krijimin e kultit të nderit, besës, pathyeshmërisë, vlerat e racës, pastërinë e gjuhës, etj. këto kategori nuk figurojnë gjëkund e, në veçanti, në prozën e Migjenit, janë *modele estetike* dhe njëkohësisht *etike* të cilat përmbysen plotësisht.<sup>106</sup>

T.S. Elioti në esenë e tij “Tradita dhe talenti individual” shprehet se:  
*“Rendi ekzistues është i plotë para se vepra e re të mbërrijë; në mënyrë që të qëndrojë edhe pas ndërhyrjes të së resë, i gjithë rendi ekzistues duhet të shndërrohet dhe marrëdhëniet, përmasat, vlerat e secilës vepre të mëparshme arti ripërmasohen dhe është pikërisht kjo marrëdhënia mes së vjetrës dhe së resë”.*<sup>107</sup>

Migjeni, në prozën e tij të shkurtër, përmes propozimeve estetike që bën e vendos krijimin e tij në një marrëdhënie tërësisht refuzuese në raport me traditën, duke i tundur të gjitha shtyllat estetike/etike që e mbanin atë dikur në këmbë, para se ai të shfaqej.

---

<sup>106</sup> “Arti krijon parimisht një nivel të ri realiteti, i cili dallon prej tij të parit nga një zmadhim i ndjeshëm i lirisë. Liria zhvendoset në ato sfera të cilat në realitet nuk i posedon. Pa-alternativa përfton alternativën. Së këndejmi, dhe vlerësimet etike moshore në art. Pikërisht për shkak të lirisë së madhe, arti gjendet, si të thuash, jashtë moralit. Ai e bën të mundur jo vetëm të ndaluarën, por edhe të pamundurën., prandaj në lidhje me realitetin, arti del në cilësinë e sferës së lirisë. Por vetë ndjesia e kësaj lirie nënkupton vëzhguesin, i cili e kundron artin nga realiteti. Prandaj sfera e artit gjithnjë përfshin ndjesinë e tëhuajimit. Dhe kjo ndërfaqe pashmangshëm mekanizmin e vlerësimit etik. Vetë vendosmëria me të cilën etika mohon pashmangshësinë e leximit estetik të artit, vetë energjia e cila shpenzohet në dëshmi të tilla, është vërtetimi më i mirë i qëndrueshmërisë. Etikja dhe estetikja janë të përkundërta dhe të pandara si dy pole të artit.” Jurij Llotman, “Fenomeni i artit”, në *Kultura dhe bumi*, f. 200-201.

<sup>107</sup> Eliot, T.S., *Tradita dhe talenti individual*, përmbledhi, Dr. Hysni Hoxha, “Vatra”, Shkup, 2003, f. 19-30.

## Migjeni para Milloshit

*“Duhet ta filloj shpjegimin me një dallim shumë të rëndësishëm. Dua që menjëherë ta përjashtoj një personazh të pakëndshëm që është autori empirik i këtij tregimi.”<sup>108</sup>*

Duhet ta fillojmë shtjellimin e këtij sythi dhe këtij punimi pikërisht duke e përjashtuar Millosh Gjergj Nikollën si objekt analize dhe për këtë arsye na vjen paksa në ndihmë akronimi i autorit të marrë në shqyrtim: Migjeni.

Në një mënyrë gati mistike, një pjesë e mirë e autorëve shqiptarë të letërsisë së viteve '30, ndoshta të shtyrë edhe prej ndonjë mode që vinte prej autorëve të njohur të letërsisë botërore, kanë vendosur që ta tëhuajsojnë veten e tyre si entitete historike për të komunikuar me lexuesin përmes identiteteve fikzionale.

Duket sikur Kuteli, Poradeci, Koliqi apo edhe vetë Migjeni na e kanë propozuar praktikisht vetë termin “autor model”. Mbase kanë dashur që, përmes emrave të artit, në njëfarë mënyre të na lënë një testament sa i takon mënyrës sesi të lexohet krijimtaria e tyre: duke shmangur implikimet historike e biografike të ekzistencës së tyre empirike me fikSIONIN letrar.<sup>109</sup>

\*\*\*

Sigurisht që kur lexon lirikën e Leopardit, duke e njohur paraprakisht jetën e tij si person historik, i cili ka jetuar në një kohë të caktuar, që është karakterizuar prej rrethanash shëndetësore të vështira etj., nuk mund të mos i shoqërizosh, deri në identifikim, faket fikzionale me ato reale. E njëjta gjë mund të ndodhë edhe me leximin e Bodlerit, E. Alen Po-së e, pse jo edhe kur lexon ligjëratat e Borgesit.

Në fund të fundit, prirja për identifikimin e artit me jetën apo më mirë, të parët e krijimit artistik si rrjedhojë e kushteve historike apo edhe më individualisht, si rrjedhoja (në mos pasoja) biografike, duhet të jetë qasja e parë e gati “gjenetike” në marrëdhënien që ne ndërtojmë me krijimin. Aq më tepër kur rrethanat jetësore të autorit të veprës janë, le të themi, “specifike”, pra ose të trishta (Leopardi, Po-ja, deri diku Dantja etj.); jokonvencionale, sa të trishta po aq edhe subversive (O. Uajld, Sh. Bodleri dhe gjithë simbolistët, futuristët, surrealistët etj.), ose rrethana vetasgjësuese (dhe këtu lista do të bëhej shumë e gjatë) ku autorët i kanë dhënë fund jetës përmes vetëvrasjeve.

Pra, për ta përmbledhur, nuk mund t'i shpëtojmë leximit të veprës pa hequr, qoftë edhe pa dashjen tonë- në rastet më të mira- ndonjë paralele që ta lidhë një fakt estetik me një tjetër jetësor. Pse jo le ta marrim këtë fakt si një ngacmim fillestar për t'u hedhur në

<sup>108</sup> De NERVAL, Zherar. “Silvia”, ECO, Umberto. “Mjegullat e Valuas”, ndërmarrja botuese “Gjon Buzuku”, Prishtinë, 2005, f 69.

<sup>109</sup> U. Eco, gjatë leximit që i bën “Silvisë” së Zh. de Nervalit, e vazhdon më tej qendrimin e tij: “Nëse dëshirojmë ta lexojmë Silvinë duke menduar në Labryninë, menjëherë do ta kuptojmë se jemi në rrugë të gabuar.”-, Ibid..

krahët e leximit, i cili nga kureshtja për jetën empirike të përfundojë në kureshtje të një tipi tjetër: asaj për *jetën* estetike.

Rasti i Migjenit, në letërsinë shqipe përbën një abuzim sistematik, ku konteksti personal ka zëvendësuar krejt tekstin dhe pasojat e kësaj mënyre të të parit të Migjenit përmes Milloshit vazhdojnë të ndjehen ende në etiketimet të cilat edhe pse nuk e quajmë më si “pararendës të realizmit socialist” apo “poet i mjerimit”, gjithsesi i kanë lënë një hije “realizmi” dhe sigurisht “mjerimi” krijimtarisë së tij.<sup>110</sup>

Gjatë shqyrtimit të materialit letrar, i cili përbën edhe objektin e kësaj pune, por ndonjëherë edhe të literaturës studimore, jemi përpjekur që Migjenin me Milloshin t’i “takojmë” sa më pak me njëri-tjetrin: ndonjëherë nuk kemi harruar se ata “njihen”, por shpeshherë “na ka dalë mendsh” ky fakt.

Nëse ka lindur në vitin 1911, nëse ka studiuar në një kolegji fetar në Manastir, nëse ka refuzuar të bëhej prift, nëse ka punuar si mësues, ka qenë shëndetligë, i majtë apo i djathë, ateist apo jo, nëse ka vdekur 27 vjeç prej tuberkulozit dhe se, përpos këtyre, ka pasur edhe një marrëdhënie incestuale... këto janë të gjitha fakte të cilat të vërteta ose jo i përkasin vetëm Millosh Gjergj Nikollës dhe për këtë nuk mund t’i kërkojmë më “llogari” Migjenit<sup>111</sup>.

Nga ana tjetër, nuk duam që, për inerci të një zakoni të skajshëm strukturalizmi, ta “asgjësojmë”<sup>112</sup> plotësisht Milloshin, pasi ndonjëherë do të na duhet ta “thërrasim” edhe atë<sup>113</sup> për të kuptuar më mirë tekstin e Migjenit<sup>114</sup>.

<sup>110</sup> Në artikullin me titull “Teksti i Migjenit dhe konteksti i Koliqit”, (në *Statusi i kritikës*, Albas, Tiranë, 2013, f. 90) Dh. Shehri, lidhur me deformimin e receptimit të leximit të veprës së Migjenit shprehet: “Mbizotërimi i kontekstit mbi tekstin deformoi edhe ata autorë që nuk dolën jashtë qarkullimit letrar, që u lexuan, u mësuan nëpër shkolla dhe nuk munguan nëpër programe. Për shembull, tekstet plot “dëshpërim” të Migjenit, ose humbasin si tekste (nuk kanë vend nëpër antologji shkollore ose universitare) ose interpretohen si optimiste, e në të dyja rastet konteksti luan rolin e tekstit. [...] Disa janë prirjet që vërejmë në receptivin e veprës së Migjenit:

1. Prirja për ta trajtuar tekstin si dëshmi, gjykime sociologjike me kritere ideologjike, për ta lexuar tekstin e Migjenit si nismëtar të realizmit socialist çka solli për pasojë:

a) deformimin e kuptimit të tekstit;

b) lexim të cunguar të tekstit, sfumim i teksteve që nuk përputheshin me këtë “metodë”;

c) “harrim” të ndikimeve nga simbolizmi.

2. Prirja për ta konsideruar Migjenin antipodin letrar të veprave bashkëkohëse me të, kryesisht si antipod letrar, dhe jo vetëm, të Koliqit.

3. Prirja e analiës tekstore që aalizon formën, ndikimet estetike e filozofike.”

<sup>111</sup> “...duam që autori të japë llogari për unitetit e tekstit të cilit i vëmë emrin e tij; i kërkojmë të nxjerrë në pah, ose së paku ta sjellë para vetes, kuptimin e fshehtë që e përshkon; i kërkojmë t’i shkoqisë tekstet përmes jetës së tij personale dhe përvojave të jetuara, përmes historisë reale ku i pa të zinin fill. Autori është ai që i jep gjuhës shqetësuese të fiksionit, njësitë e veta, nyjet e koherencës, futjen e saj te realja.”- FOUCAULT, Michel. *Pushteti dhe dija- katër sprova*, përktheu Orgest Azizaj, Persida Asllani, ISP-Dita 2000, Tiranë 2009, f. 26.

<sup>112</sup> “...nuk mund të ketë shkencë mbi n, mbi Shekspirin apo mbi Rasinin, po vetëm shkencë mbi ligjëratën.”,- BARTHES, Roland. *Aventura semiologjike*, përktheu Rexhep Ismajli, Dukagjini, Pejë 2008, f. 190.

<sup>113</sup> “Ç’dokush e di se në një roman që rrëfëhet në vetën e parë, as mbiemri në vetën e parë e as indikativi në vetën e parë nuk i referohet në mënyrë ekzakte shkrimtarit ose momentit në të cilin shkruan ai, por më shumë i referohen një objekt-egoje distanca e së cilës ndryshon nga autori në autor, shpesh duke u

Këtë syth e nisëm duke cituar fjalinë e parë nga shkrimi i U. Eco lidhur me leximin e “Silvisë” së Zh. dë Nervalit dhe këtë zgjedhje e bëmë pikërsht për analogjinë që e bashkon Nervalin me Migjenin, sigurisht të parë të dy nga pikëpamja e një “autori model”. Ndaj edhe për t’iu përgjigjur pyetjes se cilit t’i besojmë Milloshit apo Migjenit, na vjen sërish në ndihmë Eco i cili zgjedh Zherar dë Nervalin para Zherar dë Labryni-së:

*“Nëse pranojmë se Nervali nuk ishte personazh i çuditshëm (i huaj për rrëfimin), si ju duket juve ai? Para së gjithash si strategji narrative?”*<sup>115</sup>

---

*shndërruar gjatë rrjedhjes së veprës. Do të ishte gjithashtu gabim ta barazosh autorin me shkrimtarin real, por edhe ta pandehësh atë si një folës fiktiv: autori funksion vazhdon dhe operon në vetë këtë pikëprerje, në vetë këtë ndarje dhe në këtë distancë.”*, - Michel Foucault, *What is an author?* Në *Modern criticism and theory* (ed. David Lodge), Longman, London and New York 1988. f. 27)- cituar në **Nysret Krasniqi**, *Autori në letërsi*, Aikd, Prishtinë, 2009, f. 38.

<sup>114</sup> “Autori, sigurisht jo i vështruar si individ folës që ka shqiptuar ose shkruar një tekst, por autori si parim i grupimit të ligjërit, si njësi dhe zanafillë e domethënies, si vatër e koherencës së tyre.”- FOUCAULT, Michel. *Pushteti dhe dija- katër prova*, përktheu Orgest Azizaj, Persida Asllani, ISP-Dita 2000, Tiranë 2009, f. 36-37.

<sup>115</sup> Dë NERVAL, Zherar. “Silvia”, ECO, Umberto. “Mjegullat e Valuas”, ndërmarrja botuese “Gjon Buzuku”, Prishtinë, 2005, f. 71.

## Debate të vjetra

Në krye të herës, ky syth nuk ishte i parashikuar të bëhej pjesë e punimit, për shkak se fillimisht menduam se edhe çështjet që ai përmban, ishin jashtë objektivave që lidhen me analiza pastërtisht tekstore. Por, në rrugë e sipër vendosëm që, gjithsesi, ta bënim pjesë të ligjëratës sonë, duke marrë parasysh faktin që nuk do t'i trajtonim këto çështje duke përdorur përgjithësisht argumenta të cilat në pikëpamje teoriko-letrare i japin përgjigje këtyre “objekteve” jashtëletrare të cilat shpesh janë mbrojtur (ose rrëzuar) me argumenta letrare.

Në fakt, këto çështje na u dukën mjaft të volitshme për të bërë polemika të shpejta dhe abstragime në nivel të teorisë së letërsisë, për të sqaruar disa paqartësi që, në fakt, nuk lidhen vetëm me Migjenin si autor konkret. Lidhur me problematikën e Autorit në përgjithësi, që qysh pas Formalizmit Rus e sidomos me debatin e ethshëm që vijoi më pas në këtë drejtim, i jemi referuar kryesisht zërave të cilët kanë mbështetur fuqishëm *çshenjtërimin* e tij si person biografik/historik si R. Barthes dhe M. Foucault të cilët kanë dhënë edhe drejtimet bazë për t'ju afruar një diskursi letrar jashtë marrëdhënieve të dikurshme/ tradicionale mes autorit dhe tekstit<sup>116</sup>.

---

<sup>116</sup> FOUCAULT, Michel. *Pushteti dhe dija- katër sprova*, përktheu Orgest Azizaj, Persida Asllani, ISP-Dita 2000, Tiranë 2009, f. 37: “[...] gjatë Mesjetës, në rendin e ligjërimin shkencor, njohja e autorësisë ishte e domosdoshme mbasi ajo ishte një tregues i së vërtetës. Vlera shkencore e një fjalie konsiderohej si e mbartur në sajë të vetë emrit të autorit. Prej shekullit XVIII, ky funksion nuk ka rreshtur së mpakuri në ligjërimin shkencor dhe nuk ushtrohet vecse për t'i vënë emrin një teoreme, një efekti, një shembulli, një sindrome. Ndërsa, në rendin e ligjërimin letrar, dhe nisur nga e njëjta epokë, funksioni i autorit nuk ka ndalur së përforcuari: gjithë këto tregime, poema, drama apo komedi që u lanë të qarkullojnë gjatë Mesjetës në një anonimitet relativ, ja tashmë tek u kërkojmë (e madje me ngulm) të na thonë se nga vijnë, kush i ka shkruar; duam që autori të japër llogari për unitetin e tekstit të cilit i vëmë emrin e tij; i kërkojmë të nxjerrë në pah, ose së paku ta sjellë para vetes, kuptimin e fshehtë që e përshkon; i kërkojmë t'i shkoqisë tekset përmes jetës së tij personale dhe përvojave të jetuara, përmes historisë reale ku i pa të zinin fill. Autori është ai që i jep gjuhës shqetësuese të fiksjonit, njësitë e veta, nyjet e koherencës, futjen e saj te realja.”

## “27”

### Miti i vjetër për vdekjen e poetit të ri

(Jetë e shkurtër- vepër e paplotë- stil i papërkryer)

*“Unë jam autori. Fiksojeni mirë portretin ose profilin tim. Unë jam emri, ligji, sekreti dhe shpirti i thellë i gjithë shëmbëlltyrave që do të rreken të qarkullojnë nën emrin tim [...] Unë jam monarku i vetëm i gjithë sa kam thënë dhe ruaj mbi të të drejtat e një sovraniteti të plotë: atë të kuptimit që kam dashur t’u jap fjalëve të mia.”*<sup>117</sup>

Në qoftë se do të donim të gjenim një variant më eufemik të shprehjes së Barthes-it se **“autori vdiq”**<sup>118</sup>, me siguri që citimi i mësipërm i Foucault-së do të na vinte në ndihmë për t’i dhënë ligjëratës një ton paksa më të çlirët, por edhe për ta nisur shtjellimin e këtij argumenti me një nga zërat më me ndikim në mendimin e shek. XX.

Rasti i Migjenit është preteksti më i mirë për të shprehur disa konsiderata lidhur me çështjen e *Autorit* si *aktor* në procesin e komunikimit letrar për rrethana qëndrime kritike që historikisht e kanë lidhur veprën e tij pashkëputshmërisht me “vdekjen e parakohshme”; që shpeshherë e kanë konsideruar si “kangë e pakëndueme” (A.Pipa), si “uragan i ndërprerë” (I. Kadare), përcaktime këto shpesh janë bërë madje edhe aq përcaktuese saqë, siç shprehet edhe studiuesi S. Hamiti:

*“ky emocion u bë kriter i leximit, madje edhe një shtytës për kërkimin e pandalshëm të projektimit hipotetik, çfarë literature do të shkruante Migjeni po të vazhdonte jetën.”*<sup>119</sup>

Pikërisht, është ky projektim hipotetik, ai që shpërfill *tekstin* dhe i vesh këtij të fundit *kontekstin*, duke bërë këtë të dytin kriter për të vlerësuar të parin.

Është çasti të ndajmë dy çështje: një gjë është të vlerësosh në pikëpamje historike, kulturore e kushedi se çfarë përmase tjetër jashtëletrare (empatike), një personalitet, qoftë ky edhe një autor, qoftë edhe Migjeni vetë; tjetër gjë është t’i afrohesh atij si një lexues i specializuar,(apo, sipas Ecos, si një lexues *estetik*). Në çastin kur këto dy standarde ngatërrohen njëra për tjetrën dhe qëndrimi ynë ndaj një teksti përcaktohet nga prania (*tiranike*, siç e quan Barthes-i) e autorit si subjekt empirik, atëherë qëndrimi ynë ndaj shenjës letrare ka për të qenë përherë paragjykues, hipotetik (si në rastin e Migjenit) e pse jo edhe abuzues (sërish si në rasin e Migjenit).

Ndaj edhe përtej empative, përballë tekstit, Autori, qoftë ky edhe i gjallë, duhet të jetë sërish i vdekur. E vetmja gjë realisht *e gjallë*, e cila mund të të japë në çdo kohë një

<sup>117</sup> FOUCAULT, Michel, vep.cit. f. 9.

<sup>118</sup> Shih për më gjerë, Roland BARTHES, *Vdekja e autorit*, në *Aventura semiologjike*, përktheu Rexhep Ismajli, Dukagjini – Pejë 2008.

<sup>119</sup> HAMITI, Sabri, *Letërsia moderne shqipe*, UET-Press, Tiranë 2009, f. 388.

përgjigje gjatë komunikimit me një vepër letrare, është *shenja*. Këtij shqetësimi i është përgjigjur edhe studiuesi S. Feti u në veprën që ai i kushton pikërisht Migjenit duke u shprehur se:

*“Edhe poetët dhe shkrimtarët që kanë vdekur në moshën 80-vjeçare u kanë mbetur shumë projekte të parealizuara. Prandaj, hulumtimi dhe studimi do të ishte mirë të përqendrohen në atë që ka lënë krijuesi, përndryshe, kritika dhe historia e letërsisë do të përziheshin në punë që nuk u takojnë: në punët e fatit dhe të rastisjeve jetësore, të cilat nuk janë në kompetencat e demiurgut letrar.”*<sup>120</sup>

Jemi dakord që misteret e krijimit nuk mund të njihen, mbi to thjesht mund të hamendësohet dhe sa për pasqyrë na shërben shembulli i Jeronim de Radës, i cili në moshë fare të re (vetëm 25-vjeç) shkroi kryeveprën e jetës së tij, poemën “Këngët e Milosaos” e më tej krijimtaria që pasoi, edhe sipas një mendimi të përbashkët të studiuesve, nuk u ngrit dot në nivelin e kësaj të fundit/megjithë idenë se “fillimet” krijuese janë më modestet e më pas vjen “pjekuria” krijuese-artistike.

Por, ç’do të mund të thoshim për De Radën në qoftë se edhe ai do të kishte vdekur dy vjet pasi shkroi Milosaon?!

Ky parashtrim, vlen që të na largojë nga mendimi fiks për ta parë veprën e Migjenit si diçka të papërfunduar, pasi ai mund të jetonte gjatë edhe pas “Vargjeve të lira” dhe “Novelave të qytetit të Veriut” e mos të mos shkruante qoftë edhe një rresht proze apo një varg poezie. Le të mos harrojmë që L.Poradeci vdiq në vitin 1987, në moshën 88- vjeçare dhe si veprat më të suksesshme të tij, të cilat u bënë kanonike jo thjesht në gjallje të tij, por qysh në të ri mbeten “Vallja e yjeve” dhe “Ylli i zemrës”, por të botuara përkatësisht në vitet 1933 dhe 1937 (pikërisht në vitet që në anën tjetër ishte duke krijuar edhe Migjeni).

Pra, vepra e Migjenit në *paplotmërinë* e saj të supozuar, mbetet e plotë.

---

<sup>120</sup> FETIU, Sefedin. Vepra e Migjenit dhe kritika e saj, Prishtinë 1984, 142.

## Moshë e “re”, stili i papërsosur

*“Migjeni ishte shumë i ri për të pasur një kthjelltësi të tillë dhe një flohtësi kaq të llogaritur në lidhje me veprën e vet.”<sup>121</sup>*

Përtej vlerësimeve që Migjeni ka marrë qysh prej kontaktit të parë me lexuesin e viteve '30, fakti që ai vdiq në moshën 27 vjeçare duke i shtuar edhe të ashtuquajturin “identiteti sllavo-shqiptar”, ka bërë që në mjaft raste vepra e tij të quhet “e palotë” dhe stili i tij, megjithëse interesant, është gjetur si “i papërkryer”<sup>122</sup>. Përveç Pipës dhe Q. Draçinit, edhe në kritikën e pasvitetit '44 vijohet, madje duke e rënduar “mosnjohjen” prej Migjenit të “autorëve të jugut”<sup>123</sup>, e cila, sipas këtij qëndrimi, shkon deri në mospërgatitje teknike nga ana e autorit për të njohur prozodinë e letërsisë shqipe<sup>124</sup>.

Pyetja që besojmë me të drejtë na lind është: çfarë cilësish do të duhet të zotërojnë një shkrim (përkateisht *stil*) që të quhet “i përsosur”? Pastaj, kjo përsosshmëri hipotetike sipas cilës norme krijuese estetike përcaktohet? Mos ndoshta ajo klasiciste, sepse sipas të gjitha gjasave, është pikërisht kjo platformë poetike e cila “vlerën” e një vepre e përcakton mbi bazën e përsosjes së stilit?

Mirëpo a mund të gjykohet një vepër si ajo e Migjenit e cila ka përbazë pikërisht thyerjen e normës dhe shpërbërjen e traditës pikërisht duke konstatuar në mënyrë gati qortuese këtë “stil të papërsosur”? Ndoshta prej faktit se Migjeni “vdiq i ri” dhe s’pati mundësi ta “përsosë” stilin apo ndoshta se Migjeni ishte biling dhe e kishte të vështirë të respektonte “normën” (por le të mos harrojmë që jemi ende disa dhjetëvjeçarë larg Kongresit të Drejtshkrimit).

Por pyetjes klasiciste që “qorton” autorin e marrë në shqyrtim se ka stil të papërkryer, duke shprehur njëkohësisht edhe keqardhjen lidhur me pamundësinë e tij

<sup>121</sup> ARSHI Pipa, *Historija e dhimshme e “shpirtit të ri”*, “Kritika”, 1944, nr. 4 (qershor), f. 119.

<sup>122</sup> Arshi Pipa, Për Migjenin, F. 47 “*Poezija e Migjenit nuk asht sigurisht një shembull pune së përsosur artistike. Gjuha e tij nuk asht e sigurtë, teknika e shprehjes mungon mjaft. Por për këtë a do të themi se ky art nuk asht poezi? Jo. T’i mohojsh poezin Migjenit asht njisoj sit ë mos pranojsh për xhevahirin xhevahirin e papunuem, i cili më ndonji f. mund të jetë edhe i mbuluem prej dheut.*”

<sup>123</sup> GRUP AUTORËSH- *Literatura jonë*, e përmuajshme letrare-kritike, Organ i Lidhjes së Shkrimtarëve të Shqipërisë, viti II, nr. 8, Tiranë, tetor 1948, zëri “*Migjeni (1933-1948)*”, f. 11: “*Nuk munt të thohet me siguri se Migjeni e pat njohur historinë e letërsisë shqipe. Esht e vështirë të gjesh te ai gjurmat e një influence brënda përbrënda kufijve tona. Migjeni nuk duket t’i ketë njohur mirë poetët e jugut, Naimin dhe Çajupin, të cilët regjimi dhe kleri katolik që sundonte mi letërsinë tonë të kohës, i kishin hedhur në këndit, me gjithë respektin hipokrit që tregonin për të parin.*”

<sup>124</sup> “*Të tilla nuk janë, zakonisht, as vargjet e Migjenit, me gjithë se ai i quan “të lira”. Migjeni duket se nuk ka patur idenë e qartë të vargut të lirë. Këtë ide nuk e kanë sot të qartë, në vënt tonë, shumica e atyre që shkruajnë vargje. Vargjet e Migjenit munt t’i quanin më drejt “vargje të përdhunuara”. Janë të përdhunuara për disa arsye. E para, si poeti s’ka arritur ta njohë mirë teknikën e prozodisë shqiptare. Kur erdhi në Shqipëri (1933), ai e kishte harruar shumë shqipen dhe letërsinë e saj duhej ta njihje tepër pak, që të mos thomi aspak. E dyta, se ato që ai njohu nga letërsia shqipe, e revoltuan. E treta, se bëri një përpjekje për vargje të lira, veçse pa e patur idenë e qartë të vargut të lirë.*” - , GRUP AUTORËSH- *Literatura jonë*, e përmuajshme letrare-kritike, Organ i Lidhjes së Shkrimtarëve të Shqipërisë, viti II, nr. 8, Tiranë, tetor 1948, zëri “*Migjeni (1933-1948)*”, f. 11.



fizike që s'pati kohë ta realizonte këtë ideal, ne fare mirë do të mund t'i përgjigjeshim me një argument që na vjen pikërisht prej logjikës klasiciste cila kërkon që stili t'i përgjigjet tipit të subjektit që po trajton (tema epike/tragjedi-stil i lartë; dramë-stil i mesëm; komedi-stil i ulët).

Pra, kur pikërisht subjekti që ofron Migjeni është ai që është; një botë e trazuar, fragmentare, ku Zoti ka vdekur dhe me një qenie njerëzore të traumatizuar, pa rrugëdalje, pa asnjë mjet për të mbijetuar fizikisht..., a nuk është e tepër të kërkohet “stili i përsosur” te ky autor, në fakt subjektet janë kryekëput të papërsosura?!

Përfundimi në të cilin ne dalim pas kësaj pyetje është që stili i Migjenit (paçka se “i papërsosur”) është në përputhje të plotë me subjektet e trajtuara në veprën e tij “të paplotë”<sup>125</sup>.

---

125

Në mbyllje të këtij sythi të shkurtër, sa i takon qëndrimeve të mësipërme, lidhur me “stilin e papërsosur”, do të donim të shtonim edhe një kundërargument, i cili, sigurisht, nuk mund të jetë veçse strukturalist: “*Sado i stërholluar që të jetë, stili gjithmonë përmban diçka bruto: ai është formë pa destinacion, ai është prodhim i shtysës, jo i mëteses, ai është një dimension vertikal e i vetmuar i mendimit.*”, - Roland Barthes, *Aventura semiologjike*, përktheu Rexhep Ismajli, Dukagjini, Pejë 2008, f. 75.

## Mbi identitetin “sllav” të Migjenit

*“Shkrimi është rrënim i çdo zëri, i çdo prejardhjeje. Shkrimi është njai asnjans, njajo përzierje, njajo hapësirë e zhdrejtë ku do të ketë mërguar subjekti ynë, bardh-e-zi-ja ku humbet çdo identitet, duke filluar madje qysh nga identiteti i trupit që shkruan.”<sup>126</sup>*

Nga pikëpamja e një qasjeje të pastër strukturaliste nuk ekziston tjetër identitet se ai tekstor (më saktë *shkrimor*), por nga një këndvështrim jo kaq izolacionist, sigurisht që biem në ujdë me mendimin që (sidomos në rastin e Migjenit) hapur ekziston (dhe qëndron) diskutimi mbi identitetin e tij (jo thjesht shkrimor) etnik.

Arshi Pipa, ndër të parët kritikë që vlerëson punën krijuese të Migjenit, është edhe ndër të parët që përmend “prejardhjen sllave” të këtij të fundit. Në më shumë se një rast, ai i është referuar Migjenit “shpirti sllav që flet shqip”:

*[...] nëse Migjeni i takon letërsisë shqipe në sajë të gjuhës në të cilën ai shkruan, stili dhe skeleti i mendjes së tij janë thelbësisht sllavë.”<sup>127</sup>*

Rasti i Migjenit, në historinë e letërsisë shqipe, përbën një paradoks pasi është ndoshta ndër më të përfolurit sa i takon identitetin etnik, ndërkohë që është autori tek i cili shenjat tekstore të cilat i referohen përkatësisë identitare etnike, në krahasim me autorët që krijojnë në po këto vite, janë kaq të rralla.

Në një vepër si ajo që Migjeni ka krijuar, ku sistematikisht mungojnë koordinatat kohore dhe gjeografike, të duhet t’i deduktosh këto të dyja pasi ato, rrallë shprehen hapur<sup>128</sup>. Në fakt, mund të flitet për “identitet” të shkrimtarit, por edhe Pipa bie në gabimin e të barazuarit të identitetit autorial (historik) me identitetin shkrimor artistik. Ka një sërë arsyesh se pse ndodh ky qëndrim i Pipës dhe gjithçka vjen si pasojë e rrethanave jashtëletrare, që siç e kemi përmendur edhe më sipër, bëhen përcaktuese për realitete letrare-tekstore.

Për shkak se dëshmon të ketë pasur kontakte personale me Migjenin, ai i merr këto të fundit si kriter të mirëfilltë për ta cilësuar atë si “sllav”:

---

<sup>126</sup> BARTHES, Roland, ibid. f. 43.

<sup>127</sup> PIPA, Arshi. Për Migjenin, Princi, Tiranë 2006, f. 57.

<sup>128</sup> Ndër këto gjurmë, kryesisht kohore mund të përmendim skicën epistolare “Urime për vitin ‘37”, përmendjen e Greta Garbos, Çarli Çaplinit ose edhe fraza “të mos dëgjosh bubullimën e Spanjës”, duke nënkuptuar për luftën. Shqipëria del si emërtim në tregimin “Zeneli” dhe gjithashtu, mund të përmenden elementë të etnografikë si “bragasha, apo “arakapija”, por që gjithsesi janë, duke qenë kaq të paktë, kjo mund të merret si një përpjekje për ta tëhuajësuar sa më shumë subjektin, në mënyrë që referencat me realitetin historik të ishin sa më të fshehura.

“Mbaj mend edhe si lexonte, me një thekës pakë të ndryshëm prej theksit të zakonshëm. Dhe kjo spjegohej: mbasi Migjeni ishte rritë dhe shkollue përjashta atdheut. [...] gjuhën shqipe pothuajse e kishte harrue gjatë mërgimit.”<sup>129</sup>

Sigurisht që nuk mund të përjashtohet fakti që të qenit dygjuhësh e autorit do të linte patjetër “shenja” në tiparet prozodike të tekstit migjenian. Por, gjithsesi, mendojmë që kjo nuk e justifikon deri në fund atë që A. Pipa, duke u nisur prej këtyre “njohjeve” me karakter biografik, kërkon ta përligjë tezën e “shpirtit sllav” të Migjenit, duke ia hyrë analizave krahasuese me gjuhën që Migjeni përdorte (kryesisht në poezi), me kahjen për të gjetur atje “shmangiet nga norma” e gjuhës shqipe<sup>130</sup>.

Të njëjtin argument gjuhësor përdor edhe Ernest Koliqi, i cili del në po të njëjtat përfundime, të cilat e lidhin Migjenin me letërsinë sllave.<sup>131</sup> Jemi të mendimit se në rastin e Koliqit ka një arsye të thellë për këtë qëndrim dhe ajo ndoshta lidhet me të qenët të tij (Koliqit) mes dy “shkollave shkodrane” siç ai vetë i quan, mes dy prirjeve krijuese që u zhvilluan respektivisht në gjirin e urdhrat françeskan nga njëra anë dhe atij jezuit nga ana tjetër<sup>132</sup>, ku duket se vetë Koliqi zgjodhi neoklasicizmin mjedjan më shumë se drejtimin

<sup>129</sup> PIPA, Arshi. ibid. f. 34.

<sup>130</sup> PIPA, Arshi. ibid. f. 89: “**Niveli i gramatikës** te “Shpirtënt Shtegtarë” është ai i një fillestari. Gabimet në shqiptim janë të shumta: “shtret” për “shtërret”, “thret” për “thërret”, “acarr” për “acar”, “vorresë” për “vorresë”, “mramë” për “mbramë”, “fsham” për “fshamë”, “hijën” për “hijen” apo “hien”. Më serioze janë **gabimet morfologjike**: “duejnë” për “donë” ose “duen”, “qiellen [...] të tymuem” për “qiellen [...] të tymuem” apo “qiellen [...] të tymuem”, “në të cilën” për “në të cilën”, “në nesërmen” për “të nesërmen”, “ndjenjat et vet” për “ndjenjat e veta”. Sintaksa nuk është tamam shqip. Fjalja “shkimet drita në pamundsin e vet” është një kalk prej gjuhëve të huaja; ndërtimi ndajfoljor i huaj “adhurueshëm e me një kredo” do të thotë dicka si “përmes adhurimit dhe lutjes”. Në fjalinë “bajnë të fala dhe met’hane vendeve të shuguruem”, poeti asgjëson arbitrarisht përemrin pleonastik “u” i cili duhet të paraprijë foljen; “vendeve të shuguruem” qëndron për “vendeve të shugurueme”, një gabim që vjen prej përpjekjes për ta bërë “shuguruem” të rimojë me “tymuem” – kjo e fundit e gabuar për “tymueme” (“qiellën [...] të tymuem”); “met’hane” është pjesë e gjuhës liturgjike Bizantine: në serbo- kroatisht “metanija”, “metanisanje” do të thotë “nderim”, “respekt”. **Është e sigurt të supozosh se Migjeni e shkroi poezinë në serbo – kroatisht dhe pastaj e ktheu atë në shqip.** Duke kaluar tanimë të “Kanga e Përdimit”, vëmë re një përmirësim të vogël: **gabimet e shqiptimit** janë të rralla (“ka për t’u lind” për “ka për t’u lindë”, “ngatron” për “ngatrron”), gabimet morfologjike janë më të pakta (megjithëse gjendet një i tillë serioz, “planetë të tjetër” për “planetë tjetër” – autori nuk e di ende se si të përdorë nyjen parafoljore). Përveç disa barbarizmave, disa prej të cilave janë plotësisht të pavend (“solemne”, “egzaltuem”), gjejmë një neologjizëm, “tymore”. **Sintaksa është ende e gjymtë.** Gjindet një anacoluthon në sajë të një përdorimi të papërshtatshëm të foljes: “dëgjon zanin q’i thotë feja” për “dëgjon zanin me të cilin i flet feja” apo “dëgjon fjalën që lithotë feja”. Gjindet gjithashtu një pasthirmë e përdorur pasaktësisht: “Por deh! Nga lumniya tash humb kokën rruzullimi”. Pasthirmë “deh!”, e kufizuar në krahinën e Shkodrës është ndërtuar me mënyrën optative – Gjergj Fishta e përdor shpesh atë në invokime (“Deh, moj Zanë, të kjofta true!”) në Lahutën e Malcis. Migjeni ka pasthirmë të paraprirë nga një dëftues – rasti është vecanërisht kuptimplotë dhe do të analizohet në rrjedhën e duhur.”

<sup>131</sup> KOLIQI, Ernest. Antologia della lirica Albanese (versioni e note acura di E. Koliqi), MCMLX XIII, Milano, 1963, f. 29: “Del resto, tutta la sua poesia e espresso in una lingua Albanese incerta e diseguale che revela l’intima mancanza di ogni **mastice idiomatico**. Egli, vagliato attraverso un sereno criterio estetico, potrà conservare un posto nella ospitale letteratura Albanese non tanto in grazia della sua veemente poesia a sfondo sociale quanto per certe sommesse modulazioni.”

<sup>132</sup> Shih. Ernest Koliqi, Kritikë dhe estetikë, Apollonia, Tiranë 1999.

popullor fishtjan. Dhe si një ndjekës i neoklasicizmit dhe simbolizmit <sup>133</sup>, në pikëpamje të ndërtimit formal të vargut sipas disa kriterëve të mirëpërcaktuara e kanonike, Koliqi, me siguri që ka qenë edhe shumë i ndjeshëm ndaj “shmangieve” nga norma në poezitë e Migjenit.

Në fakt, në dritën e koncepteve teorike të derivuara prej formalizmit, nuk do ta kishim aspak të vështirë që ta rrëzonim këtë “tezë” të Pipës, madje me vetë atë që ai e konsideron si argumentin më të fortë në mbështetje të qëndrimit të tij: “shmangiet nga norma”.

Këto argumenta, pavarësisht se tekstore, paraqesin ndoshta, një mosnjohje apo mosmbështetje në përfundimet e formalizmit, i cili me vendosjen e elementit gjuhë në qendër të vëmendjes, përpunoi rrjedhimisht edhe konceptin bazë të dallimit të *gjuhës poetike* nga ajo *praktike*, kishte si nocion themelor të ashtuquajturin *defamiljarizim*, që me fjalë të thjeshta do të thotë pikërisht *thyerje të normës gjuhësore standarde* si parakushtin bazë që mundëson kalimin në gjuhën poetike.

Duke iu kthyer edhe një herë Koliqit dhe kërkesës së tij për “siguri gjuhësore”, do të donim të sillnim në vëmendje një argument të Barthes-it, i cili, pikërisht lidhur me *artin klasik* shprehet:

*“Funksioni i poetit klasik nuk është, pra, të gjejë fjalë të reja, më të ngjeshura apo më shpërthyes, po të rregullojë një protokoll të vjetër, ta përsosë simetrinë apo koncizitetin e një raportit, ta shtrijë apo ta rruddhë mendimin në kufirin e saktë të një metri. Konceptet klasike janë koncepte raportesh, jo fjalësh; kemi të bëjmë me art të shprehjes, jo të invencës. [...] Në ligjërimin klasik raportet janë ato që e drejtojnë fjalën dhe e bartin menjëherë drejt një kuptimi gjithmonë të projektuar; në poezinë moderne raportet janë vetëm një shtrirje e fjalës.”* <sup>134</sup>

Pra, pse këto thyerje të kodeve gjuhësore të mos cilësohen thjesht si një *manierë autoriale* në përpjekje për të krijuar një kod ligjërimor vetjak (*idiolekt*)?

U. Eco, lidhur me sqarimin e çështjes së idiomës/idiolektit shpreh këtë qëndrim:

*“Në rast se mesazhi estetik, siç dëshiron kritika stilistike, realizohet përmes shkeljes së normës (dhe kjo shkelje norme s’është gjë tjetër veçse një strukturim i dykuptimtë në raport me kodin), të gjitha nivelet e mesazhit shkelin normën duke ndjekur të njëjtën rregull. Kjo rregull, ky kod i veprës, në fakt është një idiolekt (nëse si idiolekt përkufizohet kodi privat dhe individual i vetëm një folësi); nga ky idiolekt lind imitimi,*

---

<sup>133</sup> Më gjerë çështjen e drejtimit të cilit i përket E.Koliqi dhe të poetikës së tij në përgjithësi, e ka hetuar studiuesja Dhurata Shehri në punimin e saj monografik – (shih, sythi *Poetika e Koliqit mes dy shkollave letrare shkodrane*, në “Koliqi mes malit dhe detit”, Onufri, Tiranë, 2006, f. 115-125 ), ku një kapitull më vete i kushtohet pikërisht kësaj teme.

<sup>134</sup> BARTHES, Roland, ibid. f. 103- 105.

*maniera, shprehja stilistike e në fund normat e reja siç na mëson e gjithë historia e artit dhe e kulturës.”*<sup>135</sup>

Pra, përse në rastin e Lasgushit, thyerja e normave të gjuhës në përpjekje të ndërtimit të një kodi vetjak quhet idiomë, ndërsa në rastin e Migjenit thjesht “*pasiguri gjuhësore*”? Sipas të gjitha gjasave, sepse Poradeci nuk e ka këtë elementin biografik të të qenit me një “origjinë të huaj”; ndërsa në rastin e Migjenit, ky fakt bëhet *pretekst* (madje, më e drejtë në këtë rast do të qe fjala **paratekst**), krijon aluzione nga më të ndryshmet, që edhe mund të qëndrojnë për aq sa nuk nisen nga fakte biografike për të dhënë mendime që lidhen me fakte letrare.

Do të na duhet, në këtë pikë, që të vëmë në përdorim konceptet e Eco-s lidhur me Autorin Model dhe Autorin Empirik<sup>136</sup>: Migjeni/autor si individ empirik, është nuk është e njëjta gjë me Migjenin/ autor Model, ku ky i fundit, sipas përcaktimit Foucault-ian nuk është *autori i vështruar si individi folës që ka shqiptuar ose shkruar një tekst, por autori si parim i grupimit të ligjërimit, si njësi dhe zanafillë e domethënieve, si vatër e koherencës së tyre.*<sup>137</sup>

Në fund të këtij **argumenti** (i cili nuk mëton kurrësi që ta nxjerrë Migjenin as “sllav” as “shqiptar”, e madje as “Migjen” në kuptimin empirik të fjalës), do të donim që të mund të shtonim edhe një qëndrim të fundit të Barthes-it, që, në fakt, është në të njëjtën gjatësi vale me parimin formalist të defamiliarizimit të gjuhës poetike:

*“ [...] sikur fjalët të kishin vetëm një kuptim, atë të fjalorit, sikur një gjuhë e dytë të mos çrregullonte dhe lironte “siguritë e ligjërimit”, nuk do të kishte letërsi. Prandaj, rregullat e leximit nuk janë ato të fjalëpërfjalshmërisë, po ato të aluzionit: janë rregulla linguistike, jo filologjike.”*<sup>138</sup>

Jemi të mendimit se çdo argumet i shtuar pas këtij citimi, do të ishte i tepërt!

---

<sup>135</sup> ECO, Umberto, *Struktura e papranishme*, Fryma, f. 78.

<sup>136</sup> ECO, Umberto, shih *Mjegullat e Valuasë*, në *Për letërsinë*, Dituria, 2002, f. 32-63.

<sup>137</sup> FOUCAULT, Michel, vep.cit. f. 36.

<sup>138</sup> BARTHES, Roland, ibid. f. 181.

## “Realizmi” (socialist?!) i Migjenit

“Dimensioni estetik s’mund të vërtetojë një parim realiteti, e kjo është mëse e qartë. Ashtu si imagjinata, që është një aftësi psikike formuese, edhe mbretëria e estetikës në thelb është “jo realiste”: ajo ruan pavarësinë nga parimi i realitetit, por me çmimin e të mos pasurit efekt mbi realitetin.”<sup>139</sup>

\*\*\*

“Teksti letrar nuk hyn në marrëdhënie referenciale me botën ashtu siç hyjnë fjalitë e gjuhës së përditshme: ai (teksti letrar- shënimi im E.D.) nuk përfaqëson asgjë tjetër pos vetvetes.”<sup>140</sup>

Nëse ka pasur një çështje mëse të diskutueshme lidhur me prozën, por edhe tërë krijimtarinë e Migjenit në tërësi, ajo është ndërdyshja e përhershme se a i përket kjo prozë të ashtuquajturit realizmit socialist? Studiuesi Sefedin Fetiu në studimin monografik “Migjeni dhe kritika e tij”, e ka renditur këtë në një ndër çështjet më problematike që lidhen me krijimtarinë e Migjenit ku, sipas tij, është abuzuar mjaft me etiketimin e Migjenit si pararendës të socrealizmit shqiptar.

Në fakt, duket qartë që përfshirja e Migjenit nën etiketën e socrealizmit, është një tezë e stisur më shumë prej rrethanash të njohura historike, sesa e nisur prej ndonjë tipari imanent të vetë veprës.<sup>141</sup>

Pavarësisht se jemi të mendimit se kjo tezë (për rastin e Migjenit nuk është aspak argument) për të mos iu shmangur debatit dhe për të vënë disa pika mbi “i”, nisur nga pikëpamje teorike që lidhen me tipare të brendshme të letrarësisë, jemi në gjendje që të dalim në disa përfundime.

Sigurisht çështja nuk është që të dalim kundër etiketës që e cilëson Migjenin si pararendës të *realsocit* (pavarësisht se paraprakisht mund të themi se ky ka për të qenë

<sup>139</sup> MARCUSE, Herbert, “Dimensioni estetik”, në *Erosi dhe qytetërimi*, Sociologji & Filozofi, përktheu Albana Nexhipi, shtëpia botuese “Uegen”, Tiranë, 2008, f. 169.

<sup>140</sup> TODOROV, Tzvetan, *A structural approach to a literary genre*, translated from French by Richard Howard, with new foreword by Robert Scholes, Cornell paperback, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1975, p 10.

<sup>141</sup> ASLLANI, Persida. *Parathënia pasaporta e veprës në realizmin socialist*, në “Letërsia shqiptare dhe realizmi socialist”, Aktet e konferencës shkencore ndërkombëtare, Departamenti i Letërsisë, Fakulteti i Historisë dhe Filologjisë, Universiteti i Tiranës, Albas, Tiranë, 2010, f. 144-145: “Rasti i Migjenit lidhet shpesh me synimin e kritikës së Realizmit socialist për të krijuar mitin migjenian të një gadishulli shqiptar realisto-socialist, falë të cilit realizmi-socialist në letrat shqipe do të shitej si prodhim “Made in Albania” e jo i importuar nga Bashkimi Sovjetik. Mjafton të shohim mënyrën se si e interpreton tekstin migjenian Llazar Siliqi te «Kangët nuk mbeten kurr të pakëndueme» (1959) për ta kuptuar këtë përpjekje: “Në vjershën «Kangët e pakëndueme” me fjalën Djelli, shkruet me gërmë të madhe tue vu mbas fjalën alegorik, Migjeni nënkuptonte idetë marksiste, që u vunë në jetë për herë të parë në Bashkimin Sovjetik”, f. 9. E njëjta praktikë vlen edhe për S. Spassen teksa shkruan në parathënien e romanit “Nëna” se «Realizmi kritik e i revoltuar i Migjenit tonë është një influencë e drejtpërdrejtë edhe e romanit “Nëna” të Gorkit.”

përfundimi) thjesht që për efekt zakoni të të pohuarit *a-priori* të kundërtën e përcaktimeve të kritikës së para viteve '90.

Ideja është që të arrihet drejt një përfundimi në një mënyrë racionale e përmes argumentash të qëndrueshme teoriko-letrare.

Së pari, do të duhet të ritheksojmë atë qëndrim që studiuesit njëzëri pohojnë, pra se vetë termi *realizëm socialist* përbën një hibridizim problematik e të çuditshëm të një termi letrar e një tjetri jashtëletrar. Qysh në këtë pikë, puna çalon dhe, madje as nuk jemi të sigurt nëse kjo etiketë do të duhej të përdorte për të karakterizuar ndonjë drejtim a rrymë të caktuar letrare. Po aq të pasigurt jemi edhe sa i përket çështjes se a përbën realizmi socialist një *metodë* të mirëfilltë krijimi letrar, më shumë sesa një metodë për të (para) fabrikuar mesazhe propagandistike të maskuara me një tis të lehtë pseudoletrar. Por, përveç këtyre konsideratave, ende nuk kemi ngritur asnjë argument shkencor.

Le të shohim se çfarë ofron mendimi teorik.

Pyetja që ne ngritem qysh në krye të këtij sythi, në fakt nuk është e drejtë.

Do të duhej të ishte: *A është Migjeni realist?*

A ka tipare të realiste në prozën e tij?

Madje më e drejtë është të sqarojmë se ç'kuptojmë me *realizëm*<sup>142</sup>?

Në fakt –po hapim një argument- në qoftë se ka një “platformë” e cila është po aq utopike e madje, edhe më shumë se përpjekja e skajshme e E. Zolait për të ashtuquajturin “teknikë shkrimi natyraliste” apo edhe ideja e A. Bretonit dhe e gjithë avangardës së Surealizmit për “shkrimin automatik”, realizmi socialist është edhe më utopik në synimet e tij. Jo vetëm që Migjeni nuk mund të përfshihet në të ashtuquajturin realizëm socialist, qoftë edhe prej së largu (kujtojmë “*Vetvrasja e trumcakut*” fare lehtë do të mund të përfshihej në surealizëm për imazhin që shfaq, po ashtu “*Idhuj pa krena*”, apo Sokrat i *vuejtun apo derr i kënaqun?*” - në qoftë se këto skica mund të quhen realiste...?)

Në qoftë se parimi bazë i realizmit socialist, ai si *vërtetësi të pasqyrimin të realitetit empirik*- të paktën nga sa ka dëshmuar historia-realsoci, as nuk u përmbahet fare kanoneve të vet platformës mbi të cilën ka pretenduar se është ngritur. E themi këtë, për aq sa ai, në asnjë rast, nuk ka *pasqyruar* një realitet social empirik (siç edhe ka pretenduar

---

<sup>142</sup> TODOROV Tzvetan, A structural approach to a literary genre, translated from French by Richard Howard, with new foreword by Robert Scholes, Cornell paperback, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1975, p 10.: “... *literature resembles mathematics rather than ordinary language: literary discourse cannot be true or false, it can only be valid in relation to its own premises. “The poet, like the pure mathematician, depends not on descriptive truth, but on conformity to his hypothetical postulates.... Literature, like mathematics, is a language, and a language in itself represents no truth, though it may provide the means for expressing any number of them. [...] Thus the literary text participates in tautology: it signifies itself: “the poetic symbol means primarily itself in relation to the poem. The poet’s answer as to what any element of his work means must always be: “I meant it to form a part of the play. Literature is created from literature, not from reality, whether that reality is material or psychic; every literary work is a matter of convention. Poetry can only be made out of other poems, novels out of other novels. Literature shapes itself and is not shaped external. Everything that is new in literature is a reworking of what is old. [...] Self-expression in literature is something which has never existed.”*”

se ka bërë), më shumë sesa e ka *transformuar* atë në një realitet virtual utopik- ndaj, është ndoshta tani rasti që këtë etiketë nga *letërsi të realizmit*, ta transformojmë në letërsi të *i-realizmit socialist*.

Fakti që Migjeni merr si brumë realitetin social për të formësuar një projektion të caktuar artistik, kjo nuk do të thotë se është letërsi sociale, madje ky është ndoshta jo/argumenti që kritika utilitare ka shfrytëzuar për t'i dhënë karakter socialist.

Lidhur me *argumentin* që kritika utilitare ka ngritur në mënyrë të përsëritur për ta përfshirë Migjenin në gjirin e socrealizmit, duke u bazuar në *faktin* se ai bën pjesë të krijimtarisë së vet *shtresat e shtypura* të popullsisë (= proletariatin), studiuesi S. Fetiu mban këtë qëndrim:

*“[...] disa trajtojnë personazhet e femrave, fëmijët lypsat, në veprën e Migjenit, pa zbuluar dhe ndriçuar një kënd të ri, ndonjë domethënie të re, ose mënyrën e procedimit e të formësimit artistik, por duke theksuar revolucionaritetin, vetdijen dhe anësinë klasore, kujdesin martirizues<sup>143</sup> të Migjenit etj.*

Dhe është pikërisht mënyra e procedimit artistik ajo që është lënë gjithnjë në harresë, në emër të kërkimit të *tipikes historike*.

---

<sup>143</sup> Lidhur me këtë çështje studiuesi Rexhep Qosja, në veprën Panteoni i rralluar (shih Shtëpia Botuese Naim Frashëri, Tiranë 1988) në sythin *Prometeizmi në letërsinë Shqipe* me nëntitull *Krijimtaria si flijim* (f.396-409), shprehet:

*“Prej fillimeve të Rilindjes Kombëtare shqiptare e gjer në fillim të Luftës së Dytë Botërore, pjesa më e madhe e poetëve shqiptarë (boldi dhe nënvizimet janë tonat. E.D) kanë kënduar një këngë të posaçme: këngën e flijimit për hir të popullit, këngën e pakënaqësisë me realitetin historik dhe shoqëror dhe këngën e besimit për të ardhmen.”*

Në fakt, jemi dakord me studiuesin, për aq sa ai nuk bën një vlerësim *en bloc* të të gjithë procesit letrar nga Rilindja e deri në L.II.B, thjesht si një *gadishmëri prometeike* për tu vetsakrifikuar (përmes letërsisë), në emër të një ideali joletrar/ social.

Ndahemi me të në citimin e mëposhtëm:

*“Një gadishmëri të tillë sakrifikimi e kanë dhëmuar në praktikën e tyre krijuese edhe poetët tanë De Rada, Pashko Vasa, Ndre Mjeda, Çajupi, Asdreni, Migjeni, Esad Mekuli dhe shumë të tjerë”*

Nuk do të donim që të jepnim gjykime për autorët e tjerë të cilët nuk janë objekt i këtij punimi, por lidhur me vendosjen e Migjenit në listën e sipërcituar, do të na duhet që të mbajmë një qëndrim kundërshtues, për shkak se mendojmë që ky kategorizim si *prometeik* për krijimtarinë e tij (Migjenit) nuk është gjë tjetër veçse ngatërrim i procesit krijues letrar me fusha të tjera jashtë letrare; ngatërrim/bashkim i Autorit Empirik me tekstin e tij.

Mbi të gjitha, qëndrimi i mësipërm nuk është as letrar në pikpamje të Teorisë së Letërisë sepse identifikon/vlerëson veprën letrare me parametar të cilat burojnë nga autori si *subjekt konkret historik*.

Respektivisht, kësaj çështjeje i ka dhënë përgjigje F.Konica qysh në vitin 1906, ku në një divorc përfundimtar prej konceptim/ngatërrimit që Rilindja (për arsye historike të vetkuptueshme) bënte mes letërsisë dhe patriotizmit (që në mendimin e Qoses quhet *prometeizëm*).

Ja si shprehet ai: *“[...] për mua, atdhesia dhe letërtira janë dy gjëra. Një shkronjë mund të ketë edhe atdhesi edhe talent, a mund të mos ketë as këtë as atë, a mund të ketë një të tjetër pa tjetrën. Nuk duhet prituri prej meje, sepse një vetë qenka atdhetar i mirë, të kasnecojë se, ipso fakto, paska edhe një vlerë mendore a një pendë të bukur”,* shih Faik Konica, *Kohëtore e letrave shqipe*, Vepra 1, Dudaj, Tiranë 2001, f. 243-248.



Ja sesi shprehet një prej përfaqësuesve më tipikë të realizmit socialist, Bertold Brehti, lidhur me karakterin objektiv të cilin do të duhej të kishte kjo lloj letërsie:

*“Realistët, gjithë duke qenë partizanë të përpunimit të tipikes (asaj që ka një domethënie historike) dhe të vënies së saj në pah me anën e shkrimit, nuk janë për një paraqitje të shtrembëruar ose jo të plotë të realitetit. Ata janë për një paraqitje objektive të fakteve, por jo objektiviste. Paraqitjet objektiviste lënë pas dore elementin subjektiv, vullnetin e autorit, që synon në ndryshimin e përhershëm dhe frutdhënës të situatave dhe të raporteve të dhëna; ata paraqesin figura të realitetit që nuk japin asnjë nxitje për ndryshim dhe për evolucion.”*<sup>144</sup>

Nuk mund të mbetet pas karakterit “objektiv”<sup>145</sup>, as koncepti i “tipikes pozitive”:

*“Historikisht kuptimplotë (tipikë) janë ata njerëz dhe ato ngjarje që mund të mos jenë më të dendurat si mesatare ose që bien më shumë në sy, por ato që kanë një rëndësi vendimtare për zhvillimin e shoqërisë. Zgjedhja e tipikes duhet bërë sipas asaj që për ne është pozitive (e dëshirueshme), ashtu edhe sipas asaj që është negative (e padëshirueshme).”*<sup>146</sup>

---

<sup>144</sup> BREHT, Bertold, Studime kritike, Shtëpia Botuese Naim Frashëri, Tiranë, 1982, f. 79.

<sup>145</sup> Lidhur me karakterin objektiv të pasqyrimin të realitetit veprat realiste, studiuesja Floresha Dado në *Intuitë dhe vetëdije kritike* (shih Onufri, Tiranë 2006, f. 59-61): *“Sipas teorive më të qëndrueshme të realizmit letrar gjithë veprat letrare, në njëfarë mënyre, reflektojnë realitetin jashtëletrar, por këtë e bëjnë në mënyra të ndryshme: ose në mënyrë gjoja kaotike, fragmentare, ku lexuesi e ka disi të vështirë të kuptojë mirë botën nga leximi i veprës (veprat moderniste), ose vepra mund të reflektojë vetëdijen e realitetit jashtëletrar dhe kështu lexuesi përmes veprës ka mundësi ta njohë botën në mënyrë më të drejtpërdrejtë. [...] Nëse do ta kuptojmë realizmin si parim të pasqyrimin të jetës, që i përmbahet riprodhimit të karaktereve në pajtim me thelbin e tyre social-historik, në lidhje të ngushtë me kushtet në të cilat janë formuar, atëherë bëhet e qartë se realizmi, si nocion teorik, ka të bëjë me brendinë e veprës letrare. [...] Madje, sipas tij, bota dhe veprat janë të lidhura nga një kompleks kodesh pasqyruese dhe konvencionesh që ndryshojnë dhe, gjithashtu sipas tij, veprat janë jo realiste jo në vetvete, por kur interpretohen sipas kodeve dhe konvencioneve të caktuara.*

<sup>146</sup> BREHT, Bertold, Studime kritike, Shtëpia Botuese Naim Frashëri, Tiranë, 1982, f. 67:

*“Se ç’është «realizmi socialist», kjo nuk mund të nxirret thjesht nga veprat ekzistuese ose nga stilet ekzistuese. Si kriter duhet të jetë jo fakti a u ngjet vepra e dhënë ose stili i dhënë veprave të tjera dhe stileve të tjera që hyjnë në realizmin socialist, por fakti a është ajo socialiste dhe realiste.*

*1. Arti realist është një art luftarak. Ai lufton kundër pikëpamjeve të rreme mbi realitetin dhe kundër shtysave, që bien në kundërshtim me interes reale të njerëzimit. Ai ndihmon për formimin e pikëpamjeve të drejta dhe i përforcon shtysat positive.*

*2. Artistët realistë theksojnë atë çka është kryesore, «tokësore», tipike në kuptimin më të thellë të fjalës (historikisht e rëndësishme).*

*3. Artistët realistë theksojnë momentin e lindjes dhe të zhdukjes. Në të gjitha veprat e tyre ata mendojnë historikisht.*

*4. Artistët realist paraqesin kontradiktat në njerëzit e në marrëdhëniet njerëzore dhe tregojnë kushtet në të cilat zhvillohen këto kontradikta.*

*5. Artistët realist janë të interesuar për ndryshimet që pësojnë njerëzit dhe marrëdhëniet midis tyre, ndryshime si graduale, ashtu edhe në formë hopesh, në të cilat shndërrohen ato graduale.*

*6. Artistët realist paraqesin forcën e ideve dhe bazën materiale të ideve.*

*7. Artistët e realizmit socialist janë humanitarë, domethënë njerëzidashës, dhe i paraqesin marrëdhëniet midis njerëzve në një mënyrë të tillë që të përforcohen tendencat socialiste. Këto përforcohen në sajë të*

Nëse do të niseshim prej këtyre parimeve, për të kërkuar korrespondenca me *tipiken pozitive* në prozën e Migjenit, do ta kishim të vështirë që të hetonim ndonjë të tillë.

Një përcaktim rreth këtij “realizmi” në prozën e Migjenit- përcaktim me të cilin pajtohemi edhe ne- ka dhënë edhe studiuesja Blerina Suta:

“[...] *modernizmi migjenian është realist aq sa qenë realiste rrymat avangardiste të fillimit të shekullit XX [...] Realizmi i prozave të shkurtra të Migjenit, merr përmasat e groteskut, gati makroskopik. Herë – herë ato përmasa minimizohen në nivel të qelizës njerëzore, në detaj. Prozës së shkurtër të Migjenit i mungon njeriu si formë, si rregull, si marrëdhënie, karakteristikë e realizmit në konceptin klasik të fjalës.*” <sup>147</sup>

---

*një mënyre praktike të studimit të mekanizmit të shoqërisë si edhe në sajë të faktit që tendencat shndërrohen në burime kënaqësie.*

*8.Artistët e realizmit socialist mbajnë një qëndrim realist jo vetëm ndaj temave të tyre, po edhe ndaj publikut të tyre.*

*9.Artistët e realizmit socialist mbajnë parasysh nivelin kulturor dhe përkatësinë klasore të publikut të tyre, po ashtu edhe gjendjen e luftës klasore.*

*10.Artistët e realizmit socialist e shikojnë realitetin me syrin e popullit punonjës dhe të intelektualëve që janë në aleancë me të, me syrin e atyre që janë për socializmin.* <sup>146</sup>

<sup>147</sup> SUTA, Blerina. Pamje të modernitetit në letërsinë shqipe, Onufri, Tiranë 2004, f. 154.

## Një lexim peritekstor

*“Mirëpo, për fat të keq, titulli është tashmë një çelës interpretimi”<sup>148</sup>*

Në këtë mënyrë U. Eco, në atë që do të mund ta quanin “një ftesë në studio”, sqaron procesin krijues të romanit “Emri i trëndafilin”. “Fatkeqësia”, sipas tij qëndron pikërisht në faktin që edhe pse lexuesi nisat prej titullit për të shkuar te vepra, jo rrallë (dhe jo vetëm në letërsinë postmoderne, siç mund të hamendësohet e cila e ka në themel të saj ndërtimin e një marrëdhënieje sfiduese mes lexuesit dhe tekstit, duke e vështirësuar sistematikisht çkodimin e këtij të fundit) qëllon që titulli të mos përmbajë atë që premtan.<sup>149</sup>

Titulli i një veprë, duke qenë edhe kontakti fillestar me lexuesit dhe veprës<sup>150</sup>, në mënyrë të padiskutueshme që e udhëzon, kushtëzon, devijon apo edhe “pengon” ndonjëherë edhe qëllimisht zbrëthimin e mesazhit. Sigurisht që në këtë rast hyjnë në lojë konceptet e qëllimshmërisë autoriale (intentio auctoris) dhe qëllimshmërisë së lexuesit (intentio lectoris). Qoftë në rastet kur e rrëfen përmbajtjen e veprës, qoftë kur e mjegullon apo edhe kur e fsheh, titulli mbetet çelësi i parë dhe ndoshta edhe më i rëndësishmi në marrëdhënien që ne krijojmë me ligjërimin artistik.

E vetëdijshme ose jo, zgjedhja e titullit prej autorit e vë lexuesin përballë dy zgjedhjesh: ose ta “besojë” shkrimtarin duke e lexuar veprën duke e kuptuar atë si

---

<sup>148</sup> ECO, Umberto, *Emri i trëndafilin*, (Shpjegime për romanin “Emri i trëndafilin”), përktheu Donika Omari, Shtëpia Botuese Dituria, Tiranë 2012, f. 562-563.

<sup>149</sup> “Nuk mund t’u shmanget njeriu mendimeve që i sugjeron titulli E kuja dhe e zeza ose Lufta dhe paqja. Titujt që respektojnë më fort lexuesin janë ata që kufizohen me emrin e heroit eponim, si David Koperfildin ose Robinson Kruzo, por edhe referimi tek eponimi mund të jetë një ndërhyrje e jashtme e autorit, që lexuesi s’ia ka për borxh. Xha Gorioi e përqendron vëmendjen e lexuesit te figura e atit plak, ndërsa romani është edhe epope e Rastinjakut, ose e Votrënit, ndryshe Kolenit. Ndoshta është më mirë të jesh ndershmërisht i pandershëm si Dymai, sepse është e qartë se Tre muskëtjerët në të vërtetë është historia e muskëtjerit të katërt. Por këto janë lukse të rralla, e ndoshta autori mund t’ia lejojë vetes vetëm gabimisht.” - Umberto Eco, *Ibid.*

<sup>150</sup> David Lodge, *The art of fiction*, Illustrated from classic and modern texts, Vintage Books, London, 1992, p. 193: “THE TITLE of a novel is part of the text – the first part of it, in fact, that we encounter – and therefore has considerable power to attract and condition the reader’s attention. The titles of the earliest English novels were invariably the names of the central characters, *Moll Flanders*, *Tom Jones*, *Clarissa*. Fiction was modeling itself on, and sometimes disguising itself as, biography and autobiography. Later novelists realized that titles could indicate a theme (*Sense and Sensibility*), suggest an intriguing mystery (*The woman in white*), or promise a certain kind of setting and atmosphere (*Wuthering Heights*). At some point in the nineteenth century they began to hitch their stories to resonant literary quotations (*Far From the Madding Crowd*), a practice that persists throughout the twentieth (where *Angels Fear To Tread*, *A Handful of Dust*, *For Whom the Bell Tolls*), though it is now perhaps regarded as a little corny. The great modernists were drawn to symbolic or metaphorical titles – *Heart of Darkness*, *Ulysses*, *The Rainbow* – while more recent novelists often favour whimsical, riddling, off-beat titles, like *The Catcher in the Rye*, *A History of the world in 10½ Chapters*, *For Black Girls who Consider Suicide when The Rainbow Is Not Enuf*.”

zberthim të titullit, ose, nga ana tjetër, të “dyshojë” te titulli dhe të përpiqet ta shohë atë si një dorashkë (karrem) që autori ia hedh për ta sfiduar gjatë leximit.

Të dyja këto raste dhe të dy këta tipa lexuesish, të cilët me termat e vetë Eco-s do të quheshin përkatësisht “lexues i nivelit të parë” ose *empatik* dhe “lexues i nivelit të dytë” ose *semiotik*.

Në letërsinë shqipe ka raste ku titulli i veprës nuk e përmbush “premtimin” paraprak: lexojmë “Katër përralla nga Zullulandi” dhe nuk gjejmë asnjë përrallë ose “Dr. Gjilpëra zbulon rrënjët e dramës së Mamurrasit” dhe nuk gjejmë as dramë dhe as Mamurras. Lexojmë “Novelat e qytetit të veriut” dhe atje gjejmë vetëm 4 novela përkundër pjesës më të madhe të krijimeve të shprehura në forma të tjera, siç janë tregimet apo skicat.

Mos ndoshta titulli nënkupton që, ashtu si në “dramën e Mamurrasit”, kjo përmbledhje është rezultat i një projekti artistik ende të pakryer? Apo që Migjeni, përmes titullit të përmbledhjes, tregon që vlerëson më tepër novelën sesa skicën e shkurtër? Çdo përgjigje e dhënë do të ishte thjeshtë në nivel supozimi, madje edhe sikur të kishim një dëshmi autografike të vetë autorit, përsëri ajo do të ishte e dyshimtë. A nuk ishte vetë L. Poradeci i cili nuk e pranonte të quhej *poet simbolist*?!

Vijmë te segmenti i dytë i titullit të përmbledhjes: “qytet i veriut”! Shkodra! Pa dyshim! Cili qytet tjetër (i veriut) do të ishte “i denjë” për t’u bërë topos artistik i një krijimi letrar të viteve ’30, përveç Shkodrës? Po, me anë të deduksionit prej të dhënave biografike, historike, etnografike etj. mund të mbërrim në këtë përfundim, por (dhe tani i kthehemi tekstit) sa herë “qyteti i veriut” cilësohet nominalisht si “Shkodra”? Për ta bërë më të qartë këtë rast le të kryejmë një operacion të thjeshtë me titullin e kësaj vepre: si do të dukej proza e Migjenit nëse përmbledhja do të titullohej “Novelat e qytetit të **Shkodrës**” apo “Novelat e qytetit të **veriut të Shqipërisë**”, duke e ditur empirikisht që Shkodra apo Shqipëria është toposi letrar në të cilin zhvillohen ngjarjet në pothuaj të gjitha skicat dhe novelat? E njëjta gjë me “Hijen e maleve” të Koliqit nëse kjo do të ishte *Hija e maleve të Shkodrës*, e kështu me radhë.

## PËRTEJ ZHANRIT (Mes prozës dhe poezisë)

*“Brendashkrimi i një vepre në një gjini mbetet një pikënisje e rëndësishme për t’iu qasur asaj duke e krahasuar me karakteristikat e kanonizuara të gjinisë.”<sup>151</sup>*

\*\*\*

*“Ska më as poetë as romancierë: tani ka vetëm një shkrim.”<sup>152</sup>*

Pyetja mund të shtrohet në mënyrë kategorike në trajtën: t’i besojmë apo jo?- Ose disi më të zbutur: nëse po, deri në ç’masë, duhet t’i besojmë “institucionit” të zhanrit kur mëtojmë t’i qasemi një vepre letrare?

Në qoftë se në poetikën klasiciste të Bualoit, parakushti që një vepër të pranohej si e denjë për t’u përfshirë në një hierarki letrare ishte në raport të drejtë në masën se sa ajo arrinte t’i konformohej me një zhanër të caktuar.

Ndryshe ndodh me poetikat moderne (*moderniste* për të qenë më të saktë), që duke nisur me Bodlerin dhe prozën poetike që ai lëvroi, përgjithësisht, kahja është që zhanri të kapërcehet dhe që vepra të krijojë një identitet hibrid, në mënyrë që të mos konformohet me asnjë zhanër të caktuar në mënyrë kanonike.<sup>153</sup>

Në letërsinë shqipe, kjo thyerje gjinore vjen në një kohë kur ishte ende mbizotëruese kultura e vargjeve.<sup>154</sup>

Migjeni, duket se **zgjedh** të shprehet artistikisht me një ligjërim të ndërgjinishëm duke sfiduar kështoj kanonin letrar ekzistues të viteve ’30 duke kërkuar të bëhet pjesë e tij (kanonit) përmes mosrespektimit<sup>155</sup>.

Më poshtë, po japim disa prej tipareve klasike më thelbësore që karakterizojnë dhe poezinë dhe prozën. Më pas do t’i shohim se a janë të pranishëm në prozën e Migjenit të dy këto grupe tiparesh të ndërshtëna tek njëri-tjetri:

<sup>151</sup> SHEHRI, Dhurata, *Mes prozës dhe poezisë*, nw “Koliqi mes malit dhe detit”, Onufri, Tiranë 2006, f. 15.

<sup>152</sup> BARTHES, Roland. *Aventura semiologjike*, përktheu Rexhep Ismajli, Dukagjini – Pejë 2008, f. 175.

<sup>153</sup> WELLEK, Rene. WORREN, Austin. *Teoria e letërsisë*, përkth. Abdurrahim Mytiti, Onufri, Tiranë, 2007, f. 233: “Zhanri letrar është një institut, sikundër janë institute edhe Kisha, Universiteti ose Shteti. Zhanri letrar ekziston jo në atë kuptim që ekziston një kafshë apo qoftë edhe një ndërtesë, një kishë, një bibliotekë apo një kapitol, por ashtu sic ekziston një institut. Në kuadrin e instituteve ekzistuese mund të punosh, mund të vetëshprehesh, mund të krijosh institute të reja ose mund të vazhdosh me institutet e vjetra, pa iu përmbajtur normave të përpunuara prej tyre dhe, më në fund, mund të hysh në institute të reja të riorganizuara.”

<sup>154</sup> SHEHRI, Dhurata. *Koliqi mes malit dhe detit*, Onufri, Tiranë 2006, 103.

<sup>155</sup> TODOROV, Tzvetan, *Poetika e prozës*, përktheu GJ. Kola, A. Pappleka, Panteon-Sh.L., Tiranë, 2000: “Ka një fushë fatlume ku nuk ekziston loja midis veprës dhe zhanreve të saj: kjo është letërsia për masat e gjera. Në njëfarë kuptimi, kryevepra letrare zakonisht nuk hyn në asnjë zhanër, përveçse në zhanrin e vet; por kryevepra e letërsisë për masat e gjera është pikërisht ai libër që përputhet më mirë me zhanrin e tij”

## **Poezia**

- ka elemente të ritmit, melodikës, tingëllimit
- ka rimë (jo domosdoshmërisht)
- është sintetike
- është më shumë përsiatëse
- sesa narrative
- strukturohet në vagje e strofa
- karakterizohet nga koncentrimi i lartë figurativ
- tenton sa më shumë figurshmërinë
- vëllimi nuk është thelbësor

## **Proza**

- nuk ka metër
- nuk ka rimë
- është më shumë analitike
- nuk ka elemente të rimës dhe melodikë të shprehur
- ka narracion
- strukturohet formalisht në rreshta e paragrafë
- përgjithësisht është e vëllimshme

Ndërkohë që na duhet të shënojmë që tiparet respektive të dy gjinive nuk janë kategorike, pasi ato migrojnë sa nga njëra tek tjetra, ndaj edhe një prerje e ftohtë dhe përfundimtare mes tyre është e vështirë të gjendet. Meqenëse ky “mes i artë” nuk ekziston, për të dalluar prozën nga poezia, deri në njëfarë pike mund të aplikohen metoda formale e logjike, më tej (e aq më tepër në rastin e gjinive të përziera)<sup>156</sup> hyn në lojë edhe intuita e lexuesit (kritikut), e cila është disi fort e besueshme e deri diku subjektive, por që gjithsesi nuk mund të injorohet kategorikisht<sup>157</sup>.

---

<sup>156</sup> “Mungesa e karakterit të prerë gjinor e pengon studiuesin të rindërtojë një “tipologji të veçantë të zhanrit”, - SUTA, Blerina. Pamje të modernitetit në letërsinë shqipe, Onufri, Tiranë 2004, f. 154.

<sup>157</sup> FRAJ, Northrop. *Anatomia e kritikës*, përktheu nga origjinali Avni Spahiu, Ndërmarrja Botuese “Rilindja”, Prishtinë, 1990, f.356: “Ritmi i vazhdimësisë: Proza. Në çdo poezi mund të dëgjojmë së paku dy ritme të ndryshme. Njëri është ritmi përsëritës, të cilin e kemi parë se është një kompleks i theksit, metrit dhe mostres së tingullit. Tjetri është ritmi semantik i kuptimit, ose i asaj që zakonisht mendohet se është ritëm i prozës. Teprimi i të parit, në poezinë e folur me zë, do të prodhojë këndimin; teprimi i të dytit do të prodhojë “prozën çmendurisht pompoze”, të citojmë vërejtjen e Bernard Shout, duke folur për Shekspirin në kohën e tij. Kemi vargun epos kur ritmi përsëritës është prima rose ritëm organizues, kurse prozën kur ritmi semantik është parësor. Proza letrare rezulton nga përdorimi Brenda letërsisë i formës së përdorur për shkrimin diskursiv a pohues. Hartesat në varg, sado “jopoetike”, klasifikohen pa dallim si letrare.”

## Vertikalizime

Po marrim disa shembuj dhe me ta do të përpiqemi të kryejmë disa shndërrime, jo për të treguar se e gjithë proza e Migjenit mund të kthehet në poezi, por thjesht për të vërtetuar karakterin poetik të kësaj proze.

Nga “Në kishë”<sup>158</sup>, dy rreshtat e parë po provojmë t’i kthejmë në poezi:

*“Në qytetin tonë asht një lagje... e n’atë lagje asht një kishë. Mbrenda në kishë asht një lyps, në të cilin jeton një dëshirë, me jetue...”*<sup>159</sup>

Ja edhe një variant poetik i këtij fragmenti në prozë:

*“në qytetin tonë asht një lagje...  
e n’atë lagje asht një kishë.  
Mbrenda në kishë  
asht një lyps, në të cilin jeton një dëshirë,  
me jetue...”*

Nga “Luli i vocërr”

*“Askush s’e njef Lulin, as shokët e tij që përpara tij lozin, nuk e njoftin. Ma mirë me thanë se e njoftin por ata lozin për hesap të vet, e Luli i shikon për hesap të vet. Sot gjithkush ka punët dhe telashet e veta, ashtu edhe fëmijët, ashtu edhe Luli...”* (f. 98)

Ja edhe Luli i vocërr i kthyer në poezi:

*“Askush s’e njef Lulin,  
as shokët e tij që përpara tij lozin,  
nuk e njoftin.  
Ma mirë me thanë  
se e njoftin  
por ata lozin  
për hesap të vet,  
e Luli i shikon  
Për hesap të vet.  
Sot*

---

<sup>158</sup> Edhe Studiesi Sefedin Fetiu (shih. Vepra e Migjenit..., Prishtinë, 1984, f. 129) e ka vënë në dukje përshkallëzimin poetik të rreshtave/vargjeve të para të kësaj skice/poezie.

<sup>159</sup> **MIGJENI, VEPRÄ, Vargjet e lira dhe Novelat e Qytetit të Veriut, mbledhur dhe redaktuar nga Skënder Luarasi, Cëti Tirana, Shtypur në Gorenjski Tisk, Slloveni, 2002.** f 92-93.

**Shënim:** Të gjitha citimet e veprës së Migjenit në këtë punim janë vjelë prej këtij botimi. Prej këtejt e tutje, në të gjitha citimet, për të mos e rënduar punimin me footnota të panevojshme, do të vendosen në kllapa në krah të pjesës së cituar.

*gjithkush ka punët dhe telashet e veta,  
ashtu edhe fëmijët,  
ashtu edhe Luli...*

Nga “Legjenda e Misrit”:

*“Një kokërr misri asht një kokërr dhimbje, ku ka shumë u e aspak misër”* (f. 109)

Ja edhe kjo fjali e vetme, e vertikalizuar:

*Një kokërr misri  
Asht  
një kokërr dhimbje,  
ku ka shumë u  
e aspak...  
misër”<sup>160</sup>*

Një element formal që bie në sy në këto poezi është ai që vargjet e tyre janë shumë të shkurtër dhe për pasojë thyerje të shpeshta.<sup>161</sup>

Lidhur me këtë fakt, studiuesja Blerina Suta shprehet:

*“[...] për Migjenin, ritmi i prozave që la, i shërben krijimtarisë efektin e kundërt me atë që krijohej te prozat poetike të simbolizmit: nëse te simbolistët, ritmi është tregues i harmonisë [...] Migjeni, ritmi, me lagunat e tij krijon imazhin e mungesës së kësaj harmonie.”<sup>162</sup>*

Në përfundim të kësaj çështjeje do të donim që të theksonim se shembujt e mësipërm nuk nënkuptojnë që e gjithë proza e shkurtër e Migjenit mund të vertikalizohet dhe të kthehet e gjitha në poezi. Në themel të këtyre vertikalizimeve qëndron ideja domethënëse sa i përket faktit që *proza* e Migjenit nuk është tërësisht një gjini e pastër dhe se mbi të gjitha ky tipar (sistematik) i prozës jo të zakonit të këtij autori, i parë prej kontekstit historik/kulturor/estetik të viteve '30 nuk mund të mos cilësohet si një tjetër “provokim estetik”.

---

<sup>160</sup> Edhe vertikalizimi i rreshtave në vargje prej nesh nuk është tërësisht arbitrar, pasi niset prej asaj se ku bie theksi logjik se ku krijohet logjikisht një fraksion; plus kësaj niset edhe prej shenjave të shumta të pikësimit të cilat më dukshëm e thyejnë horizontalitetin e rreshtave, copëtojnë intonacionin dhe gjatë leximit japin ndjesinë e vargëzimit, duke krijuar njëkohësisht kushtet për të kryer operacionet e mësipërme”.

<sup>161</sup> “Te ky përfundim kanë çuar **vëllimi** shumë i vogël, **ritmi i shpejtë** i ligjërmit, ndërrimi i regjistrave, **eliptizmi** i frazës (që e shprehte përjetimin dhe si të lënë në mes), “loja” me pikësimin, **figuracioni i dendur**, me natyrë të theksuar **associative**, hera-herës të errët , karakteri shpesh intuitiv i imazhit e të tjera tipare si këto, kaq të dukshme në prozën e shkurtër (**shumë të shkurtër**) të Migjenit.”,- Ali Xhiku, Letërsia shqipe si polifoni, shtëpia botuese “Dituria”, Tiranë, 2004, f. 255.

<sup>162</sup> SUTA, Blerina. Pamje të modernitetit në letërsinë shqipe, Onufri, Tiranë 2004, f. 156.



## Nga arti në art (Letërsia si pikturë- skica si letërsi)

*“ Sot është në modë të shprehesh si në pikturë me regjistrin e muzikantëve ose letrarëve dhe të shprehesh si në poezi me regjistrin e piktorëve, sikur në thelb të mos kishte veçse një art që shprehet njëllëj si në një tërësi apo në tjetër formë arti. [...] ai që kërkon të shohë absurditetin e një teorie letrare duke treguar se ajo është e paaplikueshme në muzikë, duhet së pari të provojë se artet janë paralele. E në fakt ky paralelizëm nuk ekziston.”*<sup>163</sup>

Që në çastin kur autori vendos që krijimet e tij t'i quajë *skica*, fillon që të implikojë artin letrar me fusha të tjera të krijimtarisë duke ndërshtënë cilësi të secilës tek njëra-tjetra, pavarësisht se këto krijime i lexojmë si *art letrar*<sup>164</sup>.

Në të vërtetë nuk jemi më vetëm në fushën e letërsisë dhe si në lexim, ashtu edhe në vlerësimin shkencor të tyre duhen marrë parasysh edhe përmasat dhe vetitë e arteve të cilat janë shartuar me letërsinë, pra duhet një studim ndërdisiplinor për t'iu afruar sa më shumë këtij tipi krijimtarie.

Termi “skicë”<sup>165</sup>, në kuptimin e saj parësor në të vërtetë nuk lidhet asfare me letërsinë, porse me artet figurative, pra me pikturën dhe arkitekturën duke qenë një koncept jashtëletrar. Po pse Migjeni e ka integruar në letërsi këtë koncept dhe cilat janë tiparet themelore të skicës të cilat mund ta kenë shtyrë autorin që këto cilësi jashtëletrares t'i konvertojë në letrare?

Shpesh është folur për “ekspresionizmin” e Migjenit.

Por jemi të paqartë nëse ky përcaktim ka nënkuptuar thjesht “stil ekspresiv”, pra i dendur me figuracion, me patos etj., apo ka edhe raste kur termi “ekspresionit” është përdorur për ta asociuar artin letrar me atë të arteve figurative.

---

<sup>163</sup> SARTRE, Jean Paul, Çështje letërsia , “Deas” 1998, f. 5.

<sup>164</sup> “SKICË. Skica materializon një pamje të përgjithshme të veprës që do të kryhet (ose të një pjese të saj). Skica e një romani, e një pjese teatrore nuk është gjë tjetër veçse hedhja në letër e pikave kryesore të veprës së ardhshme. Ky term mund të përdoret edhe për kompozimin e veprave muzikore, por më i përdorshëm është në artet plastike, e veçanërisht në pikturë. Zakonisht, skicat bëhen me laps, por Rubens ishte i pari që filloi t'i bënte ato me furcë. Historia e artit tregon se, ka piktorë që i kanë më interesante skicat, sesa vetë veprat e përfunduara. Sidoqoftë, studimi i skicave është një mënyrë për të kuptuar procesin krijues të artistëve. Sot mjaft rryma të artit modern e bashkëkohor nuk e ndajnë kohën e konceptimit me atë të realizimit të veprës. Kjo bën që vepra të mos dallohet nga skica, ose që të kemi një vepër të improvizuar. Në gjuhën e piktorëve, në vend të fjalës “skicë” zakonisht përdoret termi kroki (frëngjisht) ose pensieri (italisht), ndërsa anglezët e emërtojnë skeç. Në letërsinë tonë ka qenë e kultivuar jo pak skica, si gjini letrare më vete, zakonisht e shkurtër, modeste nga përmbajtja, por ndonjëherë me vlera artistike të pazëvendësueshme. Skicat që kanë dalë nga pena e Migjenit, kanë zënë vend në fondin e letërsisë shqipe.” - Tefik Çausi, *Fjalor i estetikës*, Onufri, Tiranë, 1998, f. 338.

<sup>165</sup> Studiuesi Sefedin Fetiu në “Vepra e Migjenit...” këto skica i quan edhe *prozë vinjetë*.

Në përpjekje për të deshifruar këtë term, iu referuam fjalorit të gjuhës frënge, shpjegimi i të cilit ishte: “**vignette** [vi t] n. f. vinjet, vizatim zbukurimi në një libër.”- Vedat Kokona, *Fjalor Shqip- Frëngjisht*, Kokona, Tiranë, 2002, f. 388. Pra edhe ky term , mbart gjithsesi semantikisht kuptimin e prozës/skicë.

Le të kujtojmë që ekspresionizmi nuk është drejtim letrar, por një përshtatje në letërsi e pikturë.

Lidhur me këtë lloj sinkretizmi të arteve, studiuesja L. Smaqi shprehet duke folur për Migjenin shprehet:

*“Përderisa eksperiencia artistike duhet të jetë mistike, ajo është identike, cilado qofshin mjetet e shprehjes artistike që disponon ai që e provon, cilido qoftë arti i tij. [...] Dashur padashur të vijnë në mend tablotë e njohura ekspresioniste, si në variantin e pikturës, ashtu edhe të vizatimit, grafikës e gravurës. Përmes telajove, por edhe krijimeve letrare shihet e njëjta ndjeshmëri e acaruar.”<sup>166</sup>*

Pra “ndjeshmëri e acaruar” duket të jetë togëfjalëshi i duhur për të cilësuar këtë lloj krijimtarië. Ajo ndjeshmëri e cila nuk mund të vetëshprehet duke mbetur e ngurtësuar thjesht e vetëm brenda një gjinie të caktuar apo edhe qoftë brenda një arti të vetëm. Studiuesja Smaqi jep gjithashtu edhe një konsideratë tepër të rëndësishme lidhur me krijimtarinë e Migjenit. Ajo thekson karakterin e dukshëm subjektiv të veprës së këtij autori (tipar qendror i ekspresionizmit) duke na dhënë edhe një argument shtesë përkundrejt idesë aq shumë të përhapur (dhe po aq të gabuar) se Migjeni është “realist”:

*“E gjithë kjo paradë njerëzish njëherësh është dhe projektim i një subjektiviteti që duket se jo thjesht e paraqet, por e deformon realitetin për ta shtyrë e nxitur spektatorin drejt një reagimi emocional. Paraqitjet kanë për pasojë diçka të ankthshme për të prekur intensitetin më të lartë shprehës.”<sup>167</sup>*

Le të shkojmë te përcaktimi i prozave të shkurtra të Migjenit të cilësuar shpesh si *skica* (edhe ky term joletrar) Kuptimi fillestar i termit skicë është ai i “një vizatimi i cili paraqet vetëm vijat kryesore të diçkaje dhe që mund të plotësohet më pas.”<sup>168</sup>

Prej këtij termi rrjedhin edhe dy kuptime të tjera, të cilat tashmë lidhen me letërsinë:

1. *plani paraprak i një vepre letrare*
2. *përshkrim i shkurtër ngjarjesh të jetuara nga autori me një stil të thjeshtë* (sa i përket, “stilit të thjeshtë”, thjesht nuk jemi dakord sa i takon prozës së shkurtër të Migjenit, pasi ai vetëm i tillë që nuk është)

<sup>166</sup> SMAQI, Laura, “Nga simbolizmi në ekspresionizmin- letërsi e art vizual të Lasgushi e Migjeni”, në *Itinerare që ndërthuren*, (Studime për letërsinë shqipe) Qendra e Studimeve Albanologjike, Instituti i Gjuhësisë dhe i Letërsisë, Botimet “Poeteka”, Tiranë, 2012, f. 187.

<sup>167</sup> SMAQI, Laura, *ibid*, f. 187.

<sup>168</sup> Sipas kuptimit të FGJSSH, TOENA, Tiranë 2002, f. 1190.

Pra, *filli semantik* i cili lidh kuptimin fillestar të termit *skicë* nuk është letrar paçka se më vonë i ka fituar këto attribute.

Ne, gjatë shtjellimit të kësaj çështjeje nuk do të përpiqemi të gjurmojmë nëse është Migjeni ai që e ka bërë i pari këtë operacion apo jo, kjo s'ka shumë rëndësi.

Ajo që vërtet na intereson është *pse -ja* e kësaj zgjedhjeje dhe jo e një tjetre forme të shprehjes artistike.

Studiuesi A. Xhiku, duke diskutuar mbi tiparet e prozës së shkurtër të Migjenit dhe duke bërë dallimin mes novelave dhe tregimeve, mbron idenë se më e drejtë do të ishte që këto tregime të quheshin “skica”, pikërisht për tiparet që ato zotërojnë.<sup>169</sup>

Gjithashtu, studiuesi Xhiku i jep edhe një përgjigje të mundshme pyetjes së shtruar pak më sipër se pse mund të jetë zgjedhur kjo trajtë artistike. Sipas tij “ Migjeni nuk interesohej shumë për natyrën e llojit artistik që po krijonte. Ka të ngjarë që ai të mendonte se ato proza, sidoqoftë mbeteshin *publicistikë*.”<sup>170</sup>

Pra, ndoshta stili publicistik i ndërthurur me fikSIONIN letar mund të jetë formula krijuese e zgjedhur prej Migjenit dhe sa i takon arsyes apo *pse-së*, ndoshta U. Eco mund të na japë një përgjigje të mundshme:

*“Në çdo shekull, mënyra sesi strukturohen trajtat artistike, pasqyron mënyrën sesi shkenca ose kultura bashkëkohore sheh realitetin.”<sup>171</sup>*

Me tri fjalë, skica është:

a- vizatim

b- vijë kryesore

c- që mund të plotësohet - (kjo e fundit është edhe më e rëndësishme)

Nga të dhënat në tekst shohim se autori i ka respektuar të trija këto tipare:

a) vizatohet shkurt një rrethanë, ngjarje a personazh

<sup>169</sup> XHIKU, Ali. Letërsia shqipe si polifoni, shtëpia botuese “Dituria”, Tiranë, 2004, f 212-254.: [...] në krahasim me tregimin novela është më e vëllimshme, ka më shumë personazhe dhe, për pasojë, një thurje subjektore më të ndërlikuar. Koha e veprimit (veprimeve), te novela është më gjatë, ashtu siç është më e shtrirë edhe hapësira ku vendosen episode. Por ndryshimi më i rëndësishëm ndërmjet novelës dhe tregimit mbase do parë në fatet e personazheve. Tregimi merret me një çast (segment) të jetës së personazhit, që mund të përfundojë i paracaktuar prej tiparit dominant të psikologjisë së tij, ose prej gjendjes shpirtërore të atij çasti. Tregimet kanë synuar vazhdimisht përfundimet e befta. Duke dashur të transmetojnë mesazhin në pak f., ato e kanë të papriturën një komponente thaujse gjithnjë të pranishme. [...] Për nga vëllimi, ato (prozat, shënimi im) nuk i afroreshin llojit të novelës. Vetëm kohëzgjatja e përfshirë në rrëfim, numri i personazheve dhe paraqitja e një segmenti të jetës së tyre, pas të cilit vinin ndryshime të rëndësishme në fatet dhe psikikën e tyre, “i jepnin të drejtë” Migjenit t’i quante novela krijimet e veta. [...] Siç mund të shihet prej punimeve që janë marrë me këtë çështje, mendimi se ato proza ishin skica ka ardhur duke zënë më shumë vend.”

<sup>170</sup> XHIKU, Ali, ibid. f. 254.

<sup>171</sup> ECO, Umberto. The open work, Translated by Anna Cancogni, Introduction by David Robey, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1989, p.12.

Le të kujtojmë thujase çdo skicë të Migjenit: *Ngjarje pa lëvizje, Në kishë, Vetvrasja e trumcakut, Puthja e Cubit, Të korrumat*, etj.

Mund të thuhet se këto rrëfime janë “të plota”?

b) rrëfëhet veçanërisht për një linjë kryesore dhe nuk ka tematika paralele

Le të kujtojmë sërish të njëjtët tituj, ose edhe të tjerë: në sa raste ka linja rrëfimi paralele?!

c) mbi të gjitha, tipari më interesant i skicës, ai që i jep *perspektivën e plotësimit të mëtejshëm* të saj, është i pranishëm në çdo fundrrëfim, ku nuk ka një mbyllje të tipit përfundimtar (univok). Përgjithësisht janë mbyllje me ekuivok ku nuk kuptohet qartë ai që mund të quhet fund... duke lënë hapësirë për përsiatje apo vazhdime vetjake sipas teknikës së leximit si ndërtim.<sup>172</sup>

Cili është vazhdimi i “programit të revistës “Idelae” pasi redaktorë vendosin të kërkojnë subvencion?! Po fati i Dilos: a e puthi vërtet Cubi apo ishte thjesht një trill adoleshence?

Çfarë ndodh më tej me të? A e gjejnë familjarët?! Po me topat që mbijnë papritur në fushat me grurë?! A do t’i “hanë” fëmijët?! Dhe meqë jemi këtu: Po tollumbat e Lulit të vocërr, a do ta hanë vërtet mësuesin?! Ç’ndodh me Zenelin pasi merr dëftesën (dhe çdo të thotë mësuesi në këtë skicë me fjalët përmbyllëse “më erdhi keq që s’do të shihemi ma kurr” )? Po me Hyllin, me të papunin, me lypsin pasi del nga kisha...?!

Mos vallë është i njëjti ai lypës që dikur e shtyp automobili?!!

Pra, pyetja përherë vazhdon: po pastaj ç’ndodh?

---

<sup>172</sup> TODOROV, Tzvetan. *Letërsia si ndërtim*, në “Poetika e prozës”, përktheu GJ. Kola, A. Pappleka, Panteon-Sh.L, Tiranë 2000 f.

## Dialogu dramatik

*“Mendohet që një dialog përfaqëson një rast tipik të njësimi midis kohës së fabulës edhe asaj të ligjërimin.”<sup>173</sup>*

\*\*\*

*”Tek proza e shkurtër e Migjenit, stili tëhuajshues ekspresionist vërtetohet në atë përzierje të gjinisë së prozës me artet e tjera; me pikturën, skulpturën, kinemanë e sidomos me dramën...”<sup>174</sup>*

Ligjërimi letrar i Migjenit është vërtet polifon (heterogjen) në pikëpamje të stilit të shkruarit që ai përdor. Në disa raste, mbizotëron përshkrimi (fragmentar, kuptohetshih fjalitë e para tek “A do qymyr zotni?”), në raste të tjera meditimi (Sokrat i vuejtun a derr i kënaqun), madje nuk mungon skica me stil epistiloar (Urime për 1937).

Nëse ka një element që e afron narracionin/diegjezën me dramën/mimesisin, ky është dialogu, i cili si mimetik është element tipik dramatik. Në prozën e shkurtër të Migjenit, gjejmë një sërë rastesh në të cilat dialogu jo vetëm që është i pranishëm, por, madje, ndonjëherë ai merr aq shumë hapësirë në tekst, sa që dyshimi nuk është nëse kemi të bëjmë me një vepër letrare që shkon drejt dramës, por e kundërta.

Funksionalizimi i dialogut si tipar që nuk karakterizohet nga rrëfimshmëria, në mënyrë sistematike, krijon distancim të narratorit nga *historia*, e cila, nga e rrëfyer, bëhet e dramatizuar. Kjo kahje për të shkrirë artet me njëra-tjetrën, e imponon detyrimisht heterogjenitetin në stil dhe në mënyrën e të paraqiturit të materialit artistik.

Në rastet e dialogut, ku shumica prej tyre janë mjaft të gjatë, narratori përgjithësisht luan një rol dytësor dhe pak të tërhequr në dallim nga rastet kur ka narracion të pastër (megjithëse edhe kur ka narracion, roli i rrëfyesit mbetet gjithsesi në parametrat e të dëshmuarit të historisë së rrëfyer); ai mjaftohet vetëm duke treguar se kush po e merr fjalën në një çast të dhënë, pra më shumë del në pozitat e zërit që kryen funksionin e didaskalisë në dramë.

Ja disa raste ku po nënvizojmë narratorin në raport me dialogun:

*“Kush nuk e kujton? Kush e kujton, or shok, atë? Kë? Cilën? Cilën? - Atë! Njenën nga ato! - Po cila asht njena nga ato? Ato jan shume! Cili i ri (ose plak) nuk njef se paku dhetë nga ato?! Pse ato jane shume. Pse shume ka meshkuj, shume ka pare, prandaj duhet ne numër relativ të kenë dhe trupna që shiten... Pra, kush asht njajo njena nga ato?*

*- Lulja, Lukja! A s'e kujtoni Luken? S'e besoj... shtiheni... Apo ndoshta do mohoni dhe se e njihni? Me falni, por ketu nuk shkon ajo e famshme: kush guxon - fiton! Kjo shkon ngjeti! Do mohoni dhe se e njihni Luken? Me pretekst se jeni te ndershem... Te mos kini, te mos kini frige se*

<sup>173</sup> ECO, Umberto, *Gjashtë shëtitje në pyjet e tregimtarisë*, përktheu D. Kastrati, Dituria, Tiranë 2007, f. 81.

<sup>174</sup> SUTA, Blerina, *Koliqi dhe Migjeni në kuadrin e modernizimit të letërsisë shqiptare të viteve '30*, në “Fenomeni i avangardës në letërsinë shqiptare, (Aktet e seminarit shkencor) Tiranë, 2004, f. 194.

*nuk do ju quej te pandershem. Por ju, se paku, me siguri do njihni ndonjeren nga motrat legitime te Lukes, asht njesoj si me njoftje Luken vete. Jeta e tyne asht nje. Te gjitha jane njesoj dhe te gjitha ju apin ate qe kerkoni - me pare ne dore.*

*E Lukja e mire, Lukja e mshireplote - se ajo ishte njelloj hyjneshe - Lukja e deshrueme me te vertetë askujt nuk i thoshte jo. Vijshin studentat, jo me ndoj qëllim te keq, vijshin vetëm me përcjellë ndoj shok i cili gjithashtu ishte student. Kur kryente punë me të parin, Lukja i thoshte tjetrit: sa lekë ke në xhep? - Katër. - Hajde, - i thoshte të dytit, të tretit e të katërtit me radhe dhe i çonte n'odër te saj. E pra, taksa e saj ishte tre frangë. Por Lukja ishte ma shpirtmire, ma humanitare se shum vetë të cilve ashtu i duhet me qen .”<sup>175</sup>*

.....

.....

*“- Mos luej, more vagabond! Rri urtë, - dhe ia kersite shuplake ftyres.*

*Djaloshi nuk tundej, qeshej dhe mundohej t'ia kapi doren. Kur keta vonoheshin në kafe në bashkefjalim e sipër, ajo u thoshte të gjithve: ikni se po iu vinë babat ose kanjihere i thoshte vetem ma te riut:*

*- Shko, se asht bamë vonë... Tash asht kohë me t'ardhe yt ate.*

*Në këto fjalë plaste gazi e rrallë ngjante që t'idhnohej djali tue thanë:*

*- Baba i em asht i ndershëm, nuk asht si unë...*

*Atehere shokët dhe Lukja vetë qesheshin ma me zemër për trashamansinë, idiotizmën e shokut.*

*Ndonjëni për tallje e pyete Luken:*

*- Luke, ku e ke, pash zotin, xhybletën?*

*- Hajde me e pa në dhomë...*

*- Me gjith qejf...*

*- Po a ke tre frangë?*

*- Po, kam tre lekë...*

*- Hik, more zog... me tre lekë do me pa Amerikën...”*

## **Historia e njenës nga ato (f. 152)**

*“Dikush trokit në derë...*

*- Kush a?*

*- A po na fal ndoj send, zoje?*

*- Zoti të dhashtë!*

*- Më fal ndoj send, të dhashtë Zoti shëndet...*

*- Hajt! Zoti të dhashtë!”*

---

<sup>175</sup> Shënim: Më shumë se dialog, ky pasazh, të krijon idenë e një pseudodialogu. Formalisht ka dialogim mes dy zërave, por duke e parë në pikëpamje të strukturimit formal të tij (jo në kolona, por në rreshta) dhe sidomos duke vërejtur se fjalitë janë të strukturuar në një formë pyetje-përgjigje ku ka vetëm një aktant i cili drejton pyetjet dhe ku po ai jep përgjigjet. Bindemi se ky në fakt është rrëfimi i një dialogu.

### **Zoti të dhashtë (f. 100)**

*“Qashtu malsorja nënvizon mendimet e veta.*

- *A do qymyr, zotni?*

- *Sa?*

- *Dymbedhjetë lekë... Po ndalu, thuej ti sa. Pse po ik?*

- *Ne kët vape dymbedhjetë lekë? - pyet një tjetër tuë përqeshë.*

- *Po sa jep ti, pra?*

- *Jo, mue nuk më duhet.*

*“Vërtet vapë ban. Pa kujt i duhet qymyri.”*

.....  
*“ Një dhimbë e kandshme shtrëngon zemrën e malsores.*

-*Sa e ke at qymyr fisnike?*

*Malsorja siellet. E njef njeriun q'e pyet. Ia ka shitë edhe një herë qymyrin. I thotë:*

- *Tetë lekë!*

- *Jo, shtrënjtë e ke... Më ke idhnue atë ditë, - i thotë njeriu dhe shikon majtas e djathtas.*

*Malsorja qeshet, disi e turpnueme. E mshef ftyren. Kuqet. Nuk i con sytë ne njeriun.*

*Pyet e frigueme:*

- *Sa për ty pra?*

- *Pesë!*

- *Merre shtatë!*

- *Hajde për gjashtë!“*

### **A do qymyr, zotni? (f. 89-91)**

Për t'u shënuar në këtë rast është fakti që Migjeni, duke i dhënë hapësirë dialogut, ose edhe monologut në mjaft raste, krijon mundësinë që personazhet tashmë të flasin me zërin e tyre; komunikimi i tyre me lexuesin tashmë thjesht ndërmjetësohet prej narratorit, i cili nuk është më në pozita qëndrore në rrëfim, por që tërhiqet në prapaskenë duke lënë vetë historinë të flasë përmes zërave të vetë atyre që janë aktantët e asaj që është duke ndodhur. Pra, kjo do të thotë që edhe në këtë rast Migjeni i zgjeron kufijtë e shprehjes artistike tashmë duke përfshirë edhe elemente të gjinisë dramatike, të cilat përforcojnë ekspresivitetin e prozës së tij.

## Në kërkim të gjuhës së harruar

*“Në themel të simboleve universale janë cilësitë e trupit tonë, të ndjesive dhe arsyes, karakteristike për çdo njeri dhe, në këtë mënyrë, nuk janë të kufizuara prej një individi apo grupi njerëzish. Pikërisht gjuha e simboleve universale dhe është e vetmja gjuhë e përbashkët, e krijuar nga njerëzimi, është ajo gjuhë, të cilën njerëzit e kanë harruar më përpara sesa ajo të arrinte të bëhej gjuhë universale e kushtëzuar.”<sup>176</sup>*

Vepra artistike është përjetësisht e mbërthyer pas një paradoksi të pazgjidhshëm: nga njëra anë ajo është produkt i një konvencioni (ndryshe si do ta quanim ndjekjen e modeleve letrare apo strukturave poetike, narrative etj.) dhe nga ana tjetër përmes përdorimit të kësaj konvence ajo synon përjetësisht ta thyejë këtë të fundit. Madje nuk mund ta pretendojë të dytën pa aktivizuar të parën.

Pyetja është: çfarë mbetet nga letërsia (ose edhe arti në tërësi) pasi konvenca ka rënë dhe strukturat “e mësuara”, për të cilat kemi rënë dakord, nuk janë më? A ka ndonjë “paragjuhë” e cila gjallon dhe “dredhon” tinëz nëpër strukturat e gjuhës konvencionale në ligjërimin artistik, ndoshta duke i shpëtuar qëllimshmërisë autoriale? Pyetja duket të ketë qasje psikanalitike, dhe, në fakt, ashtu është.

I gjithë ky shqetësim i ngritur nuk ka të bëjë me një element, i cili na ka bërë përshtypje gjatë shfletimit të proza/skicave të Migjenit dhe që ka qenë frekuenca tepër e lartë e përdorimit të *onomatopeve* dhe *pasthirmave*. Nuk gjejmë kund autor tjetër në letërsinë shqipe të kësaj periudhe një autor, i cili t’i ketë përdorur kaq shpesh këto trajta të gjuhës.

Pra, cili është funksioni i këtyre formave shprehëse?

A shërbejnë ato vetëm si sfonde tingullore, “efekte speciale”<sup>177</sup>, duke përmbushur kështu një nevojë estetike, apo ndoshta, të përdorura prej një autori biling, i cili shqipen e ka mësuar vonë<sup>178</sup> dhe që nuk e ka “gjuhën e t’ambllit”, një mënyrë për të “folur” copëza të një gjuhe e cila, duke mos qenë konvencionale (pra jo e mësuar), të plotësojë tashmë nevojën biologjike për të rikujtuar “gjuhën e harruar”? Ndoshta!

<sup>176</sup> FROMM, Erich, Gjuha e harruar (Hyrje në shkencën e të kuptuarit të ëndrrave, përrallave dhe miteve), përktheu Fatmir Dibra, shëtpia botuese “Fan Noli”, Tiranë, 2009, f. 20.

<sup>177</sup> “*Soundscape: the sonic equivalent of landscape. An environment of sound, especially as it is perceived and understood by the listener or listeners. A term first employed by R. Murray Schafer, in the World Soundscape Project, along with other terms for discussing sound environments, such as soundmark (landmark), sound signal (figure), keynote sound (ground), and earwitness (eyewitness).*” - James PHELAN, Peter RABINOWITZ J., *A companion to narrative theory*, Blackwell Publishing, 2005, p. 542-562.

<sup>178</sup> SHEHRI, Dhurata. *Statusi i kritikës*, Albas, Tiranë, 2013, f. 94.



Të dhënat tekstore dhe ato biografike, pse jo edhe të para prej një drite psikanalitike<sup>179</sup>, e mbështesin idenë se Migjeni ndien nevojën që të flasë edhe me një gjuhë e cila tingëllon thujse njësoj si në shqip, ashtu edhe në serbokroatisht.

Më poshtë po japim shembujt:

*“Nuk i pëlqen ky soj zotnillëku. Jo se mërzhitet, por... edhe kte e dini.*

***Tan-tan-tan-tan!** Katër orë mbasdreke! Sa mizorisht therin midën e puntorit! Katër orë tingëllojnë nga kumonarja e shejtë dhe ushtojnë në mide të mallkueme të puntorit. **Katër!** **Katër!** **Katër!** [...] Një dashje instiktive don të shpallet! Puntori ynë sundon veten! Ligji! Polici! Për sigurim, duert i ve mbrapa. E duert e tij janë të forta, të fuqishme. Edhe dreqin e kishin kapë për fytit dhe e kishin mbytë. Por edhe dreqin e mbron ligji.*

***Tan-tan-tan-tan!** Deri kur kështu ma?”*

### **Moll' e ndalueme (f. 87-88)**

\*\*\*

“Nuk mund t’i dallojsh dëto dy hije. Nuk mund t’i këputish. Njana pa tjetrën nuk shkojnë. S’kanë vlerë. Se vetëm bashkë përbajnë një tansi. Një tansi jetsore. **Krk-krk-krk** kthehet qymyri në shpinë të kalit. **Krk, krk, krk** dhe krismat monotone të patkojve të kalit që ndeshin për gurë.”

### **A do qymyr, zotni? (f. 89-91)**

\*\*\*

*“E lypsi në kishë... Rrin në bankë e kënaqet në freski. Oh, sa mirë asht me ndejë, me u shplodhë e me qenë i siguruem me bukë për dy ditë... Gjashtë lekë! Edhe tri ditë mund të kalosh me gjashtë lekë. Një, dy, tre, katër, pesë, gjashtë lekë. **Tik-tik-tik-tik!**”*

### **Në kishë (f. 92-93)**

\*\*\*

“Dhe trumcaku, në majë të brenës e në kulm të melankolis, vendosi të vritet. Plot ironi filozofike shikonte rreth përçark vetes e vendimi i patundun mirfilli pasqyrohej ndër syt e tij të dëshpruem. Cicerroi një herë; **cicerroi** dy herë; **cicerroi** tre herë. Mandej një **crrrr** e gjatë e plot mallëngjim ishte porosia e tij e fundit.”

### **Vetvrasja e trumcakut (f. 96-97)**

\*\*\*

“E trupat e njerzve dridhen, nëpër korriz u përshkohet të ftohtit që vjen nga skutat, andej nga errsina. **Brr... uf...** andej mprapa shpinet përpijnë errsina me të ftoftit e saj.

<sup>179</sup> “... nga bota artistike joreale dalin pasoja shumë të rëndësishme për teknikën artistike, sepse shumë gjëra që si objekte reale nuk do të na jepnin kënaqësi, në kuadrin e lojës së fantazisë për dëgjuesin dhe shikuesin e krijuesin bëhen burime kënaqësie, megjithëse në fakt janë ngacmime munduese.”- FROJD, Zigmund, *Mbi letërsinë dhe artet*, shtëpia botuese “Fan Noli”, Tiranë, 2005, f. 6.<sup>179</sup>

### **Bukuria që vret (f. 111-112)**

\*\*\*

“E kur të të vijë në shtëpi ta shkakun e gëzimit tand, do t’i kujtohet botës vetvetja dhe do të fillojë të qeshi kikikikakaka. Smundja e të qeshunit do të përhapet ndër të gjithë dhe njerzit si majmunat do të hidhen përperjetë nga gëzimi...”

### **Urime për 1937 (f. 113-114)**

\*\*\*

“Fëmia që qan nga ndonjë vuetje e mbrendshme e pakuptueshme për prindët injoranta, asht qetue nga friga e gogolit. – Psssst! Qe gogoli! A e shef?! U, qyqe, sa e ka synin!”

### **Gogoli (f. 115-116)**

\*\*\*

“Dhe fshatarët shikojshin me sy, ndjejshin se si rritet gruni, e si me grunin dhe ata rriten, mbrijnë deri në qiell, bahen titaj. Oh! Oh! iu shmangej nga gjoksi i kënaqun tue andrrue të korrnat e ardhshme. [...]

- Do të mësoheni me ngranë hekur!
- Oho, oho, me ngranë hekur, - këndojschin dhe kërcejshin fëmitë pa të keq.”

### **Të korrnat (f. 117-118)**

\*\*\*

Një gjel, të cilin e kish zanë gjumi mbi pleh, u zgjue dhe ia tha kikirikuuun gjatë e tingëllueshëm.”

### **Matanë gardhit asgja të re (f. 183)**

\*\*\*

“Baaaau!... Ia ve shokut dorën mbi sup. Qëndro, qëndro! – i tham. Baaaau! prap ai. Qëndro, bre! si kanë qëndrue idealistat e mdhaj të botës të cilët nuk e kanë qitë kurr at gja që e kanë ngranë njëherë. Baaaau! – e lash të qetë, ta gjejë qetsin vetë pa ngushllime të mia, se edhe mue më sillej kryet vërdallë.

Nisa të vuej edhe unë dhe shikojshe përquark. Ndëgjojshe se si anijes i bantë korrizi krkk – krkk.”

### **Husarët n’adriatik (f. 191-193)**

\*\*\*

“Por, trumcaku filozof e mudi trumcakun harbut. Me një indiferencë apatike fishkllloi dhe fluturoi nga dera nën strehë të pullazit. Dhe aty ia nisi: Çiu-çiu e çiu-çiu, çiu-çiu si filozof cinik e faqezi.”

### **Kanga e trumcakut (f. 195)**

Është e pamundur që, pas këtyre shembujve të arrijmë në përfundimin se ky procedim është i rastësishëm, por nuk jemi në gjendje të provojmë që njëkohësisht ai është edhe i qëllimshëm. Vetëm shpeshtësia nuk mjafton për ta quajtur të tillë. Madje, ky mund të jetë një prej rasteve në të cilat qëllimshmëria autoriale nuk na vjen në ndihmë (dhe as na hyn në punë) pasi ajo që u përpoqëm të kërkonim në këtë rast është pikërisht *e paqëllimshmja (e harruar)*.

## Da-da, Lolita dhe litota

Nëse përmendim emrin e përveçëm “Lolita”, gjëja e parë e cila na shkon ndërmend është sigurisht përmasa erotike që ky emër mbart, sigurisht kjo ndjesi e prejardhur prej romanit me titullin homonim të V. Nabokovit. Mirëpo, ky është konotacioni që emri Lolita ka marrë ashtu siç ka ndodhur me të gjithë emrat letrarë, të cilët për faktin se i kanë përkatur një personazhi me një karakteristikë të caktuar, kanë fituar tiparet e atij personazhi, duke u kthyer kështu nga emra të përveçëm në të përgjithshëm apo përgjithësues, të tillë si Promete, Odise, Don Kishot, Don Zhuan, etj. Pra, në fund të fundit ajo që Sosyri postulon dhe që i gjithë mendimi strukturalist pohon se marrëdhënia mes shenjuesit dhe të shenjuarit është arbitrare dhe se konotacionet që në i vendosim shenjave janë thjesht kulturore.

Mirëpo, situata do të qe shumë e thjeshtë nëse do të kënaqeshim me këtë argument! Pra, do të ishte mirë që të shtrohej pyetja: përse Nabokovi mund të ketë zgjedhur pikërisht këtë kompleks tingullor (L-O-L-I-TA) për t’ia veshur personazhit të tij? Nuk e quajti as “Medea”, as “Antigona”, as “Beatrice”, as “Laura”, as “Silvia”, as “Ema” (Bovari) as “Ana” (Karenina), pra asnjë emër, i cili të kishte një vend në traditën letrare dhe që, mbi të gjitha të mund të mbartte një peshë të caktuar kuptimore, pra konotacion. Ne ndoshta nuk mund t’i zbulojmë kurrë këto arsye që autorin e çuan (vetëdijshëm ose jo) te Lolita, por sigurisht që një hipotezë mund ta ngremë...

Thamë, pak më sipër se “Lolita”, apo “Lola” si kompleks tingullor nuk asocion (të pakët me sa kemi ne dijeni) me ndonjë emër nga tradita letrare botërore dhe që të mund të “motivojë” ndonjë tipar erotik të personazhit në fjalë. Atëherë përgjigjja duhet kërkuar gjetkë. Ndoshta duke mos asociuar këtë bashkim tingujsh me ndonjë tjetër bashkim tingujsh.

Ndoshta “motivimi” gjendet në vetë emrin!

Pavarësisht se do të duhej një studim me natyrë ndërdisiplinare (fonetike, psikologji fëminore, kognitive etj.) dhe argumenti ynë do të duket shkencërisht i pabazë, gjithsesi ne jemi të mendimit se ky kompleks tingullor është i vetëmjaftueshëm për të kuptuar se pse mund të jetë zgjedhur:

- a) *Eufonik* (tingëllon këndshëm gjatë shqiptimit dhe krijon ritmikë sepse përbëhet prej tingujsh të ngjashëm)
- b) *Zbunues* (pjesëza zvogëluese “ta” është tregues përkëdhelie)
- c) Asocion gati deri në identifikim nga pikëpamja tingullore me termin stilistik “litotë”(a nuk përkthehet “litos” si “i thjeshtë” dhe “i vogël”?)
- d) *Elementar!* Po kujtojmë këtu rastin e lëvizjes “da-da” apo “dadaiste”: a nuk e mori emrin ajo pikërisht sepse në platformën e saj ishte rikthimi në ligjërimin e “pafajshëm” larg konvencave kulturore, morale, logjike etj? Dhe për ta motivuar

u shkua pikërisht te “e pafajshmja”, pra “ligjërimi” (nëse mund ta quajmë kështu) fëminor, e madje foshnjor, pra tek belbëzimi: da-da!  
Ndoshta dhe, sipas gjasave, edhe “Lolita” e ka motivimin e saj pikërisht në këtë bashkim *eufonik*, *zbunues*, gati *belbëzues* dhe, mbi të gjitha *litotik* të tingujve që e përbëjnë!

## “Lërimi fëmijët të vijnë tek unë”

Mateu 9:14

Duket se, në më shumë se një rast, Migjeni në veprën e tij, e veçanërisht te skicat, zbaton sistematikisht një tjetër porosi biblike (një argument më shumë kundër “ateizmit” të pretenduar migjenian): vendos në qendër të Botës së tij artistike jo thjesht fëmijët, në kuptimin e zakonshëm, por *fëminoren*.

*Luli* i vocërr, lypsi i vogël te “Në kishë”, po ashtu lypsi i vogël te “Zoti të dhashtë” si edhe të “Një refren i qytetit tem”, *Lili* (“Bukën e përditshme falna sot”), *Lilusha* (“Pak poezi”), trumcaku- krijesë e vogël sa më s’bëhet (“Vetvrasja e trumcakut”), *Diloja* (“Puthja e Cubit”), Zeneli (në skicën me titullin homonim), Hylli (“Në sezonën e mizave”), fëmijët te skica “Të korrurat”, malësorja te “A do qymyr zotni”, foshnja te “Gogoli”, kërthija e vdekur te “Bukuria që vret”- pra, deri më tani, të gjithë fëmijë dhe, mbi të gjitha, të cilët janë aktantë kryesorë të historive të rrëfyera.

Nuk kërkojmë që, kurrsesi, ta ngatërrojmë këtë prani të dendur të *fëminores* te Migjeni me elementin pedofilik që haset te “Lolita” e Nabokovit. Ndoshta e vetmja gjë për të cilën mund të heqim një paralele të largët është ngjashmëria tingullore mes Lolitës dhe Lulit, Lilit, Lilushës, deri diku Dilos (dhe pse jo edhe Lukes!)

Nga ana tjetër kemi edhe Kolën (së bashku me të shoqen), Luken, gruan e paemërt shtatëzënë dhe, në fund, “malësin”- po, të rritur, por të gjithë me një tipar që i përbashkon: janë të paaftë të ndryshojnë fatet e tyre.

Pra edhe këta, ashtu si në grupin e parë, janë “të vegjël”.

Siç edhe duket, një figurë tepër e rëndësishme në poetikën migjeniane, e cila ndërton Botën në skicat e këtij autori është litota. Këtu gjithçka është shumë më e vogël, në të gjitha kuptimet e mundshme, sesa në Botën e trilluara që ka krijuar tradita letrare paramigjeniane.

Mes letërsisë shqipe të para viteve ’30 dhe asaj që Migjeni propozon, mund të dallojmë një kundërvënie konceptuale e cila nis prej asaj *epike vs. lirike* dhe, e cila zbërthehet më tej në të tjera mes së jashtmes dhe së brendshmes, kolektives dhe personales, konvencës dhe dekonstruksionit, për të mbërritur mandej në një “përplasje” të fundme, që duket sikur e përmyll këtë zinxhir me dyshen *hiperbolë vs. litotë*.

Kur flasim për hiperbolën ashtu edhe për litotën, këto të fundit nuk do t'i shohim më thjesht si figura të rendit stilistikor, por si mënyra të caktuara të të ndërtuarit të Botës artistike. E parë prej këtij këndvështrimi, hiperbola pretendon të sjellë një rrokje të përzmadhuar (dhe totale) të botës (O malet e Shqipërisë), një pamje prej së larti, le të themi, përmes një imazhi makroskopik. Ndërkohë që krejt e kundërta ndodh me krijimin litotik: Bota shfaqet e vogël (madje e vockël), personazhet po aq të vegjël (Luli është i *vocërr*, Lili, Lilusha [vërejmë këtu prapashteshën zvogëluese] po ashtu, lypsi, edhe ai , i *vocërr*) dhe, mbi të gjitha **të vetmuar** (i papuni te “Moll’ e ndaluar”, lypsi te “Në kishë”, etj.

Pra, këtu është *mikroskopikja* ajo që ndërton Botën artistike, ajo pamje e cila i shpëton atij syri krijues, i cili e sheh atë që është duke ngjarë, prej së larti.

Cila është Bota që na ofron Migjeni?

Qyteti i veriut (jo Bjeshkët e Namuna, jo mali i Tomorrit, as fushbetejat heroike, aq kështjella madhështore me bedena, as kulla të gurta me frëngji).

Përkundrazi, një “fshat që don me u quejt qytet”, rrugica të errëta dhe të pista, jo “fushat e gjera me lule” naimjane, as “lisat e gjatë”, por “brena kafshësh prehistorike”.

Po ka edhe *legjenda* në këtë botë, por të *misrit*; po ka *beteja të përgjakshme*, por mes fëmijëve të shkollës dhe *mizave*, po ka “malësorë”, por me “brekë legjendare mbi shtat”...

## Një letër “letrare”

Në prozën e shkurtër të Migjenit gjendet edhe një, po e quajmë *shkrim* për shkak sepse nuk i vënë dot një tjetër emër më të përshtatshëm, e cila edhe pse një rast i vetëm hyn në atë që A. Pipa e ka quajtur si “proza epistolare” dhe bëhet fjalë për “ Urime për 1937”.

Me sa jemi në dijeni, në letërsinë e kësaj perudhe ka pasur krijime letrare në formë ditari (romani sentimental “Sikur të isha djalë” i H. Stërmillit ose, më vonë, edhe romani “Pse?!” i S. Spasses), por jo ndonjë trajtë shkrimore e cila të bëjë pjesë të ligjërit artistik letërshkrimin, e kuptuar kjo si *epistolën* (ndërkohë që kjo kishte ndodhur shumë më herët, dhe në një trajtë mjaft më të plotë me romanin “Lidhje të rrezikshme” të Ch. De Lacloss).

Nëse do të përpiqeshim që të gjenim një term teroik për të shenjuar këtë akt, mendojmë se më i duhuri do të ishte “neonarracioni”<sup>180</sup>, pra, përpjekja për të bërë pjesë të ligjërit artistik, pra për t’i dhënë të drejtën e “qytetarisë artistike” një formë ligjërimore e cila, qysh në krye të herës është ideuar si një mjet për të përcjellë mesazhe me natyrë pragmatike sipas një strukture pak a shumë të standartizuar (madje edhe në letrat e dashurisë, ku mund të mendohet për njëfarë gjuhe diçka më pranë estetikës, përsëri qëllimi i mesazhit, siç edhe kuptohet lehtësisht, nuk ka të bëjë aspak me qëllimshmëri poetike!).

Mirëpo Migjeni, atë që pak më sipër ne u detyruam ta shënjojmë me një term neutral si “shkrim”, e bën pjesë të “Novelave...”, pra e konsideron ligjërimin epistolar (nuk po guxojmë ta quajmë novelë epistolare pasi mendojmë që do të qe e tepërt) si të denjë për ta quajtur tashmë si “artistik”.

Por a është vetëm kjo e mjaftueshme?! Çdo letër reale mund të bëhet pjesë e “letrës” fiksonale? Ose e shtruar më thjesht: çfarë mund ta dallojë një epistolë të zakonshme prej ligjërit epistolar?

Dhe çështja e fundit për këtë syth: letra (ose letërkëmbimi si proces) është një mënyrë mëse praktike dhe ndoshta më konkretë prej shembujve për të kuptuar skemën jakobsoniane të komunikimit të përbërë prej gjashtë elementesh. Krejt natyrshëm, lind pyetja: kujt ia drejton “shkruesi” këtë mesazh?!

Le të mos biem në “kurthin” që ngre referenca kohore që kjo letër-fiksion ka në titull (pra viti 1937), pasi edhe V. Hygo ka një vepër që e ka titulluar “Viti ‘93” dhe ku “mesazhi” i saj nuk lidhet vetëm me atë çka ka ndodhur në Francën e atij viti, po ashtu edhe G. Oruell-i ka një tjetër vepër që mban titullin thjesht “1984”, e që nuk lidhet aspak

---

<sup>180</sup> “**neonarrative**: strategies for stretching generic boundaries to include matter that would previously have been unnarratable in a given genre.”- James PHELAN , Peter RABINOWITZ J., *A companion to narrative theory*, Blackwell Publishing, 2005, p. 542-562.

vetëm me vitin që shenjon ky numër. Për aq sa autori një “rrëfim epistolar” e vendos në radhën e ligjërit artistik, referenca kohore relativizohet deri në zbehje të plotë përballë komunikimit tejkohor (për të mos thënë *eternal*) dhe mesazhi synon të jetë ahistorik.

Duke u nisur nga titulli, pritshmëritë që mund të krijohen në pamje të parë duken paksa modeste, për të mos u shprehur me terma të tjerë edhe më fortë. Pra, një letër, e cila propozohet tashmë si format ligjërimor artistik, me një titull kaq të sheshtë e madje të rëndomtë si “Urime për 1937”!

Ndryshe do të qe po të kishte një titull të tipit “Letër nga Ferri”, “Letër nga fronti”, “Letër e përgjakur”, “Letër e palexuar”, “Letër e hapur” ose edhe “I dashur armik!”, tituj që në konkurrencë me atë të Migjenit duken si më “poetikë”, pra edhe si më të “denjë” për t’iu vendosur një letre si kjo që ne kemi marrë në shqyrtim.

Mirëpo Migjeni zgjedh diçka kaq të zakonshme për ta vendosur si titull, për të shtjelluar mandej një, termi i duhur do të ishte me plot kuptimin e fjalës *diskurs*, që asgjë nuk ka gjithçka përveçse të zakonshme.

Së pari sepse “shkruesi” i kësaj “letre” duket që nuk ka ndërmend aspak që me anë të saj të drejtojë ndonjë urim, më shumë sesa të vërë në dukje hipokrizinë dhe kotësinë e zakonit të të uruarit:

*“Nuk shkruaj, pse urimet që n’ato ditë të tan bota ban, nuk dij a plotësohen një për qind se pothuaj të gjitha dalin nga hipokrizia. Bota këtë e din, por njësoj vazhdon të shkruaj urime.”*

Më lart shtruan pyetjen se kush është “i destinuari” i kësaj letre. Logjika e thjeshtë, duke u nisur prej formulës standarde “I dashur...” dhe prej përdorimit të përemrit vetor “ti”, të thotë që kjo mund të jetë e destinuar ndoshta vërtet për një mik anonim.

Një tjetër qasje, duke u nisur prej fjalive të cilat ngjajnë me sentenca eseistike dhe pse jo filozofike (kujtojmë terma si “Golgotha”, “paljaço”, etj.) dhe sidomos prej fjalive të shpeshta të mënyrës lidhore (“të jesh i gëzuem”, “të mos ndëgjosh bubullimën e Spanjës”, “të mos dëgjosh si gërsset dhëmballa për dhëmballë”, etj.) duke ditur që kjo mënyrë, pavarësisht se gramatikisht duket se i drejtohet një subjekti tjetër në vetën e dytë njëjës, semantikisht i drejtohet vetvetes, ndryshe si do të shpreheshim për rastin e fjalisë së parë të dialogut të famshëm të Hamletit: të jesh, a të mos jesh?! Sigurisht që Hamleti “e ka me veten”!

Edhe një herë të tretë po i kthehem pyetjes: kujt i drejtohet kjo letër, në mos “mikut të dashtun”?!  
Ndoshta vetvetes?!

Mundet.

Mundet.

Pse jo lexuesit (kjo duket si tautologji e pastër pasi kujt mund t’i drejtohet një letër, përveçse një lexuesi?! Por këtu fjala është për lexuesin në kuptimin e receptuesit



artistik): miku i dashtun dhe i *paemër* fare mirë mund të jetë ai që, me terma teorikë, ne sot e quajmë “lexues model”, pra askushi në veçanti dhe, njëkohësisht, gjithkushi.

Le të kujtojmë që në prozat e shkurtra narratori, në jo pak raste gjatë rrëfimit krijon ato që po i quajmë *hapësira pushimi* mes një sekuence ngjarjeje dhe një tjetre për t’i shfrytëzuar pastaj si dritare dialogimi të drejtpërdrejtë me lexuesin:

*Por ju ndoshta mendoni se për njerëzit e rritur nuk ka gogol? Gënjeni, ka.*

**(Gogoli)**

ose,

*“Po lexues i dashtun e jo i cekët. Po! A pak po kemi kapërcime logjike, morale dhe dogmatike në botën tonë reale”*

**(Vetvrasja e trumcakut)**

Po, ndoshta nuk do të ishte edhe aq i pambështetur si argument nese do të shpreheshim se ka një ngjashmëri jo edhe aq rastësore mes “mikut” dhe “lexuesit”..., që të dy “të dashtun”!

## Poet i të mjerëve

*“Ejani tek unë, o ju të gjithë të munduar, dhe unë do t’ju jap çlodhje”*

*Mateu 11:28*

*“Po vërtet, do të më pëlqente të shkruaja historinë e të mundurve.”<sup>181</sup>*

Po!

Migjeni është poet i të mjerëve!

Togfjalëshi që e cilëson Migjenin si “poet i të mjerëve”, gjatë diskursit kritik të pas viteve ’90 është vendosur thajse gjithmonë midis thonjzave për të treguar që ky ishte tashmë një përcaktim i ngushtë dhe që i varfëronte vlerat e veprës së Migjenit (shpesh deri në mjerim).

Ky përcaktim, sipas fakteve historike, të gjitha ngjyresat që ka marrë si “mjerim social që vinte prej pushtetit të Zogut”, si “mjerim që *pasqyronte* gjendjen e rënduar të fshatarit shqiptar nën thundrën e feudalizmit”, si “revoltë popullore që buronte si pasojë e përplasjes së klasave të shtypura me borgjezinë” etj., formula stereotipike si këto, është qartësisht e dukshme që i vijnë prej kritikës së të ashtuquajturit “realizëm socialist” (përcaktim edhe ky tashmë në thonjzë).

Të dhënat tregojnë që si “poet i të mjerëve” Migjeni është quajtur fillimisht prej A. Pipës<sup>182</sup> dhe jemi të prirur të besojmë që një studiues si Pipa, i cili disertacionin e doktoraturës e ka mbrojtur për H. Bergsonin, do të nisej prej parimit të “luftës së klasave” për të mbërritur në këtë përfundim, duke e thjeshtëzuar kësisoj deri në banalizim këtë qëndrim ndaj poetit.

E sollëm ndërmend këtë fakt, për të riformuluar qëndrimin e njëzëshëm të studiuesve që është mbajtur ndaj përcaktimit të Migjenit si “poet i mjerimit”, qëndrim që ka qenë refuzues sepse duke refuzuar termin, njëkohësisht nënkuptohej refuzimi i kritikës së realizmit socialist. Pavarësisht se duken diametralisht të kundërta si leksema, “mjerimi”, të paktën semantikisht, nuk është dhe aq i ndryshëm prej leksemës “dekadencë”<sup>183</sup>, pra gjendje në të cilat subjekti, personazhi, tema, dhe, në tërësi bota

<sup>181</sup> FOUCAULLT, Michel. “Pushteti dhe dija”, ISP & DITA 2000, f. 15.

<sup>182</sup> “Mund të quhet Migjeni “poeti i të mjervet” dhe vepra e tij një “poemë mjerimi” e vazhdueshme e ndërpreme prej hovesh të flakta për me i shpëtue ktij mjerimi fatal. Ndër skutat e qelbta të rrugavet, mes poteravet të tymosuna të mejhanavet, mbi shtratet e zhyeme të prostitutavet, ndër burgje, ndër kësolla edhe ma t’errta se burgjet, lohet një tragjedi (apo një komedi?) e përherëshme. Njerëzit qi e losin (njerëz a maska?): lavira, rrugaça, dobiça, hajna, pijanecë, të burgosun, të sëmundë, të çmendun, sillen në një valle fantasmagorike turpi e uje të pa-fund.” - Arshi Pipa, *Për Migjenin*, Princi, Tiranë 2006, f. 6.

<sup>183</sup> “**Degradation.** The term usually describes a period of art or literature which, as compared with the excellence of a former age, is in decline. It has been applied to the Alexandrine period (300-30 BC), and to the period after the death of Augustus (AD 14). In modern times it is used of the late 19th c. symbolist movement in France, especially French poetry. The movement emphasized the **autonomy of art, the need for sensationalism and melodrama, egocentricity, the bizarre, the artificial, art for art's sake (q.v.) and the superior “outsider” position of the artist vis-a-vis society - particularly middle-class**

artistike, shfaqen në nivele në trajtat e tyre më “të rëna”, banale dhe në një gjendje të përhershme të mungesës së shpresës deri në mungesë të dëshirës për të jetuar. Në një pjesë të mirë të poezive, por edhe në prozë, kjo gjendje e përhershme (dekadence), me ndonjë përjashtim të vogël, jo vetëm që është e pranishme, por jemi të mendimit që ajo përbën edhe linjën qëndrore të diskursit poetik migjenian. Pra, “të përzgjedhurit” e Migjenit për t’u bërë aktantë në ligjërimin artistik të tij janë pjesë e rëndësishme e asaj që në nisje të këtij punimi e kemi quajtur si “poetikë e marginës”.

Denatyrimi që realizmi socialist i solli “mjerimit” të Migjenit ishte që atë që përbënte edhe parimin qëndror të diskursit të poezisë dekadente, pra lirizmin (gjegjesisht individualizmin pse jo edhe egocentrizmin) e “shumëzoi”, apo më qartë e *kolektivizoi*<sup>184</sup> në mënyrë arbitrare për t’ia konformuar ideologjisë komuniste, e cila sigurisht që nuk mund ta pranonte individualen në një Botë të Re ku gjithçka duhej të ishte “kolektive”, goftë edhe në pikëpamje të ndërtimit artistik të botës.

---

*or bourgeois society. Much 'decadent' poetry was preoccupied with **personal experience, self-analysis, perversity elaborate and exotic sensations**. In France the 'high priest' of decadence was Baudelaire (about whom Gautier wrote one of the most perceptive analyses of decadence), and Baudelaire's *Les Fleurs du mal* (1857) was a sort of manifesto of the movement or cult. *Le Decadent* (1886-9) was the journal of the movement. Huysmans's novel *A rebours* (1884) was what Arthur Symons described as its 'breviary'. *Des Esseintes*, the hero, exemplifies the decadent figure who is consumed by "maldie fin de siècle". He devotes his energy and intelligence to the replacement of the natural with the unnatural and artificial. His quest was for new and more bizarre sensations. Other notable figures who showed allegiance to this aesthetic cult and spirit were Villiers de l'Isle-Adam, Rimbaud, Verlaine, and Laforgue. Disenchantment, world-weariness and ennui pervaded their work. Verlaine's remarks on the word decadent itself display the truth of the matter: *Ce mot suppose. . . des pensées raffinées d'extrême civilisation, une haute culture littéraire, une âme capable d'intensives voluptés et de toutes les splendeurs violentes du Bas-Empire*. The preoccupation with decay and with ruins, with sadness and despair, was apparent much earlier in the Ossianic poetry of James Macpherson in the 1760s. Some would contend also that Leopardi, the great Italian lyric poet, was a decadent. The more morbid and flamboyant aspects of Poe's stories reveal a decadent element. The cult did not catch on much in England, but the influences of the French movement are clear in the work of Oscar Wilde (for instance, *The Picture of Dorian Gray*, 1891), in Dowson's *Cynara*, and in various works by Rossetti, Swinburne and Aubrey Beardsley. Decadent verse was published in *The Yellow Book*. Gilbert and Sullivan satirized decadence and the aesthetic movement in *Patience*.- **J. A. Cuddon**, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (revised by C. E. Preston), Penguin Books, 1998, p. 208-209.*

<sup>184</sup> Për më gjerë shih artikullin e studiueses Dhurata Shehri, *Kolektivizmi i subjektit lirik, në "Letërsia shqiptare dhe realizmi socialist"*, Aktet e konferencës shkencore ndërkombëtare, Departamenti i Letërsisë, Fakulteti i Historisë dhe Filologjisë, Universiteti i Tiranës, Albas, Tiranë, 2010, f. 87-91.

## Funksionalizimi i regjistrit “të ulët” gjuhësor

“Qibarët le të mbyllin veshët: kam niet të vetë të shes mut, në vënt që të mbanj të përkohëshmen: më mirë të shesë mut njeriu, se të shkrojë për shqipëtarët.”<sup>185</sup>

Kështu shprehet Konica në esenë “Ç’është liria”!

Në një kohë kur letërsia e Rilindjes Kombëtare vlonte prej atdhedashurisë, “gjuhës së bukur shqipe” etj. Konica “blasfemon” duke futur në rrjedhën e një ligjërimi, në mos letrar/artistik, së paku publik.

Te Migjeni, aktivizimi i të gjithë regjistrave të gjuhës, nga ai i ngritur, me tone filozofike (*Vetvrasja e trumcakut, Sokrat i vuejtun apo derr i kënaqun, Ose-Ose* etj.) e deri tek ai krejt “i ulët” për shijet e horizontit të pritjes së viteve’30, përbën një çështje e cila duhet marrë parasysh si një përpjekje për të “denjësuar” çdo element “të padenjë” sidomos gjuhësor e për ta bërë atë pjesë të ligjërimin artistik. Përtej puritanizmit (në kuptimin e etiketës) gjuhësor të letërsisë shqipe të deri kësaj periudhe, Migjeni propozon një model jashtë praktikave të zakonshme krijuese. Parapëlqimi i përzgjedhjes së regjistrave të ngritur në letërsinë shqipe të deri kësaj periudhe është i vetëkuptueshëm në një letërsi me trajta epike, ku epizmi përçon rrjedhimisht edhe njëfarë morali dhe etike ligjërimore që shmang “të padenjën” nga ligjërimi artistik.

Ndoshta ky ka qenë edhe një lloj “klasicizmi” romantik në pikëpamje të përdorimit të një niveli të epërm të leksikut. Migjeni, me sa kemi arritur të mbledhim informacion, nuk duket të jetë i vetmi në këtë sipërmarrje.

Sa për pasqyrë, mjaft të përmendim Çajupin me komendinë (ndoshta e para në historinë e procesit letrar shqiptar që duket se afron me format e *humorit të zi*) “Pas vdekjes” (Doktor Adhamuti), apo edhe Fishta. Por te Migjeni, kulti “i gjuhës së moralshme” në ligjërimin artistik, rrëzohet përfundimisht e në mënyrë të hapur.

Ja disa shembuj të cilët dëshmojnë se ky procedim është një praktikë sistematike në prozën e shkurtër të Migjenit:

“Nëpër luginat e maleve përshkohet malsori vetëm me një **këmishë e brekë** legjendare mbi shtat [...]”

**Legjenda e misrit (f. 109)**

“Osja, tue murmuruem si qen i tërbuem, doli nga dhoma dhe vetëm iu merreshin vesht fjalët: “**si kurvë... si kurvë.**”<sup>186</sup>

**Të çelen arkapiat (f.146-152)**

“Prandaj, shoqni, po deshe të mos lozin në kurriz tand, ndrro format. **Hiqi bragashat.**”

**Novela Studenti në shtëpi (f. 128-145)**

<sup>185</sup> KONICA, Faik, *Ç’është liria*, në “Vepra”, “Konica”, Tiranë, 2007, f. 136.

<sup>186</sup> Në këtë syth po përfshijmë edhe disa novela, të cilat, në fakt janë jashtë argumentit të marrë në shqyrtim, por që nuk mund t’i përjashtojmë pasi në raste si “Historia e njenës nga ato” ose te “Të çelen arkapiat” leksemat e përdorura janë tejet “vulgare”.

“Aq sa ndonjenit i vinte dhe keq që **e quejnë kurvë**, dhe mundoheshin ta zbusnin kuptimin e fjalës tue i thanë prostitutë, grue publike, grue problematike – me emna të cilët i kishin gjetë tue lexue libra. Sidomos njenit, i cili nuk shqiptonte kurrë fjalë të ndyeta, i vinte keq ta quejshin Luken **kurvë**. [...] Fjala **kurvë** ishte për të një disonancë e vrazhdë në melodinë harmonike që premtonte Lukja. **Me e quejtë Luken kurvë**, i dukej njësoj si me e quejtë priftin grue pse ka veshë ragjen (veladonin).

“Burri i saj, kallajxhiu vagabond (shëtitës), atje, në ndoj fshat të humbun të malsis, nga e kish dërgue Luken në çmendinë, kallajste dhe ndoshta qeshte për **fatën e një kurvës** që ishte grueja e tij.”

### **Historia e njenës nga ato, (f.152-160)**

Sigurisht që nuk kemi një jehonë të receptimit të përdorimit të këtij regjistri, pasi proza u botua vetëm pas vdekjes së autorit dhe, mbi të gjitha u botua në një kontekst krejt tjetër historik, kulturor e politik, ku ky i fundit nuk i kushtoi ndonjë rëndësi faktit për të cilin po flasim nga pikëpamja poetike.

Gjithsesi, duke kujtuar rastin e polemikës në kuadrin historik dhe kulturor të viteve '30, mes Koliqit dhe përfaqësuesve të klerit të cilët e akuzuan atë për “prishje të moralit” të shqiptarit, vetëm për faktin e thjeshtë se personazhi i novelës “Gjaku”, Doda shkon të takojë të fejuarën e vet në shtëpinë e kësaj të fundit, mund të mendojmë se cili do të kishte qenë receptimi potencial i këtyre trajtave ligjërimore që Migjeni propozon/aktivizon.

“Deestetizimi i së bukurës dhe estetizmi i së shëmtuarës  
në skicën *Bukuria që vret*<sup>187</sup>”

“Në gjuhë ka vetëm dallime [...] gjuha nuk ka as ide as tinguj që paraekzistojnë për sistemin gjuhësor, po vetëm dallime konceptuale dhe dallime tingullore që dalin nga sistemi. Më pak rëndësi ka fakti se në një shenjë kemi një ide ose materie tingullore sesa fakti që rreth saj kemi shenjat e tjera. Kjo provohet me faktin se vlera e një fjale mund të ndryshohet pa prekur as kuptimin e saj as tingujt, po vetëm me faktin se një tjetër fjalë fqinje pëson ndryshimin.”<sup>188</sup>

Ky përkufizim sosyrian dhe i prirur për të orientuar një qasje kah një strukturalizimi të thellë në raport me gjuhën, përbën, në fakt, premisën e parë teorike e cila na vjen në ndihmë për të argumentuar tezën se skica e Migjenit “Bukuria që vret” ngrihet, duke nisur qysh (dhe mbi të gjitha), prej titullit dhe në çdo element tjetër në brendinë e saj pikërisht duke krijuar një kod esetik ligjërimor, i cili zë fill prej një baze konceptimi thellësisht strukturaliste.

Sintagma “bukuria që vret” mund të cilësohet si një lloj “lulet e së keqes” apo si titulli i poezisë “Një kërmë” të Bodlerit në pikëpamje të befasisë kuptimore që krijon përmes bashkimit të pazakontë mes dy *leksemave* të cilat, të paktën në letërsinë shqipe të kohës kur kjo skicë është shkruar/botuar.

Gjatë analizës së tekstit mbi këtë skicë, na ka rezultuar se, në fakt, po ashtu si tek “Lulet e së keqes” (m.gj.se në pikëpamje të metodës studimore nuk po mëtojmë t’i hyjmë një studimi me karakter krahasues, por vetëm të bëjmë të kuptueshme natyrën dhe përmasën estetike që kjo skicë sjell si një inovacion), kemi të bëjmë me përmbysjen e një *kanoni* estetik konvencional, ndoshta edhe të pashprehur, por të vetëkuptuar, i cili kategorinë estetike të “së bukurës” nuk e asocion ndoshta kurrë me njësi të konsideruara “jo të bukura” si p.sh. *vrasja, vdekja etj.*

Kuptimi i ri këtu lind pikërisht prej këtij *asocimi*<sup>189</sup> të pazakontë i këtyre dy *shenjave*<sup>190</sup> (bukuri vs vdekje).

Qysh me spekulimet e para për “të bukurën” që na vijnë prej antikitetit e duke vazhduar deri në përvijimin e estetikës si dispilinë e veçantë gjatë gjysmës së dytë të shek.XVIII,

---

<sup>187</sup> Më herët kjo skicë ka qenë objekt një analize të përimtuar stilistikore në një artikull të posaçëm shkencor prej studiuesit Xhevat LLoshi ku autori i këtij punimi (Xh.Lloshi) është i mendimit se kjo skicë është “një polemikë e dretpërdrejtë estetike”. - Për më gjerë drejtoju artikullit “Vlera stilistike në një tregim të Migjenit”, Xh. LLoshi, revista “Nëntori” nr.8,1983, f. 44-52.

<sup>188</sup> DE SAUSSURE, F., cituar në Umberto Eco, Struktura e papranishme, Fryma, f. 225.

<sup>189</sup> LLOTMAN, Jurij: “[...] pikë zanafillore e çdo sistemi semiotik paraqitet jo shenja (fjala) e izoluar vecmas, porse marrëdhënia minimale e dy shenjave [...]”, „Kultura dhe bumi, përktheu nga origjinali Agron Tufa, Shtëpia e Librit dhe e Komunikimit & Aleph, 2004, f. 227.

<sup>190</sup> POZZATO, Maria Pia, *Lexuesi model dhe kufijtë e interpretimit në semiotikën e U.Eco-s*, Semiotika e tekstit, SHBLU, Tiranë, 2005, f. 107: “Termi “shenjë” [...] nuk është domosdoshmërisht fjala e veçantë apo shenja e veçantë grafike, por çdo njësi shprehëse e interpretueshme.”

“e bukura” si kategoria themelore e estetikës ka gëzuar staturë, ka marrë trajta dhe përkufizime nga më të ndryshmet. Megjithë karakterin e saj tejet fluid, qysh para se estetika të pagëzohej me këtë emër (kujtojmë A. rten me “Estetika” 1750) ajo ka ekzistuar, si dhe është zhvilluar në mënyrë të pandërprerë përpunimi i konceptit të së bukurës në pesë shfaqje themelore të saj<sup>191</sup>, si:

1- *shfaqje të së mirës* (Platoni) dhe si shfaqje e së mirës së mishëruar tek Zoti (neoplatonistët).

---

<sup>191</sup> ABAGNANO, Nicola. Dizionario di filosofia, Roma 1990, f. 99-100:

“BELLO (gr. ὀ x ; lat. *Pulchrum*; ingl. *Beautiful*; franc. *Beau*; ted. *Schön*). La nozione di oggetto estetico solo a partire dal sec. XVIII (v. ESTETICA): anteriormente alla scoperta della nozione di gusto, il B. non era annoverato fra gli oggetti *producibili* e perciò la nozione corrispondente cadeva fuori di quello che gli antichi chiamavano *poetica*, cioè scienza o arte della produzione. Si possono distinguere cinque concetti fondamentali del B., difesi e illustrate sia dentro che fuori l'estetica e cioè: 1° il B. come manifestazione del vero; 3° il B. come simmetria; 4° il B. come perfezione sensibile; 5° il B. come perfezione espressiva.

1° Il *B. come manifestazione del bene* è la teoria platonica del bello. Secondo Platone, alla sola bellezza, fra tutte le sostanze perfette, « toccò il privilegio d'essere la più evidente e la più amabile» (*Fedro*, 250 e). perciò nella bellezza, e nel l'amore che essa suscita, l'uomo trova il punto di partenza per il ricordo o la contemplazione delle sostanze ideali (*Ibid.*, 251a). La ripetizione di questa dottrina del B. nel neoplatonismo assume un carattere teologico o mistico perchè il bene o le essenze ideali di cui Platone parlava sono da Plotino ipostatizzate e unificate nell'Uno cioè in Dio; e l'Uno e Dio vengono definiti come « il Bene». «È il Bene, dice Plotino, che fornisce la bellezza a tutte le cose» sicchè il B.

2° *La dottrina del B. come manifestazione del vero* è propria dell'età romantica. « Il B., diceva Hegel, si definisce come l'apparizione sensibile del l'Idea». Ciò significa che bellezza e verità sono la stessa cosa e che si distinguono solo perchè mentre nella verità l'Idea ha la sua manifestazione oggettiva e universale, nel B. essa ha la sua manifestazione sensibile.

3° *La dottrina del B. come simmetria* fu presentata per la prima volta da Aristotele, dall'ordine, dalla simmetria e da una grandezza adatta ad essere abbracciata nel suo insieme da un sol colpo d'occhio (*Poetica*, 7, 1450 b 35 sgg.). E questa dottrina fu accettata dagli Stoici, dai quali la ripeteva Cicerone: « Come nel corpo esiste un'armonia di fattezze ben proporzionate congiunta con un bel colorito, che si chiama bellezza, così per l'anima l'uniformità e la coerenza delle opinioni e dei giudizi congiunta a una certa fermezza e immutabilità, che è conseguenza della virtù o contiene l'essenza stessa della virtù, si chiama bellezza» (*Tusc. Disp.*, IV, 13, 31).

4° *La dottrina del B. come perfezione sensibile* e quella con cui nasce e s'afferma l'estetica. « Perfezione sensibile» significa da un lato «rappresentazione sensibile perfetta» dall'altro « piacere che accompagna l'attività sensibile». [...] Kant unificò quelle due definizioni complementari del B. e insistette su quello che anche oggi appare come il carattere fondamentale di esso cioè il disinteresse. Conseguentemente egli definiva il B. « ciò che piace universalmente e senza concetti» (*Crit. Del Giud.*, § 6): e insisteva sull'indipendenza del piacere del B. da ogni interesse, sia sensibile che razionale. « Ognuno chiama piacevole, egli disse, ciò che lo sodisfa, B. ciò che gli piace, buono ciò che apprezza o approva, ciò a cui dà un calore oggettivo.[...]

Con la dottrina di Kant il concetto del B. fu riconosciuto in una sfera specifica, divenne un valore, o meglio una classe di valori, fondamentale. Insieme col Vero e col Bene entrò a costituire una nuova specie di trinità ideale, corrispondente alle tre forme dell'attività umana riconosciute proprie dell'uomo: l'intelletto, il sentimento e la volontà.

5° *Come perfezione espressiva* o compiutezza dell'espressione, il B. è implicitamente o esplicitamente definito da tutte le teorie che considerano l'arte come espressione (v. ESTETICA, 3). Croce ha detto: « Ci sembra lecito e opportuno definire la bellezza *espressione riuscita* o meglio *espressione senz'altro*, giacchè l'espressione, quando non è riuscita, non è espressione» (*Estetica*, 4ª ediz., 1912, pag. 92). E per quanto la teoria dell'arte come espressione sia nell'opera di Croce della bellezza è quella che può essere fatta propria da qualsiasi teoria dell'arte come espressione.”

2- *simetri dhe rregull* (Aristoteli) e pasuar nga skolastikët (Shën Thoma Akuini) dhe artistë të Rilindjes europiane (L. da Vinçi)

3- *shfaqje e së vërtetës* (romantikët-Hegeli)

4- *përsosje e ndjeshmërisë* (A. rten)

5- *përsosje e shprehjes* (B. Kroçe)

Pra, është qartësisht e dukshme dialektika e mendimit filozofik përmbi “të bukurën”. Por, nëse ka një element i cili ka vazhduar të mbesë përgjithësisht i qëndrueshëm në të gjitha konceptimet e cituara (pavarësisht diferencave, nuancave) është fakti (i dukshëm) se “e bukura” është shenjuar gjithnjë me terma *pozitivë*<sup>192</sup>.

Ky deduksion i thjeshtë që sapo sollëm, nuk përbën ndonjë zbulim në vetvete, por ai na vjen në ndihmë në funksion të zëbrthimit të ngjyresës/konotacionit të ri që Migjeni i jep kategorisë të “së bukurës” në skicën që kemi marrë në shqyrtim. Thyerja e parë e një *kanoni* të caktuar letrarë-estetik nis qysh me titullin e skicës, i cili mendojmë se ndërthen thuajse gjithë esencën e konotacionit që “e bukura” merr në këtë krijim.

Po vijojmë me shqyrtimin e brendisë së skicës, për shkak se si procedim vijon në mënyrë sistematike e njëjta logjikë e kundërvënies semantike të shenjave mes njëra-tjetrës si në kundërvënien *bukuri vs vrasje*.

Fjala e parë e fjalisë hyrëse të skicës ndërmend një element tipik të poetikës së paku romanticiste: *hënë*<sup>193</sup>.

*“Hana e zbehtë, si ftyra e një të vdekuni, kundron nga kupa e qiellës.”*<sup>194</sup>

Në traditën artistike romantike e theksojmë shqiptare, pasi dihet tashmë që romantizmi shqiptar ishte krejt i ndryshëm, në mos i përkundërt, me atë europian<sup>195</sup>, por jo vetëm romantike për të mos qenë kategorikë, hëna dhe në përgjithësi elementet kozmogonike përbëjnë rëndom një idil poetiko-lirik. Për të ilustruar dhe mbështetur këtë tezë, mjafton të sjellim në kujtesë dy vëllimet poetike me tone *par excellance* lirike në letërsinë shqipe “*Vallja e yjeve*” dhe “*Ylli i zemrës*” të Poradecit. Ajo (hëna) është rëndom pjesë e dekorit dhe shpesh zgjidhet si element që krijon atmosferë të ngrohtë dhe erotike.

<sup>192</sup> ECO, Umberto. *Historia e bukurisë*, përktheu Shpëtim Çuçka, Shtëpia Botuese Dituria, Tiranë, 2011, f. 8.: “E “bukura”- së bashku me “të hijshmen”, “të lezetshmen”, ose “të mrekullueshëmen”, “madhështoren” dhe shprehje të ngjashme- është një cilësor që e përdorim shpesh për të treguar diçka që na pëlqen. Në këtë kuptim duket se e bukura përputhet me të mirën dhe vërtet, në epokë të ndryshme historike ndërmjet së Bukurës dhe së Mirës është vendosur një lidhje e ngushtë.”

<sup>193</sup> *Stili i të shkruarit [...] është lirik në sipërfaqe., me lëmim poetik dhe në paragrafët e parë madje me paraqitje piktorike dhe impresioniste. Por përmbajtja e fjalive është tragjike.-Shih Xh.Lloshi, ibid.f. 50.*

<sup>194</sup> Migjeni, “Bukuria që vret”, përmbledhja *Novelat e qytetit të veriut*, Migjeni, Tiranë 2006, f. 96.

Të gjitha citimet i referohen këtij botimi.

<sup>195</sup> Sa i takon marrëdhëniet, afrive dhe dallimeve mes romantizmit shqiptar dhe atij europian, shih për më gjerë Rexhep Qosja, *Historia e Letërsisë Shqipe, Romantizmi I*, “Romantizmi shqiptar dhe ai evropian”, Toena, Tiranë, 2000, 391-429.



Por në rastin e marrë në shqyrtim, ky procedim përmbysset krejt.

Qasja që i bëhet ngjyrës së zbehtë të hënës me bojën që merr fytyra e kufomës njerëzore - dhe e gjitha kjo qysh në frazën e parë të skicës - e shprish gjithë këtë kod estetik.

Pak më poshtë vijon:

*“Të gjitha janë mbështjellë me bardhësinë e borës.*

*Dhe të vret kjo bukuri e bardhë”* ( f. 96)

Ky pasazh është ajo pjesë e tekstit e cila zbulon fillimisht njëren pjesë të asaj çka nis të thuhet në titull. Pra, *bukuria që vret* është dukuria atmosferike e borës dhe cilësia kryesore e së cilës është ngjyra e bardhë. Pra, nuk mjafton vetëm që “bukuria” (=bora) të sjellë vdekjen, por si për ta shtuar edhe më dozën çudisë (thyerjes) vdekja vjen e veshur me ngjyrë të bardhë (!), ku çështja e ngjyrës së bardhë meriton të shihet me vëmendje sepse nuk është e shpeshtë që kjo pjesë e spektrit të dritës të asociohet me vrasjen e rrjedhimisht me vdekjen. Mendojmë se shembujt për të vërtetuar këtë konstatim do të ishin të tepërt.

Përkundrazi, në ka përgjithësisht në kodin kulturor njerëzor një ngjyrë e cila të identifikohet më mirë me jetën ajo është pikërisht e bardha, ndërsa e kundërta ndodh me të zezën.

Këto dy dikotomi:

e bardhë ---vs---- e zezë

skema normale (kanonike), krijohen *korrelacione paralele*

jetë----vs---- vdekje

është përmbysur në:

e bardhë --vs--e zezë

× skema e përmbysur (migjeniane), *korrelacione të kryqëzuara*

jetë--vs—vdekje

*“Dhe të vret kjo bukuri e bardhë. Vret shpirtin e malësorit, siç vret shpirtin e artistit shtatorja e bardhë e ftohtë e një grues së lakuriqët”* (f.96)

Jemi ende në paragrafin e parë dhe sapo ka nisur të shpërndahet paksa mjegullnaja që rrethon titullin. Në këtë pikë, termi “vrasje” merr nota disi poetike pasi vrasja duket se është thjesht një metaforë (*vrasje shpirtërore*), rrjedhimisht përfundimi paraparak tek i cili mund të mbërrijmë është se jemi gjithsesi brenda poetikës tradicionale.

Mirëpo, kjo tezë rrëzohet sa më poshtë:

Togfjalëshi *shtatorja e bardhë e ftohtë* (*e grues së lakuriqët*) është ndërtuar mbi bazën e një emri të ndjekur nga dy përcaktorë të njëpasnjëshëm (*e bardhë* dhe *e ftohtë*) çka i shtohet sintagmës që nisëm në fillim “e bukur- borë- *e bardhë-e ftohtë*”. Është pikërisht ftohtësia e kuptuar edhe si ngurtësi, cilësia që karakterizon “të bukurën” në këtë skicë.

Një seri objektesh, emrash që përmenden në tekst (të cilat siç edhe do t'i poshtëshënojmë), të vetmin tipar që kanë të ravijëzuar dhe që gëzojnë, është pikërisht të qenët *të ftohtë* dhe *të ngurtë*.

Ja disa shembuj:

“Nga goja u del avulli i afsheve që ngrihen n’ajr, bien mbi qimet e tyne *si brymë* dhe *kristalizohet*” (f. 96)

“Kundron kasollet *e kristalizuemetë* katundit” (f. 96)

“Të nxehet edhe ky pjestar familje në kasollen *e kristalizueme*” (f. 96)

“[...] çohen njerëzit me trupat *e mpimë*” (f.97)

“*Dhimba e një nanës shkrin zemrat në vaj , por ç’e do nuk kur nuk shkrin zembrën e ngrime të vocrraku*” ( vemë në dukje se togfjalëshi *zemër e ngrirë*, ka kuptim denotativ dhe jo metaforik) (f.97)

“*Gjaku i tij i kuq e i purpurt ish ngri...ish bamë kristal; jo ish ba rubis*” (f. 97)

“*E trupi i vocrraukt ishte bamë një shtatore e ngurtë*” (f. 97)

“*Merrnie e çonie* në qytet kët *shtatore*” (f. 97)

Siç edhe rezulton nga të dhënat tekstore, frekuenca e përdorimit të objekteve që përcjellin ndjesinë e ftohtësisë është e lartë sidomos nëse do të merrnim parasysh faktin që skica e marrë në shqyrtim nuk është si vëllim as dy faqe të plota libri. Cila prej tipareve do të mund ta ndjellë më shumë idenë e vdekjes sesa palëvizshmëria (ngurtësia) dhe ftohtësia fizike që asocion me kufomën e pajetë?! Të dy përcaktorët ‘i ngurtë’ dhe ‘i ftohtë’, siç u pa edhe nga citimet e mësipërme, janë shpërndarë në mënyrë përpjestimore në tekst.

Rikujtojmë gjithashtu se edhe përskrimi (për aq sa mund të ketë përskrim në këtë skicë!) i lëvizjes si dukuri, është mjaft statik e i kursyer ku vetë lëvizja jepet në mënyrë të fragmentarizuar.<sup>196</sup>

\*\*\*

Duke iu rikthyer në një gjykim të fundit (por jo përfundimtar) fjalisë hyrëse të skicës (*Hana e zbehtë*, si *ftyra e një të vdekuni*, kundron nga kupa e qiellës), në dritën e fakteve tekstore që arritëm të gjurmojmë, mund të dalim në deduksionin se kemi të bëjmë me një frazë kyçe, e cila zbërthen qysh në hyrje e në mënyrë përgjithësuese atmosferën e përmbajtjen që vijon.

<sup>196</sup> Skica “Ngjarje pa lëvizje” është një rast tipik i cili tregon për natyrën statike të historikë së rrëfyer përgjithësisht në prozën e shkurtër të Migjenit. Pra, ka rrëfim, por mungon lëvizja si dinamikë e zhvillimit të ngjarjeve.

Risia qëndron në asocimin deestetizues *hënë e zbehtë / fytyrë e vdekur*, që hëna (dikur “e bukur” e lajtmotiv poetik) merr në këtë frazë. Procedimit deestetizues i “së bukurës” kanonike-letrare që nis me “hënë” i bashkohet më vonë *zhvlerësimi i trupit të lakuriqtë të femrës*, e cila shihet tashmë si “shtatore e ftohtë”, ndërkohë që në rastin më të zakonit lakuriqësia femërore mund të jetë një element thellësisht “i bukur” dhe skajshmërisht erotik.

1. Deestetizimi i *së bukurës* si diçka që vret ; i *së bardhës* e cila shkakton vdekje;
2. Përmendja e dendur e fjalës “*kristal*” duke eliminuar të gjitha kuptimet polisemike që termi ‘kristal’ mund të përfaqësojë (si një objekt me vlerë apo si diçka e qashtë) e duke e reduktuar thjesht në një objekt me cilësi të vetme *ftohtësinë* e ngurtësinë;
3. Sjellja e rubinit jo si gur i çmuar, por duke e përqsaur me gjakun e ngrirë të një trupi të vdekur, e të tjera përmbysje estetike që edhe mund të kenë mbetuar jashtë vëzhgimit tonë gjatë kësaj analize, janë fakte të cilat dëshmojnë se kemi thyerje radikale në raport me traditën krijuese paraardhëse romantike, por nga ana tjetër edhe me thyerje në një plan më të gjerë estetik ku “*e bukura*” shfaqet në një rrafsh *negativizues*, gjegjësisht *e shëmtuar*<sup>197</sup> ndërsa vetë e shëmtuara bëhet objekt estetik.

Skica “Bukuria që vret” shpalos një prikje **deestetizuese** të shumëfishtë, pra shpërbërjen e një ose disa normave të caktuara estetike, në funksion të përvijimit të një modeli të ri krijues.

Në mënyrë skajshmërisht të skematizuar “sintaksa” asociative e kësaj skice do të ishte:

***bukuri- vrasje- hënë- e zbehtë- si fytyra e një të vdekuri- dëborë- e bardhë-bardhësi që vret- trupa të kristalizuar- gjak-rubin-kristal- fëmijë- i ngrirë-shtatore- e ngurtë-i vdekur***

Sipas logjikës strukturaliste nuk ka aspak rëndësi shenja më vete, por shenja në marrëdhënie me shenjat e tjera; në rastin e skicës së marrë në shqyrtim, të gjitha objektet (gjegjësisht shenjat) janë shpërbërë nga konotacioni i tyre i zakonshëm në prani të shenjave me të cilat janë asociuar, duke krijuar kështu një lloj ***estetike të përmbysur*** që do të thotë se ndërsa nga njëri krah shpërbëhen perceptimet konvencionale lidhur me të

---

<sup>197</sup> GARRONI, Emilio. Estetica. Uno sguardo-attraverso, Garzanti, Milano 1992, f. 31 : “Era quindi soprattutto una parola conveniente, specialmente in riferimento alla tradizione detta “classica”, cui la “bellezza” pareva meglio adattarsi. Ma era anche nello stesso tempo una parola già non più conveniente, in qualche modo già superata nel momento stesso in cui si era quasi-tecnicizzata. E “bello” non fu infatti l’unica parola utilizzata dalla riflessione estetica. Le categorie estetico-artistiche proliferarono presto in una costellazione di quasi- termini che modificavano il “bello” e addirittura lo negavano. Così, vicino al “bello” c’era già, ci fu o ci sarà il sublime”, il “grazioso”, il “pittresco”, **perfino il “brutto”**.”

bukurën, të bardhën, hënën, rubinin, kristalin, shtatoren etj., nga krahu tjetër, njëkohësisht krijohet një model i estetizimit të së shëmtuarës përmes bërjes objekt të ligjërit artistik të kufomës së fëmijës, të gjakut të ngrirë në vena, të hënës me fytyrë kufome, të gruas së lakuriqët e cila nuk ndjell/zgjon më eros, e kështu me radhë.

Jemi kësisoj të mendimit se në skicën “Bukuria që vret”, i gjithë efekti artistik të cilin u përpoqëm ta zbardhnim disi, është krijuar përmes formulës (strukturaliste) **konotacion përmes asociacionit**. Jemi përballë një fakti i cili dëshmon se si mund të thyhet një kod estetik, efekt ky i realizuar përmes një serie asociacionesh dhe korrelacionesh mes shenjave përmes procedimesh të përpikta strukturore, madje strukturaliste.

Sigurisht që në mbyllje të këtij argumenti, grishja më e madhe do të ishte që deduksionet e nxjerra për këtë punim të shërbenin si pretekst për të mbërritur në përfundimin se **deestetizimi** është tipar qëndror i veprës së autorit të marrë në shqyrtim. Pavarësisht se mbrojtja e tezës nëse deesteizimi dhe estetizimi i së shëmtuarës përbëjnë një paradigmë në krijimtarinë e Migjenit, do të kërkonte një sipërmarrje të posaçme studimore, gjithsesi, duke mbetur brenda argumentave strukturaliste, me fjalët e Barthes-i do të shpreheshim se:

*“Vërtet, një imazh i vetëm nuk e bën imagjinaren, por imagjinaria nuk mund të përshkruhet pa këtë imazh, sado fragjil (i brishtë) dhe i vetmuar të jetë ai. [...] “Përgjithësimet” e ligjërit kritik kanë të bëjnë me shtrirjen e raporteve në të cilat bën pjesë një tipar, jo me numrin e okurencave materiale të këtij tipari; një element mund të jetë i formuluar vetëm një herë në të gjithë veprën, dhe megjithatë, përmes efektit të një numri transformimesh, të cilat e përcaktojnë saktësisht faktin struktural, të jetë i pranishëm “gjithkund” dhe “gjithmonë.”<sup>198</sup>*

“Shqetësimi” se sa e gjithë kjo tezë që u rrekëm të argumentonim qëndron në fakt mbi bazën e një qëllimshmërie të vetëdijshme autoriale, do të mund t’i kthenim një përgjigje gjithsesi me premisa strukturaliste se “*edhe kur ka dështim të intencionalitetit, (për aq sa teksti i pranon tezat dhe argumenta tona- shënimi im E.D.), ka intencë.*<sup>199</sup>

<sup>198</sup> BARTHES, Roland. Aventura semiologjike, përktheu Rexhep Ismajli, Dukagjini – Pejë, f. 197.

<sup>199</sup> KRASNIQI, Nysret. Autori në letërsi, AIKD, Prishtinë 2009, f. 44.

## Dallëndyshe vs. mizë

*Udha e mbarë, se erdh prendvera,  
shko dallëndyshe tue fluturue<sup>200</sup>*

Sigurisht që për një letërsi si ajo e Rilindjes Kombëtare, një ndër stinët e parapëlqyera nuk mund të ishte tjetër veçse pranvera. Sigurisht që edhe paraqitja e saj estetike ishte e mbushur me përshkrime idilike dhe ndjesi përtëritjeje. Me Migjenin ndodh ndryshe:

*“I ep emnin lajmtari i verës, edhe pse lajmtarin e pranverës ende s’e ka pamun. [...] Dallëndyshta, punë andrrash! Prej kah ka ardhë kjo mizë?”<sup>201</sup>*

Zëvendësimi i dallëndyshe me mizën dhe shpërbërja e mitit rilindas për “pranverën” është një tjetër prej procedimeve deestetizuese që Migjeni ofron si pjesë e një poetike të përkundërt me atë paraardhëse.

Tashmë jemi në kushtet kur lexuesit të mesit të viteve '30, të mësuar me një ligjërim përnaltësues, i duhet të përballet me një tjetër pamje. Po ashtu si edhe në rastin e skicave “Bukuria që vret” apo edhe të “Legjenda e misrit”, Migjeni e realizon thyerjen estetike përmes pranëvënies të termave, të cilët tradicionalisht nuk kanë qenë të shoqëruar me njëri-tjetrin.

Gjithashtu, nuk mund të lëmë pa përmendur edhe intertekstualizimet (hipertekstualizimet, më saktë) parodizuese, ku bien në sy fragmente, si:

*“Asaj **pranvere**, mbas fjalëve të mësuesit, gërsitshin tryezat, muret, arkat, karrigat nga shuplakat e nxansve, të cilët me shtytjen e mësuesit **u kishin shpallë luftën mizave**. Ne nesre në shkollë secili tregonte sa **anmiq** ka **mbytë**, në ç’mënyrë, me **ç’armë**. E Hylli s’kish qenë as ma I miri, as ma I keqi **ushtar** nd’at luftë të përgjakshme. Vetëm një shok I kish dalë fitefit, Me të vërtetë kishte mbytë mizën, por kish thye edhe gotën dhe për at arsye kishte qenë rrahun nga e ama”<sup>202</sup>*

Leksemat e nënvizuar më sipër japin një ide më të qartë sesi fjalë, të cilat në fjalorin e letërsisë së Rilindjes Kombëtare, ishin fjalë “serioze” dhe “të rënda”, tashmë jo vetëm që zhvishen prej karakterit heroik, por madje shndërrohen në trajta krejt banale.

Dhe si për ta shtuar edhe më këtë parodi, si rrallëherë (në mos si asnjëherë), Migjeni, në këtë skicë ndërton situata dhe personazhe që duket se kanë dalë nga “Neveria” e Zh. P. Sartrit:

*“Kur qe në derë të dhomës, ia bef dikur shok luftime me miza e sot kolegu universitar.  
- Çka po ban, Hyll? Po Xen miza-a?”*

<sup>200</sup> SHIROKA, Filip, poezia “Shko dallëndyshe”.

<sup>201</sup> Migjeni, Në sezonën e mizave, vep cit. f.126-127.

<sup>202</sup> Migjeni, po aty.

- *Asgja... Veç po mendoj se sa kot po jetojmë, - u përgjegj Hylli si gjithëmonë.*<sup>203</sup>”

Edhe një “hollësi” për të mos u lënë në hije: ai që mund ta quajmë si ”personazhi kryesor” u quakërka, si rrallë herë në emërtimet e personazheve të Migjenit, me një emër, i cili nuk mund të mos ketë peshë simbolike: ***Hyll!***

---

<sup>203</sup> Migjeni, po aty.

## Përballë “malit”

*[...] ligjërimi është gjithnjë pushtet, të flasësh, kjo do të thotë të ushtrosh një vullnet për pushtet: në hapësirën e të folurit nuk ka pafajësi, nuk ka siguri.<sup>204</sup>*

Besojmë se nuk mund të gjendet në ligjërimin artistik të letërsisë shqipe një “nyje letrare” (po të përdorim termat e S. Hamitit) më të shpeshtë dhe polisemike se ajo e “malit”.

E gjejmë “malin” në trajta mistike të “Baba Tomorri”, si seli e të shenjtave- një Olimp shqiptar; epiko-mitologjike të “Lahuta e malcis”; si traditë dhe njëkohësisht si pengesë të “Hija e maleve” e Koliqit; ndërsa të Migjeni “mali”, leksemë me një frekuencë të lartë përdorimi në prozën e shkurtër vjen si konotacion i Pushtetit, i kuptuar ky i fundit në një plan tejet konceptual dhe madje ekzistencial.

Mali nuk është vetë vendi ku zhvillohet një pjesë e mirë e ngjarjeve të “Novelave...”, por më shumë ai mund të kuptohet si një “institucion” shpirtëror (si në rastin e Koliqit) dhe gjithashtu si një entitet politik, në kuptimin e gjerë të fjalës.

Pavarësisht se poezia “Recitali i malësorit” del jashtë objektit të marrë në shqyrtim në këtë punim, e kemi bërë pjesë të punës sonë, pasi mendojmë se është njëra nga *nyjet letrare* përmes së cilës mund të kuptohet marrëdhënia që Migjeni vendos të ketë me Pushtetin: përballja e dy entiteteve: malësorit, pra subjekti politik, pushtetit anonim (malin) dhe midis tyre mjetin politik përmes së cilit ky subjekt kërkon të “grushtojë” pushtetin: ligjërimin.

*Qendra e kësaj nyjeje besojmë se gjendet tek leksema “recital” e cila ka dy kuptime e, njëkohësisht, i përket edhe dy kategorive të ndryshme gramatikore (emër-folje):*

**RECITAL, ~I** m.sh. **~E, ~ET** muz. Koncert muzikor (me zë ose me vegla) i një artisti të vetëm. *Recital këngësh. Recital në piano (në violinë).*

**RECIT/OJ** kal., **~OVA, ~UAR**. Them me zë e në mënyrë shprehëse përpara të tjerëve një vjershë a një copë proze të mësuar përmendësh. (FGJSSH, Toena 2002, faqe 1096)

Duke iu referuar thirrorit (që jep karakter eksklamativ ligjërimin), i cili hap edhe vargun hyrës së strofës së parë, mund të mendojmë se vërtet ka një recital, por ja që mali është gjatë gjithë kohës në vetën e tretë njëjës, çka gjuhësisht do të thotë se ai, sipas të gjitha gjasave nuk është i pranishëm aty ku malësori po mban recitalin.

Tani alternativat janë dy: ose malësori po ia thotë vetes recitalin e tij (por në këtë rast logjikisht poezia do të titullohej “Monologu i malësorit” dhe të dhënat retorike nuk të çojnë drejt një subjekti lirik tek i cili monologu apo përsiatja është tipar karakterizues);

<sup>204</sup> BARTHES, Roland, “Aventura Semiologjike”, DUKAGJINI – Pejë, 2008, f. 56

ose alternativa tjetër, më e mundshme, është që malësori recitalin e tij po ia drejton dikujt tjetër, një subjekti në njëjës ose në shumës, i pranishëm gjatë ligjërimit, duke e kthyer kështu këtë në një ligjëratë sipas çdo gjase jo recitale (estetike), por performative (gjegjësisht politike).

Ligjërimi i subjektit poetik i cili vijon vazhdimisht vetën e parë, numri njëjës, mund edhe gabimisht të japë idenë e një subjekti lirik për shkak se shmang formatin ligjërimor populist dhe patetik i tipit “ne” si te “Na birtë e shekullit të ri”, por gjithsesi, ky *un poetik*, sipas të gjitha të dhënave të analizuara, është një *unë* që kërkon të identifikohet me një *ne*, pra është një metonimi (njëjësi për shumësin), çka është tregues i një ligjërate politike mjaft të rafinuar.

Konkretisht:

Poezia ka 5 katrena dhe dinamika e saj në mënyrë mjaft të thjeshtëzuar ka këtë kurbë:

### **Strofa I**

*O si nuk kam një grusht të fortë  
t'i bij malit që s'bëzanë....*

është e paqartë nëse

*O*-ja është apostrof (thjesht shprehje e gjendjes emocionale) apo një thirrje i cili këtë gjendje emocionale personale kërkon ta indukojë edhe përtej vetes tek dikush, një subjekt tjetër.

Në komunikimin politik modern, *ne*-ja e cila është një tregues i ligjërimit politik tipik të majtë është shndërruar në një *unë* tepër të personalizuar, por e cila në fakt e nënkupton një *ne* dhe që retorikisht krijon më shumë afekcion të audiencës në raport me ligjëruesin.

### **Strofa II**

Vazhdon ligjërimi poetik në vetën e parë njëjës dhe nis të shpaloset argumenti, arsyeja se pse malësorit i nevojitet ky grusht i fortë.

### **Strofa e tretë**

Intensiteti i *argumentit* thellohet (nga leksemat *vuajtje, durim, ujë klithma, instikt*) kalohet në *mali hesht, lojë varrimtare, mali rren*.

### **Strofa e katërt**

**Ka një barazim semanti:**

*Mali qesh- unë (gjegjësisht ne) vdes-im*

*Un vuej- unë vdes*

Duke vazhduar me pyetjen retorike:



*Po unë, kur? Heu! Kur kam për t'u qesh  
Apo ndoshta ma parë duhet të vdes?*

### **Strofa e pestë - mbyllja (epilogu)**

Nuk besojmë që të 5 strofat përkojnë me të 5 elementet e një ligjërata retorike (në këtë rast politike):

1. Hyrje
2. Paraqitje
3. Argumetim
4. Thellimi i intensitetit të argumentimit
5. Mbyllje

Amplifikimi i regjistrimit ligjërator përmes përzgjedhjes së leksemave të strofës së fundit ku “grushti”, nga grusht *i fortë* kthehet në grusht *të fuqishëm* (theksojmë se vargu i parë në rastin e strofës së fundit mbyllet me pikëçuditje, ndryshe nga vargu hapës i poezisë). Nga vargu “*t'i bij mu në zemër malit që s'bëzanë*”, përmes transformimit sintaksor dhe zëvendësimit të foljes *i bi* me *ia njesh* rezultati është “*malit që hesht, mu në zemër me ia njesh*”, krejt ndryshe nga vargu homolog (edhe ky varg mbyllet me pikëçuditje, ndryshe nga i vargu i dytë i strofës së parë).

Vargu i tretë i strofës së fundit arrim kulmin e amplifikimit semantik sepse grusht nga *i fortë* (vargu i parë strofa e parë) i cili shkon në *i fuqishëm* (vargu i parë strofa e fundit) shkon në *grusht të paligjshëm* (vargu i tretë strofa e fundit) duke sjellë edhe klimaksin retorik.

Nga pikëpamja e Dispositio-s, rendi i argumentave është ngjitur, pra argumenti më i fortë vendoset në fund të ligjërates, çka teknikisht është edhe rendi më efikas në një ligjërimit politik i cili synon të jetë performativ.

Epilogu i cili retorikisht është i rëndësishëm sepse duhet të mbahet mend teknikisht arrihet përmes përsëritjes, pikërisht si te vargu i fundit i poezisë:

*E unë të kënaqem, të kënaqem tu u qesh.*

Kujtojmë se koha e foljeve është në të tashmen, e cila ka karakteristikat e një të tashmeje cirkulare (të vazhduar) dhe nëse këtij vargu të fundit i shtojmë edhe faktin tjetër se foljet janë në mënyrën lidhore, ku dihet se lidhëria jo vetëm që zbehet karakterin lirik të subjektit, por kuptimisht mund të shërbejë sa si dëshirë aq edhe urdhër (po të shprehur si dëshirë), kjo besojmë se nuk mund të jetë veçse rezultat i një strategjie retorike të paracaktuar.

Nëse për analogji, do të donim të bënim një përjasje (kuptohet me rezervat përkatëse), të paktën si logjikë organizuese të strukturave ligjërimore, retorikisht **Recital' i malsorit** nuk është dhe aq shumë larg ligjëritimit të Mark Antonit pas vrasjes së Cezarit.

Por nëse nga ana tjetër, **Recital' i malësorit** zbërthehet përmes një analize të përimtuar semiotike dhe jo thjesht asaj retorike, përfundimet në të cilat arrijmë nuk na çojnë aspak drejt një koordinate as historike dhe as gjeografike, por drejt një abstraksioni të thellë, ku kemi përplasjen e dy entiteteve të cilat janë në një marrëdhënie të vazhdueshme konfliktuale.<sup>205</sup>

## II

Nëse do të shpreheshim se Migjeni, në qendër të krijimtarisë së tij vendos **plebenjtë**, kjo do të dukej si shumë provokative, madje ironike, por nëse kësaj shprehjeje do t'i shtonim më tej se “plebe” është përdorur sipas konceptit të M. Foucault-it, i cili e abstragon këtë term duke e shndërruar në koncept teorik dhe duke e përkufizuar plebën si “zonë”, “çast” apo edhe më tej si “dispozita të ekzistencës” cilat janë jashtë dhe kundër pushtetit”, atëherë, në këtë rast provokimi sërish mbetet, por nuk ka më asnjë lloj ironie!

*Plebeu dhe i çmenduri, i sëmuri dhe anormali, shkelësi i ligjit dhe perversi, burgaxhiu apo njeriu i pakorrigjueshëm janë disa nga këto personazhe, ashtu si në anën tjetër, psikiatri, gjykatësi, mjeku dhe higjienisti, moralisti reformator apo filantropi.*<sup>206</sup>

A nuk gjendet, me denduri të madhe duhet thënë, në krejt veprën e Migjenit kjo “plebë”, kjo dispozitë e ekzistencës jashtë dhe kundër pushtetit: ç'mund të jetë lypsi te tregimi “Në kishë”, po i papuni te “Moll' e ndalueme”, Lukja te “Historia e njëjës nga ato”, kurva e dëshiruar dhe njëherazi e përçmuar, i burgosuri te “Kanga e të burgosurit” etj., raste ku margjina sillet në qendër, madje ajo është vetë qendra.

*”Ajo që i kundërvihet pushtetit është gjithmonë, fillimisht, një figurë plebeje. Dhe vetia e parë e këtij vërshimi është të nxjerrë në pah padurueshmërinë, skandalin dhe arbitraritetin e situatës së mëparshme, e cila dukej deri atëherë si ”normale”. Ka pra, përveçse një logjikë të revoltës, edhe një estetikë të saj, në kuptimin etimologjik të aftësisë së saj për të nxjerrë në pah, për të bërë të dukshme, të perceptueshme, diçka që nuk ishte e tillë, për të bërë të irritueshme një ndjeshmëri politike deri atëherë të normalizuar e ”nën anestezi”. Dihet se dispozitivat e pushtetit, normalizues, disiplinues,*

<sup>205</sup> [...] individit nuk është e dhëna që rri kundruall pushtetit, por, përkundrazi, një nga efektet e para të tij. Nga njëra anë individit si njësi dhe njehsim është produkt i pushtetit, dhe nga ana tjetër, përta produkt, është njohësisht edhe përçues i tij; **pushteti përcillet përmes individit që ai vetë ka pjellë tashmë.** (nënvizojmë frazën e fundit dhe kujtojmë që entitete mal/malësor edhe semantikisht kanë rrënjë të përbashkët), FOUCAULLT, Michel, ibid.

<sup>206</sup> FOUCAULLT, Michel. “Pushteti dhe dija”, ISP & DITA 2000, f. 15

*mbikëqyrës e kontrollues, qofshin ata juridikë, ekonomikë apo shkollorë, funksionojnë sipas parimit të anestezisë shoqërore.*<sup>207</sup>

Nëse i rikthehemi edhe një herë, jo vetëm analizës së **Recitalit të malësorit**, por krejt marrëdhënies që personazhi migjenian ka me pushtetin, ku ky i fundit (pushteti) shfaqet nga ai religjioz (Në kishë, Blasfemi, Kanga skandaloze etj.) në pushtetin “korrigjues” (Moll’ e ndalueme, Kanga e të burgosurit, Historia e njënës nga ato (kujtojmë Luken e mbyllur në një kafaz dhe nisur drejt çmendinës) e marrëdhënia problematike me pushtetin moral që ushtron shoqëria dhe familja (Studenti në shtëpi, Të çelen arkapiat, Matanë gardhit asgja e re), fare lehtë të vërejmë se gjithandej në krijimtarinë e tij, Migjeni u jep zë plebenjeve, marginës, atyre që nuk mund të flasin prej frikës nga ky pushtet.

M. Foucault –i do të shprehej:

*“Shumë nga ne e kanë këtë ëndërr fisnike: t’u japësh më në fund fjalën atyre që deri më sot nuk e kanë marrë dot kurrë, atyre që u detyruan të heshtin nga historia, nga dhuna e historisë, nga tërë sistemet e sundimit dhe të shfrytëzimit.”*<sup>208</sup>

Ose , e thënë ndryshe, me terma biblikë do të ishte:

*“Ejani tek unë, o ju të gjithë të munduar, dhe unë do t’ju jap çlodhje”*

**Mateu 11:28**

Satri ka një libër të titulluar “Ç’është letërsia?”

Duke e vazhduar këtë pyetje do të mund t’i shtonim: a është letërsia politikë?

Një i majtë, ca më shumë, një i majtë ekstrem dhe ca më shumë akoma një i majtë ekstrem i angazhuar si Satri, me siguri që menjëherë do të thoshte “po”.

Por në përpjekje për të gjetur një qëndrim më të moderuar dhe njëkohësisht më pak kategorik iu drejtuam S. Rushdie-s i cili thotë:

*“Shkrimtarët dhe politikanët janë kundërshtarë të natyrshëm. Të dyja palët përpiqen ta bëjnë botën sipas përfytyrimit të tyre; ata luftojnë për të njëjtin territor”.*

Me sa duket jo vetëm që letërsia dhe politika luftuakan për të njëjtin territor, por mund të thuhet se ato përdorin, madje edhe po të njëjtën armë: ligjërimin!

---

<sup>207</sup> FOUCAULLT, Michel, ibid. Ibid..

<sup>208</sup> FOUCAULLT, Michel, Ibid.

## Natyrshëm...

*Asnjë rrëfim nuk është i natyrshëm, sepse përpara tij gjithmonë ka një zgjedhje dhe një konstrukcion; ai është një ligjërim dhe jo një seri ngjarjesh. Nuk ekziston rrëfimi “i mirëfilltë” që u kundërvihet rrëfimeve “të figurshme”; të gjitha rrëfimet janë të figurshme.<sup>209</sup>*

Natyrshëm mund të lindë pyetja: çfarë është dhe si mund të ndërtohet një rrëfim “i natyrshëm”?

Ose pyetja mund të jetë edhe më shumë dyshuese se kaq: a është e mundur që të ndërtohet një rrëfim “i natyrshëm”?

Natyrizmi, si një zgjatje e skajshme e realizmit, na e ka dhënë një model teorik se si mund të realizohet, por jo edhe një produkt artistik i cili të kënaqë kërkesën për ta rrëfyer një ngjarje “ashtu siç ajo është” ose “fiks siç ka ndodhur”

Nga ana tjetër, surealizmi, është zotuar që, në njëfarë mënyre, të ofrojë të kundërtën e të parit (natyrizmit), duke u rrekur që të ndërtojë platformën e idesë së një rrëfimi i cili të jetë sa më “i panatyrshëm” që të jetë e mundur.

Të dyja platforma utopike.

Të dyja të mbetura (natyrisht) vetëm projekte! Ndoshta për faktin e thjeshtë sepse në të dyja rastet ose u teprua me mungesën (në rastin e parë) ose me praninë e së njëjtës figurë (në të dytin): elipsit<sup>210</sup>!

I pari për shkak se pretendonte që *rrëfimin* ta **ndërtonte** duke e shmangur dhe i dyti sepse kërkonte që **ligjërimi** (është paksa e vështirë dhe madje e tepërt që në rastin e surealizmit të flitet për *rrëfim* në kuptimin tradicional, ndaj zgjodhëm termin *ligjërim*) të **grumbullohej** (ky mund të jetë ndoshta sinonimi më i afërt për “shkrimin automatik” apo “ligjërimin e ëndërrt”) mbi bazën e elipsimit i cili shkonte (do të shkonte) deri në një përcopëzim të skajshëm të ligjërimin.

Në të dyja rastet, rezultati është i njëjtë: zbehje, deri në humbje të koherencës dhe kohezionit të tekstit.<sup>211</sup>

Në të dyja rastet, përplasen dy utopi shkrimore: ajo e një ligjërimi “të pastër objektiv” me atë të një diskursi “të pastër subjektiv”.

<sup>209</sup> “...Ekziston vetëm miti i rrëfimit të mirëfilltë; dhe në të vërtetë ai përshkruan një rrëfim dyfish të figurshëm: figura e detyrueshme shoqërohet nga një tjetër që Du Marsais e quante “ndreqëse”: një figurë që ndodhet në rrëfim për të fshehur praninë e figurave të tjera.- TODOROV, Tzvetan, *Poetika e prozës*, përkthyer Gjovalin Kola Anton Papeka, Panteon- Shtëpia e librit, Tiranë 2000, f. 17.

<sup>210</sup> “**Shpejtësia** (dikur **zgjatja** pwr Genette-in, shwnimi ynw) **është e pafundme për elipsin**, zero për pauzën, izokrone për skenën, e ndryshueshme përpërmbledhjen. Genette-i e kupton pauzën në mënyrë klasike, si ndërprerje të veprimit në tregim dhe zëvendësim I tyre me përshkrim.”- Maria Pia Pozzato , *Semiotika e tekstit*, SHBLU, Tiranë, 2005, f. 224.

<sup>211</sup> DIBRA, Klodeta , Varfi, Nonda, Gjuhësi teksti, f. 62: “Një tjetër element i kohezionit që ndihmon në unitetin dhe vlefshmërinë e tekstit është edhe Elipsi. Sipas metodës procedurale të Beaugrande/Dressler-it, <Elipsi do të përbënte një pavijueshmëri të perceptueshme të tekstit sipërfaqësor gjatë përpunimit të tij>”.

Dhe, mes këtyre dy botëve të rrezikshme (si të çdo utopie), letërsia luhet herë drejt njëres dhe herë drejt tjetres, ndonjëherë edhe duke provuar të shkojë drejt skajeve dhe duke i prekur ato për pak, por duke u tërhequr sakaq, gjithmonë duke i “kujtuar” vetvetes se ajo mund ta ruajë komunikimin me marrësin (pra të ekzistojë) vetëm nëse nuk mbetet në “kurthin” e asnjëres prej këtyre “botëve”, përndryshe fati i saj do të jetë vetëm ai i receptimit të kufizuar dhe jetëshkurtër eksperimental.

## Eliptik

“Një histori mund të jetë pak a shumë e shpejtë, ose pak a shumë eliptike (mungesore), por elipticiteti i saj duhet të përcaktohet në raport me tipin e lexuesit të cilit i drejtohet.”<sup>212</sup>

\*\*\*

“Pjesa ma e madhe janë fletë të bardha, të pashkrueme. Të pashkrueme thashë? Jo, se dhe ato fletë janë të shkrueme, por janë të shkrueme, si thohet, me mellan të bardhë, që nuk dallohet prej kujt do. Ato fletë të bardha nuk i thonë kurgja synit të profanit por prekin shqisën e imtë t’artistit.”<sup>213</sup>

Nëse do ta mbështesnin mendimin se *tepër dritë është e barazvlershme me aspak dritë*<sup>214</sup>, atëherë për analogji do të mund të thonim se “tepër rrëfim është i barabartë me aspak rrëfim”. Duket si një rastësi fatlume kjo kur autorë, pavarësisht prej njëri-tjetrit pohojnë në mënyrë gati identike (njëri duke u shprehur teorikisht dhe tjetri duke analizuar konkretisht tekstin artistik) se si elipticiteti i një historie të rrëfyer, aq më tepër kur ky tipar gjendet të gjitha krijimet e një autori, nuk mund të cilësohet veçse si një qëllimshmëri autoriale e vetëdijshme në të cilën është parashikuar ai që Eco do ta quante si “lexues model” dhe Pipa i referohet si “lexuesi që mund të lexojë mes fletëve të bardha”.

Më lart thamë që elipsi është përherë i pranishëm në një rrëfim, aq sa vetë rrëfimi nuk mund të ndërtohet dhe as të receptohet prej marrësit.

Mirëpo ndodh që, në disa raste të veçanta, ndonjë autor (si Migjeni) në krijimin e tij ta bëjë më të dukshme *praninë* e kësaj *mungese*, duke e elipsuar rrëfimin më shumë se tradita dhe duke e çuar deri në një fragmentarizim të shprehur historinë e rrëfyer.

Kjo bën që lexuesit t’i ofrohet një skemë leximi, e cila jo vetëm që mundohet ta fshehë elipsin, por përkundrazi përpiqet ta bëjë sa më të dukshme *praninë* e tij.

Duket paradoksale, por në fakt tashmë nuk nuk është më elipsi që vihet në funksion të “së treguarës”, por përkundrazi, është “e treguara” që drejton më shumë në të të parrëfyerën, atë që nuk thuhet, por që lihet të kuptohet (ose së paku, të dyshohet).

Kjo bën që “leximi” të marrë karakter sinekdotik, pra pjesa (e rrëfyer) për atë “të parrëfyer”<sup>215</sup>.

<sup>212</sup> ECO, Umberto, “Gjashtë shëtitje në pyjet e tregimtarisë”, f. 13.

<sup>213</sup> PIPA, Arshi, “Për Migjenin”, f. 48.

<sup>214</sup> MARRONE, Gianfranco. Kulturw/naturw, qytet fshat: ratsi GNAC, nw *Letërsia dhe qyteti*, Aktet e konferencës shkencore ndërkombëtare, Departamenti i Letërsisë, Fakulteti i Historisë dhe Filologjisë, Universiteti i Tiranës, Skanderbeg Books, Tiranë, 2009, f. 23

<sup>215</sup> *Përgjithësisht, elipsi e bazon funksionin e tij në faktin së fjaitë e pjesshme të tekstit sipërfaqësor kanë të përbashkët disa elemente strukturore. Rasti tipik është ai i elipsit anaforik, kur struktura në fjalë paraqitet e plotë para strukturës eliptike.* - Maria Pia Pozzato, ibid.

## Diegjeza eliptike (Rravigime narrative)

Duke lexuar vepra si “Ura me tri harqe” apo “Ura mbi Drin” viresh përballë krijimesh të cilat të ofrojnë një diksurs letrar të vëllishëm, përshkrime të gjera të shtrira në qindra faqe, shtrirje narrative, kapërcime të mëdha kohore, tema universale etj., procedime artistike, të cilat sigurisht që janë tregues i fuqisë krijuese. Pas këtij leximi, të një bote le të themi “totale”, pa dashur të biem në koncepte të poetikës natyraliste, përballësh me një “liliput” nga pikëpamja e vëllimit dhe njëkohësisht me një “gjigant” nga pikëpamja e arritjes estetike novela (a më mirë *skica* po deshmë të përdorim termat e Migjenit) “Ura”.

Kjo skicë nuk është as sa edhe një faqe e plotë libri, nuk pretendon të japë tablo si në rastin e dy veprave të sipërpërmendura, më shumë sesa një copë e së tërës.<sup>216</sup> Prej këtyre dy përkufizimeve mund të mbërrijmë në një përfundim tepër të rëndësishëm, i cili i vjen në ndihmë nga pikëpamja teorike çështjes që po shqyrtojmë dhe nga ana tjetër i jep një përgjigje edhe trajtës sintetike të prozës që ofron Migjeni. Pra, fabula mund të rrëfëhet përmes reduktimit (gjegjësisht eliptimit) të subjektit, ndërsa përpjekja për rrëfimin e subjektit do të rezultonte në një vepër të re, e cila subjektin e së parës do të kishte vetëm si intertekst.

Nëse marrim një fjali, le të themi dëftore, e cila hipotetikusht mund të jetë shkëputur prej një teksti rrëfimitar ose edhe jo, por që si çdo fjali e kësaj mënyre tiparin qëndror ka dëftimin (pra rrëfimin) e asaj që ndodh (ose edhe që s’ndodh) dhe e lexojmë:

*“Ai u përku, me kujdes, si gjithnjë i qetë në veprimet e tij, e ngriti me kujdes kapelen dhe, pasi e shpluhurosi, e vendosi sërish në kokë duke e përqendruar vështimin përpara.”*

Nëse përveç dikotomisë *fabul-subjekt* do shtonim se subjekti është i papërsëritshëm, ndërsa fabula është përherë (po të flasim me terma strukturalistë) vetëm njëra nga kombinacionet e mundshme të një pafundësie fabulash hipotetike për një subjekt të dhënë. Çdo të ndodhte nëse fabula e fjalisë (e cila në këtë rast është një subjekt minimal) do të të ishte, le të themi, 5 ose 7 fjali e gjatë dhe nëse koha e artikullimit të këtyre fjalive do të tejkalonte kohën e leximit të vetë “subjektit”?

Nga pikëpamja vëllimore, përgjithësisht fabula është në përpjestim të zhdrejtë me subjektin: ajo përherë është më sintetike. Koha e rrëfimit të ngjarjes ndodh shpesh që të mos përkojë me atë të tregimit, pra, nëse kryerja e një veprimi të caktuar ndodh brenda

---

<sup>216</sup> “...përshkrimi i tipareve të karakterit zëvendësohet nga përshkrimi një zakoni të veçuar: ky është i famshmi “art i detajit”, ku pjesa zëvendëson të tërën, sipas figurës retorike të mirënjohur të *sinekdotës*”- Tzvetan Todorov, *Poetika e prozës*, përktheu GJ. Kola, A. Pappleka, Panteon-Sh.L, Tiranë, 2000, f. 83.

p.sh. 4 sekondash, ligjërimi që e shoqëron atë merr disa minuta, ose rasti i kundërt, kur përmes elipsit koha e rrëfimit është shumë më e shkurtër sesa ajo e ngjarjes.

Këta shembuj teorikë na shërbejnë për të dalë tek një tipar, i cili vlerën e veprave të cilat janë të shkruara në prozë të shkurtër e gjen pikërisht te fakti që fabula e këtyre krijimeve t'i afrohet sa më shumë subjektit.

Pra, nëse na ngarkohet të flasim për fabulën e “Urës” së Kafkës, gjasat janë që gjatë ligjërimin tonë t'i përmbahemi më shumë subjektit, sesa po të flasim për “Urën mbi Drin” apo “Urën me tri harqe” ku “humbjet” do të ishin sigurisht shumë herë më të mëdha. Prej kësaj letërsie vjen një rrezik i cili është, mbi të gjitha, estetik: në të lexuarit e veprave “të mëdha”, mund të mbash mend fabulën”, por e ke shumë herë më të vështirë të kujtosh subjektin dhe për aq sa mbrojmë idenë që marrëdhënia e lexuesit të veprës dhe veprës vetë duhet të jetë, para së gjithash, një marrëdhënie estetike dhe ku elemente të estetikës sigurisht që mund të gjenden në subjekt më shumë sesa në fabul.

Po të vazhdojmë me logjikën dhe terminologjinë e formalistëve, fabula nuk do të ishte gjë tjetër përpos thënia me një gjuhë “familjare” e asaj që në fakt është “e defamiljarizuar”. Ndaj dhe në dritën e këtyre argumentave jemi të mendimit që kalimi i prozës nga ajo e gjatë te proza e shkurtër, të cilën mund ta quajmë edhe sintetike edhe konspektive<sup>217</sup> nuk është aspak një tipar sasior që thjesht redukton vëllimin, porse ndërtimi i një marrëdhënieje të re estetike të ligjërimin artistik.

Ky model krijimi vepron mbi bazën e një paradoksi: ai elipson subjektin, në mënyrë që t'i japë mundësi fabulës që të jetë sa më pak eliptike dhe për të afruar kufijtë e kësaj dikotomie.

Termin *rrëfim* në kohë reale kur koha e rrëfimit të ngjarjes- subjektit të zgjasë po aq sa edhe koha që kërkon fabula për ta ritreguar.

Paradoksalja është që pavarësisht se këto krijime janë sintetike dhe mund të mendohet që do të mbahen mend lehtë, ato duken edhe më të vështira për t'u ritreguar. Kjo mbase prej faktit që në këtë tip proze gjuha “e defamiljarizuar” është aq aktive sa që nuk të lejon që të njëjtën gjë ta rithuash në mënyrë “familjare”.

---

<sup>217</sup> “E kemi cilësuar tekstin poetik migjenian – tekst konspektiv, me çka kuptojmë atë tip teksti që mundëson një maksimum të domethënies përmes një minimumi të shenjave gjuhësore. Teksti konspektiv, për vetë natyrën e tij, duke qenë një tekst eliptik par excellence ofron një shumësi maksimale nga të cilësuarat Leerstellen (‘vende’, ‘hapësira’, sekuenca tekstore ‘bosh’), për ‘mbushjen’ e të cilave ai ‘i bën apel’ lexuesit. Pyetjet që ne shtruan në pikën VII të sprovës e informacionet që rrjedhin sosh, së toku me të tjera informacione të shumta burojnë pikërisht prej këtyre Leerstellen. Për më tepër, struktura e tekstit konspektiv ka një natyrë të tillë që informacionet të cilat ai në një formë implicite emeton janë me lehtësi ndërsjektivisht të verifikueshme.”- Kristaq Jorgo. *Mbi identitetin etnik të Millosh Gjergj Nikollës- Migjenit (1911-1938) përmes një leximi të ri të poezisë “Kangë në vete”*, Përpjekja, f. 160.



## FRAGMENTAR

*"Në çdo shekull, mënyra sesi strukturohen format artistike, pasqyron mënyrën sesi shkenca ose kultura bashkëkohëse percepton realitetin"*<sup>218</sup>

Fragmentarizmi, në letërsinë shqipe nuk nis me Migjenin. Ai, me gjasë, i ka rrënjët që prej "Kangjeleve të Milosaos" në qoftë se pranojmë që mungesat e dukshme në tekst të pjesëve të cilat nuk rrëfehen, por kapërcehen, janë një përpjekje drejt fragmentarizimit të tekstit. Në rastin e Migjenit, ky fragmentarizëm është më shumë në rrafshin formal- gjuhësor, por nuk mungojnë rastet kur ky element rreket të shtrihet edhe në planin logjik.<sup>219</sup>

Duke iu rikthyer edhe një herë Barthes-it, jemi në mbështetje të idesë se fragmentarizmi nuk mund të vinte si prirje- përkatësisht si teknikë shkrimi, për aq sa na intereson më shumë ligjërimi- veçse pas periudhës klasike dhe romantike, në një kohë kur ligjërimi i dikurshëm letrar unik/univok, nuk kishte më fuqi që të shprehte raportet dhe tematikat e reja që nisën të bëheshin pjesë e diskursit letrar.

Kësisoj, edhe në rastin e Migjenit, fragmentarizmi, i kuptuar ky term në një shumësi këndvështrimesh, përbën një parakusht në mënyrë që drama (apo parodia) që përmban historia e rrëfyer, të jetë në të njëjtën gjatësi vale me ligjërimin artistik që e rrëfen atë. Konstatojmë se ndjesia e ngadalësisë së veprimeve bëhet e prekshme në sajë të shenjave të shumta të pikësimit<sup>220</sup> (pauzave të shkurtra, presjeve) të cilat e ngadalësojnë ndjeshëm ritmin e rrëfimit dhe krijojnë kësoj imazhin e plogështisë.

Ja edhe një fragment që vërteton pohimin tonë :

*E len atë derë, msyn të dytën , të tretën, të katërtën, e kështu me radhë të gjitha dyert e asaj rruge"*

**Zoti të dhashtë**

*"Pështyn. Vazhdon. Prap pështyn. Shikon majtas e djathtas. Dhe pështyn."*

**Moll' e ndalueme**

---

<sup>218</sup> ECO, Umberto. The open work. Translated by Anna Cancogni, Introduction by David Robey, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1989, p. 13.

<sup>219</sup> Migjeni, ibid. , f. 81: "*Me krahët dhe puplat e tij lonte era dhe e sjellte rreth qimes, si sillet dhe gjeli metalik në majë t'oxhaqeve tona. Atbotë frynte veri. C'ka janë këto kapërcime logjike! Ka me bërtitë ndokush. Po, lexues i dashtun e jo i cekët. Po! A pak po kemi kapërcime logjike, morale dhe dogmatike në botën tone reale? Pse po zemrohe dhe po don me më gjykue për disa kapërcime logjike askuj damsjellje?*

<sup>220</sup> FETIU Sefedin, ibid. f. 121: "*Mund të thuhet se viza, dy pikat reticencat etj. nuk janë përdorë kund në letërsinë shqipe më shumë se në këto proza*"

Po e njëjta dukuri përsëritet edhe në skicat e tjera, ku fjalitë shpesh segmentohen prej shenjash të shumta pikësimi, më së shumti presje e tri pikat e reticencës.<sup>221</sup>

Ky përcopëtim nuk ndodh vetëm brenda fjalisë. Edhe paragrafët janë të ndërtuar prej fjalish të tkurrura:

*"Lëviz ngadalë, qete. Si njeri pa pune. Edhe të tjerët ecin por jo të qetë -të shqetësues....Gjithkund katër! E pse katër? Pse? Pse katër? Grindje. Kapërthim: Diçka si revolucion. Revolucion në miniaturë.Gjëmon... topi..jo!- midja nga uria"*

### **Moll' e ndalueme**

Këto ilustrime tekstore nuk kërkojnë të thonë se të gjitha skicat janë ndërtuar fund e krye me fjali të këtilla, të shkurtra dhe të thata, por që në pika të caktuara të rrëfimit marrin vlera të posaçme për të forcuar imazhin artistik.

## FRAGMENTARIZMI NARRATIV

*“Tragjedia, pra, është imitimi i një veprimi të rëndësishëm e të përkryer, që ka një madhësi të caktuar.”<sup>222</sup>*

Jemi shprehur më lart gjatë këtij punimi se sa herë japim një vlerësim, kemi gjithmonë në nënvetëdijen tonë parasysh (edhe pse s’e shprehim) një *etalon* të cilin e marrim si “metër” për të gjykuar mbi gjërat. Në çastin kur themi se proza e shkurtër e Migjenit “është fragmentare” në pikëpamje të narracionit, sigurisht që “metri” në këtë rast nuk mund të jetë veçse reminishenca e poetikës së ngurosur aristotelike.

Të gjitha (para)gjykimet qofshin këto, në rastin më të mirë edhe pa kahje negativizuese, se proza është e shkurtër, se personazhet nuk *tipizohen*<sup>223</sup> plotësisht, se mungojnë referencat e “mjaftueshme” për të krijuar një tablo të qartë të së tërës etj. mund të marrin një përgjigje duke u nisur nga kanonet krijuese që stabilizoi Aristoteli me poetikën e tij, ku letërsia (respektivisht tragjedia), përveçse imitim, do të duhet të duhej të plotësonte kriterin e “veprimit të plotë”.<sup>224</sup>

Por, si mund të flasim për “paplotshtëmëri” kur në një kohë nuk ka kritere të sakta për “plotshtëmërinë”? Sa duhet të jetë vepra që të quhet “e plotë”? Po veprimi ?

Përse fillimi i rrëfimit të historisë do të duhet të përkojë detyrimisht me fillimin e historisë së rrëfyer apo, të paktën, me atë pikë të historisë së rrëfyer të cilën ne e marrim si zanafillë për të nisur rrëfimin?<sup>225</sup> Jo vetën kaq, por edhe fundi i diskursit narrativ do të duhej me doemos të përkonte edhe me fundin e historisë së rrëfyer, që me terma aristoteliane nënkuptojnë “kalimin nga fatkeqësia në lumturi ose e kundërta”.<sup>226</sup>

Po pse fabula duhet të bëhet e qartë dhe në mënyrë përfundimtare?

Përse diskursi narrativ duhet të përqëndrohet në çastet “kulmore” të historisë së rrëfyer dhe, në fund të fundit, ç’janë çastet kulmore?

A nuk ka çdo segment sado i “shkurtër” i një historie të rrëfyer të “drejtën” për t’u bërë pjesë/objekt i një diskursi narrativ? Përse duhet të ketë medoemos zgjidhje sipas poetikës

<sup>222</sup> ARISTOTELI, *Poetika* Uegen Tiranë 2004, f. 22.

<sup>223</sup> Lidhur me këtë çështje, studiuesi Sefedin Feti shprehet se *është i pavend kërkimi për konstituim të të karaktereve tipike dhe të tipit letar në llojin e prozës së shkurtër*, vep. cit , f. 125.

<sup>224</sup> ARISTOTELI, ibid. f. 27: “ *Quhet “e tërë” ajo gjë që ka fillim, mes dhe mbarim. “Fillim” quhet ajo që nuk vjen pas ndonjë gjëje tjetër, kurse pas saj – kjo është e natyrshme – ndodhen ose lindin gjëra të tjera. Përkundrazi, “mbarimi” është ajo që vjen prej natyre pas një gjëje tjetër, si pasojë e nevojshme, ose sipas rëndit të ngjarjeve, pa patur pas asnjë gjë tjetër. “Mesi” është ajo që ka gjëra të tjera edhe përpara, edhe pas. Fabulat, pra, që të jenë të thurura mirë, as nuk duhet të nisin, as të mbarojnë ku mundin, po të rregullohen sipas formave që thamë më sipër. “*

<sup>225</sup> Kujtojmë shembullin e artit realist në të cilin, shpesh, edhe nëse nuk fillohej rrëfimi, po themi me lindjen e “personazhit kryesor”, narratori, gjithsesi, do të përpiqej që si e si të kryente kapërcime kohore retrospektive me qëllim që “të plotësonte” pjesën e “elipsuar” për të dhënë një identitet “të plotë” të historisë së rrëfyer sipas logjikës *ab ovo*<sup>225</sup>.

<sup>226</sup> ARISTOTELI, *Poetika*, Ibid.

tradicionale: hyrje- zhvillim- pika kulmore- zgjidhje, pra një mbyllje univoke përfundimtare?

Nga kjo pikëpamje, postmodernizmi mund të japë shembuj të kënaqshëm lidhur me tendencën për të mbyllur diskursin narrativ me historinë e rrëfyer: diskursi mund të mbyllet, por historia mund të vazhdojë të vetrrëfehët pa qenë më nevoja për një diskurs narrativ\rrëfim, pra pavarësisht se është fundi i diçkaje, është fillimi hipotetik i diçkaje tjetër.<sup>227</sup>

A nuk ndodh kështu edhe me skicat e shkurtra të Migjenit?

Në qoftë se do të flisnim me gjuhën e Pipës, për këtë lloj rrëfimi, do të thoshim se ai është shkruar me “mëreqep të bardhë”.<sup>228</sup>

Në këtë pikë, dalim rrjedhimisht tek ideja e një lexuesi implicit, i cili bëhet pjesë aktive në pikëpamje të plotësimit të pjesës së elipsuar (qëllimisht).

---

<sup>227</sup> Në këtë pikë i afrohem konceptit të Todorovit të letërsisë si ndërtim.

<sup>228</sup> PIPA, Arshi. Kritika- Esse 1940-1944, Princi, Tiranë 2006, f. 23-24. f. 23-24: “Njeriu letrar i vërtetë kompromentohet i tani në **tekstin** e vet, pengohet (këtu: lidhet, shënimi im E.D) mbas fjalës së thanun, mer çdo përgjegjësi mbi vete [...] Prandaj kërkon me i dhanë **tekstit** të vet një jetë ma të gjanë se ajo e f.s, **tue shkrue**, -si thohet –edhe me **mëreqep të bardhë**. **Përbuzë çdo kriter sasuer. Thotë aq sa duhet e në se fjala asht e tepërme, shprehet me heshtjen e vet.**”

## Fragmentarizmi diegjetik (Diegjeza migjeniane)

“Çështë e vërteta, shumica e këtyre prozave shihet se nuk kanë as fillim as mbarim, por ato pasqyrojnë, shprehin, prezantojnë një gjendje të vazhdueshme”<sup>229</sup>  
“...(i) lodhun, dhe ma i pakenaqun trumcaku me fat, qendron mbi degë.”<sup>230</sup>

Skica “Kanga e trumcakut”, e cila është pjesë e shkrimeve të fundit të Migjenit, nis me tri pika dhe si për ta shpjegur që kjo nuk ka të bëjë me ndonjë “intencë të autorit”, botuesi ka shënuar se faqja e parë e dorëshkrimit ka humbur.

Në fakt, ky është një rast mjaft i mirë për të shënuar *ne* tani se shumicës së prozave të shkurtra të Migjenit, *u mungojnë faqet e para* (po ashtu siç u mungojnë edhe faqet e fundit)! Kjo do të thotë se rrëfimi nis në një pikë të historisë së rrëfyer kur kjo e fundit tashmë ka nisur në një çast të së shkuarës.

Ky lloj procedimi bën atë që e shkuptimëson skemën e fabulë së “plotë” aristotelike<sup>231</sup> duke e krijuar plotësinë në paplotësi. Digjeza migjeniane, kësisoj, do të kishte këtë pamje:

-----  
**elipsuar ----- rrëfim ----- elipsuar**

Në këtë pikë ngrihet edhe çështja se sa i gjatë duhet të jetë teksti në mënyrë për të komunikuar një përmbajtje të pavarur, ku rezulton se *edhe një fjalë e vetme, e cila mund të komunikojë një përmbajtje të pavarur, është tekst, ashtu si edhe një fjali e vetme mund të jetë tekst.*”<sup>232</sup>

Rezulton gjithashtu se, në përgjithësi, proza e shkurtër e Migjenit, karakterizohet nga neutralizmi i një (ose më shumë) se një faze:

(a) *bashkëprani e FI-Zh-Fu*: veprimi paraqitet në tërësinë e tij, pa mungesën e ndonjë faze;

(b) *fshirje ose neutralizim: faza kryesore = 0. Mund të kemi fshirje të Fi / Zh / Fu ose të më shumë se një faze( Ø-fazat e fshira);*

<sup>229</sup> FETIU, Sefedin, vep.cit., f. 127.

<sup>230</sup> MIGJENI, ibid. f. 167.

<sup>231</sup> ARISTOTELI. Poetika, përktheu H. Zotomadhi, Eugen, Tiranë 2004, f. 27: “**Quhet “e tërë” ajo gjë që ka fillim, mes dhe mbarim.** “Fillim” quhet ajo që nuk vjen pas ndonjë gjëje tjetër, kurse pas saj – kjo është e natyrshme – ndodhen ose lindin gjëra të tjera. Përkundrazi, “mbarimi” është ajo që vjen prej natyre pas një gjëje tjetër, si pasojë e nevojshme, ose sipas rendit të ngjarjeve, pa patur pas asnjë gjë tjetër. “Mesi” është ajo që ka gjëra të tjera edhe përpara, edhe pas. Fabulat, pra, që të jenë të thurura mirë, as nuk duhet të nisin, as të mbarojnë ku mundin, po të rregullohen sipas formave që thamë më sipër.”

<sup>232</sup> DIBRA, Klodeta, Varfi, Nonda, Gjuhësi teksti, f. 85.

(c) *fokalizim*: emfazim i një ose më shumë fazave (shkronja në korsive tregon fazën e fokusuar)<sup>233</sup>

Në dritën e këtyre fakteve, ndoshta për diegjezën e Migjenit, do të ishin të përshtatshëm vargjet e mëposhtme:

*“[...] dhe fillimi dhe mbarimi kanë qenë gjithmonë atje*

*Para fillimit dhe pas mbarimit.*

*[...]Ç’quajmë ne fillim shpeshherë është fund*

*Të marrësh, të përfundosh diçka, është si të fillosh*

*Fundi është prej nga fillojmë.”*

**(T.S.Eliot, Katër kuartetet, Ajri dhe pranvera)**

---

<sup>233</sup> Ibid.

## Rrëfimi pa ngjarje i një ngjarjeje pa lëvizje!

*Qëllimi i çdo artisti është që ta ndalë lëvizjen, e cila është jeta, përmes mjetesh artificiale në mënyrë që qindra vite më vonë, kur një i huaj ta shikojë, jeta të fillojë të lëvizë sërish.*

(W. Faulkner)

Në listën e pranëvënies të pazakonta aq sa më e mira është të quhen “kundërvënie”, në titujt e skicave të tij, të tipit “bukuria që vret”, “legjenda e misrit”, “vetvrasja e trumcakut”, Migjeni i qëndron sistematikisht logjikës së provokimit estetik. Edhe titulli i skicës së marrë në shqyrtim “Ngjarje pa lëvizje”, nuk duket se bën përjashtim prej këtij procedimi krijues. E quajmë, së paku, të pazakontë togfjalëshin që i shërben si titull skicës së sipërpërmendur për arsye të thjeshtë sepse, me një arsyetim elementar, nuk shohim të ketë ndonjë sinonim më të plotë dhe afërsi semantike më përplotësuese mes fjalës “ngjarje” dhe “lëvizje”.

Por për Migjenin, kjo marrëdhënie e sanksionuar si sinonomike, nuk duket të jetë më dhe aq funksionale e mbi të gjitha e domosdoshme për të ndërtuar një rrëfim.

Po të lëvizim drejt antikitetit grek ngjet që Homeri i drejtohet muzës me fjalët “Këndo hyjneshë mërinë e Akil Pelidit...”, dhe duke e njohur sinkretizmin që shoqëronte artin antik, me kërkesën apo lutjen “*këndo*”, poeti qartazi është duke i thënë muzës, *rrëfe* mërinë e Akil Pelidit?

Dhe ky varg është i rëndësishëm për faktin se intrigon, paralajmëron receptuesin për rrëfimin që merr përsipër të tregojë për atë që ka ngjarë.

Pra, *muzë trego ç’ka ngjarë*. Dhe aq shumë e rëndësishme është të vihet në lëvizje ngjarja saqë përënditë do të duhet të ndërhyjnë në mënyrë që erërat të qetësohet dhe anijet të nisen për betejë. Çdo të ndodhte sikur Agamemnoni të mos pranonte të flijonte të bijën? Sigurisht që Iliada nuk do të ekzistonte nëse Homeri do t’i drejtohej muzës “*këndo o muzë atë që nuk ka ngjarë*”!

Nga ana tjetër, në *Poetikën* e Aristotelit, një ndër termat me frekuencë të lartë përdorimi është termi “veprim”, të cilin, në disa raste, e gjejmë të bashkëshoqëruar me sinonimin “lëvizje” dhe në raste të tjera me “dramë”. Në fund të fundit, sipas këtij kanoni, është “veprimi”, “lëvizja” (nga faktekqësia në lumturi apo e kundërta) objekt i narracionit.

Që rrëfimi të mund të ekzistojë, “veprimi i imituar” duhet, thuajse në çdo rast, të “denatyrohet”, pra ose të përshpejtohet ose të ngadalësohet, të elipsohet apo edhe në pak raste (si ky i yni), të ngrijë. Në fund të fundit, të gjitha rrëfimet e letërsisë së përbotshme s’janë veçse rrëfime të asaj që është duke ndodhur, që ndoshta ka ndodhur apo që mund të ngjasë.

Sfida e skicës “Ngjarje pa lëvizje” duket të jetë që përmes ndërtimit të rrëfimit për një ngjarje që “ka ngecur”, të kthejë vëmendjen narrative jo më në atë që ngjet, por tashmë në atë që nuk ngjet.

Edhe ajo që nuk ndodh është ndodhi!

Kohët e foljeve në skicë janë përgjithësisht në të pakryerën (fshikullonte, binte , njitte, ngante, dridheshin, mbylleshin, pikojshtin, flitshin) pra veprimi nuk është përfunduar dhe jo vetëm kaq, por fakti që diegjeza e “rrëfimit” të kësaj skice është e tipit “in media res”, ngjarja, veprimi, gjegjësisht lëvizja, madje nuk dihet as se kur ka filluar, pra fabula këtij rrëfimi është, nëse mund ta themi kështu, *e pezulluar*.

*Unë, shikojshe njeriun, kalin karrocën, të gjithë të kryqzuem në një gjendje mundimi e dhimbjeje të jashtëzakonshme dhe nuk dijshe kush ka të drejtë: kali apo njeriu, unë apo shoku i em? Ndoshta dhe kali, dhe njeriu, dhe unë, dhe shoku i em, ndoshta asnjeri.*<sup>234</sup>

Si mund ta cilësojmë situatën/ngjarjen në pjesën e sipërcituar, e cila është edhe fjalia përmbyllëse e skicës, nisur prej funksionit gjuhësor që kanë lidhëzat *apo-apo, dhe-dhe* e pjesëzës *ndoshta*?

Mos vallë përcaktori i duhur është “pezull”?

Ndoshta...

Duke e ngrirë lëvizjen, Migjeni i afrohet së tepërmi artit në kapërcyell, pasi ky procedim duket t'i përkasë fushës së arteve figurative, madje pse jo edhe një procedimi shumë të vonë kinematografik: atë të quajtur ngrirje të kohës (time freezing). Dhe, meqë jemi brenda logjikës kinematografike, është fakt interesant që një sekuencë filmike në të cilën bota *duket* sikur lëviz, është një iluzion optik për aq sa kjo "lëvizje" s'është veçse një shumësi çastesh apo ngjarjesh të palëvizshme! Dhe duke dashur të mbetemi te palëvizshmëria, vite më vonë pas Migjenit, një situatë të ngjashme të rrëfimit të një ngjarjeje pa lëvizje, personazhesh të kapur në një grackë kohore, shkurt të një subjekti pa fabul, do të gjejmë edhe te vepra prej së cilës kemi përzgjedhur fjalitë e mëposhtme:

*Asgjë nuk ndodh.*

*Askush nuk vjen.*

*Askush nuk shkon.*

*Është e tmerrshme.*

Nuk lëvizin vendit

BIE PERDJA”

(Samuel Becket, *Në pritje të Godosë*)

<sup>234</sup> MIGJENI. VEPRA, Vargjet e lira dhe Novelat e Qytetit të Veriut, mbledhur dhe redaktuar nga Skënder Luarasi, Cetus Tirana, Shtypur në Gorenjski Tisk, Slloveni, 2002, f. 95.



## **A do qymyr zotni?** (Izotopitë e një ligjërimi me nëntekst erotik)

Nuk janë të pakta rastet kur gjatë leximit të prozës së Migjenit, ka çaste që po i etiketojmë si “të dyshimta”, të mjegullta, pra çaste kur ligjërimi (gjegjësisht *rrëfimi*) bëhet disi i errët pra, në vend që ta ndriçojë, e errëson historinë e rrëfyer.

Teksti i marrë në shqyrtim përbën një rast interesant studimi në pikëpamje të zbulimit të mekanizmave diskursivë të cilët **gjenerojnë** atë që në traditën e studimeve letrare quhet si *lexim analogjik apo alegorik*, pra një lexim midis/nën rreshtave.

Pohimit postulatit që teksti “mbahet në këmbë” prej elementeve të **kohehercës dhe të kohezionit**, të cilat sigurojnë që ai (teksti) të funksionojë si i tillë (pra si tekst) në mënyrë univoke, do të mund t’i shtonim se njëri prej elementëve i cili siguron koherencën e tekstit në nivel të organizimit semantik të këtij të fundit është **izotopia**, thënë ndryshe *qëndrueshmëria, ose më mirë tepria e disa semave të caktuara konkrete e abstarkte përgjatë gjithë tekstit, ose përgjatë një pjese të tij.*<sup>235</sup>

Por, pyetja që vjen është se ç’ngjet vallë nëse në një tekst të vetëm kemi të bëjmë me dy a më shumë **izotopi** të ndryshme e të dallueshme prej njëra-tjetrës?  
Çdo të ndodhte me koherencën e tekstit?

\*\*\*

Skica “A do qymyr zotni” ofron një model se si mund të bashkekzistojnë në mënyrë simbiotike brenda të njëjtit tekst, madje edhe të funksionojnë brenda tij, dy izotopi të ndryshme, të cilat jo vetëm që nuk e shkatërrojnë koherencën e tekstit, (por krijojnë koherenca paralele) përkundrazi i japin atij mundësinë që ai të marrë lexime/intepertime të shumëfishta.

Skica në fjalë, përbën një rast se si narratori rrëfen njëkohësisht dy histori të ndryshme përmes një **rrëfimi simultan**. Nuk është e vështirë që të konstatohet, qoftë edhe përmes një vështrimi sipërfaqësor, se në krijimtarinë e Migjenit, përveç tipareve të tjera, një përmasë që bie mjaft në sy është edhe ajo erotike. Madje, ky erotizëm është shumëpërmasor: nga një erotizëm infantil-platonik (Lili-Lilusha), në atë seksual, në atë të një seksualizmi gati blasfemik, incestual e deri te homoseksualizmi.

Nuk hyn në interesat e këtij punimi që thjesht të ripohojmë se kjo është një skicë me nëntekst të theksuar erotik (a më mirë me thënë seksual), ky është një fakt i njohur, por qëllimi ynë është që të përpiqemi të qartësojmë mënyrën se si funksionon ky **mekanizëm tekstor i manipulimit semantik** i cili na lejon të dalim pikërisht në

---

<sup>235</sup> POZZATO, Maria Pia. *Semiotika e tekstit*, Shblu, përktheu Dh. Shehri, Tiranë 2005, f. 97.

përfundimin e sipërpërmendur, pra se vërtet nënteksti i kësaj skice i këtij rrëfimi është erotik/seksual.<sup>236</sup>

Ka dy izotopi qartësisht të dallueshme (megjithëse të ndërshtëna në njëra-tjetër):

1. Izotopia e parë është ajo e **Ofertës së shkëmbimit tregtar**- pra historia e rrëfyer tregon se kemi një ofrues (malësorja e re), një produkt (qymyri), përpjekja për ta reklamuar produktin (kujtojmë togëfjalëshin frazën “qymyri në konkurs”), një çmin, klientë, si dhe negocimi i çmimit me klientin e mundshëm.
2. Izotopia e dytë është ajo e **Ofertës së shkëmbimit tregtar seksual/ trupor** - pra sërish kemi një produkt që në këtë rast përkthehet në një “shërbim” që malësorja mund të ofrojë (kujtojmë që dy herë është përdorur togëfjalëshi *malësorja është e re dhe e bukur*, sipas të gjitha gjasave jo pa qëllim).

Kemi përpjekjen për të tërhequr vëmendjen te ky shërbim:

*“Malsorja çon kryet. Shikon diellin... koha me u nisë. Me u kthye ne malsi. E qymyri s'u shit. Vendosi ta japi ma lirë.*

*- O ti djalë, sa asht sahati? (f. 89-91)*

Negocimi për çmimin e shërbimit që ajo ofron:

*Sa e ke at qymyr fisnike?*

*Malsorja siellet. E njef<sup>237</sup> njeriun q'e pyet. **Ia ka shitë** edhe një herë qymyrin.*

*I thotë:*

*- Tetë lekë!*

*- - Jo, shtrenjtë e ke... Me ke idhnue ate ditë, - i thotë njeriu dhe shikon majtas e djathtas.*

*Malsorja qeshet, disi e turpnueme. E msheft fyren. Kuqet. Nuk i con sytë në njeriun. Pyet e frigueme:*

*- Sa për ty pra?*

*- Pesë!*

---

<sup>236</sup> Për këtë punim jemi konsultuar me një tekst i cili operon mbi bazën e të njëjtit mekanizëm (ambiguitetit izotopik) për të prodhuar efektin e “mashtimit semantik”. Për më shumë referoju tregimit *Bukuri nudo* në *Semiotka e tekstit, ibid.* f. 98-102.

<sup>237</sup> “30 Dhe engjëlli i tha: “Mos ki frikë, Mari sepse ke gjetur hir para perëndisë.

31 Dhe ja, ti do të mbetesh shtatzënë dhe do të lindësh një djalë dhe do t'ia vesh emrin Jezus

[...] 34 Dhe Maria i tha engjëllit: Si do të mdodhë kjo, përderisa unë nuk njoh burrë”

**LUKA 1:34**

Duke njohur formimin e thellë teologjik të Migjenit nuk është çudi që folja *njoh* të jetë përdorur me konotacionin e njohjes fizike, pra të kontaktit seksual. Këtë hipotezë e përforcojnë frazat që vijojnë më vonë në skicë.

- Merre shtatë!

- Hajde për gjashtë!

Malsorja rri pezull. Mendohet. Shikon diellin - Ia pash hajrin!

Dhe këto dy izotopi, nga pikëpamja sasiore, krijojnë një balancë të tillë që rreth gjysma e parë e tregimit përgjithësisht anon më shumë nga izotopia numër 1, ndërsa gjysma tjetër tjetër anon më tepër nga izotopia numër 2.

Rirendisim fragmentet e “dyshimta” që i përkasin të gjitha izotopisë numër 2:

1. *E qymyri s'u shit. Vendosi ta japi ma lirë.*
2. *Djaloshin e tërheq bukuria e malsores. Miqësisht i afrohet dhe i thotë sa asht ora. E pyet sa e mban qymyrin. Ban pazarllëk, edhe pse s'ka qëllim ta blejë. Por malsorja asht e bukur dhe e re. Pse mos të kuvendojë pak me të? "Asht e ndytë, - konstaton djaloshi. Sa teveqele janë këto katundaret. Nuk të kuptojnë. Duhet me i thanë... dhe atë që nuk thohet."*
3. *Kujtohet si nja dy tri herësh i janë vu mbrapa do njerëz, dhe së pari se ç'lypshin prej saj [...]*
4. *Njerëzit i ka ajo frigë. E pse? Pse asht e re dhe pak e bukur.*
5. *Malsorja siellet. E njef njeriun q'e pyet. Ia ka shitë edhe një herë qymyrin.*
6. *Me ke idhnue ate ditë, - i thotë njeriu dhe shikon majtas e djathtas.*
7. *Malsorja qeshet, disi e turpnueme. E mshef ftyren. Kuqet. Nuk i çon sytë në njeriun. Pyet e frigueme:  
- Sa për ty pra?*
8. *E ai njeri q'aty, ai që tash po ec përpara saj, peshon shumë randë në kujtesën e malsores, e cila kuqet e kuqet e skuqet nga turpi.*

Jemi të mendimit se izotopia e vërtetë është ajo e dyta e cila e zhbën të parën kur arrihet leximi i frazave të fundit të skicës, ku edhe kuptohet se në këtë rrëfim përpjekja e ofrueses/malësore **së re dhe të bukur** e cila vjen nga zona të thella dhe të varfra për të shitur **qymyr në një ditë të nxehtë** në qytet dhe që përfundon duke **ia shitur edhe një herë “qymyrin”** një zotërie që e ka **njohur** më parë, tregon që, në fakt, ajo nuk është aty për të shitur qymyr; “shitja e qymyrit” s’është gjë tjetër veçse një grackë autoriale për të shpërqendruar vëmendjen nga historia e vërtetë e cila po rrëfëhet midis rreshtave ku në funksion të realizimit të këtij efekti, **Autori Model** krijon një izotopi sipërfaqësore (izotopinë numër 1) e cila është vetëm në funksion të izotopisë 2, asaj të vërtetë.

\*\*\*

Ligjërimi për seksin në këtë rast është mjaft i tërthortë: në asnjë çast insinuata se kemi të bëjmë me një ofertë seksuale nuk zbardhet plotësisht (të paktën jo verbalisht) megjithëse nënteksti është qartësisht i kuptueshëm.

Paraqitet, kështu, disi e vështirë që të motivojmë këtë lloj ligjërimi që ofron Migjeni për erotizmin në këtë skicë, gjithnjë duke pasur parasysh sesa i drejtpërdrejtë është ai në terma kur objekt i ligjërimit është erotika apo seksi, (shembuj të cilët edhe i prekëm capak më lart).

Jemi të prirur të besojmë se Migjeni e ka bërë këtë “fshehje” jo në respekt të një ligjërimi me një gjuhë viktoriane<sup>238</sup> për seksin nga shqetësimi për të mos cënuar “ligjërimitin e moralshëm”<sup>239</sup>.

Më shumë jemi të mendimit se kjo mund të jetë rezultat i një zgjedhjeje të vetëdijshme që ka të bëjë me një qëllimshmëri autoriale të mirëpërcaktuar: të lexohen dy histori të ndryshme brenda të njëjtë tekst, të krijohen ekuivoqe dhe të ngatërrohet lexuesi nëpër ambiguitetet semantike, për të prodhuar dhe për të ligjëruar në fund të fundit po të njëjtën gjë për të cilën flitet edhe te “Historia e njënës nga ato”, “Blasfemi”, “Pak poezi” etj., veçse me terma të *kriptuar* nëpër tekst.

Të ndodhur përballë një alternative tipike migjeniane: auto/censurë apo procedim i vetëdijshëm estetik, sido që të jetë e vërteta, gjasat janë që *Autori Model* të ketë arritur t’i pajtojë të dyja, pra t’i shpëtojë **auto**/censurës përmes një procedimi të qëllimshëm autorial, duke zbatuar (vullnetshëm ose jo) atë parim “sjelljeje” (në këtë rast *sjelljeje diskursive*) që me fjalët e *alteregos* së tij artistike (Nushit) do të ishte ky:

*“Unë jam pa moral, koncepti i em i mendues- mos me thanë ideologjia, nuk pajtohet me moralin, të cilin mue kjo shoqni ma imponon. Por un e marr moralin e saj për sy e faqe, në sa prapa ia los lojen kur të duesh.”*<sup>240</sup>

<sup>238</sup> Për më shumë shih Michel Foucault, *Historia e seksualitetit -1*, në *Vullneti për dije*, përkthyer nga frengjishtja Kadri Metaj, Orgest Azizi, Dukagjini, Pejë 2008.

<sup>239</sup> “Më shumë se te kujdesi për ta fshehur seksin, më shumë se te kontrolli dhe spastrimi i përgjithshëm i gjuhës, veçantësia e këtyre tre shekujve të fundit qëndron tek denduria dhe shpërndarja e gjerë e aparateve të shpikura për ta shprehur atë, për ta bërë të flitet për të, për të arritur që ai vetë të shprehet, për të dëgjuar, rregjistruar, transkriptuar e rishpërndarë gjithçka që thuhet.

Rreth seksit zhvillohet një rrjet i tërë specifik, shtrëngues, i ndryshueshëm, ku shumëfishohen vatrat e nxitjes ligjërimore. Censurë masive vallë, nisur me rregullat e hijeshisë verbale të vendosura gjatë epokës klasike? Në fakt, kemi të bëjmë me një shtysë për ligjërime, një nxitje të organizuar dhe shumëformëshe.” FOUCAULT, Michel, ibid. f. 48-49.

\* Nënvizojmë se në këtë sikkë si rrallë ndonjëherë, Migjeni personazhit nuk i vendos një emër të përveçëm siç edhe bën zakonisht, por përdor një etiketim (*malësorja*) çka nuk duket të jetë ndonjë epitim me karakter epik. I njëjti emërtim *malësori* përdoret edhe tek skica me karakter parodik *Legjenda e misrit* dhe ky është një fakt shtesë që tregon se më shumë sesa i ruhet, Migjeni kërkon ta provokojë moralin puritan.

<sup>240</sup> Migjeni, *Studenti në shtëpi*, f. 145..

**“Një vrimë interesante”**  
( *Ose – ose*<sup>241</sup>, ose estetika e ekuivokut)

*Sokrat i vuejtun- apo derr i kënaqun?*

*Tragjedi apo komedi?*

*Ose...- ose...*

*“- U mbyt! Ra në det! U mbyt! Nxirreni! Nxirreni! Nxirreni!...  
Lekës i ra cigarja nga dora...”*<sup>242</sup>

Ra në det apo u hodh?!

U mbyt (në të kryerën) apo ishte duke u mbytur (në të pakryerën)?!

Leka, si partizan, të cilit i kishin parë sytë aq episode makabre lufte, si mund ta humbasë toruan aq sa t’i bierë cigarja prej dorës?!

Dhe pyetja më e rëndësishme: kush ra (u hodh)? Kush u mbyt (po mbytej)?

Të jetë Ana Maria ajo për të cilën Lekës i bie cigarja prej duarve?!

Duke iu referuar kontekstit, mund të themi që po bëhet fjalë për Ana Marian, por asgjë më tepër se kaq.

Pëveçse, përgjatë gjithë romanit “Qyteti i fundit”, P. Marko nuk ka respektuar asnjë prej normave krijuese të kanonit socrealist (humbja e kufirit të prerë mes “heroit pozitiv” dhe atij “negativ”; një komisar partizan, i cili bie në dashuri me “armikun” dhe, mbi të gjitha me një prostitutë; shfaqja e ndjenjave miqësore me “armiqtë”; një oficer ushtrie tek i cili ka përplasje ndjenjash mes asaj që i thotë ndërgjegjja profesionale – politike- dhe asaj që i thotë, në krahun tjetër, ndërgjegjja njerëzore), edhe në fund të rrëfimit, përmes dy fjalive përmbyllëse, pra pikërisht në atë pikë kur lexuesit i duket se gjithçka u mbyll (relativisht mirë), vijnë dy fjalitë e sipërcituara.

Sigurisht që ky roman nuk e ka të gjithë vlerën e tij vetëm në këto dy fjali, por mund të themi me plot gojën që këto vlera nuk mund të kuptohen pa mbylljen (hapëse) që ky roman ofron. Nëse kjo vepër i jepet një lexuesi, i cili nuk e njeh paraprakisht (duke ia fshirë ose zëvendësuar fjalitë e mësipërme), me siguri që efekti do të ishte ai i njëfarë “happy end-i”.

---

<sup>241</sup> TODOROV, Tzvetan, Poetika e prozës, Panteon-Sh.L, Tiranë 2000, f. 49: “Nga pikëpamja e sekuencës mund të dallohen disa tipa fjalish. Këta tipa u përgjigjen lidhjeve logjike të përjashtimit (ose-ose) të ndarjes (dhe-ose) dhe të bashkimit (dhe- dhe). Do ta quajmë tipin e parë të fjalive **alternative**, sepse vetëm njëra prej tyre mund të sh.f.t në një pikë të sekuencës; nga ana tjetër, kjo shfaqje është e detyrueshme. Më në fund, një tip i tretë do të formohet nga fjalitë e detyrueshme; këto duhet të sh.f.n gjithmonë në një vend të përcaktuar.”

<sup>242</sup> MARKO, Petro, *Qyteti i fundit*, shtëpia botuese “OMSCA”, Tiranë, 2000, f. 374.

Por Marko ka zgjedhur një tjetër komunikim me lexuesin: atë të një përfundimi, në rastin më të mirë, të paqartë dhe të një përvojë leximi përjetësisht shqetësuese sa i takon rrjedhës (së mundshme) të ngjarjeve. Kjo lloj estetike, të cilën po e quajmë “estetikë të ekuivokut”, synon të ndërtojë një lexues aktiv, i cili vihet përballë alterantivash sa i takon mënyrës se si do të duhet ta lexojë një vepër letrare:

- a) si një entitet të mbyllur, ku çdo skutë është e ndriçuar dhe ku, mbi të gjitha, ka si “udhërrëfyes” të pandashëm (dhe të “pagabueshëm”) narratorin e gjithëdijëshëm, i cili ka gati përgjigjen për gjithçka.
- b) si një realitet rrëshqitës, ku jo vetëm mungon ndriçimi i rrugëve nëpër të cilat duhet të ecë leximi, por lexuesi, shumë shpejt, kupton që këto rrugë as që ekzistojnë dhe ku atij i duhet t’i çelë vetë. Në këtë rast, narratori më shumë se qartëson, e megjullon ngjarjen dhe pikërisht atëherë kur lexuesi ka nevojë për të marrë “përgjigjet përfundimtare”, i pari ose hesht ose jep përgjigje prej orakulli duke e lënë të dytin në një gjendje pezulltie dhe shqetësimi të përhershëm.

Duket se e gjithë letërsia moderniste, duke nisur qysh prej simbolistëve francezë, ka zgjedhur mënyrën e dytë të komunikimit me lexuesin e saj.

\*\*\*

*“-Kur ke ardhë?*

*-Tash...- u përgjegj shkurt pa drejtue kryet nga ajo.*

*-Lili asht shumë i smundë, i tha e shoqja. Por ai vazhdoi të shikojë përtokë vrimën ndër drrasa. Ishte një vrimë shumë interesante!”<sup>243</sup>*

Burri i familjes kthehet prej udhëtimit që ka bërë në përkjekje për të siguruar jetesën e familjes së vet dhe në pragun e shtëpisë has një të huaj që del dhe ecën qetësisht dhe gjen të shoqen të stolitur si anjëherë më parë. Merr lajmin se i biri është sëmure dhe, i vetmi “veprim” që kryen është që të shikojë vrimën e dërrasave në dysheme!

A mund të mbyllet në këtë mënyrë një rrëfim<sup>244</sup>, pra kur pikërisht lexuesi po pret në ankth që të nisë një konflikt apo të ndodhë një gjëmë? Sigurisht që pyetja vijuese është, “po pastaj ç’ndodhi?!”

<sup>243</sup> MIGJENI. VEPRJA, Vargjet e lira dhe Novelat e Qytetit të Veriut, mbledhur dhe redaktuar nga Skënder Luarasi, Cetus Tirana, Shtypur në Gorenjski Tisk, Slloveni, 2002, f. 182.

<sup>244</sup> Edhe pse novelat nuk hyjnë në objektin e punës sonë, “Bukën e përditshme falna sot” e morëm në shqyrtim vetëm për paragrafin e fundit të saj pasi aty gjejmë shembullin më të përshtatshme, ndoshta në të gjithë krijimtarinë e Migjenit në prozë, për të ilustruar atë lloj estetike që e kemi cilësuar si “estetikë e ekuivokut”, pra kur narratori resht së dhëni informacione të plota për mënyrën sesi historia e rrëfyer përfundon.

Nëse i drejtohemi gjinisë së përrallës, shohim se si pjesë e protokollit rrëfimtar, nuk mungon thujtë asnjëherë prolepsi i shprehur në frazën përmbyllëse “dhe ata jetuan të lumtur përgjithmonë”.

Nëse një fëmije do t’ia rrëfesh historinë vetëm deri kur princi dhe princesha martohen, pa i shtuar formulën e mësipërme, me siguri që do të hasësh në “rezistencën” e pyetjes: “Po pastaj?”

Duket se letërsia moderniste nuk e pranon më këtë lloj marrëdhënieje mes lexuesit dhe narratorit, ku ky i fundit është i detyruar të “shterë” fabulën. Lexuesit tashmë i jepen mbyllje të befta dhe pikërisht atëherë kur ai është në kulmin e interesit për të mësuar sesi ngjarja do të vijojë, rrëfimi ndërpritet, duke lënë një pikëpyetje të përhershme e cila vazhdimisht thotë: “Po më pas?!”

Në fakt, *ose-ose*, nuk është aspak lojë fjalësh, porse parimi i një lloj forme të shkruari ku kuptimi nuk është më *i tejdukshëm* (R. Barthes-i)<sup>245</sup> siç ndodhte me artin klasik, dhe se kjo *transparencë* nuk përbën më një kusht estetik për të përcjellë mesazhin e tekstit në mënyrë që të mos krijohet ekuivoku/keqkuptimi. Pra, më shumë sesa dilemë si gjendje e brendshme ndonjë personazhi përballë situatash të caktuara apo dilemë si një lloj pasigurie e narratori ajo që na intereson më shumë është dileme/paqartësie, e cila i krijohet lexuesit kur në mënyrë sistematike ai, nga njëra skicë në tjetër atij i jepet vetëm një “fragment”.

Në fakt, pavarësisht se vetëm tre skicat e mësipërme mbajnë nëntitujt *alternativë* dhe *dilem*, *estetika ose-ose* shtrihet përgjatë gjithë prozës së shkurtër të Migjenit, në kuptimin që edhe pse nuk e ka të shprehur në mënyrë të hapur, lexuesi në asnjë rast nuk “s qarohet” deri në fund sa i përket vazhdimit të historisë së rrëfyer, duke e lënë atë në një mëdyshje të përhershme.

Migjeni, estetikën e ekuivokut nuk e ka si një dukuri sporadike, por qartazi duket se ajo është pjesë e poetikës së tij. Për të dalë në këtë pohim i jemi drejtuar fjalive përmbyllëse të skicave të marra në shqyrtim, ku na ka rezultuar që një pjesë e mirë e tyre (në mos të gjitha), mbyllet pa “mbyllje”.<sup>246</sup>

Ja disa nga sentencat mbyllëse (në të vërtetë, çelëse) të disa prej skicave:

“Sokrat i vëjtun – apo derr i kënaqun?” (f. 76)

“Qashtu njeriu ia luejti lojën... kujt? ... Vetes!

Vetes! – bërtet morali prej mërgimit.”

<sup>245</sup> BARTHES, Roland. Aventura semiologjike, përktheu Rexhep Ismajli, Dukagjini– Pejë 2008, f. 70: “Arti klasik nuk mund të ndjehej si ligjërimit, ai ishte ligjërimit, përkatësisht *tejdukshëm*, qarkullim pa mbetje, bashkëpunim ideal i frymës universale dhe i shenjës zburuese pa dendësi dhe pa përgjegjësi.”

<sup>246</sup> Duke folur pikërisht për këtë përvojë “ndërtuese” (po të flasim me termat e T.Todorovit) të kësaj mënyre të re të lexuari, në studimin për “Pasqyrat e Narçizit”, studiuesja Dh. Shehri shprehet se: “mbyllja kompozicionale nuk përputhet me mbylljen strukturore.”,- Dhurata Shehri, , *Koliqi mes malit dhe detit*, Onufri, Tiranë, 2006, f. 56-57.

“Ose ... - Ose ...” (f. 78)

*“Mbrapa gjithë asaj që thashë, nuk dihet një! A ka me sjellë historiku fletën krejt të re, të shkruajë – apo do vazhdojë fletën e vjetër? Mos asht dhe kjo vetëm një ironi kohe?”*

“Tragjedi apo komedi?” (f. 80)

*“Kjo asht një Tragjikomedi!... ose, prralla e ndjenjave njerzore, po ju pëlqeu.”*

“Novelë mbi krizë” (f. 86)

*“Te gërmadhat e monumentit të dashnisë vllaznore, vdiste djaloshi zhgatrrimtar. E kish mrrijtë lynch-i i lypsave, të cilët, posa u shembën monumentat, u lëshuan si ujë me bri të thamë nga uja.”*

“Moll’ e ndalueme” (f. 88)

*“Një dashje instiktive don të shpallet! Puntori ynë sundon veten! Ligji! Polici! Për sigurim, duert i ve mbrapa. E duert e tij janë të forta, të fuqishme. Edhe dreqin e kishin kapë për fytit dhe e kishin mbytë. Por edhe dreqin e mbron ligji. Tan-tan-tan-tan! Deri kur kështu ma?”*

“A do qymyr, Zotni?” (f. 91)

*“Malsorja rri pezull. Mendohet, shikon diellin. – Ia pash hajrin! – thotë, dhe i shkon mbrapa blersit. E ai njeri q’aty, ai që tash po ec përpara saj, peshon shumë randë në kujtesën e malsores, e cila kuqet e kuqet e skuqet nga turpi.”*

“Në kishë” (f. 93)

*“Po kur padreja filloi t’u kërcnohej atyne që vjedhin, dhe n’atë mënyrë e preku n’intimitet lypsin, ky u çue, duel jashtë, e ted era, mbasi plot mni e nderoi padren, me një të shame, pëshpëriti: “Po si do të jetoj unë?... këtë kurr s’ma the. E unë, pra, due të jetoj!”*

“Ngjarje pa lëvizje” (f. 95)

*“Mbas këtyne fjalve mjaft, por jo krejt t’arsyeshme të shokut, unë shikojshe njeriun, kalin, karrocën, të gjithë të kryqzuem në një gjendje mundimi e dhimbjeje të jashtëzakonshme dhe nuk dijshe kush ka të drejtë: kali apo njeriu, unë apo shoku i em? Ndoshta dhe kali, dhe njeriu, dhe unë, dhe shoku i em, ndoshta asnjeri.”*

“Vetvrasja e trumcakut” (f. 97)

*“Po, lexues i dashtun e jo i cekët. Po! A pak po kemi kapërcime logjike, morale dhe dogmatike në botën tonë reale? Pse po zemrohe dhe po don me më gjykue për disa kapërcime logjike askuj damsjellse?”*



“Luli i vocërr” (f. 99)

*“Po, po, tollumbat e Lulit të vocërr kanë me e hangër mësuesin.”*

“Zoti të dhashtë!” (f. 101)

*“Prandej me taktik, zotni, mos thoni “zoti të dhashtë!”*

“Program i një reviste” (f. 103)

*“Mbasi populli nuk dinte të lexojë, revista ngeli pa u shitë. E për botimin e numrit të dytë, nuk kishte të holla. – Të kërkojmë subvencion! – vendosën redaktorët.”*

“Qershiat” (f. 106)

*“E natyra pranverore qesh dhe kënaqet që po prodhon qershia të kuqe dhe fmi të mjeruem.”*

“Idhujt pa krena” (f. 108)

*“Idhujt pa krena! Në varrimin e tyre kumonët kanë për të plasë së ramit, minaret kanë për ta kthye korrizin së faluni dhe zhrecve do t’u këputen telat e fytit së kënduemit. Dhe do të vijë heshtja. Se çdo vikamë fillon dhe mbaron me heshtje. Mbasandaj do të fillojë puna...”*

“Legjenda e misrit” (f. 110)

*“Mos i shkel, he të shitoftë Zana!” Se shekulli i njëzetë asht shekulli i apoteozës së misrit ndër foletë e Shqipeve.”*

“Bukuria që vret” (f. 112)

*“E në rasë se nuk gjeni ndonjë njeri që ka merita të mjaftueshme, atëherë kushtonia atij që ka merita ma pak: perëndis klasike.”*

“Urime për 1937” (f. 114)

*“Smundja e të qeshunit do të përhapet ndër të gjithë dhe njerzit si majmunat do të hidhen përpjetë nga gëzimi... Dhe kështu uroj që vjetin 1937 ta kalojmë në gëzim, edhe se të smundë patologjisht.”*

“Gogoli” (f. 116)

*“Frigën nga gogolat e marrin si e marrin dhe foshnjet nga nanat, të cilat duen të sigurojnë qetsinë për vete, e pse fëmia qan – ajo s’di gja.”*

“Të korrurat” (f. 118)

“- *Do të mësoheni me ngranë hekur!*

- *Oho, oho, me ngranë hekur, - këndojshtin dhe kërcjshin fëmitë pa të keq.*”

“Puthja e Cubit” (f. 125)

“*Kur erdh muzgu i mbramjes nëpër livadhe dhe nëpër shkambijt, ndigjoheshin thirrjet plot idhnim dhe dhembje:*

“*Dilooo! Dilooo! Dilooo!*”

“Në sezonën e mizave” (f. 127)

“- *Çka po ban, Hyll? Po xen miza-a?*

- *Asgja... Veç po mendoj se sa kot po jetojmë, - u përgjegj Hylli si gjithmonë.*”

Në qoftë se do të donim që argumentit kundër përfshirjes së Migjenit në hullitë e realizmit (pa e përmendur fare socrealizmin), do t’i shtonim pa frikë edhe këtë syth, pasi mendojmë se estetika e ekuiwokut është qartazi një shkëputje prej rrëfimit realist.

## **Qyteti i novelave të veriut** <sup>247</sup> (Izotopí, polisemi dhe ironi)

Ç'na shtyn që të bëjmë objekt studimi “qytetin” e Migjenit?

Qysh me *Epin e Gilgameshit*, hasim qytetin e *Urukut*; në të gjithë letërsinë antike greko-romake (kujtojmë: Të shtatë kundër *Tebës*, Ifigjenia në *Aulidë* dhe mbi të gjitha *Iliada*) qytetet si *Athina*, *Teba*, *Ilioni*, *Sparta*, *Roma* etj. janë të pranishme. E po kështu në letërsinë e mëvonshme si në *Manastiri i Parmës*, *Dublinasit* etj. Hapat e parë të letërsisë shqiptare me baza gjuhësore latine me Marin Barletin nisin me “Rethimin e *Shkodrës*”, vazhdojnë me “*Shkodra e rrethueme*” të dom Ndoc Nikajt e pse jo edhe “*Këmbanat e Krujës*” të Asdrenit.

Siç edhe mund të konstatojmë prej këtij eskursionit të shkurtër dhe të shpejtë nëpër historinë e letërsisë botërore dhe asaj shqiptare, elementi i qytetit është mëse i pranishëm në thujtë gjithë veprat përfaqësuese të përbotshme dhe në pamje të parë duket se tema e zgjedhur është e paperspektivë në drejtim të ofertës që ajo bën për të sjellë diçka më tepër.

Në fakt, nuk është tamam kështu. Çështja është se pavarësisht gjithë pikëvështrimeve, nga më të skajshmet, përshtypja jonë është që në shumë pak raste “qyteti” është kthyer në objekt të veçantë studimi. Ajo që i dallon të gjithë qytetet letrare të sipërcituar, nga qyteti që prezanton/proponon Migjeni, është pikërisht fakti se ky qytet është thjesht “i veriut”, pra që *ka humbur karakteristikat nominative* duke u karakterizuar përmes një *përcaktori*.<sup>248</sup>

Studimi i kësaj përmase është, madje, shumë prodhimtare si temë, për aq sa ajo apeloheq qysh në titull dhe që, siç do ta shohim, ajo merret dhe rimerret në mënyrë sistematike në pothuaj gjitha skicat (*dhe novelat, pavarësisht se ne vëzhgimin tonë e kemi përqendruar kryesisht tek proza e shkurtër*) duke krijuar kështu një izotopi të dyfishtë, jo thjesht si topos konkret urban, por më shumë edhe si përmasë njerëzore.

Studiuesja Persida Asllani është e mendimit se për të hyrë në *marrëdhënie simbiotike me qytetin* i kuptuar ky i fundit si një *përmasë e shumëfishtë*. Sipas saj, letërsisë shqipe do t'i duhet të presë shekullin XX, kur kjo marrëdhënie e re me *qytetin si shenjë polivalente*, t'i largohet konceptimeve tradicionale romantike që nisin të shfaqen me *Milosaon* e De Radës apo edhe të N. Frashërit. Ajo mendon se ka një sërë autorësh të cilët nisin të përftojnë *mbivendosjen mes leximit të një teksti letrar dhe të qytetit* si tekst të parë tashmë si një lloj *tekst* e ku Migjeni është një prej këtyre zërave.<sup>249</sup>

<sup>247</sup> Sintaksën normale të titullit “Novelat ...” e kemi përmbysur me qëllim që të vihet në pah izotopia mbizotëruese e *qytetit* në prozën e Migjenit.

<sup>248</sup> SHEHRI, Dhurata. KUMBARO, Mirela. *Përkthyesi dhe shkrimtari, banorë në të njëjtin qytet*, në *Letërsia dhe qyteti*, Aktet e konferencës shkencore Ndërkombëtare “Letërsia dhe qyteti”, Tiranë, 2009, f. 125-128.

<sup>249</sup> ASLLANI, Persida, *Ndërtimi letrar i qytetit në letërsinë moderne shqipe*, në *Letërsia dhe qyteti*, Aktet e Konferencës Shkencore Ndërkombëtare, Skanderbeg books, Tiranë 2009, f. 99: “[...] *Konica, Koliqi*,

Shkëputjen e të konceptuarit të *qytetit* nga tradita romantike, cila e sillte thjesht në trajta të idealizuara, si një metaforë të vendlindjes, e heton edhe studiuesi A. Jakllari.

Ai madje, propozon katër modele themelore të konceptimit artistik të cilët kanë në *qytetin* si trajta artistike:

“Në letërsinë shqipe mund të identifikojmë lehtësisht praninë e katër modeleve artistike që kanë në fokusin e tyre, në një trajtë apo në një tjetër, *qytetin*:

- **Modeli i parë** është ai **romantik**, në të cilin *qyteti* mishërohet si metaforë e vendlindjes, dhe si i tillë ai vjen i idealizuar në trajtat e tij etnografike dhe antropologjike.

- **Modeli i dytë** është ai **realist**, në të cilin *qyteti* mishërohet si metaforë e dramës dhe e dhimbjes, dhe si i tillë ai ka kryesisht pamjen e një dekori ku luhen këto akte njerëzore.

- **Modeli i tretë** është ai i **socrealizmit**, në të cilin zotëron metafora e *qytetit* industrial utopik, dhe si i tillë ai vjen në trajtat e hekurit dhe të muskujve. Në rastin e këtij modeli, me përjashtime të pakta, mungon *qyteti* si realitet antropologjik dhe civilizues.

-Pas viteve nëntëdhjetë të shekullit XX, në letërsinë shqipe bëhen përpjekje serioze për të krijuar **modelin artistik të qytetit të mirëfilltë**.”<sup>250</sup>

Duke “kërkuar” nëpër këta katër modele se cili është ai që afron më shumë *qytetin e veriut*, do të thoshim se – me një logjikë përjashtuese- modeli i dytë, pra ai **realist**, pavarësisht se me këtë term nuk nënkuptojmë që *qyteti* i Migjenit është krejtësisht realist në kuptimin e **Parisit balzakian**.

Ky *qytet* është i mjegullt e i paqartë deri në fund (thjesht “i veriut”), pra, i papërcaktuar si hapësirë në kuptimin e teknikës realiste klasike të paraqitjes së hollësishme të hapësirës.

Pyetja që lind si rrjedhojë është: cili është ky *qytet* të cilat i kushtohen këto novela?

A është ai detyrimisht *Shkodra* (kujtojmë se autori nuk saktëson asgjë në këtë drejtim, e për më tepër togfjalëshi “*qytetit të veriut*” vetëm sa shenjon diku një pikë të horizontit ku me sa duket edhe shtrihet ai e mandej asgjë nuk përcaktohet më shumë se kaq).<sup>251</sup>

E, në qoftë se bëhet fjalë vërtet për *qytetin* e Shkodrës, a është e njëjta gjë *Shkodra* reale-fizike me atë fikzionale-artistike?

Në këtë rast, do të na duhej të qëndronim për shkak se jemi përballë një çështjeje mjaft të rëndësishme, ajo e marrëdhënies së krijuesit (dhe krijimit letrar) me realitetin empirik. Është shumë e thjeshtë të pohosh se *qyteti* për të cilin po flasim është *Shkodra*.

---

*Spase, Migjeni dhe Musine Kokalari ndërtojnë me këmbëngulje në prozat e tyre praninë e një qyteti të shumëfishtë: si hapësirë, si panoramë, si interior, si gjendje, si strukturim mendor, si ndërgjegje, si erotikë, si ligjërim, si grupim, si individualizim etj.*”

<sup>250</sup> JAKLLARI, Adem, *Tipare të qytetërimit postmodern në romënet e Fatos Kongolit*, në Letërsia dhe qyteti, aktet e Konferencës Shkencore Ndërkombëtare, Skanderbeg books, Tiranë 2009, f. 129.

<sup>251</sup> Lipset përmendur se i vetmi fakt tekstor në të cilin përmendet një referencë hapësinore e drejtpërdrejtë emri “Shqipëri”, është në skicën *Zeneli*; ndërsa si tregues i drejtpërdrejtë kohor mund të merret proza epistolare *Urime për 1937*. Po në këtë prozë, ka edhe një tregues të tërthortë i cili e stabilizon më shumë kohën. Fjalja “Të mos ndëgjosh bubullimën e Spanjës”, duke e lidhur me titullin e prozës (1937) dhe duke e plotësuar me pak informacion jashtëtekstor, duket qartë se aludon për Luftën e Spanjës. Më tej, referencat, janë mjaft të mjegullta dhe është e vështirë që të gjesh, në mënyrë të shprehur, ndonjë të dhënë.

Pavarësisht se mund edhe të kemi të drejtë, duke u nisur nga metoda të cilën po e marrim në shqyrtim edhe këtë çështje, do të na duhet të pohojmë të kundërtën, pra se ne nuk e dimë se për çfarë qyteti bëhet fjalë.

Madje, as që na intereson që të gjejmë se cili është ky qytet.

Në kushtet kur po flasim për *qytetin e veriut* i kuptuar ky si një një realitet artistik, më shumë sesa për t'u vënë në ndjekje të *verifikimit* (apo edhe identifikimit) të këtij emërtimi topografik me një objekt real, ajo që realisht përbën interes për vëzhgimin tonë, është se ç'përfaqëson ky qytet si *shenjë artistike*, si polisemi. Lidhur me këtë çështje, do të ishim në të njëjtin mendim edhe më studiuesin N. Krasniqi i cili, duke shqyrtuar pikërisht të autorit me krijimin artistik dhe marrëdhëniet e trillimit letrar me realitetin konkret- empirik, shprehet:

“ [...] artisti s'lidhet me botën reale, sepse që kur hyn në krijimtarinë artistike kurrë nuk del nga ajo si më parë [...] iluzioni poetik e largon nga identifikimi me realen për të bërë strehë vetëm në hapësirën e pafund të letërsisë.”<sup>252</sup>

Ndaj, pavarësisht se ky qytet mund të jetë Shkodra- vendlindja e Autorit Empirik, gjithsesi, në këtë *qytet të veriut*, nuk duhet të presim që të gjejmë të njëjtën Shkodër me atë si realitet historik.

---

<sup>252</sup> KRASNIQI, Nysret. Autori në letërsi, AIKD, Prishtinë 2009, f. 145.

## Qyteti si urbanistikë <sup>253</sup> (Izotopí)

Në përgjithësi terreni ose toposi (madje izotopia) ku zhvillohet ngjarja në skicat e Migjenit është qyteti i urbanizuar: me infrastrukturë dhe automobila; me salla kinemaje dhe afishe reklamash; me çmendina dhe shtëpi publike; me të papunë, lypsa dhe prostituta.

Pra toposi ku gjallojnë personazhet s'është as më pak e as më shumë se ai i sipërpërshkruari, i cili duket qartë se është një vend që dita-ditës po merr trajtat e një qyteti mëse të urbanizuar dhe me gjithë tiparet që mbart një qendër urbane.

Ja disa nga izotopitë të cilat e shpallin me forcë vetëdijen për ekzistencën e kësaj përmase urbane:

-*“Kur mëngjesi përtërihet ndër rrugat e qytetit, rrezet e diellit fillojnë të ngatërrohen nëpër kambët e njerzve, hijet e karrocave dhe automobilave fillojnë të rrëshqesun nëpër dhe, -ahtëherë ndër trotuare ia fillon një refren , refren i bukur i qytetit tem”* -(Një refren i qytetit tem)

-*“Një tridhjet’ vjeçar. Qëndron përpara reklamave të kinemas- e ditë pune asht.”* -(Moll e ndalueme)

-*“Dy thasë qymyr mi kal. Pranë malësorja. Trotuari me bllok dyqanesh djathtas ashtu dhe majtas.”* - (A do qymyr zotni?)

-*“Në qytet tonë asht një lagje”* - (Në kishë)

-*“Merrnie dhe çonie në qytet këtë këtë shtatore. Vendosnie në një shesh. Dhe si përmendore kushtonia ndokujt.”* - (Bukuria që vret)

-*“...në qytetin tonë asht mërzi e madhe, e me la nderin me pushkë asht një sensacion i madh, i cili nuk të len të mbyllish syt për çdo net.”* - (novela “Studenti në shtëpi”)

-*“e vërtetë . Ka dalë edhe në gazetë-dhe qeshej me një za të mbytur.”* - (novela “Të çelen arkapiat”)

---

<sup>253</sup> Për shkak se qyteti i veriut sipas nesh përbën një shenjë polisemikë binare (si njësi arkitekturore në kuptimin urbanistik të fjalës dhe si përmasë humane), për efekt dallimi mes të dyjave këtyre kuptimeve, por edhe për të shmangur ndonjë tautologji të mundshme, jemi shtrënguar që të përdorim një **manierizëm formal** duke shenjuar qytetin e parë si urbanistikë, duke u mbështetur edhe në përcaktimin e FGJSSH, Toena,2002, f. 1408, në të cilin, për këtë term, jepet ky shpjegim:

URBANISTIK/Ë,~A f. teoria e praktikës së ndërtimit dhe e rregullimit të qyteteve sipas një plani të caktuar, me synime të afërta e të largëta; sistemi i ndërtimit dhe i rregullimit të një qyteti. Zhvillimi i urbanistikës. Urbanistika e qytetit; ndërsa për kuptimin e dytë do ta përdorim si **entitet human**.

*“Në një katund që don të quhet qytet. Stacion i fundit automobili. ...Një ditë kur automobili i postës nisej nga katundi që don të quhet qytet, për qendër prefekturë, erdhi mes dy gjindarmëve një grue me durr lidhë” - (novela “Historia e njenës nga ato”)*

*-“Në qytetin tonë ngjan e kundërta: djemtë kërkojnë varzat, shkyejnë kushedi sa këpucë tue shëtitë dhe kërkue diçka” - ( novela “Pak poezi”)*

Siç edhe u pa nga shembujt e sipërcituar, Migjeni shumëçka e lidh me qytetin, madje edhe në rastin e skicës “Bukuria që vret” e cila duket se ka si topos një mjedis rural, narratori në fund të pjesës bën thirrje që kufomën e fëmijës ta çojnë në qytet. Edhe personazhi i Lukes në “Historia e njenës nga ato”<sup>254</sup> ka një prejardhje nga mjedise rurale, ashtu si vajza malësore te skica “A don qymyr zotni”, po edhe malësorët te “Legjenda e misrit” të cilët zbresin nga malet e thella drejt prefekturës në qytet për të marrë misër. Me një fjalë, ka një kahje drejt urbanes në gjithë këtë mes.

---

<sup>254</sup> Migjeni, “Novelat...” vep.cit, f. 135: “Një ditë të kristaltë dimni, kur fyrnte veriu e acari kish ngi vesën, **Lukja zbriti në qytet**. Biografia e saj deri m’at ditë asht e thjeshtë, por plot vuejtje si e të gjitha femnave të malsis.E jeta në qytet, prej së largu, dukej e bukur.”

## Qyteti si përmasë humane (Polisemi)

Po të njihemi pak më mirë me këtë qytet, do të gjejmë edhe një shqetësim urban të shumëfishtë, i cili përfshin dukuri që shkojnë nga të *lypurit*, të *prostituimi*, *papunësia* deri të *shthurja e rendit të vjetër të marrëdhënieve shoqërore* (sjellim në kujtesë novelat “*Studenti në shtëpi*”, “*Të çelen arkapiat*” dhe “*Matanë gardhit asgja të re*”).

Pra, qyteti në prozën migjeniane nuk përfaqëson thjesht ***sfondin*** ku zhvillohen ato që mund t’i quajmë si “subjekte” apo si *histori të rrëfyera*, por në një farë mënyre, e gjithë këmbëngulja e tekstit na kujton dhe rikujton se jemi në një hapësirë qytetse me gjithë detajet e një jete urbane dhe duket se kjo është pjesë e një strategjie për të mbërritur në disa qëllimshmëri.

Ne e cilësuam urbanen e Migjenit si një strategji dhe, së paku, provat tekstore nuk e hedhin poshtë një pohim të tillë. Prania e dendur e urbanes krijon iluzionin se *qyteti i veriut* është njëfarë *megasubjekti veprues*, një *makroshenjë* më shumë se një përcakim gjeografik a thjesht sfond ku zhvillohet subjekti.

*Qyteti* është një topos aktiv që merr vlerë të dyfishtë:

- qytet – në kuptimin konkret të fjalës, por me zgjerim të kuptimit në drejtim të urbanes.
- qytet si tërësi e asaj ç’përmban kjo hapësisë urbane si komunitet social.

Pika e dytë, pra *qyteti* i kuptuar si një lloj metonimie (abstraktja për konkrete) për të treguar me një shenjë tërësinë e një entiteti human, duket se paraqet edhe më shumë interes për studim pasi sipas të gjitha gjasave kjo është pika mbërritëse e idesë së urbanes: pra, novelat janë sa të *qytetit* aq edhe të *atyre që e përbëjnë këtë qytet* (madje ca më shumë të këtyre të fundit).

Dhe kjo është mëse e kuptueshme, pasi nuk besojmë se Migjeni (Autori Model) i ka shkruar këto skica e novela nga perspektiva e një urbanisti apo arkitekti, por si krijues letrar, ai e funksionalizon qytetin e hapësirës fizike urbane në interes të një plani paraprak që siç do ta shohim në vijim del se ky urbanizim fizik jo vetëm që nuk përkon, por është në kundërvënien të plotë me *qytetin* si hapësirë njerëzore.

Sa herë përmendet qyteti, shpesh ai është *qyteti ynë* dhe asocimi bëhet dukuri jo fort *qytetase*.



## Qyteti si ironi

“Në një katund që don të quhet qytet. Stacion i fundit automobili. ...Një ditë kur automobili i postës nisej nga katundi që don të quhet qytet, për qendër prefekturë, erdhi mes dy gjindarmëve një grue me duer lidhë”<sup>255</sup>

Ndoshta ky fragment është shembulli më i qartë që mbështet tezën tonë se *qyteti i veriut* të cilit i referohet Migjeni s’është gjë tjetër veçse një ironi: qyteti në kuptimin denotativ, ai fizik, krijon kundërvënive të plotë me qytetin konotativ- entiteti social që e përbën atë. Kjo kundërvënie është e deshifrueshme në tekst, por ajo është e ndërtuar në një mënyrë të atillë që nuk nuk thërret (me gjuhën e vetë Migjenit do ta cilësonim si “të fashitun”).

Përmendëm edhe më sipër se kemi të bëjmë më një hapësirë urbane; kudo ka trotuare, automobila, kinema, dyqane- tregues të qartë të një terreni të urbanizuar, por nga ana tjetër nëpër këta trotuare urbanë enden lypsa pa fund (shiko: *Një refren i qytetit tem, Zoti të dhashtë*), lypsa të cilët herët a vonë do të përfundojnë nën rrotat e automobilëve (po në skicën *Një refren...*); kinema-vende argëtimi para të cilave qëndrojnë të papunët e kequshqyer të këtij qyteti (shih: *Moll’ e ndalueme*); një hapësirë ku është i pranishëm *realiteti i gazetave* si një dukuri kulturore urbane, por që zihen nga fanatizmi patriarkal (shih: *Të çelen arkapiat*)

Pra, në bazë të një pjese të mirë të prozës së Migjenit qëndron kundërvënia *qytet fizik/qytet si entitet social*, kundërvënie e cila derivon një lloj ironie, e cila, e parë në optikën që sapo shpërfaqëm, është tanimë lehtësisht e deshifrueshme. Po i shtojmë edhe një argument më tepër tezës sonë se “qyteti” migjenian paraqet ironi:

“*Miza, plehi, kojshia e bukur në një mbasadreke pranverore tinglluen në një rapsodi- në rapsodin e jetës sonë qytetare në një mbasderke maji*”.<sup>256</sup>

Po të vihet re asocimi i termave tërësisht me karakter rural, *miza, plehu dhe rapsodia*, me togfjalëshin *jetës sonë qytetare*, ka një kundërsënie semantike.

Në përmbledhje të gjithçkaje sa u konstatua më sipër, një prej tipareve më risore në prozën e shkurtër (por edhe tek novelat, të cilat në këtë rast bëjnë një përjashtim duke i marrë në shqyrtim, pavarësisht se ato nuk përfshihen si objekt studimi në këtë punim. Kjo për faktin se *qyteti* është *izotopia* më e qendrueshme që i bashkon të gjitha prozat Migjenit (qofshin këto të gjata apo të shkurtra) është, pra bërja në mënyrë të **vetdëijshme** e qytetit një *izo/topos* ku zë fill **realiteti urban** dhe ai **njerëzor**.

Pra, toposi ku nuk është më lartësia e bjeshkëve (si në rastin e Lahutës së Malcis’), as lartësitë olimpike si në rastin e mitologjisë antike greke, as fushëbeteja- nga letërsia kalorsiake e mesjetës; as sallonet aristokrate të letërsisë klasiciste dhe as hapësira rustike e letërsisë së Rilindjes Kombëtare: skena është **qyteti**.

<sup>255</sup> MIGJENI, *Historia e njenës nga ato*, ibid. f. 138.

<sup>256</sup> Migjeni, skica në *Sezonën e mizave*, ibid. f. 109.

Por Migjeni nuk mjaftohet vetëm me bërjen topos të qytetit urban- pasi kjo mund të interpretohet lehtësisht si një procedim natyrshëm në një kohë kur jemi në shek.xx dhe urbanizimi përbën një prej tipareve më të qytetërimit të kësaj epoke.

Ajo që e shenjon këtë “qytet” si të veçantë është pikërisht strategjia autoriale e cila qëndron në funksionalizimin e këtij elementi në drejtim të kumtimit të një mesazhi të kundërt me atë që duket në sipërfaqe- pra ironia.

Nuk mund ta dimë nëse ky përfundim që ne sollëm ka qenë pikërisht ”intenca auctoris”, por teksti është ai që flet përmes fakteve që paraqet; fakte që sipas interpretimit tonë rezultuan në ekzistencën e dy qyteteve kundërvënëse që gjenerojnë elementin e ironisë; ku njëri mbart një urbanizim në sipërfaqe dhe tjetri por që ky urbanizim nuk reflektohet edhe në ”qytetin” tjetër i cili don të quhet i tillë, por që thellë-thellë mbetet gjithsesi katund.

A është ky “qytet i veriut” Shkodra?

Ç’rëndësi ka edhe në qoftë se do të ishte...

## Mes utopisë dhe distopisë (heterotopisë)

*“...arti jo vetëm që drejton në njohjen e botës, por se në të njëjtën kohë ai edhe e zbulon ekzistimin e kësaj të vërtete, natyra e së cilës është e ndryshme.”<sup>257</sup>*

Qysh nga “Shkodra e rrethueme”, Shkodra letrare ka ndryshuar mjaft!

Jemi në mesin e viteve '30 dhe Shkodra mbetet sërish e “rrethuar, tashmë me interes estetik.

Por sa herë përmendet emri i përveçëm i “qytetit të veriut”?

Prej të dhënave biografike të autorit empirik dimë që Millosh Gjergj Nikolla ka jetuar midis viteve 1911- 1938 dhe se vendi, qyteti i tij ishte Shkodra.

Por Shkodra ishte edhe qyteti i Koliqit, bashkëkohës me Migjenin dhe Shkodra letrare e njërit është krejt e ndryshme prej asaj të tjetrit. Të dy kanë “ngecur” përjetësisht brenda Shkodrës së tyre: Koliqi duke e kërkuar, Migjeni duke i ikur.

Është paksa turbulluese kur lexon dy shkrimtarë bashkëkohës, të cilët thuajse të gjithë materialin e tyre artistik e “tjerrin” rreth boshtit të të njëjtit qyteti dhe ky qytet është kaq i ndryshëm dhe shqetësues<sup>258</sup>. Ndërkohë që për Koliqin është e nevojshme që të shkojë në të shkuarën, deri në fëmijërinë e hershme, për ta rigjetur Shkodrën në kujtime, përjetime e përsiatje; Migjeni ndien që “ky qytet i veriut”, i panominuar mbetet përherë i huaj dhe gati armiqësor.

Ndërkohë që njëri krijon utopinë e vetë artistike për t’u fshehur në të, tjetri sheh gjithkund një distopi të vazhdueshme, imazhit të vrazhdë *heterotopik* të së cilën nuk mund t’i largohet<sup>259</sup>.

Ndërkohë që Koliqi e sheh Shkodrën prej qendrës duke kërkuar të njohurën e dikurshme; Migjeni e sheh prej periferisë, duke refuzuar të huajën e tashme.

Të dy këta krijues bashkëkohës mbeten përjetësisht brenda këtij qyteti, mes utopisë dhe distopsë, mes pranimit (kërkimit) dhe refuzimit (tëhuajsimit), të lidhur me të pazgjdhshëmrisht.

---

<sup>257</sup> TODOROV, Tzvetan. *Letërsia në rrezik*, përktheu nga origjinali frëngjisht Mehdi Halimi, shtëpia botuese “Gjon Buzuku”, Prishtinë, 2007, f.54.

<sup>258</sup> “*Ne mendojmë se në botën reale duhet të vlejë parimi i të vërtetës (Truth), ndërsa në botët tregimtare parimi i Besimit (Trust). E megjithatë, edhe në botën reale, parimi i Besimit është po aq i rëndësishëm sa parimi i së vërtetës.*”, - ECO, U., *Gjashtë shëtitje në pyjet e tregimtarisë*, përkth D. Kastrati, Dituria, Tiranë, 007, f. 114-115.

<sup>259</sup> “**heterotopia**: an external place that is simultaneously “real” (limited, concrete, not utopian) and also full of relational references to other places and disciplinary institutions. The term is Foucault’s neologism in “Of Other Places” to refer to actual places that acquire intense meanings through their existence within a larger set of spatial and temporal social relations – for example, **cemeteries, brothels, prisons, theaters, honeymoon hotels, museums, libraries.**”- James PHELAN , Peter RABINOWITZ J., *A companion to narrative theory*, Blackwell Publishing, 2005, p. 542-562.

## Një tjetër Shkodër (Nga distopia në utopi)

*“Tue ndjekë shëtinë, marr drejtimin kah jugu, ka një largësi 7-8 km shof Shkodrën, të mshqjellun në një tym të kaltër. Sa dëshira të flakta ushqej për këtë qytet! Dëshirat e mia janë shumë-shumë ma të sinqerta e ma të mëdhaja se dëshirat që pat perëndia kurse krijoi botën.*

*Shkodra, dashunorja e shekujve! Shkodra, dashunorja e qiellit të kaltër! Shkodra, Shkodra, dashunorja e maleve të hjedhta, lumenjve të cemtë e liqenit andërrtar, në të cilin- në mëngjeseve të kullueta- lan hijen e vet. Shkodra një attitude shprehjeje... një fjalë, e cila përmban gjithë nostalgjinë e ditëve të fikuna.*

*Këtu në këtë largësi, ndjej damarët e saj që rrahin, rrahin e rrahin... edhe, sikur mjeku që tharpton ftyrën n' idhnim, tue pa se pulsi i dashnores seme nuk rreh siç duhet. Rreh: dy herë, një herë, pesë herë, dy herë, tetë herë, dhjetë herë, tridhet herë në sekondë! Pushon përsëri: një herë, katër herë, gjysmë herë! Tue rreshtue këto të rrahuna fshana: pse nuk jam një pontifeks maximus, një papë ose një patrik të hudhi mallkimitin e plotë, t' anatemizoj sëmundjen epidemike bashkë me shkaktarin e saj! [...] Nisem kah shtëpiat e fshatit , i cili asht në mosmarrëveshje të plotë me qiellin. Për të mbramen herë shof Shkodrën, i dëshiroj “natën e mirë” dhe i dërgoj një të puthun n' ajër.<sup>260</sup>*

Në gjithë prozën e tij, pavarësisht se togfjalëshi “qyteti ynë”, “në qytetin tonë”, “qyteti” etj. përdoret dendur, në asnjë rast, ky qytet nuk nominohet si “Shkodra”.

Në një letër dërguar mikut të tij Teufik Gjylit, Migjeni (tashmë si entitet historik) vetëm në dy paragrafë të saj (letrës) e përmend shtatë herë emrin “Shkodër” dhe si të mos mjaftonte kjo, Shkodra reale duket se nuk ka të bëjë aspak me “qytetin e veriut” që gjejmë në “Novelat...”.

Nëse më lart folëm për një qytet fikcional krejt në distopi (dhe distoní) me atë që Koliqi ndërton, në këtë letër nëse nuk do ta njihnim autorësinë e saj, do ta kishim tejet të vështirë, në mos të pamundur, që aty të gjenim autorin e “Novelave të qytetit të veriut”. Folëm gjithashtu për prozën epistolare te ky autor dhe tani jemi përballë një fakti në të cilin letra “reale” është po aq (në mos edhe më) artistike sesa letra “e trilluar”<sup>261</sup>.

Por, si për ta bërë paksa më shumë “migjenian” edhe këtë syth që trajtuam, i cili duket krejt larg stilit ironik të me të cilin “qyteti i veriut” shenjohet, as në këtë rast nuk i kemi shpëtuar një fakti që, edhe në mos qoftë pjesë e qëllimshmërisë autoriale, si për ironi, Migjeni e “zbulon” qytetin (dashnoren) e tij përmes një letre që titullohet “**Të fala nga fshati!**”!

<sup>260</sup> MIGJENI, vep. cit. f. 220-221.

<sup>261</sup> “Writing, strictly speaking, can only faithfully imitate other writing. Its representation of speech, and still more of non-verbal events, is highly artificial. But a fictional letter is indistinguishable from a real letter.” - David Lodge, *The art of fiction*, f. 24.

## Hije absurdi

*“Ka vetëm një problem filozofik me të vërtetë serioz: vetëvrasja.”<sup>262</sup>*

Vetëvrasja nuk është diçka e re në letërsi: e gjejmë te “Romeo dhe Zhuljeta”, te “Viti ‘93”, “Zonja Bovari”, dhe në mjaft vepra të letërsisë botërore. Ajo që e bën të re vetëvrasjen, kryesisht në letërsinë (dhe jo vetëm në fushën e trillimit) e shekullit XX është *arsyeja* e kryerjes së këij akti. Nëse nuk bëhet për *dashurinë e humbur* (vetëvrasje melodramatike), për *nderin e humbur* (vetëvrasje heroike) apo për *ëndrrat e humbura* (vetëvrasje *poetike*), atëherë për çfarë bëhet ajo?

Këtu jemi përballë asaj që A. Kamy, në veprën e tij “Miti i Sizifit” e quan “vetëvrasja filozofike”<sup>263</sup> dhe, si për çudi, ashtu si edhe në rastet të tjera<sup>264</sup>, vepra e Migjenit të lejon t’i qasesh përmes aparatesh konceptuale dhe filozofike të cilat janë artikuluar kohë më vonë shkrimit të veprës apo dhe vdekjes së autorit. Vdekja si vetëvrasje filozofike, pra si një akt që lind si pasojë e trazimeve të brendshme të individit, icili nuk pranon të gjallojë në një realitet të cilin e refuzon sistematikisht, në letërsinë shqipe identifikohet thujse njëzëri me romanin “Pse?!”.<sup>265</sup>

Po të shohim pak më herët në histori, do të gjejmë te Migjeni një “embrion” të asaj që më vonë do të materializohet në trajtën e romanit të S. Spasse. “Vetëvrasja e trumcakut” mund të jetë akti i parë krijues në letërsinë shqipe, i cili kategorinë e vetëvrasjes e ngre tashmë në nivel të një akti filozofik.<sup>265</sup>

\*\*\*

---

<sup>262</sup> KAMY, Alber. *Absurdi dhe vetëvrasja, në Miti i Sizifit*- Ese për absurdin, përktheu nga frengjishtja Petrit Sinani, Shtëpia Botuese “Fan Noli”, Tiranë, 1992, f. 9 .

<sup>263</sup> KAMY, Alber, ibid. f. 9.

<sup>264</sup> E kemi fjalën për mundësinë që vepra e Migjenit të jep për ta studiuar përmes filozofisë që M. Foucault artikulon rreth mënyrës sesi pushteti kërkon të përligjë vetveten dhe sesi figurat që I kundërvihen janë ato që Foucault i quan “plebeje”. Te Migjeni ky pyshitet dhe këto figura janë gjithandaj të pranishme.

<sup>265</sup> “*Të tregosh nëse jeta ia vlen apo nuk ia vlen të jetohet, do të thotë t’i përgjigjesh pyetjes themelore të filozofisë. Të tjerat, nëse bota ka tri përmasa, nëse shpirti ka nëntë apo dymbëdhjetë kategori, vijnë më pas. Këto janë lojëra.*”,-

## Vdekja si vetasgjësim në skicën "Vetëvrasja e trumcakut"

*"Tregimet "tashmë të shkruara" na mësojnë edhe të vdesim. Besoj se ky edukim me kuptimin e fatit dhe të vdekjes është një nga funksionet e para të letërsisë."* <sup>266</sup>

\*\*\*

*"Çka janë këto kapërcime logjike! Ka me bërtitë ndokush..."* <sup>267</sup>

Kjo frazë, e vjelë prej paragrafit përmbyllës së skicës së marrë në shqyrtim në këtë syth, përbën ndoshta treguesin më bindës të ndërjegjes së kthjellët krijuese të Migjenit. Ai është i vetëdijshëm që edhe në këtë skicë është duke kryer një tjetër "kapërcim logjik", a më mirë me thënë *estetik*, të paradigmës krijuese që letërsia ka me një formë tjetër të ekzistencës: vdekjen! Deri para pragut të letërsisë moderne shqipe, kufi të cilin e shënojnë Koliqi, Kuteli dhe Migjeni<sup>268</sup>, vdekja vjen shpesh me trajta epike, herë si tabu, përherë si mister, dendur si vetësakrificim në emër të një ideali dhe **asnjëherë** si vetëvrasje, në kuptimin klinik të fjalës. Suicidi migjenian, i parë përmes shembëlltyrës së trumcakut, duket se i hap rrugën letërsisë shqipe drejt desakralizimit të një tabuje estetike, e cila zë fill qysh me letërsinë orale e që shkon deri te ajo e kultivuar. <sup>269</sup> Përmes përfytyrimit të trumcakut, toposit ku zhvillohet ngjarja, i cili është i denjë për një krijim gati surrealist, si edhe ligjërimin me tone pastërtisht biblike, me anë të një skice aq të thukët në vëllim, por jo përmasat e shprehjes artistike, Migjeni na njuh me këtë formë të re të vdekuri- në emër të asgjëje dhe askujt po aq sa të gjithçkaje dhe gjithkujt.

*"U mërzi të shikojë qimet e dërrit, u mërzi të fluturojë prej brenës mbi brenë. Nga mërzia e idhnimi mbylli syt. Ra në pikëllim melankolik."* <sup>270</sup>

Nuk besojmë se jemi krejt arbitrarë kur heqim paralele mes citimit të mësipërm dhe filozofisë mbi bazën e të cilit është ndërtuar letërsia e absurdit, pavarësisht se kjo e fundit vjen historikisht më vonë sesa mesi i viteve '30 kur është shkruar "Vetëvrasja e trumcakut". Madje, është me interes që të sjellim një pjesë prej një prej eseve më përfaqësuese të filozofisë së absurdit "Miti i Sizifit", ku në kapitullin "Vetëvrasja filozofike" Kamyja duket sikur po ilustron me terma filozofikë atë që Migjeni ka shprehur me terma letrarë:

<sup>266</sup> ECO, Umberto. Për letërsinë, përktheu Donika Omari, Dituria, Tiranë, 2007, f. 20.

<sup>267</sup> MIGJENI. "Vetëvrasja e trumcakut", *Vargjet e lira dhe Novelat e Qytetit të Veriut*, Tiranë, 2006, f. 82.

<sup>268</sup> HAMITI, Sabri. *Letërsia moderne shqipe*, UET-Press, Tiranë, 2009, f. 357.

<sup>269</sup> Kujtojmë veprat e romantizmit shqiptar, ku vdekja mund të jetë vetëm një akt thuajse sublim i cili vjen si rezultat i një gjesti heroik ose edhe melodramatik, por asnjëherë si një gjest profan i prejardhur si pasojë e një krizë neurotike i një shpirti të trazuar krijues.

<sup>270</sup> MIGJENI, "Vetëvrasja e trumcakut", vep. cit, f. 81.

*“Për secilën nga këto, absurditeti lind nga një krahasim. Pra, kam të drejtë të them se ndjenja e absurditetit nuk lind nga hetimi i thjeshtë i një fakti ose një përshtypjeje, porse ai buron nga krahasimi midis një gjendjeje faktike dhe njëfarë realiteti, midis një veprimi dhe një bote që e tejkalon. Absurdi është në thelb një divorc. Ai nuk është tek asnjë nga dy elementet e krahasimit. Ai lind nga ballafaqimi i tyre.”<sup>271</sup>*

\* \* \*

Cinizmi duket të jetë tipari më dallues i marrëdhënies së Migjenit me vdekjen, pasi në të gjitha rastet “objektet” kah drejtohet vdekja janë: një *fëmijë* që e shtyp makina<sup>272</sup>, një *foshnjë* që ngrin nga të ftohtët<sup>273</sup> dhe e fundit një *trumcak* vetëvrasës<sup>274</sup>, të trija leksema që, të bashkëshoqëruara me vdekjen, e përforcojnë idenë e cinizmit.

Te ky autor nuk ka më Argjiro që vetëflijohet për të mos rënë në duart e pushtuesit, as ndonjë Omer kreshnik të cilin Ajkuna ta vajtojë me ligje, as Nik Peta apo Pal Golemi që nisen në betejë për “zulm a varr”, as Milosao... Vdekja, apo më mirë *vetëflijimi*, si një akt “i motivuar” pushon së ekzistuari duke ia lënë vendin *vetëasgjësimit* si pasojë e peshës së të ekzistuarit, nxitur nga shkaqe të paqarta deri në fund.

Por cinizmi vijon të shprehet edhe thjesht përtej subjektit i cili bëhet objekt i vdekjes. Në pikëpamje stilistike, në të gjitha rastet kur vdekja është e pranishme, aty mungon thuajse tërësisht emfaza që normalisht do të shoqëronte vdekjen aksidentale të një fëmije të shtypur prej një automobili, kufomën e ngrirë prej të ftohtit të një foshnjeje apo edhe ca më shumë, suicidin e një trumcaku neurotik! E theksojmë këtë fakt, pasi vdekja nuk fanepset përmes motiveve epike dhe as lirike.

Nëse do i lejonim vetes një krahasim, kjo qetësi e kobshme e gati sadiste në të rrëfyer, nuk duket se është larg qetësisë groteske me të cilën përshkruhet zgjimi nga gjumi i Gregor Zamzës dhe “konstatimi” se ai ishte shndërruar në një insekt.

Vdekja nuk befason, as shërben si pretekst për gjama a vajtime<sup>275</sup>.

Vdekja si aksident (dhe mbi të gjitha automobilistik) duhet theksuar pasi ajo është tregues i faktit se letërsia që ofron Migjeni tashmë po operon me tematika tërësisht urbane ku po kaq urban është edhe rasti i vetëvrasjes së një trumcaku depresiv, i cili duket qartë se është një tekst parabolik, për shkak se hasen dendur izotopi të cilat nuk i përkasin botës shtazore porse asaj njerëzore, pavarësisht se ato ndër këmbehen në një trajtë të tillë që izotopitë ngatërrohen dhe, sipas të gjitha gjasave, jo pa qëllim.

---

<sup>271</sup> KAMY, Alber. *Absurdi dhe vetëvrasja, në Miti i Sizifit*- Ese për absurdin, përktheu nga frengjishtja Petrit Sinani, Shtëpia Botuese “Fan Noli”, Tiranë, 1992, f. 29 .

<sup>272</sup> MIGJENI, poezia “Fragment”, vep. cit, f. 30; dhe skica “Një refren i qytetit tem”, ibid. f. 67-69.

<sup>273</sup> MIGJENI, skica “Bukuria që vret, vep. cit, f. 96-97.

<sup>274</sup> MIGJENI, skica “Vetvrasja e trumcakut”, vep. cit, f. 81-82.

<sup>275</sup> Duke përjashtuar këtu disi rastin e skicës *Bukuria që vret*, ku pas vdekjes së foshnjes nga të ftohtët, nga pikëpamja narrative, duket sikur zëri i narratorit përziehet më zërin e nënës (*Ishte i ngrimë lokja i nanës*), Migjeni, vep. cit, f. 97.

Sa i takon fokusit te objekti i vdekur, Migjeni nuk ndalet te vdekja: sapo trumcaku, lypsi i vogël apo edhe foshnja e ngrirë vdesin edhe rrëfimi ndërpritet në të gjitha rastet në mënyrë pothuaj të menjëhershme. Ky operacion, nga pikëpamja narrative, përbën një element i cili dëshmon për një strategji autoriale që, siç edhe na rezulton, ka për synim që të theksojë qëndrimin e saj ndaj vdekjes përmes të kundërtës, pra përmes jotheksimit.

Subjekti mbi të cilin vdekja ka ushtruar fuqinë e saj është bërë përherë një objekt tabu, i denjë për një soditje të përmortshme, si diçka e çuditshme, e frikshme, e vjetër, por në një trup (gjegjëzisht kufomë) të ri.

Te teksti i marrë në shqyrtim, por ndoshta edhe në krijime të tjera të po të njëjtit autor, objekti mbi të cilin vdekja ushtron fuqinë e saj është deri diku interesant, por jo sakral. Tradita letrare dëshmon që vetëvrasja përherë ka qenë veti e heroit epik (ose lirik) me veti fizike morale dhe shpirtërore të veçanta, e atij që e merr në sy aktin e tij në emër të një qëllimi dhe jo e një krijese krejt të vogël e të brishtë si trumcaku<sup>276</sup>. Subjekti i zgjedhur si “hero tragjik”, me sa kemi dijeni, nuk ka qenë ndonjëherë përfaqësues i ndonjë ideali misionar apo vetësakrifikues.

Ai nuk është pëllumb mesianik siç do ta donte tradita biblike, as Nosit siç do ta ofrojë më vonë Poradeci, as Albatros siç e ka ofruar më parë Bodleri, as shqiponjë siç do ta donte tradita epike dhe as feniks siç e njih mitologjia botërore- shpendë të cilët tradicionalisht e kanë mbajtur ose simbolikën e vetsakrifikimit ose të një virtyti të lartë. Trumcaku, në këtë mes, duket se është veçse një parodi, një pasqyrë e përmbysur e të sipërpërmendurve. Dhe, për ta mbështetur idenë e parodizimit, le të ndalemi paksa te përshkrimi gati *soditës* i trumcakut të vetëvrarë, përshkrim që nuk mund të ishte më ironik, e madje grotesk, se kaq:

*Trumcaku i ngulun mbi një qime të derrit. Me krahët dhe puplat e tija lonte era dhe e sjellte rreth qimes, si sillet gjeli metalik në mâje t'oxhaqeve t'ona. Atbotë frynte véri*<sup>277</sup>.

Jo në këtë skaj cinizmi, por sigurisht më një nivel të lartë ironie, është edhe vdekja e lypësit të cilin ne shtyp makina duke “e qetësuar”<sup>278</sup> apo edhe foshnjës së ngrirë prej të ftohtit<sup>279</sup>:

Pranëvënia e emrit *vetëvrasje* me *trumcak* është po aq e çuditshme dhe e pazakontë sa pranëvëniet e leksemave në skicat në titujt *Bukuria që vret* apo *Legjenda e misrit*, pra është pjesë e një estetike të mirëpërcaktuar e cila synon desetetizmin e së bukurës (në rastin e parë), çmitizimin e trajtave epike të rrëfimit (në rastin e dytë), si edhe desakralizimin e vdekjes dhe shpërbërjen e saj si mister (në rastin e *Vetëvrasjes së trumcakut*).

<sup>276</sup> Më vonë trumcaku “filozof” i Migjenit do të quhet *Gjon Zaver* në romanin “Pse?!” të S. Spasses.

<sup>277</sup> MIGJENI, “Vetvrasja...”, po aty 81-82.

<sup>278</sup> MIGJENI, “Bukuria...”, vep. cit, f. 96-97.

<sup>279</sup> MIGJENI, poezia “Fragment”, ibid., f. 30; skica “Një refren...”, ibid. f. 67-69.



Do të ishte krejt e rëndomtë (dhe madje një klishé) nëse autori i kësaj skice do të përfundonte vetë edhe ai në vetëvrasje (megjithëse kjo ta respektonte traditën e disa prej virtuozëve të letërsisë së shek. XX të cilët, të shtypur nga pesha e ekzistencës së tyre, në një çast kanë vendosur t'ia "heqin vetes"), por është një rastësi e çuditshme dhe paradoks i denjë për autorin e skicës së marrë në shqyrtim, mosha e vdekjes e të cilit përkon në mënyrë të habitshme dhe, madje duket se i ka paraprirë paradigmës së artistëve të ashtuquajturit "Klub të 27-vjeçarëve"!

Me siguri që trumcaku ka qenë 27 vjeç kur është vetëvrasë.

*Çka janë këto kapërcime logjike! Ka me bërtitë ndokush...*

## PËRFUNDIME (Ikja e Migjenit nga letërsia shqipe)

*“Ku janë orat dhe nusët? Shtojzovallet e zanat ku janë? S’po flitet ma për vallet e tyne? As për sytë e tyne që të shitojnë a të bajnë fatbardhë, s’po flitet ma...”*<sup>280</sup>

Torino, më 27. VII. 1938

Një muaj para vdekjes (fizike) Migjeni, në një kohë kur e kishte përfunduar veprën e tij (“të papërfunduar”), gjen fuqitë dhe shkruan këta dy rreshta, të cilët fare mirë, mund të qëndrojnë si epitafi më denjë i autorit përkundër etiketave “poet i mjerimit”, “dielli alegorik i soçrealizmit” etj.

Këta dy rreshta- të “paplote” sipas këndvështrimeve të “njësisë së plotë” aristotelike, përmbajnë në fakt, bërthamën e gjithë filozofisë dhe konceptimit artistik/estetik krijues, të shprehur veçanërisht në prozën e shkurtër e cila ishte pjesë e kësaj sprove për të riparë edhe një herë, nisur nga një metodë, instrumentat e së cilës na rezultojnë se janë të vetmet mjete të afta me të cilat mund t’i afrosh Migjenit (si *autor model* po të flasim me termat e Eco-s) *si grupim i ligjërimeve* dhe për të zbuluar thelbin se pse ky lloj ligjërimi ka tërhequr vëmendjen e vazhdueshme të studiuesve, sidomos të atyre të cilët janë prirur ta “pyesin” tekstin përmes metodave formale-letrare me dëshirën që ai (teksti) të *rrëfëhet* për vetveten dhe të zbulojë kësajsoj arkitekturën artistike, e cila e mban në këmbë.

Sa i takon studimeve kritike për Migjenin, kemi dalë në përfundim se ato mund të grupohen në tri blloqe të mëdha:

### 2. Strukturë *kohore*:

- a) kritikë e para vitit ‘44, ose e paraçlirimit;
- b) kritikë e viteve ‘44-‘90 ose e periudhës së komunizmit, realizmit socialist etj;
- c) kritikë e periudhës së pasviteve ‘90.

### 2. Strukturë *hapësinore* :

- c) kritikë e zhvilluar **brenda** kufijëve të Shqipërisë politike
- d) kritikë e zhvilluar **jashtë** kufijëve të Shqipërisë politike, duke nënkuptuar këtu kryesisht kritikën e studiuesve shqiptarë nga Kosova dhe Maqedonia.
- c) kritikë e zhvilluar **jashtë** kufijëve të Shqipërisë politike ose ndryshe **kritikën e diasporës**, e cila lidhet më së shumti me personalitete të letrave shqipe që të shtrenguar prej rrethanash politike, u larguan (termi më i përshtatshëm do të ishte “u arratisën”) nga Shqipëria, por nuk e ndërprejnë veprimtarinë e tyre k

---

<sup>280</sup> LUARASI, Skënder, Migjeni. Vepra. Tiranë 1957, Dorëshkrimi ne Fondin *Migjeni*.

- d) rijuese, po aq sa edhe atë studimore, kritike. Sigurisht që janë më shumë, por për këtë rast, struktura që të krijohet (çuditërisht) është përsëri treshe: E. Koliqi, A. Pipa dhe M. Camaj.

### 3. Strukturë *tipologjike*:

- d) Kritikë *me qasje kryesisht të jashtme* (nacionale, biografike, historike, sociologjike, etike etj) në *bashkëveprim me qasjen e brendshme* (çështje të zhanrit, llojit letrar etj.) e cila lidhet përgjithësisht me pikën a) të strukturës kohore.
- e) Kritikë *me qasje përjashtimisht të jashtme* dhe kjo bashkëlidhet më së shumti me pikën b) të strukturës kohore dhe, në ndonjë rast edhe me pikën c) të strukturës hapësinore, por duke u shënuar jo në ato nivele dhe qasje me pikën b) të strukturës kohore.
- f) Kritikë *me qasje kryesisht të brendshme*, por pa lënë mënjanë edhe qasjet e jashtme, ku këto të fundit, në këtë rast, janë të moderuara. Kjo lloj kritike përkon *pjesërisht* me pikën a) të strukturës kohore; ka *tendencë mbizotëruese* në pikën c) po të strukturës kohore; thuajse *inekzistente* në pikën b) të strukturës kohore; *tendencë mbizotëruese* në pikën b) të strukturës hapësinore dhe njëfarë përzierjeje me pikën c) të strukturës hapësinore.

Përtej vlerësimeve që Migjeni ka marrë qysh prej kontaktit të parë me lexuesin e viteve '30, fakti që ai vdiq në moshën 27 vjeçare duke i shtuar edhe të ashtuquajturin “identiteti sllavo-shqiptar”, ka bërë që në mjaft raste vepra e tij të quhet “e paplotë” dhe stili i tij, megjithëse interesant, është gjetur si “i papërkryer”.

Për çështjen e *identitetit* etnik, jemi të mendimit se ky debat nuk ka parpavijë jashtëletrare dhe se, si i tillë, nuk e ndihmon njohjen e këtij autori më shumë sesa e përshtjellon atë. Identiteti i Millosh Gjergj Nikollës nuk është i njëjtë me atë të Migjenit, ky identiteti i këtij të fundit i kuptuar si “Autor Model” s’ mund të jetë veçse shkrimor.

Sa i takon *ndërgjinishmërisë* së prozave të tij të shkurtra mund të themi se Migjeni duket se zgjedh të shprehet artistikisht me një ligjërim të ndërgjinishëm, duke sfiduar kështu kanonin letrar ekzistues të viteve '30 duke e refuzuar sistematikisht të qëndrojë brenda sinoreve gjinore.

*Dialogu dramatik* është një tjetër tipar i poetikës së porzës së shkurtër të Migjenit. Funkcionalizimi i tij në mënyrë sistematike krijon distancim të narratorit nga *historia*, e cila, nga e rrëfyer, bëhet *e dramatizuar*. Në rastet e dialogut, ku shumica prej tyre janë mjaft të gjatë, narratori përgjithësisht luan një rol dytësor dhe pak të tërhequr në

dallim nga rastet kur ka narracion të pastër. Edhe në këtë rast, Migjeni i zgjeron kufijtë e shprehjes artistike, tashmë duke përfshirë edhe elemente të gjinisë dramatike, të cilat përforcojnë ekspresivitetin e prozës së tij.

Përdorimi i dendur i *onomatopeve* në prorzën e Migjenit, duke e shoqëruar këtë fakt tekstor edhe me të dhënat biografike (bilinguizmin e autorit), sugjerojnë hipotezën se Migjeni ndien nevojën që të flasë edhe me një gjuhë e cila del jashtë kufijve gjuhësorë vetëm të shqipes dhe që tingëllon thuajse njësoj ashtu edhe në gjuhën e tij të qumështit, pra në serbokroatisht.

Mes letërsisë shqipe të para viteve '30 dhe asaj që Migjeni propozon, mund të dallojmë një kundërvënie konceptuale e cila nis prej asaj *epike vs. lirike* dhe, e cila zbërthehet më tej në të tjera mes së jashtmes dhe së brendshmes, kolektives dhe personales, konvencës dhe dekonstruksionit, për të mbërritur mandej në një "përplasje" të fundme, që duket sikur e përmbyll këtë zinxhir me dyshen *hiperbolë vs. litotë*. Bota që ofron Migjeni përmes prozës së tij të shkurtër tashmë nuk është më idilike, heroike dhe, ca më pak, legjendare. Ajo tashmë është tkurrur, çmitizuar dhe madje është shkuar deri në parodizim. Pra, edhe në rastet kur duket se ka edhe *legjenda* në këtë botë migjeniane, ato janë *legjenda të misrit*; edhe nëse ka *beteja të përgjakshme*, ato janë mes fëmijëve të shkollës dhe *mizave*; edhe nëse ka "malësorë", ata tashmë janë me "brekë legjendare"

Te Migjeni, aktivizimi i të gjithë regjistrave të gjuhës, nga ai i ngritur, me tone filozofike (*Vetvrasja e trumcakut, Sokrat i vuejtun apo derr i kënaqun, Ose-Ose* etj.) e deri tek ai krejt "i ulët" për shijet e horizontit të pritjes së viteve '30, është tregues se autori ka bërë përpjekje për të "denjësuar" çdo element "të padenjë" deri në elementë leksikorë, duke bërë pjesë të ligjërimit artistik edhe atë pjesë të gjuhës e cila shkon deri në ato që morali do t'i quante "fjalë të pista".

Në listën e pranëvënies të pazakonta, aq sa më e mira është të quhen "kundërvënie semantike", Migjeni, në skicat e tij, propozon tituj të pazakontë e deri në kufij të paradoksit në rastet e skicës "bukuria që vret", "legjenda e misrit", "vetvrasja e trumcakut" e deri te "Ngjarje pa lëvizje", duke i qëndruar kështu sistematikisht logjikës së provokimit estetik.

*Estetikën e ekuivokut* Migjeni nuk e ka si një dukuri sporadike, por qartazi duket se ajo është pjesë e poetikës së tij.

Qyteti në prozën migjeniane nuk përfaqëson thjesht sfondin ku zhvillohen ato që mund t'i quajmë si "subjekte" apo si *histori të rrëfyera*, por në një farë mënyre, e gjithë

këmbëngulja e tekstit na kujton dhe rikujton se jemi në një hapësirë qytetse me gjithë detajet e një jete urbane dhe duket se kjo është pjesë e një strategjie autoriale.

Përzgjedhja e vetëdijshme e *tematikave, personazheve, toposeve, regjistrave gjuhësorë, trajtave narrative*, të gjitha të sjella (me sukses) prej periferisë së sistemit drejt qendrës së tij.

Këto dhe ndoshta të tjera elemente të diskursit të këtij autori, të cilat mund të mos jenë parashikuar prej qëllimeve të këtij punimi, e bën poetikën e prozës së shkurtër të Migjenit që të jetë, jo thjesht një përpjekje për të t'i *kundërvënë* strukturave ligjërimore ekzistuese (çka do të bënte zakonisht një autor eksperimental), më shumë sesa për të ndërtuar (me sukses) sistemin e vet poetik brenda një vepre, e cila është ndoshta më e thukëta nga pikëpamja vëllimore, por edhe më e gjera nga këndvështrimi i interesit që sistematikisht dhe në mënyrë të pandërprerë ka ngjallur për studiuesit, pavarësisht disponimeve të tyre metodike.

Nuk mundëm, që në mbyllje të kësaj sprove, të gjenim një argument teorik më të përshtatshëm sesa ai i mëposhtëm për të vlerësuar atë frymë krijuese që Migjeni arriti të sjellë,:

*“Të njohësh kufijtë brenda të cilëve gjuha flet përmes nesh, s’do të thotë të krijosh iluzione për shpërthime të rrejshme të shpirtit krijues, të fantazisë së çliruar nga pengesat, të fjalës së kulluar, e cila shpreh diçka me forcën e saj vetjake dhe të bind me magjinë e saj, por do të thotë në mënyrë realiste dhe me kujdes të njohësh rastet kur mesazhi vërtet na jep diçka që ende nuk është konvencë, diçka që do të mund të bëhet shoqëri, por që shoqëria ende s’e ka parashikuar.”<sup>281</sup>*

---

<sup>281</sup> ECO, Umberto, *Struktura e papranishme*, Fryma, f. 33.

## **Bibliografi në shqip:**

1. ARISTOTELI, *Poetika*, përktheu Hajri Zotomadhi, shtëpia botuese “Uegen”, Tiranë, 2004.
2. ARISTOTELI, *Poetika*, përktheu nga origjinali S. Papahristo, N. Sh. Botimeve “Naim Frashëri”, Tiranë, 1961.
3. BARTHES, Roland, *Aventura semiologjike*, përktheu Rexhep Ismajli, Dukagjini, Pejë 2008.
4. BENJAMIN, Walter, *Iluminacione*, përktheu nga gjermanishtja Afrim Koçi, “Korbi”, Tiranë
5. BIBLA, *Dhiata e Vjetër dhe Dhiata e Re*, Diodati i Ri, Tiranë 2000.
6. BODLER, Charl, *Lulet e së keqes*, përktheu D. Thomollari, Plejad 2004.
7. BREHT, Bertold, *Studime kritike*, Shtëpia Botuese Naim Frashëri, Tiranë, 1982.
8. BUALO, Nikola, *Arti poetik*, përktheu nga origjinali Prokop M. Gjergo, Hyrja, shënimet dhe rishikimi i përkthimit nga Vinçens Marku, Tiranë, 2012.
9. CHEVREL, Yves, *Letërsia e krahasuar*, përktheu Ali Xhiku Albin, Tiranë...
10. ÇABEJ, Eqrem, *Shqiptarët mes Perëndimit dhe Lindjes*, MÇM, Tiranë 1994.
11. ÇAPALIKU, Stefan. *Libri i vogël i dramatikës*, SHBLU, 2011
12. ÇAUSHI, Tefik, *Fjalori estetik*, Tiranë, 2005.
13. ÇIRAKU, Y., GJINAJ, M., *Letërsia shqiptare. Autorë dhe vepra- Bibliografi...*
14. ÇIRAKU, Ymer, *Shqyrtime kritike nga letërsia shqipe*, Shtëpia botuese “Albas”, Tiranë, 2011.
15. DADO, Floresha, *Intuitë dhe vetëdije kritike*, Onufri, Tiranë 2006.
16. DADO, Floresha, *Letërsi e painterpretuar*, Bota shqiptare, Tiranë, 2010.

17. DADO, Floresha, *Proza nëpër teknikat poetike*, Tiranë, 1997.
18. DADO, Floresha, *Sfida teorike të historiografisë letrare*. Bota shqiptare, Tiranë 2009.
19. DADO, Floresha, *Teoria e veprës letrare*. Poetika, Shblu, Tiranë 2003.
20. DEKART, René, *Bisedë për metodën*, përktheu V. Koça, “Elena Gjika”, Tiranë 2005.
21. Dë Nerval, Zherar, “*Silvia*”, ECO, Umberto. “*Mjegullat e Valuas*”, ndërmarrja botuese “Gjon Buzuku”, Prishtinë, 2005.
22. DIBRA, K.,VARFI, N., *Gjuhësi teksti*, Albatros, Tiranë.
23. DRAÇINI, Qemal. *Vepra poetike e Migjenit*, në Enver Muhametaj, *Mendimi letrar shqiptar (1939-1944)* 7, Qendra e Studimeve Albanologjike, Instituti i Gjuhësisë dhe i Letërsisë, “Bota shqiptare”, Tiranë, 2008.
24. ECO, Umberto, *Emri i trëndafilin*, përktheu Donika Omari, Shtëpia Botuese Dituria, Tiranë, 2012.
25. ECO, Umberto, *Gjashtë shëtitje në pyjet e tregimtarisë*, përktheu D. Kastrati, Dituria, Tiranë 2007.
26. ECO, Umberto, *Historia e bukurisë*, përktheu Shpëtim Çuçka, Shtëpia Botuese Dituria, Tiranë, 2011.
27. ECO, Umberto, *Në kërkim të gjuhës së përkryer në kulturën europiane*, shtëpia botuese “Dituria”, Tiranë, 2008.
28. ECO, Umberto, *Për letërsinë*, përktheu Donika Omari, Dituria, Tiranë 2007.
29. ECO, Umberto, *Struktura e papranishme*, Fryma.
30. ELSIE, Robert, *Histori e letërsisë shqiptare*, Botimi i dytë, *Dukagjini*, Pejë, 2001. Enti botues “Gjergj Fishta”, Lezhë, 2009.
31. FETIU, Sefedin, *Vepra e Migjenit dhe kritika e saj*, Prishtinë, 1984.

32. FJALOR I SHQIPES SË SOTME, Toena, Tiranë ,2002.
33. FOUCAULT, Michel, *Pushteti dhe dija- katër sprova*, përktheu Orgest Azizaj, Persida Asllani, ISP- Dita 2000, Tiranë 2009.
34. FOUCAULT, Michel, *Vullneti për dije. Historia e seksualitetit-1*, përkthyer nga frengjishtja Kadri Metaj dhe Orgest Azizi, “Dukagjini”, Pejë, 2008.
35. FRAJ, Northrop, *Anatomia e kritikës*, përktheu nga origjinali Avni Spahiu, Ndërmarrja Botuese “Rilindja”, Prishtinë, 1990.
36. FREUD, Zigmund, *Mbi letërsinë dhe artet*, Fan Noli, Tiranë 2005.
37. GRUP AUTORËSH, *Erotizmi në letërsinë shqipe*, Aktet e konferencës shkencore ndërkombëtare, Departamenti i Letërsisë, Fakulteti i Historisë dhe Filologjisë, “Albas”, Tiranë, 2011.
38. GRUP AUTORËSH, *Fenomeni i avanguardës në letërsinë shqiptare*, Aktet e seminarit shkencor, Departamenti i Letërsisë, Fakulteti i Historisë dhe Filologjisë, Universiteti i Tiranës, Arbëria, Tiranë, 2004.
39. GRUP AUTORËSH, *Homo poeticus-homo politicus*, Aktet e konferencës shkencore ndërkombëtare, Departamenti i Letërsisë, Fakulteti i Historisë dhe Filologjisë, Universiteti i Tiranës, “Albas”, Tiranë, 2012.
40. GRUP AUTORËSH, *Letërsia dhe qyteti*, Aktet e konferencës shkencore ndërkombëtare, Departamenti i Letërsisë, Fakulteti i Historisë dhe Filologjisë, Universiteti i Tiranës, Skanderbeg Books, Tiranë, 2009.
41. GRUP AUTORËSH, *Letërsia shqiptare dhe realizmi socialist*, Aktet e konferencës shkencore ndërkombëtare, Departamenti i Letërsisë, Fakulteti i Historisë dhe Filologjisë, Universiteti i Tiranës, Albas, Tiranë, 2010.
42. GRUP AUTORËSH, *Literatura jonë*, e përmuajshme letrare-kritike, Organ i Lidhjes së Shkrimtarëve të Shqipërisë, viti II, nr. 8, Tiranë, tetor 1948, zëri “*Migjeni (1933-1948)*”.
43. GRUP AUTORËSH, *Si vdesin personazhet në letërsinë shqipe*, Aktet e konferencës shkencore ndërkombëtare, Departamenti i Letërsisë, Fakulteti i Historisë dhe Filologjisë, Universiteti i Tiranës, Tiranë, 2014.



44. HAMITI, Sabri, *Albanizma*, Akademia e Shkencave dhe e Arteve e Kosovës, Botime të veçanta CIII, Seksioni i Gjuhësisë dhe i Letërsisë, Libri 42, Prishtinë, 2009.
45. HAMITI, Sabri, *Letërsia moderne shqipe*, UET-Press, Tiranë 2009.
46. HAMITI, Sabri, *Poetika shqipe (Bioletra-Tematologjia-Albanizma)*, Shtëpia botuese “55”, Tiranë.
47. HAMITI, Sabri, *Utopia letrare*, Akademia e Shkencave dhe e Arteve e Kosovës, Botime të veçanta CXXIX, Seksioni i Gjuhësisë dhe i Letërsisë, Libri 49, Prishtinë, 2013.
48. HORACI, *Arti poetik*, përkthimi, parathënia dhe shënimet nga Dr. Engjëll Sedaj., Ndërmarrja Botuese “Gjon Buzuku”, Prishtinë, 2000.
49. ISLAMI, Nebi. *Historia dhe poetika e dramës shqipe (1890-1990) -1, 2*, ARTC, Prishtinë, 2003.
50. JEFERSON, A. & ROBI, D., *Teoria letrare moderne*, Botimi i dytë, Albas, Tiranë 2006.
51. JORGAQI, Nasho, *Antologji e mendimit estetik shqiptar 1504-1944*, Dituria, Tiranë 2000.
52. JORGAQI, Nasho, *Migjeni në kujtimet e bashkëkohësve*, në 100-vjetorin e e lindjes së Migjenit, Botimet Princi, Tiranë, 2011.
53. JORGO, Kristaq, *Mbi identitetin etnik të Millosh Gjergj Nikollës- Migjenit (1911-1938) përmes një leximi të ri të poezisë “Kangë në vete”*, Përpyjekja...
54. KADARE, Ismail, *Ardhja e Migjenit në letërsinë shqipe*, 8 Nëntori, Tiranë 1991.
55. KALINESKU, Matei, “Pesë fytyrat e modernitetit”, Dituria, Titanë, 2013.
56. KAMY, Alber. *Miti i Sizifit- Ese për absurdin*, përktheu nga frengjishtja Petrit Sinani, Shtëpia Botuese “Fan Noli”, Tiranë, 1992.
57. KAPURANI, Anastas, *Migjeni ose parathënia e dyjëzuar*, Onufri, Tiranë, 2010.

58. KOLIQUI, Ernest, *Estetikë dhe kritikë*, Apollonia, Tiranë, 1999.
59. KONICA, Faik, *Vepra 1,2,3*, Dudaj, Tiranë 2001.
60. KRASNIQI, Nysret, *Autori në letërsi*, AIKD, Prishtinë 2009.
61. KUTELI, Mitrush, *Shënime letrare*, Shtëpia Botuese “Grand Prind”, Tiranë, 2007.
62. LUKA, Agron, *Rreth të vërtetës për botimin “MIGJENI”, VEPRRA, 1954, Mbledhë dhe shpjegue nga Gjovalin Luka*, Botimet “Camaj-Pipa”, 2011.
63. LLOSHI, Xhevat, “*Vlera stilistike në një tregim të Migjenit*”, revista “Nëntori” nr.8, 1983, faqe 44-52.
64. LLOTMAN, Jurij, *Kultura dhe bumi*, përktheu A. Tufa, SHL & K-alef, Tiranë 2004.
65. MARCUSE, Herbert, *Erosi dhe qytetërimi*, Sociologji & Filozofi, përktheu Albana Nexhipi, shtëpia botuese “Uegen”, Tiranë, 2008.
66. MARKO, Petro, *Qyteti i fundit*, shtëpia botuese “OMSCA”, Tiranë, 2000.
67. MARRONE, Gianfranco, *Trupat shoqërorë- Proceset komunikuese dhe semiotika e tekstit*, përkthyer Dh. Shehri, P. Asllani, Botimet “Dudaj”, Tiranë, 2008.
68. MEHR LICHT!, nr. 30, Maj 2007.
69. MIGJENI, VEPRRA, *Vargjet e lira dhe Novelat e Qytetit të Veriut*, mbledhur dhe redaktuar nga Skënder Luarasi, Cetus Tirana, Shtypur në Gorenjski Tisk, Slloveni, 2002.
70. MUHAMETAJ, Enver, *Mendimi letrar shqiptar (1939-1944)* 7, Qendra e Studimeve Albanologjike, Instituti i Gjuhësisë dhe i Letërsisë, “Bota shqiptare”, Tiranë, 2008.
71. PIPA, Arshi, *Kritika- Esse 1940-1944*, Princi, Tiranë 2006.
72. PIPA, Arshi, *Për Migjenin -tri ese*, Princi, Tiranë, 2006.

73. POZZATO, Maria Pia, *Semiotika e tekstit*, përktheu Dhurata Shehri, Shblu, Tiranë 2005.
74. PRENÇI, Mexhit. *Kritika – I*, Omsca, 2008.
75. PRENÇI, Mexhit. *Optikë alternative mbi dramën. Ese, studime, artikuj*, Logoreci, 2000.
76. PROPP, Vladimir, *Morfologjia e përrallës*, përktheu nga origjinali, Agron Tufa, Pika pa sipërfaqe, Tiranë...
77. PSEUDO-LONGINI, *E madhërishmja*, përkthyen: Lisandri Kola; Vinçens Marku,
78. QOSJA, Rexhep, *Panteoni i rralluar- studime, kritika dhe ese*, Naim Frashëri, Tiranë 1988.
79. QOSJA, Rexhep, *Historia e Letërsisë Shqipe, Romantizmi I*, kreu “Romantizmi shqiptar dhe ai evropian”, Toena, Tiranë, 2000
80. RUGOVA, Ibrahim, *Kahe dhe premisa të kritikës letrare shqiptare 1504-1983*, bot. II, Eurorilindja, Tiranë, 1996.
81. RUGOVA, Ibrahim, *Refuzimi estetik*, ribotim, Faik Konica, Prishtinë, Kosovë, 2005.
82. SARTR, Zhan-Pol, *Ç’është letërsia?*, përktheu E. Riska, Deas, Tiranë 1998.
83. SAUSSURE, Ferdinand de., *Kurs i gjuhësisë së përgjithshme*, përktheu Rexhep Ismajli Dituria, Tiranë 2002.
84. SMAQI, Laura, *Itinerare që ndërthuren*, (Studime për letërsinë shqipe) Qendra e Studimeve Albanologjike, Instituti i Gjuhësisë dhe i Letërsisë, Botimet “Poeteka”, Tiranë, 2012.
85. SMAQI, Laura, *Zbulimi i vetvetes n’pasqyrë t’letravet. Proza e shkurtër e E. Koliqit*. Qendra e Studimeve Albanologjike, Instituti i Gjuhësisë dhe i Letërsisë, “Maluka”, Tiranë, 2009.
86. SOLAR, Milivoj, *Hyrje në shkencën për letërsinë*, përktheu Floresha Dado, Botimi i tretë, Julvin 2, Tiranë 2004.

87. SUTA, Blerina, *Pamje të modernitetit në letërsinë shqipe*, Onufri, Tiranë 2004.
88. SHALA, M. Kujtim. *Shenjat e tekstit*, Faik Konica, Prishtinë, 1999.
89. SHEHRI, Dhurata, *Koliqi mes malit dhe detit*, Onufri, Tiranë 2006.
90. SHEHRI, Dhurata. *Statusi i kritikës*, Albas, Tiranë, 2013.
91. SHKURTAJ, Gj., KAZAZI, N., ÇIRAKU, Y., *Hyrje në metodikën e punës shkencore*, Shblu, Tiranë 2004.
92. TODOROV, Tzvetan, *Letërsia në rrezik*, përktheu nga origjinali frëngjisht Mehdi Halimi, shtëpia botuese “Gjon Buzuku”, Prishtinë, 2007.
93. TODOROV, Tzvetan, *Poetika e prozës*, përktheu GJ. Kola, A. Pappleka, Panteon-Sh.L, Tiranë, 2000.
94. UÇI, Alfred, *Labirintet e modernitetit*, “N. Frashëri”, Tiranë, 1978.
95. WELLEK, R., WORREN, A., *Teoria e letërsisë*, përktheu Abdurrahim Myttiu Onufri, Tiranë, 2007.
96. ZHEJI, Gj., XHAFKA, N., *Fjalor enciklopedik letrar*, SHA, Tiranë 2001.

## **Bibliografi në gjuhë të huaj:**

1. ABAGNANO, Nicola, *Dizionario di filosofia*, Roma. 1990.
2. ABRAMS, M. H., *A glossary of Literary Terms*, seventh edition, Cornell University, Heinle & Heinle, Thomson Learning, 1999.
3. BAKER, Paul. HARDIE, Andrew and MC ENERY, Tony, *A glossary of corpus linguistics*, Edinburgh University Press, 2006.
4. BAKHTIN, Mikhail, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, edited and translated by Caryl Emerson, Introduction by Wayne C. Booth, *Theory and History of Literature*, Volume 8, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.
5. BAL, Mieke, *Narratology Introduction to the Theory of Narrative*, Second Edition, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo London, 1999.
6. BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of fiction*, second edition, the University Of Chicago Press Chicago & London, 1983.
7. BRADFORD, Richard, *Stylistics*, Routledge, London and New York, Taylor & Francis GROUP, 2005.
8. CESERANI, Remo, *Il testo poetico*, il Mulino, Bologna, 2005.
9. CUDDON, J. A., *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (revised by C. E. Preston), Penguin Books, 1998.
10. DE MAN, Paul, *Allegories of Reading, Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven and London, Yale University Press, 1979.
11. DUCROT, Oswald. TODOROV, Tzvetan, *Dizionario enciclopedico delle scienze del linguaggio*, Edizione italiana a cura di Giovanni Caravaggi, prefazione di Giulio C. Lepschy, ISEDI, Istituto Editoriale Internazionale, Milano, 1972.
12. ECO, Umberto. *The open work*, Translated by Anna Cancogni, Introduction by David Robey, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1989.
13. MUZZIOLI, Francesco, *Le teorie della critica letteraria*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1994.

14. GARRONI, Emilio, *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Garzanti, Milano 1992.
15. GEE, James Paul, *An introduction to discourse analysis-theory and method*, second edition, Routledge, 2006.
16. GENETTE, Gerard, *Narrative Discourse an essay in method*, Translated by Jane E. Lewin Foreword by Jonathan Culler, Cornell University Press Ithaca, New York, 1980.
17. Gruppo  $\mu$ , *Retorica generale- le figure della comunicazione*, traduzione di Mauro Wolf, Bompiani, 1990.
18. KOLIQUI Ernesto, *Antologia della lirica Albanese* (versioni e note a cura di E. Koliqi), MCMLX XIII, Milano, 1963.
19. KRISTEVA, Julia, *Revolution in Poetic Language*, Translated by Margaret Waller with an Introduction by Leon S. Roudiez, Columbia University Press, New York, 1984.
20. LEVENSON, Michael, *The Cambridge Companion to Modernism*, University Of Virginia, Cambridge University Press, 1999.
21. LODGE, David, *The art of fiction*, Illustrated from classic and modern texts, Vintage Books, London, 1992.
22. MARTIN, Brown, RINGHAM, Felizitas, *Dictionary of Semiotics*, Cassell, London and New York, 2000.
23. MEISTER, Jan Christoph, *Computing Action, A Narratological Approach*, translated by Alastair Matthews, with a foreword by Marie-Laure Ryan, Walter de Gruyter, New York.
24. MIKICS, David, *A new handbook of literary terms*, Yale University Press New Haven & London, 2007
25. PALADINI MUSITELLI, Marina, *La critica e i suoi metodi*, Scuola e cultura, Palumbo Editore, Palermo, 1992.
26. PAVIS, Patrice, *Dizionario dell Teatro*, Zanichelli, Italy, 1998.

27. PHELAN, James, RABINOËITZ Peter J., *A companion to narrative theory*, Blackwell Publishing, 2005.
28. POWELL, John, *Dictionary of literary influences: The Tëentieth Century 1914–2000*, Greenwood Press, Westport, Connecticut • London, 2004.
29. RICHARDS, Jennifer, *Rhetoric*, Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York, 2007.
30. S. ALLEN, william, *Ellipsis Of Poetry and the Experience of Language after Heidegger, Hölderlin, and Blanchot*, State University of Neë York Press, 2007.
31. S. HANEY II, William, *Integral Drama Culture, Consciousness and Identity*, Amsterdam -New York, NY 2008.
32. TODOROV, Tzvetan, *A structural approach to a literary genre*, translated from French by Richard Howard, with new foreword by Robert Scholes, Cornell paperback, Cornell University Press, Ithaca, Neë York, 1975.
33. TOWNSEND, Dabney, *Historical Dictionaries of Religions, Philosophies and Movements*, The Scarecroë Press, Inc. Lanham, Maryland • Toronto • Oxford, 2006.
34. WILLIAMS, Jeffrey, *Theory and the Novel Narrative reflexivity in the British tradition*, Cambridge University Press, 2004.

## TREGUESI I EMRAVE

- Abagnano, N., 82  
Agolli, D., 27  
Aliu, A., 29  
Aristoteli, 83, 102, 106  
Asllani, P., 8, 11, 13, 15, 38, 39, 40  
Bala, V., 27  
Barthes, R., 4, 31, 32, 40, 41, 47, 48  
Beket, S., 107  
Bergson, H., 77  
Bihiku, K., 27, 28  
Bodler. Sh., 19, 37, 56, 81, 131  
Borges, J. L., 37  
Brahimi, R., 27  
Brecht, B., 52  
Buçpapaj, S., 28  
Cuddon, J.A Dado, F.,  
Çajupi, A. Z., 26, 43, 51, 79  
Danteja, 15  
De Balzak. H., 1, 15  
De Lacloss. Ch., 74  
De Nerval, Zh., 37  
De Rada, J., 16, 51  
De.Sausaure, F., 11, 71  
Dekart, R., 8  
Dostojevski. F., 1  
Draçini, Q., 12, 16, 26, 29, 43  
Eco.U., 1, 3, 10, 11, 14, 17, 21, 30,  
37, 39, 48, 54, 62, 64, 81, 83, 97,  
100, 126, 129, 136  
Eliot, T. S., 30, 36  
Fetiu, S., 21, 29, 30, 31, 42, 58, 60  
Fishta, Gj., 46, 100, 102, 104  
Flober, G., 19  
Folkner, W., 106  
Foucault, M., 1, 13, 40, 41, 48, 94  
Fraj, N., 57  
Frashëri, N., 18, 26  
Frojd, Z., 68  
Fromm, E., 67  
Garroni, E., 86  
Gurakuqi, M., 27  
Gjyli, A., 27  
Gjyli, T., 127  
Hamiti, S., 29, 33, 41, 90, 129  
Hoxha, H., 29, 30, 36  
Hygo, V., 74  
Idromeno, K., 35  
Jakllari, A., 119  
Jaus, H. R., 31  
Jorgaqi, N., 17, 18  
Jorgo, K., 28, 99  
Kamy, A., 128, 129



Koliqi, E., 6, 7, 24, 25, 32, 33, 38,  
 46, 47, 56, 64, 118  
 Konica, F., 51, 79, 118  
 Krasniqi, N., 1, 39, 87, 120  
 Kryeziu, R., 12  
 Kumbaro, M., 118  
 Kuteli, M., 7, 24, 33  
 Leopardi, Xh., 78  
 Llotman, J., 31, 36, 81  
 Marko, P., 112  
 Markuze, H., 49  
 Marrone, Xh., 97  
 Matoshi, L., 12  
 Migjeni, 4, 5, 6, 7, 11, 12, 13, 17, 18,  
 21, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 38, 43,  
 46, 49, 51, 58, 60, 32, 64, 81, 83, 85,  
 88, 89, 97, 99, 100, 104, 107, 109,  
 111, 113, 128, 119, 122, 124, 1274,  
 128, 130, 131, 133  
 Muhametaj, E., 4, 11, 12, 26  
 Nabokov, V., 71, 72  
 Oruell. Xh., 74  
 Pastërnak, B., 19  
 Xhojs, Xh., 19  
 Pipa, A., 4, 5, 6, 11, 12, 21, 24, 25,  
 30, 32, 43, 45, 46, 77, 97, 103  
 Poradeci, L., 17, 37, 42, 48, 55  
 Pozzato, M. P., 3, 10, 30, 81, 95, 97,  
 108  
 Qosja. R., 51, 83  
 Sartr, Zh. Pol., 11, 31, 71  
 Sinani, Sh., 11, 128  
 Smaqi, L., 61  
 Spasse, S., 74, 128 131  
 Stërmilli, H., 49  
 Suta, B., 11, 24, 53, 57, 59, 64  
 Shehri, Dh., 4, 6, 38, 47, 56, 67, 78,  
 108,  
 Shiroka, F., 88  
 Shuteriqi, Dh., 26, 27  
 Todorov, ,T., 1, 6, 8, 9, 18, 22, 30,  
 49, 50, 56, 63, 95, 98, 103, 112, 114,  
 126  
 Uaild, O., 37, 119  
 Wellek, R., 56  
 Worren, A., 56  
 Xhiku, A., 7, 59, 62

## ABSTRAKT

### Studim monografik mbi veprën e Migjenit (Poetika e prozës së shkurtër)

Interesi kryesor i këtij punimi ishte që, së pari, të vihej në qendër të vëmendjes proza e shkurtër, e cila, prej të dhënave bibliografike, me disa përjashtime, nuk ka pasur një vëmendje të posaçme prej studiuesve të cilët në pjesën më të madhe të rasteve Migjenin e kanë parë më tepër si poet sesa si prozator.

Mandej, synimi ka qenë që të bëhej një anatomi e poetikës e cila sendërton këtë tip të veçantë proze, e cila në mesin e procesit letrar shqiptar të viteve '30 shfaqet si një ndjeshmëri krijuese krejt e re.

*Ndërgjinishmëria* mes prozës dhe poezisë, *fragmentarizimi* narrativ dhe ligjërimor, *elipticiteti* shpesh deri në kufi të hermetikës, *deestetizimi* sistematik i matricave poetike të letërsisë së Rilindjes, duke shkuar deri në nivele të *parodizimit* të kësaj tradite, e bën prozën e shkurtër të Migjenit që, në raport me kontekstin historik dhe kulturor të kohës kur ai jetoi dhe krijoi, të jetë një dëshmi e një kapërcimi estetik rrënjësor që ofron kjo mënyrë e të bërit letërsi.

Ajo që nga pikëpamja historike është *ardhja* e Migjenit në letërsinë shqipe, nga perspektiva estetike, paradoksalisht është edhe *ikja* përfundimtare e tij prej modeleve krijuese të letërsisë paraardhëse.

**Fjalë çelësa:** *Migjeni, poetikë, prozë e shkurtër, ndërgjinishmëri, skicë, deestetizim, fragmentarizëm narrativ, fragmentarizëm diegjetik, shkrim eliptik, shkrim sintetik, autor model, autor empirik, identitet shkrimor, estetikë e ekuivokut, parodi, izotopi, kundërvënie semantike, utopi, distopi, heterotopi.*

## ABSTRACT

### Monographic study over the Migjeni work (The short prose poetics)

The main interest of this paper was to put in the spotlight the genre of the *short prose* of Migjeni. According to our bibliographic data, with only few exceptions, till now there is no special attention from researchers for this kind of writing and this is because Migjeni mainly is seen more as a poet than as a prose writer.

Then, the goal was to make an anatomy of *poetics* which constitutes this particular type of prose which, among the Albanian literary process 30s, appears as a quite unknown creative sensibility.

The fading of the classic genre boundaries between *prose* and *poetry*, the *narrative fragmentation* and discourse as well; the *elliptic* and sometimes even *hermetic* writing; the systematic effort to *undo* the literature matrices of Albanian Renaissance poetry, going up even to levels of parody etc., this makes the short prose of Migjeni to be a testimony that, in relation to historical and cultural context of the time when he lived and created, this way of making literature was a new literature paradigm.

What, historically, has been the *arrival* of Migjeni in Albanian literature, from a aesthetic point of view, in a paradoxal way, at the same time this was also his final *departure* from the previous literature models.

**Key words:** *Migjeni, poetry, short prose, fading of the genre boundaries, sketch, narrative fragmentation, diegetic fragmentation, elliptical writing, synthetic writing, model author, empirical author, text identity, equivocal aesthetics, parody, isotopy, semantic confrontation, utopia, dystopia, heterotopy.*