



**UNIVERSITETI I TIRANES  
FAKULTETI I GJUHEVE TE HUAJA  
DEPARTAMENTI I GJUHES ANGLEZE**

**“Temat dhe heroinat feministe në prozën  
moderniste të Virginia Woolf-it”**

Punim për gradën shkencore “Doktor” në Letërsi Botërore

**Doktorante**

**Flutura Boçi**

**Udhëheqës Shkencor**

**Prof. Dr. Refik Kadija**

**Tiranë 2020**



**UNIVERSITETI I TIRANES**  
**FAKULTETI I GJUHEVE TE HUAJA**  
**DEPARTAMENTI I GJUHES ANGLEZE**

## **“Temat dhe heroinat feministe në prozën moderniste të Virginia Woolf-it”**

Punim për gradën shkencore “Doktor” në Letërsi Botërore

### KOMISIONI

- |                                   |            |
|-----------------------------------|------------|
| 1. Prof. Dr. Viktor Ristani       | (Kryetar)  |
| 2. Prof. Dr. Shpresa Rira         | (Oponente) |
| 3. Prof. As. Dr. Griselda Danglli | (Oponente) |
| 4. Prof. Dr. Saverina Pasho       | (Anëtare)  |
| 5. Prof. As. Dr. Mirela Papa      | (Anëtare)  |

Tiranë 2020

*“Nuk është e nevojshme të nxitosh. Nuk është e nevojshme të shkëlqesh. Nuk është e nevojshme të jesh askush veçse vetvetja.”*

**-Virginia Woolf, A Room of One's Own / Three Guineas**

*“Mbyllini bibliotekat tuaja nëse dëshironi; por nuk ka asnjë portë, asnjë dryn, asnjë bulon që mund të vendosni mbi lirinë e mendjes sime”*

**-Virginia Woolf, A Room of One's Own**

*“Unë do të guxoja të besoja se Anon, i cili shkroi kaq shumë poezi pa i nënshruar ato, ishte shpesh një grua”*

**- Virginia Woolf, A Room of One's Own**

*“Ndërkohë që pulëbardhat po therrasin lart, deti po vrapon rreth botës dhe bimët po përhapen në tokë? Unë jetoj, unë vdes; deti po vjen mbi mua; është bluja që vazhdon.”*

**- Virginia Woolf, Melymbrosia**

*“Ajo dëshironte shumë më shumë gjëra të tjera sesa dashurinë e një qenie njerëzore - detin, qiellin”*

**- Virginia Woolf, The Voyage Out**

*“Unë hulumtoj nëper bibliotekat publike dhe i gjej ato plot me thesarë të fundosur”*

**-Virginia Woolf**

*“Është po aq e kotë, "mendoj ajo," për ju që të mendoni se mund të më mbroni mua, ose për mua të mendoj se mund t'ju adhuroj ju. Drita e së vërtetës rreh mbi ne pa hije, dhe drita e së vërtetës është tmerrësisht e papërshtatshme për ne të dy.”*

**-Virginia Woolf, Orlando**

*“Por Orlando ishte një grua - Zoti Palmerston sapo e kishte provuar këtë. Dhe ndërsa po shkruajmë për jetën e një gruaje, mund të jemi dakord, të heqim dorë nga kërkesa jonë për veprim dhe ta zëvendësojmë me dashurinë. Dashuria, ka thënë poeti, është e gjithë ekzistenca e një gruaje.”*

**-Virginia Woolf, Orlando**

*“Ejani së bashku, "tha ajo. 'Ata po presin.' Ai kurrë nuk ishte ndier aq i lumtur gjatë gjithë jetës së tij! Pa asnjë fjalë ata ranë dakord. Ata u larguan drejt liqenit. Ai pati njëzet minuta të një lumturie të përsosur. Zëri i saj, qeshja e saj, fustani i saj (diçka lundruese, e bardhë, e purpurtë), shpirti i saj, aventurat e saj; ajo i bëri të gjithë ata të zbrisnin dhe të eksploronin ishullin; ajo trembi një pulë; ajo qeshi; ajo këndoi. Dhe gjatë gjithë kohës, ai e dinte fare mirë, Dalloway ishte duke u dashuruar me veten; ajo po binte në dashuri me Dalloway; por kjo nuk dukej se kishte rëndësi. Asgjë nuk kishte rëndësi. Ata u ulën në tokë dhe biseduan - ai dhe Clarissa. Ata hynin e dilnin në mendjet e njëri-tjetrit pa asnjë përpjekje. ”*

**-Virginia Woolf, Mrs. Dalloway**

## **PASQYRA E LËNDËS**

### **Dy fjalë për punimin**

0.1. Përlijja e temës.....	IX
0.2. Objekti dhe metodologjia e studimit.....	IX
0.3. Struktura e punimit .....	XI
0.4. Hyrje.....	XIV

## **KAPITULLI I**

### **LLOJET E FEMINIZMIT DHE LETËRSIA FEMINISTE**

I. 1. Dallga e parë.....	17
I.2. Dallga e dytë.....	17
I. 3. Dallga e tretë.....	18
I.4. Letërsia feministe.....	19
I.5. Seksi i dytë(1949) nga Simone De Beauvoir.....	20

## **KAPITULLI II**

### **FRIKA SEKSUALE (SEXUAL APPREHENSION) – LIDHJET MIDIS PSIKO-ANALIZËS DHE PSIKOTERAPISË NË PROZËN E VIRGINIA WOOLF- IT.....**

24

II.1. "Frika seksuale" e parë në kontekstin e jetës dhe shkrimeve të Virginia Woolf. Shqetësimet e saj rreth seksit.....	24
II.2. Portretizimi i frikës seksuale në personazhet e Rachel (Udhetimi jashtë) dhe Orlandos në romanin me të njëjtin titull.....	26
II.3. Midis akteve si përpjekja e parë e Woolf për të përfshirë teorinë freudiane të seksualitetit në letërsinë e saj.....	27
II.4. Vdekja dhe zonjusha - Asgjësimi i së kaluarës në Udhetimi jashtë.....	28
II.4.1. Udhetimi jashtë - Zhvillimi i subjektit.....	33
II.4.2. Udhetimi jashtë - Përfundime.....	43

## KAPITULLI III

### LIDHJA DHE SHNDËRRIMI: FEMINIZMI BASHKËKOHOR NË PROZËN POPULLORE TË SHKRUAR NGA SHKRIMTARET FEMRA.

III.1. Traditat e Kriticizmit Feminist.....	45
III.1.1. Rryma e parë feministe: Trajtimi i femrave nga meshkujt.....	45
III.1.2. Rryma e dytë e feminizmit: Gjinokriticizmi.....	45
III.1.3. Faza “femërore” .....	45
III.1.4. Faza e “feminizmit” .....	45
III.1.5. Faza e “Femrës” .....	47
III.1.6. Teza e gruas së çmendur.....	47
III.1.7. Feminizmi francez.....	48
III.2. Një dhomë e vetvetes – Një ese e zgjeruar.....	49
III.3. Bildungsroman-i femëror-Të rritesh femer në një shoqëri patriarkale Ekzistenca e zhanrit.....	51
III.4. Eksplorimi kompleks i femrave nga Woolf. Lidhjet ndërmjet femrave.....	53
III.5. Kompleksiteti karakterial i personazheve femërore të Woolf-it .....	56
III.6. Marge Piercy -Tradita radikale.....	61
III.7. Mary Gordon - Kristianizmi dhe feminizmi.....	64
III.7.1. Punimet madhore të prozës të shkurtër.....	65
III.7.2. Recepti kritik.....	67

## KAPITULLI IV

### MITI I HEROINËS: ROMANI FEMËROR (FEMALE BILDUNGSROMAN) I SHEKULLIT XX

IV.1. Dorothy Miller Richardson Pilgrimage: Four. vol 1 (Pelegrinazhi Katër).....	68
---	----

IV.2. Eksplorimi i grave në novelat e Virginia Woolf-it.....	74
IV.3 Nata dhe Dita – një vështrim i përgjithshëm mbi temën dhe personazhet	
Tema qëndrore.....	78
IV.3.1. Punimi.....	79
IV.3.2 Një dhomë e vetvetes - Cloe dhe Olivia.....	80
IV.3.3 “Znj. Dalloway” – Clarissa Dalloway, Sally Seton dhe Rezia.....	81
IV.3.4. Drejt Farit- analizë e subjektit dhe personazhet.....	91
IV.4. Clarissa Dalloway vs Lily Briscoe.....	98
IV.5. Zgjidhja androgjene: Orlando dhe Një dhomë e vetvetes.....	102

## **KREU V**

### **NGJASHMËRITË NDËRMJET VIRGINIA WOOLF-IT DHE DORIS LESSING-UT**

Hyrje.....	111
V.1. Krahasimi i Vlerave, Besimeve, dhe Arritjeve të Doris Lessing-ut dhe Virginia Woolf-it.....	111
V.1.1. Rrugë-bllokimet.....	112
V.2. Mësimet nga ndryshimet në statusin e femrave.....	113
V.3. Libri i Artë i Shënimeve.....	114
V.3.1 Libri i artë i shënimeve – analizë.....	118
V.3.2. Një skeç i së shkuarës - Virginia Woolf.....	124
V.4. Doris Lessing- Nën lëkurën time: Volumi i autobiografisë sime të 1949.....	124
V.5. Virginia Woolf - “Reminishencat”.....	126
V.6. Virginia Woolf- Dallgët. Analizë.....	128
V.6.1. Tërësia e personazheve.....	129
V.6.2. Stili.....	130

V.6.3. Receptionsi.....	131
V.6.4. Dallgët Dhe Analiza Moderniste.....	133
V.6.5. Jeta Dhe Dallgët E Woolf.....	135
V.6.5. Kultura dhe ndryshimi i kohës.....	136
V.6.5. Kultura dhe ndryshimi i kohës.....	137
V.7. E Qeshura Afrikane - Doris Lessing.....	139

## **KAPITULLI VI**

### **SFIDAT E FEMRËS MODERNE EUROPIANE NË PËRQASJE ME FEMRËN E SOTME SHQIPTARE.**

VI.1. Roli “negativ” i martesës në humbjen e pavarësisë së individit femëror.....	147
VI.2. Kriza shpirtërore e femrës në një shoqëri me ligje e mendësi të patriarkatit modern.....	149
VI.2.1. Karakteristikat e patriarkatit.....	150
VI.2.2. Sfondi historik-Pozicioni i grave në shoqëritë e ashtuquajtura primitive (kohët parahistorike).....	157
VI.3.3.Komunitetet e para fermere: organizimi i kooperativave të punës.....	158
VI.3.4. Suficiti i prodhimit social dhe shfaqja e klasave shoqërore. Shoqëritë e lashtësisë.....	158
VI.3.5. Shoqëritë parakapitaliste. Shoqëritë feudale.....	159
VI.3.6. Periudha e kapitalizmit komercial dhe zhvillimit të fabrikave.....	160
VI.3.7. Revolucioni industrial dhe proletarianizmi i grave.....	161
VI.3.8. Situata me fillimin e Luftës së Parë Botërore.....	162
VI.4. Nryshimet në shekullin e 20-të.....	162
VI.5. Situata socio-ekonomike e femres shqiptare në kohët moderne krahasimisht me të kaluarën.....	163

VI.5.1 Pamjaftueshmëria e pavarësisë ekonomike për emancipimin e plotë të femrës shqiptare.....	167
VI.5.2 Niveli i ulët i grave në vendim-marrje.....	168
<b>PËRFUNDIME</b> .....	172
<b>BIBIOGRAFIA</b> .....	178



## **Mirënjohje dhe falenderime**

*Puna e gjatë, e vështirë por edhe interesante e punimit të këtij disertacioni, nuk do kishte qenë e mundur pa ndihmën e disa njerëzve.*

*Së pari, falënderoj Departamentin e Gjuhës Angleze si dhe Fakultetin e Gjuhëve të Huaja në Tiranë që më dhanë mundësinë të vazhdoja studimet për marrjen e gradës „doktor“.*

*Gjithashtu dëshiroj të shpreh shumë mirënjohje, respekt e falenderime për Prof.Dr. Refik Kadija udhëheqësin tim, për këshillat, sugjerimet, inkurajimin e besimin e vazhdueshëm.*

*Një falenderim i veçantë shkon për drejtuesin e Departamentit të Gjuhës Angleze Prof. Dr. Viktor Ristani për orientimet e vlefshme, mbështetjen dhe inkurajimin gjatë procesit të përgatitjes së këtij punimi..*

*Falenderimet e fundit shkojnë në mënyrë të veçantë për familjen time, për gjithë durimin e mbështetjen e vazhdueshme gjatë realizimit të këtij punimi.*

## DY FJALË PËR PUNIMIN

### 0.1.

#### Përlligjja e temës

***Kjo temë, e cila është e orientuar në fushën e letërsisë angleze, u përzgjedh për arsyet e mëposhtme:***

*Duke qënë se Virginia Woolf-i është përfaqësuesja kryesore e letërsisë moderne britanike, një nga qëllimet e temës është analizimi i veprës së saj duke patur parasysh kontekstin historik dhe kulturor, përjasjen me realitetin duke u përqëndruar në idetë e saj mbi gjininë dhe klasën shoqërore, gruan dhe rolin e saj në shoqëri si dhe kontributin e dukshëm të autores në letërsinë feministe. Gjithashtu një qëllim tjetër i rëndësishëm i zgjedhjes së kësaj teme është interpretimi i veprave të kësaj autoreje të madhe nën dritën e kontekstit në të cilin jemi pjesë aktualisht. Mbrojtja e tezës së doktoraturës me temë: “Temat dhe heroinat feministe në prozën moderniste të Virginia Woolfit”, do të ketë si rezultat në përfundim të saj një njohje të thellë me jetën dhe veprën e Virginia Woolf-it si dhe me të gjithë elementët përbërës të saj, jo vetëm duke u përqëndruar në specifikën e temës, e cila përcjell nëpërmjet veprës së autores personalitetin individual të Woolf-it si një mbështetëse e gjinisë femërore dhe influencat e saj në lëvizjen feministe në Britani e më gjerë, por edhe përjasjen e veprës së saj me kontekstin kulturor dhe shoqëror dhe rolin e gruas në shoqërinë shqiptare.*

*Ky punim mund të shërbejë si pikënisje për studime të mëtejshme mbi këtë temë apo tema të përfaqësuara pas tematikës dhe idetë e veprave të Woolf-it ruajnë ende aktualitetin e tyre në realitetin historik-shoqëror e kulturor në të cilin jetojmë. Gjithashtu këto punime studimore mund të shërbejnë si materiale shkencore akademike, në fushën e letërsisë, sociologjisë, psikologjisë apo disiplinave të ndërmjetme*

### 0.2.

#### Objekti dhe metodologjia e studimit

*Objekti i disertacionit është studimi i veçantive që e bëjnë veprën e Virginia Woolf-it, të krijuar më shumë se një shekull më parë, bashkëkohore, të freskët dhe objekt të debateve kritike joshteruese. Punimi do të përqëndrohet në analizën dhe portretizimin e personazheve feministe të romaneve të Virginia Woolf-it si mënyrë për tu treguar grave rrugën për tu dhënë sens jetës dhe për të kuptuar identitetin e tyre. Virginia Woolf-i e përcakton veten si një shkrimtare të shquar feministe në trajtimin e situatës së pafuqishme të grave. Studimi do të mbështetet në hipotezën kryesore se romanet e Virginia Woolf-it tregojnë një angazhim intelektual ndaj parimeve politike, sociale dhe feministe. Ajo zbuloi shkaqet e shtypjes së grave dhe jep një përgjigje të plotë për çështjen e tyre. Në romanet e saj, përmes teknikes rrëfyese moderniste të perroit të ndërjegjjes, analizës së thellë të mendimeve, ndjenjave, e emocioneve të personazheve Woolf-i ka për qëllim të portretizojë një tablo satirike dhe aktakuzë të tmerrshme të sistemit social anglez. Ajo zbuloi se tendosja emocionale e jetës moderne kishte pothuajse dëmtuar lidhjet e komunikimit mes njerëzve. Ajo pohonte se marrëdhëniet personale sigurojnë rendin dhe kuptimin në jetë, por me vlerat tradicionale të jetës, humbja e kuptimit dhe zgjimit social, marrëdhëniet njerëzore kanë pësuar një goditje serioze.*

*Për përgatitjen e këtij punimi do të bazohem në metodologjinë e përgjithshme që përbën bazën teorike të metodologjisë specifike të Strategjive të studimeve letrare, si dhe në metodat hulumtuese që përbëjnë bazën e metodologjisë specifike si:*

- a. Analizën e teorisë nëpërmjet leximit e konspektimit të literaturës së rekomanduar.*
- b. Metodën statistikore nëpërmjet gumbullimit, seleksionimit dhe renditjes së të dhënave të nxjerra nga konspektimi dhe skedimi i literatures së rekomanduar.*
- c. Metodën komparative në krahasimin e të dhënave nga studiues te ndryshem ne gjuhen angleze, rumune, frenge dhe shqipe, etj.*
- d. Metodën përshkruese nëpërmjet shpjegimit të situatave dhe karaktereve që janë në funksion të temës qëndrore.*
- e. Metodën e dokumentacionit duke përfshirë në punim referencat nga veprat dhe nga studimet e kritika mbi veprat dhe autoren.*

*Për realizimin e këtij punimi është përdorur literatura bazë shkencore, rekomanduar nga udhëhëqësi shkencor (shih bibliografinë në fund të platformës së punimit) duke u përqëndruar kryesisht në veprat e mëposhtme:*

- 1. Bell, Quentin (1996), Virginia Woolf (London: Pimlico, 1996, 1997 [1972])*
- 2. Lee, Hermione. Virginia Woolf: A Life PR6045.O72 Z774 London: Chatto & Windus, 1997*
- 3. Virginia Woolf: Texts and Contexts: Selected Papers from the Fifth Annual Conference on Virginia Woolf. Edited by Beth Rigel Daugherty and Eileen Barrett, with an introduction by Beth Rigel Daugherty (Pace Univ. Press, 1996).*
- Woolf, Virginia, and Francine Prose. The Mrs. Dalloway Reader. 1st ed. Orlando: Harcourt, 2003.*
- 4. Woolf, V., Mrs. Dalloway (HBJ Harvest)*
- 5. Woolf, V., The Collected Short Ficiton of Virginia Woolf (HBJ Harvest)*
- 6. Woolf, V., Three Guineas (HBJ Harvest)*
- 7. Virginia Woolf, A Room of One's Own*
- 8. Virginia Woolf, Orlando*

9. Virginia Woolf, *To the Lighthouse*
10. Virginia Woolf, *The Waves*
11. Virginia Woolf, *Monday or Tuesday*
12. Virginia Woolf, *Night and Day*
13. Virginia Woolf, *The Voyage Out*

### 0.3.

#### Struktura e punimit.

*Punimi i doktoraturës është mbështetur në strukturën e mëposhtme:*

#### **Temat dhe heroinat feministe në prozën moderniste të Virginia Woolf-it**

#### Kapitulli I.

- **Hyrje. Një vështrim historik mbi feminizmin dhe letersinë feministe**

**a. Feminizmi në Dallgën e parë:** Barazia; Woolf zhvilloi teknika të letërsisë inovative me qëllim që të zbulonte eksperiencën e gruas dhe të gjente një alternative ndaj pikpamjeve të dominuara nga meshkujt ndaj realitetit. Zhgënjimet dhe pengesat e martesës ajo i trajtonte shpesh ironikisht. Tek *To the Lighthouse* Woolf shkruan: “Kështu kjo është martesë, mendonte Lili, një burrë dhe një grua që shohin një vajzë duke hedhur një top”

**b. Dallga e Dytë: Ndryshimi; Feministët e Dallgës së Dytë** “Second Wave” u përqendruan në një gamë të gjerë çështjesh gjatë viteve 1960, 70 dhe në fillim të 80-së, duke përfshirë diskriminimin në vendin e punës si dhe në shoqërinë më të gjerë. Disa nga betejat kryesore ishin rreth pagimit të kapitalit, përdhunimi, dhuna në familje, pornografia dhe seksizmi në media si dhe e drejta e zgjedhjes mbi riprodhimin.

#### **c. Dallga e Tretë: Dekonstruksioni**

**Dallga e Tretë** Feministe u shfaq në vitin 1990 pjesërisht si përgjigje ndaj reagimit nga përfitimet e Vales së Dytë Feministe që ishin arritur gjatë viteve 1970 dhe 80. Ndërsa gratë kishin arritur zhvillime të konsiderueshme gjatë valës së dytë feministe, barazia ishte ende një ëndërr e largët.

-**Simone de Beauvoir: *The Second Sex*** (Seksi i dytë)

## **Kapitulli II.**

*Frika seksuale (sexual apprehension) – Lidhjet midis psiko-analizes dhe psikoterapisë në prozën e Virginia Woolf-t.*

*Çështja e frikës seksuale ekziston si një ndërthurje fantastike midis krijimtarisë letrare dhe jetës personale të Virginia Woolf-it. Shkrimtarja e trajton shqetësimin e saj seksual nëpërmjet një seri karakteresh femra që ndryshojnë mjaft në moshë, paraqitje, kapacitet intelektual dhe prirjeve seksuale, por që janë zakonisht gra të shtresës së mesme. Mënyrat se si seksi dhe gjinia veprojnë e ndërthuren në jetën e tyre janë gjithashtu të larmishme.*

## **Kapitulli III.**

*Lidhja dhe Shndërrimi: Feminizmi bashkëkohor në prozën popullore të shkruar nga shkrimtaret femra.*

*Autorët e letërsisë feministe janë të njohur për të kuptuar dhe për të shpjeguar se mbizotërimi i njëjës gjini mbi tjetrën është një koncept që mund të shihet në pothuajse çdo shoqëri. Fakti që ky dominim nuk është në favor të grave është karakteristike themelore e dukshme e letërsisë feministe bashkohore. Autorët në këtë kategori argumentojnë se çdo shoqëri që nuk u mundëson të dy gjinive në mënyrë të barabartë kanale të mësimin dhe njohurive nuk është një shoqëri e plotë dhe e paanshme*

- *Vepra klasike feministe “A Room of One’s Own” – Një ese e zgjeruar e Virginia Woolf-it*
- *Romani Artistik (bildungsroman) i viteve 1970: Të rritesh femër në një shoqëri patriarkale*
- *Explorimi kompleks i grave në veprat e Woolf-it. Lidhjet midis femrave*
- *Marge Piercy: Tradita Radikale*
- *Mary Gordon: Kristianizmi dhe Feminizmi*

## **Kapitulli IV.**

*Miti i Heroinës: Romani Femëror (Female Bildungsroman) i shekullit XX*

*Pozicionet e Woolf në çështjet e seksit dhe gjinisë janë shpesh viktime të një perspective kritike që rëndohet nga një sërë supozimesh të bazuara mbi kuptimin tonë të tanishëm për seksin dhe gjininë -cilat janë ato, si janë të lidhura me njëra tjetrën dhe cfarë efekti kanë në eksperiencën tonë si qenie njerëzore. Eksplorimi im është zhvilluar nga katër pyetje të vazhdueshme: Cilat janë origjinat e shqetësimit seksual të Woolf-it. Si është shprehur qëndrimi i saj kundrejt seksit në shkrimet e saj. Në cfarë shtrirje dhe në cilat mënyra ia del ajo mbanë në “vrasjen e ëngjellit të shtëpisë”? Së fundi është shqetësimi seksual i Woolf-it një produkt i natyrës, kulturës apo një kombinim i të dyve?*

- *Dorothy Richardson: Pilgrimage: Four vol. I (Pelegrinazhi Katër)*

- *Virginia Woolf: “Night and Day” (Dita dhe Nata) – Katherine dhe Mary. “To the Lighthouse” – Mrs. Ramsay, Lily. “Mrs. Dalloway” – Clarissa Dalloway, Sally Seton dhe Rezia. Zgjidhja androgjene: “Orlando” dhe “A Room of One’s Own” (“Një dhomë e vetvetes.). Transformimet fantastike të Orlandos nga mashkull në femër.*

## **Kapitulli V.**

*Ngjashmëritë ndërmjet Virginia Woolf-it dhe Doris Lessing-ut.*

### **A. Ndikimi i Virginia Woolf-it tek Doris Lessing-u.**

- *The Golden Notebook (Ditari i Artë)*  
-Anna Wulf

### **B. Kujtimet. (Mosbesimi)**

- *Virginia Woolf, “A Sketch of the Past” (Një Skicë e së shkuarës)*
- *Doris Lessing: “Under my Skin” (Nën lëkurën time)*

### **C. Kujtimet. (Nostalgjia)**

- *Virginia Woolf, “The Waves” (Dallgët)*
- *Doris Lessing, “African Laughter” (Qeshja afrikane)*

## **Kapitulli VI.**

*Sfidat e femrës moderne europiane në përjasje me femrën e sotme shqiptare.*

- *Roli “negativ” i martesës në humbjen e pavarësisë së individit femëror.*
- *Kriza shpirtërore e femrës në një shoqëri me ligje e mendësi të patriarkatit modern.*
- *Pamjaftueshmëria e pavarësisë ekonomike për emancipimin e plotë të femrës.*

## Hyrje.

### Një vështrim historik mbi teorinë dhe letërsinë feministe

*Teoria feministe është zhvilluar si një pjesë e vogël e një lëvizjeje shumë të madhe feministe e cila përpiket të sfidojë traditat, metodologjitë dhe prioritetet në të gjitha aspektet e jetës. Lëvizja filloi me një thirrje të përhapur për një rivlerësim të madh të koncepteve, teorive dhe metodave të përfshira brenda gjithë disiplinave akademike.*

*Këndvështimi feminist është aplikuar në shumë fusha të kërkimit. Shumë autorë janë përqëndruar në teorinë feministe dhe sikonceptualizimin e perspektivës feministe.*

*Teoria feministe ofron një perspektivë për të kuptuar sjelljen e njeriut në mjedisin shoqëror duke vënë në qendër gratë dhe çështjet që hasin gratë në shoqërinë bashkëkohore. Feminizmi pasqyron "një pikëpamje botërore që vlerëson gratë dhe që ballafaqon padrejtësitë sistematike bazuar në gjini" (Chinn & Wheeler, 1985, p. 74). Këndvështrimi feminist kërkon të shohim individë, grupe, familje dhe organizata në kontekstet e tyre sociale, politike, ekonomike, etnike dhe kulturore. Kryqëzimi i këtyre konteksteve prodhon potencial për shtypje që është rrënjësor në marrëdhëniet gjinore. Teoria feministe është më shpesh e lidhur me të drejtat e grave. Kjo është edhe simplistike dhe reduksioniste. Shumë prej teksteve të sjelljes njerëzore ofrojnë një shqyrtim paraprak të teorisë feministe, megjithatë, për një kuptim dhe aplikim gjithëpërfshirës, është i nevojshëm një studim më i gjerë. Ka shqetësime gjithëpërfshirëse që kanë të bëjnë vëçanërisht me përjasjet ontologjike epistemologjike dhe metodologjike të disiplinës, megjithatë, askush nuk ka asnjë perspektivë feministe monolite; në vend të kësaj, ka shumë perspektiva, mbi baza të ndryshme teorike.*

*Të kuptuarit dhe analiza e shtypjes janë në qendër të teorive feministe. Pjesa më e madhe e punës në valën e dytë të feminizmit përqendrohet në përpjekjet për të identifikuar natyrën e shtypjes së grave. Teoritë mund të identifikojnë mungesën e arsimimit, varësine ekonomike, të drejta politike të pabarabarta, apo nevoja për kontroll mbi seksualitetin, të lidhura me natyrën e shtypjes. Teoritë adresojnë shkaqet e shtypjes si rendin kulturor, marrëdhëniet ekonomike dhe të punës, dallimet biologjike, institucionet politike, dhe botëkuptimin e vetë grave. Teoria feministe na kërkon që të analizojmë në mënyrë kritike se çfarë po ndodh në botën tonë sociale nga kontekste të shumta dhe të sigurojme strategji për përmirësimin e kushteve të pafavorshme që ndikojnë në jetën e grave (Kolmar & Bartkowski, *Feminist Theory: A Reader*, p. 89). Edhe pse nuk është zhvilluar një teori feministe qëndrore, parimet themelore janë dhënë zakonisht kur përshkruhet feminizmi, duke përfshirë edhe koncepte të tilla si vlerësimi i grave dhe përvojave të tyre, duke identifikuar kushtet që shtypin gratë, duke ndryshuar shoqërinë përmes avokimit dhe duke njohur shumë faktorë, jo vetëm gjinore, që ndikojnë veprimet e gruas dhe pikëpamjet e saj. Progresi në feminizem ka qënë më i përqëndruar në lloje të ndryshme të feminizmit. Feminizmi ka evoluar në arena të ndryshme më tepër sesa një koncept unifikues. Etiketat që përcaktojnë*

*keto arena kanë ndryshuar . Disa teori mund të grupohen për shkak të ngjashmërive , apo dallimeve që ofrojnë një lente të gjerë kritike të një morie kontekstesh politike, sociale , ekonomike , etnike dhe kulturore .*

*Para mesit të shekullit të 19-të, gratë janë konsideruar të dobëta intelektualisht dhe fizikisht . Koncepti i tillë u konsolidua nga konventat sociale . Sipas këtij koncepti, shoqëria u nda mes dy botëve: botës private dhe publike. Bota private nënkuptonte se grate duhet të qëndronin në shtëpi. Atyre nuk u lejohet të punojnë apo të mësojnë. Ato ishin edukuar vetëm në një mënyrë që përshtej me natyrën e tyre të dobët të tilla si qepje, infermiere dhe pikturë. Vokacioni i vetëm për gratë ishte martesë. Sipas këtij roli, gratë nuk mund të revolteshin për shkak të frikës, turpës dhe refuzimit nga shoqëria. Bota publike nënkuptonte se burrat janë të fortë mendërisht dhe fizikisht. Ata lejoheshin të punonin, dhe u jepej arsimit i duhur në fusha të tilla si matematika dhe shkenca, etj. Vokacioni i vetëm i burrave ishte puna dhe ndërtimi i shoqërisë. Kjo formulë e ndarjes së botës në dy botë ishte kundër natyrës së njeriut. Rrjedhimisht, kjo çoi në shfaqjen e disa grupeve feministe që u përpoqën të siguronin zgjidhje për ceshtjen e grave. Grupet feministe mund të klasifikohen në marksiste, liberale, psikoanalitike, radikale, sociale, ekzistencialiste dhe post- moderniste. Asnjë prej tyre nuk ka zhvilluar një përgjigje të plotë në ceshtjen feministe. Por një koordinim i tillë dhe mirëkuptim mes tyre mund të bëjë feministët të arrijnë objektivat e tyre, dhe të ndihmojnë ato të zhdukin konkretisht vuajtjet e grave. Sipas feministeve liberalë, shkak i shtypjes së grave qëndron thellë në traditat dhe kodet morale të rreme . Ata kërkojnë që gratë duhet të pajisen me arsimin e duhur dhe të kenë barazi ekonomike me burrat. Mary Wollstonecraft bëri thirrje për ri- organizim të shoqërisë dhe edukimin e grave në mënyrë që ti zhvillojë ato moralisht dhe intelektualisht. J.S. Mill, argumentonte se gratë kanë nevojë për liri të njëjta civile dhe mundësi ekonomike si burrat dhe se burrat duhet të punojnë për çlirimin e grave dhe ndryshimin e mënyrës tradicionale të të menduarit të tyre. (John Stuart Mill On Liberty and Other Essays, p.93) Feministët marksistë theksonin se kapitalizmi është burimi kryesor i shtypjes së grave . Ata kërkonin që sistemi kapitalist duhet të zëvendësohet me një social, në të cilin do të thotë se mjetet e prodhimit i përkasin të gjithëve. Feministja ekzistencialiste Simone De Beauvoir , në libri e saj, Sex i dytë ( 1940) , kërkon që gratë duhet të zgjedhin nëse ato duan të bëhen nëna apo jo. Ajo u bëri thirrje grave për të krijuar një botë të veçantë për veten e tyre , dhe kërkoi që gratë duhet të lexonin libra nga shkrimtare të njohura si Virginia Woolf dhe Catherine Mansfield . Sipas mendimit të saj , gratë duhet të jenë financiarisht të pavarura dhe profesionalisht autonome. Për feministet radikale , shtypja e femrave i ka rrënjët në sistemin patriarkal. Ato kërkuan që shoqëria duhet të pastrohet nga principet juridike, shoqërore, politike dhe kulturore të sistemit patriarkal. Feministet psikoanalitike gjetën burimin e shtypjes së grave i cili është fshëhur thellë në psikikën e grave . Ato u bënë thirrje grave për të hetuar në thellësinë e psikikës së tyre në mënyrë që të vlerësonin pozicionin e tyre si femra . Feministet post-moderne argumentonin se më e mira do të ishte të kishte sa më shumë mendime feministe. Helen Cixous argumentoi se gratë shkruajnë ndryshe nga burrat për shkak të dallimeve të tyre biologjike. Ajo besonte se, duke zhvilluar një shkrim femëror, gratë do të ndryshonin mënyrën se si bota i percepton ato si dhe vendin e tyre në të.*



*Julia Kristeva ndryshon nga Cixous. Ajo hodhi poshtë identifikimin e Cixous të mashkullores me burrat biologjikë dhe femëroren me gratë biologjike. Ajo mendonte se djemtë mund të identifikohen me nënat e tyre, dhe vajzat mund të identifikohen me etërit e tyre. Vajzat mund të shkruanin në një mënyrë mashkullore, dhe djemtë mund të shkruanin në përjasje femërore. Feministet Sociale mendonin se, psikologjia, patrikalliteti dhe kapitalizmi përcaktojnë fatin e grave, kështu që shtypja e femrave i ka rrënjët në proceset shoqërore, faktorët ekonomikë dhe psikologjikë. Kjo nënkupton nevojën për veteorganizim dhe ndryshim në identitetin gjinor. Ata argumentonin se analiza e ndarjes së punës ka fuqinë konceptuale për të ndryshuar teorinë Marksiste-feministe e cila është mjaft e fuqishme për të akomoduar idetë marksiste, radikale dhe psiko-analitike feministe në një kuadër unitar. Feministet sociale zbuluan arsyet dhe sugjeruan një përgjigje të plotë për shtypjen e grave. Të kuptuarit dhe analiza e shtypjes janë në qëndër të teorive feministe. Pjesa më e madhe e punës në valën e dytë të feminizmit përqëndrohet në përpjekjet për të identifikuar natyrën e shtypjes së grave. Teoritë mund të identifikojnë mungesën e arsimimit, varësinë ekonomike, të drejta politike të pabarabarta, apo nevoja për kontroll mbi seksualitetin, të lidhura me natyrën e shtypjes. Teoritë adresojnë shkaqet e shtypjes si rendin kulturor, marrëdhëniet ekonomike dhe të punës, dallimet biologjike, institucionet politike dhe botëkuptimin e vetë grave. Teoria feministe na kërkon që të analizojmë në mënyrë kritike se çfarë po ndodh në botën tonë sociale nga kontekste të shumta dhe të sigurojmë strategji për përmirësimin e kushteve të pafavorshme që ndikojnë në jetën e grave (Kolmar & Bartkowski, Feminist Theory: A Reader, p.74). Edhe pse nuk është zhvilluar një teori feministe qëndrore, parimet themelore janë dhënë zakonisht kur përshkruhet feminizmi, duke përfshirë edhe koncepte të tilla si vlerësimi i grave dhe përvojave të tyre, duke identifikuar kushtet që shtypin gratë, duke ndryshuar shoqërinë përmes avokimit dhe duke njohur shumë faktorë, jo vetëm gjinorë, që ndikojnë veprimet e gruas dhe pikëpamjet e saj. Progresi në feminizëm ka qënë më i përqëndruar në lloje të ndryshme të feminizmit. Feminizmi ka evoluar në arena të ndryshme më tepër sesa një koncept unifikues. Etiketat që përcaktojnë këto arena kanë ndryshuar. Disa teori mund të grupohen për shkak të ngjashmërive, apo dallimeve që ofrojnë një lente të gjerë kritike të një morie kontekstesh politike, sociale, ekonomike, etnike dhe kulturore.*

*Gratë kanë luftuar për barazi për më shumë se 100 vjet. Historia e kësaj lufte është përshkruar shpesh si në kontekstin e “dallgëve”. Më poshtë është një përshkrim i shkurtër nga elementet kryesore në këto dallgë të aktivizmit:*

## KAPITULLI I

### LLOJET E FEMINIZMIT DHE LETËRSIA FEMINISTE

#### 1.1. Dallga e parë

**Dallga e parë** Feministe fokusohet në përpjekjet e tyre kryesisht në fitimin e të drejtave ligjore të tilla si e drejta e votës (votimi i grave) dhe e drejta e pronës. Publikimet e para të njohura nga gratë që i referohen një përpjekjeje për barazi mes burrave dhe grave janë dokumentuar në fillim të shekullit të XV, por ajo që është përmendur si feminizmi i vërtetë i valës së parë filloi me zell në fund të viteve 1800 dhe në fillim të viteve 1900. Kjo valë feminizmi përfundoi kur gratë fituan disa përfitime ligjore në Amerikën e Veriut; (Të drejtat për të patur një rol në lidhje me fëmijët e tyre, të drejtën për të poseduar pronë dhe për të trashëguar prona) dhe kur disa gra fituan të drejtën e votimit në mes të viteve 1917 dhe 1920. Në Kanada, u vendos që gratë që jetojnë në fshat nuk do të fitojnë të drejtën e votës deri në vitin 1960.

#### 1.2. Dallga e Dytë

Feministet e **Dallgës së Dytë** “Second Wave” u përqendruan në një gamë të gjerë çështjesh gjatë viteve 1960, 70 dhe në fillim të 80-së, duke përfshirë diskriminimin në vendin e punës si dhe në shoqërinë më të gjerë. Disa nga betejat kryesore ishin rreth pagimit të kapitalit, përdhunimi, dhuna në familje, pornografia dhe seksizmi në media si dhe e drejta e zgjedhjes mbi riprodhimin. Lufta për zgjedhjen e riprodhimit përfshin një luftë për të patur informacion në lidhje me dhe qasje ndaj kontrollit të lindjes (nxitja e kontrollit të lindjes ishte e paligjshme në Kanada deri në 1969), si dhe lufta për dekriminalizimin e abortit. Në vitin 1988 Gjykata e Lartë e Kanadasë rrëzoi ligjin e abortit duke vënë në dukje që në thelb ka shkelur të drejtën e grave, të lirisë dhe autonomisë personale e garantuar në Kartën e të Drejtave dhe Lirise të Kanadasë. Një përpjekje e mëpashme një vit më vonë për të futur një ligj të ri mbi abortin dështoi në Senat për shkak të një votimi të barabartë. Gjatë këtij harku kohor si Shtetet e Bashkuara (në vitin 1963) dhe Kanada (në vitin 1967) filluan hetimet mbi statusin e grave dhe përmes raporteve pasuese të bëra publike si thellësia dhe gjerësia e pabarazive të përjetuara nga gratë. Komiteti Kombëtar i Veprimit për Statusin e Grave ishte ngritur pas Komisionin kanadez Royal për Statusin e Grave për të avokuar për barazinë e grave dhe u bë një pikë qendrore e rëndësishme për aksionet feministe në Kanada gjatë viteve 1970 dhe 1980.

### 1.3 Dallga e Tretë

**Dallga e Tretë** Feministe u shfaq në vitin 1990 pjesërisht si përgjigje ndaj reagimit nga përfitimet e Valës së Dytë Feministe që ishin arritur gjatë 1970 dhe 80. Ndërsa gratë kishin arritur zhvillime të konsiderueshme gjatë valës së dytë feministe, barazia ishte ende një ëndërr e largët. Raca dhe shtresa shoqërore u bënë çështje të rëndësishme për reflektim dhe veprim brenda lëvizjes - një lëvizje që kishte qënë e dominuar nga gra të bardha, kryesisht të klasës së mesme. Kjo valë e feminizmit nuk është e galvanizuar rreth një ose dy përpjekjeve kryesore, të tilla si e drejta për të votuar ose zgjedhja ndaj riprodhimit, siç ishte rasti gjatë dallgës së parë. Edhe termi feminist nuk është miratuar nga të gjithë, madje shpesh refuzohet nga aktivistët e rinj. Ndërsa lëvizja duket më pak e galvanizuar në këtë valë të tanishme, përsëri nuk ka dyshim se lufta për barazinë e grave është larg përfundimit. Mobilizimi dhe organizimi përmes të gjitha moshave, racave, shtresave shoqërore dhe dallimeve tona si femra mbetet sfidë e përhershme për të vazhduar luftën për barazi të grave.

### 1.4. Letërsia feministe

Letërsia feministë bazohet në parimet e feminizmit dhe përfshin të gjitha veprat letrare të cilat kanë në qendër luftën e gruas për barazi dhe pranim si një qenie njerëzore, para se të bëhet një viktimë e stereotipeve gjinore. Jo të gjitha veprat në këtë kategori ndjekin një qasje të drejtpërdrejtë në drejtim të qëllimit të barazisë. Gratë besojnë se shoqëria mund të ndryshojë mënyrën se si ajo i percepton ato vetëm nëpërmjet mediave të tilla. Jo të gjithë autorët e letërsisë feministe janë gra dhe ka vepra 'fiction' dhe 'jo-fiction'.

Ajo çfarë identifikon letërsinë feministe janë shumë karakteristika të lëvizjes feministe. Autorët e letërsisë feministe janë të njohur për të kuptuar dhe për të shpjeguar dallimin mes gjinisë dhe seksit. Ata besojnë se ndërsa seksi i një personi është i natyrshëm dhe i paracaktuar, shoqëria ka krijuar gjininë së bashku me një perceptim të caktuar rreth roleve gjinore. Ata besojnë gjithashtu se rolet gjinore mund të ndryshojnë me kalimin e kohës. Mbizotërimi i njëjës gjini mbi tjetrën është një koncept që mund të shihet në pothuajse çdo shoqëri. Fakti që ky dominim nuk është në favor të grave është karakteristike themelore e dukshme e letërsisë feministe. Autorët në këtë kategori argumentojnë se çdo shoqëri që nuk u mundëson të dy gjinive në mënyrë të barabartë kanale të mësimi dhe njohurive nuk është një shoqëri e plotë dhe e paanshme. Sipas kritikëve, autorët meshkuj dhe femra nuk janë aq të ndryshëm dhe nuk do të ishte e nevojshme për të identifikuar një klasë të veçantë të letërsisë si feministe apo të shikonin për gjurmë të feminizmit në letërsi. Megjithatë, në çdo vepër të letërsisë feministë, është e qartë se si shkrimtari kritikon qasjen e shoqërisë së qëndëruar në favor të meshkujve dhe përpiqet të kuptojë besimet dhe nevojat e seksit të kundërt më tepër me një qasje subjektive sesa objektive. (Boci, F, 2017 *"Feminist Literature And The Importance of Virginia Wolf's Leading Role In Modern Feminist Literary Criticism"* 4th International Conference on English Language And Literature. Kolegji Universitar Beder, Tiranë).

Në librin e Jane Austen *Krenaria dhe Paragjykimet*, protagonistja, Elizabeth Bennett, ishte një grua që njihete mendjen e saj. Ajo vendosi të ndjekë rrugën e saj drejt asaj që ajo e donte, pamvarësisht presionit shoqëror për të zgjedhur një partner dhe çuar një jetë që ishte paravendosur për të gjitha gratë. Austen nuk përqaset me ndonjë nga këto gjëra haptazi. Elizabeth nuk është e vendosur në një luftë të jashtme në mënyrë që të zgjedhë rrjedhen e jetës së saj. Gjithë vepra është delikatë dhe karakteristika e vetme e qartë e protagonistes është këmbëngulja. Kjo qasje në çështje të tilla është shumë tipike e letërsisë feministe.

Gratë në literaturën feministe janë paraqitur gjithmonë si protagoniste të cilat zakonisht nuk janë të gatshme të pranojnë rolin tradicional të femrës, të përcaktuar nga shoqëria. Gratë në vepra të tilla janë të gatshme të marrin vendimet e tyre, të shprehin zgjedhjen e tyre personale, si dhe të marrin përsipër pasojat që kanë të bëjnë me këto zgjedhje, vendime apo veprime. Edhe pse çdo grua është një bijë, një nënë, një motër ose një grua, çdo vepër e letërsisë feministe merret së pari me të si një grua. Identiteti i këtyre karaktereve femra nuk përcaktohet nga këto marrëdhënie, role, ose stereotipe. Përkundrazi, janë zgjedhjet dhe besimet e tyre që përcaktojnë identitetin e tyre dhe ato janë më pas të lidhura me këto role.

Shumë vepra letrare të shkruara nga burrat i trajtojnë gratë si subjekte të rëndësishme. Autori dhe dramaturgu norvegjez Henrik Ibsen shpesh u përqëndrua tek gratë, mbi çështjet e grave, problemet me të cilat ato përballen në shoqëri dhe vendimet që kanë marrë mbi bazën e vlerave dhe besimeve të tyre personale. Në dramën e tij *Shtëpia e kukullës* shihen qartë forca dhe karakteri i protagonistes.

Disa nga veprat vecanërisht jo-fiksion të letërsisë feministe, shfaqin dhe theksojnë në vecanti, kërkesën për barazi në shoqëri, për të drejtat politike, ekonomike dhe sociale. Me kalimin e kohës, sulmet mbi shoqërinë e dominuar nga meshkujt u bënë më të hapura dhe të drejtpërdrejta, me gratë në letërsinë feministe të cilat kërkonin një vështrim më të afërt në qasjen patriarkale dhe kapitaliste drejt feminizmit.

Shkrimtaret që shkruan vepra me një parim themelor feminist përfshijnë Jane Austen dhe Virginia Woolf si disa prej përfaqësuesve më të hershme të kësaj lëvizjeje. Autoret feministe të cilat shkruan në gjysmën e dytë të shekullit XX dhe në fillim të shekullit Njëzet e një përfshijnë Ursula Le Guin , Angela Carter, Jeannette Winterson , Aimee Bender , Edwidge Danticat , Suzan - Lori Parks dhe Wendy Easserstein .

Vepra të famshme të letërsisë feministe, si jo- fiction ashtu edhe fiction, përfshijnë Virginia Woolf *Një dhomë më vete*, *Shërbëtorja Tale* nga Ana Margaret Atwood, Simone de Beauvoir *Seksi i dytë*, *Pesha e padurueshme* e Susan Bordo: *Feminizmi*, *Kultura Perëndimore dhe Trupi*, *Përralla feministe* nga Barbara G. Walker, Alice Childress *Ashtu si një familje*, Duke lexuar *Lolitën në Teheran*, nga Azar Nafisi, *Kur gjithçka ndryshoi* nga Gail Collins, dhe *The Bell Jar*, nga Sylvia Plath.

### **1.5. Seksi i Dytë (1949), nga Simone De Beauvoir**

Paradigma e inkuadrimit të *Seksi i Dytë* (1949), nga De Beauvoir, e cila rrjedh nga filozofia ekzistenciale, është binari i Vetes / Subjekt dhe të Tjetrit. Vetja / Subjekti është aktiv, subjekti i njohur i epistemologjisë tradicionale dhe është parazgjedhur mashkull. De Beauvoir argumenton se Tjetri, i cili egziston për Vetën / subjekt në një marrëdhënie asimetrike, është femër dhe e feminizuar, duke zënë një vend dytësor si në veprimtaritë konkrete ashtu edhe në vetëdijen subjektive. Tjetri nuk është një plotësuës i barabartë me Vetën / Subjekt, por shërben si një projektion të gjithçkaje që Vetja / Subjekti refuzon: imanenca, pasiviteti, pazëshmëria.

Kjo nuk do të thotë se përcaktimi i Tjetrit është një rast i thjeshtë i represionit. De Beauvoir vë në dukje se ka një sërë arsyesh se pse gratë nuk mund ti rezistojnë përcaktimit të tyre si Tjetri: mungesa e burimeve, lidhjet e ngushta me burrat dhe avantazhet e perceptuara në të qënit Tjetri.

Ndërsa vepra gjithëpërfshirëse e De Beauvoir ngre çështje shumë interesante, ajo çfarë është e rëndësishme në këtë kontekst është zhvillimi i një teorie të subjektivitetit dhe identitetit. Deklarata e saj e famshme, se njeriu nuk lind, por bëhet një grua, mund të lexohet në këtë mënyrë duke argumentuar se nuk ka subjektivitet ontologjik i cili është fushë ekskluzive për burra apo gra. Në vënd të saj, subjektiviteti mund të jepet ose refuzohet nga shoqëria në të cilën subjekte potencialë të njohur vijnë në ndërgjegjen ekzistenciale. Rezultat, sipas de Beauvoir, i mungesës së subjektivitetit egzistencial të gruas. (Boci, F, 2017 "*Feminist Literature And The Importance of Virginia Wolf's Leading Role In Modern Feminist Literary Criticism*" 4th International Conference on English Language And Literature. Kolegji Universitar Beder, Tiranë).

Një nga kontributet më të rëndësishme të de Beauvoir ndaj mendimit feminist të shekullit të 20 është ndarja e "gruas" (si një entitet biologjik) nga "feminitet" (si një ndërtim shoqëror). Në përpjekjen e saj për të kornizuar debatin si të tillë ajo nuk është krejtësisht e suksesshme, pasi që në pjesën e saj mbi biologjinë ajo pikturon një tablo shumë dekurajuese të tjetërsimit të grave nga trupat e tyre; edhe pse ajo e sheh biologjinë e femrës si një pengesë që duhet kapërcyer në vend të një fati fiks, mbetet fakt se organet e grave janë të projektuara si të tilla. Prapë, kjo ndjenjë e mundësive dhe trupit si një "situatë" më tepër sesa një "gjë" përfaqëson si pozitive një pikpamje sa mund të imagjinohet brenda një paradigme e cila varet në transcendencën e vetë fizike. De Beauvoir gjithashtu argumenton se biologjia nuk mund të kuptohet jashtë kontekstit të saj social, ekonomik, dhe psikologjik, dhe se vetëm biologjia është e pamjaftueshme për të shpjeguar se pse gratë janë konstituuar si Tjetri. Ajo përfundon se: "*Gruaja është e përcaktuar jo nga hormonet e saj ose nga instinktet misteriozë, por nga mënyra në të cilën trupi i saj dhe lidhja e saj me botën janë modifikuar përmes veprimit të të tjerëve sesa vetes së saj*". (*The Second Sex*, 1949, p. 69)

De Beauvoir refuzon psikoanalizën si një kuadër shpjegues për një numër arsyesh. Së pari, ajo refuzon të pranohet nocionin e seksualitetit si një e dhënë, dhe argumenton se paradigma psikoanalitike jep rrëfim të shkurtër ndaj subjektivitetit seksual femëror, duke e cilësuar atë vetëm si pasiv, të paracaktuar. (*Hill Collins, Hartssock, hooks, Harding*) Më e rëndësishmja, ajo

propozon që modeli psikoanalitik të imponojë një vendosmëri normative në zhvillimin seksual të grave, duke hequr të gjitha mundësitë e veprimit të ndërgjegjshëm. Në modelin tradicional psychanalytic të cilin de Beauvoir përmend, gratë janë objekte të tjetërsuara, të cilat goditen vazhdimisht nga erërat e dëshiravë seksuale kontraditore të meshkujvë, që mund të arrijnë jo më shumë se një moral surrogat i cili është një aderim i standarteve të përcaktuara nga jashtë dhe jo si rezultat i një përpjekje të ndërgjegjshme në transcendencën dhe veprimin moral. (Boci. F 2017)

Edhe pse de Beauvoir përpiqet të ndërtojë një model historik të nënshtrimit të grave, ajo refuzon pjesën më të madhe të materializmit historik të teoricienëve të tillë si Engels. Sipas mendimit të saj, nënshtrimi ekonomik është i pamjaftueshëm për të mbështetur tjetërsimin egzistencial të grave, dhe i mungon kompleksiteti teorik si një perspektivë shpjeguese. Ajo thekson: *"Ne nuk duhet të besojmë, sigurisht, që vetëm një ndryshim në gjendjen ekonomike të gruas është i mjaftueshëm për të transformuar atë. Pavarësisht nga ky refuzim, vëren ajo, në përputhje me Marks-in, se "nëpërmjet punës gruaja ka pushtuar dinjitetin e saj si një qenie njerëzore dhe se "ky faktor ekonomik ka qënë dhe mbetet faktor themelor në evolucionin e saj. "Megjithatë, derisa kjo ka sjellë, pasojat kulturore, sociale morale dhe të tjera që ky evolucion premtion dhe kërkon, gruaja e re nuk mund të shfaqet."* (The second Sex. P. 144)

Duke hedhur poshtë në masë të madhe rrjedhat teorike të biologjisë, psikoanalizës dhe materializmit historik, de Beauvoir kthen vëmendjen e saj ndaj etnografisë historike siç shihet nëpërmjet një lenteje egzistenciale. Kjo është, pjesa më e dobët e argumentit të saj. Në fakt, ajo krijon një tautologji dhe bie në të njëjtin kurth teorik të cilin ajo ka kritikuar më parë. Ajo argumenton se aktivitetet e burrave brenda kontekstit të parahistorisë, përsëritin dhe kapërcejnë jetën përmes shpikjes dhe krijimit. Edhe pse ajo gjoja refuzon biologjinë si një shpjegim për tjetërsimin e gruas, ajo megjithatë përcakton imancencën egzistenciale në kapacitetin e hershëm biologjik të gruas për të riprodhuar, duke deklaruar se aktivitetet krijuese të grave do të ishin konsideruar thjesht si riprodhim i jetës, në vend se sa krijimi i dickaje të re. Ajo nuk shpjegon përse kapaciteti riprodhues i grave do të shihej vetëm si përsëritje funksionale, e as se çfarë dëshmie egziston që gratë nuk kanë mundësi të krijojnë, shpikin, ose formësojnë botën e tyre fizike në të njëjtën mënyrë që ë bëjnë burrat. Këndvështrimi egzistencial i De Beauvoir ngre probleme të rëndësishme, në qoftë se do të marrim në konsideratë se çfarë roli do të kishte luajtur vet-vëtdija tek njerëzit paramodernë. Çfarë domethënie do të kishte patur transshendeca për njerëzit të cilët nuk ishin duke përdorur një konceptim post-Iluminist të individit, për shembull? Edhe pse ajo përdor historinë si një mjet teorik, ajo e largon nga historia sjelljen njerëzore dhe kapacitetet egzistenciale.

Virginia Woolf afirmon hapur në lidhje me vështirësinë e gruas për tu rigjetur në një letërsi të zotëruar nga meshkujt. Pesha, ritmi dhe aftësia e mendjës së një burri janë shumë të ndryshme nga ato të gruas që ajo të mund të huazojë diçka prej tyre. Dhe bëhet avokate e një letërsie që i përshtatet organizmit feminin. Një trup i brishtë, i paafte për t'i rezistuar një regjimi pune intelektual të qëndrueshme dhe të tensionuar. Por duke thënë këtë, Virginia Woolf - vetë ajo që

lufton me paragjykimet, klisjetë , stereotipet - nuk bën azgjë tjetër vecse rimerr, në një formë tjetër, diskutimin misogyn esencialist dhe manikeist, të cilat ndajnë në mënyrë abuzive tipare të frymës dhe shpirtit njerëzor , duke i vendosur ato në dy kategori të papajtueshme. Nga njëra anë fryma mashkullore, shpirti - mbret dhe bota e tij racionale, e rregullt, rigorozë, e fortë, e kthjellët, e qetë, diellore. Nga ana tjetër shpirti femëror anarkik me botën e tij pasionale, amorfe, kaotike, të varfër, hënore. Fjala e Virginia Woolf , si ajo e predikuesëve të mëvonshëm të ndryshimit feminist, përvetëson këtë skemë binare , përveçse nuk vlerëson në mënyrë pozitive apo negative ndonjërin nga këto dy grupe të sistemit . Argumenti biologjik / fiziologjik i dallimit mes tyre mbetet dallueshëm në sfond. “*Romanet e shkruara nga gratë duhet të jenë më të shkurtër dhe më të përqëndruar se sa ato të shkruara nga burrat*”, (*A Room Of Ones Own, p.101*) shkruan Virginia Woolf, edhe pse hipoteza i është kundërshtuar nga vetë puna e saj...

Woolf shkruan romanet e saj për tu treguar grave rrugën për tu dhënë sens jetës dhe për të kuptuar identitetin e tyre. Virginia Woolf e përcakton veten si një shkrimtare të shquar feministe në trajtimin e situatës së pafuqishme të grave. Ajo zbuloi shkaqet e shtypjes së grave dhe jep një përgjigje të plotë për çështjen e grave. Romanet e Virginia Woolf tregojnë një angazhim intelektual ndaj parimeve politike, sociale dhe feministe. Woolf ishte një nga shkrimtarët pikëpamja jetësore e të cilëve u kushtëzua nga forcat e moshës së tyre. Ajo kishte vëtdijjen akute të dëmit të jetës bashkëkohorë, dhe shkrimet e saj dënonin kulturën britanike patriarkale. Në romanet e saj, Woolf ka për qëllim të portretizojë një tablo satirike dhe aktakuzë të tmerrshme të sistemit social anglez. Ajo zbuloi se tendosja emocionale e jetës moderne kishte pothuajse dëmtuar lidhjet e komunikimit mes njerëzve. Ajo pohonte se marrëdhëniet personale sigurojnë rendin dhe kuptimin në jetë, por me vlerat tradicionale të jetës, humbja e kuptimit dhe zgjimit social, marrëdhëniet njerëzore kanë pësuar një goditje seriozë. Ky shtet i rrëmujës është shprehur në romanet e Woolf nëpërmjet paaftësisë së personazheve të saj për të komunikuar me njëri-tjetrin .Tek *Znj Dalloway* , ( 1925) , Clarissa përpiqet të zbulojë një mjet komunikimi me të tjerët, por ajo dështon për të kapërcyer ndjenjën e vëtmisë . Tek *Drejt Farit* (1927), edhe pse Ramsays dhe mysafirët e tyre jetojnë së bashku, secili është një shpirt i izoluar. Woolf ua kushtoi romanet e saj analizës së mjerimit dhe vetmisë së jetës së grave që janë formuar nga morali dhe mjetet ideologjike konvencionale. Mis Kilman dhe Rezia janë shembuj të shquar të mizorisë së doktrinës së verbër shoqërore e politike të shoqërisë angleze. Ajo synon krijimin e një bote hermafrodite në të cilin egziston një ekuilibër mes intelektit dhe emocionit. Woolf prezanton personazhe gra që nënkuptojnë shpresë në këtë botë të tilla si Elizabet në *Znj Dalloway* dhe Lily tek *Drejt Farit*.

Duke qënë të vetëdijshëm për rëndësinë e nevojës që të gjitha gratë të rebelohen kundër sistemit patriarkal, Woolf shqyrtoi veprat letrare dhe biografite e grave të shkrimtareve të tilla si Elizabeth Barrett Browning, Jane Austen, Charlotte Bronte, Mary Wollstonecraft, Russell Mitford dhe të tjera. Ajo shqyrtoi jetën e tyre dhe mënyrën se si ato kishin përkthyer pakënaqësinë e tyre ndaj dominimit të meshkujve në letërsi. Ajo zbuloi se duke vrarë stereotipin femëror, “*Ëngjëlli i shtëpisë*”, siç Woolf e quante, ishte një pjesë e punës së gravë shkrimtarë.

Këto shkrimtare gra mbanin integritetin tyre dhe këmbëngulnin mbi identitetet e tyre kundër shoqërisë patriarkale.

Ajo besonte se artisti ka nevojë për qëllime të përbashkëta, tradita dhe vazhdimësi. Woolf komentonte tek *"Një dhomë më vete"* 1929: *"Kryeveprat nuk janë lindje të vetme dhe solitare, ato janë rezultat i shumë viteve të menduarit në mënyrë të përbashkët e të menduarit nga trupi, kështu që përvoja e masës është pas çdo zëri të vëtëm."*

Virginia Woolf zbuloi se gratë ishin përjashtuar nga burrat nga të qëniet krijuesit ë këtyre kryeveprave, kështu që ajo krijoi për gratë një traditë të tyre tek *"Një dhomë më vete"* (1929). Në mënyrë që të vrasë ëngjëllin e të krijojë një artist, gratë duhet të krijojnë identitetin e tyre, të bisedojnë rreth përvojave të tyre dhe inkurajojnë të shkruarit e grave.

Disa nga miqtë e Woolf ishin ndikues kryesorë në zhvillimin politik të saj si Margaret Davies, presidente e National Women's Co-operativ Guild, dhe Janet Case. Woolf e pranonte se gratë mund të ndryshojnë vlerat e shoqërisë dhe ta shpëtojnë atë prej vetë-shkatërrimit. Hawkes citonte një pjesë nga një letër që Virginia Woolf ia kishte dërguar Margaret, në vitin 1916,

*"Unë u bëra në mënyrë të vazhdueshme më shumë feministe dhe pyes veten se si kjo letërsi absurde mashkullore vazhdon të shkruhet ditë pas ditë pa ndonjë grua të re të fuqishme e cila të na tërheqë së bashku dhe të marshojmë përmes saj". (V. Woolf's letter to Margareth)*

Virginia Woolf bëri thirrje për njohjen e asaj që ajo kishte parë në miqësinë e saj me gra - karakteristikat që do ti kishin mbrojtur ato nga shfrytëzimi emocional. Ajo bëri thirrje për një botë të simpatisë. Ajo bëri thirrje për një shoqëri të gravë si një alternativë ndaj strukturave autoritare. Në thirrjen e saj, ajo urdheron gratë të besojnë në veten e tyre, të ruajnë integritetin e vlerave të tyre dhe të përjashtojnë nga shoqëria gjithë vlerat e dominimit maskilist, hierarkisë dhe pushtetit.



## KAPITULLI II

### FRIKA SEKSUALE (SEXUAL APPREHENSION) – LIDHJET MIDIS PSIKO-ANALIZES DHE PSIKOTERAPISË NË PROZËN E VIRGINIA WOOLF-IT.

#### 2.1. "Frika seksuale" e parë në kontekstin e jetës dhe shkrimeve të Virginia Woolf. Shqetësimet e saj rreth seksit

Virginia Woolf-i sot është e mirënjohur nga studjuesit si shkrimtare feministe. Opozita e saj në hierarkinë gjinore të pushtetit në shoqërinë moderne perëndimore përfshin një pikëpamje që ka arritur pothuajse maja totale në akademinë liberale. Shkrimtarja Woolf flet për "vajzat e njerëzve të arsimuar", sot më shumë se sa ajo u flet grave të shtresës së mesme, të cilat ishin bashkëkohëset e saj. Kjo shërben si një kujtesë si e sa kemi arritur dhe sa duhet ende të bëhet në mënyrë që të arrihet barazia gjinore. Pikërisht sepse fjalët e saj mbajnë një peshë të tillë në diskursin feminist, qëndrimet e Woolf mbi çështjet e seksit dhe gjinisë janë shpesh viktima të një perspektive kritike që është e ngarkuar me një sërë supozimesh bazuar në të kuptuarit tonë të tanishëm të seksit dhe gjinisë - atë që ato janë, se si ato lidhen me njëri-tjetrin, dhe çfarë ndikimi kanë në përvojën tonë si qenie njerëzore. Ky është qëllimi i një fenomeni që ia vlen të eksplorohej në shkrimet e Woolf-it, i cili është i dallueshem dhe i pandashëm nga idealet e saj feministe - çështja e frikës seksuale. Woolf ka shpenzuar një jetë të tërë duke u ndeshur me lloje të ndryshme të frikës seksuale, duke u përpjekur me anë të shkrimeve të saj të shprehë frikën e saj ndaj intimitetit seksual dhe për ti shpëtuar ndikimit të dominimit patriarkal. Në shkrime për mënyrën se si seksi (si akti fizik ashtu dhe përcaktimi biologjik) ka të bëjë me dhe ndikohet nga gjinia, Woolf përpjekjet të artikulojë neurozën e saj personale seksuale me qëllim që ti fshijë ato, dhe të vëjë në dukje fuqinë shkatërruese të patriarkatit me shpresën për të reduktuar ndikimin tij mbi të gjitha "bijat e njerëzve të shkolluar" që përfshijnë seksin e tyre si një pengesë shoqërore e cila i ndalon ato të kenë autonomi profesionale dhe artistike. Ky eksplorim mund të përcaktohet nga katër pyetje të përsëritura: Cilat janë origjinat e frikës seksuale të Woolf-it? Cili është qëndrimi i saj ndaj seksit shprehur në shkrimet e saj? Deri në çfarë mase dhe në cilat mënyra ajo arrin të ketë sukses në "vrasjen e engjëllit të shtëpisë"? Së fundi, është Frika seksuale e Woolf-it në fund të fundit një produkt i natyrës, kulturës apo ndonjë kombinim i të dyjave? <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Në esenë e saj "Profesionet për Gratë", Woolf mishëron paradigmën represive viktoriane femërore në një fantazmë të njohur si Engjëlli i Shtëpisë: "Ju që vini nga një brez i ri dhe më i lumtur mund të mos keni dëgjuar për të - ju nuk mund të dini se çfarë unë dua të them me Engjëllin e Shtëpisë. Unë do ta përshkruaj atë sa më shkurt të mundem. Ajo ishte shumë dashamirëse. Ajo ishte jashtëzakonisht simpatike. Ajo ishte tërësisht altruiste. Ajo shkëlqente në artet e vështira të jetës familjare. Nëse kishte pulë, ajo merrte këmbën; nëse kishte një projekt, ajo ulej në të - me pak fjalë ajo ishte konstituuar në atë mënyrë që ajo të mos kishte kurrë një mendje apo një dëshirë të saj, por preferonte të simpatizohej gjithmonë me mendjet dhe dëshirat e të tjerëve. Mbi të gjitha - nuk duhet ta përmendte këtë - ajo ishte e pastër."

"Frika seksuale" duhet parë në kontekstin e jetës dhe shkrimevë të Virginia Woolf-it. Shqetësimet e saj rreth seksit - si akti fizik ashtu edhe dallimi biologjik - përshkojnë veprën e shkruar prej saj. Si një fëmijë dikur e ngacmuar seksualisht, ajo i druhet agresionit seksual mashkullor dhe fillimisht e barazon atë me shkeljen dhe shkatërrimin e femrës. Duke qënë e kufizuar dhe e margjinalizuar brenda grupit të saj familjar, Woolf është tepër e shqetësuar për të liruuar veten nga kufizimi i stereotipeve femërore dhe për të shmangur llojet e marrëdhënieve që vendosin gratë në shërbim të burrave. Woolf ka frikë si shkeljen fizike seksuale ashtu dhe metodat më të pranueshme nga shoqëria sipas të cilave femrat janë bërë për të kënaqur dëshirat e meshkujve. Ajo nuk dëshiron të jetë një viktimë e dhunës seksuale dhe ajo është po aq kundër për t'u bërë engjell në shtëpine e dikujt tjetër. Në thelb, frika seksuale mund të përcaktohet si ndonjë frikë apo shqetësim i cili është shkaktuar nga rrethanat të cilat dalin nga fakti se Woolf është një femër.

Është e rëndësishme të mbahet mend se Woolf shkruante në një kohë kur dallimi modern mes seksit dhe gjinisë (atij biologjik vs konstrukt kulturor) mezi mund të mendohej. Prandaj, ajo përdor termat "mashkullore" dhe "mashkull", "femërore" dhe "femra" në mënyrë të këmbyeshme. Woolf ka tendencë për të parë disa tendenca të sjelljes - pajtimin e heshtur të grave, të predispozitës së meshkujve ndaj sportit dhe dhunës - si të lindura në biologjinë tonë më tepër se produkte të thjeshta të socializimit. Megjithatë, kjo nuk e verbon atë ndaj fuqisë shtrënguese të kulturës duke i bërë njerëzit të veprojnë sipas një roli gjinor të përcaktuar ndjeshëm. Woolf është ngushtësisht e njohur me punët e patriarkatit, dhe fuqia e tij për të kufizuar jetën e saj dhe për të penguar përpjekjet e saj artistike ka kontribuar jashtëzakonisht në frikën e saj seksuale.

Një mendimtar modern feminist me kufij të përcaktuar mirë midis seksit dhe gjinisë mund të hasë vështirësi për të kuptuar se cilit koncept është duke iu referuar Woolf kur përdor fjalë të tilla si "seksi", "mashkull" dhe "femra." Nuk ka zgjidhje të lehtë për këtë problem. Woolf përdor fjalën "seks" për t'iu referuar si çështjeve të biologjisë ashtu edhe çështjeve të sjelljes. Ajo ia atribuon sjelljen e burrave dhe grave si kushtëzimit me bazë gjinore ashtu edhe preferencave seksuale. Duke pasur parasysh fjalorin e kufizuar dhe besimin e saj se si natyra ashtu edhe edukimi kontribuojnë në sjelljen e njeriut, nganjëherë duket sikur Woolf i është bashkuar koncepteve tashmë të dallueshme të seksit dhe gjinisë. Në fakt, ajo përpiket për ti ndarë të dyja në një mënyrë që nuk ishte bërë më parë.

Woolf nuk përdor termin "gjini", por problemet e saj me seksualitetin janë krijuar kryesisht nga fenomeni shoqëror që tashmë është përmendur nga ky term. Pjesa më e madhe e vështirësive të Woolf në lidhje me seksin e kundërt erdhi si pasojë e dobësive të saj të hershme, kur ishte e detyruar të sillej në përputhje me idetë e anëtarëve meshkuj të familjes së saj. Sjellja e nënshtruar dhe e orientuar ndaj shërbimit kërkohet nga Leslie Stephen dhe shfrytëzimi seksual i George Duckworth-it e mësoi të renë Virginia Stefani që të jetë një grua "femërore" Gruaja duhet të jetë përjetësisht e ndjeshme ndaj agresionit mashkullor në të gjitha format e tij të ndryshme. Ky është një mentalitet që ajo kurrë nuk mundi ta fshinte; edhe pse ajo vetë gjeti një lidhje të sigurt dhe jo-shfrytëzuese me Leonard Woolf, bindja e saj se shtypja e femrave ishte krijuar nga dëshira e meshkujve për dominim ka mbetur në qendër të mënyrës se si ajo shihte botën.

Edhe si një grua dhe si shkrimtare, Woolf-i u përpoq për të kuptuar dhe për të kapërcyer kufijtë që indoktrinimi social kishte vendosur mbi të. Artistikisht, kjo do të thotë "Vrasjen e Engjëllit të shtëpisë" - duke përdorur një gjuhë seksualisht të çliruar dhe duke eksploruar tema që kishin qenë tradicionalisht krahina të autorëve meshkuj. Përshkrimi që Woolf i bën marrëdhënieve mes gjinive përpiqet të godasë pengesat që përcaktojnë subjektet e çështjeve të pranueshme për zonjat. Suksesi i saj ka qenë i pjesshëm në rastin me të mirë - D. H. Lawrence-ajo nuk është - por përpjekjet e saj për të treguar sinqerisht dhe haptazi problemet seksuale të grave kanë pasur një efekt të thellë mbi shkrimtarët e mëvonshme feministe. Ashtu si shumica e personazheve të saj femra, Virginia Woolf dëshironte të ishte e lirë si nga autoriteti i hapur mashkullor ashtu edhe nga mendje-kontrolli tinëzar i socializimit femëror. Kjo dëshirë është theksuar me shumë forcë në shkrimet e saj; megjithatë, ajo nuk është shoqëruar me llojin e teksteve eksplicite seksuale që kanë prodhuar bashkëkohësit e saj meshkuj.

Të gjithë romanet e Woolf përmbajnë elemente të përvojës së saj, me personazhe dhe marrëdhënie të nxjerra nga jeta, si dhe ngjarje aktuale autobiografike të cilat shfaqen në një farë mase në çdo libër. Në mënyrë të ngjashme, të gjitha romanet e saj prekin në një farë mënyre çështjet e seksit dhe gjinisë, edhe pse në raste të caktuara, të tilla si ndërprerja e rrëfimit në mënyrë të menjëhershme e një takimi seksual në *Dhoma e Jakobit*, teknika e saj e preferuar është prerja selektive. *Zonja Dalloway* dhe *Drejt Farit*, romanet më të njohura të Woolf, merren gjerësisht me çështjet e gjinisë, por jo domosdoshmërisht të seksit. Ndër librat e saj tre veprat në prozë, ku frika seksuale luan një rol të madh janë: *The Voyage Out*, *Orlando*, dhe *Between the Acts*. Këto romane me sa duket përmbajnë përpjekje veçanërisht të fokusuar nga Woolf për të artikuluar frikat e saj seksuale, përcaktuar origjinën e tyre si dhe për të studiuar potencialin e tyre për të influencuar jetën dhe artin. Këto eksplorime imagjinare plotësohen nga dy esetë e saj feministe, *A Room of One's Own* dhe *Three Guineas*.

Pavarësisht nga sasia tronditëse e materialit biografik në dispozicion mbi Woolf, *Virginia Woolf* i Quentin Bell mbetet një veper thelbësore për çdo shqyrtim kuptimplotë të jetës së saj. Biografia e tij është kriteri mbi të cilin të gjithë studiuesit e mëvonshme bazojnë eksplorimet e tyre. Bell është kontestuar shpesh, por kurrë nuk është rrëzuar. Kjo punë ultra-kanonike mbi Woolf duket më e vlefshme kur çiftëzohet me një shqyrtim më të fundit, më aktual të jetës së saj - *Virginia Woolf* nga Hermione Lee. Libri i Lee është i ndarë në kategori të tilla si "*Fëmijëria*", "*Abuzimet*", "*Liaisons*" dhe "*Martesa*", ndërsa Bell e ndan punën e tij në mënyrë rigorozë sipas kronologjisë. Së bashku, këto dy biografi japin informacion të shkëlqyer faktike dhe analiza të shumta mbi jetën dhe veprën e Virginia Woolf.

Shkrimet personale të Woolf - ditaret e saj, letrat dhe *Moments of Being* –publikuar pas vdekjes kanë një vlerë të paçmuar në drejtimin e vëmendjes ndaj atyre aspekteve të përvojës së saj seksuale që ajo konsideronte më të rëndësishme.. Gjithashtu vëllimi i fundit i ditarit të plotë Woolf, i botuar nga Anne Olivier Bell, është shumë i vlefshëm për të kuptuar shkallën në të cilën Lufta e Dytë Botërore kishte ndikuar perspektivën e Woolf mbi meshkujt dhe mashkulloresinë.

## **2.2. Portretizimi i frikës seksuale në personazhet e Rachel (*The Voyage Out*) dhe Orlandos në romanin me të njëjtin titull**

Në kuptimin e formës, *The Voyage Out* është një nga sipërmarrjet më pak inovative të Woolf. Krijohet përshtypja se energjitë e saj krijuese janë konsumuar plotësisht me emocionin që ajo përpiqet të përcjellë. Ky roman i parë përmban perqasjen më negative të Woolf mbi seksualitetin për se. Protagonist i saj, Rachel Vinrace, përjeton pasionin seksual si një problem të cilin ajo është krejtësisht e papërgatitur për të zgjidhur dhe ndryshe nga Woolf, ajo nuk arrin dot të mësojë burimin e ankthit të saj seksual. Gjuha e *The Voyage Out* është intensivisht - por në mënyrë indirekte - fizike. Eksitim seksual dhe frika ndaj seksit janë përcjellë me anë të imazheve të mbytyes, marrjes së frymës dhe duke qënë në fund të oqeanit. Makthet janë gjithashtu një element i rëndësishëm në ndërtimin e atmosferës së terrorit seksuale që përfundimisht e vret protagonistin. Romani i parë i Woolf ngjall emocione të forta dhe përshkruan situata dukshëm seksuale, por ajo e bën këtë përmes lenteve difuze të metaforës.

Intervali nëntë-vjeçar mes përfundimit të librit *The Voyage Out* dhe publikimit të Orlando transformoi një shkrimtare të re, të papërvojë e të panjohur në një njeri të famshëm të mirë-publikuar me një martesë të suksesshme (mëse e pazakontë). Orlando nuk i kushton vëmendje konventave të formës, duke mjergulluar linjat mes realitetit dhe fantazisë me gëzim absolut. Për më tepër, Orlando është portreti i trilluar i Vita Sackville-West, një grua me të cilën ajo pati një marrëdhënie për gjatë një viti. Përvojat e Orlandos portretizojnë frikën seksuale, si rezultat i keqpërdorimit historik të grave nga shoqëria, një problem me bazë shoqërore që zhduket kur nocionet artificiale të feminitetit janë eliminuar nga vetëdija e një individi. Transformimi i Orlandos nga mashkull në femër i paraprin evolucionit të një mendje hermafrode që mund të triumfojë mbi ndikimet e dëmshme të socializimit femëror.

Orlando shpesh është shpërfillur nga biografët dhe kritikët e Woolf, ndoshta për asnjë arsye tjetër përveç se ky libër nuk duket mjaftueshëm i stërmunduar për tu vlerësuar si një veper e madhe artistike. Kjo gjë është e padrejtë - thellësia nuk duhet gjithmonë të barazohet me patosin. Në fakt, qasja lozonjare e Woolf ndaj betejave gjinore të Orlandos është në shumë mënyra një metodë më e fuqishme për të shprehur qëndrimin e saj se sa tonin melodramatik të *The Voyage Out*. Në çdo rast, trajtimi që i ben Woolf seksualitetit në këtë "biografi" mban një ndryshim të dukshëm nga të gjitha veprat e saj të mëparshme. Seksi për Orlando është një forcë pozitive dhe vetë aktet seksuale sjellin kënaqësi të pakomplicuar. Lufta e vërtetë e Orlandos është kundër forcave shoqërore të gjinisë, të cilat kërcënojnë autonominë e saj dhe potencialin e saj krijues duke u ndjekur nga transformimi fizik. Pas përfundimit të Orlandos, Woolf vazhdoi të shqyrtojë efektin e sistemit patriarkal mbi krijimtarinë e femrës në polemikën e saj feministe tek *Një dhomë me vete*. Në të dyja veprat, ajo arrin në përfundimin se zgjidhja e vërtetë e problemit nuk qëndron vetëm në eliminimin e dominimit mashkullor, por edhe në një zvogelim të ndarjes mes mashkullorësisë dhe feminitetit.

### **2.3. *Between the Acts* si përpjekja e parë e Woolf për të përfshirë teorinë freudiane të seksualitetit në letërsinë e saj**

*Between the Acts* Ashtu si *The Voyage Out*, përshkruan një protagonist që paralelizon Woolf përse i përket moshës, gjinisë dhe momentit historik, duke u bërë kështu një shembull i shkëlqyer i mënyrës në të cilën frika e saj seksuale është transformuar si nga përvoja e saj personale si një grua profesioniste në një shoqëri patriarkale dhe me zhvillimet e fundit historike, veçanërisht me rritjen e fashizmit dhe fillimin e Luftës së Dytë Botërore. Refrimi i vetëdijshëm tek *Between the*

*Acts* nuk është trazuar nga seksualiteti për se, por nga rendi shoqëror që ka transformuar dëshirat natyrale në një mjet për të shtypur si gratë ashtu edhe burrat. Ky roman i fundit, i cili i detyrohet shumë polemikës të dytë të madhe të Woolf-it, *Three Guineas*, argumenton se kushtëzimi patriarkal sjell një paradigmë mashkullore shtypëse (dhe të dhunshme) e cila është gati aq e rëndë si ndaj vetë patriarkëve ashtu edhe ndaj atyre që ata shtypin. Ankthi seksual është ende i pranishëm, por përfaqësimi i saj ka ndryshuar nga vuajtjet e një gruaje naive e të re e cila flirtohet në mënyrë të respektueshme në imazhin shumë më tronditës të një gruaje të pambrojtur e cila dhunohet nga të njëjtët ushtarë britanikë të cilët supozohet të jenë mbrojtësit e lirisë dhe drejtësisë.

*Between the Acts* është përpjekja e parë e Woolf për të përfshirë teorinë freudiane të seksualitetit në letërsinë e saj. Woolf filloi leximin e Freud në dhjetor të vitit 1939. Qëllimi i saj ishte deklaruar "*për të zgjeruar perimetrin... për t'i dhënë trurit tim një hapësirë më të gjerë: për ta bërë atë objektiv; . Për të marrë jashtë* " (80) (79) Ironikisht, teoria freudiane me sa duket e nxiti Woolf të shkojë më tepër brenda psikologjisë së njeriut në vend që të dilte jashtë saj; megjithatë, përgjithësimi i natyrshëm në analizat e sjelljes njerëzore të Frojdit i jep Woolf një mënyrë për të portretizuar seksualitetin që shtrihet jashtë sferës së përvojës së saj personale

Teoria feministe i ka kushtuar një vëmendje të madhe si frikës personale të Woolf ndaj intimitetit seksual ashtu edhe qëndrimit të saj politik mbi problemet e pabarazisë gjinore dhe ndikimit të saj në marrëdhëniet mes sekseve. *Destinacionet Feministe dhe Ese të mëtejshme mbi Virginia Woolf-nga Rachel Boulby është* mjaft i dobishëm në vendosjen e Woolf brenda traditës së bursave feministe. Perspektiva feministe e Woolf është interesante, por e pabesë - aq shumë prej ideologjisë dikur tronditëse të Woolf tashme është bërë mendimi i përhapur feminist aq sa anakronizmi është një problem i shpeshtë. Pavarësisht gjasimeve të aferta në teori, Woolf nuk përshtatet me ndonjë nga kategoritë e preferuara postmoderne të feminizmit . Ajo nuk mund të vlerësohet në mënyrë të drejtë si "thjesht" një bulimike e shtypur, lezbike, skizofrenike, edhe pse secili prej këtyre tipareve ka pasur efekte të rëndësishme në jetën dhe punën e saj. Në mënyrë të ngjashme, frika e saj e ndryshueshme dhe e përzier si ndaj burrave si individe dhe pasioneve të tyre, ashtu edhe ndaj pushtetit ç'njerëzor të sistemit patriarkal është më shumë se vetëm një "Ngritje e ndërgegjes." Për më tepër, teoria feministe tenton të thjeshtëzojë së tepërmi ato pozicione të Woolf të cilat trajtojnë seksin në vend të gjinisë, duke theksuar se vështirësitë e saj me intimitin fizik janë vetëm rezultat i abuzimit të saj nga vëllezërit Duckworth.

Virginia Woolf nuk ishte një frikacake, seksualisht ose ndryshe. Ajo përjetonte luhatje të tmerrshme emocionale të cilat përkeqësoheshin nga vdekja e njerëzve të dashur, nga një vetëdije e të qenit përjetësisht e pambrojtur për shkak të të qenit femër, dhe tmerrit të dy luftërave botërore. Frika seksuale ishte një nga pengesat e saj me të mëdha, por në vend që ta lejonte këtë vështirësi personale për të kufizonte fushën e saj letrare të hetimit, ajo me guxim i ndoqi demonët e saj seksuale gjatë tridhjetë viteve të saj si një shkrimtare profesioniste. Rezultati i kësaj beteje është një grup i besimeve të cilat i paraprijnë ideologjisë moderne feministe. Woolf fillon me një terror intensiv personal dhe zbulon origjinën e vet në botën rreth saj. Duke bërë këtë ajo sjell në sipërfaqe shumë gjëra që kishin mbetur më parë të fshehura. Nga thellësitë e oqeanit në mjegullat e kohës, Woolf zbulon vendndodhjen e frikës së saj, e emërton, dhe e nxjerr atë jashtë për inspektim publik. Për të parafrazuar thënien e famshme të E.M. Forster, Woolf përdor dritën e gjuhës angleze për t'ju kundërvënë errësirës së frikës së saj seksuale.

## 2.4. Vdekja dhe zonjusha - Asgjësimi i së kaluarës në *The Voyage Out*

Ashtu si shumë nga romanet e saj të para, *The Voyage Out* mbart një barrë të rëndë biografike. Në trajtimin e tij të tmerruar dhe revoltuar të marrëdhënieve seksuale, reflektohet abuzimi që autorja kishte vuajtur në duart e gjysëm-vëllezërve të saj. Në portretizimin e saj të Richel Vinrace si e strehuar dhe e paarsimuar në mënyrë absurde, duke qënë në një disavantazh të vazhdueshm, ky liber dramatizon paragjykimet gjinore që e reja Virginia Stephen kaq shumë kërkonte ti shmangte. Para se ajo të bëhej Virginia Woolf, Virginia Stephen kaloi shumë vite duke u përgatitur për këtë sipërmarrje në fushën e romanit. Ajo e rafinoi aftësinë e saj me anë të gazetarisë dhe tregimeve të shkurtra, duke evoluar nga një agjent i varur në një të lirë me vdekjen e Leslie Stephen dhe martesën e Vaneses, si dhe me përkrahjen intelektuale dhe emocionale të rrethit Bloomsbury, ajo ishte në gjendje për të marrë fluturimin e brendshëm që ishte i nevojshëm për *The Voyage Out*.

Saga e traumës së fëmijërisë së Virginia Woolf në duart e gjysmë-vëllezërit Duckworth, që kishte filluar në vitin 1888 dhe kishte vazhduar deri në fund të vitit 1904,<sup>2</sup> u zbulua fillimisht nga Woolf në esenë e saj "*Një Skicë Nga E Kaluara*", dhe është referuar hapur nga Quentin Bell dhe biografet e mëvonshëm. Referenca mbi përvojat e saj të pakëndshme janë një tipar i përsëritur i ditarëve dhe letrave të saj, dhe "*22 Hyde Park Gate*", prova e saj më e famshme e abuzimit të George Duckworth, u botua së bashku me shkrimet e tjera autobiografike në vitin 1976.<sup>3</sup> Aspekti seksual i martesës së saj me Leonard Woolf është pak më i errët, edhe pse supozohet se vendimi i Leonardit që Virginia nuk duhet të linde fëmijë nënkupton një vendosmëri për tu përmbajtur nga marrëdhëniet seksuale.

Është e pamundur të thuhet me siguri deri në çfarë shkalle vështirësitë e mëpasshme të Woolf me marrëdhëniet heteroseksuale janë shkaktuar nga Gerald dhe George. Incidenti me Gerald, kur Virginia ishte ende një fëmijë i vogël, siç përshkruhet në esenë e saj të vitit 1939, "*Një Skicë Nga e Kaluara*," nuk duket të ketë provokuar një reagim të tillë të thellë negativ si episodet e mëvonshme me George. Ajo e përshkruan, në një gjuhë shumë më të drejtpërdrejtë sesa gjendet zakonisht në rrefimet e saj, si një dukuri tronditëse, por jo tërësisht te pazakontë e trupit të fëmijës së ri që përdoret për të çuar më tej njohuritë e një fëmije shumë më të vjetër. Gerald Duckworth ndoshta ishte në moshën gjashtëmbëdhjetë në tetëmbëdhjetë vjeç në atë kohë, deri diku i vjetër për eksperimente të tilla të dyshimta sipas standardeve tona moderne, por duke pasur parasysh atmosferën seksuale represive të anglisë në epokën e Viktorias dhe Edwardit, kjo

---

<sup>2</sup> Quentin Bell. Virginia Woolf. Orlando, FL: Harcourt Brace, 1972. Volume I, p.44

<sup>3</sup> Virginia Woolf. Moments of Being. Harcourt Brace & Co.: Orlando FL, 1976

nuk duket e pamundur që zhvillimi i tij seksual do të ishte përafërsisht i barabartë me atë të një katërbëdhjetë-vjeçari të sotcëm. Sjellja e Geraldit ishte e papërshtatshme dhe shfrytëzuese, por kjo nuk është tmerrësisht atipike.

Megjithatë egziston një dallim mes sjelljes fyese të Gerald Duckworth dhe shkeljeve të mëvonshme, të shumta dhe më të ndërlikuara të vëllait të tij të madh. Woolf vetë nuk është përpjekjekur të atribuojë ndjenjën e turp-it të trupit ndaj prekjeve abusive të adoleshentëve Gerald, por ajo citon incidentin si dëshmi se *"një ndjenjë në lidhje me pjesë të caktuara të trupit; se si ato nuk duhet të të preken; se si është e gabuar të lejohet që ato të të preken duhet të jetë instiktive."*<sup>4</sup>

Sjellja e George Duckworth, nga ana tjetër, shkon përtej çdo impulsi normal seksual deri në kufij të një aberacioni psikologjik. Pushtimi i tij i patrembur i një fushë të grave të reja, që është i shenjtë brenda njësisë familjare zgjerohet shumë më tej se sa përkëdheljet e fshehta në kohën e gjumit. Në të vërtetë, Woolf vë në dukje se George krijoi terren për sjelljen e tij të neveritshme kur pagoi për rinovimet e shtëpisë duke vënë Vanesën dhe Virginian në dhoma gjumi të veçanta.<sup>5</sup> Të gjithë elementet e sjelljes së tij sugjerojnë një plan të mirë-përcaktuar për të kontrolluar ekzistencën e gjysmë motrave të tij në çdo situatë, nga salla e vallezimit e ndricuar mirë, në errësirën e dhomes së gjumit të fëmijëve.

Janë aspektet joseksuale të abuzimit të George Duckworth-it që janë referuar shpesh në bisedat dhe korrespondencën e Vanesës dhe Virxhinias, jo incidentet aktuale të kontaktit të paligjshëm fizik. Është e pamundur të thuhet me siguri nëse kjo tregon një traumë të përbashkët në mënyrë të thellë se ato nuk ishin në gjendje për të diskutuar për të edhe në intimitetin e letrave të tyre, apo nëse aspekti fizik i incidenteve zbehej në krahasim me kontekstin e tyre psikologjik. Kjo është shumë e sigurt: abuzimi i George Duckworth bëri që Virginia të ndihej e viktimizuar në mënyra që kapërcenin anën fizike. Fuqia e tij mbi të ishte si rrjedhim i statusit të tij të lartë, akorduar automatikisht meshkujve dhe Virginia ishte e pafuqishme për të mbrojtur veten, kur ai zgjodhi të abuzonte me autoritetin e tij mashkullor.

Deri në çfarë mase trauma e dhunshme e shkaktuar nga prapësitë që George Duckworth kishte precipituar në atë kohë është e pamundur të thuhet, por është e qartë se kujtimet e angazhimeve të detyruara sociale dhe presionit për tu veshur dhe për të vepruar në një mënyrë që u zhvillua në kundërshtim me personalitetin e saj u mbush nga Virginia me helm të dëmshëm për jetën. Biografia e Woolf, Hermione Lee thekson në librin e saj më të fundit që: "faktet aktuale të abuzimit të George mund të jenë më pak të rëndësishme sesa realiteti sesi viktimat e tij e

---

<sup>4</sup> Virginia Woolf. "A Sketch of the Past" in Moments of Being. p.69

<sup>5</sup> Virginia Woolf. "A Sketch of the Past" in Moments of Being, p.122

perceptonte atë: "... Virginia Woolf vetë mendonte se ajo që i kishte ndodhur, ishte shumë e dëmshme. Dhe në një masë, jeta e saj ishte ajo që ajo mendonte jeta e saj të ishte. Ajo përdor George si një shpjegim për gjendjet e saj jashtëzakonisht të paqëndrueshme dhe të rrezikuar mendore, për paaftësinë e saj për të ndjere si duhet, për frenimin e saj seksual." <sup>6</sup>

Duket shumë e mundshme që të gjitha momentet e pakëndshme me George krijuan dy forcat më të fuqishme në jetën seksuale të Woolf-it - nevojën për autonomi dhe një prirje ndaj intimitetit me femra. Afrimitetet e saj të hershme me gratë duken shumë më pak seksuale se sa ato që ndodhën pas martesës së saj. Miqtë si Madge Vaughn dhe Violet Dickinson i dhanë asaj dashuri, siguri dhe një element të caktuar të emocioneve romantike, por këto marrëdhënie me sa duket orientohen më tepër drejt përmbushjes së dëshirave të Virxhinias për dashuri mëmësore dhe vlefshmëri intelektuale se sa për të siguruar një burim për erotizmi. Femrat "fiksimi" ndaj femrave i ofronte Virginias emocione e pasion, pa ndonjë rrezik dhunimi apo përpjekje për të fituar kontroll mbi veprimet e saj. Gratë nuk ishin thjesht në gjendje të abuzonin me të ashtu sic kishte bërë George.

Nëse kuadri psikologjik i *The Voyage Out* i detyrohet shumë spektrit të fëmijërisë së Woolf-it, subjekti i saj merret kryesisht me shqetësimet që rrjedhin nga jeta e saj si një e re e rritur. Njësoj si *Melambroysia*, ajo nisi të shkruhej në vitin 1908 nga Virginia Stephen, një grua e re njëzet e dy vjecare e cila banonte me vëllain e saj Adrian në nr 46 Gordon Square, Bloomsbury; njësoj si *The Voyage Out*, ajo u dërgua për botim në mars të vitit 1913 nga z. Leonard Woolf e Inn Kliford, Fleet Street. Shumë ngjarje të jetës Woolf-it gjatë shkrimit të romanit gjejnë shprehje në të. Gjithashtu kjo ishte periudha e flirtit të saj me Clive Bell, me propozimin e Lytton Strachey, dhe njohjes së saj dhe martesa me Leonard Woolf, nuk është e habitshme që një pjesë e madhe e marrëdhënieve të romanit të bazuara në materiale autobiografike kanë të bëjnë me çështjet e marrëdhënieve intime dhe problematikës së zgjimit seksual.

Virginia Stephen nuk u bë bashkëshortja e Leonard Woolf deri në gusht të vitit 1912, kur ajo ishte tridhjetë vjeç e kishte kaluar shumë vite në mënyrë të sigurtë e të pavarur nga çdo mashkull grabitqar, Duckworth apo të tjerë. Shkatërrimi i vetë-vetëdijshëm i tabuve të lashta sollti që si Vanessa dhe Virginia të krijonin afrimitet të madh me disa nga homoseksualët më të famshëm të fillimit të shekullit të njëzetë. Këto vite në kompaninë e "buggers Bloomsbury" kane shënuar fillimin e procesit të shërimit ndikuar nga miqësi të tilla si ajo me Violet Dickinson. Edhe pse Virginia ishte tërësisht beqare gjatë kësaj kohe, seksualiteti ka qenë një element i rëndësishëm në bashkëveprimet e rrethit Bloomsbury. Virxhinia nuk i kaloi vitet e beqarisë në një manastir. Gjatë viteve midis zhvendosjes së saj në sheshin Gordon dhe martesës me Leonard, ajo kishte disa ndjekës qëllimet e të cilëve ishin serioze (edhe pse të saj nuk ishin), ajo refuzoi më shumë se

---

<sup>6</sup> Hermione Lee. Virginia Woolf. London: Chatto & Windus, 1996. p. 158-59.



një propozim martesë, dhe u perfshi në mënyrë romantike me dy burra që mbeten të rëndësishëm për të, për pjesën tjetër të jetës së saj - Clive Bell dhe Lytton Strachey.

Ka shumë për idenë e martesës me një homoseksual të shkëlqyer që mund të përbeje një joshje për një grua të re të turpshme, e të hutuar seksualisht. Lytton Strachey do të kishte dhënë shoqëri intelektuale pa bërë ndonjë nga kërkesat kërcënuese fizike. Bell beson se ky të këtë qënë motivi kryesor i Virxhinias për pranimin e propozimit të Lytton dhe jo ndonjë nga ato që ajo kishte marrë nga meshkujt heteroseksualë: *"Ajo ka qënë gjithmonë, si ajo kishte pranuar me vonë, një frikacake seksuale dhe përvoja e saj e vetme me meshkujt pati qënë e tmerrshme dhe e neveritshme. Por ajo donte të martohet; ajo ishte njëzet e shtatë vjeç, e lodhur nga beqaria, shumë e lodhur nga të jetuarit me Adrian dhe shumë e dhënë pas Lytton."*<sup>7</sup>

Leonard Woolf-i u kthye nga Ceiloni në qershor të 1911 i intriguar me idenë e Zonjushës Stephan, intelektuale dhe e virgjër, të cilën Strachey e kishte inkurajuar ta ndiqte. Virginias iu deshën katër muaj e gjysmë për të përcaktuar se ajo e donte Leonard Woolf dhe të pranonte propozimin e tij për martesë, por me të vendosur, ajo kurrë nuk ka dhënë ndonjë shenjë të një mendimi të dytë. Sigurisht, një grua që kishte përjetuar tashmë dy episode të rënda rënie mendore nuk do ta kishte vënë veten nën mbrojtjen e askujt të cilit nuk i do t'i besonte plotësisht. Me gjithë shkeljet e tmerrshme të besimit nga George Duckworth, me sa duket, kjo nuk ka pasur sukses në shkatërrimin e aftësisë së Virginias për të vendosur besimin e saj tek meshkujt.

Megjithatë, ka një dallim të madh mes besimit dhe pasionit. Virginia ishte mizorisht e ndershme në lidhje me mungesën e saj të tërheqjes fizike ndaj Leonard-it . *"Kur ti me puthe dje ... unë u ndjeva jo më shumë se një shkëmb"*<sup>8</sup> Vendimi i saj për tu martuar me të, pavarësisht kësaj mungese, të cilën mbesa dhe biografja e saj Quentin Bell e vlerëson pa rezerva si *"vendimi më i mençur i jetës së saj"*, tregon qartë se ajo nuk e ka marrë parasysh afinitetin erotik si një përbërës i nevojshëm për një bashkim të lumtur.

Leonard mund të ketë ndjerë se Virxhinia do të mësonte të shijonte seksin gjatë rrjedhës së kohës, dhe sigurisht ajo ishte e gatshme për të kryer aktin, por ata u kthyen nga muaji i tyre i mjaltit pa arritur asgjë, vervecse aspektit mekanik të raportit seksual. Një konsultim me Vanesan nuk dha këshilla të dobishme: ajo mundi të thoshte vetëm se Virginia *"nuk e kishte kuptuar apo nuk ishte simpatizuar asnjëherë me pasionin seksual të meshkujve."*<sup>9</sup> Nuk ka asnjë dëshmi që tregon se ftohtësia seksuale e Virxhinias në shtratin e martesës ishte përmirësuar, dhe ndërsa kjo kuptohet ishte një burim i përhershëm i frustrimit për Leonardin, Virginia nuk duket e vetëdijshme për çdo mungesë në jetën e saj martesore.

---

<sup>7</sup> Bell, Volume I, p. 141

<sup>8</sup> Letër nga Virginia Stephen dërguar Leonard Woolf-it, pranverë 1912, siç u përmend në Bell, Vol. I, p. 185

<sup>9</sup> Bell, Volume II, p. 6

Bell, i cili kishte avantazhin e intimitetit familjar me të tri palët, beson se ishte fillimi i martesës së Woolf, ajo fazë në të cilën fantazma e çerdhes së natës u bë përgjegjëse për ftohtësinë seksuale të saj- *“Vanessa, Leonard dhe, unë mendojmë, se Virginia vetë ishte e prirur për të fajësuar George Duckworth”*. Bell pranon se George *“sigurisht e kishte lënë Virginian me një neveri të thellë ndaj epshit”*, por duket i bindur se shumë nga mungesa e pasionit të saj fizik ishte një tipar i lindur i personalitetit : *“Unë mendoj se elementi erotik në personalitetin e saj ishte i zbehtë dhe i parëndësishëm ... ajo e konsideronte seksin, jo aq shumë si një tmerr, sesa si një moskuptim.”*<sup>10</sup>

Mund të ketë pasur dicka që mungonte edhe përsa i përket Leonardit . Clive Bell deklaroi në një letër derguar Mary Hutchinson se Leonard kishte dështuar në më themeloren e riteve të inicimit seksual: *“Wolf bën dashuri me të një herë në javë, por nuk ka arritur ende në thyerjen e himenit të saj.”* Ata kanë gjashtë vjet që janë të martuar. *Kjo i jep asaj shumë pak kënaqësi”*<sup>11</sup>(Clive kishte arsye të dukshme për të përçmuar nivelet seksuale të Leonardit. Ai kishte patur, mbi të gjitha, sukses, aty ku Clive ishte refuzuar plotësisht). Megjithatë ambivalencën e fortë të Virxhinias ndaj seksit, gjashtë vjet marrëdhënie javore pa thyer cipë e virgjërisë së saj nuk i përshtaten asnjë përkufizimi të frymëzuar nga marrëdhëniet dashurore . Në qoftë se ne pranojmë pohimin e Clive si të vërtetë, mungesa e interesit në marrëdhëniet heteroseksuale të Woolf papritur duket shumë më pak e habitshme.

Virginia Woolf (lindur Stephen) rishikoi vazhdimisht *The Voyage Out* ndërkohë që perceptimet e saj ndryshonin dhe mbretëria e saj e përvojës zgjerohej. Midis 1908 dhe 1915, ajo kishte hartuar të paktën shtatë versione të romanit,<sup>12</sup> kishte bërë rishikime të konsiderueshme në provat galerë, dhe e kishte rishikuar përsëri për edicionin amerikan në vitin 1919. Një skenë në mënyrë të veçantë, ku Rachel dhe Terence ndeshen me një çift në ethet e pasionit, është ndryshuar në një mënyrë tepër rrëfimtare pasi zonjusha Stephen u bë zonja Woolf.

#### **2.4.1. Voyage Out- Zhvillimi i subjektit**

Voyage Out tregon historinë e Rachel Vinrace, një grua e re njëzet e katër vjecare, si ajo lufton për të arritur identitetin dhe pjekurinë. Çdokush që ka lexuar biografinë e Quentin Bell mbi Woolf, menjëherë do të njohë reflektimin e saj tek Rachel Vinrace. E rritur kryesisht nga dy hallat e saj të pamartuara pas vdekjes së nënës së saj, Rachel është jashtëzakonisht naive në lidhje me meshkujt. Ajo nuk është e akullt, por paaftësia e saj e plotë për të kuptuar impulset e saj seksuale rezultonte në kaos emocional që e përjashton atë nga të shijuar e intimitetit

---

<sup>10</sup> Ibid, p. 6

<sup>11</sup> Lee, p. 331

<sup>12</sup> Ibid., p. 9

romantik apo fizik. Në këtë roman të parë, Woolf shqyrton çështjet e saj në mënyrë aq personalisht të dhimbshme sa akti i të shkruarit u bë vetë-shkatërrues. Shumë nga incidentet e hidhura të vetë rinisë së saj - humbja e nënës së saj, një arsim shumë më inferior ndaj atij të kolegëve të saj meshkuj, vështirësite ekstreme në lidhje me seksin e kundërt - janë reflektuar tek protagonistja e saj femër. *The Voyage Out* funksionon si një ekzorcizëm në tërësi; Woolf përshkruan skenarin më të keq të asaj që mund ti ndodhë një gruaje të re, e cila përballlet me të njëjtat pengesa siç ishte perballur edhe Woolf vetë.

Rachel Vinrace dështon për të përfunduar udhëtimin e saj për tu bërë një grua, vdes nga ethe misterioze dy javë pas fejesës së saj me Terence Hewet. Virginia Stephen, nga ana tjetër, u josh dhe u martua me një njeri i cili do të respektonte nevojën e saj për pavarësi dhe gjithashtu të ofronte intimitet dhe shoqëri që sipas asaj ishin përfitimet kryesore të martesës. Virginia Woolf mund të ketë patur sukses, aty ku Rachel Vinrace kishte dështuar, por ajo mbeti e identifikuar ngushtë me heroinen e saj, deri në pikën ku të shkruarit në lidhje me jermanin e Raketës dhe vdekjen e saj kishte shkaktuar periudha të shkurtra çmendurie tek Woolf vetë.<sup>13</sup>

Për sa i përket çështjeve të subjektit, *The Voyage Out* është një roman shumë konvencional në atë që eksploron territorin e shumëperfolur të flirtit. Megjithatë, konvencionaliteti relativ i linjës së subjektit është komplikuar nga atmosfera e terrorit që Woolf krijon si në det të lartë ashtu edhe në parajsën e saj imagjinare tropikale. Woolf tërhiqet shumë nga *Heart of Darkness* e Joseph Conrad në krijimin e versionit të saj të xhunglës së Amerikës së Jugut. Njesoj si Kongos I Konradit, Amerika e Jugut e Woolf është një vend i errët dhe i rrezikshëm, për mendjen e shëndoshë të njeriut të civilizuar. Megjithatë, Woolf zëvendëson njeriun e civilizuar të Konrad me një grua të re dhe e bën seksualitetin rrezikun simbolik kryesor të xhunglës. Përshkrimet e saj të mjedisit të egër kanë kryesisht si qëllim për të përfaqësuar tmerret seksuale. Në të dy rastet, megjithatë, shkretëtira kërcënuese nuk është thjesht një vend i mirëfilltë, por një shfaqje e zemrës së vërtetë të errësirës, e cila ekziston në thellësitë e shpirtit njerëzor

Midis taktikave të Woolf kryesorja janë imazhet e përsëritura të mbytjes. Gjatë gjithë romanit, Rachel në mënyrë të përsëritur imagjinoi veten të zhytur në ujë të ndotur e të thellë gjatë çdo momenti të tensionit seksual. Këto vizione janë gjithmonë ogurzeza -dëshmia e një puthje mes tezes së saj dhe xhaxhait provokon një vizion të "anijeve të mbytura" .."ngjallat që vërtiteshin.. monstrat e butë e të gjelbër që vinin duke u dridhur sa në njerën anë në tjetrën".<sup>14</sup> Ndërsa përvoja seksuale e Rachel zhvendoset nga vëzhgimi në veprim (një pjesë qendrore e procesit të rritjes), vizionet e saj të ujit bëhen progresivisht më të tmerrshme.

Rachel u prezantua për herë të parë me pasionin fizik në bordin e anijes së babait të saj, kur Richard Dalloway, një pasagjer i martuar shumë më i vjetër se ajo, përfundon në banalitet e përfiton nga në "fuqia e paçmueshme" e një gruaje të re dhe të bukur, duke i dhënë asaj një

---

<sup>13</sup> Ibid., p. 9

<sup>14</sup> Virginia Woolf. *The Voyage Out*. Orlando, FL: Harcourt Brace, 1920. p. 28

puthje shumë entuziaste: "Ai e puthi atë me pasion, në atë mënyrë sa ajo ndjeu fortësinë e trupit të tij dhe vrazhdësinë e faqes së tij mbi të sajën. Ajo ra përsëri në karrigen e saj, me rrehje të jashtëzakonshme të zemrës, secila prej të cilave dërgonte valë të zeza në sytë e saj"<sup>15</sup> Reagimi i Raketës tregon zgjim intensiv fizik -. Kjo mund të sugjerojë asfiksi.

Ky pasazh është i vetmi rast i tillë, ku reagimi i Raketës ka kuptim për një lexues modern të tendencës normale seksuale. Reagimi i saj është shumë intensiv, por jo i papërshtatshëm për një vajze njëzet e katër vjeçare, e cila merr përvojën e saj të parë të pasionit në rrethana të tilla të habitshme dhe të pahijshme. Ndërsa ajo merr veten nga shoku i parë i përvojës, Rachel hyn në një tjetër gjendje emocionale që rezonon - *"Ajo u bë shumë e qetë, në të njëjtën kohë posedohej nga një ngazëllim i çuditshëm. Jeta me sa dukej mbantete mundësi të pafundme që ajo kurrë nuk i kishte menduar më parë ... diçka e mrekullueshme kishte ndodhur."*<sup>16</sup> Ky reagim fillestar zbehet me shpejtësi: *"Gjate darkës, megjithatë, ajo nuk ndjehej e lartësuar, por thjesht e pakënaqur."*<sup>17</sup> Ndërsa shplodhej në mbrëmje, ajo ëndërron një tunel të gjatë të lagur që hapet deri në një zgavër të banuar nga një njeri i çmendur dhe i deformuar; ndërsa zgjohej, ajo e *"ndjeu veten e ndjekur, në atë mënyrë që ajo në të vërtetë u ngrit dhe mbylli derën e saj. Një zë rënkonte për të, sytë e kërkonin atë. Gjatë gjithë natës burrat barbarë shqetësonin anijen; ata erdhën duke bërë titur poshtë pasazheve, dhe u ndalën për të hungërirë në derën e saj. Ajo sërish nuk mundi të flinte."*<sup>18</sup>

Ankthi i paarsyeshëm seksual i Raketës nuk buronte nga mungesa e interesit në intimitetin fizik, por nga frika se ku mund të çonte ky interes. DeSalvo sugjeron se makthi i Raketës, është shkaktuar nga faji. Se edukimi i saj i strehuar e ka kushtëzuar atë për të besuar se pasioni fizik i grave është përgjegjës për krijimin e një stimuli plotësues tek meshkujt<sup>19</sup> Ky mendim është problematik në rastin me të mirë - në qoftë se Woolf e shikon pasionin reciprok mes gjinive, si

---

<sup>15</sup> The Voyage Out. p. 76

<sup>16</sup> Ibid., p.76-77.

<sup>17</sup> Ibid., p. 77

<sup>18</sup> Ibid., p.77

<sup>19</sup> DeSalvo, p. 95

diçka që duhet shmangur në mënyrë universale dhe jo si nje dështimi te saj të veçantë, një ide e tillë nuk do të rishfaqet më vonë në romanet e saj. Gjate delirit të fundit të Rakelës, ankthi i tunelit të lagur dhe meshkujt barbarë do të përsëritet, duke treguar se ajo nuk ka arritur të punojë për ta kaluar këtë traumë. Nëse ajo ndihet apo jo përgjegjëse për nxitjen e pasionit tek meshkujt, terrori i saj prej tyre është i pashërueshëm.

Kur Rakela kthehet tek Helen, për këshilla, Helen e shtron problemit nga mungesa e vullnetit të saj për të siguruar informacion që mund të ketë zbutur paksa frikën e Rakelës.

Helen vërtetë nuk ishte e sigurtë se çfarë të thoshte. Nga aq pak sa ajo dinte mbi edukimin e Rakelës ajo mendonte se Rachel ishte mbajtur tërësisht në injorancë mbi marrëdhëniet e burrave me gratë. Me një drojë të cilën ajo e ndjente me gratë dhe jo me burrat ajo nuk donte thjeshtë të shpjegonte çfarë ishin këto. Atëherë ajo ndoqi drejtim tjetër dhe e minimizoi tërë çështjen.<sup>20</sup>

Dështimi i Helen për të siguruar Rakelën me faktet e jetës është një moment kritik në zgjimin seksual te Rakelës. Këshilla e saj për *"të mos menduar më për këtë"* është shembulli i parë i një modeli që do të përsëritet në të gjithë romanin. Rachel nuk është e gatshme për ta lënë pas dore këtë çështje, duke u zotuar se *"unë do të mendoj për të gjithë ditën dhe gjithë natën deri sa unë të gjej pikërisht atë çfarë kjo gjë do të thotë."* Ajo është thellësisht e hutuar, dhe shqetësimi kryesor i Helen është të bindë mbesën e saj për të shkarkuar si ndjenjat e parëndësishme të cilat ajo nuk mund ti kuptojnë, aq më pak ti vlerësuar. Qëndrimi i Helen rrit ndjesinë e Rakeles e të qenit e rrethuar nga një forcë e pakuptueshme.<sup>21</sup>

Woolf nuk e përdor këtë bisedë për të karakterizuar marrëdhëniet e burrave me gratë, si në një mënyrë të pakthyeshme, të neveritshme dhe të tmerrshme, por më shumë për të ilustruar potencialin e tmerrshëm për të shkaktuar dëm, kur një grua e re nuk ka burime për informacion dhe shpjegime kur përballet për herë të parë me pasionin seksual. Gabimi më i madh për Helen është të supozohet se pasioni në takimin mes Richard dhe Rakelës ishte e gjitha në anën e burrit. Në këtë pikë është Helen, jo Rachel, e cila mohon pjesën e kenaqesise së seksualitetit femëror. Karakterizimi i pasionit seksual mashkullor i Helen është ndoshta deklarata më e drejtpërdrejtë nënçmuese e bërë ndonjëherë nga Woolf në këtë temë. Menjëherë pasi e kishte siguruar Rakelën se përvoja e saj është *"gjëja më e natyrshme në botë"*, Helen vazhdon të kategorizojë pasionin fizik si thjesht një konkluzion irritues të ekzistencës fizike.

*"Burrat do të duan të puthin, ashtu si ata do të duan të martohem me ty. Keqardhje është kur gjërat marrin proporcione të mëdha. Është si të vësh zhurmat që bëjnë njerëzit, kur ata hanë, apo burrat kur pështynë; ose, me pak fjalë, çdo gjë e parëndësishme që të acoron nervat."*<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> The Voyage Out, p.80

<sup>21</sup>Ibid., p. 81

<sup>22</sup> Ibid., p. 81

Një tjetër lëshim i dëmshëm nga ana e Helenës është dështimi i saj për ti vënë në dukje Rakelës dallimin mes ndjenjave që i bëjnë burrat të duan të puthin dhe te martohen me ty dhe ato drejtuar prostitutave në Piccadilly. Ky dallim mund të ishte aq i qartë për Helenën sa ajo nuk e mendon se duhet ta përmendë, ose ajo mund të jetë që ajo vetë i sheh seksualitetin romantik dhe komercial si të njëjtën gjë në thelb. Cilido qoftë qëllimi i saj, kjo mungesë e shpjegimit vetëm përkeqëson paaftësinë e Rakelës për tu pajtuar me gëzimin e saj të përqaftimit të frikës së saj për të qënë e viktimizuar.

Rakelës nuk iu kthye buzëqeshja e as hoqi dorë nga gjithë çështja, ashtu si kishte menduar Helen për të. Mendja e saj po punonte shumë shpejt, në mënyrë të paqëndrueshme dhe me dhimbje. Fjalët e Helen bënë copë blloqe të mëdha të cilat kishin qëndruar gjithmonë, dhe drita që hyri ishte e ftohtë. Pasi qendroi ulur për pak kohë me sy të ngulitur, ajo ia plas:

*"Pra, kjo është arsyeja pse unë nuk mund të eci vetëm!"*

Në këtë dritë të re ajo pa jetën e saj për herë të parë të kamufluar për mbrojtje, nga njera anë e shtyrë me kujdes mes muresh të larta, e në anën tjetër të devijuar, të zhytur në errësirë, e shurdhuar dhe e paaftë për gjithnjë - *"Për shkak se burrat janë monstra! Unë i urrej burrat!"* - bërtiti ajo.

*"Mendova se the se ti e pëlqeje atë?"*, tha Helen.

*"Une e pëlqeja atë, dhe mua më pëlqen te puthem,"* u përgjigj ajo, sikur donte të shtonte edhe më shumë vështirësi në problemin e saj.<sup>23</sup>

Duke qënë se kishte filluar mbarë procesin e pjekurisë seksuale, Rachel vendos të largohet nga anija e babait të saj për të banuar përkohësisht me Helenën dhe burrin e saj në Santa Marina, një ishull imagjinar në brigjet e Amerikës së Jugut. Vila e tyre është mjaft afër një hoteli, i cili e siguron Rakelën me një mikrokozmos të klasës së mesme të shoqërisë angleze në të cilën ajo përpiket të paraqesë veten si një e rritur. Sigurisht ky është një përmirësim në jetën e saj të vetmuar me hallat e saj në Richmond apo izolimin e saj nga shoqëria në bordin e anijes së babait të saj, por seksualiteti mbetet kurthi i saj. Frika që Helen nuk arriti të qetësonte do të shkaktonte më së fundi një neurozë shkatërruese në lidhje me seksin dhe burrat.

Fati i keq i Rakelës në shoqëri vazhdon kur ajo takon Terence Hewet, njeriu që do të bëhet i fejuari i saj. Nga pamja e jashtme, Terence duket se ka çuar një jetë shumë më normale se ajo e Rakelës. Përvoja e tij në kontrast me naivitetin e saj çon lexuesin për të shpresuar se ai do ti hapte sytë Rakelës për të mos e shoqëruar më pasionin fizik me dhunën dhe degradimin. Për fat të keq, vetë Terence nuk kishte arritur asnjë përfundim të kënaqshëm në lidhje me gratë apo me

---

<sup>23</sup> Ibid., p. 81-82

Ibid., p. 81

marrëdhëniet seksuale. Ashtu si Helen, ai mbart një moskuptim të thellë të asaj çfarë marrëdhëniet pasionale duhet të jenë me një veshje të sofistikuar nënvlerësi. Kjo është theksuar në kreun XI, kur Rakela dhe Terence aksidentalisht vështrojnë Arthur dhe Susan në një përfaqim pasionant.

Kjo skenë është një nga te shumtat në të cilën drafti fillestar merr një ton shumë më të ndryshëm se versioni që në fakt përfundon në shtyp: Ata panë një burrë dhe grua në krahët e njëri-tjetrit. Ata ishin mbështjellë paksa në këtë mënyrë, ndërsa përfaqimi forcohej dhe shtendosej. Pastaj Susan e shtyu Arthurin dhe ata panë kokën e saj të qetë e të anuar, sytë e mbyllur, dhe një vështrim i zbehte mbi të, sikur ajo kishte pësuar një vuajtje dhe duhej së shpejti të vuante përsëri. Ajo nuk dukej plotësisht e ndërgjegjshme, gjë e cila iu duk si Hewet ashtu edhe Rakeles të papëlqyeshme. Me pas ata u kthyen shpinën. Hewet veshtrioi paksa i turpëruar Rakelen dhe vuri re se faqet e saj ishin zbardhur.

### Top of Form

---

#### Bottom of Form

"Oh sa e urrej këtë gjë - sa e urrej këtë!" i bërtiti ajo atij.

"Po", tha ai. "Është e çuditshme se sa e tmerrshme duket, deri në momentin që mesohesh me të. E të duhet të mesohesh me të, sepse në qoftë se nuk mundesh atëherë do ta egzagjerosh rëndësinë e saj".

"Mua nuk më pëlqen kjo gjë," tha Rachel pas një momenti. "Mua me kujtohet se as mua nuk më pëlqente", tha Hewet, por ai ndryshoi mendim dhe vazhdoi me një ton të zakonshëm të zërit, "E pra, ne mund ta marrim me mend se ata janë të fejuar. Ti mendon se ai do të fluturojë ndonjëherë, ose ajo do t'i vërë kufi kesaj gjëje?"<sup>24</sup>

Versioni i hershëm i skenës është një jehonë shumë e fuqishme e bisedës se Rakelës me Helenën pas puthjes së Richard Dalloway. Terence, si Helen, është i interesuar kryesisht të bindë Rakelën për të mos e parë pasionin seksual si të parëndësishëm. DeSalvo karakterizon tijat pozitivisht - "Terence mund të ngushëllojë Rakelën, sepse ai mund të flasë me vetëdije mbi terrorin e dashurisë fizike."<sup>25</sup> Megjithatë, Rachel vetë nuk e konsideron pasionin seksual aspak të parëndësishëm - ajo është shqetësuar në mënyrë të dhunshme prej tij. Nxitja e Terence se ajo "duhet të mesohet me të", sjell më shumë dëm sesa dobi. Këshilla e tij përforcon fjalët e Helenës, dhe asnjëri prej tyre nuk është në gjendje të ngushëllojë Rakelën sado pak.

Versioni i fundit i publikuar<sup>26</sup> i këtij pasazhi duket në një fare mënyre që t'i jetë bindur porosisë së Helenës dhe Terence - Rachel ka shuar reagimin e saj të dhunshëm ndaj pasionit fizik pa fituar ndonjë informacion të dobishëm mbi këtë temë. Ajo mund të ketë thënë se "Nuk më pëlqen kjo" në vend të bërtiste "Oh sa e urrej këtë gjë!", por terrori i saj themelor ndaj "tij" në asnjë mënyrë

---

<sup>24</sup> Ky version i skenës shfaqet në draftin e dytë të plotë të *The Voyage Out*, datuar c. 1910, e cila është pjesë e Koleksionit Berg. Është cituar në DeSalvo, p. 47-8

<sup>25</sup> *The Voyage Out*, p. 140

<sup>26</sup> DeSalvo, p. 48

nuk është adresuar. Reagimi i Terence është moderuar gjithashtu nga predikimi i mëparshëm në apati virtuale, me asnjë rritje në substancë kuptimplote. Përshkrimi i rrëfyesit mbi ndjenjat e tyre ndërsa ata vështrojnë çiftin e përqaftuar të tërhiqet nga intensiteti i versionit të hartuar.

Çfarë e bëri Woolf të heshte reagimin e Rakelës? Sipas DeSalvo, si shumë ndryshime të tjera të bëra mes versionit të parë dhe të fundit të *The Voyage Out* u nxitën nga frika e saj se ajo kishte zbuluar shumë nga vetja në personazhin e Rachel Vinrace.<sup>27</sup> Ishte ky qëllimi i saj në këtë rast? Nëse marrim parasysh *The Voyage Out* si një përpjekje kryesisht autobiografike, kjo duket një shpjegim i arsyeshëm. Megjithatë, ndërsa Woolf tërhoqi shumë nga përvoja e saj në ndërtimin e historisë së Rakelës, ajo nuk e ka identifikuar veten me Rachel në tërësi ose vecanti.<sup>28</sup> *The Voyage Out* është rrëfyer nga një tregimtar i gjithëdijshëm që kalon lehtësisht nga një personazh në tjetrin dhe ndërkohë që shumë nga koha e lexuesit është shpenzuar brenda kokës së Rakelës, pikëpamjet e Terence, Helen dhe disa personazheve të tjerë sjellin një perspektivë kritike për Rachel.

DeSalvo e sheh Rakelën dhe Virginian si të barabarta, një gjendje e marrëdhënieve që do të detyrojë Woolf për të zbuluar disa detaje në mënyrë që të pikturojë një portret të saktë psikologjik mbi veten. Nëse Woolf nuk e konsideron Rachel Vinrace thjesht si një manifestim fiktiv të personalitetit të saj, zgjedhja e saj editoriale bëhet shumë më e vështirë - dhe interesante - për tu shpjeguar. Në rrjedhën e shkrimit të *The Voyage Out*, Virginia Woolf ka zgjidhur ndjenjat e veta në lidhje me marrëdhëniet seksuale meshkuj/ femra deri në pikën ku ajo ndihet e gatshme për t'u martuar. Ajo ishte pa dyshim e sigurtë në pozicionin e saj për t'ju drejtuar burrit të saj të ardhshëm fare hapur,<sup>29</sup> "Nuk ndjej asnjë tërheqje fizike ndaj teje."; Woolf nuk e ka zgjidhur pozitivisht çështjen e pasionit seksual, megjithatë ajo duket se ka evoluar nga një vajzë konfuze e cila bërtet "Oh sa e urrej atë!", në një grua e cila deklaron në heshtje, por me vendosmëri "Unë nuk e pëlqej atë."

Deri në çfarë mase përvoja e Rakelës, me Terence reflekton përvojat e Woolf me Leonard, Lytton Strachey ose Clive Bell është e pamundur të përcaktohet. Hermione Lee e përshkruan qëndrimin e Leonard Woolf ndaj marrëdhënieve seksuale në atë mënyrë që sugjeron Terence Hewet: "Qëndrimi i tij ndaj grave të reja ishte shumë i hutuar. Shakaja e tij me Lytton në lidhje me prostitutat në Ceilon (të cilava ai ju referohet me një përzierje mburrjeje dhe konfuziteti), alternuar me vërejtjet tallëse rreth degradimit të renies në dashuri me një vajzë të bukur koloniale me "sytë e medhenj si lopë e cila nuk mund të kuptojë azgjë çfarë thuhet."<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> Të gjitha referencat ndaj versionit "të botuar" ose "përfundimtar" të "The Voyage Out" i referohen botimit Amerikan, i cili ishte edicioni i fundit për të cilin Woolf bëri ndryshime substanciale

<sup>28</sup> DeSalvo, p. 155-56

<sup>29</sup> Letter from VW to LW, cited in Bell, Vol. I, p. 185

<sup>30</sup> Lee, p. 303



Marëdhënia e Terence dhe Rakelës vazhdon, duke arritur kulmin gjatë një udhëtimi për të eksploruar një fshat primitiv. Ky udhëtim në zemër të xhunglës është perceptuar si i rrezikshëm nga disa prej bashkëfshatarëve të tyre, dhe i rrezikshëm rezulton të jetë. Atmosfera e harlisur që jeton në xhungël siç përshkruhet nga Woolf është një forcë thellësisht destabilizuese, një mjedis i cili në bazë të Hirst *"te bën të ndihesh jashtëzakonisht cuditshëm"* dhe, me ekspozim të zgjatur, kërcënon *"t'i cmendë tërësisht" udhëtarët anglezë* <sup>31</sup>

Ndërsa Helen dhe Hirst qëndrojnë në mënyrë të sigurtë në buzë të ujit, Rachel dhe Terence ndërmarrin së bashku një udhëtim në pyll. Ata nisen drejt një rruge më të volitshme *"që përngjan me një rrugë makine në një pyll anglez"*, por ky familjaritet inkurajues dëshmon të jetë një iluzion. Woolf vazhdon temën e saj të ujit në përshkrimin e pyllit, ku *"zhurmat e botës së zakonshme janë zëvendësuar me ato që kërcasin dhe psherëtojnë tingujt të cilët i sugjerojnë një udhëtarin në pyll se ai po ecën në fund të detit."* <sup>32</sup> duke luftuar kundër paaftësisë së tyre të përbashkët për *"për të qartësuar mendimet"*, Terence bën një përpjekje heroike në një propozim martesë, por i penguar nga fakti se as ai dhe as Rachel nuk mund të fshihnin shqetësimin e tyre të thellë të qenit në një pozicion të tillë:

*"A ju tremb kjo gjë?"* Pyeti Terence kur zurma e frutave që binin kishte mbetur plotësisht larg.

*"Jo,"* u përgjigj ajo. *"Më pëlqen."* Ajo e përsëriti *"më pëlqen."* Ajo po ecte shpejt, dhe duke qëndruar më e heshtur se zakonisht. Pasi një tjetër pauzë.

*"Ju pëlqen të jeni me mua?"* E pyeti Terence.

*"Po, me ju,"* u përgjigj ajo.

Ai qëndroi i heshtur për një moment. Dukej sikur heshtja kishte rënë mbi tërë botën.

*"Kjo është ajo që unë kam ndjerë që kur të kam njohur,"* u përgjigj ai. *"Ne jemi të lumtur së bashku."* *"Shumë të lumtur,"* u përgjigj ajo.

Ata vazhduan të ecin për disa kohë në heshtje. Hapat e tyre nisën të gjallërohen në mënyrë të pandërgjegjshme.

*"Ne e duam njëri-tjetrin,"* tha Terence.

*"Ne e duam njëri-tjetrin,"* përsëriti ajo. <sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> The Voyage Out, p. 275

<sup>32</sup> The Voyage Out, p. 270

<sup>33</sup> Ibid., p. 271

Sa do e vërtetë të ishte dashuria mes Raketës dhe Terence, ky shkëmbim është i mbushur me mohim. Pyetja fillestare e Terence - "Kjo gjë ju frikëson" është ndeshur me një përgjigje që kategorikisht kundërshton reagimin e parë të Raketës si një vëzhguese e Arthur dhe Susan. Ndryshimi radikal nga "Nuk më pëlqen kjo gjë" në "Jo ... më pëlqen ... I like it" tingëllon me tepër i detyruar se spontan, produkt i një sikleti të dëshpëruar. Nxitimi i tyre i furishëm përgjatë rrugës, ndërsa "ai dukej sikur nuk po fliste dhe ajo dukej sikur nuk ishte duke dëgjuar," krijon një përshtypje të fortë se Rachel dhe Terence janë të dy duke u përpjekur për t'i shpëtuar një rrethanë të vështirë të hasur në rrugë, duke u shtirur si të pavëmendshëm dhe duke nxituar papritur sikur të ishin duke u ndjekur nga një lypës i ngjitur. Në mënyrë të pashmangshme, çfarëdo që të mund të ishte duke i ndjekur i arrin ata më në fund dhe në të njëjtën kohë ata u ndalën, ranë në krahët e njëri-tjetrit dhe u rrëzuan në tokë. Ata u ulën krah për krah ...

*"Ne e duam njëri-tjetrin," Terence përsëriti, në kërkim të fytyrës së saj. Fytyrat e të dyve ishin shumë të zbehta dhe të qeta dhe ata qëndruan të heshtur. Ngadalë ajo u tërhoq pranë tij duke u mbështetur. Në këtë pozicion ata qëndruan për një kohë ..."*

*"E tmerrshme - e tmerrshme," murmuriti ajo pas një pauze.*<sup>34</sup>

Rachel përjeton një çast të shkurtër të fitores mbi frikën e saj seksuale në formën e përqafimit të saj mjaft të duhur romantik me Terence, por përvoja është thellësisht shterruese. Qetësia e përgjigjes së saj ndaj puthjes së Terence në krahasim me puthjen e Richard Dalloway nuk është një shenjë pozitive; për më tepër, "faqet e saj të bardha" dhe "lodhja" tregojnë se ankthi i saj është kthyer nga brenda, duke marrë formën e dobësimit fizik dhe intelektual. Ajo pushoi së bëri pyetje dhe së përpjekuri për të kuptuar problemin e saj. Më vonë, ajo dhe Terence do të kujtojnë këtë incident me vështirësi, vetëm duke kujtuar se ata ishin "ulur në tokë."<sup>35</sup>

Zërat qarës pas tyre kurrë nuk arritën të kapërcejnë ujërat, në të cilën ata ishin zhytur. Përsëritja e emrit Hewet rrokje të shkurtra, të përgjysmuara ishte për ta si kërcitja e një dege të thatë ose e qeshura e një zogu. Barishtet dhe filladi murmurin rreth tyre, ata kurrë nuk e vunë re se frushkullimi i barit po bëhej gjithnjë më i fortë, dhe nuk ndaloi me pushimin e erës. Një dorë ra papritur si hekur mbi supin e Raketës; ajo mund të kishte qënë një rufe nga qielli. Ajo ra nën të, dhe bari u fshikullua përmes syve të saj. Nëpërmes rrjedhave ajo pa një figurë, të madhe dhe pa formë kundrejt qiellit. Helen ishte mbi të. Ndërsa rrotullohej sa në njërin anë në tjetrën, tani ajo shihte vetëm pyjet e gjelbër, dhe qiellin e lartë blu; ajo ishte pa fjalë dhe pothuajse pa ndjenja. Më në fund ajo qëndroi pa lëvizur, ndërsa bari fshikullohej përreth prej gulçimit të saj. Mbi të u ngritën dy koka të mëdha, krerët e një burri dhe gruaje, Terence dhe Helen.

*"Të dy ishin të gëzuar, si duke qeshur, dhe duke lëvizur buzët; ata të dy puthin ajrin e puthen sipër saj. Fragmente të shkëputura të fjalëve të tyre erdhën poshtë saj në terren. Ajo mendoi se i*

---

<sup>34</sup> Ibid. 281

<sup>35</sup> Ibid., p. 282

dëgjoj duke folur rreth dashurisë dhe më pas rreth martesës. Ndërsa ngrihej ajo ndjeu trupin e butë të Helen, krahët e fortë dhe mikpritës, dhe lumturinë të fryhej dhe të shpërndahej në një valë të madhe.”<sup>36</sup>

Reagimi entusiast i Helen për fejesen e Rakelës dhe Terences është i tmerrshëm i parë nga perspektiva e Rakelës. Ajo u rrëzuan në tokë nga forca e tij, dhe vëren Helen dhe Terence duke shkëmbyer një puthje përgëzimi ndërsa qendrojnë shtrirë mbështjellë me barishte valëzimet e të cilave nuk largohem me ndalimin e erës. Helen duket *"e madhe dhe pa formë."* Të dyja këto përshkrime sugjerojnë se Rachel është nën ujë, duke u mbytur në një situatë të cilën ajo nuk mundet ta përballojë. Lumturia për Helen është ndjerë *"si rritje dhe shpërbërje në një valë të madhe"*, por miratimi i saj i lidhjes nuk mund të ngrejë Rakelën nga thellësitë në të cilën ajo ishte zhytur.

Deliri dhe vdekja e Rachel Vinrace e bëjnë të qartë se frika e saj ndaj seksit e ka mposhtur atë. Halucinacionet e saj, që rrjedhin kryesisht nga vetë shpërthimi i çmendurisë së Woolf-it në vitin 1910,<sup>37</sup> tregojnë se ajo është e tmerruar nga vete anatomia e saj dhe për pasoje, nga dëshira e saj seksuale. Ajo ri-përjeton makthin e saj pas puthjes së Richard Dalloway: "Rachel përsëri mbylli sytë dhe e gjeti veten duke ecur nëpër një tunel nën Thames, ku ndodheshin disa gra të deformuara ulur në bordura duke luajtur me letra, ndërsa tullat e së cilës murit ishin veshur me lagështirë, të cilat mblidheshin në pika dhe rrëskisnin poshtë murit." <sup>38</sup> Në këtë pikë, Woolf nuk ka përfituar prej analizës freudiane, por në një audiencë moderne rëndësia seksuale e kësaj ëndrre është e pashmangshme.

Ndërsa sëmundja finale e Rakelës përparon, iluzionet e saj bëhen progresivisht më të tmerrshme. Imazhet e mbytjes vazhdojnë - ajo zhytet në *"liqenin me ujë ngjitës,"*<sup>39</sup> bëhet një shtresë dëbore që shkrin në anë të një mali. Kur Terence e puth atë, ajo sheh *"një grua të vjetër e cila e bën rrafsh kokën e një burri me një thikë."* Vdekja e Rakelës, është në shumë mënyra një lehtësim. Pjekuria e saj emocionale ka shkuar aq keq sa që duket më pak e tmerrshme për gjykimet e saj për t'i dhënë fund se sa të martohet me Terence dhe të përpiqet për të jetuar si një e rritur pa përgatitje me të mirë se përvojat me të cilat u përball gjatë disa muajve të fundit.

#### II.4.2. *The Voyage Out* Përfundime

Në gjurmimin e evolucionit të romanit të parë të Woolf-it nga punimet e saj më të hershme përmes publikimit të tij dhe botimit të dytë të rishikuar, DeSalvo konkludon se *"Romani – ashtu si jeta e Virginia Woolf - u bë gjithnjë e më i komplikuar, por besoj, më intensiv dhe më pak*

---

<sup>36</sup> Ibid., p. 283-4

<sup>37</sup> DeSalvo, p. 5

<sup>38</sup> The Voyage Out, p. 331

<sup>39</sup> Ibid.

*personal.*"<sup>40</sup> DeSalvo e sheh këtë si një krisje, duke preferuar versionet e hershme ku "materiali i këtij romani iu afrua shumë zbulimit të shumë gjerave për jetën e saj – *ndjesia e saj e fajit për flirtim me Clive Bell, ftohtësia e saj seksuale, zhgënjimi i saj ndaj martesës, problemet gjatë rritjes, defektet në edukimin e saj emocional.*"<sup>41</sup>

Megjithatë në rishikimet e *The Voyage Out* Woolf janë nxitur jo aq shumë nga një dëshirë për të fshehur veten se sa nga një dëshirë për të theksuar aspektet e ndryshme të ankthit jetë-shkatërrues të Rakelës. Nëse akti seksual objektivisht mund të konsiderohet i parëndësishëm, Virginia Stephen e mposhti frikën e saj ndaj marrëdhënie seksuale, kur ajo u bë zonja Woolf, dhe dhe pas kësaj ajo e drejtoi vëmendjen në aspekte të tjera, më intelektuale të përvojës femërore. Duke e vrarë Rachel Vinracen, Woolf u përpoq për të mbyllur derën e sa më shumë përvojave shkatërruese të rinisë së saj - abuzimi seksual të qenit njëri prej tyre, dhe që në masë të madhe ndali së përndjekuri atë menjëherë sa ajo u ndje e sigurtë në martesën e saj me Leonardon. Vajza vdes, por gruaja mbijeton. Pasi kishte dështuar në përpjekjen e saj të muajit të mjaltit për të "*pëlqyer gjërat për veten e tyre,*" Çfarë ka mbetur për të veçse "*t'i shkarkojë ata nga barra e jetës së tyre personale ?*"<sup>42</sup>

Virginia Woolf-i nuk e mohoi indiferencën e saj personale ndaj seksit, por tema do të jetë gjithmonë me rëndësi të madhe letrare dhe sociale për të. Romani tjetër, tregim i pjekur, botuar trembëdhjetë vjet pas *The Voyage Out*, *Orlando* është një punë që eliminon me anë të mjeteve fantastike ndarjen e madhe mes mashkullit dhe femrës që është në qendër të *The Voyage Out*. Për më tepër, në përgjithësi konsiderohet si një portretizim metaforik i Vita Sackville-West, një grua me të cilën Woolf pati lidhje dashurie që përfshin shumë vite. Orlando është gjithashtu një eksplorim fantastik i pasojave artistike të ankthit seksual - sprovat dhe vuajtjet e të qenit një grua nuk mund të ju vrasin, por ato me siguri i dëmtojnë përpjekjet tuaja krijuese. Në vitet ndërmjet *The Voyage Out* dhe *Orlando*, Woolf u përkushtua me pasion ndaj kauzës së barazisë së grave. Ajo arriti të shihnte strukturën sociale të dominuar nga meshkujt sesa veprimet individuale të meshkujve si burimin e vërtetë të dobësive të saj dhe frikës seksuale. *Orlando*, ashtu si dhe polemika feministe e Woolf *A Room of Ones Own*, eksploron mundësitë që pariteti femëror mund të paraqesë ndaj Rachel Vinrace-ve (dhe Virginia Stephen-ve) të botës.

---

<sup>40</sup> Ibid., p. 339

<sup>41</sup> DeSalvo, p. 156

<sup>42</sup> Ibid, p. 155

## KAPITULLI III

### LIDHJA DHE SHNDËRRIMI: FEMINIZMI BASHKËKOHOR NË PROZËN POPULLORE TË SHKRUAR NGA SHKRIMTARET FEMRA.

#### III.1. Traditat e Kriticizmit Feminist

Sipas profesorit të Yale-it Paul Fry në leksionin e tij Tradita Klasike Feministe<sup>43</sup> pas 25:07, kanë ekzistuar disa shkolla të zhvilluara të mendimit në kritikën letrare moderne feministe:

##### III.1.1. Rryma e parë feministe: Trajtimi i femrave nga meshkujt

Në këtë fazë të hershme të kriticizmit ndaj feminizmit, kritikët morrën në shqyrtim novelistët meshkuj dhe trajtimin disfavorizues apo marginalizimin e karaktereve femërore. Rryma e parë e kriticizmit ndaj feminizmit përfshin libra si *“Të menduarit rreth femrave”* nga Marry Ellman (1968), *“Politikat e Seksualitetit”* të Kate Millet (1969) dhe *“Eunuku femëror”* i Germanine Greer (1970). Një shembull i analizës letrare të rrymës së parë feministe do ishte kritika e William Shakespeare *Zbutja e gruas gërnjare për abuzimin e Katerinës nga Petruchio*.

##### III.1.2. Rryma e dytë e feminizmit: Gjinokriticizmi

Elaine Showalter ishte nismëtarja e gjinokriticizmit me anë të librit të saj *“Një literaturë e vetë atyre”* (1977). Gjinokriticizmi përfshin tre aspekte kryesore. I pari është shqyrtimi i shkrimtareve femra dhe pozicionimi i tyre në historinë e literaturës. I dyti është konsiderata e trajtimit të karaktereve femërore në librat, si nga shkrimtarët meshkuj ashtu dhe ato femra. Aspekti i tretë dhe më i rëndësishëm i gjinokriticizmit është zbulimi dhe eksplorimi i një kanoni (canon of literature) të literaturës së shkruar nga femrat; gjinokriticizmi kërkon të përvetësojë një traditë letrare femërore. Në *“Një literaturë e vetë atyre”* të Showalter-it, ajo propozon tre fazat e shkrimeve nga femrat si në vijim:

**III.1.3. Faza “Femërore”** – në fazën femërore, shkrimtaret femra u përpoqën t’i bashkangjiten vlerave mashkullore duke shkruar si meshkuj dhe zakonisht nuk hynin në debat lidhur me vendin e femrave në shoqëri. Gjatë kësaj periudhe, shkrimtaret femra shpesh përdornin pseudonime mashkullore.

**III.1.4 Faza e “Feminizmit”** – në fazën e feminizmit, tema qëndrore e punimeve të shkrimtareve femra ishte kritika lidhur me rolin e grave në shoqëri dhe shtypja e tyre.

**III.1.5 Faza e “Femrës”** – gjatë fazës së “femrës”, shkrimtaret femra nuk vijonin të provonin legjitimitetin e perspektivës së femrave. Përkundrazi, supozohej se punimet e shkrimtareve femra ishin autentike dhe të vlefshme. Faza e femrës tregonte për një mungesë inati dhe ndërgjegjeje luftarake që ishte tipike e fazës feministe.

---

<sup>43</sup> <http://writersinspire.org/content/classical-feminist-tradition-lecture>

### III.1.6 Teza e Gruas së Çmendur

Duke marrë famë nga “*Gruaja e çmendur në çati*” të Sandra Gilbert dhe Susan Gubar (1979), gruaja e çmendur me të njëjtin emër është Bertha Jenkins në *Jane Eyre*<sup>44</sup> të Charlotte Bronte, gruaja e çmendur e Rochester-it, e fshehur në çatinë e Hollit Thornfield. Teza e Gilbert dhe Gubar sugjeron se, për shkak të ndalimit nga shoqëria të shprehjes së vetë femrave nëpërmjet veshjeve me krijimtari, fuqia e tyre krijuese kanalizohet në sjellje psikologjike të vetë-shkatërruese dhe veprime armiqësore. Një shembull i dalluar i tezës së gruas së çmendur në veprim gjendet në tregimin e shkurtër të Charlotte Perkins Gilman të vitit 1892 “*The Yellow Wallpaper*”<sup>45</sup>.

*Lexoni Jane Eyre duke pasur në mendje tezën e gruas së çmendur. A ekzistojnë lidhje ndërmjet mendimeve armiqësore dhe shfaqjeve të Bertha-s në tekst? Si ndryshon kjo gjë këndvështrimin mbi novelën për konsiderimin e Bertha-s si një alter-ego për Jane, e pangarkuar nga normat shoqërore? Shikoni më hollësisht shpjegimin e Rochester-it mbi simptomat e hershme të çmendurisë së Bertha-s. Si ndryshojnë ato nga sjellja e tij e shturur?*

### III.1.7 Feminizmi Francez

Feminizmi Francez, i drejtuar nga kritikë si Julia Kristeva, Hélène Cixous dhe Luce Irigaray, mbështetet gjerësisht në psikologjinë Frojdiane dhe teorinë e xhelozisë për penisin ([http://en.wikipedia.org/wiki/Penis\\_envy](http://en.wikipedia.org/wiki/Penis_envy)). Feministët Francez hedhin postulate mbi ekzistencën e gjuhës që i përket veçmas grave dhe përbëhet nga fjali jo strikte, të devijuara e të shkruara pa përdorimin e egos.

*Si përshtatet Jane Austen në Feminizmin Francez? Ajo përdor gjuhë tepër koncize, megjithatë ajo flet me vetëbesim nga këndvështrimi i gruas. A mund të vendoset ajo në fazat e Showalter-it të shkrimit të grave?*

Dr. Simot Swift i Universitetit të Leeds-it paraqet një video dixhitale të titulluar “Mënyra se si fjalët, forma dhe struktura krijojnë kuptimin: Femrat dhe Shkrimi” që përdor punimet e Virginia Woolf dhe Silvia Path për analizimin e formës dhe aspekteve strukturore të teksteve për të pyetur nëse femrat shkrimtare kanë një zë qenësisht të brendshëm apo jo, në ndryshim nga ai i meshkujve (*video dixhitale pjesa 1 dhe pjesa 2*).<sup>46</sup>

Kështu, periudha e tretë karakterizohet nga vetëzbulimi dhe pjesërisht liri “nga disa varësi të opozicionit” si mënyra për vetëpërkufizim. Disa shkrimtare përfundojnë duke u kthyer mbrapa gjatë kërkimit pasues për identitetin. Në gjysmën e parë të fazës së Femrës në shkrim, ajo “mbart dyfishin e legjitimitetit të vetë-urëjtjes femërore dhe tërheqjes femërore... [duke iu kthyer] gjithmonë e më shumë literaturës separatiste të hapësirës së brendshme”. Dorothy Richardson, Katherine Mansfield, dhe Virginia Woolf punuan drejt estetikës femërore,<sup>47</sup> duke

<sup>44</sup> <http://writersinspire.org/content/jane-eyre>

<sup>45</sup> <http://writersinspire.org/content/yellow-wallpaper>

<sup>46</sup> <http://writersinspire.org/content/how-words-form-structure-create-meaning-women-writing-pt1>

<sup>47</sup> <http://www.victorianweb.org/gender/femtheory.html>

lartësuar seksualitetin në një përcaktim polarizues botëror. Për më tepër, eksperiencia e femrës dhe proceset e saj krijuese ruajnë nënkuptime mistike – si në cënueshmëri transhendentale ashtu dhe vetë-shkatërruese. Këto femra “zbatuan analizën kulturore të feministëve [përpara atyre vetë] në fjalë, fjali, dhe struktura të gjuhës në novela”. Megjithatë, Showalter kritikon punimet e tyre sipas natyrave androgjinistike që ato mbartin. Sa i përket gjithë shqetësimeve lidhur me konotacionet dhe seksualitetin, shkrimi shmang kontaktin aktual me trupin, duke mos u përfshirë me njerëzit tek *"Një dhomë e vetvetes"*.

Kjo ndryshoi kur letërsia e femrave hyri në një etapë të re në vitet 1960. Me krijimin e analizës Frojdiane dhe Marksiste të shekullit të njëzetë dhe dy shekuj tradite femërore, shkrimtarë si Iris Murdoch, Muriel Spark, Doris Lessing, Margaret Drabble, A.S. Byatt, dhe Beryl Bainbridge patën akses lidhur me eksperiencat femërore. Duke përdorur gjuhë të ndaluar dhe rrethana, “mërzitja dhe seksualiteti pranohen si burime të fuqisë krijuese”. Analiza nga Showalter tregon se si progresi i shkrimit të grave arriti këtë fazë dhe shpreh të gjitha konfliktet dhe përpjekjet, të cilat ende kanë ndikim mbi literaturën e grave të kohëve të sotme.

### III.2. Një dhomë e vetvetes – Një ese e zgjeruar

Vendosja dramatike e *Një dhomë e vetvetes* është se Woolf është ftuar të lektojë mbi temën e Grave dhe Fiksionit. Ajo përparon tezën se *"një grua duhet të ketë para dhe një dhomë të vetën nëse ajo do të shkruajë fikcion"*. Eseja e saj është ndërtuar si një tregim pjesërisht-imagjinar i mendimit që e çoi atë për të miratuar këtë tezë. Ajo e dramatizon këtë proces mendor në karakterin e një transmetuesi imagjinar (*"më quani Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael ose me ndonjë emër që ju pëlqen-kjo nuk është është e rëndësishme"*) e cila është në pozicionin e saj të njëjtë, duke u munduar me të njëjtën temë.

Rrëfyesja fillon hetimin e saj në Oxbridge College, ku reflekton mi përvojat e ndryshme arsimore në dispozicion të burrave dhe grave, si dhe për dallimet materiale në jetën e tyre. Ajo pastaj kalon një ditë në bibliotekën britanike, duke analizuar programet e bursave për gratë, të cilat janë shkruar nga burra dhe të gjitha që janë shkruar me zemërim. Duke iu kthyer historisë, ajo gjen aq shumë pak të dhëna për jetën e përditshme të grave, sa ajo vendos të rindërtojë ekzistencën e tyre me imagjinatë. Figura e Judith Shakespeare gjenerohet si një shembull i fatit tragjik që një grua shumë inteligjente do të kishte ndeshur në ato rrethana. Në dritën e këtij sfondi, ajo merr në konsideratë arritjet e romanciereve më të mëdha të shekullit të nëntëmbëdhjetë dhe pasqyron rëndësinë e traditës tek një shkrimtar që aspiron. Më pas paraqitet një studim i gjendjes aktuale të letërsisë, përmes leximit të romanit të parë të një prej bashkëkohësve të rrëfyesit. Woolf mbyll esenë me një nxitje për audiencën e saj të grave për të marrë traditën e cila u është përcjellë me aq vështirësi dhe për të pasuruar këtë dhuratë për vajzat e tyre.

Një deklaratë tepër e kontestuar mbi femrat dhe fikcionin, eseja e zgjeruar e Virginia Woolf *Një dhomë e vetvetes* është rishikuar në mënyrë të përsëritur, kritikuar dhe analizuar që nga botimi i saj më 1929. Arnold Bennett, një novelist i hershëm i shekullit të njëzetë, dhe David Daiches, një

kritik letrar që shkroi një analizë të titulluar *Virginia Woolf* më 1942 (Murphy 247), ishin ndër ata që u përpoqën të nxirrnin tema dhe nënkuptime nga eseja komplekse e Woolf. Dy kritikët trajtojnë këndvështrimin feminist, shpesh të diskutuar, të esesë së Woolf në mënyra të ndryshme dhe interesante. Bennet thekson se eseja e Woolf nuk është punim feminist, hedh poshtë idenë e diskutimit të Woolf mbi femrat dhe fikcioni mund të anojë drejt politikës, si dhe redukton fushën e zbatimit të esesë në një koleksion të muzave për femrat dhe fikSIONIN. Daiches i përgjigjet *Një dhomë e vetvetes* në stil të kundërt: ai thekson se punimi i Woolf është feminist, dhe feminizmi i Woolf thekson jo vetëm femrat dhe lidhjen e tyre me fikSIONIN, por gjithashtu të gjithë gjenitë në fushën përkatëse, të cilët nuk kanë patur mundësinë ta përdorin për shkak të mungesës së parave dhe privatësisë. Ndërsa Bennet kufizon fushën e zbatimit të esesë në jofeministe, tërësisht apolitike si ideologji dhe Daiches zgjeron fushën e zbatimit në feminizëm më të gjerë e universal, qëllimi i vetë Woolf për sa i përket shkrimit të *Një dhomë më vete* mund të ketë qenë faktikisht krijimi i një punimi që ndodhet ndërmjet këtyre dy ekstremeve. Në një nga rishikimet më të hershme të *Një dhomë më vete*, novelisti Britanik Arnold Bennett adreson pyetjen e feminizmit në këtë ese dhe bie në përfundimin se Woolf nuk po shkruante nga një perspektivë feministe. “Ai është një libër rreth meshkujve dhe shumë rreth grave. Por nuk është ‘feminist’. Është jopartizan,” deklaroi Bennett. Duke përshkruar perspektivën e Woolf si “jopartizane”, Bennett e etiketon si apolitike dhe për pasojë e përcakton feminizmin si një sistem tejet politik të mendimit. Ndërsa profesori Wendy Nicholson ka thënë në leksionin e saj mbi *Një dhomë më vete*, në periudhën në të cilën Woolf po shkruante, feminizmi, përmes përkufizimit popullor, nënkuptonte dëshirën që femrat të votojnë. Kjo sigurisht nuk futet në fushën e përshkrimit feminist të Woolf; pas marrjes së lajmit të trashëgimisë së saj në të njëjtën kohë kur femrat fituan votën, Woolf shkroi se “*mes votes dhe parave, parave që unë zotëroj, ato janë pafundesisht më të rëndësishme* (Woolf 37). Por edhe pse këto çështje si vota janë pjesë e rëndësishme e feminizmit, fjala ka evoluar për përkrahjen e shumë besimeve apolitike. Vërtet, gjatë kohës së Woolf, ekzistonte një lëvizje e fortë feministe jashtë sferës politike, por konceptimi i përbashkët ishte se feministët ishin të interesuar vetëm në votë. Në sensin më të përgjithshëm, përkufizimi i sotëm mbi feminizmin është thjesht besimi mbi sigurimin e të drejtave dhe mundësive të barabarta për femrat. Teza e esesë së Woolf është sigurimi i të drejtave dhe mundësive të barabarta për to. Edhe pse teza e saj kufizohet në fikSIONIN dhe nuk zgjerohet në ndonjë aspekt tjetër të shoqërisë, ideja është feministe përmes këtij përkufizimi më të zgjeruar dhe jo aq të hershëm. Megjithatë, në kohën e Bennett, kur fjalët “feminist” dhe “me më tepër të drejtë vote” konsideroheshin sinonime, paqartësia e hapur e Woolf lidhur me të drejtën e votës së grave mund të konsiderohen jo vetëm jofeministe, por gjithashtu anti-feministe. Arnold Bennett gjithashtu deklaroi se Woolf “vjen në konkluzionin të pakënaqshëm rreth pabarazive ndërmjet meshkujve dhe femrave”. Në këtë kritikë, Bennet sërish kufizon fushën e zbatimit të asaj çka Woolf përpiqet të arrijë në *Një dhomë e vetvetes*. Ajo nuk sjell justifikime për përpjekjen lidhur me shpjegimin e diferencave ndërmjet meshkujve dhe femrave. Ajo pranon se këto pabarazi ekzistojnë, dhe se ato duhen njohur, në mënyrë që të shkruhet fikcioni mbi integritetin. Ajo paralajmëron kundra grave që përpiqen të përdornin stilin e meshkujve në shkrimin e tyre: “*Pesha, ritmi dhe përparimi i*



*mendjes së një burri janë shumë ndryshe nga ajo e gruas që ajo të mund të marrë ndonjë gjë thelbësore nga ai me sukses*” (Woolf 76). Më tej në esenë e saj, ajo vë në pikëpyetje, “A nuk duhet që arsimimi të nxjerrë në pah dhe përforcojë dallimet (mes gjinive) në vend të ngjashmërive të tyre?” (Woolf 88). Woolf është sigurisht e ndërgjegjshme mbi diferencat ndërmjet femrave dhe meshkujve, dhe ajo përkrah këto diferenca si diçka për tu ushqyer. Megjithatë, shqetësimi i saj është se femrat nuk janë lejuar të zhvillojnë stilin e tyre nëpërmjet historisë- ato nuk kanë patur kohën e tyre, paratë, privatësinë, apo traditën. Vetëm pak shkrimtare gra kanë qenë të afta të shpërbëjnë ndalesat që ndikojnë në gjininë e tyre dhe shkruan “*grate nuk shkruajnë njësoj si burrat*” (Woolf 74). Bennet kufizon zgjerimin e esesë së Woolf duke përkufizuar ngushtësisht atë si një përpjekje për shpjegimin e diferencave gjinore. Qëllimi i Woolf është tepër i ndryshëm: ajo bën thirrje për diferencat ndërmjet gjinive dhe fokuson esenë e saj në mënyrë se si, dhe nëse ka kaq shumë diferenca, femrat nuk kanë qenë të afta të zhvillojnë vetë stilin e tyre në fushën e fikcionit. David Daiches, një kritik i kohëve më të fundit, mendon gjithashtu se është keqkuptuar fusha e zbatimit e *Një dhomë më vete*. Ndërsa Bennet pretendon se jo gjithçka është punim feminist por thjesht një studim i meshkujve dhe femrave, Daiches nuk beson se eseja e Woolf është feministe. Ai e etiketon feminizmin e saj si “të rrënjësuar në një ndjesi më të gjerë demokratike”, dhe pretendon se Woolf përdor analizën e saj të rrethanave të femrave për të dhënë një deklaratë më universale. Interpretimi i Daiches për temën themeltare të Woolf është ky: “*Të gjithë atyre që kanë talent duhet t’ju jepet mundësia ta zhvillojnë dhe ta përdorin atë dhe duhet të lejohen të kenë një të ardhur dhe një dhomë më vete*”. Edhe pse Woolf shpesh përdor deklaratat gjeneralizuese rreth mundësisë së afërt për një person të klasës punëtore që krijon fikcion të mirë, ajo e bën këtë vetëm si një taktikë argumentuese për të provuar pikëpamjen e saj rreth femrave. Nuk ndodh e kundërta, siç nënkupton Daiches. Interesi i Woolf në këtë ese janë gratë. Në krijimin e fikcionit të nivelit të lartë, ajo përdor shumë mjete për të mbështetur pikëpamjen e saj rreth nevojës për para, duke përfshirë fjali si, “*Sepse gjenitë si Shekspiri nuk janë lindur mes njerëzve të paarsimuar apo servilë nuk lindin sot mes klasës punëtore*” (Woolf 48). Kjo mund të drejtojë dikë të besojë se pikësnyimi i saj nuk zgjerohet përtej rrethanës së femrave, siç beson Daiches, për adresimin e çështjes më të gjerë të gjenialitetit dhe efektit të klasës mbi aktualizimin e saj. Megjithatë, Woolf vijon menjëherë: *Si mund të kishte lindur mes grave?* (Woolf 48). Fokusi i saj janë gratë dhe në veçanti femrat e klasës së mesme të lartë. Në eksplorimin e saj të parasë si një nevojë për krijimin e artit nga femrat, ajo nuk adreson parandë si një çështje të klasës, por si një çështje të gjinisë. Pika kryesore e trajtuar nga Woolf është se femrat asnjëherë nuk janë lejuar të zotërojnë para, qoftë edhe ato aristokratike; ishin burrat e tyre që zotërorin pronën dhe parandë. Edhe pse Woolf është e ndërgjegjshme lidhur me ndikimin e klasës në krijimin e fikcionit, në këtë ese ajo shqetësohet vetëm me faktin se femrat, të cilat janë në vetvete të varfra, nuk kanë shansin të shkruajnë fikcion. Daiches tenton të zgjerojë fushën e zbatimit të Woolf si më të zgjeruar seç është, dhe për rrjedhojë shqetësohet me rezultatin e Woolf. Ai e përshkruan këndvështrimin e saj si “gjerësisht të lidhur me përfundimet dhe që tenton të shpërfillë diskutimin e mënyrave”. Daiches ka universalizuar teorinë e Woolf dhe e ka caktuar atë në një bashkësi pritshmërisht që nuk mund të

përmbushë, dhe vërtetë nuk ka patur për qëllim të përmbushë. Ai duket se pret që nëse Woolf bën një deklaratë gjithëpërfshirëse rreth mënyrës se si gjenialiteti duhet të ushqehet – me para dhe një dhomë private në të cilën mund të shkruhet – ajo duhet për pasojë të sigurojë disa zgjidhje rreth mënyrës se si kjo mund të arrihet. Nën interpretimin e Daiches, eseja e Woolf shfaqet si idealistike, një ide e kotë që nuk përmban zgjidhje praktike rreth mënyrës se si ata që shfaqin potencial gjenial duhet të piketohet dhe të vendosen në një rrethanë, në të cilën të kenë para dhe privaticitet. Megjithatë, synimet e Woolf nuk janë ato që dyshohen nga Daiches. Ajo është një intelektuale, jo një politikane, dhe nuk e vë veten në pozitë ndaj aspekteve praktike të teorisë së saj. *Një dhomë e vetvetes*, nuk nënkupton të jetë një punë përshkruese që paracakton një plan për përmirësimin e shoqërisë; në fakt, eseja është tepër më e kufizuar në zbatim nga sa beson Daiches. Woolf fokusohet në çështjen e grave dhe pse ato nuk kanë krijuar punime të mëdha fikcioni, jo mbi problemin universal të potencialit të paarritur ndërmjet klasve punëtore. “*But, you may say,*” fillon esenë e saj Woolf në *Një dhomë më vete*, “*ne ju kërkuam të flisnit për gratë dhe fictionin -çfarë ka kjo të bëjë me një dhomë më vete?*” (Woolf 3). Kështu, teza e esesë së Woolf del në pah – ku, në mënyrë që femrat të shkruajnë fikcion, ato duhet të kenë 500 paund në vit dhe një dhomë të tyre. Kritikët Arnold Bennett dhe David Daiches mundohen të kundërshtojnë esenë e Woolf dhe përfundimisht e keqinterpretajnë shkallën e pikësnyimit të saj. Bennett e nënvleron fushën e zbatimit të esesë duke mohuar natyrën e saj feministe dhe duke e përcaktuar gabimisht pikësnyimin e Woolf ndërsa përpiqet të eksplorojë, dhe Daiches e universalizon gabimisht feminizmin e saj duhet pohuar se teoria e saj zbatohet jo vetëm tek gratë, por tek të gjithë anëtarët e klasës së ulët. Edhe pse këta dy kritikë shtrembërojnë fushën e zbatimit të esesë, komentet e tyre vënë gishtin në kufijtë e rëndësishëm të feminizmit të Woolf. Siç thotë Bennett, shqetësimet e Woolf janë apolitike; edhe pse përkufizimi ynë modern i feminizmit është më i gjerë krahasuar me Bennett, mungesa e interesit politik nga Woolf me siguri nuk kufizon fushën e zbatimit të feminizmit të saj. Kritika e David Daiches ndaj esesë thekson një tjetër karakteristikë të mendimit feminist të Woolf. Feminizmi i saj, ndryshe nga sa beson Daiches, nuk bazohet një një “ndjesi më të gjerë demokratike”. Feminizmi i Woolf është faktikisht tepër i kufizuar sa i përket zbatimit të saj për shkrimtaret femra Britanike të klasës së mesme të lartë. Eseja e Virginia Woolf, e cila për Bennet dukej jofeministe dhe për Daiches feministe-universale, është gjithsesi, për përcaktimin tonë modern, një zonë kufitare e kulturës, klasës dhe profesionit që përbën kuadrin e saj të referencës, duke kufizuar në mënyrë të ndjeshme fushën e zbatimit të feminizmit të Woolf. *Një dhomë e vetvetes* ngre pikëpyetje komplekse rreth eksperiencave të femrave. Woolf qorton atë çka ajo sheh si shoqëri patriarkale dhe punon në mënyrë aktive për të shtypur gratë. Më tej, ajo argumenton se pavarësia ekonomike është çelësi i femrave për të fituar të drejtat e tyre. Për Woolf, 500 paund dhe një dhomë e tyre është ajo çka bën diferencën. Pavarësisht se sa klasiste apo elitiste të duket polemika, Woolf ndërjegjësohet në mënyrë të thelluar ndaj anshmërive të saj dhe kontekstualizon komentet e saj në mënyrë të përputhshme. Edhe pse Alice Walker, kritikja më e ashpër e Woolf, pranon rolin e saj vital në zhvillimin e traditës letrare të grave, po për këto arsye, *Një dhomë e vetvetes*, mbetet

një tekst në themel feminist dhe tregon anshmëritë e Woolf, duke treguar gjithashtu zbatueshmërinë universale të besimit të Woolf në pavarësinë ekonomike të grave.

### III.3. Bildungsroman-i Femëror-Të rritesh femër në një shoqëri patriarkale

#### Ekzistenca e zhanrit

Ekzistenca e zhanrit të bildungsroman-it femëror – shpesh i titulluar frauenroman – është debatuar si ndër skolasikët ashtu dhe feministët me një rezolutë të zymtë. A i shmanget ky zhanër sjelljeve të bildungsroman-it mashkullor? Cilat janë karakteristikat e tij përcaktuese? A ekzistojnë punime të mjaftueshme rreth femrave, nga femrat, për krijimin e nënkategorive në zhanrin e bildungsroman-it? Këto të gjitha janë pyetje që dalin në pah për shkak se rezultatet janë të kufizuara ndërsa investigohet “bildungsroman-i femëror”.

Shumë prej investigimeve në brendi të bildungsroman-it femëror marrin një sens kritik të feminizmit. Në vitet 1970 kritikët feminist përdorën termin “bildungsroman-i femëror” për përshkrimin e tregimeve pasuese që paraqesin protagonistët femëror.<sup>48</sup> Këta kritikë feministë analizuan novelistët e fillim shekullit të nëntëmbëdhjetë dhe të njëzetë në portretizimin e novelisteve femra të reja ndërsa ato maturoheshin. Bildungsroman-i i atyre kohëve përshkruante “*shtypjen dhe humbjen e autonomisë së femrës, krijimtarisë dhe maturimit sipas normave patriarkale gjinore*” (Lazzaro-Weis 17). Ky portretizim i përshtatej gruas Viktoriane që përpiquej ndaj pritshmërive të arritjeve sociale dhe jetës së gruas, duke përcaktuar të gjithë qenien e saj. Zhvillimi i femrës ishte një çështje në literaturë që provoi vështirësinë gjatë përshkrimit për shkak të kushtëzimeve sociale të kohës. “*Duke shkruar zhvillimin e një protagonisteje femër paralelisht me një personayh kryesor mashkullor gjatë kësaj periudhe do të nënkuptonte të përshkruanje një vajzë që është duke përjetuar një zhvillim personal përmes arsimimit, rritjes dhe qytetarisë*”<sup>49</sup> (Maier 319). Edhe pse kjo qasje ishte radikale, mund të pikasej një lloj ekzistence; ajo përfshihej në tërësi në *Jane Eyre* të Charlotte Bronte. Në klasikun e Bronte që me shume gjasa është bildungsroman-i femëror i parë i njohur gjerësisht, eksperiencat e protagonisteve femërore përjetojnë një zhvillim personal përtej statusit social dhe ekonomik. Novela e Bronte-s ishte kontroversiale në kohën e botimit, jo vetëm për shkak të identitetit të panjohur të autorit (Bronte e botoi atë nën pseudonimin “Currer Bell”), por gjithashtu për shkak se përshkruan një vajzë jetime që merr edukimin, duke thyer kështu kufijtë strikte klasore të kohës<sup>50</sup> (Watkins). Ajo gjithashtu rikujton zhvillimin e brendshëm dhe procesin e rritjes si një grua Viktoriane. Megjithatë, rruga e Jane-it në novelë ndryshon nga bildungsromane të tjera femërore të asaj kohe, të cilat thuheshin, nga disa kritikë feministë, se përshkruanin gratë si “*në rritje për poshtë në vend të rritjes lart*”. Shkrimtarët femra të zhanrit bildungsroman tentojnë të

<sup>48</sup> Lazzaro-Weis, Carol. "The Female 'Bildungsroman': Calling It into Question." *NWSA Journal* 2.1 (1990): 16-34. JSTOR. Web. 19 Feb. 2013.

<sup>49</sup> Maier, S. E. (2007). Portraits of the Girl-Child: Female Bildungsroman in Victorian Fiction. *Literature Compass*, 4(1), 317–335.

<sup>50</sup> Watkins, Susan. "Jane Eyre by Charlotte Brontë (1847)." *Encyclopedia of the Novel*. Fitzroy Dearborn Publishers, n.d. Web. 3 Feb. 2013.

përshkruajnë eksperiencën femërore si trajtuese të më tepër nostalgji, humbje, shtëpie dhe komuniteti, dhe hapësirë gjenerate ndërmjet mamave dhe vajzave të tyre (*Lazzaro-Weis 21*).

Pavarësisht diferencave të theksuara në zhvillimin e meshkujve dhe femrave, të dy gjinitë e bildungsromanit kanë ngjashmëri të qarta. Ndër këto ngjashmëri janë përfshirja e protagonistit në zhvillimin e tij apo të saj, vetë-reflektimi dhe introspektimi, si dhe riintegrimi në shoqëri (*Maier 318-319*).

Në vend që të jetë e kundërta e novelave bildungsromane me protagonistë meshkuj, bildungsromani femëror shihet si një “zgjerim” i zhanrit të periudhës pasuese tradicionale (*Maier 320*). Edhe pse protagonistët meshkuj janë të zakonshëm në zhanrin bildungsroman, punimet si *The Bell Jar* i Sylvia Plath dhe *Jane Eyre* i Charlotte Bronte janë njohur gjerësisht si novela të spikatura pavarësisht përdorimit të karaktereve parësore femërore. Për shkak të këtyre punimeve, shkrimtaret femra dhe zhvillimi i protagonisteve femra në zhanrin bildungsroman kanë vazhduar në shekuj. Punimet e hershme të autoreve femra në shekujt e tetëmbëdhjetë, nëntëmbëdhjetë dhe të njëzetë i hapën rrugën protagonisteve femra, duke iu dhënë një rol kyç në kulturën e stome. Punimet bashkëkohore që mund të konsiderohen bildungsroman përfshijnë “*Twilight*” të Stepheni Meyer; “*Are you there God? It’s me, Margaret*” nga Judy Blume; “*The Hunger Games*” nga Suzanne Collins; dhe “*Speak*” nga Laurie Halse Anderson.

Ndërsa ndryshimi në gjininë e protagonistit në bildungsroman ndryshoi normën e zhanrit, zhvendosja e normave në shoqëri ndryshoi çështjet e mbuluara nga shkrimtaret femra. Bildungsromani i femrave në literaturën dhe filmin kontemporan janë të afta të eksplorojnë çështjet që ata të së shkuarës nuk kishin mundësi të përmendin. Seksualiteti, edukimi i lartë, dhe aspekte të tjera të shoqërisë që kanë qënë të padepërtueshme për shkrimtaret femra (veçanërisht gjatë shkrimit për gratë), tashmë përshkruhen dhe eksplorojnë masivisht për shkak të zhvendosjes së normave kulturore. Për shembull, “*Are you There God? It’s Me, Margaret*” përshkruan një vajzë të re që po kalon pubertetin dhe përfshin mendimet e saj për ndryshimet trupore. Gjithashtu, “*Speak*” e Anderson eksploron jetën në mjedisin e shkollës së mesme dhe fokusohet në temën e përdhunimit. Këto çështje tashmë janë të hapura në shoqëri për diskutim, duke lejuar zhanrin e bildungsromanit të femrave të rritet dhe të zhvillohet.

Megjithatë, komponente kyçe për tregimet pasuese vijonë të mbeten të pranishme. Më i famshmi është përfshirja e një tregimi dashurie si pjesë e rritjes së një vajze. Ndërsa punimet e shekujve të mëparshëm janë fokusuar në martesën si një konkluzion, shumë punime bashkëkohore vijnë të përfshijnë lidhjet romantike si një komponent kyç i zhvillimit të protagonistit. Bildungsromani bashkëkohor i femrave ende vijon të mbetet jo i plotë, në rastin kur fokusohemi në vetë-realizim dhe eksplorimin e vetvetes. Pothuajse në çdo rast përfshihet një lidhje, veçanërisht ajo romantike, ndaj një personi tjetër.

Përmes ekzistencës së punimeve të bildungsromanit të femrës, janë eksploruar diferencat në zhvillimin e burrave dhe grave. Megjithatë, ngjashmëritë në rritjen e personazheve, si në bildungsromanin tradicional, ashtu dhe atë të femrës, tregojnë se ky i fundit është thjesht një zgjerim i zhanrit dhe jo një antitezë. Të dy zhanret mund të mos jenë plotësisht identike në fazën pasuese, por emocionet dhe mësimet e mësuara nga to janë tepër të ngjashme. Fakti se shkrimtareve femra u jepet tashmë një diapazon më i madh në çështjen e diskutimit në fjalë lejon që këto ngjashmëri të identifikohen dhe të analizohen më tej.

### III.4. Eksplorimi kompleks i femrave nga Woolf. Lidhjet ndërmjet femrave.

Si një autore me përvojë, Woolf shqetësohet veçanërisht nga përfaqësimi problematik i grave në literaturë dhe rrjedhimisht përpiqet të lehtësojë mungesën e dukjes apo dukjes tepër të thjeshtuar duke eksploruar brendësinë komplekse femërore nëpërmjet fiksonit të saj. Për më tepër, Woolf sugjeron se grantë shpesh konsiderohen si një grup i përshtatshëm i njerëzve pothuajse identik dhe jo vërtet të ndryshëm.

Këtu, spikatja e gruas nga teoritja feministe Terese de Lauretis përbën rëndësi. Në *“Alice Doesn't”* de Lauretis<sup>51</sup> vendos dallimin ndërmjet gruas, *“një konstruk fiktiv, një distilat nga e shumëllojshmja por kongruent me diskurset dominonte në kulturat Perëndimore... që funksionon njëkohsisht si pikë shuarjeje dhe kusht specifik i ekzistencës”, dhe grave, “qëniet e vërteta historike që nuk mund të përcaktohen ende jashtë formacioneve me natyrë diskursin, por ekzistenca materiale e të cilave mbetet gjithsesi e sigurt”* (5). Individualiteti është *“një konstrukt në vazhdimësi, jo një pikë fikse”, bazuar në “këto lidhje – materiale, ekonomike, ndërpersonale – që në fakt janë sociale dhe, në perspektivën më të gjerë, historike”* (5) Në këtë mënyrë, ekziston një hapësirë ndërmjet asaj çka ndërtohet në shoqëri, gruas, dhe asaj çka është e vërtetë në jetën e përditshme, në eksperiencën e përditshme të grave, e cila është mjaft më e komplikuar se një ideal njëdimensional dhe/ose stereotip.

Woolf-i ofron përkufizimin e saj të kësaj gruaje, siç përfaqësohet në literaturën Perëndimore në *“Një dhomë e vetvetes”* (1929): Të gjitha gratë me famë në fikson ishin... parë vetëm në lidhje me gjininë tjetër. Gjithashtu, sado e vogël të jetë pjesa e jetës së një gruaje; dhe sado e vogël të jetë njohuria e një burri, qoftë edhe sa i përket asaj çka ai vëzhgon përmes spektakleve të zeza apo rozë që gjinia cakton mbi hundën e tij. Kështu, ka gjasa që, *natyra e veçantë e femrës në fikson; ekstremet mahnitëse të bukurisë dhe horrorit të saj; alternimet e saj ndërmjet të mirës hyjnore dhe mungesës ekstreme”* (81).

Duke iu bashkangjitur figurës së gruas, shumica e autorëve meshkuj të së shkuarës kanë shpërfillur subjektivitetin femëror, dhe në vend të saj janë fokusuar mbi performancat stereotipike të feminitetit, ose thjesht kanë përshkruar gratë sa i përket lidhjes së tyre me burrat. Woolf lejon personazhet e saj femërore të ekzistojnë në të gjithë kompleksitetet e tyre, të cilat bien në kontradiktë por ndonjëherë janë konform me të. Filozofi dhe psikoanalisti feminist Luce Irigaray, ashtu siç frymëzohet nga Jacques Laca, siguron gjithashtu një përkufizim të dobishëm të gruas, duke e përkufizuar si: *“mungesë, pamjaftueshmëri, ose si imitim dhe imazhi negativ i subjektivitetit”* (*“The Power of Discourse and the Subordination of the Feminine”* 796). Gruaja përshkruhet vazhdimisht në kundërshtim me burrin, e idealizuar në lidhje me instiktin e saj

---

<sup>51</sup> Teresa De Lauretis *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* Indiana University Press, May 1, 1984 - Literary Criticism

amëson dhe me veçoritë tipike femërore, megjithatë përfaqëson gjithashtu mospërfshirjen e tipareve pozitive stereotipike (mashkullore) dhe trupëzohet në shumë tipare negative ose të padobishme (femërore). Woolf i reziston kësaj strukture në dikotomi, duke lejuar personazhet e saj të përfshijnë një gamë të gjerë tiparesh, pavarësisht kuptimeve të tyre tradicionale sipas gjinisë, si dhe refuzon t'u bashkangjisë vlera këtyre tipareve. Kështu, gratë nuk janë thjesht një imazh pasqyre i femrës ose thjesht e kundërta e meshkujve; ato ekzistojnë si figurë shumë më të komplikuar që devijojnë nga normat dhe sfidojnë etiketimet e identitetit si ai i femrës.

Në këte punim interpretohen personazhet e Woolf si ofruet, siç sugjerohet prej saj, të një depërtimi në jetët e brendshme të pasura dhe dalluese të femrës . Gjithashtu duke u mbështetur në lidhjet me gratë e tjera, me qëllim intensifikimin dhe komplikimin e jetëve të brendshme, duke treguar se brendia e grave nuk mund të përshkruhet në mënyrë të thjeshtë, dhe se gratë nuk përshtaten saktësisht në kategoritë e ndërtuara nga pikëpamja sociale për “femrën”, “feminilitetin”ose “gruan”. Nga ana tjetër, personazhet femra të Woolf shpesh herë komplikojnë dhe anashkalojnë këto norma, duke mos arritur t'i përshtaten etiketimeve të identitetit. Së fundmi, nëpërmjet këtij punimi sugjerohet se sipas Woolf-it vetëm në hapësirën pa meshkuj bëhet e mundur lulëzimi i plotë i jetëve të brendshme të personazheve femërore. Në jetët e tyre, këto gra ndikohen së tepërmi, si nga meshkujt ashtu dhe femrat: meshkujt shpesh shtypin aftësitë e tyre intelektuale, emocionale apo artistike, ndërsa femrat shpesh i promovojnë ato. Eksplorimi i grave nga Woolf përmban nuanca dhe kompleksitet, duke i dhënë femrave vetvete komplekse që mendon dhe ndërvepron me të tjerët në mënyra njësoj të komplikuar. Megjithatë, këto femra ende vishen sipas një shoqërie kryesisht të panjohur dhe kundërpalët mashkullore të Woolf i kanë mbajtur ato, duke treguar punën kolosale të detyrës që i takon Woolf, në të cilën ajo duhet të hedhë dritë mbi grate, mbase për herë të parë në literaturën Perëndimore.

Megjithatë, ky proces është i vështirë sepse Woolf duhet të punojë si brenda ashtu dhe jashtë kufizimeve të sistemit gjuhësor patriarkal që ende vijon të kufizojë numrin e femrave: Kur këto personazhe femërore nuk janë konform nocioneve tradicionale të feminilitetit, Woolf stepet t'i etiketojë ato për shkak se, siç paraqitet teorikisht nga Judith Butler<sup>52</sup>, Woolf refuzon të prezantojë kategori të reja normalizuese, të cilat nga ana tjetër mund të futen si struktura të reja apo më tepër shtypëse. Kritikët e mëparshëm letrar kanë pranuar detyrën e madhe të Woolf në ndriçimin e karaktereve femërore, dhe kanë ndërmarrë disa linja mendimi gjatë ngritjes së teorive për këtë punim; dy kritikë qendrorë përfshijnë qendërzimin e autobiografisë së Woolf dhe feminizmin e shfaqur në të, ku shpeshherë të dyja përdoren të ndërlidhura me njëra-tjetrën. Hermione Lee shkroi atë që konsiderohet në masë të gjerë si biografia më e plotë dhe e mirë-menduar e Woolf, dhe nxjerr shumë aludime rreth autobiografisë së Woolf si ndikuese në punimin e saj (*Virginia Woolf*). Suzanne Raitt bujshëm iu referua lidhjes së Woolf me Vita

---

<sup>52</sup> Judith Butler Routledge, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Sep 22, 2011

Sackville-West si diçka që ekziston ndërmjet dy “lesbikëve të martuara”, duke argumentuar se lesbizmi dhe martesë ishin “identitete të vazhdueshme pa përpjekje” për dy gratë, por se lidhja e tyre intime rezultonte në disa nga punimet më krijuese dhe “lesbikë” të karrierës së secilës prej tyre (*Vita and Virginia: The Work and Friendship of V. Sackville-West and Virginia Woolf* 4-5). Studjuesja e Woolf Louise DeSalvo hedh një argument të ngjashëm, duke caktuar rëndësinë e leximit të punimeve të Woolf, duke pasur në mendje lidhjen e saj me Sackville-West, siç kontribuoi Vita në mënyrë krijuese në punimet e Woolf dhe siç mund të shihet në ndikim lidhur me intimitetin e femrave me femra të tjera në disa prej novelave të Woolf, ku më e famshmja është *Orlando* (1928) (“*Lighting the Cave: The Relationship Between Vita Sackville-West and Virginia Woolf*”). Kritiku letrar Karyn Z. Sproles gjithashtu lexon punimet e Woolf sipas lidhjes së saj me Sackville-West, duke u fokusuar në veçanti në mënyrën se si Woolf nxjerr dëshirën gjatë viteve të lidhjes së saj me Vita-n (*Desiring Women: The Partnership of Virginia Woolf and Vita Sackville-West*). Modernistja dhe kritikja Georgia Johnston lexon Woolf si rishkrim të autobiografisë në lidhje me zhanrin autobiografik, si dhe në lidhje me rishkrimin e autobiografisë për karakterin lesbik, duke argumentuar se shumë nga personazhet (lesbikë) të Woolf tjetërsohen dhe rrjedhimisht ekzistojnë në një hapësirë devijuese dhe/ose patologjike (*The Formation of 20th-Century Queer Autobiography: Reading Vita Sackville-West, Virginia Woolf, Hilda Doolittle, and Gertrude Stein* 9).

Shumë prej studjuesve të Woolf-it gjithashtu besojnë se puna e saj përfshin një shumëllojshmëri kuptimesh feministe dhe specifikisht lidhur me faktin se ajo shkruan novela që përfshijnë një narrativ lesbik. Studjuesja e Woolf Eileen Barrett argumenton kundër përdorimit vetëm të biografisë si mënyrë interpretimi dhe në vend të saj sugjeron se lentet e tjera kritike janë po aq ndihmëse, në veçanti studimet lesbikë. (*Virginia Woolf: Lesbian Readings*). Johnston merr një qëndrim feminist në *Formimin e Autobiografisë Gej të Shekullit të 20-të* duke deklaruar se tekstet e Woolf janë qëllimisht vetë-censurose dhe se ato ngarkohen me nënkanotacione të fshehura lesbikë. Megjithatë, këto tematika lesbikë nuk fshihen për shkak të turpfit; ato vendosin të kundërshtojnë patriarkinë dhe censorshipin, si dhe satirizojnë këto koncepte. Në kontrast me të, kritikja letrare Diana L. Swanson argumenton se Woolf përfshin dëshirën lesbikë, imazhet dhe narrativën si “ndërtekst” dhe jo si nëntekst, për shkak se “teksti lesbik” i novelës nuk i përulet dhe nuk i shtohet tekstit të zakonit apo qendror, “but is intrinsic to the novel and its meanings” (“*The Lesbian Feminism in Woolf’s To the Lighthouse*” 38). Kritikja letrare Kathleen McKenna merr një qëndrim më pak specifik, duke argumentuar se Woolf nuk shqetësohet me seksualitetin lesbik, por me një shprehje më të gjerë të seksualitetit femëror në të gjitha format e saj. Ajo e quan praktikën e Woolf në shkrimet rreth seksualitetit femëror “femografi”, dhe beson se shumë prej teksteve të saj përfshijnë erotikën, madje edhe momente erotike ndërmjet karaktereve artistike dhe ato krijuese në novelat e saj dhe në seksualitetin subversiv (*The Artist, Society, and Sexuality in Virginia Woolf’s Novels*). Kritikët letrarë Annamarie Jagose (*Inconsequence: Lesbian Representation and the Logic of Sexual Sequence; Lesbian Utopics*) Karen Kaivola (“*Virginia Woolf, Vita Sackville-West, and the Question of Sexual Identity*”), Colleen Lamos (“*Virginia Woolf’s Greek Lessons*”), Elizabeth Meese (“*When Virginia Looked at*

*Vita, Whatdid She See; or, Lesbian : Feminist : Woman– What’s the Differ(e/a)ance?*”), Christopher Wiley (“‘When a Woman Speaks the Truth About Her Body’: Ethel Smyth, Virginia Woolf, and the Challenges of Lesbian Auto/Biography”), dhe Bonnie Zimmerman (“‘Is ‘Chloe Liked Olivia’ a Lesbian Plot?’”) gjithashtu janë ndeshur me shprehjen seksualitetit femëror nga Woolf në novelat e saj. Së fundmi, psikonalistja dhe studjuesja feministe Rachel Bowlby stepet nga ricaktimet e vazhdueshme të punimeve të Woolf si feministe, duke theksuar se feminizmi është një nga lentet ku mund të shihet puna e saj, por se punimet e Woolf nuk mund të shihen në këtë dritëhije apo si përfshirëse të “feminizmit”, “natyrës së vërtetë të gruas”, “literaturës”, apo “literaturës feministe”, për shkak se këto etiketime dhe figura vijnë së bashku me shoqërizimet moderne dhe kuptimet që shmangin vështirimin nga atë çka shkruhet faktikisht në faqe (*Virginia Woolf: Feminist Destinations* 14)<sup>53</sup>.

Edhe pse secili prej këtyre teksteve është tepër i dobishëm dhe iluminues, metoda e interpretimit ndryshon në shumë prej teksteve. Bowlby është kritiku që iu afrua më shumë përputhjes me faktin se ajo vë në pikëpyetje dobinë e etiketimit dhe përdorimit të shpeshtë të feminizmit si një term statik dhe jo diçka plotësisht me kompleksitet. Në këtë mënyrë, personazhet e Woolf shihen si ngjashmërisht komplekse, dhe jo si një përpjekje për t’i etiketuar, për shkak se kjo duket përfundimisht tepër kufizuese. Si i tillë, diskutimi i Chloe dhe Olivia nga *Një dhomë më vete* i jep lexuesit depërtimin në punimin e Woolf ndaj personazheve femërore, duke treguar dëshirën e saj për të hedhur dritë mbi intimitetin e grave me gra të tjera dhe mbi subjektivitetin e femrës nëpër hapësira pa burra, dhe mënyrën se si kjo arrihet nga autorë Perëndimorë meshkuj të së shkuarës. *Një dhomë e vetvetes* formon me fjalë projektin që Woolf ndërmer në mënyrë implicite në novelat e saj të tjera, si dhe mundëson një model analitik të rëndësishëm studimor. Në këtë mënyrë, *Një dhomë e vetvetes* hedh dritë mbi përpjekjen e Woolf për të sjellë gratë në fokus në punimet e saj të mëparshme, *Znjsh. Dalloway* (1925) dhe *To the Lighthouse* (1927).

### III.5. Kompleksiteti karakterial i personazheve femërore të Woolf-it

Kronologjikisht romani i parë që do shkruhej nga Woolf, në të cilën shihet se si Clarissa përfaqëson dhe kundërshton normat e feminitetit dhe të jetës shoqërore, përfundimisht duke treguar një kompleksitet të karakterit, i cili edhe pse në majën e shoqërisë, është gjithashtu i aftë për veprim jonormativ, mendim dhe dëshirë. Pjesa kryesore e këtij kapitulli fokusohet te Lily Briscoe nga *To The Lighthouse*; kronologjikisht romani i dytë që shkruhet nga Woolf, siç dhe

---

<sup>53</sup> Rachel Bowlby *Feminist Destinations Woolf and Further Essays on Virginia*, Edinburgh University Press, Dec 31, 1996



Lily është personazhi i parë i Woolf që kundërshton plotësisht gruan, pavarësisht hijeve ende ekzistuese për një pjesë të madhe të narrativës, pavarësisht se kjo i merr asaj edhe faqen e fundit për ta arritur këtë gjë. Gjithashtu, pse ajo e bëri këtë gjë duke u thelluar kaq shumë: çdo personazh mbetet në përgjithësi i mbuluar nga hija, pavarësisht dëshirës së Woolf për ta sjellë atë në vëmendje, duke lënë përkufizimin e saj të natyrës femërore të pasigurt. Butler teorizon arsyen pse Woolf do refuzonte të etiketonte personzhet e saj si ndonjë formë tjetër e caktuar e feminitetit, edhe në rastin kur etiketimet mund të distancoheshin lehtë prej figurës dëmtuese të femrës. *Një dhomë e vetvetes* konsiderohet si një tekst formatues feminist, i shkruar si jofiksion me anë të përdorimit të shumë elementeve fiktive, për të cilat Woolf u bën thirrje grave të kenë një dhomë të tyre; që do të thotë, të ardhura dhe një hapësirë fizike në të cilën të mund të arrijnë “*lirinë intelektuale*” (106).

Woolf ndan pikëpamjet e saj përmes zërit të një gruaje të privilegjuar, të edukuar (të bardhë), e cila udhëzon lexuesin përmes një serie eksperimentesh mendore, analizash të strukturave patriarkale, dhe udhëzon lexuesin nëpërmjet një serish eksperimentesh të mendimit, analizash të strukturave patriarkale, dhe një mesazhi gjithëpërfshirës ku gratë duhet të kenë të drejta të barabarta intelektuale dhe mundësi artistike krahasuar me burrat. Pavarësisht privilegjit në dukje të narratorit, teksti shërben si një kritikë e sistemeve që nuk lejojnë lirinë e grave deri në fakte si moskalimi i mjediseve të gjelbërta nëpër universitete e jo më të marrin pjesë në sjellje normative intelektuale apo artistike (6). Me rëndësi për këtë tezë shërben diskutimi i Woolf rreth mungesës së grave në literaturën Perëndimore. Skenaret e mëposhtëm, të cilat merren si referim si pasazhi i “Chloe dhe Olivia”, janë vetëm pak faqe në volum dhe përfshijnë një narrator që lexon një novelë përmes një autoreje femër imagjinare, Mary Carmichael. Carmichael, edhe pse shkrimtare jo domosdoshmërisht me talent, është shpikur nga Woolf si gruaja “*e parë*” Perëndimore që eksploron lidhjet e femrave me njëra-tjetrën: konkretisht, lidhjen e Chloe me Olivia. Narratori përshkruan perpjekjen e Mary Carmichael për t’u kapur pas çështjes: Sepse nëse Chloe pëlqen Olivian dhe Mary Carmichael di si ta shprehë këtë gjë, ajo do mund të ndizte një pishtar në një dhomë të madhe ku askush nuk ka qenë më parë. Aty ka vetëm drita gjysëm të ndezura dhe hije të thella si nëpër shpellat gjarpëruese ku dikush shkon me qirinjtë që vezullojnë lart e posht, pa ditur se ku duhet shkelur. Kështu, ne vëmë re çështjen më të cilën punon Woolf: eksplorimi intim, kompleks i femrave që ende shihet si “*vetëm me drita gjysëm të ndezura dhe hije të thella*” *Kjo njohuri rreth grave ka munguar në literaturë, për shkak se është “e errët”, “me hije”, e paeksploruar, e simbolizuar nga një shpellë. Më parë, narratori theksoi se jetët e meshkujve kanë qenë të ndriçuara brenda literaturës Perëndimore njëkohësisht si interesante dhe normative . Më tej, ky pasazh kalon nëpër narrativa të caktuara të vetvetes që normalizohet dhe merr vlerë, ndërsa të tjerave jo. Jetët e brendshme të emrave dhe lidhjet me njëra-tjetrën konsiderohen në mënyrë sistematike si më pak normale, të rëndësishme dhe me vlerë, krahasuar me ato të meshkujve: ato ekzistojnë thjesht në errësirën e një shpelle.*

Ky citim shërben si një metaforë për të dyja punimet e Woolf në novelat e saj dhe për punimin tim në këtë tezë. Përmes novelave të saj, Woolf dëshiron të sjellë femrat në dritën e diellit;

Woolf dëshiron të shohë ç'ndodh kur femrat nxirren nga shpella. Ajo e arrin këtë duke sjellë gratë e novelave të saj gradualisht jashtë shpellës, si dhe duke ofruar në mënyrë progresive më tepër hollësi rreth jetëve të tyre të brendshme dhe intimiteteve me të tjerat ndërsa ajo vazhdon të shkruajë, nga *Znjsh. Dalloway* deri në *To the Lighthouse*.

Ky kapitull vazhdon në mënyrë të përputhshme: nëpërmjet leximeve që sjellin afër personazhet e femrave të Woolf nëpër këto novela, me qëllim hedhjen dritë në vetvete me nuanca, si dhe për të ofruar një depërtim në qëllimin e tyre. Gjithashtu jepen analiza progresivisht më të hollësishme të jetëve të femrave, por njëkohësisht lejon shumë prej kompleksiteteve të jetëve të gravë të mbeten në mister.

Edhe pse e magjepsur nga nxjerrja e grave jashtë shpellës, Woolf nuk lejon personazhet e saj femërore të ndriçohen plotësisht, duke refuzuar të ofrojë një interpretim të përgjithshëm të veçorisë së gruas (etj.) për lexuesit e saj. Në këtë mënyrë, personazhet saj, ndërsa ekspozohen ndaj dritës, shpesh mbeten të cënueshëm nga errësira, ndërsa Woolf aludon rreth rëndësisë së tyre dhe kuptimeve të mundshme, por kurrë në mënyrë eksplicite. Në vend që të fokusojë vëmendjen drejtpërdrejt mbi çështjet e brendisë së femrës apo mbi çështjet e intimitetit ndërmjet grave, Woolf udhëzon lexuesin në mënyrë indirekte në këto drejtime, duke depërtuar lehtë drejt asaj çka mund të jetë vetëm një përfundim jo i plotë.

Ndërsa përfaqësuesja e së resë dhe kësisoj kufizimit të shkrimit rreth grave në atë kohë dhe kompleksiteti i shkrimit rreth grave në përgjithësi, *Një dhomë më vete* është një punim jofiksion që mbështetet gjerësisht në elemente fiktive. Woolf përdor një narrator fiktiv në vend të zërit të saj, i cili reagon ndaj rrethanave fiktive përgjatë esesë së saj. Woolf vë në punë fiksin për të distancuar veten nga të vërtetat reale që ajo deklaron, dhe për të lejuar që puna e saj të veçohet më përgjithësisht në krahasim me opinionin e saj. Fiksioni është veçanërisht i dukshëm në "*Chloe dhe Olivia*", në të cilën narratori fiktiv i Woolf lexon një novelë fiktive të një autori fiktiv (Mary Carmichael) me karaktere fiktive (Chloe dhe Olivia). Woolf veçohet nga Chloe dhe Olivia përmes katër shtresave të fiksin, duke treguar distancën që ajo kërkon përmes ofrimit të një konkluzioni apo domethënieje në lidhjen apo identitetin e tyre. Përkundrazi, ajo lejon Mary Carmichael dhe narratorin të kryejë të gjithë punën, e megjithatë Mary Carmichael siguron shumë pak hollësi rreth Chloe dhe Olivia dhe narratori reagon thjesht ndaj këtij pasazhi në vend që të japë një interpretim të rëndësisë së tyre si dy nga gratë e para që ndërveprojnë si shokë në një novele Perëndimore. Kështu, ne shohim se sa e vështirë është të shprehim apo të hedhim dritë mbi atë çka është në "*dhomën e madhe ku askush nuk ka qenë*". Kjo mundet vërtetë të jetë hera e parë që intimiteti i femrës është eksploruar në literaturën Perëndimore, dhe ky eksplorim mund të jetë vetëm një tentativë, e pjesshme dhe e kufizuar, për shkak të sensitivitetit, kompleksitetit dhe rëndësisë së situatës. Eksperiencat femërore janë shtypur dhe kanë qenë jolegjitime deri në këtë pikë.

Gjatë një interpretimi të përpunuar rreth këtyre ideve dhe do jepet një model për pjesën tjetër të punimit, duke ofruar shkurtimisht një lexim të afërt të "*Chloe dhe Olivia*". Në mënyrë të

përshtatshme, si një nga pasazhet më të famshme të *Një dhomë më vete*, “Chloe dhe Olivia” për studjuesit e Woolf gjithashtu mbart një kuptim të papërmbyllur, pavarësisht shumë shqyrtimeve të saj. Ndërsa lexuesit i jepet pak informacion rreth Chloe dhe Olivia, pothuajse aspak hollësi krahasuar me “*Chloe liked Olivia. They shared a laboratory together*”, pasazhi sugjeron një shumëllojshmëri kuptimesh dhe interpretimesh. Pasazhi është përvetësuar nga kritikja e studimeve lesbike Lillian Faderman si një nënkoordinim karakteresh lesbike; kultura popullore gjithashtu ka deklaruar “*Chloe dhe Olivia*” si një lidhje novatore homoseksuale (*Chloe Plus Olivia: Një Antologji e Literaturës Lesbike dhe Biseksuale që nga Shekullit i 17-të deri në të Sotmen*).<sup>54</sup> Kritikja feministe-lesbikë Pamela J. Olano sugjeron se “*Chloe dhe Olivia*” nuk është thjesht një nënkoordinim karakteresh, por një “*tekst i pamaskuar lesbik*” (“*Women Alone Stir my Imagination*” (“*Reading Virginia Woolf as a Lesbian*” 158). Për më tepër, Faderman argumenton “In attributing to the fictive woman novelist the declaration “*Chloe liked Olivia*” surely she (Woolf) meant to indicate an emotion far more intense than mere ‘liking.’ Duke imagjinuar një novelë të së ardhmes rreth Chloe dhe Olivia, Woolf po parashikonte atë çka dukej gjithçka përveçse e pamundur në kohën e saj: një literaturë jomjeksësore që do mund t’i hiqte maskën subjektit të dashurisë ndërmjet grave”.

Studjuesja e Woolf Anner Herrmann gjithashtu përforcon rëndësinë e të pasurit të dy femrave që përfaqësohen në një lidhje miqësore pa meshkuj, dhe sa i përket rëndësisë së sugjerimit të pasazhit, ku përfaqësimi i grave në literaturë ka mbetur tepër i thjeshtuar deri në këtë pikë (“*Woolf, Virginia 1882-1941*” 763). Unë argumentoj se “*Chloe dhe Olivia*” mund të lexohen si lesbike, ashtu dhe heteroseksuale, por më tepër rëndësi ka përshkrimi i një tensioni ndërmjet feminitetit tradicional dhe punësimeve jotradicionale dhe shtegtimeve të dëshiruara të jetës, por edhe si vlerë e miqësisë së femrave në një hapësirë pa meshkuj.

Chloe and Olivia janë unike sa i përket ndarjes së një lidhjeje me njëra-tjetrën: ato e pëlqejnë njëra-tjetrën, ose të paktën Chloe pëlqen Olivian. Kjo i referohet shpëllës që përshkruhet nga Woolf, në të cilën lidhjet e femrave me njëra-tjetrën mbeten të paeksploruara: “*Chloe pëlqeu Olivian.*” *Kjo më befasoi (narratori) për shkak të ndryshimit të pamasë që ekzistonte. Chloe pëlqeu Olivian mbase për herë të parë në literaturë*” (81). Narratori argumenton se kjo lidhje përfaqëson një moment të rëndësishëm në literaturë, në të cilin femrat përfaqësohen si shoqe, në lidhje me njëra-tjetrën dhe jo për nga lidhjet me meshkujt. Ajo shpreh keqardhjen se literatura nuk është fokusuar mbi miqësinë e femrave:

“*Por sa e rëndësishme do ishte nëse lidhja ndërmjet dy femrave do ishte më e komplikuar. Të gjitha këto lidhje ndërmjet femrave, mendoja, duke rikujtuar galerinë e shkëlqyeshme të grave*”

---

<sup>54</sup> Lillian Faderman-*Chloe plus Olivia: an anthology of lesbian literature from the seventeenth century to the present*, Viking, Jul 1, 1994 - Fiction - 812 pages

*fiktive, janë tepër të thjeshta. Kaq shumë është lënë mënjanë dhe e paarritshme. Dhe unë jam përpjekur të kujtoj çdo rast gjatë kohës së leximit tim, ku dy femra përfaqësohen si shoqe*<sup>55</sup>(81).

Kështu, ndërlikimet e stërmëdha të shpellës, duke përfshirë intimitetet ndërmjet femrave, janë lënë jashtë literaturës, jashtë sferës publike, por narratori sugjeron se Mary Carmichael do jetë e aftë të hedhë dritë mbi subjektet e shpellës nëse ajo vazhdon të fokusohet tek Chloe dhe Olivia. Rëndësia e intimitetit të femrave dhe brendia e femrave siç shfaqen në një lidhje të pabazuar në seks, arrihet të bëhet e dukshme.

Në mënyrë të përshtatshme, ndërsa narratori “*kthen faqen dhe lexon*”, ajo bën një pauzë: “*Më vjen keq që të ndërpres kaq befas. A nuk ka meshkuj prezent? A më premtan se pas asaj perdeje atje nuk fshihet figura e Sir Cartres Biron? Ne jemi të gjitha gra, a më siguron për këtë?*” (80). Meshkujt kanë përfaqësuar femrat në literaturë në mënyrë të papërshtatshme dhe të pasaktë për qindra vjet, dhe kështu narratori mundet vetëm të përmendë “*Chloe dhe Olivia*”, brendinë e femrave dhe intimitetet me njëra-tjetrën në një hapësirë pa ndikim shtypës prej meshkujve. Ngjashëm, Chloe dhe Olivia punojnë në një laborator, në të cilin nuk përmenden meshkujt, dhe ku shfaqen momentet e ndriçimit të jashtëzakonshëm. Narratori fillon të skuqet kur mendon dy femra që ndërveprojnë në një hapësirë pa meshkuj, i befasuar nga mosnjohja e leximit rreth intimitetit në privatësi të femrave, duke iu dashur t’i rikujtojë vetes “*se këto lexime ndodhin ndonjëherë. Ndonjëherë femrat pëlqejnë femrat*” (81). Ajo vijon të lexojë “*mënyrën se si Chloe shikonte Olivian teksa ajo vendoste një kavanoz në raft dhe thoshte se ishte koha të çonte fëmijët në shtëpi. Kjo është një situatë që nuk është vërejtur që nga fillimi i botës, thërrita unë. Unë gjithashtu vëreja, me shumë kuriozitet. Kjo sepse dëshiroja të shihja se si Mary Carmichael vendoste të niste punën për të kapur ato gjeste të paregjistruara, ato fjalë të pathëna ose gjysëm të shprehura, të cilat formohen vetiu, jo më dukshëm se hijet e fluturave të natës në tavan, kur femrat janë vetëm, të pandriçuara nga drita kapriçoze dhe e ngjyrosur e gjinisë tjetër*” (83).

Akti në dukje i zakonit i vendosjes së kavanozit në raft bëhet befas monumental ndërsa shikohet përmes lenteve të një femre që nuk ka para femrat duke kryer aktivitete të zakonta, miqësore, apo intelektuale në literaturë. Meshkujt janë eksploruar në literaturë përmes të gjitha mënyrave të zakonta si dhe kompleksitetit, ata janë “*ngjyrosur*” dhe u është dhënë jetë, ndërsa femrat janë përshkruar thjesht “*në lidhje me meshkujt*” (81).

Chloe dhe Olivia janë të afta të “*pëlqejnë*” njëra-tjetrën në një hapësirë pa meshkuj, të pavëzhguara më parë në literaturë, për shkak se femrat përshkruhen si armiqësore drejt njëra-tjetrës, shpesh si rivale. Ato janë të afta të kryejnë aktivitete të zakonta dhe nuk egzistojnë thjesht si ekstreme polare të së mirës dhe të keqes. Ato janë të afta të ndjekin intelektualizmin ose interesat jashtë shtëpisë, për shkak se, siç thekson thjesht Woolf, “*women, like men, have other interests besides the perennial interests of domesticity*” “*gratë, ashtu si burrat, kanë interesa të tjera përveç interesave të përhershme familjare*” (82). Dukshëm, Woolf lë të kuptohet se këto

---

<sup>55</sup> Virginia Woolf- A Room of Ones Own-1929, p.81

femra ekzistojnë, apo të paktën janë të afta të jenë më tepër komplekse dhe më pak të krahasuesueshme me femrën në një hapësirë pa meshkujt. Duke marrë parasysh hollësinë e imët të ofruar rreth Chloe dhe Olivia dhe shtresat e fiksonit që Woolf përdor me qëllim kalimin e tyre në ese, “Chloe dhe Olivia” mund të jenë një tregim ku bota (bota e Woolf) nuk është gati t’i lexojë. Literatura dhe shoqëria kanë ofruar pak udhëzime deri në këtë pikë lidhur me mënyrën e interpretimit të karaktereve apo lidhjeve si këto. Interpretimi i femrave ka kohë që shprehet thjesht për nga lidhjet me meshkujt. Literatura ka dështuar të sigurojë hollësi për këto cilësi dhe lidhje alternative që femrat mund të posedojnë. “*Chloe dhe Olivia*” është një tregim që mund të ndodhë vetëm në të ardhmen: ai mund të arrihet të kuptohet përmes një audience të së ardhmes, mbase edhe përmes audiencës sonë moderne. Megjithatë, Woolf vijon me parashikimin e së ardhmes nëpër novelat e saj, *Znj. Dalloway* dhe *Drejt Farit*, në të cilat ajo vazhdon të ballafaqohet me intimitetin e femrave me njëra-tjetrën, të cilat ekzistojnë në një hapësirë pa meshkuj, dhe vazhdon të fokusohet më në thellësi mbi brendinë e femrave.

### III.6. Marge Piercy -Tradita radikale

Në një ese autobiografike, romancierja dhe poetja Marge Piercy këshillon, “*Pay sharp attention to that trouble looming, but don’t let it taint your Sabbath celebration.*” “*Kushtojuni vëmendje të mprehtë telasheve që po afrohet, por mos lejoni që ta prishë festimin tuaj të së shtunës*” Ky tension ndërmjet celebrimit dhe shqetësimit shënjon jetën dhe punën e Marge Piercy. E rrënjosur në feminizëm, në aktivizmin politik dhe në spiritualitetin Hebraik, pjesa kryesore e Piercy përbëhet nga mbi tridhjetë volume. Mbi të gjitha, Piercy dëshiron që puna e saj të jetë “*e dobishme*” për jetët e brendshme dhe politike të njerëzve. Përmes artikulimit të eksperiencave të tyre, poezia jep “*vlerfshmëri dhe dinjitet*” për të privuarit nga e drejta e votës. Romanet bindin lexuesit “*të kalojnë këta kufij të alienimit dhe mosbesimit*” dhe krijojnë empati me “*personazhet që lexuesi do refuzonte të njihje në jetën e përditshme*”. Poezia e Piercy-t bashkon pjesën politike, shtëpiake dhe autobiografike me imazhet e nxjerra nga natyra, memoriet sensuale dhe ëndrrat, si dhe me pjesën mistike Hebraike. Romanet e saj eksplorojnë “*zgjedhjet e njerëzve, të cilat ndërmerren sipas karaktereve dhe kohës së tyre, dhe sipas klasës dhe rrethanave sociale të tyre.*”

Piercy ka lindur më 31 mars 1936 në Detroit, Michigan. Babai i saj Robert Douglas Piercy, që vinte nga një klasë punëtore dhe familje Presbiterane në një qytet minierë në Pensilvani, instaloi dhe riparoi një makineri të rëndë për Westinghouse. Mamaja e saj, Bert Bernice bunin, nga një klasë vëzhguese punëtore dhe familje Hebraike në Cleveland, ishte edukuar vetëm me dhjetë klasë shkollë. Së bashku me vëllain e saj të madh Grant, i biri i mamasë së saj përmes një martese të mëparshme, Marge Piercy u rrit në një lagje të klasës punëtore që shënjohej nga tensioni racist. Duke kujtuar mamanë e saj si tepër intuitave dhe plot imagjinatë, Piercy i atribuon aftësitë e saj si poete Bertit. Piercy zhvilloi dashurinë e saj për Judaizmin nga gjyshja e saj Ortodokse, me gjuhë Yiddish, Hannah, e bija e një rabini Lituanëz. Hannah i dha Piercy-t një emër Hebraik, Marah. Në të vërtetë, kujtimet më të hershme të Piercy mbi ritualin Hebraik lidhen me nuhatjen e veshjeve dhe të guzhinës së Hannah. Gjyshi i Piercy-t, një punëtor në sindikatë, u vra ndërsa organizonte punëtorët bukëpjekës.

Që në moshë të hershme, Piercy u ndesh me çështjet e identitetit. Në Detroitin e pllakosur nga racizmi, Judaizmi i saj e veçoi dhe nxiti ngacmime antisemitike. Në shtëpi, babai i saj i dyzuar “*më tha se nuk isha Hebraike dhe mamaja do të priste deri sa ai të shkonte në punë dhe sigurisht të më thoshte se unë isha e tillë*”. Ajo shkruan me ironi, “*Të gjithë burrat e mi ishin Hebrej... Unë ndieja se një martesë e përzier do ishte diçka e papërballueshme prej meje. Martesa me një mashkull është në vetvete diçka mjaft e përzier*”. Në qendër të përkushtimeve të saj, si ndaj Judaizmit ashtu dhe aktivizmit politik është njohuria mbi Holokaustin. E tronditur nga hidhërimi i mamasë së saj të lindur në Lituani për vrasjen e të afërmve të saj nga Nazistët, në moshën dhjetë vjeçare Piercy u zotua se do mbetej gjithmonë Hebre. Holokausti gjithashtu bëri të qartë nevojën për përfshirjen politike.

Në koleksionin e saj me poezi *Early Grrrl* (1999), ajo thotë se nisi “*të shkruajë poezi rregullisht dhe seriozisht “kur unë isha pesëmbëdhjetë vjeç dhe kur familja ime u shpërngul në një shtëpi shumë më të madhe se sa kishim jetuar. Për herë të parë, nuk kisha një shtëpi timen me një derë të mbyllur dhe me disa masa privatësie*”.

E para që do të regjistrohej në kolegji, Piercy fitoi bursën në Universitetin e Michiganit (B.A., 1957), duke fituar disa çmime Hopwood për shkrime. Në Universitetin Northwestern (M.A., 1958), ajo u martua me Michel Schiff, një student Francez Hebre që vinte në programet e këmbimit të studenteve dhe studionte fizikë. Familja e Schiff i kishte bërë ballë Holokaustit duke kaluar ilegalisht në Zvicër; takimi i saj me ta informoi familjen Franceze Hebraike në *Gone to Soldiers*, novela e saj e parë e vitit 1987 rreth luftës së dytë botërore. E divorcuar në moshën njëzet e tre vjeç, Piercy pati probleme financiare gjatë shkrimit të poezisë dhe fiksionit. Gjashtë novelat e saj të para mbetën të pabotuara, pjesërisht për shkak të përmbajtjes feministe. Në vitin 1962 Piercy u martua me Robert Shapiro, një shkencëtar kompjuterësh. Çifti jetoi në Cambridge, San Francisco, Brookly, dhe në Upper West Side të Manhattan, duke u vendosur përfundimisht në Cape Cod në fillim të viteve 1970. Martesa e tyre a hapur jokonvencionale mbaroi me një divorc në 1980. Libri i parë me poezi i Piercy-t u pranua në 1966 dhe u botua në 1968, vitin e pranimit të novelës së saj të parë. Më 2 qershor 1982, ajo u martua me Ira Wood, të cilën e kishte njohur për gjashtë vjet. Ato jetojnë në Wellfleet, Massachusetts. Ato kanë shkruar së bashku një shfaqje teatrale, *The Last White Class* (1979), dhe një novelë, *Storm Tide* (1988). Në vitin 1997 ato themeluan “Leapfrog Press”, një kompani të vogël të botimeve letrare. Piercy nuk ka fëmijë. Edhe pse një student, Piercy ishte aktive në studentët radikal për një shoqëri demokratike (SDS) në fund të viteve 1960. Megjithatë, duker nisur nga viti 1970, ajo po zhgënjehej me zhvlerësimin e femrave dhe të shkrimeve krijuese të Së Majtës së Re. Së fundmit ajo u largua nga SDS dhe u përfshi në mënyrë aktive në lëvizjen e grave, një përkushtim që vijoi tëmbështesë dhe t’i japë vlerfshmëri punës së saj artistike. Duke shprehur Kaddish<sup>56</sup> për mamanë e saj që vdiq në Chanukah, 1981 çoi në rinovimin e interesit të saj krijues në praktikën Hebraike – në “anën lunare femërore të Judaizmit”, duke nxitur një dëshirë për të jetuar “sërish si një Hebre i plotë, por me të gjithë vetveten, historinë, inteligjencën, njohurinë time dhe estetikën”. Ajo nisi të kompozojë poema dhe rituale liturgjike, duke kontribuar në mënyrë aktive në librin e faljeve të Lëvizjes Rikonstruksioniste, *Hadesh Yameinu: Një Siddur për Shabbat dhe Festalet*. Ajo u bë pjesë e komitetit që nxorri *Or chadash*, Siddurin e *P’nai Or* (një qendër rinovuese me bazë në

---

<sup>56</sup> <https://jwa.org/encyclopedia/glossary/kaddish> Lit. (Aramaic) "holy." Doxology, mostly in Aramaic, recited at the close of sections of the prayer service. The mourner's *Kaddish* is recited at prescribed times by one who has lost an immediate family member. The prayer traditionally requires the presence of ten adult males.

Filadelfia) ku dhe shfaqen poemat e saj liturgjike. Ajo kontribuoi në *Ruach Chadash* (2003), libri i faljeve “High Holyday” i grupimit liberal në Britaninë e Madhe. Gjithashtu, ajo kontribuoi rregjullisht në revistat Hebraike si *Tikkun*, ku ajo shërbeu si një redaktore poezish nga 1988 deri në 1996, dhe *Lilith*, ku ajo u bë redaktore e poezive në vitin 2000. Ajo ishte një nga themeluesit e havurah Am ha- Yam në Cape Cod, duke marrë pjesë në bordin e drejtuesve dhe në disa zyra të ndrsyhme, dhe shpesh jep mësim në Elat Chayyim, strehimin rinovues Hebraik në New York. Në 1999 ajo botoi *The Art of Blessing the Day: Poems with a Jewish Theme*, një koleksion poemash mbi jetën dhe ritualin Hebraik, i cili fitoi çmimin e poezisë Paterson në vitin 1999.<sup>57</sup>

Ndërsa fiksionet që “na ndihmojnë t’u japim sens jetëve tona”, romanet e Piercy-t fokusohet tek mundësia për një ndryshim radikal social. Ato karakterizohen nga sfondi shterues kërkimor dhe një vëmendje të afërt imagjinate për hollësitë dhe organizimet e brendshme. Në *Woman on the Edge of Time* (1976), një grua e varfër Hispanike udhëton në kohë në një shoqëri të ardhshme ku mungesa e gjinisë dhe organizimi social përmbajnë ide të feminizmit radikal. *He, She and It* (1991) ndërthur legjendën e shekullit të gjashtëmbëdhjetë të Golemit të Pragës me përshkrimin e një roboti kibernetik që krijohet për mbrojtjen e një komuniteti hebraik të sulmuar në një distopi futuristike. *Gone to Soldiers* (1987) krijon një tregim kundër luftës duke o fokusuar në eksperiencat e femrat të luftës së dytë botërore nga perspektiva të shumëfishta, duke përfshirë një heroinë Hebraike të Rezistencës Franceze, dy vajza binjake Hebraike—njëra vdes në një marshim të vdekjes, tjetra shpëton në Amerikë por ndeshet me abuzimin seksual – një shkrimtare romantike që kthehet në korrespondente të huaj dhe një pilote luftarake lesbike. *Storm tide*, e shkruar së bashku me Ira Wood eksploron çështjet e identitetit hebraik, të spiritualitetit, pasionit dhe “*tre grave*” shumëgjenerative – një shtresë imtësisht e organizuar, mamaja e saj e krahut të majtë dhe vajza e saj impulsive.

Poemat e Piercy-t eksplorojnë ekofeminizmin, dashurinë, ndërgjegjësimin politik, spiritualitetin. Seksioni “*Chuppah*” i *My Mother’s Body* (1985) përmban përzgjedhjet që nga ceremonia e saj e dasmës e vitit 1982 për Wood; disa nga poemat e saj liturgjike shfaqen në *Available Light* (1988), *Mars and Her Children* (1992), dhe *What Are Big Girls Made Of?* (1997).

Ndërsa shumica e kritikëve feministë tregojnë një vlerësim të fortë mbi të gjitha aspektet e punës së Piercy-t, kritikët e zakonshëm kanë tentuar të favorizojnë poezinë e saj mbi romanet e saj, të cilat ndonjëherë shihen si tepër politike. Piercy thekson, “*Njerëzit tentojnë të përcaktojnë “politiken” apo “polemikën” në lidhje me atë që nuk është kongruente me idetë e tyre*”. Çmimet e Piercy përfshijnë Çmimin e Arthur C. Clarke për fiksionin shkencor (1992), Çmimin Bradley, NEPC (1992), Çmimin Brit ha-Dorot, Shalom Center (1992), Çmimin May Sarton, NEPC (1991), Çmimin Golden Rose Poetry, Klubin e New England të Poezisë (1990), Çmimin e Poezisë Carolyn Kizer (1986 and 1990), dhe një Çmim të National Endowment for the Arts (1978).

Piercy ka botuar pesëmbëdhjetë libra poezish dhe gjashtëmbëdhjetë romane, si dhe biografinë e saj, *Sleeping with Cats*, dhe është përfshirë në më shumë se dyqind antologji. Punimet e saj janë përkthyer në gjashtëmbëdhjetë gjuhë, duke përfshirë ato Danisht, Holandisht, Estonisht,

---

<sup>57</sup><http://jwa.org/encyclopedia/article/piercy-marge>

Frëngjisht, Gjermanisht, Italisht, Norvegjisht, Spanjisht dhe Suedisht. Shkrimet e saj strehونه në Harlan Hatcher Graduate Library të Universitetit të Michigan-it.

Më 3 qershor 2004, Piercy morri një gradë honorifike “*Doktor i Letrave Humane*” nga Kolegji i Unionit Hebraik në Cincinnati, Ohio.<sup>58</sup>

### III.7. Mary Gordon - Kristianizmi dhe feminizmi

Gordon ka lindur më 8 dhjetor 1949, në New York dhe u rrit në Long Island. Kur ajo ishte e re, babai i saj qëndroi në shtëpi për t’u kujdesur për të, ndërsa e ëma punoi si një sekretare ligjore për të mbështetur familjen. Kështu, Gordon krijoi afrimet me babain e saj, i cili inkurajoi zhvillimin e saj intelektual dhe interesin për literaturën. Mamaja e Gordon-it ishte me prejardhje Irlandeze-Katolike, ndërsa i ati me prejardhje Hebraike, i konvertuar në Katolik në moshë të rritur. Babai i saj përkrahu besimin e tij të ri me zell dhe shprehu sentimente të forta anti-semitike. Gjatë edukimit, Gordon morri pjesë në shkollët e mesme Katolike të gramatikës. Ndërsa ajo krijon relata në autobiografinë e saj, *The Shadow Man* (1996), babai i saj që vdiq kur ajo ishte vetëm tetë vjeç, e keqinformoi rreth shumë aspekteve të ndryshme të jetës së tij. Ai kishte pohuar se lindi në Lorain, Ohio, se emri i tij ishte David dhe se kishte studiuar në Universitetin e Harvardit. Megjithatë, gjatë kryerjes së kërkimeve mbi të, Gordon zbuloi se ai faktikisht kishte lindur në Vilna, Lituani dhe se emri i tij i dhënë ishte Israel, dhe se kishte lënë shkollën e mesme dhe nuk kishte studiuar në kolegji. Gordon gjithashtu mësoi se, përpara hedhjes së serive të periodikëve Katolik, babai i saj kishte shkruar për një revistë pornografike. Gordon morri pjesë në Kolegjin Barnard me bursë dhe morri diplomën e saj në Anglisht në 1971. Ajo vazhdoi me masterin në Anglisht dhe shkrim krijues në Universitetin Syracuse në 1973. “Tani jam e martuar” ishte tregimi i parë i shkurtër i Gordon-it që u botua dhe u shfaq në *Virginia Quarterly Review* në 1974. Nga viti 1964 deri në 1978 ajo dha mësim në Duchess Community College në Poughkeepsie, New York. Në 1979 Gordon dha mësim në Amherst College në Massachusetts. Ajo dha gjithashtu mësim në Barnard College, duke filluar nga viti 1988, dhe në Columbia University që nga viti 1990. Gordon u martua me James Brain, një antropolog, në vitin 1974, dhe më pas ata u divorcuan. Në 1979 ajo u martua me Arthur Cash, një profesor Anglishteje, me të cilin ajo pati dy fëmijë.<sup>59</sup>

#### III.7.1. Punimet Madhore të Fiksionit të Shkurtër

Gordon njihet për romanet dhe tregimet e shkurtra, në të cilat individët formojnë mendime rreth lidhjeve të tyre shqetësuese familjare dhe sjelljeve ambivalente drejt besimit fetar, në veçanti Katolicizmit. Shumë prej tregimeve të saj shfaqin karakteret që mundohen sipas një besimi të dobët dhe kërkojnë të gjejnë komfort nga dashuria, siguria dhe domëthënia tradicionalisht e ofruar përmes besimit fetar. Koleksioni i parë i tregimeve të shkurtra të Gordon-it, *Temporary Shelter*, përfshin rreth njëzet tregime, shumica e të cilave i përket lidhjeve të ndryshme shtëpiake.

<sup>58</sup> <http://jwa.org/encyclopedia/article/piercy-marge>

<sup>59</sup> <https://www.enotes.com/topics/mary-gordon/critical-essays/gordon-mary>



Tensioni ndërmjet nocioneve të detyrës, sigurisë dhe vetë-sakrificës, si dhe të lirisë, riskut dhe interesit vetjak janë temë qendrore në punimet e saj.<sup>60</sup> Në “*Safe*”, njëgrua e martuar me dy fëmijë viziton një admirues të vjetër të saj. Gjatë kalimit të kësaj dite, ajo formon mendime rreth sakrificave që ka kryer me synim arritjen e jetës së sigurt. Në një tregim tjetër, “*Mrs. Cassidy's Last Year*,” një burrë i përkushtohet jetës së keqe gjatë kujdesjes për gruan e tij abuzive dhe të vjetër, për shkak të një premtimi që i pati bërë asaj. Lidhjet ndërmjet burrave dhe grave – martesore, ekstra-martesore apo të tjera – eksplorohehen në një sërë tregimesh. Këto personazhe shprehin një vetmi të thellë brenda kontekstit të jashtëm lidhur me martesat e qëndrueshme dhe jetët familjare. “*Tani jam e martuar*” përbëhet nga pesë nënseksione, secili prej tyre i nëntitulluar sipas emrit të një gruaje të ndryshme. Narratori i parë, Marjorjie, është një grua Amerikane e martuar me një burrë nga Britania e Madhe. Çifti udhëton në Angli, ku ajo prezantohet për herë të parë me familjen e burrit të saj. Secili prej katër nënseksioneve vijim mban narrativën nga perspektiva e një prej katër grave që takohen me Marjorjie. Në “*Gruaja Tjetër*”, një grua dëgjon tregimin e burrit të saj sa i takon lidhjeve të tij të mëparshme me një indivi që ai ende e konsideron të ketë qenë dashuria e jetës së tij. Në “*Walt*,” një grua e martuar shikon mbrapa në lidhjen rinore të një burri, i cili ka hyrë përsëri në jetën e saj. Në “*Out of the Fray*”, një grua e divorcua vë në pikëpyetje martesën e saj të afërt me një burrë që është divorcuar tre herë. Tregimet e tjera në *Temporary Shelter* trajtojnë lidhjet prind-fëmijë. Në disa prej tyre, një fëmijë neglizhohet emocionalisht për shkak të angazhimeve me karrierat dhe jetët e tyre sentimentale. Në “*The Only Son of the Doctor*”, një i ri heq dorë nga shkolla e mesme ndërsa babai i tij fiton famë si fizicent dhe filantropist. Problemet e të birit janë pjesërisht rezultat i neglizhimit të babait të tij, i cili është përfshirë në punë bamirësie dhe nuk ka patur mundësi të kujdeset për të birin. Në “*The Magician's Wife*”, adhurimi i një gruaje për burrin e saj ekscentrik sjell neglizhimin e të birit. Në kontrast me të, tregimi “*Separation*”, ka të bëjë me dashurinë tepër posesive të një gruaje për të birin dhe që kërcënon ta mbysë atë. Tregimet e tjera në *Temporary Shelter* shfaqin perspektivën e një fëmije rreth jetës së tij familjare. Tre prej tregimeve, “*Delia*,” “*Agnes*,” dhe “*Eileen*,” kanë të bëjnë me të njëjtin personazh qendror, Nora, një vajzë Irlandeze e gjeneratës së dytë që është paralizuar nga poliomieliiti dhe ku jeta e saj dominohet nga tezet e saj. “*The Murderer Guest*” tregohet si narrative nga pikëpamja e një vajze dhjetë vjeçare, prindërit e së cilës kanë ftuar një mysafir – një grua që ka vrarë burrin e saj në vetëmbrojtje – me qëllim që të rrija me ta. Një numër punimesh të Gordon zbusin kufijtë ndërmjet fiksonit dhe pjesës jofiktive, duke vënë shpesh në pikëpyetje faktin nëse çdo punim i dhënë mund të konsiderohet si tregim, ese, ose autobiografi. Për shembull, “*Një Mësim në Shkrim*”, pjesa përfundimtare në *Temporary Shelter*, është kategorizuar si tregim i shkurtër dhe si ese njëkohësisht. Një nga pjesët e tjera të prozës së saj, “*The Important Houses*”, u konsideruar nga vetë Gordon si një punim jofiktiv – deri sa u zgjodh për në antologjinë *Best American Short Stories, 1993*, ku ajo e lejoi të kategorizohej si një punim fiksoni. *The Rest of Life*<sup>61</sup> përbëhet nga tre romane që fokusohen në gratë e moshës së mesme dhe ato të moshuara që përpiqen të kuptojnë rëndësinë e jetëve të tyre. Secili prej tre personazheve qendrore përfshihet në një monolog profesional dhe të brendshëm rreth lidhjeve sentimentale. Këto romane strukturohen në mënyrë episodike, duke theksuar zërin e narrativës dhe jo personazhet në tërësi. Tregimi i parë, “*Immaculate Man*” ka të bëjë me një grua të divorcuar në të dyzetat e saj që punon në një vend

<sup>60</sup> Mary Gordon- *Temporary Shelter*, New York, NY : Random House, c1987.

<sup>61</sup> Mary Gordon *The Rest Of Life* Penguin Books, Aug 3, 1994 - Fiction

strehues dhe ka një lidhje jashtëmartesore me një prift Katolik. “*Living at Home*”, romani i dytë, ka të bëjë me një grua të martuar tre herë që punon si dokoreshë dhe kujdeset për fëmijët me autizëm. Ajo ka gjetur një burrë me të cilin do të kalojë jetën e saj, por lidhja është e komplikuar për shkak të karrierës si fotogazetare që mbulon revolucionet në vendet e botës së tretë. Në romanin e titulluar “*The Rest of Life*”, një e ve shtatëdhjetë e tetë vjeçare kthehet në vendin e lindjes në Turin të Italisë, nga i cili ishte larguar gjashtëdhjetë e tre vjet më parë. Vizita i sjell asaj memorjen rreth një eventi qendror në jetën e saj kur ajo ishte pesëmbëdhjetë vjeç; ajo dhe i dashuri i saj kishin rënë dakort për një pakt vetëvrasjeje, por pati ndryshuar mendje në minutën e fundit, ndërsa ai kishte arritur të vrasë veten. Babai i saj, i turpëruar nga skandali, e kishte dërguar të jetojë me të afërmit në Amerikë dhe nuk e pa më kurrë. Gjatë kujtimit të këtyre ngjarjeve, ajo përballet me sfidën e të kuptuarit të jetës së saj që prej largimit nga Italia.

Punimi i Mary Gordon mund të përcaktohet sipas tre traditave letrare: Romanit Katolik, romanit Amerikan- Irlandez dhe atij feminist. Secili prej romaneve nxjerr shembuj të paktën një herë, dhe disa herë më shumë se një, të këtyre zhanreve, por Gordon kryesisht konsiderohet si një romanciere Katolike. Dy librat e saj të parë, *Final Payments* (1978) dhe *The Company of Women* (1980), në mënyrë eksplicite dallohen si Katolike<sup>62</sup> dhe trajtojnë përpjekjet e protagonistëve për t’u pajtuar me spiritualitetin e tyre dhe me traditat e diktatet e hierarkisë së kishës. Libri i saj i tretë, *Men and Angels* (1985), mund të klasifikohet si vepër me karakter fetar por jo specifikisht Katolike, ndërsa protagonistin përpiqet në lidhjen e saj me një Kristian fanatik fundamentalist.

Shumica prej punimeve të Gordon-it mund të shihen në lidhje me karakterin feminist. Si *Final Payments* ashtu dhe *The Company of Women* trajtojnë gratë jo vetëm gjatë vënies në pyetje të lidhjes se tyre me hierarkinë e kishës, por gjithashtu në përpjekje për të gjetur pavarësinë në jetën e tyre mbi figurat e forta mashkullore. Në *Men and Angels*, protagonistin përpiqet të gjejë lidhjen e tij me konfliktin e karrierës dhe të fëmijëve, dhe *The Other Side*, edhe pse konfronton drejtpërdrejt çështjet femërore, paraqet disa personazhe të forta femërore.

### III.7.2 Receptsi Kritik

Gordon është celebruar si një shkrimtare feministe Katolike, e njohur për aftësinë e saj prozaikë, ndershmërinë emocionale, personazhet komplekse femërore dhe për përdorimin dallues të zërit narrativ. Kritikët kanë vënë re cilësinë e fikcionit të saj që adreson rolin në ndryshim të besimit në jetën moderne. Personazhet e saj ndeshen me një besim të gabuar, ndërsa përpiqen të gjejnë përgjigjet për jetën, dhe tradicionalisht zgjidheshin përmes besimit fetar. Rishikuesi Richard Teleky vuri re, “*Gordon është... Katoliku Amerikan pre-eminent – ose, më saktësisht, Katoliku i munguar – shkrimtarja e gjeneratës së saj. Nata e errët e shpirtit nuk është kurrë larg mendjes së saj*”. Ndërsa studjuesit e tjerë theksojnë, edhe tregimet e Gordon-it që nuk adresojnë drejtpërdrejt besimin fetar filtrohen me tematika karakteristike të një sensibilizimi fetar.<sup>63</sup> Kritikja Eleanor B. Wymward komentoi, “*Fiksioni i Gordon-it nuk qendërohet në një këdo sektariane të ngushtë, por në pjesët esenciale të teologjisë Kristiane: mëkat, hir, mëshirim dhe*

<sup>62</sup> Wymward, Eleanor B. “Mary Gordon: Her Religious Sensibility.” *Cross Currents* 37, no. 2-3 (summer/fall 1987): 147-58

<sup>63</sup> Teleky, Richard. “The Obsessive Nature of Love.” *Toronto Star* (18 September 1993): J13.

shpengim”.<sup>64</sup> Michael Higgins, në një rishikim të *The Rest of Life* vuri re, “Këto koncepte dhe tema Katolike si hiri, kenoza (vetë-boshatisëse), shlyerja, humaniteti i rënë i shpenguar dhe format të panumërta të faljes dhe pendesës gjenden të endura mirë në kanvasin e pasuruar që është jeta e secilit narrator”.<sup>65</sup> Gordon më tej lavdërohet për karakteret e saj femërore me botëkuptim bashkëkohor. Nga personazhet femërore të Gordon-it në *The Rest of Life*, komentatori Trudy Bush vëren, “Gordon arriti në mënyrë të admirueshme të eksplorojë karakteristikën e veçantë të sensibilitetit modern – atë të gruas inteligjente, reflektuese në moshën e mesme që përpiqet t’i japë një sens botës, që nënkupton në privim të kuptimit”.<sup>66</sup> Ndër tematikave qendrore të Gordon janë rolet e vetëndërgjegjes, memories, obsesionit dhe keqardhjes. Siç komenton kritikja Carolyn See, “Tregimet në *Temporary Shelter* pothuajse gjithmonë përfshijnë vetminë e jashtëzakonshme, dhe aktet absolutisht e jashtëzakonisht heroike që qeniet njerëzore ndërmarrin për të lehtësuar këto kushte”. Aftësia e Gordon për krijimin e zërit të fuqishëm narrativ në vetë të pare është duartrokitur nga shumë rishikues të fiksonit të saj. Ndërsa disa kritikë konsiderojnë koordinimin e karaktereve në shmangie dhe vënë theksin mbi natyrën episodike të fiksonit si një element për t’u lavdëruar për nga stili soditës, të tjerë i shikojnë këto tregime si të pafokusuar dhe me mungesë strukture narrative. Proza e saj është përshkruar si e endur mirë pa u vënë së tepërmi në dukje, serioze dhe pa tejkalar në sentimentalitet. Për më tepër, Gordon njihet për shkrimin e saj preciz, të mëshirshëm, me dritëhije si dhe të zgjuar.

---

<sup>64</sup> Wymward, Eleanor B. “Mary Gordon: Her Religious Sensibility.” *Cross Currents* 37, no. 2-3 (summer/fall 1987): 147-58.

<sup>65</sup> Higgins, Michael. “Are Religious Writers, Artists Handicapped by Faith?” *Toronto Star* (18 September 1993): F17.

<sup>66</sup> Bush, Trudy. “Midlife Desires: Seeking an Abundant Life.” *Christian Century* 110, no. 33 (17 November 1993): 1162-64.

## KAPITULLI IV

### MITI I HEROINËS: ROMANI FEMËROR (FEMALE BILDUNGSROMAN)

#### I SHEKULLIT XX

##### IV.1. DOROTHY MILLER RICHARDSON PILGRIMAGE: FOUR. VOL 1 (PELEGRINAZHI KATËR)

**Dorothy Miller Richardson** (17 Maj 1873 – 17 Qershor 1957) ishte një autore dhe gazetare Britanike. Si autore e *Pelegrinazhi*, një sekuencë prej 13 novelash, ajo ishte një ndër novelistet moderniste më të hershme që përdornin përroin e *ndërgjegjjes* si një *teknikë narrative*. Richardson gjithashtu thekson tek *Pelegrinazhi* rëndësinë e natyrës dalluese të eksperiencave femërore.

Richardson është një shkrimtare e rëndësishme feministe, për shkak të mënyrës se si puna e saj hedh supozimin e vlefshmërisë së rëndësishme të eksperiencave femërore si një subjekt për literaturën. Maturia e saj për konvencionet e gjuhës, qasja e saj ndaj rregullave normale të pikëzimit, gjatësia e fjalisë, e kështu me rradhë, përdoren për të krijuar një prozë feministe, të cilët Richardson e pa të nevojshme për shprehjen e eksperiencës femërore. Në 1923, Virginia Woolf vuri re se Richardson “*ka shpikur ose, nëse ajo nuk ka shpikur, ka zhvilluar dhe aplikuar për përdorimet e veta, një fjali të cilën mund ta quajmë fjalia psikologjike e gjinisë femërore*” .

Ajo lindi në një familje të klasës së mesme në një qytet të vogël në Abingdon, fare pak në jug të Oxford. Babai i saj humbi shumicën e parave kur ajo ishte adoleshente dhe familja u shpërngul në Londër, ku ajo u regjistrua në shkollën progresive në ndikim të ideve të John Ruskin. Në moshën 17 vjeç, kur rrethanat financiare të familjes u përkeqësuan më tepër, ajo filloi punën si mësuese në Gjermani, më pas si guvernante dhe mësuese në Angli dhe eventualisht si receptioniste në një klinikë dentare në rrugën “*Harley*”. Ndërsa punonte në Londër gjatë viteve 1890 dhe fillimit të 1900, Richardson jetoi në strehimet e Bloomsbury dhe u lidh me shkrimtarë, radikalë politik dhe azilantë Evropian. Disa nga burrat dhe gratë me të cilët mbajti lidhjet gjatë kësaj kohe paraqiten në punimin e prozës së gjatë të saj, *Pelegrinazhi*: për shembull, Benjamin Grad (Michael Shatov në *Pelegrinazhi*), Veronica Leslie Jones (Amabel) dhe H.G. Wells (Hypo

Wilson). Marrëdhënia e saj me Wells rezultoi e dështuar dhe kjo duket të ketë nxitur vendimin e saj për t'u bërë shkrimtare.

Karriera e saj si shkrimtare nisi me rishikimet, esetë dhe gazetarinë në periodikët e vegjël. Ajo botoi një seri pjesësh të shkurtra në *Saturday Review* ndërmjet 1908 dhe 1914 përpara nisjes së *Pelegrinazhit*, pjesa e parë e së cilës, *Çatitë me Maja* u botua në 1915. Ajo u martua me artistin Alan Odle në 1917. Edhe pse gjerësisht i panjohur gjatë jetës së tij, vizatimet e tij me penë dhe bojë janë tashmë objekte koleksionesh. Odle ishte një ndikim i rëndësishëm në punën e saj ku, edhe pse pak letra ndërmjet Richardson dhe Odle kanë mbijetuar, duket qartë nga korrespondenca e tij e mbetur se ai dhe Richardson ndanin shumë ide rreth letërsisë dhe artit. Nga 1917 deri në 1939 ata kaluan dimrin në Cornwall dhe verën në Londër. Gjatë viteve 1930 Richardson ishte aktive në mbështetje të shkrimtarëve refugjatë nga Gjermania. Ata qëndruan në mënyrë permanente në Cornwall që nga 1939 deri në vdekjen e Odle më 1948. Ajo nuk u largua nga Cornwall derisa u shpërngul pa dëshirën e saj në një shtëpi pleqsh në Kent në 1954. Ajo vdiq në 1957.<sup>67</sup>

Richardson ishte një nga një grup i përzgjedhur shkrimtarësh, e cila ndryshoi rregullat e fiksonit në prozë në fillim të shekullit të njëzetë. Me James Joyce në Irlandë, Marcel Proust në Francë, William Faulkner në Shtetet e Bashkuaradhe, në Angli, Virginia Woolf, Richardson shpiku një formë të re shkrimi. Ajo mund të pretendojë se, së bashku me Proust dhe Joyce, kanë qenë në pararojë të një revolucioni në letërsi. Kapitulli i parë i punës së saj të gjatë, *Pelegrinazhi*, u nis më 1912 dhe u botua më 1915, dy vjet pas botimit të volumit të parë *Në Kërkim të Kohës së Humbur*, një vit pas paraqitjes së parë të *Një Portret i Artistit në Moshë të Re*, dhe shtatë vjet përpara romanit të parë eksperimental të Woolf *Dhoma e Jakobit*. Dhjetë kapitujt e parë të *Pelegrinazhit* u botuan në Duckworth sipas intervaleve të zgjatura ndërmjet 1915 dhe 1931: *Çatitë me Maja* (1915); *Moçali* (1916); *Hualli i Mjaltit* (1917); *Tuneli* (1919); *Interim* (1919); *Bllokimi* (1921); *Dritat Rrotulluese* (1923); *Kurthi* (1925); *Oberland* (1927); dhe *Dora e Majtë e Dawn-it* (1931). Ekstraktet nga *Interim* u botuan në *Rishikimin e Vogël* 1919-1920. Kapitulli i njëmbëdhjetë, *Horizonti i Pastër*, u botua nga Dent në 1935. Më 1938 Dent dhe Knopf botuan bashkarisht një edicion të ri në Britaninë e Madhe dhe në Shtetet e Bashkuara, duke përfshirë 'kapitullin' e pambaruar me të cilin po punonte Richardson deri në 1953, *Marshimi nën Dritën e Hënës*. Në 1979 *Pelegrinazhi* u njoh si një vepër klasike feministe me anë të botimit të një edicioni Virago me kapak të trashë. Edhe pse gjatë përshkrimit të *Pelegrinazhit* janë përdorur disa prej termave kritike, Richardson nuk ishte e kënaqur me përshkrimin e May Sinclair lidhur me punën e saj si një "rrymë vetëdijeje". Në fakt, ajo mohoi kategorikisht faktin se po shkruante një novelë. Sipas opinionit të Richardson, romanet gjithmonë vuanin nga të qenurit "turne të zhvilluara". *Pelegrinazhi* në kontrast me to zhvillon në mënyrë graduale estetikën e saj, duke u shmangur gjithmonë, qoftë nga fundi ashtu dhe nga rezolucioni në narrativë.<sup>68</sup>

Richardson gjithashtu botoi tregime të shkurtra në disa lloje periodikësh (një koleksion u botua nga Viragon në 1989) dhe disa poezi. Ajo ishte autore e shumë prej artikujve në periodikët si *Adelphi* dhe *Vanity Fair*. Ajo nisi karrierën e saj si rishikuese letrare për revistën vegjetariane, *Crank*. Ndërmjet 1912 dhe 1921 ajo shkroi rregullisht një pjesë shtypi, "Komentet nga një Laik",

<sup>67</sup> John Wiley & Sons, The Encyclopedia of Twentieth-Century Fiction Dec 8, 2010, Dorothy Richardson, p.327

<sup>68</sup> John Wiley & Sons, The Encyclopedia of Twentieth-Century Fiction Dec 8, 2010, Dorothy Richardson, p.328

për *Dental Record*. Ajo përktheu tetë libra nga Frëngjishtja dhe Gjermanishtja në Anglisht. Ndërmjet 1927 dhe 1933 ajo botoi 23 artikuj në film në revistën e vogël avantgarde, *Close Up*.

Estetika e Richardson u ndikua nga rryma të ndryshme të mendimit. Ajo u bë pjesë e kulturës alternative, bohémiane me ndryshimin e shekullit, duke përkrahur vegjetarianizmin, feminizmin dhe socializmin. Olive Schreiner dhe Charlotte Perkins Gilman patën një ndikim të hershëm në punën e saj dhe një prej rishikimeve të saj të para ishte libri i një poeti ndjekës i Whitman-it, përkrahës i të drejtave homoseksuale dhe utopik socialist, Edward Carpenter. Libri i saj i parë lidhej me Kukerët: *Kukerët: E Shkuara dhe e Tanishmja* (1914). Ndikimet filozofike mbi *Pelegrinazhin* përfshinë transhendentalistin Amerikan Ralph Waldo Emerson, filozofin e Kembrixhit John Ellis McTaggart, Henri Bergson dhe, rreth viteve 1930, ekzistencialistin dhe filozofin Rus Nikolai Berdaev.

Megjithatë, *Pelegrinazhi* nuk ishte thjesht një roman rreth ideve. Richardson u impresionua së tepërmi nga eksperiencia e saj e të punuarit për £1 në javë në Londër me kthimin e shekullit. Estetika e saj letrare lidhej gjithonë me marrëdhëniet ndërmjet punës së femrave dhe artit të tyre. Një punim gjysëm-autobiografik, *Pelegrinazhi* mbulon jetën e protagonistit të saj, Miriam Henderson, që nga fillimi i fëmijërisë deri në momentin kur ajo bëhet shkrimtare. Në episodet vijuese, Londra është një hapësirë materiale “elastike” që mundëson jetën publike të Miriamit. Rrugët e Londrës, kafenetë, restorantet dhe klubet figurojnë gjerësisht nëpër eksplorimet e saj, që zgjasin njohuritë e saj si për qytetin ashtu dhe veten e saj. E parehatshme me, madje edhe armiqësore ndaj, konvencioneve të shekullit të nëntëmbëdhjetë të feminizmit, Miriam kërkon një hapësirë të tretë ndërmjet maskilizmit dhe feminizmit, duke zhvilluar një formë të re të evoluar të identitetit gjinor që lejohet përmes mundësive që ofron qyteti.<sup>69</sup>

Romani prej 13 volumesh i Richardson *Pelegrinazhi* u përshkrua nga një kritik si “*the best history yet written of the slow progression from the Victorian period to the modern age*”. Miriam Henderson, karakteri përmes ndërgjegjes të së cilës tregohet *Pelegrinazhi*, përfshihet në një udhëtim për pavarësi: babai i saj investon pa menduar dhe shtëpia e saj e klasës së mesme vihet në rrezik. Ajo nuk martohet si motrat e saj, por lë shtëpinë për t’u bërë një mësuese studente në Gjermani, një guvernatore, një mësuese e pranuar të jetëojë në Londrën Veriore dhe një sekretare dentiste në Harley Street. Ajo përfshihet në jetën politike dhe intelektuale të Londrës së *find de siècle*.

*Pelegrinazhi është një roman zeitgeist. Ndërsa bota përreth saj ndryshon, lexuesit i prezantohet Miriam që është koleksionuese e eksperiencave: ajo dëgjon regjistrimin e saj të parë në gramafon, vesh bluzën e saj të parë, shikon fotografitë e saj të para me ngjyrë. Ajo përjeton një “aventurë të paimagjinueshme” në një kafe në Londër dhe provon birrën e saj të parë lager.<sup>70</sup>*

*“It was still bitter, but the bitterness was only an astringent tang in the strange cool lively frothy tide; a tingling warmth ran through her nerves, expanding to a golden glow that flowed through the room and held her afloat within itself, an elastic impalpable bodiless mind.”*

<sup>69</sup> John Wiley & Sons, *The Encyclopedia of Twentieth-Century Fiction* Dec 8, 2010, Dorothy Richardson, p.329

<sup>70</sup> Dorothy Miller Richardson, *Pilgrimage* Vol. II, J. M. Dent and Cresset, 1938

*“Ishte ende e hidhur, por hidhërimi ishte vetëm një tingëllimë cjerrëse në valën e çuditshme të freskët dhe të gjallë; një ndjesi ngrohtësie shpërtheu përmes nervave të saj, duke u përhapur në një shkëlqim të artë që derdhej nëpër dhomë dhe e mbajti atë të ndezur brenda vetes, një mendje elastike jo-trupore e pakapshme.”*

*Pelegrinazhi ishte gjithashtu revolucionar sipas formës. Richardson përcillte përshtypjet e personazhiit të saj kryesor, ashtu siç ishin të fragmentuara dhe të paqarta, si dhe refuzoi të imponojë çdo interpolim autoritarian: nëse Miriam nuk e shikon apo e kupton atë, lexuesi gjithashtu nuk e arrin këtë gjë.*

Richardson shprehu keqardhje për llojin e romanit që ajo e quajti *“turneu i kryer, autori kryesor, i dukshëm dhe i dëgjueshëm, gjatë gjithë kohës”*. Ajo që ishte më e rëndësishme sesa përshkrimi ishte portretizimi i vetëdijes që merr gëzim; realizimi i përsëritur i mrekullisë së të qenit gjallë:

*“Ka kaq shumë - përjetësisht. Është e mrekullueshme. Unë nuk kam të drejtë të jem në të; por unë jam në të. Nuk do të mundesha ndryshe. Dashuroj njerëzit që jetojnë. Ju do të mendoni se secili do të çmendet”*

Eshtë ky gëzimi i celebruar prej romancieres May Sinclair në rishikimin e saj të famshëm të *“përroit të ndërgjegjes”* te *Pelegrinazhi*. Ajo përzgjedh disa citime nga disa prej volumeve të para, ku secili trajton një lloj revelacioni mistik. Nuk është thjesht sipërfaqja e ndërgjegjes që prezantohet këtu, por diçka më e thellë: *“Diçka që nuk ishte prekur, që këndonte shumë larg në errësirë, së cilës nuk i interesonte asgjë për kreditorët”*

Këto momente, forma epifanie të hershme moderniste, janë pika kulminante rreth të cilave ndërtohet romani. Ato janë momente mistike, të thella dhe të përkujtuara të një jete.

Gjatë korrespondencës së saj (të botuar në të shkëlqyeshmen *Dritaret mbi Modernizmin: Letra të Përzgjedhura të Dorothy Richardson (1998)*, Richardson përmend punën e saj mbi librin një herë në 1939. Përmendja pasuese vjen në 1943, kur ajo i shkruan shokut të saj Bryher se *“Që nga rënia ime tetë vjet më parë kam qenë më e ngadalte se kurrë. Nuk më intereson aspak nëse unë nuk do të shkruaj ndonjë fjalë tjetër. Në vitin 1944, ajo shkruan: “Tërheqja ime ndaj pelegrinazhit u shua gati pesë vjet më parë.”* Në vitin 1945, ajo ankohet se *“kushtet e tanishme dhe mungesa e ndihmës shtëpiake më kanë lejuar të shkruaj, në gjashtë vjet, vetëm një gjysmë libri.”* Në 1948, ajo i thotë Bryher-it, *“kam shkruar disa rrjeshta nga Pil.”* Dy vjet me vonë, ajo shkruan se: *“Sa herë që është e mundur, mëngjesi im përfshin edhe vendosjen e disa rreshtave të volumit të ri. “Novelistit Claude Houghton në fillim të 1952, ajo i shkruan: “Unë ende shtoj copëza, kur mundem, në një vëllim tjetër. Në nëntor, ajo i shkroi Bryher-in se “Gjysma e dytë e librit vazhdon gjithnjë e më ngadalë, ditët kur unë mund të menaxhoj të shkruarit përtej marrjes me korrespondencën gjithmonë në rritje”<sup>71</sup>*

Rrjedhimisht, *Marshimi nën Dritën e Hënës*, është një libër i çuditshëm. Ai u mblodh nga letrat e gjetura kur Richardson vdiq në 1957 dhe u botua si kapitulli i fundit i edicionit prej katër volumesh të mbledhura të *Pelegrinazhit* që u nxorrën nga Dent dhe Knopf në 1967. Edhe pse një nga librat më të shkurtër krahasuar me seritë e tjera, ai mbulon kohëzgjatjen më të madhe – që

---

<sup>71</sup> Dorothy Miller Richardson- Selected Letters of Dorothy Richardson, editor Gloria G. Fromm, University of Georgia Press, 1995

nga 1909 deri në 1912 (bazuar në piketimet e përkohshme joprofesionale të ofruara përmes librit). Këto tre seksione të librit u botuan nën titullin e “*Punë në Vazhdim*” në disa publikime të ditërit *Jeta dhe Letrat e Sotme*, të cilat u përvetësuan nga Bryher, ndërmjet 1944 dhe 1946.

Në prezantimin e tij të edicionit të koleksionuar të 1967 J. W. Dent të *Peligrinazhit*, Walter Allen e quajti *Marshimin nën Dritën e Hënës* “*a coda ... the rounding off and summation of all that has gone before.*” Unë mendoj se kjo i jep shumë vlerë synimit që qartësisht është një mbledhje pjesësh dhe jo një punë e mbaruar. Kapitulli Një i *Marshimi nën Dritën e Hënës* përmban disa anomali, jo vetëm duke u bazuar në Zvicër, larg rrethanave për pjesën tjetër të librit, por i shkruar në vetë të parë. Ekziston një koherencë e sigurtë e narrativës dhe stilit në Kapitullin Dy deri në Nëntë, ndërsa Miriam anon sa nga familja te shokët në Londër dhe te ferma në Kodra Gropëz, dhe ndërsa George Thomson jep hollësi mbi shpjegimin e tij të kujdesshëm kronologjik në *Një Guidë e Lexuesit për “Peligrinazhin” e Dorothy Richardson*<sup>72</sup> (i cili shërben si ndihmë e pamatshme për shpjegimin e përdorimit shpesh të mistifikuar të kohës dhe të lapseve në memorie te *Peligrinazhi*, duke u përshtatur mirë brenda hapësirës së gjashtë muajve, që nga Prilli deri në Tetor 1909. Por Kapitulli Dhjetë i afrohet më tepër një skicimi të punëve të ardhshme: të përcaktuara dy apo mbase tre vite më vonë, ku mbizotërojnë rreth gjashtë pika dramatike kulminantë në një hapësirë prej tetë faqesh.

Libri nis me një laps të zgjatur të memories, duke përshkruar një vizitë të kryer nga Miriam në Zvicër në “dimër të 1908-1909”, si mysafire e zonjës Lonsdale, një mësuese e Anglishtes e dalë në pension. Memoret turbullohet nga një letër e Jean, një grua Skoceze me të cilën u miqësua gjatë vizitës (Jean i referohet Miriamit si “*Trap*”, një nga shumë referencat që lexuesi ka gjasa të mos vënë re pa patur në dorë udhëzuesin e Thomson-it). Jean është tepër fetare, dhe gjatë qëndrimit të Miriamit bëhet e dukshme për të se Jean është e apasionuar (të paktën në sensin spiritual) me një prift Anglikan që bën pushime në shtëpinë e pushimit. Edhe pse të dy nuk diskutojnë asnjëherë besimin fetar, Miriam vendos se ajo mban “*një preferencë për të jetuar, nëse ndonjëherë rrethanat duhet të detyrojnë zgjedhjen, madje edhe shenjtorët më hipokritë, të cilët bien në gjunjë në çdo rast të mundshëm sesa edhe me humanistët më të magjepsuem dhe të këndshëm.*” Ashtu si në *Quakers në Dimple Hill*,<sup>73</sup> Miriam gjen simpati të madhe me natyrën e qetë të kësaj gruaje fetare: Heshtjet tona te herëpashershme shumë më tepër se sa kërkimet plot tension për materiale të freskëta, ishin fragmente të një eternizmi të përbashkët.<sup>74</sup>

Ky kthim mbrapa në memorie ndodh ndërsa Miriam ulet në pjesën e pasme të kopshtit të shtëpisë së motrës së saj Sally në pjesën suburbane të Londrës, dhe në Kapitullin Dy, i cili kthehet në të tashmen dhe në vetë të tretë, është me siguri ai më tepër konvencionalisht me natyrë shoqërore në të gjithë *Pelegrinazhin*, me Miriamin që tallet me mbesën dhe nipin e saj dhe vëzhgon kujdesin e motrës së saj ndaj të gjitha veçorive konvencionale dhe të zakonata mbi shqetësimet shtëpiake. Kjo temë vijon në Kapitullin Tre, ndërsa ajo kalon për vizitë te shokët e saj Michael dhe Amabel, tashmë të martuar dhe që përgatiten të shpërngulen në shtëpinë e tyre. “*Martesa është e tmerrshme,*” i rrëfëhet Amabel Miriamit. Miriam vëren se “*mungesa në jetën e*

<sup>72</sup> A Reader's Guide to Dorothy Richardson's "Pilgrimage" George H. Thomson ELT Press, Jan 1, 19

<sup>73</sup> Dimple Hill, 12th Chapter of Pilgrimage, by Dorothy Richardson (1938)

<sup>74</sup> <http://neglectedbooks.com/?p=4063>



*përditshme e një trashëgimnie të përbashkët*” (ai është një çifut Hebre, ajo është një grua Franceze pasionante feministe) bën që “*gjendja e të dyve ishte më e keqja.*” “*gëzohu,*” i thotë Amabel asaj, “*se ti mund të largohesh.*”

Miriam është e lumtur të kthehet nga Londra në fermën e Roscorla-s në Kodra Gropëz. Ndërsa ajo pret trenin e saj, ajo mendon, “*Vitin e kaluar ky stacion ishte vetëm fundi i udhëtimit drejt një strehimi të panjohur. Sot është një portë drejt Parajsës*” Edhe pse ajo përfiton nga një dhuratë prej shokut të saj nga *Oberland*, Znjsh. Harcourt, që synonte të ndihmonte Miram që të sistemohej sërish në Londër, ajo planifikon të përdorë paratë për t’i lejuar që “*të qëndrojë atje ku nuk mund të jetoj pothuajse me asgjë, dhe të shkruaj*” “*Të shkruash do të thote të braktisësh jetën,*” pranon ajo, por ajo ka ardhur të shohë se kjo është zgjedhja e vetme që funksionon për të.

Megjithatë parajsja nuk zgjat kurrë. Rachel Mary, motra dhe kujdestarja e shtëpisë së Roscola, i thotë Miramit se ajo do largohet për një pjesë të gjatë të verës për të vizituar vëllain e saj në distancë, dhe se, si pasojë, Miriam nuk do jetë në gjendje të qëndrojë. Duke pasur pak opsione, Miriam vendos të marrë një dhomë në shtëpinë e Shoqatës Biblike të Femrave të Reja (kundërpalë fikzionale e Richardson te YWCA) në Pyllin e St. John në Londër. Gjithashtu, edhe pse ajo kthehet në Kodra Gropëz në shtator, qëndrimi është afatshkurtër.

Ajo mëson se Roscorlas-it kanë rënë dakord të sigurojnë strehim për Charles Ducorroy, një ish-murg Francez që kishte vendosur të lërë Kishën dhe nevojat e asaj kohë për të rifituar një sens të vetvetes. E aftë për të folur Frëngjisht, Miriam natyrisht shpenzon shumë kohë duke bashkëbiseduar me Ducorroy, i cili arrin të bie në dashuri me të. Megjithatë, gjithmonë si një besimtar i ndershmërisë si politika më e mirë, Miriam ndjen se duhet ti thotë atij mbi lidhjen e saj me Hypo Wilson dhe këtë dizinformim. Ducorroy e lë atë, dhe ka mendime dytësore, por jo ende pa u informuar Miriam se dhoma e saj te Roscorlas nuk do jetë sërish e disponueshme për shkak të ridekorimit (edhe pse e vështirë për t’u besuar se një fermë e varfër Kuaker do mund të ridekorohej).

Kështu, Miriam kthehet sërish në Londër, kësaj here duke marrë një dhomë në një shtëpi strehimi të drejtuar nga Znjsh. Gay. Aty ajo takon një figurë të ngjashme me një figurë dordoleci, një artist i emërtuar Z. Noble, për të cilin ajo ndjente një ndjenjë të menjëhershme mbase, jo tërheqje, sesa një sens proteksionizmi. Z. Noble është kundërpala e Richardson për burrin e saj, Alan Odle, të cilin e takoi vetëm në rrethana të tilla. Dhe disa sekonda më vonë, çdo gjë përfundon.

ajo çka përshkruhet në tre paragrafët e mësipërm merr jo më shumë se 30 faqe në *Marshimi nën Dritën e Hënës*. Ky nuk është stili tipik i vëzhguar nga afër dhe i shfaqur ngadalë por me një sprint deri në sekondën e fundit për në finish nga Richardson. Përgjithësisht supozohet se Richardson nënkuptonte që *Pelegrinazhi* të përfundonte me ekuivalentet e Miriam për takimin e saj me Alan Odle, dhe këto faqe të fundit shfaqen si fragmente të mbledhura së bashku për të arritur në këtë pikë dhe jo për të ofruar një narrativë koherente.

A është *Marshimi nën Dritën e Hënës* fundi i synuar i *Pelegrinazhit* nga Richardson? Duket qartësisht se Richardson synonte të shkruante më shumë. Edhe pse vonë në vitin 1952, ajo i shkruajti Bryher-it se “*Unë shpresoj që të mbijetoj aq sa duhet për të përfunduar volumin e*

*tanishëm (Mars Moonlight). Duhej të kishin qenë katër, por kërkesat e kohës së luftës e bëjnë këtë gjë të pamundur, dhe kushtet e pasluftës, edhe pse të ndryshme, vështirë se janë më pak të kërkueshme*” George Thomson argumenton në *Udhëzuesin e tij të Lexuesit*<sup>75</sup> se ideja e Richardson ishte prodhimi i “një Volumi V duke përmbajtur *Kodra Gropëz, Marshimin nën Dritën e Hënës* dhe dy apo tre libra të tjerë”. Nga pikëpamja artistike, kjo përbën sens, për shkak se *Horizonti i Qartë* solli dhe fundin e periudhës së Londrës për Miramin, ndërsa *Kodra Gropëz* dhe *Marshimi nën Dritën e Hënës* e kalojnë atë përpara në një periudhë të ngjashme me vitet e hershme të Richardson si një shkrimtar, duke jetuar në vende të ndryshme pothuajse pa asgjë me vete dhe duke e përcaktuar veten e saj si një shkrimtare.

*Pelegrinazhi* është, siç shkruan Thomson në *Një Udhëzues i Lexuesit*, “*Një roman i ngjeshur dhe i copëzuar, një tregim i saktë selektiv, dhe një narrative kërkuese*”<sup>76</sup>. Duke qënë se egziston pak informacion mbi procesin e mbledhjes së *Marshimi nën Dritën e Hënës* dhe edicionin e koleksionuar të 1967, është e vështirë që të bëhet më shumë sesa thjesht spekulime. Por duket qartë për se dikush mundet vetëm ta shohë atë – dhe rrjedhimisht, vetë *Pelegrinazhin*, si një punë të përfunduar.<sup>77</sup>

Një nga pyetjet tashmë të ngritura për t’u konsideruar është fakti nëse Richardson i kishte caktuar vetes atë çka ishte, në mënyrë efikase, një detyrë e pamundur artistikisht: ajo e shkrimit të një punimi kaq me kujdes dhe të shqyrtuar e konsideruar imtësisht sa nuk mund të mbarohej kurrë – të paktën jo sipas mënyrave të thjeshtuara ekonomike dhe jetës plot vështirësi që ajo jetonte me Alan Odle. Kjo ka shumë të bëjë me neglizhimin vijues të *Peligrinazhit*: ne kemi një anësi të brendshme ndaj librave që janë të përfunduar, që kanë një fillim, mes dhe fund të qartë, që pasqyrojnë, nëse doni ta mendoni kështu, një konceptim dhe dizajn të plotë artistik. Thjesht ideja e një novele me 2,000 faqe që përfundimisht mbetet e papërfunduar është, me shumë gjasa, e mjaftueshme për të ç’orientuar shumicën e lexuesve, dhe gjithashtu humbet shanset e saj për të qënë e trajtuar në të mësuar apo të shkruar.

*Pelegrinazhi* dallohet nga kritikët si një punimi shumë i mirë, përfshirës, provokues në mendime i paharrueshëm për lexuesin.

## IV.2. Eksplorimi i grave në novelat e Virginia Woolf-it.

- “*Nata dhe dita*” – Katherine dhe Mary. “*Një dhomë e vetvetes*”- Cloe dhe Olivia “*Drejt farit*” – Lily. “*Znj. Dalloway*” – Clarissa Dalloway, Sally Seton dhe Rezia. “*Udhëtimi jashtë*” – Rachel Vinrace. Zgjidhja androgjene: “*Orlando*”. Transformimet fantastike te Orlandos nga mashkull në femër.

Dekadat e para të shekullit të njëzetë mbartën shfaqjen e një gjenerate të re shkrimtarësh që reagues ndaj të shkuarës, të cilën e konsideruan si të mbështetur prej gjeneratës së mëparshme. Virginia Woolf ishte një ndër përfaqësueset më të rëndësishme të kësaj gjenerate të re. Ajo pati

<sup>75</sup> Reader's Guide to Dorothy Richardson's "Pilgrimage" George H. Thomson ELT Press, Jan 1, 19

<sup>76</sup> <http://dorothyrichardson.org/society.htm#>

<sup>77</sup> <http://neglectedbooks.com/?tag=dorothy-richardson>

shpenzuar fëmijërinë e saj dhe fillimin e rinisë në periudhën e vonët Viktoriane kur impakti i familjes Viktoriane ende vijonte të ndjehej plotësisht. Personazhet femërore në novelat e saj, sjelljet e saj ndaj grave dhe ndaj situatës së grave në përgjithësi duhet të shihen kundër sfondit të ideve Viktoriane, me qëllim kuptimin e tyre në mënyrën e duhur. Sjelljet ndaj grave në Angli gjatë periudhës Viktoriane ishin rezultat i një procesi të gjatë. Në masë të madhe ky proces ishte i zakonit për të gjithë civilizimin Perëndimor. Megjithatë, shumë nga veçoritë mund të shihen si pasoja specifike të historisë Britanike, në veçanti fakti që Britanikët luajtën një rol drejtues në zhvillimin kulturor dhe socioekonomik të Evropës gjatë dy shekujve përpara periudhës Viktoriane.

Eksplorimi i grave nga Virginia Woolf në novelat e saj, duke u fokusuar në veçanti mbi aspektet e jetëve të tyre të brendshme, intimitetet e tyre me seksin e njëjtë, dhe përfaqësimi i tyre në hapësirat me ose pa meshkuj. Si një autore me përvojë, Woolf shqetësohet kryesisht me përfaqësimin problematik të grave në letërsi, dhe kësaj përpiqet të zbusë mungesën e dukut të tyre apo dukut tejet të thjeshtuar përmes eksplorimit të brendisë komplekse të grave nëpër fikcionin e saj. Për më tepër, Woolf sugjeron se “*gratë shpesh supozohet të jenë një grup i përherëshëm njerëzish pothuajse identik, se sa vërtetë të larmishëm*” Këtu, etiketimi i saktë i femrës nga teoritja feministe Terese de Lauretis është i rëndësishëm. Në *Alice Doesn't*, de Lauretis cakton dallimin ndërmjet femrës, “*një konstrukcion imagjinar, një distilim nga ligjërime të ndryshme por të njëtrajtshme që mbizotërojnë në kulturën perëndimore, e cila punon si pika e tyre e zhdukjes dhe gjendja e tyre specifike e ekzistencës,*” dhe grave, “*qeniet e vërteta historike të cilat ende nuk mund të përcaktohen jashtë atyre formacioneve pa lidhje, por ekzistenca materiale e të cilave është megjithatë e sigurt*”<sup>78</sup> (5). Identiteti individual është “*një ndërtim i vazhdueshëm, jo një pikë fikse, bazuar mbi ato marrëdhënie - materiale, ekonomike, ndërpersonale të cilat në fakt janë shoqërore dhe në një perspektivë më të gjerë, historike*” (5). Kështu, ekziston një hendek ndërmjet asaj çka ndërtohet në shoqëri, femrës, dhe asaj çka është jeta e vërtetë, eksperiencia e përditshme e femrave, që është tepër më e komplikuar se një ideal dhe/ose stereotip një dimensional.

Woolf ofron përkufizimin e saj mbi femrën siç përfaqësohet në literaturën Perëndimore në *Një Dhomë e Vetvetes* (1929):

Të gjitha femrat e famshme ishin parë vetëm në lidhje me gjininë tjetër. Dhe sa e vogël është një pjesë e jetës së një femre; dhe sa pak mund të dijë një mashkull edhe kur ai e vëzhgon atë përmes syzeve të zeza apo rozë që seksi i vendos nën hundë. Kështu, ka gjasa që, “*natyra e veçantë e gruas në fiction; mrekullitë e bukurisë dhe tmerrit të saj; ndryshimet e saj midis mirësisë qiellore dhe shthurjes së hidhur*”<sup>79</sup> (81).

Duke aderuar ndaj figurës së Femrës, shumica e autoreve femra të së shkuarës kanë shpërfillur subjektivitetin e femrës, dhe në vend të tyre janë fokusuar mbi performancat stereotipike të feminitetit, apo thjesht kanë përshkruar femrat sipas lidhjeve të tyre me meshkujt. Woolf lejon ekzistencën e personazheve të tyre femërore sipas të gjithë kompleksitetit të tyre, gjë e cila bie në

---

<sup>78</sup> Teresa De Lauretis *Alice Doesn't*, Indiana University Press, 1984, p.5

<sup>79</sup> *A Room of One's Own*, 1945, p.81

kontradiktë por ndonjëherë konform Femrës. Filozofja dhe psikoanalistja feministe Luce Irigaray, siç frymëzohet nga Jacques Lacan, gjithashtu ofron një përkufizim të dobishëm të Femrës, duke e përkufizuar si “mungesë, pamjaftueshmëri ose si imitim dhe imazhi negativ i subjektit” (“Fuqia e Diskursit dhe Nënshtrimi i Feminilitetit” 796)<sup>80</sup>. Në mënyrë konsistente femra përshkruhet në kundërshti me meshkujt, e idealizuar në lidhje me instiktin e saj amësor dhe me karakteristikat femërore, megjithatë ajo gjithashtu përfaqësohet në mospërfshirje të tipareve stereotipikisht pozitive (mashkullore) dhe përfaqëson shumë tipare stereotipikisht negative ose të padobishme (femërore). Woolf i reziston natyrës dikotomike, duke lejuar personazhet e saj të përmbajnë një spektrum të tipareve, pavarësisht të kuptimeve të tyre tradicionalisht me përmbajtje gjinore dhe refuzon të bashkangjisë vlera të këto tipare. Kështu, gratë nuk janë thjesht një imazh i pasqyruar i Femrës, apo thjesht një e kundërt e meshkujve; ato ekzistojnë si figura tepër më të komplikuar që devijojnë nga normat dhe sfidojnë etiketimet e identitetit si Femra. Personazhet e Woolf ofrojnë, për herë të parë në letërsinë perëndimore, sic sugjeron ajo një vështrim mbi dallimin e pasur dhe të dukshëm të jetëve të brendshme të grave (AR 81). Pasqyrimi i mbështetjes së Woolf tek lidhjet e personazheve të saj me femrat e tjera, me qëllim intensifikimin dhe komplikimin e jetëve të tyre të brendshme, tregon se brendia e femrave nuk mund të përshkruhet në mënyrë të thjeshtë, dhe se gratë nuk mund të përshtaten siç duhet ndaj kategorive sociale të ndërtuara të “femrës”, “feminilitetit”, apo “gruas”. Përkundrazi, personazhetet femërore të Woolf shpesh komplikojnë dhe thyejnë këto norma, duke mos arritur të aderojnë ndaj etiketimeve të identitetit. Së fundmi, Woolf sugjeron se vetëm në hapësirën pa meshkuj mund të arrihet lulëzimi i plotë i jetëve të brendshme të personazheve femërore. Këto femra ndikohen së tepërmi në jetët e tyre, si nga meshkujt ashtu dhe nga femrat: meshkujt shpesh shtypin aftësitë e tyre intelektuale, emocionale, ose artistike, ndërsa femrat shpesh i promovojnë ato. Shpjegimi i Woolf për femrat përmban nuanca dhe është kompleks, duke u dhënë femrave vetvete të komplikuar që mendon dhe ndërvepron me të tjerët në mënyra po aq të komplikuar. Megjithatë, këto femra vishen në shumë nga shoqëria e panjohur, të cilat mbahen nga shoqëria dhe kundërpartitë mashkullore të Woolf, duke treguar masën e madhe të detyrës në dorën e Woolf, në të cilën ajo duhet të hedhë dritë mbi gratë, mbase për herë të parë në literaturën Perëndimore. Megjithatë, ky proces është i vështirë, për shkak se Woolf duhet të punojë brenda dhe jashtë kufizimeve të sistemit gjuhësor patriarkal që ka kushtëzuar femrat deri më tani: Kur këto personazhe femërore nuk janë konform nocioneve tradicionale të feminilitetit, Woolf reziston t’i etiketojë ato, për shkak se, siç teoristja Judith Butler shpjegon, Woolf refuzon të prezantojë kategori të reja normalizuese që rrjedhimisht do merrnin pjesë në struktura të reja apo të mëtejshme shtypëse. Kritikët e mëparshëm letrar kanë vlerësuar detyrën e madhe të Woolf për ndriçimin e personazheve femërore, si dhe kanë ndërmarrë disa vija të ndryshme mendimi gjatë caktimit teorik të këtij punimi: dy kritika kryesore përfshijnë qëndërzimin e autobiografisë së Woolf dhe feminizmin(et) e saj të paraqitura, ku të dyja përdoren në bashkërenditje me njëra-tjetrën. Hermione Lee shkroi atë çka konsiderohet gjerësisht si biografia më e plotë dhe e mirëmenduar e Woolf, si dhe hedh aludime për autobiografinë e Woolf si “një që ekzistonte midis dy "lesbikëve të martuara", duke argumentuar se lezbika dhe martesë ishin "identitete të përherëshme e të vazhdueshme" për të dy femrat, por se marrëdhënia e tyre intime rezultoi në

<sup>80</sup> Luce Irigaray *The Power of Discourse and the Subordination of the Feminine* Cornell University Press, 1985, p.796

disa nga veprat më krijuese dhe 'lezbike' të karrierës së secilës prej grave” (*Vita and Virginia: The Work and Friendship of V. Sackville-West and Virginia Woolf* 4-5).

Studjuesja e Woolf Louise DeSalvo hedh një argument të ngjashëm, duke theksuar rëndësinë e leximit të punimeve të Woolf, duke pasur në mendje lidhjen e saj me Sackville-West, ndërsa Vita kontribuoi si në mënyrë krijuese në punimet e Woolf, ashtu dhe duke u parë si ndikuese në intimitetin e femrave me femrat e tjera në disa prej novelave të Woolf, ndër të cilat më e famshmja *Orlando* (1928) (“*Ndriçimi i Shpellës: Lidhja Ndërmjet Vita Sackville-West dhe Virginia Woolf*”). Kritikja letrare Karyn Z. Sproles gjithashtu lexon punimet e Woolf në lidhje me marrëdhëniet e saj me Sackville-West, duke u fokusuar në mënyrë të veçantë në mënyrën se si Woolf ideon dëshirën gjatë viteve të lidhjes së saj me Vita (*Gratë Dëshiruese: Partneriteti i Virginia Woolf dhe Vita Sackville-West*). Kritikja moderniste dhe lesbike Georgia Johnston lexon Woolf si rishkruese të autobiografisë sipas zhanrit autobiografik, si dhe në lidhje me rishkrimin e autobiografisë për karakterin lesbik, duke argumentuar se shumë ndër personazhet (lesbikë) të Woolf tjetërsohen dhe rrjedhimisht ekzistojnë në një hapësirë shmangieje dhe/ose patologji (*Formimi i Autobiografisë së Shekullit të 20-të të Lesbikeve: Leximi i Vita-Sackville-West, Virginia Woolf, Hilda Doolittle, dhe Gertude Stein* 9).

Shumë prej studjuesve të Woolf gjithashtu besojnë se punimi i saj ndërmerr një larmi kuptimesh feministe, dhe specifikisht se ajo shpesh shkruan novela përfshirëse të një narrative feministe. Studjuesja e Woolf Eileen Barrett argumenton kundër përdorimit vetëm të biografisë si një mënyrë interpretimi, duke sugjeruar në vend të saj përdorimin e lenteve të tjera kritike po aq apo më tepër të dobishme, specifikisht studimet lesbike (*Virginia Woolf: Leximet Lesbike*). Johnston ndërmerr një qëndrim feminist në *Formimin e Autobiografisë së Shekullit të 20-të për Lesbiket* duke theksuar se tekstet e Woolf janë qëllimisht vetë-censurose në mënyrën se si ngarkohen me nënkuptime të fshehura të lesbizmit. Megjithatë, këto tematika nuk fshihen për shkak të turpfit; ato kundërshtojnë dukshëm patriarkinë dhe censorshipin, si dhe satirizojnë këto koncepte. Në kontrast me të, kritikja letrare Diana L. Swanson argumenton se Woolf përfshin dëshirën lesbike, imazherinë dhe narrativën si “ndërtekst” dhe jo si nëntekst, për shkak se “*Teksti lesbik' i romanit nuk i është nënshtruar ose bërë shtesë në tekstin bashkërenditës ose 'qendror', por është thelbësor për romanin dhe kuptimet e tij*” (“*The Lesbian Feminism in Woolf's To the Lighthouse*” 38).

Kritikja letrare Kathleen McKenna merr një qëndrim më pak specifik, duke argumentuar se Woolf nuk shqetësohet me seksualitetin lesbik, por me shprehinë më të gjerë të seksualitetit femëror në të gjitha format e tij. Ajo e quan praktikën e Woolf mbi shkrimin rreth seksualitetit femëror “femografi”, dhe beson se shumë nga tekstet e Woolf përfshijnë momente erotike përgjatë aktiviteteve në dukje sterile. Studjuesja e Woolf Ann Ronchetti vë theksin mbi kalimet ndërmjet personazheve artistike dhe krijuese të novelave të Woolf dhe seksualitetit subversiv (*Artisti, Shoqëria, dhe Seksualiteti në Novelat e Virginia Woolf*). Kritiket letrare Annamarie Jagose (*Inkonsequenca: Përfaqësimi Lesbik dhe Llogjika e Sekuencës Seksuale; Utopikat Lesbike*), Karen Kaivola (“*Virginia Woolf, Vita Sackville-West, dhe Pyetja e Identitetit Seksual*”), Colleen Lamos (“*Mësimet Greke të Virginia Woolf*”), Elizabeth Meese (“*Kur Virginia Vështroi Vitan, Çfarë Ajo Shikoi; ose, Lesbike : Feministe : Femër – Cila është Difer (e/a) nca?*”), Christopher Wiley (“*Kur një Grua Flet të Vërtetën Rreth Trupit të Saj: Ethel Smyth, Virginia Woolf dhe Sfidat e Auto/Biografisë Lesbike*”), dhe Bonnie Zimmerman (“*A*

*Eshtë 'Chloe Pëlqen Olivian' një Koordinim Karakteresh Lesbike?'*) gjithashtu janë përpjekur ndaj shprehisë së Woolf rreth seksualitetit të femrës në novelat e saj. Së fundmi, psikoanalista dhe studjuesja feministe Rachel Bowlby

Së fundmi, studjuesja psikoanaliste feministe Rachel Bowlby i kundërvihet risupozimeve të vazhdueshme të punës së Woolf si feministe, duke theksuar se feminizmi është një ndër lentet përmes të cilave mund të shikojmë punën e saj, por se puna e Woolf nuk mund të shihet vetëm në këtë këndvështrim apo si përfshirëse e “feminizmit”, “natyrës së vërtetë të femrës”, “literaturës”, ose “literaturës feministe”, për shkak se këto etiketime dhe figura vijnë me lidhje e domethënie moderne që shmangin vëmendjen nga ajo që shfaqet faktikisht në këto faqe.

### **IV.3 Nata dhe Dita – një vështrim i përgjithshëm mbi temen dhe personazhet**

#### **Tema qëndrore**

Virginia Woolf ka shkruar rreth gjendes së ndjerë të femrave të reja të pamartuara të klasës së mesme qysh nga punimet e hershme siç është tregimi i shkurtër *Phyllis dhe Rosamund* (1906). Ajo vijoi të zhvillojë vëzhgimet dhe kritikizmat e saj rreth edukimit të grave dhe rolit të tyre në shoqëri në polemikën e saj jofiktive *Një Dhomë e Vetvetes* (1929) dhe këto ide u zhvilluan më tej në sulmin e saj frontal ndaj natyrës patriarkale të shoqërisë Britanike *Tre Guinetë* (1938).

Katharine Hilbery nuk ishte edukuar apo trajnuar për të kryer ndonjë gjë të dobishme përveçse të jetojë në shtëpi me prindërit e saj. Ajo ndjehet e shtypur nga familja dhe historia e saj ilustrative, dhe mundësia e saj e vetme për ndryshim është opsioni i martesës, arsye për të cilën ajo ndjehet e pafat dhe e detyruar të pranojë ofertën e William Rodney kur kjo gjë ndodh.

Katherinë është tepër e vetëdijshme ndërsa shpëputet nga bota e punës – dhe ajo dëshiron në mënyrë aktive të ketë një punë. Ajo e shikon këtë si një antidot ndaj jetës disi të pakuptimtë që ajo kalon si një femër e re e pamartuar që jeton në shtëpi ku ajo ‘ndihmon’ të ëmën në projektin e kotë të shkrimit të biografisë së gjyshit të saj.

#### **IV.3.1. Punimi**

Romani kalon nëpër një kritikë të fortë të jetës boshe të një femre të re të pamartuar dhe hyn në kontrast me të lidhur me kënaqësinë e dukshme e të qenurit e përfshirë në një punë sipas një qëllimi të caktuar.

Sufragjistja Mary Datchet është shumë e ndërgjegjshme mbi pavarësinë e saj, dhe krenare mbi faktin se ajo ka ‘një dhomë të sajën’ dhe punon në një zyrë për një çështje në të cilën ajo beson. Megjithatë, ajo nuk paguhet për punën që bën dhe nuk është habi që eventualisht zbulon se është e bija e një kleriku, dhe kësajsoj mbahet ekonomikisht nga familja e saj. Ajo përfshihet në punë vullnetare bamirësie, jo punësim të paguar; dhe ajo nuk është vërtetë e vetë-mjaftueshme.

Woolf duket se ka ide disi më romantike sipas natyrës dhe kushteve të punës së paguar. Mary nuk fillon punën pa kaluar ora 10.00 am; ajo ha dreka të kushtueshme; dhe jeton në dhomat e Londrës qendrore të cilat kanë hapësirë të mjaftueshme për të zhvilluar takimet – asnjëra për të cilat nuk do ishte në gjendje të përballonte pa mbështetjen financiare të familjes së saj.

Shumë nga aksionet e romanit lidhen me mënyrën se si personazhet ndërveprojnë, flasin, mendojnë, imagjinojnë dhe ndjehen. Eksperiencat e tyre kanë natyrë ekzistencialiste. Personazhet analizojnë ndjenjat dhe emocionet e tyre, dhe përpiqen përmes ankthit drejt vendimeve jopërfundimtare. Shpesh kur ato mendojnë se kanë arritur një përfundim, në fakt nuk e kanë arritur. Ralph Denham, në dhomat e tij pas takimit, duke ecur dhe folur me Katheryn Hilbery në Kew gardens shpreh gjendjen e ankthit ku:

*“Ai kishte një lule që ai e mori në Kew për t'i mësuar asaj botaninë. Të tilla ishin reliket e tij. Ai i vendoste ato para tij dhe e vendosi veten të përfytyronte në mënyrë kaq të qartë që asnjë mashtrim apo deluzion nuk ishte i mundur. Në një sekondë ai mund ta shihte atë me diellin që rrëshkiste në të gjithë veshjen e saj që po vinte drejt tij përgjatë shëtitorës së gjelbër në Kew... Ai dëgjoi zërin e saj... mund të shihte të metat e saj... edhe një here ai përsëriti me ndërgjegje të metat e saj si të fytyrës ashtu edhe të karakterit.” (Night and Day, 1920 p.385)*

Virginia Woolf siguron shembuj të ekzistencializmit në formën e kësaj novele. Kjo është një mënyrë më e lehtë e portretizimit të saj në një libër tërësisht akademik. Një roman mund të portretizojë jetën në veprim. Një shembull mund të shpjegojë gjërat më qartë. Kirkegaard dhe Nietzsche ishin dy filozofë ekzistencialistë të fund shekullit të 19-të dhe fillim shekullit të 20-të. Shembulli i mësipërm gjithashtu krijon afrimet ndaj romanticizmit. Wordsworth besonte se përmes memories dhe imagjinatës mund të sillte sërish experiencat që mund t'ju lartësojnë dhe rivitalizojnë në të tashmen (është gjithashtu e ngjashme me romanticizmin?)

### **IV.3.2 Një dhomë e vetvetes – Cloe dhe Olivia**

Si përfaqësues i së resë dhe në këtë mënyrë në kufizim për shkrimin rreth femrave në këtë kohë, dhe kompleksitetit të shkrimit të femrave në përgjithësi, *Një Dhomë e Vetvetes* është një punim jofiktiv që mbështetet gjerësisht në elemente fiktive. Woolf përdor narratorin fiktiv në vend të zërit të saj, i cili ndërvepron me rrethant fiktive përgjatë esesë. Woolf përdor fiksin me qëllim distancimin e saj nga të vërtetat tepër reale që ajo vë në dukje, dhe për të lejuar që puna e saj të dallohet më dukshëm krahasuar me opinionin e saj. Fiksioni është veçanërisht i trashë në “Chloe dhe Olivia”, në të cilën narratori fiktiv i Woolf lexon një novelë fiktive të një autori fiktiv (Mary Carmichael) me personazhe fiktive (Chloe dhe Olivia). Woolf ndahet nga Chloe dhe Olivia përmes katër shtresave të fiksonit, duke treguar distancën që përpiket të ruajë drejt ofrimit të një përfundimi ose kuptimit të lidhjes apo identitetit të tyre. Në vend të saj, ajo lejon që Mary Carmichael dhe narratori të kryejnë të gjithë punën, por megjithatë edhe Mary Carmichael ofron shumë pak hollësi rreth Chloe dhe Olivia dhe narratori thjesht reagon ndaj këtij pasazhi në vend të dhënies së interpretimit rreth rëndësisë së tyre ndërsa dy ndër gratë e para ndërveprojnë si shoqe në një novelë Perëndimore. Kështu, ne vëmë re sa e vështirë është të shprehësh apo të sjellësh në dritë atë çka është në “*dhomën e stërmadhe ku askush nuk ka qenë më parë*”. Kjo mundet në të vërtetë të jetë hera e parë që intimiteti i femrave eksplorohehet në literaturën

Perëndimore, dhe ky eksplorim mund të mbetet vetëm në tentativë, i pjesshëm dhe i kufizuar për shkak të sensitivitetit, kompleksitetit dhe rëndësisë së rrethanave në fjalë. Deri në këtë pikë, eksperiencat e femrave janë shtypur dhe janë bërë ilegjitime. Përmes jetëve dhe marrëdhënieve të personazheve të Woolf hidhet drite rreth këtyre ideve dhe ofrohet një model për pjesën e mbetur të punimit tim duke siguruar një lexim të shkurtër nga afër të “*Chloe dhe Olivia*”. Në mënyrë të përshtatshme, ndërsa një nga pasazhet më të famshme në *Një Dhomë e Vetvetes*, “*Chloe dhe Olivia*” gjithashtu shihet si plot me kuptim, pavarësisht të shumë kritikave, mbetet pa përfundim për studjuesit e Woolf. Ndërsa lexueit i jepet pak informacion rreth “*Chloe dhe Olivia*”, jo më shumë hollësi se sa “*Cloe pëlqente Olivian*”... “*Ato ndanin nje laborator së bashku*”, pasazhi sugjeron një larmi kuptimesh dhe interpretimesh (AR 82). Pasazhi është përvetësuar nga kritikja e studimeve lesbike Lillian Faderman si një nënkontekst lesbik; kultura popullore gjithashtu ka pohuar “*Chloe dhe Olivia*” si një lidhje shumë domethënëse homoseksuale (*Chloe Plus Olivia: Një Antologji e Literaturës Lesbike dhe Biseksuale që nga Shekulli i 17-të deri në të Tashmen*). Kritikja lesbike-feministe Pamela J. Olano sugjeron se “*Chloe dhe Olivia*” nuk është thjesht një nëntekst, por përkundrazi një “*tekst i pamaskuar lesbik*” (“*Women Alone Stir my Imagination*’: *Reading Virginia Woolf as a Lesbian*” 158). Për më tepër, Faderman argumenton: “*Duke ia atribuar gruas fiktive deklaratën ‘Chloe pëlqente Olivian’ me siguri ajo (Woolf) do të donte të tregonte një emocion shumë më intensive se sa thjesht ‘simpati’. Duke imagjinuar një roman të së ardhmes rreth Chloe dhe Olivias, Woolf parashikon atë çfarë dukej gjithçka, por e pamundur në ditët e saj: një literaturë jo-mjekësore që do t’i hiqte maskën temës së dashurisë mes grave*”<sup>81</sup>

Studjuesja e Woolf Anner Herrmann gjithashtu përforcon rëndësinë e të pasurit të dy femrave të përfaqësuar në një lidhje miqësore pa meshkuj, dhe mbi rëndësinë e sugjerimit të pasazhit se përfaqësimi i femrave ka mbetur tepër i thjeshtuar deri në këtë pikë (“*Woolf, Virginia 1882-1941*” 763). Unë argumentoj se “*Chloe dhe Olivia*” mund të lexohen qoftë si tekst lesbik ashtu dhe heteroseksual, por më me rëndësi duke përshkruar një tension ndërmjet feminitetit tradicional dhe punëve jotradicionale dhe drejtimeve të dëshiruara të jetës, si dhe si vlerë e shoqërisë së femrave në një hapësirë pa meshkuj.

Chloe dhe Olivia janë unike ngaqë ato ndajnë një lidhje me njëra-tjetrën; ato pëlqejnë njëra-tjetrën, ose të paktën Chloe pëlqen Olivian. Kjo i referohet shpellës që përshkruan Woolf, në të cilën lidhjet e femrave me njëra-tjetrën mbeten të paeksploruara: “*Cloe pëlqente Olivian me beri përshtypje se sa shumë ndryshim kishte*”, “*Cloe pëlqente Olivian ndoshta për here të parë në histori*” AR(81). Narratori argumenton se kjo lidhje përfaqëson një moment të rëndësishëm në literaturë, në të cilën femrat përfaqësohen si shoqe, në lidhje me njëra-tjetrën dhe jo sipas lidhjeve të tyre me meshkujt. Ajo shpreh keqardhjen se literatura nuk është fokusuar në shoqërinë mes grave: (81).

*Por sa interesante do të ishte (nëse) nëse marrëdhënia mes dy grave të(ishte) më e komplikuar. Të gjitha këto marrëdhënie midis grave, mendova, duke kujtuar me shpejtësi galerinë e mrekullueshme të grave fiktive, janë shumë të thjeshta. Aq shumë është lënë jashtë, pa menduar.*

<sup>81</sup> Lillian Faderman CHLOE PLUS OLIVIA: An Anthology of Lesbian Literature from the Seventeenth Century to the Present Viking, Jul 1, 1994, p.8



*Dhe unë u përpoqa të kujtoj ndonjë rast gjatë leximit tim, ku dy gra përfaqësohen si miksha(81).*

Kështu, detajet e stërmëdha të shpellës, duke përfshirë intimitetet ndërmjet femrave, janë lënë jashtë literaturës, janë lënë jashtë sferës publike, por narratori sugjeron se Mary Carmichael do jetë në gjendje të ndriçojë subjektet e shpellës në ajo vijon të fokusohet te Chloe dhe Olivia. Rëndësia e intimitetit të femrave, dhe brendia e femrave siç shfaqen në një lidhje të pabazuara te seksi bëhet tashmë evidente. Në mënyrë të përshtatshme, narratori “kthen faqen dhe lexon”, ajo bën një pauzë: “*Më vjen keq që ju ndërpres kaq shpejt. A nuk ka burra të pranishëm? A më premtoni se pas asaj perde atje nuk është fshehur figura e Sir Cartres Biron? ” Ne të gjithë jemi femra, a më siguroni? (80).* Meshkujt kanë përfaqësuar në mënyrë të papërshtatshme dhe jo të saktë femrat në literaturë për qindra vjet, dhe kështu narratori mundet vetëm të përmendë “*Chloe dhe Olivia*”, brendinë e femrave dhe intimitetet me njëra-tjetrën, në një hapësirë pa ndikim shtypës prej meshkujve. Në mënyrë të ngjashme, Chloe dhe Olivia punojnë në një laborator ku nuk përmenden meshkujt, dhe në të cilën bëhet e mundur hasja e momenteve nën një këndvështrim të jashtëzakonshëm. Narratori fillon të skuqet nga mendimi i dy femrave që ndërveprojnë në një hapësirë pa meshkuj, i goditur nga mosnjohja e leximit rreth intimitetit të femrave, duke pasur parasysh “*që këto gjëra ndonjëherë ndodhin. Ndonjëherë gratë pëlqejnë gratë*” (81). Ajo vijon të lexojë “*Si Chloe e pa Olivian duke vendosur një kavanoz në një raft dhe tha se si ishte koha për të shkuar në shtëpi tek fëmijët e saj. Kjo është një pamje që kurrë nuk është parë që kur bota filloi, bërtita. Dhe unë pashë gjithashtu, me shumë kuriozitet. Sepse doja të shihja se si Mary Carmichael do të punonte për të kapur ato gjeste të parregjistruara, ato fjalë të palejuara ose gjysmë të thëna, të cilat formohen, jo më qartë se hijet tinëzare të tavanit, kur gratë qëndrojnë të vetmuara, të kushtëzuara prej kapriçove dhe dritës shumëngjyrëshe të seksit tjetër*” (83).

Akti në dukje i thjesht i vendosjes së një kavanozi në raft befas bëhet monumental ndërsa vështrohet përmes lenteve të një femre që nuk ka parë femrat ndërsa kryejnë aktivitete të thjeshta, ose aktivitete shoqërore, ose aktivitete intelektuale në literaturë. Meshkujt janë eksploruar në literaturë përmes të gjithë thjeshtisë si dhe kompleksitetit të tyre, ata janë “*ngjyrosur*” dhe u është dhënë jetë, ndërsa femrat janë pasqyruar thjesht “*in their relation to men*” (81). Chloe dhe Olivia janë në gjendje të “pëlqejnë” njëra-tjetrën në një hapësirë pa meshkuj, të papara më para në literaturë, për shkak se femrat pasqyrohen si armiqësore drejt njëra-tjetrës, shpesh të para si rivale. Ato janë në gjendje të kryejnë aktivitetet e zakonshme, dhe nuk ekzistojnë thjesht si ekstreme polare të së mirës dhe të keqes. Ato janë në gjendje të ndjekin intelektualizmin apo interesat jashtë shtëpisë, për shkak se, siç thekson Woolf, “*women, like men, have other interests besides the perennial interests of domesticity*” (82). Qartësisht, Woolf nënkupton se këto femra ekzistojnë më së mirë, ose të paktën janë në gjendje të jenë më tepër komplekse dhe më pak të krahasueshme me femrën në një hapësirë pa meshkuj. Duke marrë parasysh hollësitë tepër të imtësishme që sigurohen rreth Chloe dhe Olivia dhe shtresat e fiksonit që përdoren nga Woolf me qëllim ardhjen e tyre në esenë e saj, “Chloe dhe Olivia” mund të jetë një temë që bota (bota e Woolf) nuk është gati ta lexojë. Deri në këtë pikë, literatura dhe shoqëria kanë ofruar pak udhëzime rreth mënyrës së interpretimit të karaktereve si këto apo një lidhjeje si kjo. Interpretimi i fermave ka kohë që shprehet thjesht në lidhje me marrëdhëniet e tyre ndaj meshkujve. Literatura ka dështuar të ofrojë hollësi për këto cilësi dhe lidhje alternative që femrat mund të zotërojnë. “Chloe dhe Olivia” është një tregim që mund të ndodh vetëm në të

ardhmen: ai mund të kuptohet plotësisht vetëm përmes një audience të së ardhmes, mbase edhe e së ardhmes krahasuar me atë të kohëve të sotme.

### IV.3.3 “Znj. Dalloway” – Clarissa Dalloway, Sally Seton dhe Rezia.

Woolf vazhdon të parashikojë këtë të ardhme në novelat e saj të tjera, *Znj. Dalloway* dhe *Drejt Farit*, në të cilën ajo vazhdon të ndeshet me intimitetin e femrave me femra të tjera dhe me femrat në hapësira pa meshkuj, dhe fillon të fokusohet më thellësisht te brendia femërore. *Znjsh. Dalloway* rrëfen tregimin e një femre, Clarissa Dalloway, duke i dhënë lexuesit një vështrim në një ditë të jetës së saj, dhe përmes lapseve të memories dhe diskurist të lirë jo të drejtpërdrejtë, një vështrim në mendjen e saj. Përgjatë ditës, Clarissa shqetësohet me përgatitjet për një festë që do të zhvillohej në shtëpinë e saj.

Pavarësisht karakteristikave të saj në nivel sipërfaqësor të gruas në shoqërinë perfekte, lexuesi arrin të kuptojë se Clarissa është shumë më tepër se sjelljet e saj të duhura dhe prirja për shoqërizim. Ngjashmëritë e saj ndaj femrës bien në kontrast me devijimin e saj sipas aftësisë psikologjike dhe memorieve të forta të dëshirës së saj ndaj një femre tjetër. Clarissa është një individ kompleks që përndiqet nga zgjedhjet e jetës që ajo ka bërë dhe shpenzon shumicën e ditës duke përkujtuar memoriet e saj të së shkuarës. Clarissa pyet veten nëse ka zgjedhur partnerin e duhur ndër dy meshkujt e përshtatshëm, nëse është tepër e përfshirë në jetën sipërfaqësore të shoqërisë, nëse do ruajë një lidhje të pasur me të bijën, Elizabeth dhe, së fundmi por jo për nga rëndësia, nëse ka patur kuptime të mjaftueshme në jetën e saj për t’u plakur pa pishmane.

Clarissa na tregon se ajo duhet të lexohet duke menduar mbi lidhjet e saj me ato përreth saj: “*Në mënyrë që ta njohësh atë, apo ndokënd tjetër, duhet të kërkosh njerëzit që i plotësojnë ata. Që prej shfaqjeve tona të para, pjesa jonë e dukshme, është kaq momentale krahasuar me tjetrën, pjesa e jonë e padukshme, e cila përhapet gjerësisht, ajo e padukshmja mund të mbijetojë, të rimëkëmbet... ndoshta ndoshta*”

Dhe në këtë mënyrë Clarissa ndan bindjen e saj se ajo përbëhet nga disa njerëz me të cilët ajo ndan “*afrimitete të çuditshme*”, dhe se vetëm duke njohur këta njerëz dikush mundet vërtetë të arrijë ta njohë atë (*Mrs Dalloway 153*).

Të qenurit një Clarissa e plotë vjen si rezultat i lidhjeve me burrin e saj, Richard Dalloway, të bijën, Elizabeth, një ish të dashur, Peter Walsh, dhe ndër të tjerë, një ish shoqe të ngushtë, Sally Seton. Si një person me depërtim ndërindividual dhe lidhje të jashtëzakonshme, apo me “*afrimitete të çuditshme*” me të tjerët, jeta e Clarissa-s ndërtohet kryesisht jo vetëm sipas gjendjes aktuale të këtyre lidhjeve, por gjithashtu sipas gjendjeve të tyre në të shkuarën. Ajo kalon pjesën më të madhe të novelës duke rikujtuar ata më të afërmit e saj, dhe shpesh rishqyrton vendimet e jetës së saj bazuar mbi këto memorje dhe të ardhme të imagjinuara alternative.

Përmes këtyre rikujtimeve, ne arrijmë të shohim se Clarissa jo vetëm është psikologjikisht e aftë dhe ndërpersonalisht perceptuese, por se këto lidhje na dretojnë në një të çarë në stereotipin e gruas në shoqëri që duket se ajo përfaqëson në vështrim të parë.

Mbase më e dallueshmja është dashuria e saj për Sally Seton, një shoqe nga vitet e Clarissa-s si një femër e re. Dy femrat ndajnë një lidhje ekstremisht të ngushtë që kulminon me një puthje. Kështu ne mësojmë se ndryshe nga përshkrimet e mëparshme letrare, Clarissa ka një shoqëri të vërtetë me një femër tjetër, ndryshe nga të qënurit konkurrent apo armik i Sally-t, dhe se jeta e saj bazohet jo vetëm thjesht në rolin e saj në lidhje me meshkujt (AR 81). Ne gjithashtu mësojmë se ajo mund të ketë apo të paktën të ketë qenë e afrueshme ndaj prirjeve lesbike, që si një grua e shoqërisë, është subversive ndaj stereotipeve. Megjithatë, më pak i dallueshëm për nga lidhja me transgresionin nga Clarissa të normave, mund të jetë kapaciteti i saj mendor, ndërsa ajo ka prirje në aspektin psikologjik. Siç u përmend më parë, Clarissa kalon një pjesë të madhe të romanit duke rikujtuar memoriet e saj, në të cilat ajo i analizon ato me imtësi dhe hedh hipoteza mbi pasojat aktuale dhe të mundshme. Për më tepër, ajo shfaq një ndërgjegjësim të theksuar mbi mendimet e saj, si dhe mbi mendimet e të tjerëve përreth saj, duke zhvilluar në të vërtetë “afrimitete të çuditshme” të folura dhe të pafolura me të tjerët. Edhe pse inteligjenca e saj nuk njihet dhe aq, ne arrijmë të vërejmë se Clarissa pëlqen të lexojë dhe është më pak aktive në ndjekjen intelektuale vetëm për shkak të kufizimeve të vendosura mbi të nga meshkujt në jetën e saj.

Kapaciteti mendor i Clarissa-s shfaqet si një vërtetim i pasurisë së jetës së saj të brendshme dhe për pasojë sjell devijimin e saj nga stereotipet e shoqëruara me femrën, dhe më specifikisht, gratë e shoqërisë. Eksplorimi i lidhjeve të saj me të tjerët, jep njëkohësisht depërtime më të vërteta për karakterin e Clarissa-s, sepse mesa sugjerohet gjatë leximit disa ndër njerëzit e njejtë në jetën e Clarissa-s që shërbejnë për ta “plotësuar” atë gjithashtu shërbejnë për ta copëzuar atë, dhe së ajo ishte në gjendje të jetë vetvetja kur ajo ishte me Sally Seton. Së fundmi, personazhi i Clarissa-s lexohet si subversiv për shkak të afrimitetit të saj me femrat, në veçanti Sally-n. Kjo sugjeron se personazhi i Clarissa-s ekziston më së miri në një hapësirë pa meshkuj, dhe se Woolf e përdor atë si një personazh femëror që hedh poshtë etiketimet eksplicite dhe implicite. Transgresioni i Clarissa-s ndaj normave na drejton në rëndësinë e nxjerrjes së femrave jashtë shpellës me qëllim hedhjen e dritës mbi vetvetet e tyre, të cilat (pothuajse gjithmonë) janë të ndryshme nga ndërtimi social, përshkrimet heteropatriarkale të femrave. Në mënyrë të përshtatshme, kritikja letrare dhe feministe Annis Pratt sugjeron se kjo punë mund të shihet si dhënia e një depërtimi “në shkatërrimin psikologjik të natyrshëm në rolet tradicionale femërore” (“*Imazheria Seksuale te Drejt Farit: Një Qasje e Re Feministe*” 418).

Siç u theksua më parë, një ndër karakteristikat më dalluese të Clarissa-s është rrjedhja e saj konstante të menduarit lidhur me vendimet e saj në jetë. Ndërsa mendon mbi zgjedhjet që ajo ka ndërmarrë, Clarissa shpesh pyet veten nëse ajo ka bërë zgjedhjet e duhura apo jo, dhe formëson memorjet e saj si të shumëfishuara sipas kuptimit dhe mundësisë, deri në pikën e imagjinimit të një jete alternative. Në disa pika, Clarissa rishqyrton vendimin e saj për të martuar Richard në vend të Peter-it. Brenda një hapësire prej dy faqesh, Clarissa kalon nga të mendurit për Peter dhe “*Pazakonshmëria e tij prej budallai, dobësia e tij; mungesa e tij totale e nocionit se çfarë ndjente një tjetër*” (*Mrs Dalloway* 46-7). Kështu, ne vërejmë se ndjenjat e Clarissa për Peter janë kontradiktore, në të cilën ajo nuk duron as një sekond në prani të tij dhe në vijim ajo dëshiron

afrimitetin fizik dhe lumturinë që mund të kishin, duke shkuar deri në konsiderimin e jetës së saj dhe mundësisë së lumturisë “*mbi të gjitha*”. Edhe pse Clarissa përfundimisht mbërrin në përfundimin se ajo ka bërë zgjedhjen e duhur, vetëm pas një rishqyrtimi të kujdesshëm të secilës zgjedhje, për nga e gjithë tërësia e mundësive pozitive dhe negative, ajo mund ta arrijë këtë gjë. Ne vërejmë se Clarissa është në gjendje të depërtojë vetë në cilëndo ndjenjë ose mendim që mund të ketë pasur në një moment të caktuar, duke treguar një sensitivitet psikologjik. Kapaciteti i Clarissa-s për analizë gjithashtu bëhet i dukshëm, sipas të cilit ajo mund të imagjinojë plot gjallëri dy drejtime të mundshme të jetës së saj brenda pak minutave. Edhe pse ne vërejmë se Clarissa mund të ketë pasur ndjenja të vështira dhe të paqarta për Peter-in, ne gjithashtu mund të kuptojmë se ai “e plotëson” atë: personi i saj mund të jetë i pakuptueshëm pa kuptuar fillimisht lidhjen e saj me Peter-in, duke treguar rëndësinë e lidhjeve të saj me të tjerët. Edhe pse Clarissa ndikohet në masë të gjerë nga lidhjet e saj me të tjerët, në veçanti me meshkujt, ajo gjithashtu dëshiron të ekzistojë në një hapësirë pa meshkuj, ose të paktën ndjehet shpesh e paretshme ose jo e lumtur në praninë e tyre.

Ajo ndjehet “*e cekët*” dhe “*si vajzë shkolle*” në krahasim me një nga shokët e saj meshkuj, dhe akuzohet si të qenurit “mikpritësja perfekte” nga një prej paditësit e saj të mëparshëm, Peter, duke sjellë që ajo të “qajë mbi këtë gjë në dhomën e saj të gjumit”. Meshkujt e bëjnë atë të ndjehet pa konfidencë dhe të zhvlerësuar, si dhe të kalojë nëpër pasiguritë e saj. Një ndër shqetësimet më të mëdha të Clarissa-s është zhgënjimi i saj ndaj vetes së shkuar bohemiane dhe shokëve: meshkujt në jetën e saj thjesht përforcojnë këtë pasiguri, duke shkaktuar që ajo të bashkohet me konceptimin e vetvetes së saj me të tjerët, gjë e cila rezulton në një ndarje që do mund të ishte një sens i lumtur i vetvetes në diçka që pyet dhe shqetësohet përherë. Ndërsa Clarissa duket se dëshiron të luajë rolin që shoqëria ka caktuar si të përshtatshëm për të, si një “*mikpritëse perfekte*” dhe grua e shoqërisë, ajo gjithashtu ka një jetë të brendshme të pasur që shoqëria dhe këta burra nuk e njohin apo e mbështesin. Edhe vetë Clarissa nuk duket se njeh aftësinë e saj për vetëreflektim funksional të nivelit të lartë dhe interpretim të botës përreth saj; në vend të saj, ajo gjithashtu duket se shikon veten më tepër si një grua dhe mikpritëse në krahasim me çdo gjë tjetër, dhe gjithashtu përcakton një lëkundje për nga qasja e saj intelektuale. Në rininë e saj, Clarissa “lexonte Platonin në shtrat përpara mëngjesit; lexonte Morrisin; e më pas lexonte Shelley-in” (33). Tashmë ajo thjesht lexon biografite përpara se të vejë në shtrat, duke e bërë atë të ndjejë papërshtatshmëri në krahasim me kundërpartitë e saj mashkullore që vijonin me qasjet e tyre intelektuale. Megjithatë, ajo është dukshëm e aftë të nxisë të njëjtat lloje kërkimesh, ndërsa leximi i saj më i fundit është një autobiografi serioze rreth “*tërheqjes nga Moskë*” (31). Megjithatë, për shkak të ndjenjës së saj të detyrimit ndaj rolit të saj, ajo nuk është e aftë, qoftë për shkak të pasigurive që prodhojnë meshkujt në jetën e saj ose për shkak të shoqërisë më të gjerë patriarkale në të cilën ekziston, për të eksploruar së jashtmi qasjet e saj të mëparshme intelektuale. “*Oh, nëse do të mundej ta niste jetën nga e para!*” Clarissa thinks, considering that Richard could pursue intellectualism because he “did things for himself”; she, on the other hand, does not do things for herself, but for other people, as per society’s expectation of women (10). Siç sugjeron studjuesja Emily Jensen, Clarissa di se ajo ka kryer “*një nga format më të shpeshta të vetëvrasjes për gratë, ajo e shkatërrimit të respektueshëm të vetes në interes të tjetrit*” (“*Clarissa Dalloway’s Respectable Suicide*” 178).

Bashkëkohori i Woolf-it Arnold Bennet bie dakord me këndvështrimin e Clarissa-s për veten e saj, sipas të cilit ajo ka mungesë dimensionaliteti; rishikuesi letrar A.D. Moody thekson se te

Clarissa “mungesa e jetës” është një “shtresë e cekët e impresioneve dhe fantazive”; dhe kritiku letrar Frank Baldanza për më tepër beson se Clarissa është tepër e thjeshtë (Bennett, “*Një Tjetër Kritikë ndaj Shkollës së Re*” 190; Moody, (“*Demaskimi i Clarissa Dalloway*” 68); Baldanza, “*Festa e Ndërgjegjes së Clarissa Dalloway*”.

Megjithatë, është për tu argumentuar se përmes leximeve nga afër ne vërejmë se Clarissa vërtetë përfshin një jetë të pasur të brendshme, dhe mbërrimë në konkluzionin se Clarissa është e aftë vetëm për ndërgjegje të nivelit të lartë kur ajo është vetëm, në një hapësirë pa meshkuj. Edhe pse mendimet e Clarissa-s shpeshherë përfaqësohen në një rrjedhë ndërgjegjeje sipas stilit dhe ofertës, siç u theksua më parë, një larmi kuptimesh dhe mundësish për secilën çështje të mendimit të saj, është ekzaktësisht kjo mënyrë e të mendurit, në të cilën eksplorohet secili aspekt i një çështjeje, duke na orientuar drejt kapacitetit të saj mendor. Clarissa është në gjendje të trajtojë shumë lloje pjesësh të një personaliteti të një personi, të një lidhjeje, të një ngjarjeje, të një rrethane në të cilën ajo ka marrë apo jo pjesë, dhe ofron një depërtim kuptimplotë, sado i ndryshëm dhe kompleks për nga natyra. Ajo përjeton thujse një moment ekzistencial në të cilin ajo konsideron jetën e saj pas martesës dhe ku ka humbur shumë prej personalitetit të saj individual kur ajo bëhet Znj. Dalloway: “*Ajo kishte sensin më të çuditshëm për të qenë e padukshme, e panjohur; nuk ka më martesë, nuk ka më fëmijë, por vetëm ky përparim i habitshëm dhe mjaft solemn me pjesën tjetër të tyre, deri tek Bond Street, kjo ishte vetë zonja Dalloway; madje as Clarissa; Kjo ishte znj. Richard Dalloway*” (11). Ky nuk është mendimi i një gruaje të thjeshtë; në vend të tij, ky shihet si një eksplorim kompleks i supozimit të një shoqërie për Clarissa-n si një grua të thjeshtë me një drejtim të paracaktuar në jetë, si dhe për eksplorimin e vetvetes dhe ekzistencës së saj pas martesës. Çfarë do të thotë të jesh moshë e mesme dhe e martuar kur periudha që çon në martesë, si dhe vitet e mbajtjes së fëmijëve janë kaq të rëndësishme për gratë? Çfarë do të thotë për femrat të qenurit “të padukshme, të pavështruara, të panjohura” pas martesës? Çfarë do të thotë për gratë të ekzistuarit ndryshe përpara martesës? Cili është importi i emrit? Në veçanti, çfarë ndryshon brenda vetes pas ndryshimit të emrit të një personi? Clarissa merr përsipër kuptimin e këtyre pyetjeve. Qartësisht, Clarissa ndjen një lloj humbjeje të identitetit kur bëhet “*Znj. Richard Dalloway*”. Siç vetë ajo thekson, ajo nuk është as Znjsh. Clarissa Dalloway; ajo ka marrë emrin e parë dhe të fundit të burrit të saj. Kështu, humbja e emrit të saj është në përputhje me humbjen e identitetit të saj, periudhës, dhe të identitetit si një femër. Edhe pse Clarissa deklaron se vetja e saj plotësohet nga ata përreth saj, duket gjithashtu se vetja e saj copëzohet nga po të njëjtit njerëz. Faktikisht, Clarissa dhe Sally “*flisnin rreth martesës si një katastrofë*” (34). Ky citim ka pasoja të mëtejshme për analizën tim të lidhjes së Clarissa dhe Sally, por gjithashtu tregon mbi lidhjen e Clarissa dhe Richard. Ndërsa në pamje të parë martesë e Clarissa dhe Richard nuk duket si i përshtatet cilësimeve negative të lidhura me një katastrofë, martesë e tyre ndalon identitetin singular si një grua e aftë në mënyrë komplekse dhe psikologjike, ndërsa ajo ndërgjegjësohet vazhdimisht rreth identitetit tjetër të saj të tjetërsuar si një grua e martuar e përcaktuar nga burri i saj (Znj. *Richard Dalloway*) dhe nga kontrasti ndërmjet qasjeve politike të Richard dhe asaj çka ajo beson se janë interesat e saj të thjeshtuara, për të cilat ajo është thjesht “mikpritësja perfekte” që lexon biografite në vend të “Platos”, etj., e rinisë së saj (6, 33). Ky copëzim i vetvetes sjell në shumë dyshime për vetë Clarissa-n, që shërben qoftë si fuqia e saj, në të cilën ajo ka aftësi për analizë të thellë psikologjike, por edhe si dobësia e saj, në të cilën ajo zhvlerëson cilësitë e saj. Zhvlerësimi i vetë Clarissa-s shtyhet dhe nga Richard, Peter, dhe nga thjeshtimi i qasjes së saj nga meshkujt e tjerë. Richard “*mendonte se ishte marrëzi për të që të pëlqente emocionet (duke organizuar festa) kur ajo e dinte se i bënte*

*keq për zemrën. Ishte fëmijore, mendonte ai” (121). Në vend që të fokusohet në jetën e pasur të brendshme dhe në kapacitetet mendore të Clarissa-s, Richard thjesht fokusohet në atë çka konsiderohen si interesat më sipërfaqësore, organizimi i festave, dhe efekti i tyre mbi shëndetin e saj. Akoma dhe më keq, shoku i saj afatgjatë Peter “mendonte, se ajo kënaqej duke imponuar veten; i pëlqente të kishte njerëz të famshëm rreth vetes; emra të mëdhenj; ishte thjesht një snobe(121). Pjetri refuzon të pranojë çdo lloj aftësie lidhur me organizimin e festës, gjatë grupimit me shumë lloje njerëzisht, gjatë inkurajimit të socializimit dhe frymëzimit e lidhjeve të saj me të tjerët. Faktikisht "të dy (Richard dhe Peter) ishin mjaft të gabuar. Ajo që i pëlqente asaj ishte thjesht jeta” (121).*

Po aq shkurtimisht, Clarissa lë të nënkuptohet se përjeton gëzime në jetën e saj, pjesë e së cilës janë mbledhjet sociale. Sipas një analize më të thelluar, ne mund të kuptojmë se Clarissa i shikon festat e saj si një mikrokozëm i jetës, në të cilën njerëzit nga të gjitha drejtimet e jetës vihen së bashku për të shijuar kulturën, njohurinë dhe shoqërinë; Richard dhe Peter dështon të njohë nënkuptimet më të mëdha të akteve të Clarissa-s, apo aspektin e saj të thelluar analitik, dhe për pasojë veten e saj. Në këtë mënyrë, ata vazhdojnë ta copëzojnë atë, ku edhe pse ata sigurojnë një pamje të plotë të asaj çka ajo është, përfshirë këtu copëzimin apo të tjera si këto, ata nuk e plotësojnë atë në një mënyrë pozitive.

Për pasojë, me cilin duhet Clarissa të lejohet të jetë vërtetë vetvetja, në të gjithë kompleksitetin e saj të brendshëm, e lirë nga copëzimi? Lidhja më e rëndësishme në hapësirën e Clarissa-s pa meshkuj është ajo me Sally Seton. Ndjenjat e Clarissa-s për Sally-n shfaqen në një sërë kujtimesh dhe mendimesh rreth Sally në mënyrë specifike dhe femrave në përgjithësi. Clarissa ndonjëherë damkoset nga to, dhe herë të tjera ndjen kënaqësi përmes tyre, si më vonë në jetën e saj ashtu dhe gjatë miqësive intime dhe puthjeve që ato ndajnë gjatë rinisë. Edhe pse Clarissa i referohet lidhjes së saj me Sally-n si “*e çuditshme*”, ne arrijmë të kuptojmë se ajo është e çuditshme vetëm në lidhje me kontrastin ndaj lidhjes së saj me meshkujt. Ndjenjat e Clarissa-s për Peter dhe Richard janë të furishme, duke u ndërruar nga shpërthime adhurimi në më pas periudha dyshimi, madje edhe mospëlqimi. Megjithatë, Clarissa diferencon ndjenjat e saj për Sally, duke ritheksuar plotësinë e tyre dhe kushtin e të mosqënurit e martuar. Ajo thekson se ndjenjat për njëra-tjetrën nuk nxiten përmes arsyeve të avantazhit personal, siç mund të jenë ndjenjat e një femre për një mashkull: një femër mundet qëllimisht të martojë një mashkull të pasur apo të famshëm për përfitimet e saj personale, por një femër nuk mund të martohet me një femër tjetër. Kështu, intimiteti i një femre me një femër tjetër është shumë më i pastër në krahasim me atë ndërmjet një femre dhe një mashkulli, në veçanti në ditët e rinisë së dikujt ku të gjitha veprimet duken të nxitura nga qëllimet më të pastra të mundshme. Ne fillimisht mësojmë rreth ndjenjave të forta të Clarissa-s për femrat ndërsa ajo rrëmon mbi disa nga papërshtatshmëritë e Richard, duke u përpjekur të kujtojë dashurinë e saj aktive dhe pasionante. Kur Clarissa rrëfen se ajo “*ndonjëherë i jepet karizmës së një femre*”, ajo përjeton befas një revelacion, një ngjyrim si skuqja nga turpi ku dikush mund ta kontrollojë dhe më pas, ndërsa përhapet, dikush i nënshtrohet zgjerimit të saj, dhe nxiton për në pragun më të largët dhe aty dridhet dhe ndjen botën që i afrohet, i ënjtur me një lloj rëndësie të mahnitëse, disi nën presionin e ngazëllimit që hap poret e lëkurës së saj të hollë dhe e mbush plot me ndjesi lehtësimi të jashtëzakonshëm përmbi të çarat dhe të ënjturat! Më pas, gjatë këtij momenti, ajo pati parë një iluminim; një shkrepëse që digjet te një lulevjollcë, një kuptim i brendshëm pothuajse i shprehur haptazi (32).

Edhe pse gjuha është jomagjesticke dhe sensuale, ajo gjithashtu është tepër imagjinative dhe e pakapshme. Ajo përpiqet të përshkruajë një emocion, madje dhe procesin intelektual të njohjes së një femre apo zbulimit të saj në lidhje me perceptimet ndjesore të Clarissa-s, duke sugjeruar thujse një mënyrë kimiko-sintetike të njohurit. Ky pasazh është ekstatik, plot vrull, pothuajse orgazmik, sipas zbulimit lidhur me disa karakteristika të femrave apo një femre, e megjithatë vetë-zbulimi lihet i pacaktuar, qoftë edhe për Clarissa-n. Kuptimi është “*pothuajse i shprehur*”. Clarissa nuk përshkruan lidhjen e saj apo ndjesitë për meshkujt me këtë lloj gjuhe sensuale, thujse seksuale gjatë çdo pike të novelës. Vetëm pas pyetjes së shtruar nga Clarissa mbi dashurinë dhe pasionin, ajo arrin t’i ndajë ato me një mahkull, burrin e saj, ku ajo është e aftë të sjellë në mendje këto ndjesi seksuale – për të të, por për një femër tjetër. Kjo qëndron e vërtetë edhe për revelacionet e tjera që Clarissa ka ndaj Sally Seton. Ne sërisht shohim dobësinë e Clarissa-s për “*afrimitetet e çuditshme*” me të tjerët, por nis të kuptojë se ajo përjeton afrimitetet më intense me femrat.

Ky pasazh duket se përshkruan emocionet e intimitetit të vërtetë ndërmjet femrave, dhe Clarissa mbetet faktikisht gohëhapur, e aftë vetëm për metafora sensuale, për përshkrimin e kësaj lidhjeje. Woolf aludon për jetët e pasura të brendshme të femrave, të afta për emocione ekstreme dhe fuqi njohjeje, dhe për mundësitë akoma më të pasura që rezultojnë kur femrat ndërtojnë shoqëri intime. Pavarësisht mosmiratimit të shoqërisë, kur Clarissa më në fund “*i jepet*” mendjes së një femre tjetër, ajo zbulon mrekullitë e kësaj femre dhe mbase edhe vetes së saj, ndërsa vetë “*kuptimi i brendshëm*” i saj shpaloset nën dritën e vetes së një femre tjetër të vënë në pah.

Pagëzimi i Clarissa për një femër tjetër është një “*revelacion*” që lejon “*botën të vijë më afër*”, që e lejon atë të ndriçohet. Woolf nënkupton se kjo botë ose “*kuptim i brendshëm*” që Clarissa është e aftë të shohë ka vlerë të madhe dhe kështu mund të shohim se intimiteti me femrat e tjera lejon një lloj njohurie të nivelit më të lartë, mbase e pamundshme për femrat që nuk marrin pjesë në lidhjet intime me njëra-tjetrën, dhe mbase e pamundur ndërmjet meshkujve dhe femrave apo ndërmjet dy meshkujve. Megjithatë, ky realizim duket thjesht fluturak, dhe pavarësisht lidhjeve të forta ndërmjet Clarissa-s dhe një femre tjetër, realizimi i saj nuk zgjat, përkundrazi kthehet një vend i errët plot hije nga ka ardhur: shpella. Lidhja e shprehur në këtë pasazh mund të arrijë deri në pragun erotik nëse dikush e konsideron gjuhën ashtu siç është. Siç u theksua më parë, Woolf përdor gjuhën e saj tepër sensuale, madje edhe seksuale për përshkrimin e procesit të zbulimit nga Clarissa, duke mbërritur deri në një pikë kulminante pothuajse në orgazëm. Kjo është lloji i gjuhës së cilës i referohet McKenna sipas termit “*femografi*”, ose shprehje e seksualitetit femëror (“*Gjuha e Orgazmës*” 29). Revelacioni i Clarissa-s duket se lidhet qoftë me kapacitetin intelektual dhe/ose atë emocional për femrat e tjera, ashtu dhe me “*skuqjen*” që Clarissa nuk arrin dot të fshehtë. Ky revelacion mund të jetë me karakter seksual, gjatë të cilit Clarissa kupton fuqinë e vërtetë të seksualitetit të saj dhe mundësitë për pasionin erotik ndërmjet femrave. “*Lulevjollca e ndriçuar*” mundet të jetë edhe klitorisi i Clarissa-s, duke sinjalizuar realizim, mbase ndjesinë faktike fizike apo mbase thjesht metaforike, lidhur me ndjesitë e saj pasionante drejt femrave, të cilat lejohet vetëm sa të dalin në sipërfaqen e ndërgjegjes së saj, ose për të arritur të dalin në pah. Clarissa vështron një iluminim, por ai kalon; ai është i dukshëm për një moment, domethënie “*thujse shprehet*”, dhe më pas realizimi i saj rikthehet te shpella, aty ku është fshehur gjatë gjithë jetës së saj, siç diktohet nga shoqëria në të cilën ajo bën pjesë dhe nga historia patriarkale në të cilën ajo bazohet. Nëse Clarissa është intime, emocionalisht ose fizikisht, me një femër tjetër, ajo mund të shoh veten në tërësi dhe të lejojë që ndjenjat e saj të

dalin nga shpella. Ne mund të vërejmë shprehjen e plotë të vetë Clarissa-s në lidhje me Sally-n: *“Por kjo pyetje e dashurisë kjo rënie në dashuri me gratë. Merr Sally Seton-in; marrëdhënien e saj të mëparshme me Sally Seton. A nuk kishte qënë kjo, në fund të fundit, dashuri?”*. Clarissa i referohet *“kuptimit të saj të brendshëm pothuajse të shprehur”* që nga *“nënshtrimi ndaj karizmës së një femre”* ndërsa bie në dashirui me femrat dhe beson se ka qënë në dashuri me Sally-n, një vizitor në shtëpine e familjes së Clarissa-s gjatë verës në fillim të rinisë së saj. Edhe pse Sally fillimisht shkakton xhelozë (për shkak të pamjes së saj *“pothuajse e habitur, sikur ishte gati të thoshte gjithçka, të bënte gjithçka”*) dhe realizimit nga Clarissa të mënyrës se sa e fshehur ajo ishte (Clarissa *“nuk dinte azgjë rreth seksit dhe azgjë rreth problemeve sociale”*), janë po këto veçori që inkurajojnë Clarissa-n të jetë më së miri vetja e saj (33). Sapo Clarissa fillon të dëshirojë autonominë e paraqitur si çmim ndaj meshkujve, për të *“thënë çdo gjë, bërë çdo gjë,”* ajo paraqet interes ndaj çështjeve socio-politike. Të dyja kalojnë *“duke folur për jetën, se si do të reformonin botën. Ato synonin të krijonin një shoqëri për të shfuqizuar pronën private. Ideja ishte e Sally-it, sigurisht - por shumë shpejt ajo ishte po aq e ngazëllyer - lexonte Platonin në shtrat para mëngjesit; lexonte Morris-in; lexonte Shelly-in për orët të tëra”* (Mrs Dalloway 33).

Në kontrast me deklarin e mëparshëm të Clarissa-s, *“dhuntia e saj e vetme ishte njohja e njerëzve thuhet përmes instiktit”* dhe e përshkrimeve të tjera të përlëta rreth aftësive të saj, Clarissa nis të ndjekë në mënyrë aktive njohuritë, diskutimet e gjera dhe të informuara, si dhe qëndrimet socio-politike. Ne vëmë re nga Clarissa se ajo duket të ndjehet pothuajse e gjallëruar dhe krenare gjatë kësaj periudhe të jetës së saj. Përveç ndjekjes së njohurive nga Clarissa dhe Sally, ajo gjithashtu përjeton një ekstazë të vetëdeklaruar rreth saj (34). Clarissa harxhon disa faqe duke përshkruar ndjenjat e saj për Sally-n. Karizma e saj ishte tepër e fuqishme, të paktën për të, kështu që ajo mund të kujtonte qëndrimin në shtratin e saj në majë të shtëpisë, duke mbajtur një kanaçe me ujë të nxehtë në duart e saj dhe duke folur me zë të lartë, *“Ajo është nën këtë çati... Ajo është nën këtë çati! Ajo mund të mbante mend që po dridhej nga emocionet dhe duke rregulluar flokët në një lloj ekstazie.”* Kjo ishte ndjesia e saj – ndjesia e Othello-s, dhe ajo e ndjeu këtë e bindur, po aq fuqishëm sa Shekspiri kishte dashur që Othello ta ndjente, e gjithë kjo për shkak se ajo po zbriste për të darkuar veshur me një veladon të bardhë për të takuar Sally Seton! (Mrs Dalloway 34-5).

Clarissa qartësisht është e dashuruar me Sally dhe ndjenjat e saj vërtetohen si të pastra dhe pa qënë pre e ndërhyrjeve të tjerëve, kur ajo deklaron se Sally është karizmatike *“të paktën sipas saj”*. Clarissa emocionohet deri në një gjendje ekstaze thjesht duke menduar se Sally do ishte e pranishme në të njëjtën shtëpi. *“Afrimiteti i çuditshëm”* i Clarissa-s me Sally-n arrin një nivel më të lartë të intensitetit emocional dhe fizik. Ne na është dhënë një depërtim ndaj kësaj mundësie pas vaktit të darkës. Pas një shëtitje jashtë, Clarissa dhe Sally ngelën paksa mbrapa. Më pas erdhi momenti më i pëlqyeshëm i tërë jetës së saj ndërsa kalonin një urë guri me lule në të. Sally ndaloi, mbledhi një lule; e puthi atë në buzë. E gjithë bota mund të ishte kthyer përmbys! Të tjerët u zhdukën; dhe ja ku ajo ishte vetëm me Sally-n. Dhe ajo ndjeu se pati marrë një dhuratë, të mbështjellë, dhe i ishte thënë ta mbante, jo ta shikonte – një diamant, diçka jashtëzakonisht e çmueshme, e mbështjellë, e cila, ndërsa ato ecnin, po zbuloheshin prej saj apo ku rrezatimi vezullonte përmes saj, revelacionit, ndjesisë besimplotë!

Këtu Clarissa përjton *“momentin më të pëlqyer të së gjithë jetës së saj”*. Ky moment nuk ndodh me një anëtar të gjinisë së kundërt, dhe jo me dy njerëz të tjerë me të cilët ajo ka ndarë anësi romantike, Richard dhe Peter. Ky moment ndodh me Sally Seton *“ndërmjet dy femrave të sapo*



*rritura*”; një moment që nuk mund të ndodhte me një mashkull. Edhe pse puthjua është fizike dhe potencialisht seksuale për nga natyra, duket se janë pasojat emocionale që Clarissa ndjen më së tepërmi. Bota e saj “*kthehet përmbys*”, ndësa eksperiencat që i ndryshojnë jetën shpesh përshkruhen aty, dhe ajo ndjehet sikurse i është dhënë një dhuratë “*jashtëzakonisht e çmueshme*”. Këtu bëhet një aludim për shpellën: diamantet nxirren nga shpellat dhe më pas u tregohet rrezatimi i tyre, shkëlqimi ndërsa i ekspozohen dritës. Metafora e dhuratës së çmbështjellë i përshtatet më tepër shpellës, ndërsa Woolf sjell karaktere tepër komplekse nga errësira, duke i ekspozuar ndaj dritës. Momenti ka natyrë spirituale, madje edhe “*fetare*”, dhe lejon “*revelacionin*” e Clarissa-s, ose “*kuptimin e brendshëm thuajse të shprehur*” që më së fundmi të mbërrije te drita (32). Ne mësojmë se ky kuptim i brendshëm është zbulimi i vetes dhe të një tjetri. Clarissa plotësohet në këtë moment, duke u drejtuar në një ndjesi të të qenurit një dhe të një lumturie që nuk shprehet më në *Znjsh. Dalloway*. Për më tepër, Clarissa zbulon Sally-n, sipas të gjithë dritës, bukurisë dhe glorifikimit të saj. Më në fund Clarissa është e aftë të zbulojë këtë pjesë të panjohur të saj, një pjesë e fshehur në mënyrë komplekse e vetvetes që arrin dritën vetëm pranë Sally-t. Shpella e saj, ose brendia e vetes së saj që nuk bëhet publike, tashmë bëhet e dukshme.

Duke ndriçuar shpellën e Clarissa-s, Sally lejon që Clarissa të jetë armiqësore. Në mënyrën më të dukshme, Sally lejon që Clarissa të përmbysë besimet heteronormative me një puthje të thjeshtë. Në këtë drejtim, parimi i konsistencës devijohet, ku seksi biologjik i dikujt përshtatet me pritshmëritë e shoqërisë ndaj performancës gjinore individuale, duke përfshirë pritshmëritë e shoqërisë mbi dëshirat seksuale të dikujt. Si një femër, Clarissa duhet të kryejë veprime sipas gruas stereotipike femërore, që përfshin tërheqja drejt meshkujve në mënyrë seksuale: megjithatë, në rastin e Sally-t, Clarissa refuzon këto norma. Ajo madje lejon që Clarissa të përmbysë pritshmëritë mbi kapacitetin e saj në përfitim të njohurive dhe të qëndrimit psikologjikisht aktive. Shoqëria shpërfill kompleksitetet e pasura të mendjeve të femrave: Sally inkurajon Clarissa-n të ndjekë njohurinë përmes të qenurit një model dhe shoqe për të. Ne mund të shihim se Clarissa ka gjasa të ketë qenë në sintoni gjatë rinisë së saj, për shkak të aftësisë për të rikujtuar këto emocione të gjalla nga ajo periudhë e jetës së saj. Lidhja e saj me Sally-n, në mënyrë të pjesshme, si dhe ajo me Richard dhe Peter, e kanë mbajtur psikologjikisht ende aktive si një grua e moshës së mesme. Ndryshe nga Richard dhe Peter, që e mbajnë Clarissa-n të lidhur pas idealeve shoqërore ose e kritikojnë për shkak se bie pre ndaj normave, duke copëzuar vetveten e vërtetë të Clarissa-s, lajkatojnë këtë vetvete të brendshme për të dalë në pah. Vetëm kur Clarissa dhe Sally janë “*vetëm*”, ose kur Clarissa është vetvetja, mundet që për një moment kjo vetvete të vijë në dritë.

Duket sikur të qenurit së bashku, Clarissa dhe Sally, është diçka e mirë për të dy dhe sigurisht jep ndjesinë emocionuese dhe të drejtë për Clarissa-n. Ndërsa Sally mbledh një lule dhe puth Clarissa-n, një moment kaq i plotë dhe plot jetë sa kthen përmbys botën e Clarissa-s, çifti kalon nëpër një urë guri, një mbajtëse vazosh për hirin e të vdekurve. Lidhja e mundshme dhe momenti i vërtetë që bën Clarissa-n të ndjejë ekstazë ka mbaruar ende pa nisur; ai nuk mund të zgjasë përherë. Sally nuk ishte kurrë një partner i mundshëm. Clarissa dhe Sally ekzistojnë vetëm në të shkuarën. Të dy femrat ndërpriten eventualisht në puthjen e tyre nga Peter: “*Ishte sikur të vrapoje me fytyrën përballë një muri graniti në errësi! Ishte shokuese; ishte e tmerrshme! Jo për veten e saj. Ajo ndjeu vetëm se si Sally tashme po keqtrajtohej; ajo ndjeu armiqësinë e tij; xhelozinë e tij; vendosmërinë e tij për të prishur shoqërinë e tyre: Oh ky tmerr! ”, Tha ajo me*

*vete, sikur ajo e kishte ditur gjatë gjithë kohës se diçka do të ndërpreste, do të hidhëronte momentin e saj të lumturisë* “(Mrs Dalloway 36).

Clarissa vepron në mënyrë disproporcionale e të dhunshme kur Peter ndërpret privatësinë e saj dhe Sally. Ajo pëson një ndjenjë fizike dhe emocionale shoku, pavarësisht meshkujve që janë vetëm disa metra lart ecjes, dhe shpreh dhimbjen e përplasjes së fytyrës së dikujt me forcë në granit. Kur ajo pëson shok, Clarissa përsërit horrorin e kësaj rrethane dy herë. Megjithatë, Clarissa nuk e ndjen këtë shok dhe tmerr vetëm për të; Clarissa imagjinon Peter-in që është i interesuar në mënyrë romantike për të gjatë kësaj kohe, ndërsa menjëherë jep sinjale të konkurrencës, “*shtypje*” dhe “*keqtrajtim*”.

Ndaj këtij veprimi, Sally lejon dukshëm Clarissa-n t’i nënshtrohet normave, dhe Peter qëndron si një figurë mosmiraturese ndaj vazhdimit të puthjes së tyre, dhe pas kësaj pike ndaj lidhjes së tyre: Clarissa dhe Sally mbeten të njohur, por asnjëherë aq pranë sa ishin gjatë këtij momenti. Përveç ndërprerjes së puthjes, Peter gjithashtu shërben për ndërprerjen e eksperiencës së Clarissa-s ndaj tërësisë së qenies së saj. Clarissa përshkruan “*integritetin*” e intimitetit të saj me Sally-n, duke nënkuptuar se ajo plotësohej tërësisht përmes lidhjes së tyre, ajo e përshkruan këtë moment si “*momenti më i shkelqzer i gjithë jetes së saj,*” “*momenti më i çuditshëm i gjithë jetës së saj*”, “*momenti i lumturisë së saj*”, *i përfshirë nga ndjenjat e ekstazisë dhe një "zbulesë" fetare (34-6)*. Këto ndjenja çuan që ajo më në fund të shprehë këtë “*kuptim të brenshëm*” të vetes së saj që “*pothuajse shprehej*” më parë, dhe Peter e largon këtë “*revelacion*” nga ajo. Clarissa humbet jo vetëm lidhjen e saj intime me Sally-n, por atë çka Sally është për të: një mjet përmes të cilit ajo mund të ndjekë njohuritë, të shprehë kompleksitetin e saj, dhe të eksplorojë normat nënshtroese. Ndërsa duket qartë se Peter dhe Clarissa ndajnë një intimitet, duke kaluar në gjysëm-plotësim të vetvetes për Clarissa-n. Peter gjithashtu ndalon vetveten e saj, e copëzon atë. Ndërprerja nga Peter i puthjes së Clarissa dhe Sally është një përfaqësim fizik i copëzimit që shqetëson emocionalisht Clarissa-n. Në këtë skenë, ne shohim hijet e punës së Eoolf nga *Një Dhomë e Vetvetes*, kur ajo kërkon një hapësirë metaforike për femrat në ekzistencë pa meshkujt, në të cilën ato mund të ndriçohen dhe jo t’i nënshtrohen pritshmërive dhe normave të vlerësuara nga shoqëria patriarkale.

Clarissa ekziston më së miri në këtë hapësirë (ndonjëherë fizike, ndonjëherë mendore) pa meshkuj: në rininë e saj me Sally-n, dhe në moshën e rritur nga vetë ajo. Meshkujt përdorin pasigurinë e Clarissa-s, dhe shërbejnë për të ndaluar të gjithë veten e saj. Për më tepër, Woolf thekson se femrat shërbejnë vetëm në lidhje me meshkujt, dhe nuk ekzistojnë në lidhjet jashtë këtyre sjelljeve, dhe ne gjithashtu shohim se Clarissa nuk mund të jetë intime me një femër tjetër, Sally-n, përreth meshkujve (AR 81). Siç thekson Clarissa, ishte “*ishte sikur ta kishte ditur prej kohësh se diçka do të ndërpriste momentet e saj të lumturisë*” (TTL 36). Shoqëria patriarkale është sistemike dhe ndikuese në vazhdimësi, dhe siç ne vëmë re përmes jetës së Clarissa-s, e pamundur për t’i shpëtuar. Një lidhje me Sally do kishte qenë praktikisht e pamundur për shkak të këtyre faktorëve. Kjo temë e ndërprerjes së intimitetit të femrave me shtytjen e heteroseksualitetit vijon përgjatë *Znjsh. Dalloway*, në veçanti kur Clarissa është në gjendje vetëm të mendojë rreth Sally-t duke përkujtuar Peter-in. Siç u përmend më parë, Clarissa pyet në lidhje me marrëdhënien e saj me Sally-n, “*A nuk kishte qenë dashuri në fund të fundit?*” (32). Clarissa duhet të bëjë këtë pyetje për shkak se ajo është e pasigurt mbi përgjigjen; pyetje do mbetet gjithmonë një pyetje, për shkak se Clarissa nuk do ketë kurrë mundësinë e ndarjes së një jete me Sally-n. Ne vëmë re

se Woolf po krijon një karakter që është thjesht po aq ambivalent dhe me ambiguitet për nga etiketimet dhe përkufizimet sa vetë ajo. Clarissa refuzon të etiketojë njerëzit me të cilët krijon shoqërimi apo lidhje: “Ajo nuk do të thoshte më për askend ne botë se ata ishin kështu apo ashtu” (8).

Duke komplikuar më tej çështjet, Clarissa shpenzon pak kohë duke përshkruar lidhjet e saj sipas gjinisë së njëjtë, në vend që të fokusohet mbi lidhjet që ajo ndan me meshkujt. Një pjesë e madhe e narrativës është shpenzuar duke përshkruar martesën e saj me Richard në krahasim me të ardhmen e mundshme që do kishte patur me Peter. Në një moment të caktuar, Clarissa mendon që të largohet me Peter: “Më merr me vete, Clarissa mendoj në mënyrë impulsive, sikur ai të ishte gati duke u nisur në një udhëtim fantastik; dhe pastaj, momenti i mëpasshëm, ishte sikur pesë akte të një shfaqjeje e cila ishte shumë emocionuese, sapo kishte përfunduar.” (Mrs Dalloway 47).

Ne sërish vëmë re se ndjesitë e saj të komplikuar në lidhje me marrëdhëniet e saj heteroseksuale, në të cilat ajo ka shpenzuar jetën e saj si një grua e shoqërisë me Richard, por gjithashtu mund të kishte një jetë më eksituese dhe emocionalisht intensive me Peter-in. Ajo zgjedh opsionin më të sigurt ndër të dyja, qendrueshmërinë dhe komfortin e Richard në krahasim me nxitimin e Peter-it bohemian. Ndjeshëm, është ekzaminimit nga ajo për çfarë mund të ketë qenë një jetë “shumë eksituese dhe me gjallëri” me Peter-in, të cilën ajo nuk e konsideron kurrë një vendim “të mirë” në rradhë të parë, që e lejon të mendojë mbi një lidhje tjetër të pamundur: ajo të cilën do mund ta ndante me Sally Seton. Clarissa e përshkruan jetën e saj dhe të Peter-it si një pjesë teatrale, në “pesë akte” dhe lidhjen e saj me Sally-in në mënyrë të ngjashme si diçka që do kishte ekzistuar në një botë fiktive ku normat shoqërore mund të përtypen për shkak se arti imiton dhe nuk paraqet në të vërtetë jetën. Ndërsa shqyrtojmë të ardhmen alternative me Peter, Clarissa trajton të gjitha të ardhmet e saj alternative, sado joreale të jenë ato. Clarissa dhe Sally ndajnë një puthje monumentale, “të shfaqur hapur” dhe “fetare”, e megjithatë personi me të cilën Clarissa heziton të ndajë një dashuri të vërtetë është qartas Sally (35). Një jetë me Sally-n do ishte një shembull i “eksitueses dhe gjallësisë”; ai do mund të ishte një version ekstrem i stilit të jetesës bohemiane me Peter-in. Kur Clarissa më në fund është në gjendje (në mënyrë indirekte) të mendojë rreth mundësisë së qenurit me Sally-n së bashku, ne vëmë re se kjo mbetet thjesht dhe vetëm një mundësi. Dashuria për Sally mbetet hipotetike, dhe të jetuarit të një jete të hapur romantike apo edhe intime së bashku do mund të kishte qenë e pamundur. Shpresa e vetëm e Clarissa-s për një jetë me Sally-n do mund të kishte qenë ajo e mbuluar nga privatësia, por edhe kjo thujse e pamundur, duke marrë parasysh pritshmëritë e shoqërisë ndaj saj. Dhënia e hollësisve nga Clarissa sa i takon lidhjes me Sally-n gjendet vetëm në të shkuarën. Edhe pse pozicioni socio-historik i Clarissa-s e cakton atë në një rrethanë ku intimiteti sipas gjinisë së njëjtë është i papranueshëm, që kufizon në mënyrë ekstreme hapërsirën heteropatriarkale të dominuar nga meshkujt, ne vëmë re se mendja e saj nuk ka kufi, duke e lejuar të devijojë nga normat përmes memorieve sipërfaqësore kundrejt Sally-t.

#### IV.3.4. Drejt Farit- analizë e subjektit dhe personazhet

Drejt Farit shërben si përshkrim impresionist i një familjeje me pushime; narrativa eksploron më gjerësisht temat e martesës, prindërimit, fëmijërisë, të qenurit vetvetja, dhe të gjinisë përmes përdorimit nga Woolf të rrymës së ndërgjegjes dhe zhvendosjes së prespektivave. Familja Ramsay, që përbëhet nga Z. Dhe Znj. Ramsay dhe tetë fëmijët e tyre kalojnë verën në shtëpinë e tyre të pushimit, në të cilën ata ftojnë disa mysafirë, duke përfshirë artisten e re Lily Briscoe, akademikun e sapoformuar, Charles Tansley, intelektualin e ve Z. Bankes, dhe çiftin që u fejuan në shtëpinë verore: Paul Rayley dhe Minta Doyle. Duke nisur me këtë pushim dhe përfunduar 10 vjet ë vonë me familjen Ramsay dhe Lily që rivizitojnë, si shtëpinë ashtu dhe memoriet e asaj vere, libri krijon një karakter vërtetë devijues femëor për Lily Briscoe.

Lily nis romanin duke e parë me përkushtim, sado me kujds, Znjsh. Ramsay, një paragon të feminitetit tradicional, dhe e përfundon me refuzimin e kapjes së vetvetes dhe artit të saj nga Znj. Ramsay, duke refuzuar në mënyrë simbolike forcat heteropatriarkale. Ajo arrin të shohë Z. Ramsay dhe Tansley duke përforcuar dhe duke shkaktuar përndimisht bashkangjtitjen e ngurtë të Znj. Ramsey ndaj feminitetit normativ, dhe mbase fundin e Znj. Ramsay.

Bazuar në mënyrën se si të tjerët përshkruajnë Lily-n, ne menjëherë mësojmë se ajo nuk është një karakter tradicionalisht femëor, përkundrazi ajo shfaq cilësi unike fizike, pavarësi ekstreme, duk artistik, dhe një interes në martesën dhe familjen deri në pikën ku ato janë një spektakël i panjohur për të, por faktikisht lidhje në të cilat ajo përfundimisht humbet interesin. Impresioni ynë i parë për Lily është ai i refuzimit, për të cilin Znj. Ramsay deklaroi se “nuk kishte rëndësi” nëse Lily do dëgjonte Z. Ramsay të këndonte në mënyrë të çuditshme, dhe më pas vijon me përshkrimin e saj: “*Me sytë e saj të vegjël kinezë dhe fytyrën e saj të ngritur, ajo (Lily) nuk do të martohej kurrë; pikturuarit e saj nuk mund të merrej shumë seriozisht; ajo ishte një krijesë e pavarur e vogël*” (Drejt Farit 21). Ne shohim se Lily është aq e ndryshme sa të përshkruhet si e huaj. Për më tepër, Herrmann sugjeron se “*sytë e vegjël Kinezë*” të Lilit “*nënkuptojnë një ekzotizëm të lidhur me një brez të ri të grave të pavarura*” (“*Woolf, Virginia, 1882-1941*” 764). Përshtatshmërisht, vihet re se Lily dhe Znj. Ramsay ekzistojnë në dy pole të kundërta të feminitetit. Znj. Ramsay përshkruan Lily-n si devijuese ndaj standarteve normale të bukurisë dhe thekson se shëmtia e saj e nënkuptuar do e mbante atë larg tërheqjes së një burri për martesë. Lily menjëherë përshkruhet në lidhje me mundësitë e martesës, duke lënë në hije fiksimin e Znj. Ramsay për të nxitur mysafirët e rinj në martesë, dhe konfliktin e brendshëm që rezulton ndërmjet Znj. Ramsey dhe Lily-t lidhur me martesën. Znj. Ramsey mohon sërish Lily-n duke theksuar se askush nuk mund të marrë “*seriozisht*” pikturat e saj. Së fundmi, Lily është një “*krijesë e vogël*”, me gjasa e përshkruar më poshtë në krahasim me gruan për shkak të pamjes së saj, statusit e pamartueshme/e pamartuar, dhe pavarësisë, të gjitha prej të cilave cilësi moderne dhe jotradicionale në krahasim me Znjsh. tepër konvencionale Ramsey, vëmendja tepër kontakte e së cilës ndaj burrit të saj, fëmijëve, dhe mysafirëve thekson karakterin e saj shtëpiak. Kritikja letrare Theresa L. Crater argumenton se Lily Briscoe është personazhi i parë i Woolf që shpëton nga imazhi totalitar i femrës. Femra është “*përfaqësuar në romanin si znj. Ramsay, dhe prania në heshtje e Ligjit të Atit, duke u shfaqur si zoti Ramsay. Lily gjen një mënyrë për të përfaqësuar një realitet të jetës së grave e cila është ndryshe nga figura e Gruas*” (“*Lily Briscoe’s Vision: The Articulation of Silence*” 122). Me fjalë të tjera, Lily është personazhi i parë femëror i krijuar nga Woolf që hiqet plotësisht nga shpella, mbulohet me dritë, dhe nuk i nënshtrohet shumë prej hijeve të paraardhësve të saj. Kritiku letrar Ozlem Uzunderim argumenton më tej se Drejt Farit na lejon të vëmë re kontrastin ndërmjet gruas tradicionale, Znjsh. Ramsay, dhe një

femre moderne, të ndërlikuar sipas eksperiencës jomonolitike, Lily Briscoe (“*Challenging Gender Roles Through Narrative Techniques: Virginia Woolf’s To the Lighthouse*” 8). Drejt Farit zgjeron punimin e Woolf duke sjellë femrat jashtë shpellës, si në *Një Dhomë e Vetvetes* ashtu dhe në *Znj Dalloway*. Tek të dy romanet, Lily funksionon si një femër subversive, por në vend që të vërë në pikëpyetje në mënyrë implicite feminilitetin e saj dhe traditat heteronormative, ajo vë në pikëpyetje këto ide në mënyrë eksplicite. Lily gjithashtu tregon se është një mendimtare e thelluar, e aftë psikologjikisht për të analizuar veten e saj dhe të tjerët, si dhe e aftë intelektualisht dhe artistikisht për të vënë në pikëpyetje normat përreth saj. Znjsh. Ramsay dhe Lily kanë natyrë plotësisht dikotomike, gjithashtu vihet re një kontrast ndërmjet të dyjave, për shkak se të dyja femrat thuajse plotësisht u përshtaten stereotipeve të traditës dhe modernizmit. Në disa kuptime, Lily ekzaltohet me martesën (ajo kishte një “*impuls për të hallakatur veten në mendime(falënderoj qiellin që ajo kishte deri tani) në gjunjët e zonjës Ramsay dhe i thoshte asaj, por çfarë mund t’i thoshte asaj? “Unë jam e dashuruar me ju?” Jo, kjo nuk ishte e vërtetë. “Unë jam e dashuruar me të gjitha këto, Ishte absurde, ishte e pamundur” (24).*

Në të njëjtën kohë, Lily e gjen veten në përpjekje ndaj asaj çka mbrohet përmes martesës së Ramsay-ve: në sensin më të gjerë të mundshëm, shmangia e plotë e Znj. Ramsey nga Z. Ramsay. Ndërsa Lily është një artiste e pavarur, Znj. Ramsey ekziston si një mikrokozëm i feminilitetit tradicional dhe në sistemin martesor të asaj kohe. Lily imagjon Znj. Ramsey në “formën e një dhome kubeje”, duke lënë të kuptohet natyrën e saj përfshirëse e sociale (58). Lily “*pëlqente të rrinte vetëm*”, dhe mbërrin në idenë se ajo ekziston më së miri në një hapësirë pa burrat. Megjithatë, ajo arrin në këtë realizim vetëm pas një serie transgresionesh kundra feminilitetit tradicional dhe heteropatriarkisë. Me kalimin e kohës Lily rrit shprehjen e saj devijuese në novelë: fillimisht ajo adhuron Znj. Ramsay, pavarësisht keqkuptimeve prej saj në lidhje me martesën dhe duron, sado e pakënaqur qoftë, tendencat nevojtare të Z. Ramsay. Por Lily më në fund arrin të mënjanojë Znj. Ramsay dhe të refuzojë përfshirjen e saj të ngutshme dhe preklamimet në favor të martesës dhe refuzon t’i përulet narcizizmit të Z. Ramsay, dhe, në një sens, e fajëson atë për vdekjen e Znj. Ramsay.

Pavarësisht kontrasteve të tyre sipas karakterit, Znj. Ramsay dhe Lily ndajnë një lidhje tepër intime, pothuajse tërësisht të nxitur nga Lily, duke ofruar një aspekt të shmangies së kësaj të fundit ndaj pritshmërive të shoqërisë lidhur me feminilitetin, që nuk përfshin lidhjet e ngushta ndaj femrave që nuk janë prindi i dikujt. Kjo lidhje, ofron një shembull për përmbysjet e Lily-t. Lidhja e Lily-t me Znj. Ramsay i lejon asaj të zhvillojë një brendi të pasur, dhe të konsiderojë pyetjet stereotipike filozofike jofeministe të të qenurit, duke aluduar për te shpella. Më pas unë do sugjeroj se pavarësisht afrimitetit që Lily dëshiron të ndajë me Znj. Ramsay, ky afrimitet është përfundimisht i dëmshëm sipas ndjekjes së vetë-aktulizimit prej saj, të cilën ajo është tepër në gjendje ta arrijë (dhe e argumentuar e arritshme në fundin e novels) ndërsa ajo pikturon. Më tej, shtjellohet evolucioni i devijimit të Lily, në të cilin personazhi i saj ekziston më së miri në një hapësirë pa prezencën e meshkujve nevojtarë dhe/ose komandues, që e ndalojnë artin e saj, si dhe çdokënd, mashkull ose femër, që vazhdon të përforcojë patriarkinë përmes veprimeve të tij apo të saj. Mund të argumentohet se Lily ekziston pa një etiketim për shkak të kompleksitetit të saj, por jo më pak për nga rëndësia se ajo i përshtatet etiketimit të femrës sipas përcaktimit kaq të shpeshtë të femrave nga autorët meshkuj (“*Vizioni i Lily Briscoe: Artikulimi i Qetësisë*” 125). Lily bën aludime të shumëfishta për shpellën ndërsa konsideron Znj. Ramsay. Ajo “*imagjinoi*

mënyrën se si në dhomat e mendjes dhe të zemrës së femrës (Mrs. Ramsay) që fizikisht e prekte atë, qëndronin si thesare në varet e mbretërve, te tabletat ku shkruhen inskriptime të shenjta, të cilat nëse dikush do mund ti gërmëzonte do mund t'i mësonte çdo gjë dikujt, por ato nuk do ofroheshin kurrë në mënyrë të hapur, kurrë nuk do bëheshin publike” (TTL 57). Këto dhoma janë "thesare", që përmbajnë njohuri, qartësi, bukuri, informacion të pastër që ende nuk është zbuluar, që kanë potencialin për të "mësuar çdo gjë", të ngjashme me "kuptimin e brendshëm" që "pothuajse i është shprehur" Clarissës gjatë puthjes së saj me Sally, duke aluduar në aftësinë e tyre të fuqishme për të mësuar diçka për veten dhe të tjerët. Megjithatë ato do mbeten të mbuluara për shkak se nuk përshtaten brenda paradigmës së femrës; Nga ana tjetër marrëdhënia mes Lily-t dhe Znjsh. Ramsey sugjeron një brendi komplekse përtej mundësisë së kapjes (apo përtej dëshirave) prej autorëve meshkuj. Ky citim shfaqet gjatë një momenti brenda tekstit në të cilin ne vëmë re se Lily mund të ketë pasur ndjenja romantike, seksuale, dhe/ose tepër intime drejt Znjsh. Ramsey. Ndërsa Znj. Ramsey qartazi duket se nuk është e interesuar te Lily në një mënyrë romantike apo seksuale për shkak se ajo thekson në pika të ndryshme se sa e lumtur, edhe pse e komplikuar, ishte marrëdhënia e saj me Z. Ramsay, dhe se ajo vazhdimisht përpiqet të martojë Lily-n në vend që të fokusohet te ajo si një individ me nevoja unike dhe një ambicie artistike, ku Lily e adhuron Znj. Ramsay deri në pikën e dëshirës romantike. Pasazhi fillon me Lily-n që vë kokën në prehrin e Znj. Ramsay, dhe ndërsa Lily "ulet në dysheme me krahët rreth gjunjëve të znj. Ramsay, afër sa mund të ishte e mundur, (ajo) buzëqesh duke menduar se znj. Ramsay nuk do ta dinte arsyeën e këtij presioni" (TTL, 57). Afrimiteti seksual i pozicionimit të saj është evident, dhe vendosja e krahëve të Lily-t përreth Znj. Ramsay, duke u përpjekur të jetë sa më "afër të jetë e mundur", duke lartësuar më tej afrimitetin e tyre fizik. Edhe pse Znj. Ramsay duket të jetë e prirur ndaj këtij afrimiteti fizik, ajo nuk mendon se kjo është diçka më shumë se sa një manifestim fizik për një bashkëbisedim intim ndërmjet femrave, në mënyrë të qenësishme rreth martesës në të cilën Znj. Ramsay dëshiron një burrë për Lily-n; megjithatë, Lily sheh afrimitetin e saj, ose "presionin" që ajo lejon te Znj. Ramsay me krahët e saj të mbështjella si diçka e ndryshme, diçka e veçantë, që linte të kuptohej një afrimitet i pafolur (i pafolshëm). Lily nuk do i thotë kurrë Znjsh. Ramsey se si ndjehet, dhe Znj. Ramsay nuk do zbulonte kurrë se Lily mund të ketë pasur ndjesi romantike drejt saj, kështu Lily qesh me veten, në rehati me sekretin për shkak se ajo "i pëlqente të rrinte vetëm" (56). Ajo është me shumë gjasa e ndërjegjeshme mbi lidhjen e tyre, duke marrë në konsideratë martesën e Znj. Ramsay dhe diferencën e filozofive të tyre rreth roleve gjinore. Gjithsesi, ajo ende ëndërron me sy hapur për mundësitë e dashurisë që ata mund të ndanin: "A mundej që dashuria, ashtu si e quanin njerëzit, ta bënte atë një me znj. Ramsay? Sepse nuk ishte dituria, por uniteti ajo çka dëshironte, jo mbishkrime në tabela, asgjë që mund të shkruhet në ndonjë gjuhë të njohur nga njerëzit, por vetë intimiteti, që është dije, mendonte ajo, duke e mbështetur kokën në gjunjën e zonjës Ramsay" (TTL, 57). Lily pret me padurim një lidhje më tepër intime me Znj. Ramsay, lidhje e cila përfshin dashurinë "siç e quajnë njerëzit". Kjo duket të nënkuptojë se Lily flet mbi dashurinë si intimitet apo seks, jo kaq lehtësisht të përcaktuar nga dikush apo të tjerë, dhe diçka që ajo nuk ka përjetuar ende përveçse drejt Znjsh. Ramsey. Kjo do e bënte atë dhe Znj. Ramsey "një", mbase seksualisht apo mbase në lidhje me të qenurit më intim me njëri-tjetrin ndërsa zemrat dhe mendjet e tyre bëhen një. Znj. Ramsay, si një simbol i shoqërisë, pret që Lily të martohet dhe të shijojë shoqërinë e të tjerëve; Lily, nga ana tjetër, investohet më së tepërmi sipas preferencës së saj devijuese, si në të qenurin vetëm dhe të qenurit një me Znj. Ramsay. Edhe pse Woolf e ka shprehur qartazi se "tablet me inskriptime" të eksperiencave dhe lidhjeve të femrave me njëra-tjetrën ia vlen të ekspozohen, Lily nuk është aq e interesuar në llojin e informacionit që dikush

mund të arrijë nga ekspozimi i tabletës. Në vend që të kuptohet tërësisht Znjsh. Ramsay si një person dhe një femër, ajo dëshiron unitetin më të, një lloj i ndryshëm i njohurisë që vjen përmes intimitetit, si atë fizik ashtu dhe atë emocional. Ajo dëshiron eksperiencën e të qenurit afër me një femër: një lidhje, domethënëse me Znjsh. Ramsay, Ajo përpiqet të arrijë këtë unitet përmes pikturimit prej saj të Znj. Ramsay, ndaj të cilit Znj. Ramsay thjesht “*qesh*”, duke e shpërfilluar sërish Lily-n (21).

Këtu ne vëmë re subversionet e Lily-t: jo vetëm ajo ka ndjenja romantike drejt Znjsh. Ramsay, dhe një dëshirë “uniteti” që është tepër intime për t’u ndarë për këto dy gra, ajo gjithashtu sheh një kompleksitet të brenshëm, të nxitur përmes afrimitetit me një grua tjetër, e aftë të teorizojë rreth njohurive dhe unitetit e intimitetit. Ajo shtron pyetje madhështore: “*Cila pajisje për t’u bërë, si ujërat e derdhura në një kavanoz, e pandashme e njëjtë, me objektin që adhurohet? A mundet që trupi të arrijë, ose mendja, të përzihet lehtë në kalimin e ndërlikuar të trurit? Ose zemra? Mundej që dashuria, ashtu si e quanin njerëzit, ta bënte atë dhe znj. Ramsay një?*” (57).

Ky lloj filozofizimi është i papritur për Lily-n: Z. Ramsay pritet të jetë një mendimtar i madh në shtëpi dhe në novelë, si për nga drejtuesi mashkull i shtëpisë ashtu dhe si simbol i patriarkisë, por megjithatë Lily duket se kupton në mënyrë të vetishme subjektet tepër të vështira teorike pa një edukim të caktuar. Së fundmi, Lily përpiqet të kuptojë dhe të ushqejë këtë unitet përmes pikturës, një zanat jotradicional për femrën, dhe një profesion goxha i njohur për nga stili i jetesë jokonvencionale të anëtarëve të saj bohemian. Në vend të përdorimit të mënyrës standarde mashkullore të analizës, arsyes, ose mënyra standarde femërore e analizës, emocionit, Lily përdor abstraksionin. Ndërsa Lily ndodhet në praninë e Znj. Ramsay, ajo është në gjendje të ushtrojë plotësisht subjektivitetin e saj. Subjektiviteti i Lily-t ushtrohet qoftë në prezencën fizike të Znj. Ramsay, si në rastin kur Lily e pikturon atë apo kur ajo mblidhet përreth gjunjve të saj, por gjithashtu nën prezencën e saj emocionale, ku mendimet e Lily-t qendërzohen sipas të tjerëve, por në një farë mënyrë gjithmonë i tërhiqen Znj. Ramsay, qoftë duke iu referuar në mënyrë eksplicite asaj apo në mënyrë më tepër implicite duke menduar mbi strukturën e familjes Ramsay dhe normave që Lily dëshiron të shoh dhe eventualisht i bën ballë. Lily humbet në mendime ndërsa pikturon, duke konsideruar dhe vlerësuar jetët e atyre përreth saj, duke hedhur poshtë normat ndaj të cilave Znj. Ramsay bëhet pre dhe të cilave Lily duhet vazhdimisht t’u shpëtojë, si dhe duke menduar rreth natyrës së identitetit dhe intimitetit.

Lily muses about Mrs. Ramsay, but also considers the other Ramsay family members and guests. Lily thinks about Mr. Bankes, how he is “*bujare, zemërbardhë, heroike,*” yet also is easily angered, spoiled with wealth, and proud (29). Ajo në vijim arrin thajse një moment ekzistencial, duke shtruar pyetjen, “*Si u arritën të gjitha këto? Si mund të gjykohen njerëzit, apo mendohet për ta? Si mund të përmblihet e gjithë kjo dhe ajo dhe të konkludohet se ishte pelqim apo mospelqim ajo çfare dikush ndjente? Dhe për këto fjalë, çfarë kuptimi bashkangjitur, në fund të fundit?*” (29). Lily është e ngjashme me Clarissa Dalloway në mënyrën se si ajo vazhdimisht vlerëson ata përreth saj; ajo ndryshon në aspektin ku ajo, ndryshe nga të qenurit thjesht me dhunti psikologjike dhe filozofike, ajo ka gjithashtu dhunti intelektuale, e aftë jo vetëm t’i krijojë por gjithashtu të vërë në pikëpyetje çështjet ndaj të cilave të tjerët nuk hyjnë në sinkroni. Në kontrast me shoqërinë seksualisht të ngarkuar të Clarissa-s me Sally Seton, Znj. Ramsay shërbon qoftë si një figurë romantike ashtu dhe amësore për Lily-n. Ndërsa Znj. Ramsay ka siguruar një mundësi për Lily-n që të komandojë plotësisht jetën e saj të brendshme, ajo gjithashtu ka hedhur

poshtë Lily-n si person dhe gjithashtu pikturën e saj, e cila ka rëndësinë më esenciale për Lily-n (56). Kjo sepse “Znj. Ramsay nuk interesohej fare për të pikturuarit e saj (Lily), dhe as triumfet e fituara nga ajo” (56). Triumfi i vetëm që Znj. Ramsay ka aftësi të marrë si shpërblim është piktura e saj. Në fakt, ndërsa Lily largohet prej Znj. Ramsay pas një periudhe të pikturimit, demonet e pranishme te ajo, që shpeshherë e sollën në kufi të lotëve dhe e bënë këtë pasazh që nga konceptimi deri në vënien në punë, po aq të tmerrshëm sa çdo pasazh tjetër i errët i ulët për çdo fëmijë. Kështu ajo shpesh ndjente vetë – duke u përpjekur ndaj shanseve tepër të tmerrshme për ruajtjen e kurajos së saj; për të thënë: “*Por kjo është ajo çfarë unë shoh; kjo është ajo që unë shoh*”, dhe kështu për të kapur një mbetje të mjerueshme të vizionit të saj në gjoksin e saj, të cilin një mijë forca bënë më të mirën e tyre për ta nxjerrë prej saj” (24).

Gjuha në këtë pasazh është plot gjallëri, duke përshkruar frikën e një fëmije në errësirë, dhe duke na dhënë shenja dalluese për demonët që i kacafyten Lily-t ndërsa ajo përpiqet të mbrojë më së miri vetveten. Ne kështu vëmë re se në mënyrë që Lily të përrundojë punën e saj, ajo duhet të konkurrojë kundrejt “*qindra forcave*” – Znj. Ramsay, Z. Ramsay, mysafirët e tjerë, shoqëria, patriarkia, vetë dyshimi i saj siç shkaktohet përmes nga forcat e mësipërme – me qëllim plotësimin e vizionit të saj dhe ruajtjen e këtij vizioni. Ndërsa pasazhi mund të lexohet konkretisht si diçka mbi pikturën e saj, që çdokush do e kishte të vështirë të përfundonte me sytë gjykues të tjerëve që vazhdimisht rrëmojnë, mundet gjithashtu të lexohet si vizioni i Lily-t duke qendruar për veten e saj, në të gjithë kompleksitetin dhe nënshtrimet e saj ndaj normave, në përpjekje për të qenë e vërtetë përballë shoqërisë dhe heteropatriarkisë. Znj. Ramsay, një shembull perfekt i sensibilitetit feminist dhe bashkëngjitjes ndaj traditës, i sjell në vëmendje Lily-t pasojat e humbjes në përpjekje. Ndërsa Znj. Ramsay është e aftë t’i lejojë Lily-t brendinë komplekse e cila vjen në dritë, ajo gjithashtu e ndalon atë përmes refuzimeve të shpeshta, si dhe përmes ankimeve të saj të vazhdueshme rreth rëndësisë së martesës. Pavarësisht ndjenjave të forta të dashurisë së shprehur nga Lily, ne me shpejtësi zbulojmë se Lily i mbizotëron ndjenjave të saj kundrejt Znj. Ramsay. Edhe gjatë momenteve të intimitetit fizik të Lily-t me Znj. Ramsay, në të cilat ajo konkretisht mblidhet përreth prehit të saj, ajo nuk mund të shmangë kritikën ndaj Znj. Ramsay “*dhe qeshi, qeshi dhe qeshi, qeshi pothuajse hysterikisht prej mendimit mbi znj. Ramsay duke kryesuar me qetësi të pandryshueshme mbi fatet, të cilat ajo dështoi plotësisht ti kuptonte*” (56). Znj. Ramsay beson se martesë është rruga më e mirë dhe e vetme që disponojnë mysafirët e saj të rinj, për shkak të “*një grua e pamartuar ka humbur pjesën më të mirë të jetës*” (56). Megjithatë, Lily nuk beson në këtë ndjesi (edhe pse shpesh ajo ndjehet disi e trishtuar kur konsideron të ardhmen fatkeqe që të tjerët imagjinojnë për të), dhe në vend të saj amendon se futja në mes e Znj. Ramsey është e panevojshme, një shenjë injorance. Ekziston një diferencë esenciale ndërmjet Znj. Ramsay dhe Lily-t, në të cilën Znj. Ramsay është tepër e përfshirë në hegjemoninë e jetës martesore tradicionale për të konsideruar ndjenjat moderne të Lily-t rreth të qenurit e pamartuar, dhe më me rëndësi, në lumturi pamartuar. Kështu, Znj. Ramsey “*dështon plotësisht të kuptojë*” të ardhmen e dëshiruar të Lily-t ose të ardhmen tepër reale, që ne arrijmë ta shohim si një jetë tepër e kënaqshme e plotësuar përmes artit, dhe në vend të saj e mënjanon atë si jo të suksesshme dhe duke humbur “*pjesën më të mirë të jetës*”. Lily nuk dëshiron një martesë me Z. Bankes. Megjithatë, Znj. Ramsay është plotësisht e painformuar, duke menduar në lumturi se kjo është një “*ide e admirueshme*”, dhe nuk ndalon të konsiderojë absurditetin e dëshirës për të martuar dy njerës vetëm pasi i ka parë duke shëtitur në kopësht së bashku. Ky absurditet bëhet edhe më i qartë për lexuesin që ka zbuluar se Lily refuzon nocionin e martesës, dhe Z. Bankes gjithashtu preferon të jetë vetëm. Znj. Ramsay beson se ajo do u kishte bërë një favor Lily-t dhe Z. Bankes duke i çiftuar; faktikisht jo do dëmtonte secilin dhe karakteret e tyre të vërteta. Lily



nuk dëgjon kurrë idenë e Znj. Ramsay për ta martuar atë të Z. Bankes, por është e mbindërgjegjshme për dëshirën e Znj. Ramsay që ta martojë atë dhe pikë. Lily mendon vazhdimisht mbi besimin e Znj. Ramsay se “*një grua e pamartuar ka humbur pjesën më të mirë të jetës,*” dhe ndërsa ajo kupton përfundimisht se kjo është e pavërtetë, ajo është ende e lënduar nga dikush që ajo ka admiruar deri në uljen e Lily-t si një individ inteligjent, krijues dhe të aftë (56). Gjykimi i Znj. Ramsay dhe mungesa e kuptimit nisin të ngarkohen Lily-t, ndërsa ajo thekson se Znjsh. Ramsay është “*pa dyshim, më të dashurit e njerëzve, "por se ajo ka një lloj" dore të lartë " : " ajo nuk ishte kokëfortë; ajo ishte komanduese*” (55). Pas konfesimit të këtyre fjalëve të dashurisë dhe lavdërimit, ne vëmë re se Lily faktikisht ndjen depresion dhe paretat për shkak të sjelljes së Znj. Ramsay. Znj. Ramsay do insistonte se ajo (Lily) duhet, Minta duhet, të gjitha duhet të martohet, meqenëse e gjithë bota, pavërisht nderimeve që mund të jenë dhënë asaj (por Znj. Ramsay nuk i intereson hiç piktura e saj), apo triumfet e fituara nga ajo (me gjasa Z. Ramsay ka fituar një pjesë të atyre), dhe këtu ajo shpreh keqardhje, gjendje të zymtë, dhe vjen sërish të karrigja e saj, ku nuk do kishte me debate mbi këtë: *një grua e pamartuar ka humbur pjesën më të mirë të jetës, sërish duke kundërshtuar dhe duke u përpjekur të kufizonte Lily* (56). Ekuacioni i lumturisë për Znjsh. Ramsay, madje dhe jetën me martesë e dëshpëron Lily-n për shkak se ajo e di se nuk mund të përshtatet kurrë në këtë ekuacion, dhe se Znj. Ramsey ndjen keqardhje për të. Lily përpiket të argumentojë ndaj kësaj: “*Oh, por Lily do të thoshte, aty ishte babai i saj; shtëpia e saj; madje, kishte guxuar ta thoshte këtë, madje piktura e saj. Por e gjithë kjo dukej aq e vogël, kështu virgjërore, kundër tjetrës. Megjithatë, ndërsa nata po afrohej duke mbledhur një kurajë të dëshpëruar, ajo nxitoi ta përjashtonte veten prej ligjit universal; ajo u lut për të; ajo donte të ishte e vetme; ajo pëlqente të ishte vetëm; ajo nuk ishte bërë për këtë*” (56). Lily e di se ajo ka një jetë jashtë martesë, e cila përbëhet nga familja e saj, shtëpia e saj, dhe arti i saj, e megjithatë për shkak të presionit të vazhdueshëm shoqëror, dhe së fundmi presionit të Znjsh. Ramsay, për të qenë një grua dhe për t’u martuar, si dhe për t’iu nënshtruar “*ligjit universal*”, ajo ndjen sikur kjo jetë mund të mos jetë e plotë aq sa kishte mendura një herë. Ajo ka nevojë për këtë “*kurajo të dëshpëruar*” për t’ju kundërvënë dëshirave “*komanduese*” të Znj. Ramsay. Fatmirësisht, ajo është në gjendje të ngushëllojë veten e saj, duke u bindur në mënyrë kurajoze se ajo çka dëshiron është e drejtë për të, dhe se ajo përjeton një plotësi në jetë përmes vetes së saj. Fatkeqësisht, Lily e di se “*Siguria e thjeshtë e znj. Ramsay se Lily e saj e dashur ishte e marrë*” (56). Megjithatë, Lily arrin në konkluzionin se Znj. Ramsay ka “*ide të kufizuara dhe të dala nga moda*”, ku edhe pse pa shprehur në mënyrë eksplicite këto mendime, apo duke bërë debat me Znjsh. Ramsey gjatë pjesës së parë të librit, ajo arrin eventualisht të tejkalojë Znjsh. Ramsay, dhe përmes lidhjes zinxhir, shoqërinë heteropatriarkale, duke plotësuar pikturën e saj në fund të novelës.

Znjsh. Ramsay nuk është e vetmja forcë shkatërrimtare në jetën e Lily-t; Znj. Ramsay dhe Z. Tansley gjithashtu shërbejnë për ta kufizuar atë. Të dy e kufizojnë atë në mënyra të ndryshme, Z. Ramsay me lutjet implicite për t’u njohur dhe për t’u ndjerë i rëndësishëm, ndërsa Z. Tansley duke zhvlerësuar në mënyrë eksplicite gratë. Edhe pse Z. Ramsay në dukje është inteligjent, duke bërë progres përgjatë alfabetit të njohurive, ai është gjithashtu jashtëzakonisht në nevojë për shoqërinë e të tjerëve, në veçanti të grave. Lily e sheh atë “*mjaf i mjerueshëm dhe i papëlqyeshëm*” për shkak të nevojës së tij konstante për t’u përforcuar pozitivisht (51). Si një grua jotradicionale, Lily nuk është e përgatitur të shërbejë si një pasqyrë adhurimi për meshkujt, dhe kështu ndjehet e paretatshme kur Z. Ramsay prezantohet me komplimente. Ajo gjithashtu zbulon se Z. Ramsay bëhet i bezdisshëm gjatë pikturimit të saj. Në disa pika përgjatë novelës,

ajo është e paaftë të pikturojë, gjë të cilën lexuesi arrin ta kuptojë si një mënyrë kryesore të shprehive të saj, për shkak të prezencës së tij: “Por me z. Ramsay i cili i tërhiqte vëmendjen vazhdimisht, ajo nuk mund të bënte asgjë. Çdo herë që ai i afrohej... afrohej shkatërrimi, afrohej kaosi. Ajo nuk mund të pikturonte” (162). Prezenca mashkullore e Z. Ramsay si një patriark e kufizon kreativitetin e Lily-t në po të njëjtën mënyrë siç ai e kufizon Znj. Ramsey dhe pjesën tjetër të anëtarëve të shtëpisë në thujt një mënyrë komike tiranike. Piktura e Lily-t është diçka që s’mund të zbulohet në “*çdo gjuhë të njohur nga njeriu*”, dhe shpreh ngjashëm “*kuptimin e brendshëm*” që është vetëm prezent, ose pothuajse prezent, ndërmjet femrave. Së fundmi, edhe pse Znj. Ramsey ka vdekur, Lily është në gjendje të triumfojë mbi të, kryesisht duke mos zgjedhur martesën, por gjithashtu duke përfunduar pikturën. Znj. Ramsay pati sulmuar karakterin e Lily-t përgjatë novels duke e quajtur atë “*budallaçkë*” për shkak se nuk donte të martohej dhe duke mos dashur të martohet dhe qortuar vazhdimisht për domosdoshmërinë e martesë, duke ritheksuar se “*një grua e pamartuar ka humbur pjesën më të mirë të jetës*” Megjithatë, Lily e tejkalon atë duke refuzuar të martohet, dhe në veçanti duke mos u martuar me Z. Bankes.

Lily mendon, “*duke përmbledhur Rayleys, (që ajo kishte) triumfuar mbi znj Ramsay, e cila kurrë nuk do të dinte se si Pali shkoi në kafene dhe kishte një të dashur; se si ajo qëndronte këtu duke pikturuar, nuk ishte martuar kurrë, as me William Bankes. Çfarë ishte kjo mani e saj mbi martesën*” (190). Kritikja letrare Sharon Woold Proudfit argumenton se në këtë moment Lily më në fund pranon se Znj. Ramsey vërtetë kishte qenë e keqdrejtuar dhe e kontrolluar nga patriarkia (“*Piktura e Lily Briscoe: Një Çelës për Lidhjet Personale të Drejt Farit 38*). Duke refuzuar të martohet, Lily është më në fund e çliruar nga kufizimi që Znj. Ramsay pati vendosur tek ajo, duke mos e lejuar të përkushtohet tërësisht një jete devijuese si një grua e pamartuar. Kështu edhe pse Znj. Ramsay ndikoi në mënyrë tepër të ndjeshme te jeta e Lily-t, si pozitive ashtu dhe negative, kjo nuk mund të paraqitet me fjale, dhe se vazhdimi më tej është opsioni i vetëm i Lily-t. Pavarësisht kufizimeve të përballuara nga Z. dhe Znj. Ramsay dhe Z. Tansley, Lily më në fund tejkalon kontrollin e tyre në fund të romanit, duke sinjaluar anashkalimin e plotë nga shoqëria dhe dëshirën për të jetuar jashtë normave. Edhe pse Lily pati kundërshtuar në mënyrë implicite normat përgjatë novelës, dhe pati menduar thellësisht mbi nënshtrimet e saj, ajo nuk vepron në mënyrë eksplicite mbi këto ndjenja deri në fund të romanit. Në fillim të romanit, Lily shqyrton pikturën e saj, dhe ne e shohim atë të thellohet me një veprim eksplicit të përmbysjes: “*Ishte një pyetje, kujtoi ajo, se si ta lidhim këtë mase në të djathtë me atë në të majtë. Ajo mund ta bëjë këtë duke sjellë linjën e degës përmes kështu... por rreziku ishte që duke vepruar kështu uniteti i së tërës mund të ishte të prishej*” (60). Ne shohim mjaft herët se Lily heziton të thyejë normat, ashtu siç vërehen në pikturë. Edhe pse piktura ishte ajo e Znjsh. Ramsay, ajo mundet gjithashtu të mendohet si përfaqësuese e dëshirës së Lily-t për të thyer normat, por gjithashtu dhe përmes një hezitimi të hershëm për ta bërë këtë me përkushtim të plotë. Megjithatë, mendimet e të qenurit e lirë nga mendimet kalimthi të Z. Ramsay nëpër mendjen e Lily-t ndërsa ajo përfundimisht i kthehet pikturës së saj 10 vite pasi e ka nisur atë. Ajo përjeton revelacionet mbi Znj. Ramsay, Z. Ramsay, Z. Tansley, dhe të gjithë eksperiencën e saj të gjithë këto vera të shkuara. Befas, “*Asaj i erdhi një shkëndijë mendimi se ajo duhet të lëvizte pemën në mes (të pikturës), dhe nuk duhet të martohej kurrë me askënd, dhe papritur ndjeu një ngazëllim të madh*” (191).

Ajo nxitimthi nis të pikturojë, duke lëvizur objektet përreth saj, dhe më në fund vendos çfarë të bëjë me këto dy masa që ka pikturuar më parë në jetën e saj. Lily “*ajo i hodhi një shikim kanavacës së saj; por ishte e paqartë. Me një intensitet të papritur, sikur ta shihte të qartë për*

një sekondë, ajo tërhoqi një linjë atje, në qendër. U bë; piktura kishte përfunduar. Po, mendoj ajo, duke hedhur furçën e saj në lodhje ekstreme, unë pata vizionin tim” (226). Së fundmi, Lily lidhet me dëshirën e saj për të thyer normat me vetveten e saj të vërtetë dhe është në gjendje të veprojë mbi këto dëshira pa kufizim, siç vërehet në triumfet e saj mbi Z. dhe Znj. Ramsay dhe Z. Tansley. Sapo piktura të vihej në një kuadër të plotë, kjo ndodh edhe me Lily-n. Peneli i fundit i Lily-t është teorizuar shumë, me sugjerime të përshtatshme krenarie për të sugjeruar se ajo është një “simboli i arrijtjeve mashkullore, linja që integron pikturën, ashtu si sukcesi i zotit Ramsay në rrëzimin e matriarkës së zonjës Ramsay sjell integrimin e familjes” (“Piktura e Lily Briscoe: Një Çelës ndal Lidhjeve Personale të “Drejt Farit” 26). Ndërsa kjo është një teori interesante, unë besoj se linja është më tepër një simbol i hedhjes pas të patriarkisë (të paktën për individin, Lily), ndërsa Lily është më në fund në gjendje të ketë “vizionin” e saj në të cilin ajo mund të lumturohet edhe pse jeton e vetme, dhe për të krijuar lirisht, ndjeshëm pas “mundjes” së Z. dhe Znj. Ramsay dhe Z. Tansley, të simboleve të patriarkisë dhe heteropatriarkisë që janë përpjekur ta kontrollojnë atë që nga fillimi i novelës. Lily më në fund përfundon një punë që nuk është marrë seriozisht nga asnjë prej personazheve të tjera të romanit, duke treguar triumfin e saj. “Kur Lily Briscoe përfundon pikturën e saj, jo vetëm që e zë Charles Tansley-in në gabim kur ai i tha asaj se 'gratë nuk mund të shkruajnë, gratë nuk mund të pikturojnë' (94), ajo shpreh për here të parë në letërsinë e Woolf në mënyrë të drejtpërdrejtë subjektivitetin femëror... Lily është e aftë të artikulojë vizionin e saj të të qenit një grua tjetër përveç rolit të përshkruar të Gruas” (Crater, “Vizion i Lily Briscoe: Artikulimi i Heshjtjes” 121). Ndërsa Clarissa dhe Chloe e Olivia të cilave u jepen sinjale, madje në disa pika iluminohen sipas subjektivitetit femëror, vetëm Lily mundet më në fund ta arrijë tërësisht këtë gjë. Fundi i *Për në Far* mundet gjithashtu të lexohet si mundje e heteropatriarkisë në nder të Znj. Ramsay. Ndërsa Lily përpiqet të zgjidhë ndjesitë e saj për Znj. Ramsay në fund të romanit, ajo merr në konsideratë martesën e Z. dhe Znj. Ramsay, duke shprehur keqardhjen se Z. Ramsay “Ai është i vogël, egoist, i kotë, egocentrik; ai është i përkëdhelur; ai është një tiran; ai e bezdis znj. Ramsay për vdekje "dhe se" Ai njeri (Ramsay), mendonte ajo, me zemërim në rritje, kurrë nuk dha; ai njeri vetëm mori. Ajo, nga ana tjetër, ishte e detyruar të jepte. Znj Ramsay vetëm dha. Kishte dhënë, e kishte dhënë, derisa kishte vdekur - dhe kishte lënë gjithçka. Me të vërtetë, ajo ishte e zemëruar me zonjën Ramsay” (29, 163). Kështu, Znj. Ramsay ka qenë viktimë e patriarkisë përmes martesës së saj, dhe gjithashtu viktimë e patriarkisë përmes tiranisë së Z. Ramsay. Lily parashtron se nevoja e vazhdueshme e Z. Ramsay për një pasqyrë ka “e ka çuar znj. Ramsay drejt vdekjes,” dhe eventualisht Znj. Ramsey vdes, mbase për shkak të tensionit të vendosur mbi të përmes Z. Ramsay si një grua, mama dhe femër perfekte. Znj. Ramsay, në shumë mënyra, ka qenë e mirë dhe vazhdimisht “jepte”, ndërsa Lily përshkrun, në përpjekje për të bërë të tjerët të lumtur, edhe pse ka qenë vetëm brenda kufijve të mendimit të saj hegjemonik. Siç sugjeron Crater Lily është e inatosur jo vetëm me Z. Ramsay, për caktimin me forcë të këtij roli mbi Znj. Ramsay, duke e bërë kështu atë të veprojë v azhdimisht si një avokate ndaj heteropatriarkisë përreth Lily-t, por gjithashtu ndaj Znjsh. Ramsay, sepse lejonte që kjo gjë të ndodhte, dhe nuk kishte fuqinë që Lily zotëronte si devijuese (“Lily Briscoe’s Vision: The Articulation of Silence” 131). Megjithatë, ky inat më në fund duket se zgjidhet kur Lily hedh penelin e saj të fundit në pikturë, duke shkatërruar patriarkinë që mbërthente jetën e saj, dhe në supozim mbi jetën e Znj. Ramsay, e cila ishte kaq integrale, ironikisht, ndaj artit të saj.

#### IV.4. Clarissa Dalloway vs Lily Briscoe

Përmes këtij punimi, shqyrtohet se dy prej personazheve të Woolf janë tepër më komplekse se sa mund të duken në një kendveshtrim të përgjithshëm dhe se po këto dy personazhe femërore ndajnë ngjashmëri të konsiderueshme, në vend që të jenë plotësisht në kundërshti me njëra-tjetrën. Clarissa Dalloway fillimisht ideohet si një femër e shoqërueshme, kryesisht e angazhuar me organizimet e festave; ndërsa Lily Briscoe prezantohet si një artisteje pa siguri në vetvete, që mezi pret dashurinë amësose të Znjsh. Ramsey. Megjithatë, pas leximit (dhe rileximit) të këtyre novelave, arrihet të kuptohet, njësoj si shumë prej autorëve Perëndimorë që Woolf kritikon, se leximi i këtyre personazheve ishte tepër i thjeshtuar. Clarissa është shumë më tepër se festat e saj: ajo përbëhet nga ndërveprimet, të cilat i ka ndarë me ato më pranë saj gjatë shumë viteve. Mendimet e së shkuarës dhe të tashmes peshojnë shumë për të, dhe ajo përmban një kapacitet psikologjik dhe intuitiv të jashtëzakonshme. Puthja e Clarissa-s me Sally-n nuk është thjesht një ndjenjë momentale apo një eksperiment: është vërtetë një ndër momentet përcaktuese të jetës së saj. Nga ana tjetër, Lily duron një udhëtim të pabesueshëm të vetëzbulimit dhe refuzimit përfundimtar të patriarkatit. Pasiguritë e saj nuk janë egoiste, por një përbërje e ambivalencës kundrejt jetës së saj familjare, bindjes ndaj martesës, dhe ç'inkurajimit që përmban këto pikëpamje, jo për shkak se ajo ka turp apo zhgënjehet me to, por sepse ajo e di se shoqëria, dhe dukshëm Znjsh. Ramsay, gjejnë defekte te ajo për shkak të vetë atyre. Lily është kurajoze në mënyrën se si ajo tejkalon Znjsh. Ramsey si një simbol i Gruas, pavarësisht të adhurimit dhe dashurisë saj për Znjsh. Ramsay, dhe për nga fakti se ajo përfundon pikturën që simbolizon këtë përpjekje. Clarissa dhe Lily në fakt ndajnë shumë ndryshime: Clarissa është një femër e shoqërisë ndërsa Lily e pamartuar dhe preferon të lihet vetëm; Clarissa nuk ka punë ndërsa Lily është një artiste; Clarissa nuk shpreh keqardhje ndaj martesës me Richard, ndërsa Lily kundërshton dhunshëm martesën; etj. Megjithatë, kjo tezë më ka treguar ngjashmëritë e tyre. Siç sugjeron Ronchetti, të dyja femrat janë në fakt artiste (*Artisti, Shoqëria, dhe Seksualiteti te Novelat e Virginia Woolf*). Tendencia artistike e Lily-t është më e dukshme për nga aftësitë e saj vizuale gjatë krijimit të një portreti. Clarissa gjithashtu mund të mendohet si artistike gjatë organizimit të festave të saj: ajo sjell së bashku njerëz të ndryshëm në një ambient të dekoruar me qëllim arritjen e një shoqërie që lë mbresa; ajo është një "social artist" (Ronchetti 52). Lily gjithashtu sjell njerëzit së bashku: ajo shpenzon shumë kohë te *Për në Far* duke u përpjekur me mënyrën se si të portretizojë efektivisht lidhjen e Znj. Ramsey dhe të James-it. Bowlby sugjeron se Clarissa dhe Lily janë analoge për nga domosdoshmëria për të sjellë së bashku entitete me nivele të ndryshme: Clarissa përmes festës së saj në përpjekjen për të bashkuar njerëzit e të gjitha aspekteve të jetës dhe Lily përmes pikturës së saj në përpjekje për të kuptuar lidhjet familjare në kontrast me ndjenjat e saj rreth familjat dhe martesës (*Virginia Woolf: Destinacionet Feministe*). Clarissa dhe Lily ndajnë momente tepër intime fizike me femrat e tjera që sjell revelacione psikologjike. Clarissa nuk dëshiron të shqetësohet nga gjykimi i Peter dhe refuzimi i Richard; Lily dëshiron të largohet tërësisht nga meshkujt të *Për në Far*, veçanërisht nga Z. Ramsey dhe Charles Tansley. Clarissa ia del mbanë e vetme në çatinë e saj dhe kur është në gjendje të mendojë në paqe; Lily ia del mbanë kur ajo është në gjendje të pikturojë e vetme pa gjykimin ose ndërprerjen e të tjerëve. Secila femër mbështetet gjerësisht në memorien, kryesisht të femrave (Sally Seton dhe Znj. Ramsey), që sërish rezulton në revelacione rreth vetes së tyre dhe intimiteteve me femrat. Së fundmi, të dy femrat arrijnë një moment të rëndësishëm të lumturisë ose plotësimin në fund të secilave prej novelave përkatëse: Clarissa organizon me sukses një festë në Znj. Dalloway dhe Lily plotëson vizionin e saj në *Drejt Farit*. Kështu, dukshëm ky është

synimi i Woolf për këto novela, për të ruajtur nocionin që etiketimi i personazheve nuk është i dobishëm dhe përfundimisht kufizues; puna me rëndësi që mbetet është mbajtja e kompleksitetit të personazheve, ashtu siç paraqiten si njerëz. Duke huazuar nga Butler, etiketimi i Woolf për personazhet e saj do ishte thjesht përforcuar tashmë ekzistuese në sistemet ekzistuese heteropatriarkale në fuqi, “fuqia e gjuhës për të nënshtruar dhe përjashtuar femrat” (*Problemet Gjinore: Feminizmi dhe Nënshtrimi i Identitetit* 26). Ndërsa Woolf nuk shkon deri aty sa t’i nënshtrohet diskursit tërësisht të ri të Irigaray për femrat, në të cilin feminiliteti nuk fshihet nga falogocentrizmi, ajo po ashtu refuzon të marrë pjesë në shumë prej gjuhës së politizuar, gjinizuar dhe seksualizuar, për pasojë të stigmatizuar, siç ofrohet përmes shoqërisë heteropatriarkale. Në fakt, në kundërshtim me Irigaray, Butler argumenton se regjimet e heteroseksizmit dhe falogocentrizmit në fuqi kërkohen të rrisin përhapjen e tyre përmes përsëritjes konstante të llogjikës së tyre, metafizikës së tyre, si dhe ontologjitë e tyre të natyralizuara nuk nënkuptojnë ndalimin e mundshëm të vetë përsëritjes – siç do mund të ndodhte. Nëse përsëritja kufizon në vijueshmëri si mekanizëm i riprodhimit kulturor të identiteteve, na shfaqet rrjedhimisht pyetja vendimtare: Çfarë lloji përsëritjeje do vinte në pyetje praktikën rregullatore të vetë identitetit? (*Problemet Gjinore: Feminizmi dhe Nënshtrimi i Identitetit* 32).

Butler thekson se gjuha siç ekziston tashmë mbështetet mbi një sistem heteropatriarkal të kuptimit, dhe rrjedhimisht përdorimi i fjalëve brenda sistemit është promovimi i këtij kuptimi. Megjithatë, ajo argumenton se për të zgjidhur këtë problem, gjuha është tepër pervazive për t’u ndaluar, kështu gjuha duhet të përdoret në mënyra të reja, subversive, me qëllim për të shërbyer si një kritikë. Si shembull, Irigaray ofron një pikëpamje të femrës ndaj meshkujve të tjerë, të kundërtës, apo negatives, ndaj diçkaje që është mashkullore.

Si shembull, Irigaray ofron një këndvështrim të femrës që është e ndryshme nga mashkulli, e kundërta, ose negativja e çdo gjëje mashkullore. Ky imazh negativ paraqitet sa herë etiketimi apo identiteti, “femër” ose “femërore” flitet apo shkruhet, duke përsëritur kështu besimin hegjemonik në inferioritetin e femrave ndaj meshkujve. E njëjta mund të thuhet për etiketimet e tjera të nënshtrimit, si “lesbikë”. Filozofi post-strukturalisht Michel Foucault mund të argumentojë se ky afirmim i “femrës” është një zgjatje e seksizmit. Gjuha përforcon marrëdhëniet e fuqisë, të cilave u nështrohen normat, dhe devijimet ndaj normës tjetërsohen për shkak të krijimit të sinjalizuesve ose fjalëve, që ekzistojnë në kundërshtim me sinjalizues të tjerë. Kështu, Butler argumenton se patriarkia përforcohet përmes marrëdhënieve të fuqisë siç sinjalizohet përmes gjuhës: “kategoritë e identitetit prirën të jenë instrumente të regjimeve rregullatore ... si kategori normalizimi të strukturave shtypëse” (“Imitimiteti dhe Mosnënshtrimi Gjinor” 301). Kështu, nocioni i Butler për përdorimin e gjuhës që i kundërvihet patriarkisë: ende duke përdorur gjuhën siç krijohet nga patriarkia. Kjo praktikë mund të shihet si një gjuhë Unë argumentoj se Woolf i nënshtrohet këtij sistemi të përdorimit të përsëritjes gjuhësore në mënyra subversive, në të cilat ajo refuzon të etiketojë karakteret e saj me atë çka mund të ishin vetëm identitete devijuese, të cilat do përforconin strukturat e fuqisë. Megjithatë, për shkak të moskrijimit të një gjuhe të re frymëzuar nga Irigaray, Woolf duhet të punojë brenda sistemit duke “duke vënë në pyetje praktikën rregullatore të identitetit” duke nënkuptuar identitetet subversive dhe ndërsa subversive që Butler vë në teori dhe si një deklaratë ndaj patriarkisë. Siç thekson Foucault, “diskurset mund të jenë si një instrument dhe një efekt i pushtetit, por edhe një pengesë, barrierë, një pikë rezistence dhe një pikë fillimi për një strategji kundërshtuese” (*The History of Sexuality: Vol.101*).

Woolf krijon një tolerancë ndaj të qenurit grua, e cila ndriçohet jo plotësisht dhe nuk kategorizohet. Kompleksiteti duhet të vlerësohet mbi thjeshtinë lidhur me sigurimin e një kritike efikase të heteropatriarkisë, dhe është i nevojshëm në mënyrë që të mos bjerë pre e të njëjtave lidhje të fuqisë që riprodhohen përmes sistemit dominant. Kompleksiteti i karaktereve të Woolf i kursen atyre efektet dëmtuese të një etiketimi të nënshtrimit, ashtu siç etiketimi i femrës është dëmtues. Shpesh letërsia mund të marrë një rol të nënshtrimit të heteropatriarkisë, si duke rezistuar ashtu dhe përdorur avantazhin e sistemit dominant të mjetit të fuqisë vetjake ndaj tij: konkretisht, artin gjuhësor.

Virginia Woolf-i asnjëherë nuk risolli në vëmendje mosinteresimin e saj personal për seksin, por çështja do kishte gjithmonë rëndësi të madhe letrare dhe sociale për të. Romani tjetër që do të shqyrtohet ne vijim, një rrëfim tjetër i periudhës pasardhëse i botuar trembëdhjetë vite pas *Udhëtimi Jashtë*, *Orlando* është një punim që eliminon përmes mënyrave fantastike ndarjen e madhe ndërmjet mashkullit dhe femrës që është me karakter qendror tek *Udhëtimi Jashtë*. Për më tepër, përgjithësisht ajo konsiderohet si një portretizim metaforik i Vita Sackville-West, një femër me të cilën Woolf pati një lidhje dashurore që zgjatej ndër disa vite. *Orlando* është gjithastu një eksplorim me karakter fiktiv i pasojave artistike të frikës seksuale – provat dhe fatkeqësitë e të qenurit një femër mund të mos iu vrasin, por ato sigurisht krijojnë një gjendje pikëlluese të aventurat në krijimtarinë tuaj. Në vitet ndërmjet *Udhëtimi Jashtë* dhe *Orlando*, Woolf u përkushtua me pasion ndaj çështjes së barazisë gjinore. Ajo arrin të shohë strukturën sociale të dominuar prej meshkujve dhe jo veprimet e meshkujve individual si burimi i vërtetë i papërshtatshmërive dhe anktheve të saj, seksuale apo me ndonjë natyrë tjetër. *Orlando*, si dhe polemika feministe e Woolf *Një Dhomë e Vetvetes*, eksploron mundësitë që barazia femërore mund të prezantojë për femra si Rachel Vinrace (dhe Virginia Stephens) për botën.

#### **IV.5. Zgjidhja Androgjene: *Orlando* dhe *Një Dhomë e Vetvetes***

*Orlando ishte bërë një femër – kjo nuk mund të mohohet. Por në çdo aspekt tjetër, Orlando mbeti ekzaktësisht ashtu siç ai kishte qenë. Ndryshimi i seksit, ndonëse ndryshoi të ardhmen e tij, nuk mundi të ndryshojë aspak identitetin e tij. (Virginia Woolf, Selected Novels, Orlando, 1928, p. 466)* Lidhja e Virginia Woolf me Vita Sackville-west ishte në shumë drejtime një rast i të kundërtave që tërhiqen. Safizmi i hapur dhe veshja e dyzuar e Vita-s, imagjinata e saj konvencionale letrare, dhe pavarësia e saj relative nga burri i saj diktojnë të gjitha së bashku se karakteri i saj ishte në themel i ndryshëm nga ai i Virginia-s. Vita në mënyrë natyrale anonte drejt shprehive ekzesive të seksualitetit të saj; Virginia përtypte çdo deklaratë të përcaktuar apo veprim në lidhje me preferencën e saj seksuale. Lidhja e Vita-s me burrin e saj përfshinte ndarje afatgjata dhe theksohej përmes lëshimeve homoseksuale nga të dyja anët; Virginia kërkonte mbështetjen konstante emocionale të Leonard për të ruajtur qëndrueshmërinë e saj mendore dhe nuk pëlqente të ndahej nga ai edhe për një kohë të shkurtër.

Si në aspektin fizik, ashtu dhe në lidhje me prejardhjen, Woolf pa Vita-n si një specie të mrekullueshme të humanizmit. Nga pikëpamja artistike ajo ishte më pak e impresionuar –

shkrimet komercialisht të suksesshme të Vita-s e lanë të pakënaqur me gjallërinë thelbësore të intelektit të shoqes së saj. Gjithsesi, qasja direkte e Vita-s ndaj zgjerimit të kufijve të seksualitetit femëror linte mbresa te Woolf. Si me çdo gjë që kishte interes të dukshëm për të, Woolf u ndje e detyruar të përshkruajë Vita-n modus vivendi<sup>82</sup>. Nga ky studim me karakter fiktiv dolën në pah ide rreth problemeve të brendshme sipas paradigmës mashkullore/femërore që do kulminonte në polemikën profeministe *Një Dhomë e Vetvetes*

Edhe pse *Orlando* do përfshinte përfundimisht një komentim gjuhë-deri-faqe mbi historinë e letërsisë Angleze dhe një ashpësi (edhe pse shumë zbavitëse) të aktakuzës së shtypjes Viktoriane, synimi origjinal i Woolf për përshkrimin e karakterit të së dashurës së saj mbeti tema qendrore ndërsa narrativa e çuditshme vijoi më tej. Shumë nga sa përcakton Orlando-n gjithashtu mund të gjendet te Vita – një trashëgimi e pasurisë së lashtë fisnore, një dobësi për shkrimin dhe qentë, një lëng dhe shprehi përfshirëse e gjinisë që përfshiu elementet nga të dyja anët e ndarjes biologjike, dhe mbase më tepër e rëndësishme, për një martesë shoqërore që kishte lejuar shprehjen e pakufizuar të të gjitha tipareve të renditura më sipër.

Megjithatë, loja me anë të biografisë nuk ishte gjithçka që Woolf synonte përmes shkrimit të kësaj novele. Në nivel personal, Orlando është vërtetë mjeti i Woolf për eksplorimin e autonomisë martesore dhe sociale që përjetonte Vita (një gjendje pavarësie pa kthim përtej saj përmes kufizimeve të lindura seksuale dhe kërcënimit të kudogjendur të çrregullimit mendor). Megjithatë, në masë më të gjerë, Orlando është një shprehje fiktive e ideve të shprehura prej Woolf një vit më vonë në polemikën e saj feministe *Një Dhomë e Vetvetes*. Orlando nuk është asgjë më shumë se sa një përshkrim metaforik i mendjes androgjene që Woolf më vonë do lavdëronte në *Një Dhomë e Vetvetes* si lloji më i mirëpërshtatur për prodhimin e punimeve gjeniale.

Transformi i Orlando-s nga mashkull në femër ilustron, si masën në të cilën Woolf do trondiste ndjeshmëritë e saj Edwardian-e, ashtu dhe masën në të cilën mënyra e rritjes së saj do vijonte ta kufizonte. Pasioni seksual te Orlando është i ndryshëm nga pasioni seksual në secilën prej shkrimeve të tjera të Woolf, por heshtja dhe hezitimi që e karakterizon manipulimin prej saj të subjekteve seksuale në *Udhëtimi Jashtë* kishte ende të bënte me vitet e saj të mëvonshme ndërsa ajo përdorte penën për biografinë fiktive të një individi që do mund të ishte gjithçka Viginia nuk mund të ishte – e bindur në lidhjet e saj me të tjerët, e rehatshme me trupin e saj fizik dhe fizikisht pasionante pa turp apo gjendje të çuditshme.

Në kapitujt e parë të Orlando ndodh që Woolf të arrijë më afër idealit të saj të individit të papenguar si në pasion ashtu dhe në intelekt. Mishërimi i parë i Orlando-s si një fisnik Elizabetian e cakton atë përtej diapazonit të këtyre kufizimeve që kryesisht penguan së tepërmi Woolf – kufizimi i kujtuar rreth moshës nën të cilën ajo është rritur dhe bashkëmbyllja kurdoherë prezente e gjinisë së saj. Si një burrë, Orlando është i lirë të jetë krijues dhe plot epi. Asnjë autoritet (i përkohshëm apo spiritual) nuk shfaqet të fitojë mundësinë e të folurit rreth dëshirat e tij. Jeta e tij është një kërkim i vazhdueshëm për përmbushjen e tyre, dhe ai është, nëse jo kurdoherë i suksesshëm, përgjithësisht i mirë-argëtuar.

---

<sup>82</sup> Lat; një marrëveshje e mundshme ose kompromis praktik; sidomos: një që anashkalon vështirësitë

Eshtë e rëndësishme që Woolf të përkufizojë Orlando-n si një dashnor të pakufizuar përpara se ta shfaqë atë si një artist po aq prodhimtar (dhe jo diskriminues). Ajo fal braktisjen e tij si një rezultat natyror i mjedisit të tij: “A duhet ta fajësojmë atë? Ishte epoka Elizabetiane; morali i tyre nuk ishte yni; as poetët e tyre ... Gjithçka ishte ndryshe.” Distanca kronologjike ndërmjet Woolf dhe subjekteve të saj e lejon të flasë në mënyrë më konkrete mbi karakteristikat e kësaj kohe se sa çdo periudhë vijuese në të cilën gjen veten hero i saj.

Çdo gjë ishte e ndryshme. Vetë moti, vera e nxehtë dhe e ftohtë dhe dimri, ishin, mund të besojmë ne, të një temperamentit pothuajse tërësisht ndryshe. Dita feksëse plot dashuri ishte ndarë po aq ndarazi sa toka nga uji. Perëndimet ishin më të kuqe dhe intensive; agimet ishin më të bardha dhe më aureorale. Mbi gjysëm-dritat e zymta dhe muzgjet sorollatëse ata nuk dinin asgjë. Shiu ra me furi, ose aspak. Dielli përvëlonte ose kishte errësirë të plotë. Duke përkthyer këtë sipas rajoneve spirituale sipas dëshirës së tyre, poetët këndonin mbi mënyrën se si fishkeshin trëndafilat dhe binin petalet... hollësitë e ngatërruara të thara dhe paqartësitë e moshës sonë më tepër graduale dhe plot dyshim ishin të panjohura për ta. Dhuna ishte gjithçka. Lulja çeli dhe u fishk. Dashnori dashuroi dhe iku. Dhe ajo çka thanë poetët me rimë, të rinjtë e përkthyen në praktikë...

Përshkrimi nga Woolf i shoqërisë Elizabetiane ashtu me këmbë në tokë, e pacënuar dhe në vazhdim të momentit, ka një ton dallues të fantastikes që reduktohet sa herë bota fiktive e Orlando-s tërhiqet më pranë saj. Dikush mund të ndërmarrë supozimin se Woolf, duke u ndjerë më e sigurt gjatë përshkrimit të Orlando-s si një largësi kronologjike dhe biologjike për një lord Elizabetian, mund të ndjekë impulsin e imagjinatës së saj krahasimisht të papenguar nga kufiizmet e përjetuara personalisht prej saj. Pse, rrjedhimisht, është përshkrimi i saj për botën e Orlando-s kaq e përkeqësuar në mënyrë të dyanshme? Pse “*ndërlikimet dhe ambiguitetet*” që magjepsën aq shumë atë te Vita Sackville-West janë të braktisura në përfitim të një aspekti mashkullor fillimisht absolut? Kompleksitete të tilla dalin në pah më vonë, ndërsa gjinia e Orlando-s bëhet pandryshueshmërisht femër ndërsa mendja e saj ruan memorien e aspektit mashkullor. Lidhja e përkohshme romantike e Orlando-s me princeshën Ruse është eksperiencia e tij e parë e diçkaje që nuk mund të shpjegohet me anë të paradigmes Elizabetiane të Woolf. Sasha shkel rregullat e sonnetës Angleze duke dashuruar dhe duke lënë jashtë në vend që të fishket si një trëndafil i fryrë. “*E personifikuar si një dhelpër ruse, ajo lëndon ndjenjat e Orlandos po aq egersisht sa kafsha e tij e fëmijërisë kishte dëmtuar vetveten*”<sup>83</sup> të dyja qeniet përbuzin rregullin social që do i caktonte ata në mënyrë të ndërgjegjshme, edhe pse përkohësisht, në dispozicion të saj.

Zhgënjimi romantik i Orlando-s precipiton mospërfshirjen e parë nga koha, një gjumë që zgjat gjithë javën dhe e lë atë me “*një kujtim të papërsosur të jetës së tij të shkuar*.”<sup>84</sup> Dashuria e literaturës, një dobësi që ai vuante që nga rinia, e infekton atë tërësisht, duke e larguar atë nga shoqëria e femrave dhe drejt një klase po aq komplekse dhe të ngatërruar – shkrimtarët. Pavarësisht të gjitha avantazheve të rankut dhe gjinisë, Orlando në mishërimin e tij të parë është një dështim si shkrimtar. Nick Greene e pengon atë gjatë përpjekjeve të tij për të krijuar po aq me siguri sa ai pengon Judith Shakespeare, ndonëse përmes mënyrave më pak dramatike. I zhgënjyer si në dashuri ashtu dhe art, mishërimi i parë i Orlando-s “*nuk kishte pasur vetëm çdo*

---

<sup>83</sup> Ibid., p. 27

<sup>84</sup> Ibid., p.44



*përvojë që jeta mund të ofronte, por kishte parë pavlefshmërinë e të gjithë atyre.*”<sup>85</sup> *Mendja e Orlandos fillimisht i është paraqitur lexuesit si arketipi i androgjenit, siç do ta përshkruante më vonë Woolf: "rezonante dhe poroze ... ajo transmeton emocione pa pengesa ... është natyrshëm krijuese, inkandeshente dhe e pandashme"*<sup>86</sup> Transformimi nga mashkull në femër i komplikon gjërat, duke ndryshuar mënyrën se si Orlando percepton botën po aq sa mënyra bota percepton Orlando-n. Sado që Woolf të ketë kërkuar frymëzimin për idealin e mendjes androgjene, Orlando paraqet paaftësinë e saj thelbësore për ta imagjinuar atë. Jeta e Orlando-s, ai ajo e jashtme ashtu dhe e brendshme, ndryshohen në mënyrë dramatike përmes ndryshimit nga mashkull në femër.

Transformimi fantastik i Orlando-s nga mashkul në femër paravendoset fillimisht nga tre qenie të mbinatyrshe – Zonja jonë e Pastërtisë, Zonja jonë e Dëlirësisë, dhe Zonja jonë e Modestisë. Kjo treshe lihet jashtë krevatit të dhomës përmes një manifestimi më të fuqishëm të quajtur e Vërteta, që plotëson transformimin. Megjithatë, motrat nuk zhduken. Orlando do i takojë ato sërish kur ai kthehet në shoqërinë Angleze:

*“Ngaqë jo aty, as këtu... banojnë ende në fole dhe dhomën e gjumit, në zyrë dhe në gjykatën e drejtësisë ata që na dashurojnë; ata që na ndërojnë, të virgjërat dhe burrat e qytetit: avokatët dhe doktorët; ata që kufizojnë; ata që mohojnë; ata që adhurojnë pa ditur pse; ata që lavdërojnë pa kuptuar; tribuja ende e shumtë në numër (le të adhurohet Parajsa) e të respektueshme; që preferojnë të mos shikojnë; dëshirojnë të mos njohin; dëshirojnë errësirën... Tek ata ne shikojmë, juve ju lëmë. Hajdeni, Motra, hajdeni! Ky nuk është vend për këtu.”*<sup>87</sup>

E vërteta plotëson transformimin e Orlando-s në një femër. Duke I shpetuar ndikimit të Pastërtisë, Dëlirësisë dhe Modestisë, personazhi i Orlando-s nuk ka ndryshuar. Ndërgjegjësimi i *saj mbi vështirësitë* e t’u bërit femër rrjedh nga pasojat sociale të këtij identiteti të ri. Pastërtia, Dëlirësia dhe Modestia do e sulmojnë atë nga të paqënitet, por ato nuk e kanë ndryshuar atë së brendshmi. Trajtimi delikat i Woolf për transformimin fizik të Orlando-s shenjon një zhvendosje goxha të befasishme nga sinqeriteti relativ nga sinqeriteti relativ me të cilin ajo ka portretizuar epshin Elizabetian. Nga këtu e tutje ajo duhet të shkruaë pa mbrojtjen e traditës Shekspirjane. Një ndryshim në gjini ka marrë vlefshmëri shumë më të pakët përmes kësaj tradite në krasim me vajzat akrobate të pastrimit ndër kaçube apo përmes admirimit të linjës së vitheve të një të reje. Çështjet seksuale janë për herë të parë të karakterizuara në mënyrë negative; duke refuzuar të flasë për to pa petkun e metaforës, Woolf i kthehet sërish linjës së saj në kuadër të subjektit, duke këshilluar audiencën që të *“le ta trajtojnë pena të tjera seksin dhe seksualitetin; ne heqim dorë nga tema të tilla të urryera sa më shpejt të jetë e mundur.”*<sup>88</sup>

Duke mbajtur fjalën, Woolf lë mënjanë të gjitha pyetjet rreth seksit ndërsa ato lidhen me Orlando-n për të paktën një shekull. As seksi dhe as gjinia nuk e shqetëson Orlando-n deri sa jo të rifutet në shoqërinë Angleze në mes të shekullit të tetëmbëdhjetë. Eksperiencia e saj e parë të

---

<sup>85</sup> Orlando, p. 96

<sup>86</sup> A Room of One’s Own. p. 98

<sup>87</sup> Orlando, p. 137

<sup>88</sup> Orlando, p. 139

asaj çka do të thotë të qenurit femër s'është një sfidë intelektuale apo artistike, por zbulimi i aftësisë së saj të re për të nxitur pasionin e meshkujve. Një flirtim rastësor në një vakt darke zgjon te ajo këtë mënyrë të re të përjetimit të një pasioni të vjetër:

*Me këto fjalë, kaloi nëpër siluetën e saj një dridhje e lezetshme. Zogjtë kënduan: rrymat vërshuan. Ajo rikujtoi ndjesinë e kënaqësisë së papërshkrueshme me të cilën ajo kishte parë fillimisht Sasha-n, qindra vite më parë. “Më pas ajo e kishte ndjekur, tashmë ajo u largua. Cila është ekstaza më e madhe? Ajo e burrit apo e gruas? Dhe a nuk janë mbase ato të njëjta?”<sup>89</sup>*

Fuqia e të ndjekurit është, siç ajo mëson me shpejtësi, një shpatë me dy tehe – e njëjta cilësi që e lejon atë t'i mbushë mendjen Kapitenit duke refuzuar viçin e kripur kërkon prej saj që të mbulojë bërrylat e saj përndryshe marinarët e pafajshëm do binin të vdekur. Këto “përgjegjësi të shenjta të të qenurit grua” i duken asaj qartësisht të pakuptimta e megjithatë tejet pa shpëtim. Roli i kufizuar i gruas në shoqërinë e saj shkaktonte që Orlando të ndjehej i përçmuar, jo ndaj atyre që jetojnë në kafazin e paprekshëm, por ndaj atyre që i kanë vënë ata aty.

*“Të biesh nga direku”, mendonte ajo, “për shkak se ju vështroni gjunjë të një gruaje; të veshurit si Guy Fawkes dhe dalja paradë në rrugë, në mënyrë që femrat t'ju lavdërojnë; mohimi i mësimin prej gruas ngaqë mund të qeshë me ju; të qenurit sklav i krehjes më të brishtë në veshje të shkurtra, e megjithatë të dalurit sa andej këndeje sikur të ishit Lordët e krijimit. –O zot!” mendoj ajo, “sa budallenj na bëni – sa budallenj që jemi!”<sup>90</sup>*

Këtu jepet një parashikim tjetër i *Një Dhomë e Vetvetes* – Përçartja e Orlando-s ndaj konceptimit mashkullor të fuqisë që kërkon nga gratë të jenë të dobëta është një version personal i argumentit më të gjerë të Woolf se sensi i bindjes së vetë burrave rrënjësohet në perceptimin e grave si inferiore. Ky perceptim duket se shtyn Orlandon-në në grupin femëror, në një mënyrë sipas së cilës thjesht ndryshimi biologjik dështon ta arrijë. Duke u zgjuar mëngjesin tjetër, ajo është e vendosur se strukturat e reja mbi jetën e saj faktikisht do e çlirojnë ndaj “të gëzuarit më plotësisht të ngazëllimeve më të larta të njohura prej shpirtit njerëzor, të cilat janë meditimi, vetmia, dashuria”<sup>91</sup>

Në këtë pikë “*Dashuria*” ende përkufizohet si dashuri për Sasha-n; transformimi i Orlando-s nuk ndikoi përveçse duke “ngjallur dhe thelluar ato ndjenja të cilat ajo i kishte poseduar si një burrë.” Memoria e Sasha-s është arketipi i Orlandos për dashurinë, dhe ajo arrin zgjidhjen ndërsa anija e saj lundron në port duke mos iu shmangur asnjehere idealit të saj:

*“ajo ndjente se pavarësisht të mbërritjeve në tokë nënkuptohej rehati, nënkuptohej pasuri, nënkuptohej pasojë dhe gjendje (sepse ajo padyshim do zgjidhte një Princ fisnik dhe do mbretëronte, me bashkëshorten e tij, në mbi gjysmën e Yorshire), e megjithatë, nëse kjo do*

---

<sup>89</sup> Orlando, p. 155

<sup>90</sup> Orlando, p. 158

<sup>91</sup> Orlando, p. 160

*nënkuptonte konvencionalitetin, do nënkuptonte skllavërinë, dhe do kufizonte gjuhën e saj, atëherë ajo do kthente anijen e saj dhe do lundronte sërish drej maxhupëve.”<sup>92</sup>*

Zgjidhjet e Orlando-s në lidhje me dashurinë fillimisht testohen nga Arkduka Roumanian, i cili fillimisht ishte dëbuar jashtë Anglisë duke u lënë pezull mbi pasurinë e të veshurit si një femër. Duke iu kthyer petkut të tij të duhur pas dëgjimit rreth transformimit të Orlando-s, ai vijon të *“të ofroje shërbimet e tij (këtu ai nënqesh në mënyrë të patolerueshme).”<sup>93</sup>* Kështu filloi në mënyrë të pafavorshme hyrja induktive e Orlando-s në ritualet e dashurisë elegante siç shihet nga fundi marrës, duke e lënë atë të mërziur dhe jo të prekur emocionalisht, si dhe në humbje lidhur me mënyrën se si gruaja i bashkangjitet një personi të përshtatshëm jofrymëzues - *“she would have to marry him, she supposed; for how else to get rid of him she knew not. asaj do ti duhej të martohej me të, hamendësoi ajo; sepse nuk dinte mënyre tjetër si të shpëtonte prej tij”. Pasi e shpëtoi më në fund veten nga Archduke duke i lëshuar një bretk poshtë këmishës- ndonëse” me të drejtë ndaj vetes, duhet të thuhet se ajo do të preferonte pafundësisht një shpatë”<sup>94</sup>* Orlando ndërjegjësohet edhe më shumë se ajo ka mungesë *“jete dhe të dashure”,* po ato qëllime të cilat pati vendosur vetë pas kthimit në Angli.

Duke u zhytur në shoqërinë e Londrës, Orlando gjen shumë të dashur, por nuk është e kënaqur me këtë fakt. E lodhur nga rrethet shoqërore, ajo kërkon strehim në shoqërinë e Papës, Addison dhe Swift, por sërish mbetet e zhgënjyer. Mençuritë më të mëdha të kohës nuk ndriçohen më shumë se perceptimi i tyre lidhur me të, krahasuar me legjionet e personaliteteve të palezetshme shoqërore dhomat pritëse të të cilëve ajo pati zbuluar me praninë e saj të parë të prezantuar në shoqëri. Se këta burra madhështorë janë njësoj si të tjerët, Woolf e vërteton duke cituar pjesën famëkeqe të Lordit të Chesterfield *“Gratë janë thjesht fëmijë të tej-rritur”* që gjithashtu shfaqet te *Një Dhomë e Vetvetes*.

E dëshpëruar nga ky realizim, Orlando futen në një periudhë të nxitjes së të dy gjinive dhe ecën nëpër rrugët e qytetit në veshjet e saj para transformimit. Ndërveprimi i saj i parë është me një prostitutë, fasada e turpët dhe e dridhur e të cilës zhduket menjëherë kur Orlando shfaq veten e saj. Nell dhe bashkëpatriotët e saj i sigurojnë Orlando-s një enklavë tërësisht femërore ku, pavarësisht njohurive të caktuara të shumë burrave të zgjuar *“Orlando professed great enjoyment in the society of her own sex.”* Grupi i gëzuar i udhëtarëve të rrugës prezaton Orlando-n me fenomenin *“Chloe pëlqen Olivian”* të lartësuar tek *Një Dhomë e Vetvetes* si përrim i një elementi tërësisht të ri në fikcion.

Këtu Woolf-i tërhiqet më së afërmi ndaj konfirmimit të dyshimit të lexuesit se kënaqësitë seksuale të Orlando-s për femrat vijnë në mishërimin e saj femëror. Ajo refuzon të jetë eksplicite mbi subjektin, duke pohuar se *“të dhënit e një përshkrimi të të saktë dhe të veçantë të jetës së Orlando në këtë pikë bëhet gjithnjë e më shumë e padiskutueshme.”<sup>95</sup>* Megjithatë, kjo

---

<sup>92</sup> Orlando, p. 161

<sup>93</sup> Orlando, p. 163

<sup>94</sup> Orlando, p. 179

<sup>95</sup> A Room of One's Own, p. 82

fazë biseksuale e karrierës së Orlando-s paraqitet me një sens jo të komplikuar të qejfit tepër të rrallë në trajtimet e Woolf sipas seksit dhe seksualitetit. Mesa duket, në androgjini Orlando ka gjetur “jetën” që ka shmangur veten vetëm feministe të saj.

*Mesa duket, ajo nuk e pati të vështirë të ruante pjesët e ndryshme, për shkak se seksi kishte ndryshuar shumë më shpesh në krahasim me ata që mund të perceptojnë vetëm një grup të vetëm veshjesh; dhe as mund të kishte dyshime se ajo morri frytet e një korrijeje të dyfishtë përmes këtij mjeti; kënaqësitë e jetës ishin rritur dhe eksperiencat e saj ishin shumëfishuar. Për nga ndershmëria e shkeljeve ajo iu kthye joshjeve të veshjeve të shkurtra dhe shijoi dashurinë njësoj për të dyja gjinitë.*

*Asnjë rol nuk ka qenë kaq përthithës. Ajo donte të bërtiste me zë, Bravo! Bravo! Për shkak se, të jeni të sigurt, kishte qënë një dramë tepër e bukur – çfarë faqeje e grisur nga volumi më i trashë i jetës njerëzore!*<sup>96</sup>

Këtu novela mund edhe të marrë fund, një himn i pakualifikuar i kënaqësive të pamasa të biseksualitetit dhe natyrës superiore të mendjes androgjene. Por tashmë nis shekulli i 19-të, një epokë ku Orlando duhet të mënjanojë veshjen e saj mashkullore dhe të vijë në përshtatje me feminilitetin dhe artin e saj. Viktorianizmi krijon te Orlando një shtytje më parë joekzistente për përmbushjen e rolit gjinor konvencional prej saj. Ndërsa ajo udhëton me pizhama në Parkun St. James, e gjithë struktura e saj monolitike e shoqërisë shfaqet për të si një “ereksion tepër i ndezur” i objekteve materiale -- “Mbërthyer pas një kryqi të madh të stolitur prej ari ishin barërat e këqija të vejushës dhe vellot martesore; të mbërthyera në ekskrescione të tjera ishin pallate të kristaltë, djepë, mustaqe, ëmbëlsira të dasmës, topa, pemë të Krishtlindjeve ... E gjitha mbështetur si një stemë gjigande në krahun e djathtë nga një figurë femërore e veshur me një të bardhë fluide; në të majtë, nga një zotëri i varfër i veshur me pardesy dhe pantallona me qese sfungjeri”<sup>97</sup>

Ky vizion i tmerrshëm nga aspekti estetik nis një transformim që plotësohet duke kaluar nëpër Buckingham Palace; Orlando, ngjashëm me Eve, kupton zhveshjen e saj dhe faktikisht turpërohet, “ajo kurrë nuk pushoi së skuquri derisa mbërriti në shtëpinë e saj në fshat, e cila, duke marrë parasysh kohën që u duhet katër kuajve të kalojnë tridhjetë milje, do të merret, shpresojmë, si një shenjë apo dëshmi e dëlirësisë së saj.” Periudha Viktoriane krijon te Orlando një sens të brendshëm për seksin e saj; kjo është hera e parë që Orlando vërtetë perjeton të kuptuarit në mënyrë seksuale.

Duke iu bashkangjitur diktateve sociale që tashmë janë bërë “nevoja më arrogante e dëshirave të saj”, Orlando vëren se ajo nuk mund të kënaqet (dhe nuk mund të shkruajë) pa kënaqur dëshirën e parëzistueshmë të dorës së saj të majtë për një unazë martese. Blerja e unazës pa burrin i vështirëson edhe më tepër gjërat; me qëllim që të fitojë funksionalitetin e saj, ajo duhej të “konsideronte mjetet më të dëshpëruara, pra t'i jepej plotësisht dhe t'i nënshtrohej frymës së

---

<sup>96</sup> Orlando, p. 220

<sup>97</sup> Orlando, p. 222

*epokës, si dhe të merrte një burrë.”*<sup>98</sup> Kjo nevojë për t’u çiftuar përfaqëson ndryshimin përfundimtar të Orlando-s nga burrë në grua. Dëshira për “*t’u prehur mbi*” dikë tjetër kundërvepron plotësisht ndaj shpirtit të saj të mëparshëm të pavarësisë.

Këtu Woolf-i sjell idealin e saj për nga natyra androgjene shumë më afër realitetit në krahasim me ç’ka qenë te jetët e mëparshme të Orlando-s përmes martesës së saj me Marmaduke Bonthrop Shermaldine, Esq. Kjo është një marrëdhënie dashurore që do zgjasë për pjesën e mbetur të jetës së saj. Shermaldine dhe Orlando janë shpirtra miqësore, që kuptojnë njëri-tjetrin aq mirë sa ato bien vazhdimisht në dyshime nëse janë vërtetë dy gjini të kundërta. Pasioni seksual ndërmjet Shermaldine dhe Orlando është një konfirmim i lumtur lidhur me një ndryshim të tyre të rëndësishëm:

*“A jeni e sigurtë se nuk jeni një burrë?”* do pyeste ai ne ankth, dhe ajo do jepte një eko, *“A është e mundur që ju mund të mos jeni një grua?”* dhe më pas ata do e vërtetonin pa vonesa të mëtejshme. *Kjo sepse secili ishte aq i befasuar nga shpejtësia e simpatisë ndaj tjetrit, dhe për secilin ishte një revelacion kaq i dukshëm, një femër do ishte aq tolerante dhe e lirë në fjalim sa mashkulli, dhe një mashkull aq i çuditshëm dhe delikat sa një femër, sa ata do vendosnin çështjen menjëherë për t’u vërtetuar.*”<sup>99</sup>

Duke u martuar me një burrë që mungon në mënyrë të përshtatshme për rreth një shekull, Orlando më në fund është në gjendje të mbarojë poemën epike të nisur në shekullin e pesëmbëdhjetë. Përse ekzaktësisht lidhja e saj me Shermaldine e liron atë nga kufizimet konstante të çështjeve të forta Viktoriane – një burrë në kep përmbush detyrimin për moshën e saj. Dashuria ka qenë blloku pengues më i madh i Orlando-s në çdo periudhë, martesa e saj me Shermaldine *“Ajo vendosi kështu se ajo ishte në një pozicion jashtëzakonisht të lumtur; ajo nuk kishte nevojë as të luftonte moshën, as t’i nënshtrohej asaj; ajo ishte moshë e saj e prap mbetej vetvetja. Tani. Prandaj, ajo mund të shkruante dhe shkroi.”*<sup>100</sup> *Ajo shkroi. Ajo shkroi”*

Orlando përmbush magnum opus ndërsa jeton jetën e kufizuar të një gruaje Viktoriane, pavarësisht atë me një burrë tepër të jashtëzakonshëm. Kur ajo rishfaqet në shoqëri për ta botuar (e ndihmuar, në mënyrë mjaft ironike, nga ai ende në ekzistencë, Nick Greene), koha rrëshqet disi përpara në periudhën Edwardiane. Shermaldine, tashmë e aksesueshme përmes telegrafit, vijon të jetë partneri i saj edhe pasi shtytja Viktoriane për t’u çiftuar ka përfunduar. Duke i dhënë jetë poemës së saj, çfarë tjetër ka mbetur përveçse të pasurit të një të dashuri?

Vizion i fundit i Woolf-it për Orlando-n është ai i një gruaje 36-vjeçare në “*momentin e tanishëm*” (1928), duke përballuar me kurajo katet e departamentit, duke udhëtuar me profesionalizëm dhe ende në dashuri me shtëpinë dhe burrin e saj. Duke marrë parasysh gamën e pamatshme të mundësive, tërësisht të pandikuar nga realiteti, Woolf sjell Orlandon në një gjendje të të qenurit njësoj si për Vita Sackville-West. A është detyrimi i biografit ose shprehjes

---

<sup>98</sup> Orlando, p. 232

<sup>99</sup> Orlando, p. 252

<sup>100</sup> Orlando, p. 232

së sinqertë të besimit të Woolf se Vita kishte arritur kombinimin më të kënaqshëm mes gjinisë dhe seksualitetit?

Orlando është shqyrtimi më i drejtpërdrejtë i Woolf i një aspekti të seksualitetit që kishte rëndësi tepër sinjifikative për të – efekti i të qenurit femër mbi aftësinë e dikujt për të shkruar. Potenciali artistik është se Orlando që nga lindja gjen shprehjen vetëm pasi identiteti i saj femëror formëzohet, por origjinat e poemës së saj gjenden te identiteti i saj mashkullor. Orlando mund të lindë artin e saj vetëm pasi ka arritur gjendjen mendore androgjene, *“një mendje e zhvilluar plotësisht që nuk mendon posaçërisht ose veças prej seksit.”* Virginia Woolf e pa epokën e saj si *“të vetëndërgjegjësuar seksualisht në mënyrë cjerrëse”*, duke prodhuar punime tepër të bashkangjithshme ndaj botëkuptimit të një gjinie për të patur një ndikim të rëndësishëm mbi tjetrin. Mendja e Orlando-s është ajo që bashkon këtë ndarje, dashnorët e saj të shumtë dhe të shumëllojshëm një rebelim kundër kufizimeve bazuar tek seksualiteti të cilat Woolf i vinte re ne shoqëri.

## KAPITULLI V

### NGJASHMËRITË NDËRMJET VIRGINIA WOOLF-IT DHE DORIS LESSING-UT

#### Hyrje

Doris Lessing është një guru letërsie me famë nga Britania e Madhe. Ajo lindi në Kermanshah, Persi (më vonë Iran) më 22 Tetor 1919, dhe u rrit në Rhodesia (në ditët e stome Zimbabëve). Gjatë dy martesave të saj, ajo paraqiti një fikcion dhe poezi të shkurtër për botim. Pasi u shpërngul në Londër më 1949, ajo botoi romanin e saj të parë, *Bari Po Këndon*, më 1950. Ajo njihet kryesisht për romanin e saj eksperimentale fitues të çmimit Somerset Maugham të 1954 *Libri i Artë i Shënimeve*. Punimet e saj të tjera përshijnë *Ky ishte Shteti i Kryetarit të Vjetër*, *seritë e Fëmijët e Dhunës*, *Canopus në Argos* - seri të arkivuara, dhe *Alfred dhe Emily*. Ajo ka marrë shumë çmime për punët e saj, duke përfshirë Çmimin në Letërsi Princi i Asturias i 2001, Çmimin në Letërsinë Britanike David Cohen, dhe Çmimin Nobel në Letërsi të 2007. Ajo vdiq më 17 Nëntor 2013 në moshën 94 vjeç. Punimet e saj letrare gëzojnë popullaritet të gjerë anembanë botës, dhe kjo i ka dhënë asaj shumë përshtypje pozitive. Për shembull, ajo ishte fituesja e çmimit prestigjioz të Nobelit në Letërsi në 2007. Kjo ishte një arritje e jashtëzakonshme duke marrë parasysh moshën e saj. Stili i saj epitomizon qasjen letrare unike të përdorur nga romancierët Britanik me influencë. Nga ana tjetër, Virginia Woolf konsiderohet nga shumë analistë si një intelekt letrar që hodhi themelet e stilit modernist anembanë botës letrare të ditëve të saj. Ngjashëm me Doris Lessing, Virginia Woolf është një romanciere Britanike që vdiq në 1941. Punët e saj letrare kanë qenë tejet influencuese gjatë Shekullit të 21-të.

Bazuar në këto depërtime, ky kapitull krahason Doris Lessing me Virginia Woolf. Krahasim do të vlerësojë rrugë-blokimet e ndryshme që hasin këto dy gra. Gjithashtu, analiza do të shqyrtojë besimet, të drejtat dhe arritjet e Doris Lessing me ato të Virginia Woolf. Rrjedhimisht, analiza do ndihmojë në nxjerrjen e mësimëve të ndryshme që mund të përvetësohen rreth ndryshimeve mbi statusin e femrave.

#### V.1. Krahasimi i Vlerave, Besimeve, dhe Arritjeve të Doris Lessing dhe Virginia Woolf

Shumë analistë kanë tentuar të analizojnë ngjashmëritë dhe ndallimet e ndryshme ndërmjet Doris Lessing dhe Virginia Woolf. Disa kritikë janë fokusuar në krahasimin e arritjeve të dy shkrimtareve, ndërsa të tjerë janë fokusuar në vlerat dhe besimet e tyre. *Nga perspektiva e arritjeve, të dyja shkrimtarët kanë arritur maja të jashtëzakonshme* (Rubenstein 86). Pavarësisht arritjes së këtyre majave, është thelbësore të vihet re se Doris Lessing ka marrë çmime me mbresa me përshtypjet më pozitive në krahasim me Virginia Woolf.

Për shembull, Doris Lessing morri çmimin prestigjioz të Nobelit në Letërsi në 2007. Ky është një manifestim i kontributit ekzemplar të dhënë nga Doris Lessing për botën letrare. Nga ana e saj, Virginia Woolf nuk morri një çmim po aq të respektueshëm sa ai Nobel në Letërsi. Nga perspektiva e arritjeve, është thelbësore të nënvizohet se Doris Lessing prodhoi mbi njëqind punime letrare. Edhe pse Virginia Woolf ishte një shkrimtare e denjë, ajo nuk prodhoi aq shumë punime letrare sa Doris Lessing. Megjithatë, kjo mund t'i atribuohet vdekjes së hershme që solli karrierën e Woolf në një fund tragjik. Të dy shkrimtarët kanë qenë tejet influencuese në botën e letërsisë. Kjo bëhet e evidente përmes normave të shpeshta përmes të cilave punimet e tyre janë vlerësuar dhe shqyrtuar në mënyrë kritike përmes autorëve të ndryshëm. Për shembull, disa nga punimet e Virginia Woolf janë paraqitur si seriale nëpër filma. Ky është një aspekt thelbësor lidhur me krijimin e shembullit sipas mantelit influencues të mbajtur nga Virginia Woolf në botën e letërsisë.

Në mënyrë të ngjashme, ndikimi i Doris Lessing në botën e letërsisë ka qenë tepër masiv. Për shembull, punimet e saj letrare kanë ndikuar në punimet letrare të përdorura nga shumë autorë. *Rrjedhimisht, arritjet përbëjnë një bazë të shkëlqyeshme të krahasimit të dy grave* (Lessing 82). Sipas një këndvështrimi tjetër, është thelbësore të theksohet se Doris Lessing është ndikuar në një fare mase nga Virginia Woolf. Në disa prej botimeve të saj, Lessing pranon Virginia Woolf si një shkrimtare të madhe që ndihmoi në avancimin e rolit të luajtur përmes femrave në letërsi dhe me gjerësisht në shoqëri. Këto vlerësime janë përcaktorë të stimës së lartë që Lessing kishte për Virginia Woolf. Pavarësisht këtyre ndjenjave, Lessing nuk largohet me turp nga të kritikuarit e disa prej qasjve të përdorura nga Virginia në botimet e saj. Kjo është një qasje klasike e përdorur nga shumë shkrimtarë dhe novelistë në botën e letërsisë moderne.

Vlerat dhe besimet gjithashtu formojnë një platformë ekzemplare për krahasimin e të dyja grave shkrimtare. Së pari, Virginia Woolf kishte bindje të forta mbi përfshirjen e veçorive moderne në letërsi. Në këtë linjë besimi, duket qartë se Woolf hodhi themelet e nismës së letërsisë moderne. Në këtë lloj letërsie, autorët bazohen në argumentat mbi aspektet që lidhin situatat në jetën reale. Në mënyrë të ngjashme veprat e Doris Lessing japin shembull gjithashtu të këtyre besimeve në veprat e saj. (*Woolf 53*). Për shembull, Lessing nuk ka përdorur taktika konvencionale letrare nëpër botimet e saj. Kjo nënvizohet nga fakti se Lessing përkrahu modernizmin në letërsi në një qasje të ngjashme, ndaj të cilës Virginia Woolf ishte gjerësisht e specializuar për shkrimin e romaneve, ndërsa larmia është një element dallues i punimeve të Lessing. Përveç shkrimit të romaneve, Doris gjithashtu punoi për shumë tregime të shkurtra, vepra teatrale dhe poezi. Kjo tregon masën në të cilën Doris Lessing kishte përkrahur larminë në letërsi. Nga perspektiva e besimit, të dyja shkrimtarët shfaqin vlersimin e tyre për jetën dhe vdekjen, respektivisht në botimet e tyre. Kjo perspektivë krijon eko për bindjet e tyre drejt realitetit të jetës. Për shembull, Virginia Woolf shpreh shqetësimet mbi mungesën e memories rreth shumë ngjarjeve të jetës së saj. *Kjo nxjerr në pah bindjet e saj mbi realitetin e jetës* (Rubenstein 26). Në thelb, realizmi është



një veçori dalluese që evidentohet në punimet letrare të të dy shkrimtareve. Në kuadrin krahasues të të dy femrave, është jashtë mase e dobishme të shqyrtohen stilet e tyre në lidhje me fiksionin. Në punimet e tyre letrare, të dyja shkrimtarët kanë përdorur gjerësisht fiksionin duke adresuar pikat dhe çështjet e ndryshme.

Nga ana e saj, Lessing përdori fiksionin si një taktikë për adresimin e çështjeve që ndikojnë te njerëzit në jetët e përditshme. Për shembull, ajo adreson çështjen e dashurisë dhe të romancës duke përdorur personazhe fiktive. Kjo i lejon asaj të adresojë çështje ekzistuese të shoqërisë në mënyrë autoritariane. Kjo qasje unike ka kontribuar jashtë mase në drejtim të influencës së shkëlqyeshme të Doris Lessing në botën e letërsisë. Edhe pse shumica e punës së saj është fiktive, ajo formon rimë jashtë mase me rrethanat aktuale të jetës reale *Në thelb, kjo shërben si një platformë e shkëlqyeshme për të mësuar njerëzit mbi çështje të ndryshme* (Woolf 46). Lidhja e fiksionit me të vërtetën është gjithashtu një veçori e jashtëzakonshme që është përdorur gjerësisht nga Virginia Woolf në punimet e saj letrare. Për shembull, shumica e lexuesve mund të krijojnë lidhje me botimet e saj për shkak se ato janë një pasqyrim i skenareve të jetës reale. Kjo qasje gjithashtu është përdorur gjerësisht nga autorë të shumtë të botës letrare. Është gjithashtu vendimtare të theksohet se punimet letrare të të dyja shkrimtareve tërheqin audiencën të larmishme. Kjo nënkupton se dy shkrimtarët kanë një kapacitet të brendshëm për të komunikuar me efikasitet me audiencën të llojeve të ndryshme. Në letërsi, këto veçori janë tepër unike. Për pasojë, shumica e autorëve përpiqen të komunikojnë përgjatë një audience të larmishme. (Boci. F 2020 *"Differences and Similarities Of Style, Values, Challenges and Achievements Between Doris Lessing And Virginia Woolf"*)

### V.1.1. Rrugë-blokimet

Krahasimi ndërmjet Doris Lessing dhe Virginia Woolf gjithashtu mund të arrihet përmes vlerësimit të rrugë-blokimeve të ndryshme që ato kanë hasur. Disa ngjashmëri dhe pabarazi bëhen të qarta në rrugë-blokimet e ndryshme që këto dy femra kanë përjetuar. Ndërsa Virginia Woolf po perfeksiononte aftësitë e saj në letërsi, asaj iu duk jashtëzakonisht komplekse të bindë disa prej audiencave. Kjo për shkak të faktit të thjeshtë se bota e letërsisë dominohej në masë të gjerë nga meshkujt. Në gjysmën e dytë të shekullit të 19-të dhe gjysmës së parë të shekullit të 20-të, shumica e fushave akademike dominoheshin nga meshkujt. Kjo e bënte tepër sfiduese që Virginia Woolf dhe femra të tjera shkrimtare të futeshin në botën e letërsisë. Rrjedhimisht, mungesa e balancës gjinore ishte një sfidë e jashtëzakonshme që përjetohej nga Woolf. (Boci. F 2020)

Numri i femrave shkrimtare me reputacion në gjysmën e fundit të shekullit të 19-të ishte tepër i vogël. *Kjo e bëri të vështirë për Virxhinian që të tërheqë anëtarët e audiencës së synuar* (Lessing 47). Megjithatë, Doris Lessing nuk përjetoi një rrugë-blokim të tillë. Në kohën kur Lessing po futej në botën e letërsisë, kuadri i barazisë gjinore ishte tepër efikas. Kjo i dha asaj pak a shumë një fushë loje krahasimisht të barabartë me meshkujt shkrimtarë. Në linjë me këtë perspektivë, gjinia nuk ishte një rrugë-blokim i rëndësishëm i përjetuar nga Doris Lessing. Për pasojë, kjo ndihomn në theksimin e ndryshimit në rrugë-blokimet e përjetuara nga të dy shkrimtarët. Perspektiva e dytë për t'u konsideruar i përket burimeve. Me qëllim arrijen e aktualizimit të

botimeve të saj, Virginia Woolf u mundua fillimisht në lidhje me ngritjen e burimeve të nevojshme financiare. Ajo arriti të manaxhojë këtë rrugë-blokim vetëm pas caktimit të saj si një shkrimtare Angleze me reputacion. Në shekullin e 19-të, shumica e shkrimtarëve do përballeshin me sfida ndërsa ata kërkonin të nxirrnin në botim punimet e tyre. Woolf gjithashtu u ndesh me këtë sfidë(Lessing 95).

Në kontrast të fortë, Doris Lessing nuk përjetoi kufizimin e papërshtatshmërisë së burimeve. Kjo kryesisht vinte për shkak të vlerës së shkëlqyeshme tregtare të botimeve të saj. Përveç kësaj, Lessing mundi të siguronte lehtësisht sponsora për botimet e saj. Për shkak të këtyre perspektivave, Doris Lessing nuk përjetoi kufizime në burime. Perceptimet sociale drejt letërsisë gjithashtu shërbejnë si një rrugë-blokim i jashtëzakonshëm i përjetuar prej Virginia Woolf. Shumica e njerëzve ishin kryesisht me pikëpamje negative rreth rëndësisë së letërsisë në shoqëri. Për shkak të këtyre perceptimeve, Virginia Woolf e pati të vështirë të popullarizonte punimet e saj letrare. Në kontrast, Lessing nuk hasi sfida të tilla. *Kjo ishte kryesisht për shkak të popullaritetit në rritje të letërsisë gjatë gjysmës së dytë të shekullit të 20-të dhe drejt shekullit të 21-të* (Woolf 71). Ky ishte një kontribues masiv drejt vlerësimeve të shumta pozitive për shkrimet e çmuara të Lessing. (Boci. F. 2020)

Shumica e shkrimeve nga Virginia Woolf i nënshtroheshin kriticizmit të zgjeruar nga shkrimtarët bashkëmoshatarë dhe publiku i gjerë. Kjo kryesisht për shkak të faktit të thjeshtë se ajo ishte një femër. Këto rrugë-blokime nuk përjetoheshin nga Lessing ndërsa ajo stampoi autoritetin e saj përmes botimeve të saj të shumta letrare. Të gjitha këto aspekte theksojnë ndryshimin në natyrën e rrugë-blokimeve të hasura nga dy femrat. Në thelb, diferenca në këto rrugë-blokime mund t'i atribuohet ndryshimeve në barazinë gjinore anembanë globit. Këto ndryshime ndodhën brenda shekullit të 20-të dhe me nisjen e shekullit të 21-të.

## V.2. Mësimet nga Ndryshimet në Statusin e Femrave

Krahasimi ndërmjet dy shkrimtareve formon një platformë të shkëlqyeshme për vlerësimin e ndryshimeve të ndryshme lidhur me statusin e femrës. Edhe pse Woolf dhe Lessing janë dy shkrimtare të celebruara, ato u përballeshin me lloje të ndryshme rrugë-blokimesh. Përveç kësaj, dy femrat u përkasin gjeneratave të ndryshme. Në linjë me këto lloj perspektivash, rrjedhimisht bëhet i mundur caktimi i veçorive të shumta rreth rolit në ndryshim të femrës. *Kjo vlen për botën letrare dhe gjithashtu për shoqërinë në përgjithësi (Rubenstein 10)*. Mësimi i parë nga krahasimi i përket ndryshimit të perceptimeve sociale drejt femrave.

Gjatë kohës së saj, Virginia Woolf përjetoi sfida të shumta për shkak se shumica e njerëzve mbartnin perceptime negative ndaj femrave. Kjo për të ishte bërë tejet komplekse që të aventurojë nëpër një fushë tepër të dominuar nga meshkujt. Megjithatë, analiza tregon se Doris Lessing nuk përjetoi sfida të tilla. Kjo vjen për shkak se shoqëria kishte përkrahur ndërkohë ndryshimin. Në linjë me ndryshime të tilla, femrat konsiderohen në të njëjtën mënyrë si meshkujt. Kjo është arsyeja pse gjinia nuk veprroi si një bllok pengues për Doris Lessing. Krahasimi gjithashtu tregon se Doris Lessing kishte marrë më shumë vlerësime pozitive se sa Woolf. *Ky është një tregues pozitiviteti të dukshëm në shoqërinë moderne ndaj grave* (Lessing

39). Edhe pse të dy femrat janë influencuese, Doris Lessing arriti të tërheq një audiencë më të gjerë globale. Ky atribut thekson ndryshimet e dukshme nëpër botë në lidhje me nivelin social të femrave. Rrugë-blokimet e përballura nga Lessing janë të ndryshme nga ato të përjetuara nga Woolf. Kjo thekson statusin në ndryshim të femrave.

Analiza përfshin një krahasim ndërmjet Doris Lessing dhe Virginia Woolf. Nga perspektiva e arritjeve, të dyja shkrimtaret janë ngjitur në lartësi të jashtëzakonshme. Pavarësisht arritjes së këtyre lartësive, është thelbësore të vihet re se Doris Lessing ka marrë më tepër vlerësime pozitive krahasuar me Virginia Woolf. Nga një këndvështrim të ndryshëm, është thelbësore të theksohet se Doris Lessing është ndikuar në një masë të caktuar nga Virginia Woolf. Në disa prej botimeve të saj, Lessing pranon Virginia Woolf si një shkrimtare të madhe që ndihmoi të avancoi rolin e luajtur nga femrat në letërsi dhe më gjerësisht në shoqëri. Pranime të tilla janë përcaktues të stimës së lartë që Lessing kishte për Virginia Woolf. Numri i shkrimtareve femra me famë në pjesën e dytë të shekullit të 19-të ishte tepër i vogël. Kjo e bëri të vështirë që Virginia të tërheqë anëtarë për target audiencën e saj. Megjithatë, Doris Lessing nuk përjetoi një rrugë-blokim të tillë.

### V.3. Libri i Artë i Shënimeve

Shumë kritikë si Roberta Rubenstein, Magali Cornier Michael, dhe Clarie Sprague, piketojnë ngjashmëritë e shumta që ekzistojnë ndërmjet Woolf dhe Lessing, dhe padyshim Lessing qëllimisht invokon Woolf të *Libri i Artë i Shënimeve* duke emërtuar artisten e saj femër Anna Wulf. Megjithatë, ajo çka konsiderohet të jetë pika e përbashkët më e fortë dhe interesante e referencës ndërmjet të dyjave është mosbesimi i tyre i përbashkët, e megjithatë në mahnitje ndaj mënyrës se si memoria funksionon, si dhe ndërtimit të një sensi personal të vetvetes, i cili zhvillohet si një amalgam i ‘faktit’ dhe ‘fiksionit’, ‘aktualitetit’ dhe një sensi të së ‘vërtetës’ personale. Të dy shkrimtaret përdorin tekstet e tyre ‘vetë-përfaqësuese’ ose ‘autobiografike’ si mënyra terapeutike të ‘vetë-zbulimit’, të ekzorcizmit të pakënaqësive të së shkuarës, të ‘rregullimit’ të së shkuarës, dhe të krijimit të prezentes së rëndësishme personale dhe një sensi të së ‘vërtetës’.

Si Woolf ashtu dhe Lessing ballafaqojnë ‘faktin’ me ‘fiksionin’ duke synuar të krijojnë një sens domethënës të ‘vetvetes’. Krahas saj duhet të shqyrtohen disa prej nënkuptimeve të krijimit të ‘vetëvetëve fiktive’ nëpërmjet shkrimit vetë-përfaqësues për Woolf dhe Lessing. Kjo qasje, e cila përqendrohet në pabesueshmërinë e memories siç perceptoheshin nga Woolf dhe Lessing, përfshin domosdoshmërisht një konsideratë ndaj metafiksionit historiografik.

Qasja e Woolf ndaj autobiografisë, shqetësimet e saj me vetveten dhe shkrimin, dhe mbase edhe vetë ‘çmenduria’ e saj, sugjeroj unë këtu, bëhen legjitimiteti i Lessing. Sigurisht, siç kam përmendur tashmë, ekoja semantike dhe psikologjike e Woolf ekziston te Lessing. Duke përthithur Woolf në vetë punën e saj, për shembull përmes ‘vetes’ së saj fiktive Anna në *Libri i Artë i Shënimeve*, Lessing konfirmon në një masë të caktuar besimin e Woolf se *ne mendojmë*

sërisht përmes nënave tona nëse jemi gra.<sup>101</sup> Në kohë të caktuara duket sikur Lessing na siguron një parafrazë të fjalëve të Woolf apo të paktën ndjenjat e saj. Për shembull, në autobiografinë e saj 'Një Skeç i së Shkuarës' Woolf përshkruan memoret e saj ideale dhe thotë. "Ajo çka unë shkruaj sot nuk duhet ta shkruaj pas një viti"<sup>102</sup> Në një mënyrë korresponduese Lessing shkruan *Nën Lëkurën Time, Po përpiqem ta shkruaj këtë libër me ndershmëri. Por sikur ta shkruaja në moshën tetëdhjetë e pesë vjeç, sa ndryshe do të ishte?*<sup>103</sup> Kësisoj është e dukshme se, ngjashmërisht me Woolf, Lessing beson se memoria është një 'organ i pakujdesshëm dhe përtac' (*Under My Skin, p.13*).

Njësoj si kushdo ndërgjegjesohet në mënyrë akute ndaj perspektivës në ndryshim dhe të vërtetave, të cilat për Lessing janë 'si ngjitja e një mali, ndërsa peizazhi ndryshon me çdo kthesë të rrugës' (*UMS, 12*), secili gjithashtu ndjen përshtypjet dhe kuptimet e gabuara rreth selektivitetit të memories dhe ndërtimit të vetvetes nga memoria. Brenda teksteve të tyre, ato ndodhen në agoni nën mundësinë tepër reale të një larmie të të 'vërtetave' ose 'veteteve' po aq me vlerë. Mbi memoret e saj, për shembull, Woolf komenton, po sigurisht që si llogaridhënie e jetës sime ato janë keqorientuese, sepse gjërat që dikush s'do të kujtojë janë po aq të rëndësishme; mbase edhe më të rëndësishme. *Pse kam harruar kaq shumë gjëra që duhet të kenë qenë, siç mund të mendohet, më të paharrueshme se ajo që unë kujtoj?* (Schulkind, 69)

Vite më vonë, i njëjti refren haset përgjatë *Nën Lëkurën Time* të Lessing:

*Ndërsa filloni të shkruani menjëherë, pyetja fillon të këmbëngulë: Pse e mbani mend këtë dhe jo atë? Pse ju kujtohet në çdo detaj një javë të tërë, muaj, më tepër, një vit më parë, por pastaj errësirë e plotë, një boshllëk?* (12)

Duke u nxjerrë nga konteksti, ndjenjat e Lessing mundet lehtësisht t'i atribuohen, në mënyrë të gabuar, Woolf, dhe ato janë ngushtësisht në paralel me ato të Anna Wulf të *Libri i Artë i Shënimeve* që shpreh pikëllimin:

*por unë nuk mund të kujtoj, e gjitha ka shkuar. Dhe irritohem duke u përpjekur të kujtoj - është si të mundësh një vetete tjetër këmbëngulëse e cila insiston në llojin e vet të privatësisë. Por gjithçka në trurin tim vetëm nëse mund ta arrij atë. Unë tmerrohem se sa shumë nuk kam vënë re, duke jetuar brenda mjegullës subjektive me ngjyra. Si ta di se ajo që unë 'kujtoj' ishte ajo që ishte e rëndësishme? Ajo që më kujtohet, u zgjodh nga Anna, njëzet vjet më parë. Unë nuk e di se çfarë do të zgjedhë kjo Anna tani. (Golden Notebook 139)*

---

<sup>101</sup> Roberta Rubenstein, "Fixing the Past: Yearning and Nostalgia in Woolf and Lessing," *Woolf and Lessing: Breaking the Mold*, eds. Ruth Saxton and Jean Tobin (New York: St Martin's Press, 1994) 16.

<sup>102</sup> Virginia Woolf, *Moments of Being*, ed. Jeanne Schulkind, (London: The Hogarth Press, 2nd edn., 1985) 12.

<sup>103</sup> Doris Lessing, *Under My Skin: Volume One of My Autobiography, to 1949*, (Hammersmith, London: HarperCollins Publishers, 1994) 17.

Rrjedhimisht të dy shkrimtaret ndajnë një mosbesim të dukshëm ndaj memories. Sipas Rubensetin, *Më tepër se Woolf, Lessing me vetëdije pranon se vetë kujtesa është një përbërëse e pakuptimtë, fluide dhe shpesh e padëshirueshme e ndërgjegjes, manifestimet e së cilës varen nga marrëdhënia midis çdo momenti të pranishëm dhe një të kaluarë gjithmonë të larguar* (Roberta Rubenstein, "Fixing the Past: Yearning and Nostalgia in Woolf and Lessing 16). Për shembull, në *Nën Lëkurën Time* Lessing thotë 'dhe pastaj - dhe ndoshta ky është mashtruesi më i keq i të gjithave - ne ribëjmë të kaluarën tonë. Ju në fakt mund ta shihni mendjen tuaj duke e bërë këtë, duke marrë një fragment të vogël të fakteve dhe pastaj duke tjerrur një përrallë prej saj"(13).

Ngjashëm me karakterin e Lessing Janna në *Ditaret e Jane Somers* që dorëzohet në përpjekjet e saj për të veçuar faktin nga fikcioni në tregimet e një gruaje të moshuar të quajtur Maudie, Woolf dhe Lessing gjithashtu arrijnë të përkrahin memoriet personale dhe t'u japin kredibilitet 'tregimeve' në vend që të zgjedhin refuzimin e plotë të tyre. Për shembull, te *Nën Lëkurën Time*, Lessing arrin në përfundimin 'se qasja e mirëfilltë ose faktike nuk të çon në asgjë, vecse në gabime' (*Under My Skin* 138). Mbi romanin e saj *Aventura e Marthas* ajo shkruan, "Unë isha një romanciere dhe jo kroniste. Por nëse romani nuk është e vërteta e saktë, atëherë është i vërtetë në atmosferë, në ndjenjë më të vërtetë' sesa ky regjistrim, i cili po përpiqet të jetë 'faktik'" (*UMS*, 162). Lessing qëllimisht ballafaqon 'fikcionin' dhe 'të vërtetën', shkrimet e saj vetë-përfaqësuese, si dhe biografinë e saj ashtu siç kërkohet. Rrjedhimisht ato ilustronë përmes shembujve përkufizimin e metafiksionit historiografik të ofruar përmes teoricienës moderniste Linda Hutcheon. Hutcheon përkufizon metafiksionin historiografik si një narrative e 'ofruar si një ndër diskutet e tjera përmes të cilit ne ndërtojmë versionet tona të realitetit', dhe argumenton se 'si ndërtimi ashtu edhe nevoja për të janë ato që janë të paregjistruara në romanin post-modern.' (4) Në dritën e përkufizimeve të saj, *Nën Lëkurën Time* ngjan së tepërmi me një tekst postmodern dhe një shembull të metafiksionit historiografik, meqenëse siç thotë Hutcheon ai 'hedh dyshime mbi vetë mundësinë e çdo kuptimi të garantuar, sido që të jetë studiuar në bisedë' (56). Te *Nën Lëkurën Time* Lessing insiston se: *qartësisht unë duhej të luftoja për të caktuar një realitet timin, kundra qëndrimeve instituese të të rriturve se duhet të pranoja realitetin e tyre ... Unë po e deduktoj këtë gjë. (UMS, 13-14)*

Gjatë rikujtimit të udhëtimit të saj në Angli përmes Moskës, si shembull, Lessing ballafaqon atë çka e ëma e saj rikonstrukton për të, si dhe vetë 'realitetin' e saj: *'Historia na thotë se neve na lexonin libra, luanim me plasticinë, vizatonim me shkumsa ... por ajo që është ende në mendjen time është treni që shurmon në një stacion tjetër ... fëmijët e rrëmujshtëm, (42).*

Ndërsa stili autobiografik i Lessing i lejon asaj të copëzojë ngjarje, memorie, dhe sensacione të rëndësishme, ndërprerja tekstuale ndodh ndërmjet të dy narrativave pa ngjashmëri me njëra-tjetrën --- ajo e mamasë së saj dhe e vetë asaj. Unë sugjeroj se ndërgjegjësimi i saj mbi mosputhitjen e memories mbi të cilën të bazojë sensin e 'vetes' së saj sjell një sens alienimi të autorit. Punimet 'vetë-përfaqësuese' ose 'autobiografike' të Lessing janë rrjedhimisht nostalgjike, ashtu siç janë dhe për Woolf, meqenëse të dy shkrimtaret kërkojnë të kapin atë që nuk mund të rifitohet kurre. Në masë të konsiderueshme, *E Qeshura Afrikane: Katër Vizitat në Zimbabve* (1993) është një vajtëm si për të shkruarën ashtu dhe për çrregullimin e së shkruarës përmes stuhive kohore. Kur ndodhet pranë Banket, vendit të jetës së fëmijërisë së saj, ajo do dhe nuk do të kthehet aty. Lessing dhe vëllai i saj, duke mos parë njëri-tjetrin për disa vite, tashmë përpiqen të arrijnë njëri-tjetrin dhe të komunikojnë në një nivel më të thellë në krahasim me

aspektet sipërfaqësore dhe të zakonata, përmes kalimit nëpër shtetin mitik që është tashmë ferma e fëmijërisë dhe jeta e saj. Fatkeqësisht ato nuk e shohin të mundur këtë gjë, duke qenë se është, në mënyrë të çrregullt, e ndryshme për secilin prej tyre, edhe pse në fëmijëri ata ishin të afruar me njëri-tjetrin. Lessing dhe Harry nxisin bashkëbisedimet e tyre me anë të përkujtimeve fëminore dhe secili përpiqet të detyrojë tjetrin çka të mundet.

*"Shumë shpesh, megjithatë, thirrja: A ju kujtohet?" ka si jehonë, "Jo, kam frikë se jo". (5)*

Është e mundur që tekstet vetë-përfaqësuese të Lessing të shihen, qoftë si "fiktive" ose "jofiktive", si mjete tekstuale që ajo krijon dhe manipulon në mënyrë që të rihyjë në botën e së shkuarës. Megjithatë, te *E Qeshura Afrikane*, Lessing komenton me dhimbje rreth nostalgjisë,

Kur ne shohim skenat e kujtuara nga jashtë, si vëzhgues, atëherë na tërheq një tymnajë e artë drejt sentimentalizmit. Dhe ajo çka shohim si kujtim më i shpeshtë është apsekti i jashtëm në lidhje me ngjarjet: *shkëndija që fluturonin deri në shkurë të ndriçuara nga drita e yjeve apo e hënës; një fytyrë e përkulur mbi zjarr, duke mos ditur se po vëzhgohej dhe do të mbahej mend. Por, çfarë ndieja unë atëherë? (African Laughter 72).*

*E Qeshura Afrikane*, në mënyrë të ngjashme me punimet vetë-përfaqësuese të Lessing, si ato 'fiktive' ashtu dhe 'autobiografike', është pjesërisht një përpjekje e saj për të arritur njohjen e vetës sonë të shkuar, për shkak se prej tyre ajo krijon karaktere që, si një autore, ajo përpiqet të manipulojë e të analizojë. Unë sugjeroj se tekstet vetë-përfaqësuese të Lessing janë një përpjekje për të 'ndrequr' të shkuarën, në mënyrë që ajo të jetë në gjendje të përfaqësojë të 'vërtetën' që ajo percepton. Por e 'vërteta' e Lessing, po njësoj si me të tjerët, vijon të ndryshojë, kështu që romanet dhe përshkrimet e saj të ngjareve në të shkuarën evoluojnë përgjithnjë ndërsa ajo përpiqet të kapet pas kësaj të 'vërtete' eluzive dhe *jo-ekzistente*. Schulkind argumenton në mënyrë të ngjashme për Woolf se memoria e saj vepron 'as the means by which the individual builds up patterns of personal significance to which to bind his or her life and secure it' (21). Vetë Woolf komenton se "kam arritur të kuptoj se krijimi i skenës është mënyra ime e natyrshme për të shënuar të kaluarën. Gjithmonë një skenë ka rregulluar veten: përfaqësuese; e qëndrueshëm' (16).

Woolf tërheq nga konstrukti i memories dhe 'tregimeve' të së shkuarës për të përshkruar prezentet si dhe për ta krijuar atë. Për shembull, te *Dallgët* (1931) një karakter pyet: "por çfarë janë tregimet? Lodra që i shtrembëroj, flluska që fryj, një unazë e cila kalon përmes një tjetre, nganjëherë filloj të dyshoj nëse ka histori." (6) Ngjashëm me Anna Wulf te *Libri i Artë i Shënimeve* personazhi "krijoi mijëra histori" (17). Për më tepër, ajo kupton se ka 'mbushur libra të panumërt shënimesh me fraza që do përdoreshin kur unë të kem gjetur atë tregim të cilit u referohen të gjitha këto faza. Por unë ende nuk kam gjetur tregimi dhe nis të shtroj pyetjen, 'A ka histori?' (17). Unë besoj se dikush këtu dallon një dëshirë për një sens të 'vetvetes' dhe një formë të unitetit psikologjik.

Rrjedhimisht unë sugjeroj se ndërsa Lessing dhe Woolf po ashtu janë të ndërgjegjësuar mbi pasaktësinë, cënueshmërinë dhe pabesueshmërinë e memories, secila e manipulon atë sipas teksteve të tyre vetë-përfaqësuese me qëllim arritjen e një ndjesi të plotësisë psikologjike. Sigurisht, personazhet te *Dallgët* përdorin shkrimin e tyre me qëllim arritjen e kësaj plotësie. Për

shembull, Bernanrd, ndërsa hedh mendime mbi poezinë e tij thotë: "*çfarë shkruajta mbrëmë nëse nuk ishte poezi e mirë? A jam shumë i shpejtë, shumë i lehtë? Nganjëherë unë nuk e njoh veten, ose si të mas, të emërtoj dhe të llogarisë thërmijat të cilat më bëjnë ai që jam?*" (7) Secili shkrimtar, i ndërgjegjshëm për shumë tregime të patreguara lidhur me jetët e tyre, femrat, dhe njerëzit në përgjithësi, ka arritur të zhvilloj 'mbështjelljen' e saj vetjake për t'i dhënë jetë të shkuarës së saj, si dhe dhuratës së saj. Për shembull, mbi novelat e Woolf, Elizabeth Abel thotë se janë plot larmi të së shkuarave duke ritrajtuar të shkuarës kryesisht përmes memories, Woolf e diversifikon atë. Duke shmangur kapjen sipas një fikcioni unitar, analog në sytë e saj ndaj tiranisë së ego-s, Woolf gjeneron heterogjenitet jo thjesht duke zhvendosur perspektivën në narrativë por gjithashtu duke pluralizuar historinë.

Shumë ndër personazhet e Woolf dhe Lessing, janë 'vetvete fiktive' autoriale, në tekste të pasura me shtresa të së shkuarës, në mënyrë që secila të përmbajë një 'të vërtetë' të vlefshme personale që zbatohet në çdo moment kohor. Schulkind beson se Woolf është duke 'filtruar të kaluarën përmes një vargu vetvetesh të së tashmes' (13), dhe në një vijë të ngjashme, Herta Newman konsideron *Dallgët* si një "roman psikologjik" që do të nënshtrohet dhe si imazh i vetvetes, të riorganizuar në mënyrë radikale (55). Ajo vëren se shumë kritike kanë arritur të vështrojnë gjashtë figurat te *Dallgët* si 'prototipet, modelet e vetëdijes, aspektet e një psikike të vetme, simbolike' (55). Kritiku Alex Zwerdling që i referohet Woolf si një 'proteus', do binte dakord me një këndvështrim të tillë të Woolf.(9) Margaret Homans gjithashtu siguron një analizë të gjashtë karaktereve ose 'vetveve' fiktive të Woolf, të cilat paraqiten te *Dallgët* dhe ajo beson se "vetëm Bernardi realizon harmoninë e brendshme të cilën të gjithë personazhet përpiqen të arrijnë" (60).

Është mbase e rëndësishme që Bernard, me vetveten e tij të unifikuara, të shkruajë poezi po ashtu në mënyrën si Anna Wulf është një shkrimtare që arrin integrimin psikik dhe unitetin e vetveve të saj fiktive, në mënyrë të ngjashme me Molly, Saul, Ella, dhe Michael. Claire Sprague vë gishtin mbi shembujt shumë-personale të Anna Wulf te *Libri i Artë i Shënimeve* dhe të Clarisa Dalloway në *Znjsh Dalloway* për të argumentuar se "Ashtu si Woolf, Lessing ka zhvilluar një mënyrë unike multi-personale, një shtresë të re kohore, një mënyrë të re të ndërprerjes së pikëpamjes narrative dhe vazhdimësisë së ngjarjeve të jashtme" (10)

Duke konkluduar, si Lessing ashtu dhe Woolf shkruajnë tekste 'vetë-përfaqësuese' ose 'autobiografike' në mënyrë që ato të shmangin përfaqësimin e 'të vërtetës' së vetme ose të unifikuar. Siç ka shkruar Woolf, dhe si Lessing vijon të shkruajë, e shkuara dhe rrjedhimisht e tashme që mbështetet në të shkuarën, pluralizohet dhe pasurohet. Së fundmi, për secilën shkrimtare, ajo bëhet vetë e 'vërteta' dhe 'tregimi' i saj'.

### V.3.1. Libri i Artë i Shënimeve - analizë

*Libri i Artë i Shënimeve* është një roman i vitit 1962 nga Doris Lessing. Ky libër, dhe dy të tjerët në vijim të tij, futen në botën ku Margaret Drabble te *Shoqëruesi i Oksfordit ndaj Literaturës Angleze* ka emërtuar "hapësirën e brendshme të fikcionit" të Lessing, punën e saj që eksploron rrënimin mendor dhe shoqëror. Libri gjithashtu përmban një mesazh të fuqishëm kundra luftës

dhe anti-Stalinist, një analizë të zgjeruar të komunizmit dhe të Partisë Komuniste në Angli që nga vitet 1930 deri më 1950, dhe një shqyrtim të famshëm të lulëzimit seksual dhe lëvizjeve për lirin e femrave. *Libri i Artë i Shënimeve* është përkthyer në disa gjuhë të tjera.

Kur Doris Lessing iu dha çmimi Nobel në Letërsi në 2007, ajo u adresua nga komiteti si “Kjo rrëfyese epike e përvojës femërore, e cila me skepticizëm, zjarr dhe fuqi vizionare ka nënshtruar një qytetërimi të ndarë ndaj shqyrtimit” (*Nobelprize.org*). Formimi i kujdesshëm i kuadrit për përshkrimin e shkrimtares si “*epiciste e eksperiencës femërore*” thekson natyrën qendrore të çështjeve të femrave në fiksionin e saj dhe gjithashtu shmang problemin e identifikimit të saj si një shkrimtare feministe, një etiketim i bashkangjitur punës së saj që me botimin e të fashmshmit *Libri i artë i shënimeve* në 1962. Identifikimi feminist, që romancieria fuqimisht dhe në mënyrë të përsëritur refuzon, është dukshëm ai i simptomave të “*civilizimit të ndarë*” që fikcioni i saj njëkohësisht përshkruan dhe prodhon – një civilizim i ndarë jo vetëm sipas diferencave gjinore, por siç vërteton lidhja e Lessing me feminizmin, gjithashtu përmes interesave të ndryshme politike dhe ideologjike të femrave si një grup i ndarë.

Pyetja nëse punimi i Lessing në përgjithësi, dhe *Libri i Artë i Shënimeve* në veçanti, janë feministe ose nuk u janë nënshtruar studimeve dhe debateve të shumta, dhe vijon të marrë pyetje, pavarësisht kundërshtive të përsëritura të shkrimtarit, si ai i shtuar prej saj që nga hyrja e novelës së vitit 1971:

*“Dorëshkrim për botuesit dhe miqtë; mësova se kisha shkruar një trakt rreth luftës seksuale dhe shpejt zbulova se asgjë që kisha thënë atëherë s’mund të ndryshonte atë diagnozë. Megjithatë thelbi i librit, organizimi i tij, gjithçka në të, thotë në mënyrë të nënkuptuar dhe në mënyrë eksplicite, se ne nuk duhet t’i ndajmë gjërat, nuk duhet të kategorizojmë”*  
(Lessing  
1989

Një shkrimtare femër që përpiqet të jetojë një jetë autentike në botën moderne është fokusi i veprimit për këtë novelë komplekse. Ndërsa novela fillon, Anna Freeman Wulf ka shkruar një novelë të suksesshëm komercialisht që bazohet mbi eksperiencat e saj si një femër e re gjatë Luftës së Dytë Botërore në Afrikën Qendrore Jugore, në një vend të quajtur Rhodesia Jugore. Tashmë duke jetuar në Londër përmes fitimeve që i jepte kjo novelë, Anna kujdeset për vajzën e saj trembëdhjetë vjeçare, Janet. Në rolin e saj si mama, Anna gjen qendrueshmëri emocionale dhe kuptimin; disa nga skenat më të mira në libër përfshijnë Anna dhe të bijën e saj. Ndërkohë, Anna shkruan vazhdimisht nëpër librat e saj të shënimeve për të eksploruar kuptimin më të gjerë të jetës dhe shkrimit të saj.

Anna mban katër libra shënimesh të veçantë; hyrjet në këto libra shënimesh zënë mbi tre të katërtat e novelës në tërësi, dhe ato janë përgjegjëse për strukturën komplekse të librit. Libri blu i shënimeve është një ditar i ngjarjeve të përditshme të jetës së saj; libri i kuq i shënimeve lidhet me politikën; libri i zi i shënimeve lidhet me jetën e saj të mëparshme në Afrikë dhe me jetën e saj profesionale si shkrimtare; dhe libri i verdhë i shënimeve përdoret për draftet fillestare dhe idetë për tregimet. Hyrjet nga të katërta librat e shënimeve ndërkëmbehen ndërmjet seksioneve të veprimit vijues në të tashmen fiksiel, në verën e 1957. Këto seksione në vetvete përbëjnë një roman të shkurtër në të cilën interesi dramatik rrotullohet rreth jetës së Anna-s dhe lidhjes së saj



me shoqen e saj, Molly Jacobs. Pak vite më pas, Anna dhe vajza e saj Janet ndanë shtëpinë me Molly-n dhe të birin e saj, Tommy; Anna tashmë jeton gjysmë milje larg, por të dyja femrat ruajnë një shoqëri të ngushtë.

Natyra e kësaj shoqërie është një nga subjektet qendrore të novelës: Të dy femrat janë të divorcuara, dhe të dyja i përkushtohen kujdesit ndaj një fëmije ndërsa jetojnë një jetë që del jashtë kufijve tradicionalë të shoqërisë. Që të dyja janë anëtare të Partisë Komuniste të Britanisë së Madhe, dhe të dyja besojnë në vlerat jomateriale të një stili jetese që i jep hapësirën e nevojshme për të përjetuar botën. Të dy femrat ndjejnë se shoqëria e tyre është një nga faktorët kyç që i lejon atyre mbijetesën sipas këtij stili jetese.

Anna sigurisht nuk i përshtatet modeleve të të qenurit grua, ashtu siç ofrohet nga shoqëria Anglezë e 1950-ave dhe përfaqësohen në roman si formë e shoqërisë së copëzuar dhe të ndarë në tranzit. Në mënyrë interesante, copëzimi i shoqërisë pasqyrohet në këtë literatura, në veçanti në nroman ku, siç shkruan Anna, “*është bërë një funksion i shoqërisë së fragmentuar, vetëdijes së fragmentuar. Qeniet njerëzore janë kaq të ndara, po bëhen gjithnjë e më të ndara, dhe më shumë të nëndara në vetvete; ata janë qenie për të cilët leximi është bërë "një kapje e verbër drejt plotësisë së tyre"* (Lessing 1989, p. 75). Kjo lidhje e përtëritjes në identitetin e qendrueshëm lidhur me shkrimin dhe leximin pasqyrohet nga dëshira thujse e shtyrë e Anna-s për shkrimin, ndarjen dhe kategorizimin e jetës së saj sipas sferave të veçuara, në mënyrë që të dallojë një sjellje me tipar të përsëritshëm:

*Mbaj katër fletore, një fletore të zezë, e cila ka të bëjë me Anna Wulf si shkrimtare; një fletore të kuqe, me çështjet e politikës; një fletore të verdhë, në të cilën bëj histori nga përvoja ime; dhe një fletore blu që përpiqet të jetë një ditar* (Lessing 1989, fq 418) (Lessing 1989, p. 418)

*Libri i Artë i Shënimeve* hapet me një skenë të takimit ndërmjet Anna dhe Molly në verë të 1957 pas një ndarjeje. Pasi nuk kishin parë njëri-tjetrin për një kohë të caktuar, femrat përpiqen të ribashkohen si shoqe aty ku e kishin lënë dhe të rikthejnë ndjenjat e vjetra të intimitetit dhe besimit në vetvete. Por biseda e tyre njolloset, afrimiteti familjar dhe çiltërsia zhduken, dhe rrjedhimisht komenti hyrës nga Anna “*me aq sa unë mund të shoh, çdo gjë po plasaritet*” (Lessing 1989, p. 25) mund të kuptohet si referim jo vetëm ndaj kolegëve dhe Partisë, por gjithashtu ndaj shoqërisë dhe vetë Anna-s

E cila “*po plasaritet*” nën barrën e sekretit të marrëdhënies së saj të ndryshuar me Riçardin, ish-bashkëshorti i Molly-t. *Në raportin midis grave, ku "bilanci ishte goditur qysh herët"* (Lessing 1989, fq. 26). Molly ishte shoqja e besuar, të cilës Richard i besoi problemet e tij me Martesën e dytë, dhe Anna ishte armikja, “*gruaja e lirë*” me të cilën ai kurrë nuk binte dakord. Në mungesë të Molly-t, Anna zë rolin e saj dhe bëhet jo vetëm mbështetësja e burrit, por gjithashtu objekt i dëshirave të tij seksuale. Sipas këtij ndryshimi tronditës i cili faktikisht dëmton balancën ndërmjet femrave, në mënyrë të dukshme në këtë skenë sipas mënyrës së bashkëbisedimeve të tyre lidhur me ngjarjen, ndryshimeve në itinerare për të folur për Richard përmes referencave ndaj gruas të tij dhe problemeve martesore, Richard nuk adreson rolin e luajtur prej tij për lidhjen ndërmjet Molly-t dhe Anna-s. Strategjia e mënjanimit të prezencës së Richard-it reflekton përfaqësimin e meshkujve të novelës në përgjithësi, në të cilën takimet e dështuara me meshkujt luajnë rol aq të rëndësishëm sa teksti mund të përshkruhet duke pasur meshkujt në qendrën e saj të fshehur: ata janë sekretit i përbashkët, parimi rregullator për të cilin askush nuk flet. Rrjedhimisht mashkulli (dhe meshkujt në përgjithësi) që pengon lidhjen e

femrës, që bëhet sekreti fajtor i Anna-s dhe në dukje mungesa e qendrës së lidhjes së tyre. Nëse ne shohim mashullin duke zënë një pozicion qendror në trekëndëshin, atëherë komenti i Anna-s, i sjellë pak para se ajo të rrëfëhet rreth Richard-it dhe Molly-it, fiton një rëndësi të re: *“kur Anna thotë me zemërim se, edhe pse e quajnë veten femra të lira, ende na përcaktojnë në marrëdhënie me burrat, madje edhe më të mirët”* (Lessing 1989, p. 26), ajo shpreh një gjykim mbi strukturën e shoqërisë në tërësi dhe një pamundësinë e shpëtimit nga realiteti social i ndryshimeve seksuale. Rrjedhimisht, një femër e lirë është një etiketim ironik dhe një gjendje a pamundur për t’u arrirë në një shoqëri ku identiteti ndërsubjektivisht formohet dhe ku, siç do e trajtonin në psikoanalizë, është takimi me hierarkinë (historikisht *kontigjent*) të diferencës seksuale që lejon hyrjen në hapësirën sociale.

Kështu është aksidentale fakti se Anna i kthehet meshkujve si mënyrë shpëtimi ndaj kolapsit emocional dhe psikik; drejt fundit të romanit, Anna *“vendosi që ilaçi për gjendjen e saj ishte një burrë. Ajo ia përshkroi këtë vetes si një ilaç”* (Lessing 1989, p. 562). Në një tekst që dramatikisht dokumenton mungesën e hapësirës për femrat në jetën sociale, politike dhe kritike, zgjedhja mjekësore e një mahkulli, edhe pse duket e çuditshme, unë mendoj se është gjithashtu e vetmja zgjedhje: mashkulli është si i rrezikshëm dhe i nevojshëm, në njërin dhe të vetmen kohë një helm dhe kurim prezenca e të cilit, edhe pse demaskuese e natyrës së ndërtuar të hierarkisë socio-seksuale, ripërforcon vlefshmërinë e saj. Takimi me Milt që ndodh pak para mbylljes së romanit shenjon kthimin e Anna-s në jetën normale – e cila nis me kthimin e të bijës nga kinemaja dhe me prospektet e martesës së ardhshme të Molly-t. Por kalimi i krizës nga Anna është gjithashtu dakordësia e saj ndaj ndarjeve ekzistuese gjinore që bazohen mbi nënshtrimin e femrës ndaj rolit si dukusht që mbështet sistemin, duke i shërbyer meshkujve si tjetri që garanton bashkëveprimin social. Siç cakton në mënyrë emfatike Lacan, *“gruaja është simptomë e burrit”* (1985, p. 168); ajo është *“vendi ku është parashikuar mungesa (mashkullore) dhe përmes së cilës është hedhur poshtë njëkohësisht”* (Rose 1985, fq. 48); pa pëlqimin e saj për të luajtur rolin e saj në shoqërinë trillim, se ky *“trillim”* do të shembet. Deklarata e shprehur nga Milt, një amerikan impotent dhe per pasojë i pafuqishëm, zbulon ndërgjegjësimin e protagonistëve për mekanizmin social dhe domosdoshmërinë që gratë të vazhdojnë lojën e tyre: *Ju duhet të na pranoni, duhet ta bëni këtë, a nuk e dini? A nuk e shikoni se është shumë më keq për ne se sa për ju?* (Lessing 1989, p. 574)

Te *Libri i Artë i Shënimeve* psikoanaliza prezantohet jo si një mundësi e shpëtimit nga fikcioni social i gjinisë, por si një shans i marrjes së shpjegimit dhe për pasojë duke lehtësuar pranimin, edhe pse jo për të luftuar. Një shpjegim i arsyeshëm pse Anna vijon të marrë pjesë nëpër sesionet joefikase të saj me psikoanalistin Jungian, të cilin ajo, në mënyrë ironike dhe të dukshme, e thërret *“Mamaja Sheqer”*, mund të gjendet në deklaratën e Elizabeth Grosz ku:

*Psikoanaliza ushtron një apel për gratë, të cilat gjithashtu mund të shihen si joshje ose kurth, sidomos për ata që duan të sfidojnë funksionet dhe vlerat sociale që u atribuohen grave dhe feminitetit në kulturën tonë (pohuar në mënyrë aktive në teorinë psikoanalitike) (1995, p. 6).*

Në parathënien e novelës së Doris Lessing vihet re se ajo identifikon vetveten si një shkrimtare përmes përemrit mashkullor *“ai”*. Kjo mund të dukej si një gjest mbrojtës për të përballuar insistimin mbi statusin e saj femëror nëpër rishikimet e ashpra të kritikëve meshkuj ku ajo ishte veshur zakonisht si *“Znjsh. Lessing”*, siç evidentohet në rishikimin më tepër simpatizant të

punimit të saj nga Michael Thorpe që mbron Librin e artë të shënimeve duke shkruar se synimi i Znjsh. Lessing ishte prodhimi i “një vepre gjithëpërfshirëse e cila përshkruan klimën intelektuale dhe morale’ të kohës së saj, jo për të prodhuar një këndvështrim feminist. Në vend të kësaj ajo synonte që të plotësonte nevojën për më shumë këndvështrime të ndryshme të gjendjes njerëzore ashtu si një Tolstoy ose një Stendhal mund ta bënte(1973,p.25).

Duke krahasuar shkrimtaren femër me një Tolstoy apo një Stendhal në krahasim me një Eliot apo një Woolf, kritiku përsërit gjestin e Lessing dhe të novelës së saj, në dukje duke shpërfillur ndryshimin gjinor, por vetëm përmes identifikimit të shkrimit dhe të gjendjes humane në subjektin mashkullor.

Duke konkluduar, romancierët postmodernë, ngjashëm me Lessing, interesohen ndaj interpretimeve dhe i hapin rrugën pluralitetit të interpretimeve të mundshme. Liria e shkrimtareve postmoderne është e ngjashme me lirinë e shkrimtarëve. Për pasojë, *Libri i Artë I Shënimeve* është një roman që informon fragmentet që inkurajojnë lexuesit të arrijnë të ç’inkurajohen me narrativat e mëdha; Partia Komuniste.

Çështja më e rëndësishme që Anna, personazhi kryesor, shpreh në mënyrë të përsëritur në librat e saj të shënimeve, në veçanti te libri i kuq i shënimeve, është copëzimi dhe kaosi. Gjithashtu, përshpejtimi i copëzimit ndodh nëpër të gjithë jetën e saj. Momenti kritik në ëndrrën e saj është copëzimi. Kjo tregon se Anna nuk mund t’i shpëtojë copëzimit dhe kaosit, qoftë edhe në ëndrrën e saj: I had a dream for my last appointment *Unë hapa kutinë dhe i detyrova ata të shihnin. Por në vend të një gjëje të bukur, e cila mendova se do të ishte atje, kishte një masë fragmentesh, vetëm copa dhe pjesëza nga kudo, nga e gjithë bota (Golden Notebook, pp.252, 253).*

Ajo shpesh mediton mbi vështirësinë e Partisë Komuniste dhe e konsideron atë të papërshtatshme. Libri i kuq i shënimeve është një regjistër i një periudhe historie; Partia Komuniste, por mbase fundi i Partisë Komuniste. Shumica e karaktereve në novelë, në veç Anna kupton se ato mund të ndodhen në fund të historisë. Ato hetojnë narrativat madhore e universale dhe tregimet gjithëpërfshirëse që i japin drejtim procesit historik dhe legjitimojnë deklaratat e të vërtetës. Eseja e vlefshme e Judith Kegan Gardiner mbi Librin e Artë të Shënimeve të Doris Lessing përshkruan në mënyrë perfekte pak prej manovrave të brendshme komuniste në roman. Në përpjekje për të lënë Partinë Komuniste, ajo shpesh e vë këtë gjë në pikëpyetje. Gardiner (2007) thotë se shumica e komunistëve në roman janë të mashtruar. Komunizmi te *Libri i Artë i Shënimeve* bëhet kështu një bashkësi besimesh të gabuara. Lexuesit motivohen për të zbuluar nëse Anna është e interesuar ose jo mbi komunizmin.

**V.3.2. Një Skeç i së Shkuarës - Virginia Woolf** është një ese autobiografike e shkruar nga Virginia Woolf në 1939. Ajo u shkrua si një pushim nga të shkruarit të biografisë së saj për Roger Fry, artist Anglez dhe shkrimtar, dhe anëtar në *Bloomsbury Group*. Më vonë u përpunua dhe u botua pas vdekjes nga Leonard Woolf dhe tashmë mund të gjendet te *Momentet e Të Qenurit*, një koleksion i shkrimit të saj autobiografik.

“Një skeç i së shkuarës”— është eseja më e gjatë në koleksion dhe me gjasa e paplotë, meqënëse Woolf shkroi hyrjen e fundit pak përpara se të vriste veten në 1941—vendos një lidhje komplekse ndërmjet ushtrimit të forcës, shkrimit, dhe shtytjeve. Teksti në të cilën fraza “moment

*i të qenurit*” ku ndodh fillimisht gjithashtu shfaq se aktiviteti i shkrimit, për të cilin Woolf kishte afrimet adiktiv, mban valencën simbolike të ushtrimit me forcë dhe funksioneve në nivel gjuhësore, sipas të njëjtave mënyra të ushtrimit me forcë të funksioneve në trup. Unë mbase do nis të çpaketoj këtë ekuacion të paqartë duke u fokusuar mbi lidhjet ndërmjet të qenurit dhe ushtrimit me forcë të eksperiencat që përcaktojnë “*momentet e të qenurit*” të Woolf.

Në faqet hyrëse të “*Një Skeç*”, Woolf përshkruan rutinën, aspektet eminente e të harrueshme të jetës së përditshme si “*një lloj pambuku i padeshifrueshëm*”; fraza e saj është “*stenografi private*” për “*momentet e të mosqenurit*” të shpërhapshme dhe të përgjithshme që predominojnë në jetën e përditëshme dhe në të cilat, përmes kontrastit, “*momentet e të qenurit*” janë “*ngulitur*” (*Moments of Being* p.70).

“*Çdo ditë, "vë në dukje Woolf," përfshin shumë më tepër të mos qënit sesa të qënit "; dhe ndonëse "romancier i vërtetë mund të përcjellë disi të dy llojet e qenies" (70), Woolf beson se "prapa pëlhurës së pambukut është e fshehur një model" (72) dhe se ky vokacion i saj si shkrimtare është ta zbulojë dhe ta komunikojë atë.*

"Një Skeç i të Shkuarës" fokusohet në të njëjtën periudhë të jetës së Virginia Woolf si ajo e rikujtur te “*Reminiscencat*”; megjithatë "Një Skeç i të Shkuarës" “u shkrua disa vite më vonë, kur Virginia ishte afërsisht gjashtëdhjetë vjeç. “*Një Skeç i të Shkuarës*” u përzgjedh nga shkrimet e ndryshme të Woolf dhe u redaktua më gjerësisht se *Reminiscencat*”. Në prill 1939, Vanessa sugjeron se Virginia duhet të shkruajë autobiografitë e saj. Virginia fillon me memorien e saj të parë, një panoramë me ngjyra të gjalla e luleve në fustanin e mamasë së saj. Megjithatë, “*mendja letrare*” e Woolf krijoi një memorie tjetër—atë të një mëngjesi të trullësuar, e megjithatë me kulmime sensoriale në shtëpinë e pushimit të familjes Stephen.

Kjo, sugjeron ajo, ndodh për shkak se memoria e St. Ives është më tepër në sintoni me filozofinë e saj, qoftë si shkrimtare ashtu dhe si person, sipas kuptimit se përjetimet sensoriale...i referohet ai mamasë së Woolf në seksionin pararendës, duket se nxisin një konsideratë më të thellë për mamën e saj. Për shkak se mamaja e saj ishte gjithmonë e rrethuar nga njerëz, Woolf nuk ishte e aftë të formojë përveçse një përshtypjeje të idealizuar të bukurisë së Julias, kompetencës dhe gjenezitetit. Natyra precise dhe kërkuese e Julias e përforcojnë këtë imazh; edhe kur Julia po vdiste, ajo korrigjoi qëndrimin te Virginia.

Woolf-i komenton sa e vështirë është të arrish në interpretimin realist dhe/ose kuptimin rreth një gruaje që ka vdekur dyzetë vjet më parë, duke shtuar se e vetmja gjë që ajo vërtetë mund të njohë është fakti i martesës së mamasë së saj me dy meshkuj të ndryshëm, një i duhuri, tjetri intelektual. Julia ka lindur në Indi, e rritur nga një guvernatore Franceze dhe në moshën e rinisë, nën shoqërinë intelektuale/artistike të mamasë së saj. Virginia vijon me rikujtimet e jetës së saj në vijim të vdekjes së të ëmës; mënyra si gjithkush në familje vishte të zezat më të errëta; se si Stella pëpiqej të ngushëllonte Leslie-n, dhe si gjithkush ndjehej sikur i gjithë gëzimi, e gjithë drita, të gjitha të qeshurat, ishin larguar nga shtëpia. Ajo rikujton dy momente të dritës transhendente dhe jetës ku përipiqej të tejshponte zymtine, ajo e cila përbëhej nga ndriçimi dhe ngjyra e dritareve në Paddington Station, dhe tjetra duke u formuar sipas një transhendente intelektuale – një moment i leximit të një poezie për Vanessa-n dhe të pasurit të një qasjeje intuitive të menduar mbi kuptimin e vërtetë të poems.

Vdekja e Julias e bëri atë joreale, fëmijët e saj solemnte, Stella-n një lloje martire. Në një farë mënyre, Stella arritë të sjellë pak dritë në jetën familjare. Virginia jep hollësi rreth aspektit fizik të Stella-s, ajo përkujton në hollësi të vëllain Thoby (të dytin nga katër fëmijët dhe më i madhi në moshë). Ajo e përshkruan atë si të zgjuar por jo intelektual, emocional në rininë e tij dhe të përmbajtur si i ri, i turpshëm në mendime, i vendosur, dhe nën gjitha këto, njëkohësisht i përkushtuar dhe krenar për nipat e tij.

Woolf-i ofron një rikujtim të gjatë e të detajuar të sezoneve verore që familja Stephen kaloi në St. Ives. Leslie fillimisht hezitonte të harxhonte para për një shtëpi të dytë — Talland House, me hektarë të tërë kopshtesh dhe afërsi me detin. Virginia përshkruan historinë e qytetit, sjelljet e tij si një fshat peshkatarësh dhe sjelljet e familjes si qytetarë të kohërave të verës. Drita dhe jeta e St. Ives ishte po aq e gjallë në të tashmen e Woolf sa dhe në të shkuarën e saj. Pak pasi Woolf të zhvillonte një lidhje të ngushtë me Vanessa-n ndërsa përballej jo vetëm me mospëlqimin e George ndaj lidhjes së Vanessa me Jack, por me jetën në përgjithësi, në një komunitet prej meshkujsh, duke përfshirë Leslie-n e lëkundur, George-in intelektual por jo të mprehtë, Gerald dhe Adrian të zënë me punë, dhe punëtorin Thoby. Ajo rikujton rutinën e mëngjeseve në Hyde Park Gate, në të cilat Vanessa dhe çunat nxituan për në shtëpi, përkatësisht nëpër vendet e tyre, duke lënë Virginia-n në studimet e saj dhe Leslie-n sipër në çati. Lesli ishte mashkulli tipik Viktorian— konservativ dhe tradicional. Ajo dhe Vanessa ishin më tepër Edwardiane sipas pikëpamjes së tyre duke parë përpara.

Më pas Virginia rikujton rutinën sociale Viktoriane të mirësjeljes dhe përmbajtjes ndaj rregullave të bisedave sipërfaqësore, rregulla të cilat sipas sugjerimit të saj informonin shoqërinë e brishtë, sipas mënyrave plot me implikime.

Ky punim, “*Një Skeç I Së Shkuarës*”, është një ushtrim nëpër eksperiencën, duke i kapur ato, duke i regjistruar dhe interpretuar sa herë ato sillen në vëmendje, aq sa dikush të mund t’i rikujtojë ato. Këto çështje të kohës, memories sensoriale dhe eksperiencës janë tema të përsëritura në punimin e saj, dhe eksplorohehen më tej në kontekstin e mendjes koshente dhe subkoshente (p.sh. “*Një Shënim mbi Mur*”, “*Orlando*”, “*Znj. Dalloway*”)

**V.4. Doris Lessing- Nën Lëkurën Time: Volumi i Autobiografisë Time të 1949** (1994) ishte volumi i parë i autobiografisë së Doris Lessing, që mbuloi periudhën e jetës së saj që nga lindja në 1919 deri kur u largua nga Rhodesia Jugore (Zimbabwë e tanishme) në 1949. Edhe pse Lessing përshkruan fiksionin e saj jo si autobiografik, në këtë volum ajo vendos krahasimet eksplicite ndërmjet vetes së saj dhe karakterit të huazuar, Martha Quest, të serive Fëmijët e Dhunës.<sup>104</sup>

Volumi i dytë i autobiografisë së Lessing u shfaq më 1997: *Të Ecurit në Hije: Volumi II i Autobiografisë Time (1949-1962)*

---

<sup>104</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Under\\_My\\_Skin\\_%28book%29#cite\\_note-1](https://en.wikipedia.org/wiki/Under_My_Skin_%28book%29#cite_note-1)

Punimi më i rëndësishëm i Doris Lessing që nga Libri i Artë i Shënimeve, një autobiografi e jashtëzakonshme që mbulonte 30 vitet e parë të jetës së saj cakton standarde të reja për t'u konsideruar në këtë zhanër dhe është e sigurt se do ketë një ndikim në kohë për lexuesit e saj.

Sipas të njëjtit kombinim të intimitetit të zjarrë dhe komentimit social që e bëri Librin e Artë të Shënimeve (1962) një klasik të kohërave tona, Lessing shkruar mbi fëmijërinë dhe rritjen e saj në Afrikën jugore.

Kjo është një autobiografi shpërhapëse—ajo pranon se fiksioni i saj “*bën punë më të mirë se sa e vërteta*”- megjithatë skenat dhe fjalitë godasin me një feksje njohjeje, duke artikuluar atë çka nuk dinit se ju ndjenit. Pjesët më të mira janë rreth fëmijërisë, fizikalitetit intensiv të saj. “*E gjithë potencia dhe era e keqe e mbytur. "Ajo nuk përshtatej. Pas personit të saj publik të këndshëm dhe kompetent, ajo inatosej kundër nënës së saj të zhgënjyer që donte një vajzë të vogël Angleze të mirë- rritur. Dy gjëra e shpëtuan Lessing dhe e ndihmuan për t'u bërë një shkrimtare: ajo lexonte, lexonte dhe lexonte, dhe ajo vërtitej e lirë mes shkurreve të egra rreth fermës, por gjithnjë ajo ishte në pritje për t'u larguar. Në shtëpi, në konvikt, përmes dy martesave katastrofike dhe disa lidhjeve të rastësishme, dera u përplas ajo i urren mitet e egra të "qytetërimit të bardhë", duke shikuar prapa tani, ajo gjithashtu ngjall absurditetin e zellit të saj komunist. Fragmentet janë të unifikuara nga një mendim: "Së shpejti (por kur?) Do të jem jashtë nga këtu. " (Under My Skin, 1949, p.39)*

Ky është një tregim i një gruaje të re të lindur nga prindër Britanikë në Persi, e cila më pas shpërngulet me prindërit në Rhodesia Jugore kur ajo ishte pesë vjeçe. Ky është një tregim i Doris dhe mendimeve të saj lidhur me njerëzit me ngjyrë në Afrikë, gratë e asaj kohe, idealet dhe progresin e partisë Komuniste, si dhe vetë ndërveprimet me prindërit e saj.

Doris nis tregimin me një udhëtim të shkurtër nëpër pemën familjare, si të mamsë së saj ashtu dhe të babait të saj. Mamaja e saj, Maude, është një infermiere gjatë Luftës së I Botërore, dhe humbet burrin që do kur anija e tij fundoset në det. Ndërsa ajo e vajton, ajo takon babain e Doris, Alfred, ndërsa ai po rikuperohet nga një prerje e këmbës së tij, dhe nga depresioni, në spitalin ku ajo punon.

Maude dhe Alfred Tayler janë të martuar, dhe kur lufta mbaron, Alfredi punësohet nga banka që e punësoi atë para luftës për të marrë një pozicion në Persi, ku dhe familja e tij jeton prej pesë vitesh. Aty lindin Doris dhe vëllai i saj Harry. Taylers-at nuk ndjejnë nostalgji për Anglinë, dhe as nuk synojnë të kthehen aty apo në ndonjë pozicion tjetër bankar, kështu që kur ata kthehen në Angli nisin të kërkojnë një mënyrë për të lënë shtetin.

Familja lëviz në Rhodesia Jugore, duke marrë pjesë në një program të krijuar nga qeveria e të bardhëve në Rhodesia Jugore për kolonizimin e shtetit me fermerët, të cilëve u ofrohet tokë dhe një hua e vogël. Vitet e Doris në fermë i mësojnë asa vlerën e punës dhe ajo aftësohet në shumë detyra dhe punë që shumica prej fëmijëve Britanik nuk do mund t'i përjetonin kurrë. Shkollimi i saj bëhet përmes mësimeve të mamasë së saj dhe përmes leximit të librave. Doris nuk ecën mirë me strukturat sociale të shumicës së shkollave pranuese, kështu që ajo përfundon shkollimin e saj zyrtar në moshën 15.

Babai i Doris vendos se është i lodhur nga lufta dhe argumentet ndërmjet Doris dhe mamasë së saj, dhe Doris largohet për të gjetur punë në Salisbury. Doris martohet me Frank Wisdom kur ajo

është 19, dhe së shpejti bëhet me dy fëmijë. Doris kupton se ajo vazhdimisht thur plane për të qenë e pavarur dhe e lirë për të udhëtuar, por vijon të ndërmarë veprime që e kushtëzojnë atë. Shpirti i saj i palodhur e çon atë në përfshirjen me komunizmin, shturjet seksuale dhe përfundimisht duke i lënë fëmijët dhe burrin e saj për të kërkuar lumturinë në mënyra të tjera.<sup>105</sup>

Doris martohet me Gottfried Lessing, dhe lind një fëmijë tjetër, Peter. E përballur sipas shpirtit të saj të pavarur, një kërkim për diçka më të mirë, dhe një qasje pozitive ndaj aftësisë së saj për të bërë gjithçka, Doris më 1949 largohet nga Gottfried dhe shpërngulet me të birin Peter në Londër për të nisur një karrierë si shkrimtare.

"Çfarë është më mirë se një biografi e mirë? Jo shumë prej romaneve," shkruan Lessing në kapitullin e saj të parë, i cili është i destinuar të jetë një ndër autobiografite më të mira të kohërave tona. Edhe pse Lessing ka përfshirë jetën e saj në thuajse të gjithë romanet e saj, më e përmendura seria e *Kërkimit të Martha-s*, dhe ka botuar disa skeçe të shkurtra autobiografike, kjo është autobiografia e saj e parë e plotë, me një volum të dytë të projektuar duke mbuluar nga viti 1950 e sipër. Qysh nga fëmijëria e saj në botën e egët që atëherë quhej Rhodesia Jugore (tashmë Zimbabwe) përmes jetës së saj rinore dhe e martuar në Salisburi gjatë viteve komuniste të Luftës II Botërore, Lessing është në gjendje që njëkohësisht të kapë nevojën urgjende ndaj ndjenjave të saj rinore dhe për të komentuar lidhur me vetveten e saj të së shkuarës, si me dhembshuri dhe distancën që sjell moshën e maturuar. Kjo është një memorie jashtëzakonisht e gjallë që shfaq origjinat e një shkrimtareje befasuese. Gjithashtu kjo i jep lexuesit një lidhje të drejtpërdrejtë me eksperiencat fizike dhe emocionale të fëmijërisë dhe rinisë, të cilat janë universale dhe pa kohë.

## V.5. Virginia Woolf - "Reminiscencat"

"*Reminiscencat*" u shkrua herët gjatë karrierës së Woolf, kur ajo qëllimisht caktonte ndaj vetës një seri ushtrimesh dhe testesh me qëllim zhvillimin e aftësive të saj në të shkruar. Një prej tyre ishte përshkrimi i fëmijërisë së saj. Ndjenjat e Woolf për motrën e saj Vanessa ishin një ndër më të rëndësishmet tek jeta e saj. Thurrja komplekse e lidhjeve të njerëzve që banonin në shtëpi ishin përcaktuesit ku shumica e "*Memoarave*" merreshin në shqyrtim.

Reminiscenca është Kapitulli i parë i *Momentet e të Qenurit*, që përbëhet nga një koleksion prej disa shkrimesh më parë të pabotuara të Virginia Woolf. Të shkruara në periudha të ndryshme të jetës së saj dhe me synime të ndryshme personale, shkrimet kryesisht eksplorojnë lidhjen e Woolf me të shkuarën e saj – në veçanti besimin e saj se e shkuara mundet, dhe duhet, të jetë burim i të vërtetës personale dhe krijuese. Seksioni i parë titullohet "*Reminiscencat*", dhe sipas editorit u shkrua nga Woolf kur ishte te të njëzetat dhe sapo kishte filluar karrierën si shkrimtare – për të praktikuar thellimin mbi të shkuarën e saj dhe përkufizimin e këtyre të vërtetave. Përmbajtja e "*Reminiscencat*" përbëhet thuajse ekskluzivisht nga rikujtimet e Woolf rreth fëmijërisë së saj, në veçanti pikëpamjet e saj tepër të idealizuara për mamanë e saj, e cila vdiq

---

<sup>105</sup> <https://www.buffalolib.org/vufind/Record/804478/Reviews>

kur Woolf s'kishte mbushur akoma dhjetë vjeç dhe prezenca e së cilës në mendjen e Woolf vijonte të ruhej, thuajse si pashpëtim.

Virginia Woolf-i pohon se ka shkruar *“Reminiscences”* për nipin e saj Julian Bell, edhe nëse, siç thekson Jeanne Schulking, ai *“mund të mbajë përgjegjësi vetëm në një kuptim shumë të largët për të frymëzuar këtë biografi,”* për shkak se Woolf nisi punën në këtë punim gjatë verës së 1907, dhe Julian lindi vetëm me ardhjen e shkurtit 1908. Kjo ishte kohë vendimtare për Woolf; ajo po degëzohej nga shkrimet e rishikimeve mbi librat në shkrimin e fiksonit – p.sh. në këtë kohë ajo pati filluar *Melimbrosia*, që më vonë do botohej në një version të ndryshuar si *Udhëtimi Jashtë*, romani i saj i parë – dhe, sipas eksperimenteve stilistike, ajo, sipas fjalëve të Shculkind, do *“caktonte”* veten në shkrimin e ushtrimeve, përmbajtja e të cilave do përfshinte që nga *“përshkrimi i vendeve të vizituara deri tek jeta e miqve të ngushtë ose të afërme”*

Woolf-i shkruan memualet e nipit të saj, Julian, fëmijës më të madh të Vanessa-s. Rikujtimet nga Vanessa për Woolf përfshijnë bukurinë e saj, gjenerozitetin dhe sensitivitetin, praktikitetin e saj, sinqeritetin e saj të drejtpërdrejtë, talentin e saj artistik, dhe përkushtimin e saj për të qenë një piktoresh e suksesshme. Këto rikujtime e sollën në rikujtime më të hollësishme rreth Virginia dhe maamsë së Vanessa-s, Julia, që sipas shkrimit të Woolf, u martuan, patën tre fëmijë (përfshirë Stella, e cila u bë mamaja zëvendësuese kur Julia vdiq. Woolf shkruan për periudhën e mbushur me mlllef pas vdekjes së Julias. Stella, vajza më e madhe e Julias, iu përkushtua kujdesit për burrin e Julias, Leslie. Woolf pretendon se Julia e priste këtë nga Stella, po ashtu siç e priste nga vetja, por nuk dallonte mënyrën se si Stella do ishte një person më i lumtur. Kjo e bëri Stella-n të dëshpëruar për t'u kënaqur. Woolf sugjeron se faji i Stella-s larg shtëpisë kur Julia vdiq ishte një arsye pse Stella u përkushtua kaq shumë ndaj Leslie-t në mlllefën e tij, dhe arsyeja pse ajo morri përgjegjësitë amësore të Julias.

Adresimi i drejtpërdrejtë me të cilin hapen *“Reminiscences”* (“mamaja juaj”) sinjalizon se Julian Bell është lexuesi ndaj të cilit i drejtohej Woolf në këtë pjesë, por duke marrë parasysh datat e mësipërme, eksperimentimi i saj me forma të reja ndërsa zhvendosej nga jofiksioni në fikson, dhe mënyra si Woolf “ju” ofron – i cili njëkohësisht shiheni si Julian por edhe jo si Julian – një portret i motrës së saj Vanessa në rini, Virginia kishte rilindur, *“Reminiscences”* është një pjesë më tepër komplekse se një letër e thjeshtë për gjeneratën tjetër. Për shkak se Woolf është prezentë si narratorë, dhe për shkak të skenave të ripërmbledhura nga fëmijëria e saj – të cilat ajo i kujton kryesisht të përbëra nga “dy hapësira të mëdha”: *“dhoma e vizatimit dhe kujdesit shëndetësor”* dhe *“kopshtet Kensington”* – janë shpërhapur me *“kujtimet”* e hershme të mamasë së saj (që Woolf e risjell së bashku bazuar në sjelljet, fjalët, madje dhe heshtjet nga vetë reminiscencesat e saj për personalitetin e sjellshëm të së ëmës), duket e drejtë leximi i kësaj pjesë si një hibrid. Siç thekson Schulkind: *“në trajtimin e memoarit të gjeneratës së ardhshme dhe në zgjerimin e temës së saj për të përfshirë familjen Stephen, nuk mund të bëhen dallime kuptimplote ... mes biografisë (së Vanessa-s) dhe autobiografisë.”*<sup>106</sup>

Dhe ky integrim i historisë personal në fiksonin e saj është diçka me të cilën janë mësuar të gjithë lexuesit e Woolf, në veçanti në lidhje me figurën spektrale të Leslie Stephen që përndjek shumicën e punimit të Woolf – ashtu siç bën dhe vëllai i saj Thoby, vdekja e të cilit merr kuptim

<sup>106</sup> Jeanne Schulkind, *Moments Of Being*, Virginia Woolf, Chatto and Windus for Sussex University Press, 1976, p.26



fiktiv në *Dhoma e Jakobit*, si dhe në karakterin tjetër të pakapshëm Percival në kryeveprën e saj *Dallgët* (shumë perpjekje nga ana e Woolf në depërtim, sipas sensit Frojidian, në këtë traumë). Vdekja e Julias është shenjuar nga kritikë të panumërt si një frymëzim për Znj. Ramsay te *drejt Far-it*, dhe shkrimi i kësaj novele shkaktoi që Woolf të ndjehet se më në fund ishte në gjendje të lërë në paqe, në mënyrë analitike, memorien e së ëmës: *“I suppose that I did for myself what psychoanalysts do for their patients. I expressed some very long felt and deeply felt emotion. And in expressing it I explained it and then laid it to rest Unë mendoj se unë bëra për veten time atë çfarë psikoanalistët bëjnë për pacientët e tyre. “Unë shpreha një emocion të ndjerë shumë gjatë dhe të ndjerë shumë thellë. Dhe duke e shprehur këtë, e shpjegova dhe më pas e lashë të pushonte.”*<sup>107</sup>

Në të njëjtën kohë, Woolf-i pranon se shkrimi është një akt i kotë për të pikturuar një panoramë të saktë të të vdekurve; kjo bëhet shkak për natyrën përsëritëse të projektit të saj jetëgjatë, shpesh obsesiv, të të punuarit përmes një traume kryesore të tillë, në punimin e saj fiktiv dhe jofiktiv, më në veçanti në ato pjesë që ngatërrojnë kufirin ndërmjet zhanrit ose mediumit (këto *“narrativa fluturake”*), duke shkruar mbi rreziqet e vdekjes në obskurim të subjektit që kërkon ta bëjë të pavdekshme: *“Fjalët e shkruara të një personi i cili është i vdekur ose ende i gjallë priren më së shumti për fat të keq të kapen pas zbukurimeve të qarta duke anuluar të gjitha dëshmitë e jetës.”* Sapo fjalët të harxhohen, kjo ndodh edhe me çdo pjesëz të mbetur jete që ata dëshirojnë të rijetësojnë:

*Por kur ne bëjmë thirrje ndaj harxhimeve ekstravagante të një jete të tillë, ne tentojmë padyshim të bëjmë lëshime në këndvështirmin e pjesëve përreth, burri dhe fëmija, dhe stëpia që nëse ju i shikoni si një e tërë duke i përfshirë, duke plotësuar atë, vjedh jetën e shpejtësisë së saj shigjetare, dhe nisjen e saj tragjike ...Ata flasin rreth saj si diçka që ka ndodhur, duke rikujtuar, sikurse çdo gjë përreth saj të rritej për nga rëndësia, mënyrën se si rrinte dhe kthehej, dhe se si zogjtë këndonin me zë të lartë, ose si një re e madhe kalonte përgjatë qiellit. Ku shkoi ajo? Ajo çka ka thënë nuk ka rreshtur kurrë.*<sup>108</sup>

Dhe minimi i kësaj fushe mllefi do të thotë se të vdekurit mund të vazhdojnë të flasin përmes të jetuarve: në lehtësimin e *“katastrofës më të madhe që mund të ndodhë”*, e nxitur përmes shtytjes së shkrimtares për të përsëritur traumën me qëllim punimin mbi të, rreziku i kalimit në lëngim (*“Unë arrita ta ideoj këtë lloj peme si një simbol të lëngimit, për shkak se ishte e heshtur, duruese dhe pa fruta”*) shihet si një rrezik kurdoherë prezent. Megjithatë, të jetuarit pa kujtuar vdekjen e dikujt është një rrezik i harrimit jo vetëm se nga vjen dikush, por gjithashtu kush është ai, si tregimi i dikujt përsëritet apo i reziston atyre të gjeneratave të mëparshme:

*Kur ju shqyrtoni ndjesitë nëpërmjet mikroskopit intensiv që huazohet përmes keqardhjes, është e mahnitshme se sa ato zgjaten në largësi, ngjashëm me qimen më të hollë të ariut të murrmë, përmbi traktet e pamasa të substancës. Dhe ne, si fëmijë pa ide konkrete, e trajtonim atë si detyra jonë e përshkallëzuar për të kërkuar këto atome, kudoqoftë që ato të ndodhen të*

---

<sup>107</sup> Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis Elizabeth Abel University of Chicago Press, 1989, p.46

<sup>108</sup> Jeanne Schulkind, Moments Of Being, Virginia Woolf, Chatto and Windus for Sussex University 1976, p.39

*sprucuara përreth sipërfaqes, maleve dhe oqeanëve të mëdha, të botës. Është për të ardhur keq kujtimi i orëve që harxhuam nëpër këto spekulime kaq të imta.*<sup>109</sup>

Ajo çka Woolf-i sugjeron këtu është se dikush nuk duhet të harxhojë orët duke shqyrtuar lëngimin nën “*mikroskopin(et) intensive*”: qoftë kur shikohet nga larg apo kur thyhet më tej në atome, lëngimi mbetet një ndarjen nëpër pëlhyrën e ekzistencës sonë të përditshme. Dhe vetëm përmes shkrimit, një akt i njehsimeve terapeutike me një mllef të tillë, inate të tilla të sprapësuar nëpër formimet tona psikologjike, në mënyrë që ne të bashkojmë faktin me fikcionin, historinë dhe korrespondencë, pikëllimin dhe shprehjet e mahnitshme: ashtu si jeta jeton përtej linjave kufitare, gjithashtu dhe vdekja duhet të përpunohet duke ndjekur një udhëtim kudo që ai të na çojë—për aq kohë sa ai nuk e sjell atë më thellë në botën joproductive të heshtjes. Nëse ajo që Leslie Stephen thotë ndërsa jetesa “*nuk ka rreshtur kurrë*”, atëherë detyra e Woolf është interpretimi i këtyre fjalëve, copëzave, veshjeve, dhe më pas ti transmutojë në fjalën e shkruar, në mënyrë që vdekja të mos jetë fundi i tregimeve të tyre apo i transmetimeve të ardhshme të tyre.

## **V.6. Virginia Woolf- Dallgët Analizë**

*Dallgët* e botuar fillimisht më 1931, është romani më tepër eksperimental i Virginia Woolf. Ajo konsiston në monologun e folur nga gjashtë personazhet e librit. Bernard, Susan, Rhoda, Neville, Jinny, and Louis. Gjithuashu jo më pak për nga rëndësia është Percival, personazhi i shtatë, edhe pse lexuesit nuk e dëgjojnë kurrë të flasë në vetën e parë. Të folurit me veten hapur që karakterizon jetët e personazheve thyhet përmes nëntë interludeve të shkurtra në vetë të tretë, ndërsa gjashtë personazhet ose “zërat” flasin Woolf eksploron konceptet e individualitetit, vetvetes dhe komunitetit. Secili karakter është i dallueshëm, e megjithatë së bashku ata përbëjnë (siç e ka përcaktuar Ida Klitgård) një gjestalt rreth një ndërgjegjeje të heshtur qendrore.

### **V.6.1. Tërësia e personazheve**

Bernardi është një rrëfyes tregimesh, gjithmonë në kërkim të ndonjë fraze eluzive dhe të mirëpërshtatur. Disa kritikë e shohin shokun e Woolf E. M. Forster si një frymëzim për të.

Louis është një njeri i jashtëm që kërkon pranim dhe sukses. Disa kritikë shohin tek ai aspekte të T. S. Eliot, të cilin Woolf-i e njihte mirë.

Neville, që mund të jetë bazuar pjesërisht në një nga shokët e tjerë të Woolf, Lytton Strachey, kërkon një seri meshkujsh, ku secili prej tyre bëhet objekti aktual i dashurisë së tij transhendentale.

Jinny është një socialiste, këndvështrimi mbi botën i së cilës i korrespondon bukurisë së saj fizike, trupore. Ekziston evidencë se ajo bazohet në shoqen e Woolf, Mary Hutchinson.

---

<sup>109</sup> <https://proustitute.wordpress.com/2015/04/10/virginia-woolfs-reminiscences-figuring-death/>

Susan i largohet qytetit, duke preferuar rrethinat e fshatrave, ku ajo ndeshet me emocionet dhe dyshimet e të qenurit nënë. Disa aspekte të Susan risjellin në vëmendje motrën e Woolf Vanessa Bell.

Rhoda është e çorientuar nga vetëdyshimi dhe ankthi, duke refuzuar gjithmonë dhe pranuar kompromisin njerëzor, duke kërkuar gjithmonë vetminë. Ajo krijon eko ndaj poezisë së Shelley-t "Pyetja" (e parafrazuar: *Unë do mbledh lulet e mia dhe do t'i prezantojë ato – Oh! Për kë?*). Rhoda i ngjan Virginia Woolf në disa aspekte.

Percival, pjesërisht i bazuar mbi vëllain e Woolf, Thoby Stephen, është heroi pothuajse hyjnor dhe pa gabime morale nga gjashtë të tjerët. Ai vdes në mes të novelës, ndërsa përfshihet në një kërkim imperialist në Indinë koloniale të dominuar nga Britanikët. Percival nuk flet kurrë në vetë të parë te *Dallgët*, por lexuesit mësojnë rreth tij hollësisht ndërsa gjashtë personazhet e tjera përshkruajnë dhe reflektojnë mbi të në mënyrë të përsëritur.

Romani vijon me gjashtë narratorët e saj nga fëmijëria deri në moshë madhore. Woolf shqetësohet me ndërjegjen individuale dhe mënyrat në të cilat ndërjegjet e shumëfishta nuk të mpleksen së bashku.

### V.6.2. Stili

Vështirësia e caktimit të një zhanri për këtë roman komplikohet përmes faktit se *Dallgët* krijojnë zymtësi në dallimet ndërmjet prozës dhe poezisë, duke lejuar që romani të rrjedhë nëpër gjashtë monologjeve të brendshme jo të pangjashëm ndërmjet tyre. Ngjashëm, libri thyhen kufijtë ndërmjet njerëzve, dhe vetë Woolf ka shkruar në *Ditarin* e saj se të gjashtë nuk duhet të merreshin aspak si “*personazhe*” të veçanta, por si pamje të ndërjegjes që iluminojnë një sens vazhdimësie. Edhe termi “*novelë*” mund të mos përshkruajë saktësisht formën komplekse të *Dallgët*, siç përshkruhet në biografië letrare të Woolf nga Julia Briggs (*Një Jetë e Brendshme*, *Allen Lane 2005*). Vetë Woolf nuk e quajti një roman, por një “*poezi rolesh*”.

Libri gjithashtu eksploron rolin e “*ethosit të edukimit mashkullor*” në formësimin e jetës publike, dhe përfshin skena të disa prej karaktereve që përjetojnë abuzimin gjatë ditëve të tyre të para të shkollës.<sup>110</sup>

### V.6.3. Recepti

Marguerite Yourcenar përktheu *Dallgët* në Frëngjisht për një periudhë mbi dhjetë muajsh në 1937. Ajo u takua me Virginia Woolf gjatë kësaj periudhe dhe shkroi: “*Unë nuk besoj se po bëj një gabim... kur e vendos Virginia Woolf-in midis katër ose pesë virtuozëve të mëdhenj të gjuhës angleze dhe midis romancierëve të rrallë bashkëkohorë, puna e të cilëve ka disa shanse që të zgjasë më shumë se dhjetë vjet.*”<sup>111</sup>

<sup>110</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Waves#cite\\_note-4](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Waves#cite_note-4)

<sup>111</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Waves#cite\\_note-6](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Waves#cite_note-6)

Edhe pse *Dallgët* nuk është një nga punimet më të njohura të Virginia Woolf, ai ka fituar një lloj kulti në vijim të viteve të fundit, dhe disa kritikë e konsiderojë të nënvlerësuar. Shkollari letrar Frank N. Magill e renditi atë një nga 200 romanet më të mirë të kohës në librin e tij të referencave, *Kryeveprat e Literaturës Botrore*. Në *The Independent*, autorja Britanik Amy Sackville shkroi se "*si një lexuese, si një shkrimtare, unë vazhdimisht i kthehem, për nga liricizmi i saj, melankolisë, humanizmit*".

Në ditarin e saj Virginia Woolf-i e përshkruan këtë roman si "*një libër abstrakt, mistik dhe pa sy*". Në romanin e saj ajo nuk shqetësohet të tregojë se natyra është armiqësore dhe në ndryshim, dhe as nuk shqetësohet në përgjigje me jetën e shoqërisë, apo madje dhe një grupi të caktuar; por ajo ka zgjedhur gjashtë karaktere dhe novela vijon me zhvillimin e tyre që nga fëmijëria në moshë të thyer, dhe shqyrton përgjigjen e caktuar që ata i japin jetës si individë.

Tema qendrore është eksperiencia e brendshme e individëve dhe mënyra si i përgjigjen dashurisë, vdekjes, të kaluarit në moshë të thyer, apo ndaj jetës si një e tërë. Një nga veçoritë më befusuese të "*Dallgët*" është struktura e saj, e përbërë nga një seri monologesh. Kjo mënyrë e qasjes ndaj temës kishte avantazhin e të mundësuarit të prezantimit të mendimeve të brendshme për karakteret në një mënyrë më tepër bindëse, por ajo prezantohet si një problem i vështirë në lidhje me mënyrën, sipas së cilës karakteret do mund të bëhen të njohur për lexuesin; ndërsa të gjithë ata shprehin veten e tyre sipas të njëjtës idiomë të brishtë dhe imagjinative dhe nuk mund të njihet përmes një mënyrë të veçantë mendimi apo përmes një gjuhe specifike, Virginia Woolf duhej të prodhonte një pajisje që duhet t'i lejojë çdo personazhi një cilësi dalluese, e cila duke u theksuar në mënyrë të vazhdueshme, bëhet një simbol i karakterit. Secili prej tyre i bashkangjitet një fraze të caktuar, ose një sjelljeje të caktuar, e cila është e çuditshme për të.

Bernardi i bashkangjitet kuriozitetit të tij, formimit të frazave dhe tregimeve të tij:

*"kjo është, unë jam një mekanizëm i natyrshëm i fjalëve, fryrës flluskash përmes një gjëje dhe tjetrës"* (*Waves* p. 82). Susan në thelb është vetvetja sipas nevojës së saj për të zotëruar, për të dhënë dhe për t'ju dhënë: "*Unë do të përçmohem dhe do të të lidhem tërësisht me pasionin e zjarrtë dhe të bukur të mëmësisë"* (*Waves* p. 94) Ajo është elementale dhe e sinqertë: "*ajo e përçmon kotësinë e Londrës"* (p. 85) "*ajo ka lëvizjet e fshehta (edhe midis tavolinave dhe karrigeve) të një kafshe të egër"* (p. 86).

Fraza e saj karakteristike është: "*Unë dashuroj, unë urrej"* (pgs. 11, 98, 162, 176) *Ne identifikojmë Rhoda-n përmes frikës së saj ndaj jetës, "një përbindësh në zhvillim"* (pg. 47), dhe *ëndrrave të saj. Ajo përshkruhet si "wet nymfi i burimit gjithmonë i lagësht"* (pgs 84, 183) dhe fraza e saj karakteristike shfaq frikën e saj ndaj jetës: "*dera hapet dhe tigri hidhet"* (p. 93)

Ne e njohim Jinny-n përmes sensualizmit të saj dhe nevojës për adhurim; simboli i saj është vetë trupi i saj dhe frazës së saj: "*Unë kërcëj. Unë gurgulloj"* Te Nevillë ekziston një dashuri e dukshme e rregullsisë dhe qartësisë intelektuale. Ai është: "*gërshëra priste saktë"* (p. 4) Louis ka një sens të pasigurisë sociale, prej prejardhjes së tij komplekse përmes theksit të tij Australian, dhe me babain që është bankier në Brisbane. Kompleksi i tij dhe dëshira për të qënë i lirë prej saj, u përmbodh në këtë frazë: "*Unë jam gjithashtu tigri, dhe ju jeni rojet me shufra të kuqe të nxehta"* (p. 92)

Louis ka këtë sens të spikatur të identitetit me historinë racore të së shkuarës:

“Më duket sikur kam jetuar shumë mijë vjeçarë” (p. 119)

*Fraza që ai përsërit shpesh është: “bisha po vulos”* (pgs. 42, 46, 49) Diferenca ndërmjet personazheve, si dhe vështirësia e tyre për të komunikuar ndjenjat e vetë atyre (të brendshme për çdo qenie njerëzore) tregohen në mënyrë magjistrale në faqen hyrëse të romanit, në të cilin personazhet përshkruajnë diellin. Bernard tregon imagjinatën e tij kur ai sheh diellin si “një unazë që varet sipër” që “dridhet dhe varet në një qark drite”; fjalët dridhet dhe varet janë gjithashtu të rëndësishme sepse, ndër të gjashtë, Bernardi është karakteri më tepër i ndërgjegjshëm ndaj fluksit të jetës. Është me rëndësi se Susan është gjithmonë elementale dhe solide, e shoqëruar me pjekuri dhe sezone; ajo sheh djellin si një “Dielli si një pllakë e verdhë e zbehtë, duke u përhapur larg deri sa arrin një shirit ngjyrë vjollcë”, pllaka e verdhë duke sugjeruar vjeshtën dhe pjellshmërinë. Rhoda e ndrojtur nuk shikon, ajo vetëm dëgjon një tingull; që nga fillimi ajo është jashtë kontaktit me realitetin: “Unë dëgjoj një tingull, gozhdë, zhurmë; qerpikë; duke shkuar lart e poshtë”:

Virginia Woolf-i e pa jetën si të përbërë prej një milion gjërash që ndjekin njëra-tjetrën pa një lidhje të dukshme; mendje merr “një larmi impresionesh” dhe asnjë kuptim, asnjë permanencë, por fluks dhe çrregullsi në botë: “E marta ndjek të hënën dhe pastaj vjen e mërkura. Mendja rrit unaza ... hapje dhe mbyllje, mbyllje dhe hapje. Ne jemi të gjithë të përfshirë nga rryma e gjërave”. (*The Waves*)

Duke qendruar e vërtetë ndaj vizionit të jetës, ajo e prezantoi atë në këtë mënyrë në romanet e saj, në mënyrë që goditja e parë për lexuesin të jetë zhytja nëpër një botë kaotike, të copëzuar dhe të pakuptimtë, dhe se veprimi të mos ndodhë në “sipërfaqe” si në romain tradicionale, por në mendjet e protagonistëve që duhet të ruajnë një përpjekje për të pajtuar dy eksperiencat kontradiktore: nga njëra anë ata shohin: sipërfaqen e botës në ndryshim; dhe nga ana tjetër ata dëshirojnë: një të vërtetë të aftë për të vendosur rregull dhe kuptim mbi fluksin e jetës. Sjellja që ata paraqesin është, ashtu siç e kemi vënë re, ajo për të cilën Virginia Woolf shqetësohet nëpër romanet e saj. Por së fundmi nuk është përroi i jetës (pavarësisht vdekjes tragjike të vetë autores) që ka rëndësi, por shpresa se diçka e kuptimtë ekziston përtej këtyre fakteve të palidhura, dhe fakti se ekzistojnë persona si Bernard dhe Znj. Ramsay që kanë aftësi të marrin një qendrim pozitiv dhe se përmes tyre dhe personave si ta, mund të bëhet diçka në drejtim të revokimit të kaosit në ekzistencën humane.

#### **V.6.4. Dallgët Dhe Analiza Moderniste**

*Dallgët* njihet si një nga punimet më eksperimentale të Virginia Woolf. Është konsideruar gjithashtu si pika kulminante e Modernizmit. Vetëdija e saj ishte pararendëse. Me fjalë të tjera, prodhimi i tingullit, figurës dhe gjuhës ishte para vetëdijes së autorit në atë mënyrë që ajo ishte e detyruar të shkonte duke u penguar pas zërit të saj në dukje autonom. Ky liber zbulon dyshime të jashtëzakonshme në stereotipin e romanit i cili bazohet në komplete dhe personazhe tradicionale. Edhe vetë Woolf shkruante: “ishite elegant dhe si një poezi interpretuese”. Bëhet fjalë kryesisht për rrëfimet e gjashtë personazheve, tre gra dhe tre burra. Të gjithë janë të ndryshëm në personalitet dhe mund të shihen si zhanër të ndryshëm njerëzorë. Susan qëndron si një grua dhe nënë natyrale. Xheni është dashnorja seriale e burrave. Rhoda është boshllëku psikologjik.

Neville është homoseksual. Louis është australiani i huaj. Bernard është një tregimtar i lindur. Ata flasin për rritjen dhe përvojat e tyre të mëparshme. Kështu mund të shihet edhe si një kompleks i Bidungsroman-it.

Dallga nuk është vetëm një objekt natyror në roman, është e qartë që ajo ka disa kuptime më të thella . Mund të shihet si një simbol i rëndësishëm në libër. Në përgjithësi, vala është modeli i jetës, sepse të dy kanë karakteristika të ngjashme: 1. Fluksi dhe ndryshimi gjatë gjithë kohës. Interesi i Woolf për heshtjen dhe vdekjen e shtyn atë që ta shohë artin e saj si një ushtrim që bashkon ekzistencën dhe simbolin. Jeta është plot ulje-ngritje. Çdokush do të ketë lumturi dhe trishtim dhe do të përjetojë sëmundje, plakje, largim dhe vdekje. Gjithçka mund të ndodhë. Ju nuk mund të tregoni se çfarë do të ndodhë në minutën tjetër. Dallga e jetës lëviz atje tej, duke bërë një qarkullim natyror. Fati i gjashtë miqve po ndryshon. Ata u rritën nga fëmijë në adultë dhe më pas kalojnë në vdekje. Çdo njeri ka rrugën e tij / saj të jetës. Kjo nuk është një vijë e drejtë, por e lakuar, ashtu si dallga. Të gjashtë personazhet formojnë gjashtë dallgë. Mendjet e tyre po ndryshojnë me kohën, gjithashtu. Është një proces i paqëndrueshëm i jetës.Për shembull: Rhoda nuk përbuz fjalët dhe nuk është në gjendje të asimilojë plotësisht veten në rendin shoqëror, në kulturë, gjuhë dhe një identitet fik. Ajo nuk është në gjendje të pranojë reflektimin e saj të unifikuar. Ajo e di që *"gjithçka ndryshon dhe bëhet e shndritshme ... Kudo që shkon, gjërat ndryshojnë nën sytë e saj"* (The Waves, Virginia Woolf, London, Granada 1982, p.19) Ajo detyrohet të përfshihet në një dallgë, duke u lëkundur midis së kaluarës dhe së tashmes, gjuhës dhe identitetit të saj. Me dëshirë për të tërhequr veten nga *"këto ujëra"*, ajo megjithatë nuk mundet, nuk po lejoj të them se *"ato më përfshijnë midis shpatullave të tyre të mëdha, unë jam kthyer; Jam zhytur; Unë jam shtrirë, midis këtyre dritave të gjata, këtyre valëve të gjata, këtyre shtigjeve të pafundme "*, dhe përsëri, *"Duke më rrotulluar mbi valë ato më përkulin poshtë. Gjithçka bie në një dush të jashtëzakonshëm, duke më shpërndarë"*. (The Waves, Virginia Woolf, London, Granada 1982, p.39). Duke mos pasur baba për tu identifikuar, ajo mund të bjerë përsëri në det. Rhoda nuk është nëna, kurrë nuk identifikohet me asnjërin prind, ose nuk rregullon aspak një identitet stabilizues. Ajo është vetëm ndër njerëzit më të zakonshëm që kalojnë përreth. Në konfuzionin e saj, ajo thotë : *"Më pëlqen kalimi i fytyrave dhe fytyrave, të deformuara, indiferente. Unë udhëtoj me ujëra të vështira dhe do të fundosem pa njeri për të më shpëtuar"*. Ajo pafundësisht përkundet, duke u tërhequr nga deti, ritmi i dallgëve, por pak para se ajo të lerë veten të mbytet, identiteti i saj shpërndahet, ajo përpiqet të tërheqë veten përsëri, pohon se ajo është *"një vajzë, këtu në këtë dhomë"*. Ajo e kupton se duhet të ngjitet drejt detit dhe se mund ta bëjë këtë vetëm përmes gjuhës, por kur të vijë momenti të flasë, zbulon se nuk mundet. Përveç Rhodës, personazhet mashkullorë të *Dallgët*, veçanërisht dy poetë, janë shumë të shqetësuar nga deti, *dallgët* që punojnë në gjuhën e tyre, identitetet e tyre vazhdimisht minohen, vihen në pyetje, shpërndahen dhe ri-mblidhen. Për ta, luajtja gjuhësore me metafora të valës dhe pikëpyetja e vetvetes janë vetë-reflektuese, përveç momenteve në të cilat ata luajnë role të ndryshme në jetë si baballarë, biznesmenë të pasur dhe të suksesshëm, burra, shkrimtarë. *Dallgët* e detit janë përshkruar nga Bernard si ngritje dhe ënjtje, duke u ngritur drejt tij ndërsa ai qëndron duke *"përshkuar këtë shtrirje të trotuarit"* - *"Çfarë armiku ne po perceptojmë tani duke*

*përparuar kundër nesh ...? "*, Pyet ai, ndërsa deti nxiton drejt tij, *"Është vdekja. Vdekja është armiku "*. Deti nuk është vetëm ndonjë lumturi intrauterine, pra: ai quhet në mënyrë të qartë "Vdekje". Prandaj, dallgët marrin një lloj ngjyre pesimiste për të. Për më tepër, jo vetëm që shqetësohet shumë për dallgët, por rruga e tij e jetës mund të përshkruhet edhe si një kurbë e ngjashme me to. Kur është fëmijë, ai tregon histori dhe rritet pa probleme, pastaj hyn në shkollë dhe regjistron fraza, kjo çon në kulmin e parë të jetës së tij; por ai humbet shanset të luajë në lojra, kështu që bie; kur ai bëhet i rritur, ai është i përfshire dhe ngrihet përsëri, por shpejt ai pyet për identitetin e tij dhe shfaqet me disa ide pesimiste; lindja e djalit të tij sjell përsëri një pikë kulmore, megjithatë, ai tërhiqet kur ai e kupton se po plaket dhe duhet të flasë me njerëzit. Nga ky përshkrim, ne mund të shohim se është një rrugë jetësore e ngjashme me dallgët.

### **V.6.5. Jeta Dhe Dallgët E Woolf**

Synimi për të kaluar jetën si një fluks dhe të papërcaktuar është shumë i lidhur me jetën personale të Woolf. Vetë autorja ka një kuptim të pazakontë të jetës së pasigurt. Ajo besonte që identiteti individual të ishte gjithnjë në fluks, çdo moment duke ndryshuar formën e tij si përgjigje ndaj forcave që e rrethonin: Githmone shfaqen forca të cilat janë të padukshme, të tjerat zhyten në heshtje në sipërfaqe, dhe e kaluara, mbi të cilën mbështetet identiteti i momentit aktual, asnjëherë nuk është statike, nuk fiksohet kurrë si miza në qelibar, por i nënshtrohet ndryshimeve ashtu si vetëdije që e kujton atë. Njerëzit jetojnë kështu duke ndryshuar. Askush nuk mund të parashikojë të ardhmen. Ne nuk kemi lindur për të qenë një lloj personi i përcaktuar. Ne do të ndryshojmë me përvojën tonë të jetës. Shkrimtarja lindi në një familje me famë të lartë dhe rreth e rrotull saj ishin të famshëm tëndryshëm të shoqërisë britanike në atë kohë. Por për fat të keq, ajo humbi babanë, nënën dhe motrën kur ishte shumë e re. Ishte aq e papritur sa ajo nuk mund ta pranonte faktin për një kohë të gjatë. Ajo ra në një humnerë të mjerimit dhe vuajti me dhimbje nga kriza mendore ishte shumë e re për të parë vdekjen vetë. Prandaj, ne mund të zbulojmë një ndjenjë të fortë të emocioneve të dëshpëruara në jetën e saj. Për të, jeta është në të vërtetë motra binjake e vdekjes. Askush nuk mund të shmangë përfundimin me vdekje. Vdekja është fati i të gjithëve. Jeta është e gjitha e pasigurt dhe e rrjedhshme. Asnjëherë nuk mund ta dini se çfarë do të ndodhë në një kohë të caktuar. Ajo shprehte ndjenjat e saj të thella pesimiste ndaj jetës dhe vdekjes. Përveç këtyre emocioneve pesimiste, ajo gjithashtu mendon shumë për të kaluarën dhe të tashmen e jetës individuale. Në mendjen e saj, përvojat e reja formojnë fshehjet dhe zënë vendin e të vjetrave të mëparshme. Në këtë mënyrë, jeta ndërthur përvojat e vjetra dhe ato të reja dhe shtyhet përpara. Momenti i tanishëm është pasuruar nga e kaluara por e kaluara është pasuruar edhe nga e tashmja. Shumica e veprave të Virginia Woolf zbulojnë një këndvështrim të tillë për veten që thekson njëkohësisht ndryshimin dhe vazhdimësinë e identitetit individual.

### V.6.5. Kultura dhe ndryshimi i kohës

Nëse shqyrtojmë prejardhjen e romanit ose kohën që ka jetuar autori, mund të shohim që lëvizja moderniste përhapet si një tranzicion shoku në shumicën e fushave kulturore. James McFarlane shkruan në *The Mind of Modernism* : "Shpërthimi i Individualizmit, Relativistic, shënoi fillimin e një ndryshimi kompleks dhe të zgjatur në mendjen evropiane, në të cilën një paqëndrueshmëri në rritje ishte tipari i saj më i dukshëm". (James McFarlane 'The Mind of Modernism' in *Modernism 1890-1930: a guide to European literature* edited by Malcolm Bradbury and James McFarlan London: Penguin Books, 1991, cop. 1976 P 80 (P.71-93). Theksi mbi copëzimin, mbi zbritjen e besimit në ligjet e përgjithshme, ndaj të cilave mund të pretendohet se i nënshtrohej e gjithë jeta dhe sjellja, ishin të gjitha revolucion i mendjes njerëzore. Individualja u bë qendra e botës. Kjo gjë erdhi si një ristrukturim i pjesëve, një ri-lidhje e koncepteve të fragmentuara, një rivlerësim i praktikës gjuhësore me *Dallgët* dhe Analiza Moderniste përputhen me atë që u mendua të ishte rendi i ri i realitetit. Natyra njerëzore nuk është më që të përfshihet nga inventarët e gjerë dhe shterues të detajeve natyralizuese të rregulluara dhe të renditura sipas parashkrimit, por është e pasigurt, e pakapshme, e përshpejtuar, e ndryshme dhe e pandreqshme. *Dallgët* mund të shihen si një simbol kulturor. Ky roman është kufoma e kanunit letrar, mauzoleumi i kulturës angleze të mashkull të bardhë. Era e re e freskët fryn valët dhe varros traditën e vjetër në det. Kjo gjë zbulohet më shumë përmes Louis-it. Në roman përmenden India dhe Londra. Ai e përshkruan Londrën si vijon: "Zhurma e Londrës, tha ai, na rrethon. Makina me motor, furgonë, omnibuzat kalojnë dhe rikalojnë vazhdimisht. Të gjitha janë shkrirë në një rrotull kthyesë të një tingulli të vetëm. Të gjitha tinguj-rrota të ndara, këmbanat, klithmat e pijanecëve, janë gërvishtur në një tingull blu çeliku në formë rrethore. Pastaj një oshëtim sirenash. Në atë breg që rrëshqet, oxhaqet rrafshojnë vetveten, anija nis lundrimin në detin e hapur". Nga ky pasazh mund të zbulohet një lloj vajtimi për qytetin. "*E kaluara jonë angleze — një inç dritë*" Vizioni i Bernardit është parë më pesimist nga Louis, i cili ka më shumë frikë nga shpërbërja e perandorisë.. Në monologun e tij, biznesmeni britanik shpreh shqetësim mbi përhapjen e tregtisë, kolonializmit dhe patriarkisë me Napoleonin, Platonin dhe Sir Robert Peel. Ky identitet është aq i pasigurt sa që ai ka nevojë për përforsim të vazhdueshëm të pozitës së tij të klasës ndersavazhdon ecjen nëper lagjet e varfëra. "*Unë jam një anglez mesatar; Unë jam një nëpunës mesatar*" Ai përpiqet të hyjë në rrethin kryesor të shoqërisë, por zbulon se ai nuk është i përfshirë. "*Nëse vij nga Kanadaja ose Australia, unë që dua mbi të gjitha gjërat të merrem në krah me dashuri, jam i huaj, i jashtëm*". (The Waves, Virginia Woolf London, 1982, P.91).

Këto shqetësime mbi historinë dhe konfliktin midis shoqërisë dhe individit tregojnë për krizën mendore që mbizotëron tek njerëzit e zakonshëm në kohët moderne. Rritja dhe rënia e dallgëve eksplorojnë mënyrën në të cilën narrative kulturore e Anglisë është krijuar nga një Elitë e Eton / Kembrixhit e cila riprodhon epikën (ngritja e..) dhe elegjinë kombëtare (rënia e..) duke lavdëruar heroin. "Gjuha poetike" dhe "struktura eksperimentale" tek *Dallgët* janë mjete për një politikë



radikale që është njëkohësisht antikanoniale. Kujtimet e Percivalit të Bernardit përsëritin figurën e lëkundjes së forcës së trashëgimisë kulturore si një dallgë që mbyl zërat alternativë. Historia e rënies së Percivalit kundërshtohet nga tregimi se si ai ngriti karrocën e demit dhe imponoi vlerat e tij perëndimore ndaj vendasve dembelë dhe të paaftë. *"Unë shoh Indinë... Unë shoh një palë demash që tërheqin një karrocë të ulët përgjatë rrugës së pjekur nga dielli. Karroca lëviz pa aftësi nga njëra anë në tjetrën"* Për Woolf, kjo rënie e përsëritur është një skenë parësore e Rënies, rënia e Anglisë nga historia heroike, rrëzimi i familjes së saj nga pastërtia etike, kultura e saj bie në kolonializëm dhe ankthin e saj. Tek *Dallgët*, Woolf përdor rastin e kushëririt të saj për të shpjeguar përqafimin e ngordhur të dhunës dhe poezisë në skenarin kulturor mashkull anglez. Versioni i saj i vjeshtës dhe mitologjizimi i dhunës i poetit është një kritikë e historisë familjare, si dhe e historisë kulturore.

#### **V.6.6. Analizë Moderniste Dhe Paraqitje E Shkurtër E Modernizmit.**

Modernizmi është një prirje e mendimit që pohon fuqinë e qenieve njerëzore për të bërë, përmirësuar dhe riformuar mjedisin e tyre, me ndihmën e njohurive shkencore, teknologjisë dhe eksperimentimit praktik. Termi përfshin një larmi lëvizjesh politike, kulturore dhe artistike të rrënjësura në ndryshimet në shoqërinë perëndimore në fund të shekullit të 19-të dhe fillimin e shekullit të 20-të. Në përgjithësi, modernizmi përshkruan një seri lëvizjesh kulturore progresive në art dhe arkitekturë, muzikë, letërsi dhe artet e aplikuara që u shfaqën në dekadat para 1914. Duke përqafuar ndryshimin dhe të tashmen, modernizmi përfshin veprat e artistëve, mendimtarëve, shkrimtarëve dhe stilistëve që rebeluan kundër traditës akademike dhe historike të fund shekullit XIX, dhe u përballën me aspektet e reja ekonomike, sociale dhe politike të botës moderne në zhvillim. Këto zhvillime filluan t'i japin një kuptim të ri asaj që u quajt "Modernizëm": Përqafimi i përçarjes, duke refuzuar ose lëvizur përtej Realizmit të thjeshtë në letërsi dhe art, dhe duke refuzuar ose ndryshuar në mënyrë dramatike tonalitetin në muzikë. Lëvizja drejt sofistimit dhe mënyrës, drejt introversionit, shfaqja teknike, vetë-skepticizmi i brendshëm, shpesh është marrë si një bazë e zakonshme për një përkufizim të Modernizmit. Fryma moderniste që kundërshtonte konventat e vjetra - objektivi analitik pozitiv i përgjithësuar, logjik, absolutist, impersonal, përcaktues, intelektual, makanist. Përkundrazi, ajo theksoi më shumë përvojën individuale dhe personale, në anët e pavetëdijshme dhe të papërcaktuara. Indiferencat ndaj shtojcave të jashtme, duke mbajtur veten përmes forcës së brendshme të vetvetes – kjo përjasje për një rregull drejt një arti të pavarur ose që ndryshe tejkalon humanizmin, materialen, realen, ka qenë jashtëzakonisht e rëndësishme për një segment të tërë të arteve moderne. Ndërgjegjja njerëzore, veçanërisht vetëdija artistike mund të bëhet më intuitive, më poetike; arti mund të përmbushte vetveten. Revolucioni stilistik modern bëri thirrje për një ndryshim në marrëdhëniet njerëzore. Kjo gjë e lejon artistin të jetë më shumë i lirë me veten për shkak të rëndësisë së përvojës individuale. Gjithashtu, fryma moderne u zhvillua përtej kohës dhe realitetit, imperativi moral i teknikës dhe konventave të shoqërisë patriarkale. Modernizmi është një rebelim ndaj mendjes së mëparshme. Ai vendos theksin mbi copëzimin, prishjen dhe

shpërbërjen progresive të atyre sistemeve, dhe rregullave të përcaktuara. Natyra njerëzore është e papërcaktuar dhe e ndryshueshme, kështu që krijohet një domosdoshmëri për copëzimin. Woolf hedh poshtë nocionin e shekullit XIX të personazheve fikse dramatike që privojnë identitetin nga një nocion abstrakt, veprimet e të cilit janë disa efekte të drejtpërdrejtë të ndonjë shkaku. Artisti vihet në jetë përmes ekspozimit ndaj përvojave të tilla copëzuese. Dallga personale është diakronike, ndërsa tregimet e gjashtë personazheve formojnë dallgën sinkronike në këndvështrimin e të gjithë romanit. Të dhëna diakronike dhe sinkronike janë gërshetuar për të formuar hapësirën dhe kohën themelore të romanit. Kjo shënon një përparim në strukturën e vjetër të parafabrikuar të bashkuar të romanit. Në të vërtetë përbëhet nga nëntë pjesë dhe gjashtë zëra. Jeta e gjashtë personazheve formon dallgën. Gjashtë rreshta të paraqitura në të njëjtën kohë. Ata rikujtojnë procesin e rritjes së tyre në kohë të ndryshme gjatë ditës. Në fillim të çdo pjese, ka përshkrime lirike të skenës natyrore të valëve nën diell. Historitë e gjashtë personave vazhdojnë me lëvizjen e diellit dhe kohës. Nga njëra anë, skena e dallgëve është e vërtetë dhe e natyrshme. Për shembull: *Dallgët u grumbulluan, lakuan kurrizin dhe u rrëzuan. Lart guralece të copëtuar. Ata u përplasën pas shkëmbinjve, duke kërcyer lart, sipër mureve të një shpelle që më parë ishte tharë, duke lënë pellgje në tokë, ku disa peshq të bllokuar përdridhnin bishtat ndërsa vala tërhiqej.* (The Waves and Modernist Analysis, Barry, Peter. Beginning Theory, P.139). Ky është sigurisht përshkrim i drejtpërdrejtë i natyrës i cili mundëson një përfytyrim të një pamje të bukur në mendjen e leuesit. Nga ana tjetër, romani përfaqëson gjashtë miq, reflektimet e të cilëve krijojnë një atmosferë të ngjashme me dallgën, që është më shumë si një poezi në prozë sesa në një roman me në qendër komplotin. Forma e tij përbëhet nga gjashtë monologë për secilin nga gjashtë personazhet e romanit: Jinny, Susan, Rhoda, Bernard, Louis, dhe Neville. Këta monologë janë ndarë nga nëntë seksione paragrafësh të shkurtër që përshkruajnë një skenë bregdetare në faza të ndryshme brenda një dite. Gjashtë zëra dëgjohen në të njëjtën kohë. Ata janë si molekula të cilat janë të përziera në të njëjtën dallgë në secilën pjesë. Dhe i gjithë romani përbëhet nga nëntë dallgë të tilla. Komploti ndërmjetësohet në të gjithë romanin nga monologjet e rrëfimit të brendshëm. Këto janë kornizuar nga hapja, ndër-kapitulli dhe mbyllja e tregimeve anonime të italizuar, të cilat përshkruajnë lindjen, harkun dhe perëndimin e diellit mbi tokë dhe det gjatë një dite.

Punimet Moderniste kanë tendencë të jenë më të paqarta në stilin e gjuhës. Shumë objektiva aplikohen me ane të metaforave me qëllim që të defamiliarizojnë imazhet e zakonshme. Woolf është veçanërisht e dashuruar me imazhin e dallgëve. Vihet re qartë që imazhi është përdorur gjerësisht në veprat e saj. Modeli i ritmit të Dallgëve ekziston pothuajse në aspektin e grupimeve të imazheve dhe modeleve verbale, dhe këto janë tiparet kryesore në identifikimin e tyre dhe një pjesë parësore e karakteristikave të tyre Moderniste.

Personazhet e romanit *Dallgët* nuk janë gjashtë vetë, por gjashtë aspekte të vetë poetit imagjinar Woolf. Në një shkallë të gjerë, ajo ka shkruar roman imagjinar në një gjuhë poetike. Woolf e shkruajti atë në një mënyrë më lirike se ajo e një romani tradicional. Nga analiza e mësipërme, mund të konkludohet se imazhi i dallgëve ka kuptime të pasura simbolike në marrëdhënie me

modernizmin. Ky libër vlerësohet përgjithësisht si një roman modernist dhe për pasojë imazhi i dallgëve ka kontribuar shumë në karakteristikat e tij moderniste.

### V.7. E Qeshura Afrikane - Doris Lessing

Një rrëfim tepër personal mbi kthimin në rrënjët e saj Afrikane përmes autores eminentë Britanike, *E Qeshura Afrikane* është gjithashtu një portret i pasur dhe depërtuar i vendbanimit të Doris Lessing. Në të ajo rinumëron vizitat e kryera në Zimbabve më 1982, 1988, 1989 dhe 1992, pasi ishte përjashtuar nga Rhodesia Jugore e vjetër për njëzet e pesë vite për kundërshti të qeverisë së të bardhëve në minorance.

Vizitat përbëjnë një udhëtim të paharrueshëm në zemër të një shteti në të cilin historia, panorama, njerëzit dhe shpirtrat evokohen nga Lessing në një narrativë mahnitëse me gjallëri në detaje dhe skena të spikatura.

Duke përshkruar kalimthi nga verandat te rrënjët barishtore dhe sërisht mbrapsht, duke vënë re llojet e ndryshimeve që mund të vlerësohen vetëm nga dikush që ka jetuar më parë atje, Lessing përfaqon çdo aspekt të jetës në Zimbabve, duke nisur nga kafshët e humbura të shkurreve në korrupsionin politik, nga SIDA në një ndërmarrje komunale të suksesshme të krijuar nga njerëzit e varfër rural me ngjyrë. Ajo flet me fermerët e bardhë dhe rrëfyesit zezak të tregimeve, duke pasqyruar një miks të lehtë rracor të ditëve të sotme në Zimbabve, në kontrast me racizmin e së shkuarës. Ajo shpreh admirim ndaj rolit të ri të femrave për të sjellë një ndryshim revolucionar social.

*E Qeshura Afrikane* është një libër mbi memorien. Lessing kalon nëpër vëmendje fëmijërinë e saj në një fermë të izoluar nëpër shkurre, prindërit dhe vëllain e saj. Dhe ajo eksploron mënyrat shpeshherë të papritura në të cilat elementet e së shkuarës - traditat Afrikane dhe sjelljet e të bardhëve - mbijetojnë dhe endin veten e tyre në një jetë bashkëkohore.

Një libër pasionant, i thellë dhe tejet origjinal, *E Qeshura Afrikane* përdor memorien dhe rikujtimet së bashku me një eksperiencë të fundit për krijimin e një pikturë impresioniste të një shteti në proces të një ndryshimi energjik."

E deklaruar si një imigrante e ndaluar nga qeveria e kolonive të të bardhëve, Lessing u ndalua që të kthehet në Rhodesian Jugore për shkak të ideve të saj antikolonialiste. Që nga pavarësia e Zimbabve në 1980, asaj i është lejuar sërisht hyrja, dhe *E Qeshura Afrikane* risjell në vëmendje udhëtimet e Doris Lessing të kryera ndërmjet 1982 dhe 1992. Në shkrimet e saj Afrikane, Doris Lessing punon si brenda ashtu dhe përtej eksperiencës kolonialiste, dhe ku ajo kupton kufizimet rigoroze të shoqërisë kolonialiste, ku mbështetet për identitetin dhe kohezionin në përpjekje për të ruajtur kufijtë e ngushtë të saj.

Ky vizion i zgjeruar i lejon asaj të shohë përtej mitit të gabuar kolonialist të superioritetit të të bardhëve, mbi mungesën e nevojës që të bashkohen njerëzit me ngjyrë dhe të bardhët. Për më tepër, analiza do të tregojë se Doris Lessing ndërpret linearitetin konvencional të 'travelogut'

Afrikan, duke rrezikuar distancimin, shikimin komandues të shumë prej shkrimeve konvencionale postkolonialiste.

Ajo thyen ngurtësinë përmes shkrimeve të udhëtimeve në Afrikë duke kritikuar legjitimitetin e diskursit kolonialist, si dhe duke përballuar alienimin e vështrimit kolonial si një aspekt i vetë identitetit të saj. Duke bashkuar eksperiencën personale he politike, objektive dhe perspektivat subjektive, interesin e dokumentarëve dhe empatinë, bëhet gjithmonë e më e dukshme, për autoren, se Afrika është më shumë se një vend gjeografik; është një metaforë për shpërnguljen dhe për eksperiencën e të shkruarit.

Fjalë kyçe: Afrika, identiteti, miti, nostalgjia, memoria, shkrimi për udhëtimet. Multikulturalizmi është emblema e të gjithë prodhimit letrar të Doris Lessing, si dhe eksperiencia e të gjithë jetës së saj.

Një shkrimtare Britanike me shumë prodhime bashkëkohore dhe marrëse e mbi njëzetë çmimesh dhe vlerësimesh letrare, Doris May Tayler lindi në Kermanshah, Persi (tashmë Iran) dhe u rrit në Rhodesia Jugore (tashmë Zimbabwe) deri më 1949, kur ajo u kthye në Angli me dorëshkrimin e romanit të saj të parë, *Bari Këndon*. Romani u botua më 1950 dhe i solli autores së tij sukses të menjëhershëm. Që prej asaj kohe ajo nuk ka rreshtur së shkruari kurrë, duke prodhuar një numër tepër të madh romanesh, tregimesh të shkurtra, novelash, duke eksploruar një larmi tematikash.

Pas shtatë vitesh mungesë, Lessing kthehet në Rhodesia Jugore më 1956, me qëllim të rivizitohet shtetin e fëmijërisë së saj. Në fund të udhëtimit të saj, gjatë të cilit ajo kishte qenë nën mbikëqyrje të vazhdueshme nga policia politike, prezenca e saj u deklarua e padëshiruar si në Rhodesia Jugore ashtu dhe Afrikën Jugore për shkak të pikëpamjeve të saj politike. Eksperiencat e këtij udhëtimi jepen si narrativë në librin e saj *Të Shkruarit në Shtëpi* (1957), pjesërisht një narrativë personale, pjesërisht një libër shënimesh i udhëtimeve. Vetëm pasi Rhodesia fitoi pavarësinë e saj në 1980, ajo ishte në gjendje të kthehej në atë pjesë të Afrikës. *Qeshja Afrikane: Katër Vizitat në Zimbabwe* (1992) përshkruajnë katër vizitat e saj në Afrikën Jugore, ndërmjet 1982 dhe 1992.

Vitet e kaluar në Afrikë ndikuan së tepërmi te Lessing, si për nga maturimi i saj si grua ashtu dhe si shkrimtare. *'Afrika u përket afrikanëve'*, shkroi ajo në vitin 1956. *'Sa më shpejt ta rimarrin atë, aq më mirë. Por një vend i takon edhe atyre që ndihen si në shtëpi në të'* (*Going Home*, 11). Ajo padyshim është një nga 'ata' që ndjehen si në shtëpi në të, në masën sipas të cilës që prej largimit të saj nga Afrika, ajo e ka konsideruar veten si në mërgim. Ajo është në fund të fundit një "eksperte e paqëndrueshmërisë", (*Sage, Section Literature GIDNI 494,11*), apo në fjalët e Judith Gardiner, "një koloniale në mërgim, puna e së cilës karakterizohet nga një paqëndrueshmëri e frytshme që e bën atë si trashëgimtare dhe antagoniste të imperializmit. Tradita letrare angleze është trashëgimni qetësues e një gjuhe amtare, por është gjithashtu disi e huaj" (Gardiner, 13). Karriera e Doris Lessing si shkrimtare u formësua nga Afrika. Tema e saj kryesore, përndjekëse, është padyshim e rrënjësuar në problemin mbi mënyrën se si, dhe si një e ardhur me ngjyrë të bardhë, ajo mund të përballë me shtypjen: dimensionet e brendshme dhe të jashtme të gjendjes së saj si një azilante, në Afrikë (ku ajo është Britanike) dhe në shtetin "e saj", ku ajo shpreh nostalgji ndaj eksperiencës së saj Afrikane. Tensionet në tregimet e Lessing qartësisht

mbështeten mbi bashkëjetesën e përgjigjes romantike për shkurret Afrikane dhe ndërgjegjësimin e autorit se kapitalizmi i të ardhurve ishte fajtori, për shkak se kërkonte ta transformonte në zona fitimprurëse. Panorama, njerëzit e saj, historia e kohëve të fundit si për ata me ngjyrë, ashtu dhe me të bardhët, e cila e informoi atë për shumicën e tridhjetëviteve të para, janë çështja ndaj të cilës i nënshtrohet shumica e shkrimit të saj. Në shkrimet e saj Afrikane, Doris Lessing punon si brenda ashtu dhe përtej eksperiencës kolonialiste. Ajo kupton kufizime e rrepta të shoqërisë kolonialiste që mbështetet te identiteti dhe kohezioni, në përpjekje për të ruajtur vetë kufijte e ngushta të tyre. Pavarësisht kësaj, ajo në mënyrë imagjinative kalon jashtë këtyre kufijve. Vizioni i zgjatur i lejon asaj të shohë përtej mitit të gabuar kolonialist të superioritetit të të bardhëve, mbi nevojën që kapelet e zeza dhe të bardha të mos ngatërrohen kurrë. Megjithatë, tipari më i rëndësishëm i teksteve të saj Afrikane është rrugëtimi për të riimagjinuar lidhjet ndërmjet heronjve liminal me ngjyrë të bardhë dhe të zezë në Rhodesia Jugore. Gjatë eksplorimit të saj të këtij liminaliteti, që është obsesioni i saj jetëgjatë, Lessing kërkon të gjejë konvergencë dhe jo kategorizim.

Shumë pak vëmendje kritike i është kushtuar shkrimit Afrikano Jugor, një korpus tekstesh të shenjuar përmes një hendeku 35 vjeçar: Dy u botuan në vitet 1950 dhe dy në vitet 1990. *Te Doris Lessing: Poetikat e Ndryshimit*, Green i referohet *Shkuarja në Shtëpi*, *E Qeshura Afrikane* dhe *Nën Lëkurën Time* (8), por nuk ofron analizë të këtyre teksteve në studimin me trashësi libri të vizionit të ndryshimit të Lessing. Ngjashëm, Bertelsen vetëm merr në konsideratë, e megjithatë nuk merr në shqyrtim ‘*narrativat autobiografike*’ të zgjatura të Lessing në prezantimin e saj për Doris Lessing. Në studimin e tij të 1978 të shkrimeve Afrikane të Lessing, Michael Thorpe përfundon me bindje: ‘*Që kur u botua Qyteti me katër porta në vitin 1969 Lessing nuk është më e identifikueshme si një shkrimtare afrikane në kuptimin e ngushtë të fjalës, domethënë, lënda e saj nuk është më Afrikane dhe temat e saj nuk kanë ndonjë rëndësi të veçantë për Afrikën*’ (Michael Thorpe, *Doris Lessing*, 1973, p.101). Përkundrazi, duke u thelluar në analiyën e veprave të saj thuajse e kundërta është e vërtetë: Lessing ka shkruar në mënyrë të zgjeruar rreth Afrikës Jugore që nga fitimi i pavarësisë së Zimbabwe më 1980, dhe që me zbulimin e aparteidit të Afrikës Jugore në 1994. Rishfaqja e shkrimit të saj Afrikano Jugor nuk është thjesht përgjigja objektive ndaj ndryshimit politik, por gjithashtu një pasjë të ndjerë thellë mbi heqjen e kufizimit të saj si një imigrante e ndaluar në të dy shtetet, një status që ajo morri zët për më tepër se njëzetë e pesë vite. Studimi rracor dhe klasor i Lessing fillon në novelën e saj të parë, *Bari Këndon*, që paraqet dështimin e intimitetit ndërmjet një gruaje të bardhë dhe shërbëtorit të saj mashkull Afrikan. Në romanin e parë, lidhja ndërmjet gruas së bardhë ‘*të varfër*’ dhe vendasit bëhet një paradigmë ideologjike. Tekstet autobiografike që Lessing shkroi që prej shpërnguljes në Angli janë më pak të kufizuar drej paradigmes së të bardhëve të varfër dhe duke u bërë më pak optimiste, më pak kategorike sipas eksplorimit të lidhjes dhe intimitetit përtej barrierës rracore. Për më tepër, ajo është e bindur të shprehë empati, kryesisht përmes dialogut. Ajo shpjegon në parathënien e saj tek *E Qeshura Afrikane*, ku ‘*paragjykimi ndaj ngjyrës*’ është simptomatik i atrofisë së imagjinatës që na pengon të shohim vetet tona në secilën gjallesë që merr frymë nën diell’ (*African Stories*.p. 8). Disa kritikë kanë shkruar rreth interesit të Lessing për empatinë. Green diskuton kuptimin e Lessing të ‘*imagjinatës si empati*’ (Gayle Green, *Doris Lessing- The poetics of Change*, p.22) dhe të ‘*receptimit empatik*’ të personazheve të saj. Judith Gardner përmend empatinë në librin e saj, *Rhys, Stead, Lessing dhe Politikat e Empatisë*, por e kufizon studimin e saj te tregimet e shkurtra të Lessing.<sup>112</sup>

<sup>112</sup> Judith Kegan Gardiner Rhys, Stead, Lessing, and the politics of empathy Indiana University Press, 1989, p.21

'Parapavarësia' e Lessing. Të Shkuarit në Shtëpi, e shkruar më pak se një dekadë pas Bari Këndon, trajton problemin e 'të varfërve të bardhë' që shihet si sfidë e miteve kolonialiste rreth hegjemonisë së të bardhëve dhe eksploron mundësinë e dialogut ndërmjet rracave. Megjithatë, autorja heziton të imagjinojë transgresionet e saj, dhe përpiqet të ruajë objektivitetin e tekstit. Tesktet 'post pavarësisë' të Lessing, *E Qeshura Afrikane* dhe *Nën Lëkurën Time*, rishikojnë *Të Shkuarit në Shtëpi*, dhe janë më të suksesshme në studimin e tyre subjektiv të mitit dhe dialogut. Dallimi ndërmjet këtyre periudhave është vendimtar, për shkak se tre librat dallohet për nga pozicioni i tyre kronologjik në lidhje me Pavarësinë Zimbabweane. Nga ana tjetër, pavarësia funksionon si një metaforë për vetë rritjen e Lessing si shkrimtare, të eksperimenteve të saj me zhanrin dhe subjektivitetin.

Dukshëm në rritje kuptohet se Afrika është më tepër se një vend gjeografik; është një metaforë për shpërnguljen dhe për eksperiencën e të shkruarit. Ajo i ka dhënë asaj fuqinë dhe një sens thuajse gjithëpërfshirës të të qenurit një e jashtme ndaj kulturës së Perëndimit, mbi të cilën ajo ka hedhur sytë e ftohtë, si dhe si një e huaj në Afrikë për të cilën ajo kurrë nuk ka dorëzuar 'Romanin e Madh Afrikano Jugor' <sup>113</sup>(42), në fjalët e kritikës Eve Bertelsen.

Megjithatë, te *E Qeshura Afrikane*: Katër Vizitat në Zimbabwe (1992), Lessing vendosi një gjest simbolik: një ndryshim në emrin për atë pjesë të Afrikës ku ajo ka lindur. Në studimin e saj të detajuar mbi mënyrat e dhënies së emrave në fiksonin e Lessing, rileximi i sjelljeve narrative të *Doris Lessing për Dyfishimin dhe Përsëritjen*, *Claire Sprague* vëzhgon se emërtimi ka qenë gjithmonë një strategji politike për Doris Lessing. Në të vërtetë, te Bari Këndon, Lessing përdor emrin Rhodesia për vendndodhjen e saj në Afrikën Jugore, por te Kërkimi i Martha-s ajo ndryshon në mënyrë të përhershme këtë emër në Zambesia, me gjasa duke iu referuar Lumit Zambesi. 'Ky ndryshim emir është kuptimplotë. Ajo tregon pakënaqësinë e Lessing-it me Anglezët të imponuar në Rhodezi. Pra, tridhjetë vjet para se afrikanët të rimerrnin emrin e tokës së tyre, Lessing simbolikisht e rimori atë për ta' <sup>114</sup> (Sprague, 166). Mbi të gjitha, *E Qeshura Afrikane* është, nga njëra anë, një punim eksperimental për sa i përket teknikës narrative, dhe nga ana tjetër, ajo hedh bazat e dialogut dhe empatisë ndërmjet atyre me ngjyrë dhe të bardhëve në Zimbabwe-n e re të pavarur. Te *E Qeshura Afrikane* Lessing ndërmerr një rol thuajse sociologjik, duke mbuluar pjesëza të mënyrave të ndryshme të diskursit, duke përfshirë intervista, regjistrime të bisedave, informacione historike dhe gjeografike, për të treguar mënyrën se si sjelljet në post Zimbabwe kanë evoluar gjatë katër vizitave të saj që nga 1982 deri më 1992. E shkuara i flet të tashmes, ata me ngjyrë u flasin të bardhëve, premtimet politike konfrontojnë atë çka ndodh në praktikë, në narrativë, dhe njerëzit të cilët ajo takon flasin me shumë zëra, duke lavdëruar arritjet, duke diskutuar mangësitë, gjithmonë duke u drejtuar nga dinamikat e zhvillimit, por zhvendosja e shkrimtares dhe ironia e saj mbeten të tilla. Duke ofruar prespektiva të shumëfishta të qytetarëve me ngjyrë dhe të bardhë në Zimbabwe, Lessing eksploron lidhjen komplekse sa i përket traumës, nostalgjisë, dhe "shkurreve", një topografi që është shuar përmes kolonizimit. E parë sipas "syrit tjetër" të saj, legjitimiteti i dhunshëm i okupacionit të të bardhëve në tokë është veçanërisht i mirë-skicuar. Dikush mund të tentojë të interpretojë konceptin e shkrimit të Lessing sipas "syrit tjetër", në përpykje për të folur nga pozicioni i rracës 'tjetër' dhe rrjedhimisht, sado

<sup>113</sup> Eve Bertelsen *Doris Lessing's Rhodesia: History Into Fiction* University of Cape Town, 1983, p.42

<sup>114</sup> Doris Lessing *Narrative Patterns of Doubling and Repetition*, Claire Sprague, 1987, p.166

në mënyrë të paqëllimshme, duke kontribuar në një projekt që rekolonizon ata me ngjyrë. Por, siç thekson John McCallister, Lessing destabilizon vështrimin objektifikues dhe eluziv përmes përfshirjes së formave dhe prespektivave të shumëfishta, duke krijuar kështu ‘një formë alternative e narrativës që nuk do të refuzojë padashur epistemologjinë e kolonializmit në strukturën e vetë narrativës’<sup>115</sup>. Lessing gjithashtu shqyrton mënyrën se si percipetimet panoramike janë të mbartura me informacion kulturor, duke nënkuptuar se sjellja e të bardhëve drejt shkurreve ndryshon nga ajo e banorëve të Mashona dhe Matabele: “Një antropolog tha: “Kur të jem me të moshuarit, më duhet të kujtoj se ata jetojnë në një peizazh të ndryshëm. Çdo shkëmb, pemë, rrugë, kodër, zog, kafshë ka kuptim” (African Laughter, 348). Qasja e Lessing mund të drejtvijohet me nocionin e Dominick LaCapra të objektivitetit, i cili në kundërshtim me objektifikimin, është një formë përpiktë kërkimore që përfshin empatinë dhe respektin për tjetrin dhe ‘të kuptuarit se përvoja e tjetrit nuk është e jotja’ (LaCapra, Dominick. Writing History, Writing Trauma, 1992 p. 40).

I shkruar më 1992, ‘travelogu’ deklaroi kthimin e Lessing në një fokus tematik të Afrikës, por ky kthim është vetëm pjesërisht një regres ndaj estetikës realiste që karakterizonte shkrimet e saj të mëparshme me vendosje në Afrikë. Edhe pse shkrimi për udhëtimet është, në mënyrë konvencionale, një zhanër i përfshirë nga nocionet e realizmit, të së vërtetës dhe ashpërsisë, *E Qeshura Afrikane* eksperimenton në mënyrë formale me këto nocione. E Qeshura Afrikane përbëhet nga katër kapituj, dhe secili narraton një udhëtim, pa ndonjë strukturë lineare kronologjike. Edhe pse tre prej katër kapitujve nisin me një përshkrim të fluturimit të udhëtares me Air Zimbabwe dhe mbërritjen e saj, udhëtimet vijuese përmes Zimbabwe narratohen në mënyrë të copëzuar. *E Qeshura Afrikane sfidon komplotin e udhëtimit tradicional, të paktën në qoftë se e konsiderojmë zhanrin e udhëtimit si një lloj udhëtimi të vetëm, kronologjik që nga nisja deri në mbërritje.*<sup>116</sup> Narrativa e katër udhëtimeve ndërtohet si katër kompilime të fragmenteve narrative, tipografikisht i ndarë përmes hapësirave boshe dhe titujt e drejtpërdrejtë, të cilat prezantojnë një informacion referencial si vendet (‘Biseda nëpër Veranda’, ‘Te Zyrrat’ apo ‘Hoteli Mashopi’), çështjet (‘Sida’, ‘Korrupsioni’ apo ‘Zanati i Shtrigave’) ose njerëzit dhe llojet e njerëzve (‘Garfield Todd’, ‘Klasat Udhëtimtare’, ‘Fermërit në Male’). Ndonjëherë ata paraqesin një mesazh më tepër enigmatik dhe letrar (‘Mbi Ylber’, ‘Monologu’). Këto fragmente sugjerojnë të qenurit çka Claude Levi Strauss (1966) e quajti ‘një brikolazh’, një teknikë postmoderne estetike e karakterizuar nga jolineariteti, larmia dhe njëkohshmëria. Nëpër këto fragmente, praktika ditore, rrethana të veçanta dhe biseda rrëfohen, në fjalime të drejtpërdrejta apo të tërthorta, që shmangin vëmendjen e lexuesve nga ‘Unë’ rrëfyesi. Fakti se eksperiencia e udhëtimit për protagonistin del nga fokusi përforcohet përmes kompozimit tipografik të copëzave të rrëfimit dhe personazheve të tjera që veprojnë si fokalizues. Për shembull, në fragmentin e titulluar ‘Kështu ç’mund të bëhet?’ Unë rrëfyesi zbehet dhe mbesin vetëm pikëpamjet e tre personazheve:

*Student marksist: Revolucioni borgjez ka dështuar. Tani duhet të kemi një revolucion të Proletariatit. Fermëri i Zi: Transporti, e gjitha është transporti. Nëse vetëm shoku Mugabe do të organizonte transportin*  
*Burri i bardhë: (i lindur në vend, planifikon të qëndrojë aty, në bordet e panumërta, komitetet,*

<sup>115</sup> John McCallister, *Zimbabwean Transitions Essays of Zimbabwean literature in English*, p. 13

<sup>116</sup> Borm, Jan. ‘Defining Travel: On the Travel Book, Travel Writing and Terminology’, p. 17

*organizatat bamirëse udhëheqëse): Së pari ju merrni frenat e investimit. Por kjo nuk do të ndryshojë asgjë derisa të ndodhë diçka tjetër...trajnim, trajnim, trajnim ... është trajnimi ajo që na nevojitet. (African Laughter 416-17)*

Duke pasqyruar opinionet dhe bisedat e njerëzve në fjalime të drejtpërdrejta, kjo formë e brikolazhit përfshin disa versione të së shkuarës kolonialiste dhe postkolonialiste, siç rrëfëhet nga individët që rinumërojnë jetët e tyre të përditshme. Si rezultat, synimet e historisë duken si të përfaqësuara në lidhje me synimet e subjekteve për nga larmia e tyre, si dhe nuk caktohet asnjë siguri rreth natyrës së këtyre synimeve.

Meqenëse Zimbabwe përfaqësohet nga pluralizmi i zërave dhe detajeve, çdo përpjekje njerëzore për të kuptuar të shkuarën, të tashmen apo të ardhmen vërtetohet si joefikase. Duke regjistruar veçoritë e Zimbabwes, si sjelljet e të ngrënit, transporti, figurat politike apo teknikat fermere, krijohet përshtypja se zëra individuale janë, siç thotë një nga personazhet, “*asgjë tjetër veç rripa kashte "të fryra në erërat e historisë"* (379). Në lidhje me gjendjen e re politike në Zimbabwe, Lessing, gjatë udhëtimit të saj të parë më 1982, vëren se njerëzit punojnë fort për një të ardhme të re, ajo percepton ‘*vrullin, optimizimin, përkushtimin e njerëzve*’ (10). Megjithatë, në udhëtimet e saj vijuese, optimizmi i saj rreth qeverisë së re pëson gradualisht rënie. Ajo vëzhgon se njerëzit nga të dyja rracat konsiderojnë regjimin e Robert Mugabe të papërshtatshëm, për shkak se ai nuk ka mjaftueshëm njerëz të edukuar nëpër pozicionet administrative: *Udhëtimi i saj përfundimtar është krejtësisht pesimist pasi 'njerëzit kanë hequr dorë nga pritjet shpresëdhënëse'* (431).

Në lidhje me qëndrimin e qytetarëve të bardhë dhe me ngjyrë ndaj njëri-tjetrit, Lessing vëren një armiqësi ende prezente. Për shembull, vëllai i saj, që mbron ideologjinë kolonialiste, përkufizon njerëzit me ngjyrë si ‘*inferiorë*’ (48). *In John McCallister's view, Lessing's brother refuses to acknowledge that he is the same as blacks in his fear of going native Sipas pikëpamjes së John McCallister, vëllai i Lessing refuzon të pranojë se është i njëjtë me të zinjët në frikën e tij për tu konsideruar vendas*<sup>117</sup> (12); megjithatë, sensi i tij i brishtë i superioritetit dhe theksimet e tij rreth tokës në Zimbabwen e re gjithashtu mbështetet mbi pohimet nostalgjike të lidhjes së tij të civilizuar me tokën. Përshtatja të paktën e disa prej të bardhëve ndaj kulturës Afrikane, të cilën ata e mohonin, njoftohet përmes narratorit në mënyrë ironike: ‘*Asgjë nuk është më e kënaqshme për ironitë e nervave të historisë sesa të shohësh këta të bardhët që qëndrojnë në Zimbabve, por ruajnë ndjenjat e tyre të superioritetit, duke mbushur njëkohësisht pjatat e tyre me qull. Pastaj në të kaluarën, qulli ishte ushqim ofendues dhe asnjë i bardhë nuk do të guxonte ta hante atë*’ (African Laughter 358). Në Orientalizëm, Edward Said identifikon shkrimin për udhëtimet si zhanër historikisht në bashkëfajësi me projektin kolonialist, që përshkruan përmes udhëtarit të Perëndimit një pozicion fleksibël superioriteti ndaj kulturave të përfaqësuara jashtë Perëndimit (Said, 7). Pohimi i këtij superioriteti është në masë të gjerë i lidhur me faktin se shkrimi për udhëtimet si zhanër, në sugjerimin e tij, është një formë shkrimi etnografik. Ngashëm Tim Youngs vëren se udhëtimi kolonialist ishte i rëndësishëm jo thjesht për atë çka ka thënë ai, por gjithashtu për ‘*strukturat e sjelljes dhe referencës*’ që cakton.<sup>118</sup> *Ajo thyen formën e shkrimit*

<sup>117</sup>McCallister, John. ‘Knowing Native, Going Native: African Laughter, Colonial Epistemology, and Post-Colonial Homecoming.’ Doris Lessing Studies 21.2 (2001): 12-15

<sup>118</sup> Youngs, Tim. Travellers in Africa: British Travelogues, 1850-1900, Manchester: Manchester UP, 1994.



*konvencional të udhëtimit në Afrikë duke kritikuar trashëgiminë e diskursit kolonial dhe duke u përballur me tjetërsimin e vështrimit kolonial si një aspekt të identitetit të saj. Unë qëndrova atje, pa qënë nevoja ta shpreh e drobitur me kërcënime lotësh, e paaftë për të besuar në gjithë atë madhësi, hapësirë, mrekullinë e saj. Unë jam rritur në këtë vend. Kam jetuar këtu që nga mosha pesë vjeç deri sa u largova përgjithmonë trembëdhjetë vjet më vonë. Kam jetuar këtu. S'është për t'u habitur që ky vend i mitit të tërheq e të mahnit... çfarë privilegj, çfarë bekimi. (315)*

Çka dallon këtë deklaratë të kthimit të Lessing për panoramën e rinisë së saj nga përpjekjet e përvuajtura të personas së saj fiktiv, Anna Wulf te Libri i Artë i Shënimeve lehtëson idenë e nostalgjisë si një 'gënjeshtrë'. Nuk ekziston ndonjë sens humbjeje si ripërtëritja, madje edhe mahnitja, dhe pranimi njëkohësisht i asaj të harruar dhe të kujtuar. Ajo madje rikujton se sensi i humbjes nuk është vetëm personal, por gjithashtu i përgjithshëm, 'çdo ditë ka më shumë njerëz kudo në botë që mbajnë zi për pemë, pyje, shkurre, lumenj, kafshë, peizazhe të humbura ... mund të thuash që kjo është një pjesë e përcaktuar e mendjes njerëzore, një shtresë pikëllimi gjithnjë e më e thellë dhe e errët' (318). Kjo mund të duket si mënyra e saj për lidhjen e të shkuarës me prezenten, duke krijuar një hendek ironik ndërmjet miteve në Afrikë, dhe realiteteve të së tashmes. Memoria dhe nostalgjia luajnë këtu një rol vendimtar, ndërsa ato janë në një proces të rindërtimit dhe riciklimit të vazhdueshëm. Ato janë vende të konfliktit të vazhdueshëm, kontestimit dhe përpjekjes simbolike. Në fragmentet që lejojnë Doris Lessing si një udhëtare autobiografike, mendimet e saj personale, memoret dhe vëzhgimet zënë vend qendror si kolaps i dincatimit dhe objektivitetit.

Te *Shkuarja në Shtëpi* Lessing sheh moslejimin e hyrjes së saj në Afrikë si një përjashtim nga vetë "më e mira" e saj (12). Si imigrante e ndaluar, pas njëzetë e pesë vitesh, te *E Qeshua Afrikane*, kjo gjë karakterizohet më së miri, në mënyrë ambivalente, dhe paraqitet si shembull përmes ëndrrës përsëritëse: "Kam ëndërruar të njëjtën ëndërr natë pas nate, isha tek shkurret, ose në Salisbury, por isha atje ilegalisht, pa dokumente. Njerëzit e mi, dmth. Të bardhët, me të cilët në fund të fundit isha rritur, po vinin të më largonin nga vendi, ndërsa isha tek njerëzit e mi, zezakët. Turma të lumtua, isha e padukshme. Kjo vazhdoi për muaj të tërë. Për shumicën e njerëzve duket e natyrshme, që brenda lëkurës sonë ne nuk jemi bërë nga një substancë uniforme dhe e shpërndarë në mënyrë të barabartë, si një përzierje torte apo pure patateje, apo madje edhe sadza (lloj qulli), por përkundrazi të strehojmë disa subjekte reciprokisht armiqësore. Mu desh shumë më tepër që të pyesja veten për të vërtetën: çfarë efekti mbi sjelljen tonë, vendimet tona, mund të kenë këta armiq të nëntokës? Po ai liqen i lotëve, a u shpërnda apo depërtoi dhe vazhdoi të rrjedhë, duke njomur fshehurazi atë që unë mendoja ta mbaja të tharë?" (*Going Home* p.12-13)

Endrra tregon se ndalimi nxiti ndjesi disi mikse dhe ambivalente të nostalgjisë dhe të ndjerit se i përket. Megjithatë, 'njerëzit e mi' përsëritet me qëllim të drejtojnë te ndjesitë e përkatësisë për dy kolektivat e shënuara nga aspekti racor, të zinjë dhe të bardhët. Narratori nuk mund të identifikojë me gjithë zemër asnjërën prej tyre. Të bardhët, ndër të cilët ajo ishte rritur, e refuzojnë për shkak të ideve të saj anticolonialiste. Ata me ngjyrë, me të cilët kishte lidhje politike, nuk e shohin atë. Imazhi i brendshëm i një patateje të shtypur Angleze ndër këmbëhet këtu me sadza (ushqim i Zimbabëe) dhe formon një dietë mikse që krijon eko për identitetet e copëzuara dhe të shumëfishta të Lessing. Endrra nënkupton se eksperiencat e udhëtarit në Afrikë

ndodhen në parafraza titulli i studimit të Louise Yelin (1998), në ‘në kufijtë e perandorisë’. Ndërsa gjinia, lidhjet e saj rracore dhe politike, vazhdimisht ndeshen me njëra-tjetrën, gjeografia e udhëtarit ndaj përkatësive është gjithmonë në zhvendosje. Ndërgjegja e saj mbi rreziqet e fantazive kolonialiste në Afrikë i lejojnë të distancojë veten nga kushtëzimet e nostalgjisë personale. Për të, “*miti nuk do të thotë diçka e pavërtetë, por një përqendrim i së vërtetës, I cili mbart në vetvete si ngjarje historike ashtu edhe personale. Për shkrimtarin çështja është më e komplikuar. Kjo çështje e vendeve mitike të shkrimtarit nuk është aspak e thjeshtë. Unë njoh shkrimtarë të cilët shumë herët krijojnë ngrehina të gjata rreth tyre dhe më pas sigurohen që kurrë të mos u afrohen atyre. Dhe jo vetëm shkrimtarët, të gjithë njerëzit që njoh nga dominimet e mëparshme, kolonitë apo ndonjë pjesë të tokës ku u rritën para se të bëjnë atë fluturimin esencial larg nga periferia në qendër: kur vjen koha që ata të bëjnë udhëtimin e parë kjo do të thotë të zhveshin lëkurën e re dhe t'i ofrojnë mish të ekspozuar dhe të zgjuar së kaluarës. Përkëtë arsye çdo fëmijë që ka lënë shtëpinë për t'u bërë një i rritur e njeh zbehjen e mitit të udhëtimit të parë.*” (301)

Dilema e Lessing-ut është ajo e të gjitha shkrimeve të kolonive të të bardhëve. Sa shumë arrihet si e mundur për përfaqësimin e Tjetrit? Apo, sa shumë prej atyre, eksperiencat e secilit mund të përjashton nga rrethana në të cilën dikush rritet, a është e mundur të gjehet vetvetja? Nevoja për rishkrimin e të shkuarës koloniale si rezultat i paraqitjeve të një nostalgjie krijuese përbën një sfide akute që Lessing nuk mundet gjithmonë ta arrijë, realizim në të cilin ajo gjendet, në përpjekje me lloje të reja narrativash. Kjo mund të jetë ajo çka nënvizohet në disa prej synimeve në ndjekje të Lessing lidhur me kalimet e kufijve. Duke qenë se ka lëvizur nga marzhet e Perandorisë Britanike në qendër të saj, edhe pse në dukje në shtëpi, ajo reflekton një sens të çrrënjosjes jo konkretisht, por në lidhje me ripërkufizimin e vetvetes përmes një serie konstruktesh plotë imagjinatë.

## **KAPITULLI VI.**

### **SFIDAT E FEMRËS MODERNE EUROPIANE NË PËRQASJE ME FEMRËN E SOTME SHQIPTARE.**

#### **VI.1. Roli “negativ” i martesës në humbjen e pavarësisë së individit femëror.**

Gratë humbasin identitetin e tyre sapo ato martohen dhe nisin një familje. çdo vajzë e vogël ëndërron të martohet dhe të rrisë familjen, për shkak se kjo është çka u mësohet në moshë të hershme. Kur një grua arrin këtë synim, ajo humbet identitetin për shkak të shumë roleve që tashmë detyrohet të luajë. Sapo martohet, gruaja pritët të jetë nënë, mbështetëse, shtëpiake, mësuese, doktoreshë, shefe kuzhine, shofere dhe më kryesisht, një grua karriere. Gratë detyrohen të mbajnë këto role për shkak të pikëpamjes tradicionale të shoqërisë mbi rolin që gratë duhet të luajnë, dhe gratë e reja vihen nën presion për të ndjekur gjurmët e mamave të tyre. Për arsye se jeta e një gruaje përqendrohet rreth fëmijëve dhe burrit të saj, përgjegjësitë e saj qëndrojnë gjithmonë një pjesë faktike dhe jo mendim. Për pasojë, gratë humbin identitetin e tyre sepse ato përfshihen së tepërmi në të qenurit grua dhe mama, saqë nuk kanë më kohë të ndjekin dëshirat dhe objektivat e tyre.

Gratë gjithmonë e më shumë po bëhen gra të karrierës ndërsa njëkohësisht rrisin familjen e tyre. Pavarësisht faktit se gratë kanë punë të tyren rritjen e familjes, shumë prej tyre kanë gjithashtu karriera me kohë të plotë sepse e ardhura shtesë shpesh është e domosdoshme për familjen. Disa meshkuj kritikojnë gratë sepse përpiqen të veprojnë ngjashëm me ta, por gratë detyrohen nga shoqëria të lëvizin ndërmjet përkufizimeve tradicionale të roleve mashkullore dhe femërore, për shkak të shumë detyrave të ndryshme që duhet të plotësojnë nga dita në ditë. Për shembull, në mënyrë që gruaja të hyjë në botën mashkullore të punës, ato duhet të fitojnë veçori mashkullore dhe t'i largohen tipareve të tyre femërore në ambientin e shtëpisë. Mbajtja e fëmijëve është diçka e pritshme në shoqërinë e sotme, për shkak se mbështetja dhe kujdesi ndaj fëmijës shihen si

tipare femërore. Gratë kushtëzohen në moshë të hershme të besojnë se sapo të rriten ato do bëhen mama. Nëse një grua e moshës së mesme dhe e martuar nuk ka fëmijë, personat shpesh supozojnë se ekzistojnë një arsye biologjike lidhur me mungesën e fëmijëve. Amësia është e pritshme në shoqëri, por në kundërshtim me besimin popullor, shumë psikologë besojnë se ajo nuk është instikt por një dëshirë e mësuar. Në esenë e Betty Rollin, *Amësia : kush ka nevojë* për të, një psikiatër shpjegon se gratë nuk e kanë të nevojshme të jenë nëna po aq sa nuk e kanë të nevojshme të hanë spageti. Sapo një grua të lindë fëmijë, jeta e saj bëhet një shprehje e jetës së fëmijës. Ajo duhet të sigurojë dhe të kujdeset për fëmijën e saj dhe nuk ka më mundësi të vihet në rradhë të parë sepse pritet të ketë në mendje gjithmonë interesat më të mira të familjes. Shumica e grave, nëse pyeten *A jeni të lumtura?* do thonë po, por pas disa kërkimesh në thellësi të shpirtit, bëhet evidente se në sipërfaqe ato shfaqen të atilla por në brendësi nuk janë të lumtura dhe shpesh ndjehen të mbytura. Vetëm pasi gjëra në jetë regresojnë, gratë i lejonë vetes të kuptojnë këto lloj ndjesish. Gratë kanë humbur sensin me vetveten dhe shpeshherë u largohen ndjesive të tyre, për shkak se kanë qenë të zëna duke u përgatitur për të ruajtur familjen e tyre. Gratë burgosen përmes shumë roleve që duhet të luajnë, por është thelbësisht e vetë-imponuar. Edhe pse kjo burgosje nuk do ishte e vetë-imponuar nëse nuk do kishte presion nga shoqëria ndaj grave për t'ju përshtatur formësimit tradicional femëror. Për shkak të këtyre pritshmërive që u caktohen grave, eventualisht një grua që është e martuar dhe ka fëmijë do jetë vetëm një imazh bosh dhe pa formë i nënës dhe gruas në vend të një personi që jeton dhe merr frymë me ndjesi dhe mendje të saj.

*"Martesa në Përfitim të Imbalancës"* fitoi popullaritet më 1982 nga Jessie Bernard në librin e saj, *E Ardhmja e Martesës*. Ky punim krijoi një mit me kohëzgjatje se gratë nuk përfitojnë nga martesa. Bernard argumentoi se ekzistojnë dy martesa: e tij dhe e saj. Ajo e vërtetoi këtë duke treguar: se gratë nuk paguheshin për prindërimin dhe përgjegjësitë shtëpiake dhe rrjedhimisht nuk vlerësoheshin aq sa puna e mashkullit jashtë shtëpisë; se meshkujt, duke kontrolluar financat kishin fuqi mbi gratë në martesë; dhe se meshkujt e martuar jetonin më gjatë se mashkulli beqar ndërsa gratë e martuara nuk jetonin më gjatë se ato beqare. Bernard gjithashtu pohoi se meshkujt e martuar ishin më të lumtur se sa ata beqarë, por gjithashtu se ata ishin më të lumtur se gratë e martuara. Dhe lista e supozuar e efekteve toksike të martesës vijonte më tej. Bernard pohoi se më tepër gra dhe meshkuj janë jo të lumtur në martesë, aq të palumtur sa ata bien në depresion dhe kanë shëndet më të dobët mendor krahasuar me gratë beqare. Shkurtimisht, Bernard besonte se martesa ishte një ujdë e mirë për meshkujt dhe jo aq e mirë për gratë. (*Jessie Bernard, The future of marriage. 1982, p. 121*)

Shumë ka ndryshuar qysh nga vitet 70. Martesa nuk është më një institucion pa formë siç ka qenë. Numra në rritje të çifteve të pamartuara jetojnë së bashku; mosha e martesës së parë është më e lartë; më tepër gra marrin pjesë në edukimin e lartë; mbajnë punë që paguajnë më mirë dhe kanë oportunitete më të lakmueshme në karrierë; dhe numra në rritje të grave zgjedhin të bëhen mama të vetme; qoftë përmes adoptimit apo inseminimit përmes dhurimit të spermës. Gratë janë

më të pavarura në drejtime tejet më të ndryshme. Kështu ato kanë më pak nevojë për martesën. E megjithatë, pavarësisht gjithë këtyre avancimeve, shumë gra ende dëshirojnë të martohen.

*“Ne të gjithë jemi dakord se asgjë nuk është më e keqe se një martesë abuzive dhe se për shumë gra, beqaria funksionon shumë mirë, faleminderit. Por unë mendoj se ia vlen të kuptohet nëse martesë në të vërtetë është një marrëveshje e keqe për gratë dhe çfarë martesë mund dhe nuk mund të bëjë për ju. Dhe pikërisht këtë do të bëjmë së bashku në këtë seri ndërsa shqyrtojmë gratë, martesën dhe shëndetin mendor, shëndetin e përgjithshëm / mirëqenien dhe paratë.”<sup>119</sup>*

*“Pa marrë parasysh se sa të suksesshme, të sigurt apo të fuqishme janë disa gra, në momentin kur ato përfshihen me një burrë, fillojnë të heqin dorë nga një pjesë e tyre - jeta shoqërore, koha e tyre, praktika e tyre shpirtërore, besimet dhe vlerat e tyre”, shkruan Engel. “Me kalimin e kohës, këto gra zbulojnë se kanë shkrirë jetën me partnerët e tyre deri në pikën ku nuk kanë jetë për t’u kthyer kur dhe në qoftë se lidhja përfundon.”<sup>120</sup>*

Mbase kjo është arsyeja pse shumë gra divorcohen, kjo sepse ndjesia është çliruese. Në mënyrë të befasishme, ato kanë kohën t’ju kthehen gjërave që dashurojnë ose gjejnë interesa të reja. Nuk është askush që t’u thotë të mos e bëjnë diçka, edhe nëse është vetë zëri në kokën e tyre që ua thotë. Ato nuk kanë pse kënaqin askënd përveç vetes së tyre. Dhe, pa dyshim, kjo pavarësi, gjallëri dhe pasione të rinovuara janë ekzaktësisht gjërat që e bëjnë atë tërheqëse për një person të ri. Kështu pse nuk e bëjmë në këtë gjë për lidhjet që tashmë kemi?

Për shkak se ne mendojmë se po sillemi mirë. Faktikisht, ne po sillemi po vetëm mirë jo -- ndaj vetes dhe ndaj partnerit tonë. Duke hedhur mënjanë pasionet dhe interesat e tyre, gratë humbasin autenticitetin e tyre. *“Ajo do të pretendojë të bjerë dakord kur ajo nuk është në të vërtetë dakord, ajo do të përshtatet me gjëra me të cilat në të vërtetë ajo nuk beson dhe nëse ajo e bën këtë për një kohë të gjatë, ajo nuk do të dijë më se çfarë ndjen,”* thotë Engel. *Nuk mund të ketë asnjë rrjedhojë vërtetë të lumtur ndaj saj. Gjithashtu, sa më shumë ne japim nga vetja, aq më pak jemi gruaja ndaj të cilës ndjente fillimisht tërheqje partneri ynë. Gruaja mendon se po jep diçka për të fituar diçka tjetër më të mirë. Ajo jep kontrollin mbi vetë jetën e saj. Kur vjen koha që ajo të marrë atë çka priste, ajo del e zhgënjyer. Përveç të qenurit duarboshe, ajo është e zbrazur.”<sup>121</sup>*

Gratë gjejnë veten në këtë dilemë për shkak se shumë gra janë edukuar për të të parë një partneritet romantik si event i kryesor i jetës së tyre, ose të paktën kështu argumenton autori dhe kritiku Bell Hooks. Sa gra njihni që do prishnin planet ose do linin një aktivitet të parapëlqyer për një djalë? Jo se nuk është OK që të bëhet kjo gjë herë pas here ose për rrethana të caktuara; thjesht disi, në tërësinë e jetës në çift, shumë gra harrojnë të ruajnë një jetë të tyre. Në vend të saj, ato iu kthehen partnerit të tyre për të përmbushur të gjitha nevojat që kanë -- dhe ndjejnë

<sup>119</sup> <https://www.psychologytoday.com/blog/finding-true-love/201003/is-marriage-toxic-women-part-i>

<sup>120</sup> Beverly Engel, *Loving Him Without Losing you*, John Wiley & Sons, Jun 1, 2001, p.10

<sup>121</sup> Beverly Engel, *Loving Him Without Losing you*, John Wiley & Sons, Jun 1, 2001, p.12

frustrim e pishmanllëk kur ai nuk e arrin këtë gjë. Më pas ato vërejnë problemin si diçka të gabuar për të dhe jo për to.

“Ju ndiheni të paplotësuar sepse nuk jeni vetvetja, dhe kjo është një barrë për një djalë që të ndjehet sikur ai është qendra e jetës suaj,”<sup>122</sup>

## **VI.2. Kriza shpirtërore e femrës në një shoqëri me ligje e mendësi të patriarkatit modern**

Shtypja e grave është e kahershme: ajo ekzistonte përpara kapitalizmit, i cili është gjithashtu një sistem shtypës, por që ka një natyrë më tepër globale. Patriarkia mund të përkufizohet në terma të thjeshta si shtypje dhe objektifikim i grave nga meshkujt. Përveç formës së saj strikte ekonomike, kjo shtypje shprehet në shumë mënyra, kryesisht përmes gjuhës, lidhjeve fisnore, stereotipeve, fesë, dhe kulturës. Forma që merr shtypja varet nga fakti nëse ju jetoni në Veri ose në Jug, ose në një zonë urbane apo rurale.

Revolta ndaj shtypjes ose ndjesisë së të qenurit i shfrytëzuar nuk rezulton detyrimisht në vënie në dyshim të patriarkisë. Përpara formulimit të dyshimeve të tilla, shpjegimet më të zakkonta duhet të lihen mënjanë, qoftë nëse bazohen mbi fiziologjinë (organe të ndryshme seksuale ose truri) apo në psikologjinë (një natyrë e konsideruar si pasive, e zbutur, narciziste, etj), për të sjellë një kritikë politike ndaj patriarkisë si një sistem dinamik i fuqisë, i aftë të risjellë vetveten, dhe që i reziston çdo transformimi të supozimit bazë të tij për supremacinë e mashkullit.<sup>123</sup>[1] Kështu, për të qenë feminist duhet të ndërjegjësohemi mbi këtë shtypje dhe, duke e kuptuar atë si një sistem, të ndihmojmë për të sjellë emancipimin (ose çlirimin) e grave.

### **VI.2.1. Karakteristikat e patriarkatit**

Dominimi i mashkullit nuk mund të reduktohet si shumë e akteve individuale të diskriminimit. Ai është një *sistem koherent* që u jep formë të gjitha aspekteve të jetës, si atë kolektive ashtu dhe individuale.

**a)** Gratë “*mbishfrytëzohen*” në vendin e tyre të punës, dhe ato gjithashtu kryejnë për shumë orë punë shtëpiake, por puna shtëpiake nuk ka status të njëjtë me punën e paguar. Në rang ndërkombëtar, statistikat tregojnë se nëse, sii puna profesionale e paguar e grave, ashtu dhe ajo shtëpiake merren në konsideratë, gratë "punojnë më tepër" se sa meshkujt. Ndarja në lidhje me detyrat shtëpiake dhe përgjegjësitë familjare është pamja e dukshme (falë feministëve) e një rregulli social bazuar mbi ndarjen seksuale të punës, që është një shpërndarje e detyrave

---

<sup>122</sup>Martha Baldwin Beveridge in “Loving Your Partner Without Losing Your Self.”p.23

<sup>123</sup> <http://www.cadtm.org/How-Patriarchy-and-Capitalism#nb1>

ndërmjet burrave dhe grave, sipas të cilës gratë supozohet t'i përkushtohet fillimisht dhe pikësëpari dhe "në mënyrë tepër natyrale" sferës shtëpiake dhe private, ndërsa burrat i kushtojnë kohë dhe përpjekje aktiviteteve produktive dhe publike.

Kjo shpërndarje, e cila është larg të qenurit "komplementare", ka themeluar një **hierarki të** aktivitete në të cilat pjesës "*mashkullore*" i caktohet një vlerë e lartë dhe asaj "femërore", një vlerë e ulët. Në fakt asnjëherë nuk ka patur një situatë barazie. Pjesa më e madhe e grave kanë performuar gjithmonë, si aktivitetin produktiv (në sensin e gjerë të termit), ashtu dhe detyrat e ndryshme shtëpiake.<sup>124</sup>

**b)** Dominimi karakterizohet nga mungesa e plotë ose e pjesshme e të drejtave. Gratë e martuara në Evropën e shekullit të 19-të nuk kishin pothuajse asnjë të drejtë; të drejtat e grave në Arabinë Saudite të sotme janë virtualisht joekzistente (në drejtimin e përgjithshëm, gratë që jetojnë në shoqëritë ku feja është një çështje e shtetit kanë të drejta tepër të kufizuara).

Të drejtat e grave Perëndimore janë rritur ndjeshëm, pjesërisht nën ndikimin e zhvillimit të kapitalizmit që u kërkonte të punonin dhe të konsumonin "*lirisht*", por akoma më tepër, si rezultat i vetë përpjekjeve të tyre. Gratë kanë vijuar të përpiqen në mënyrë kolektive për më shumë se dy shekuj për të fituar të drejtën e votës, punën, të krijojnë unione, të ushtrojnë lirisht amësinë, dhe për barazi të plotë dhe totale në vendin e punës, në familje dhe në sferën publike.

**c)** Dominimi gjithmonë shoqërohet me dhunë, e cila mund të jetë fizike, morale, ose në botëkuptimin e ideve. Dhuna fizike mund të jetë dhuna e çiftit, përdhunimi, ose dhuna e ushtruar ndaj pjesëve gjentiale: kjo dhunë mund të arrijë deri në vrasje. Dhuna morale ose psikologjike mund të jenë sharjet ose poshtërimet. Në botëkuptimin e ideve, aktet e dhunshme përfaqësohen në mënyra të ndryshme, si mittet dhe format e ndryshme të diskursit. Për shembull, tek Baruyat (një grup etnik nga Guinea e Re) ku dominimi mashkullor është gjithëpërfshirës, qumështi i grave nuk konsiderohet produkt i tyre por transformim i spermës së mashkullit. Qartësisht, ky përfaqësim i qumështit si "nën-produkt" i spermës është një formë e përvetësimit nga meshkujt i fuqisë së grave për të riprodhuar. Ajo është gjithashtu një mënyrë e kodifikimit të nënshtrimit të grave sipas përfaqësimit të trupit.

**d)** Lidhjet bazuar mbi dominimin shpesh shoqërohen nga një diskurs që përfaqëson pabarazitë sociale në formë natyrale.

Efekti i këtij diskursi është t'i bëjë njerëzit të pranojnë këto pabarazi si një destinacion i pashmangshëm: ato kanë origjina natyrale dhe s'mund të ndryshohen.

Ky lloj diskursi mund të vihet re në shumë prej shoqërive. Për shembull, Grekët e Lashtë iu referoheshin kategorive 'e nxhehtë' dhe 'e ftohtë', dhe 'e thatë' dhe 'e lagësht' për të arritur në një dallim ndërmjet aspekteve "*mashkullore*" dhe "*femërore*". Aristoteli ofron shpjegimin e

---

<sup>124</sup> France Aret *The Origins of Patriarchy, Private Property, and the Nation*, Léon Lesoil ASBL training

mëposhtëm: *"Mashkullorja është e nxehtë dhe e thatë, e lidhur me zjarrin dhe një vlerë pozitive; femërore është e ftohtë dhe e lagësht, e lidhur me ujin dhe një vlerë negative."* Sipas tij, kjo ka të bëjë me një natyrë të ndryshme: menstruacionet e grave janë forma të paplota dhe joperfekte të spermës. Lidhja perfekte/joperfekte, e pastër/e papastër (dhe rrjedhimisht ndërmjet aspektit mashkullor dhe femëror), ka origjinat e saj në një diferencë themelore biologjike.

Në shoqëri të tjera, cilësi të tjera *"natyrale"* shoqërohen me burrat dhe gratë, duke rezultuar gjithashtu në një rregullim hierarkik të të dy gjinive. Duke cituar një shembull, në shoqërinë Inuite, e ftohta, e papërpunuara, dhe natyra shoqërohen me meshkujt, ndërsa e nxehta, e gatuar, dhe kultura shoqërohen me femrat. Në dallim të fortë, e kundërta është e vërtetë për shoqëritë Perëndimore, në të cilat mashkulli shoqërohet me kulturën dhe femra me natyrën. Kështu ne vëmë re se me cilësi të ndryshme *"natyrore"* (e ftohtë dhe e nxehtë për femrat, si shembull), rezultati përfundimtar është gjithmonë një rregull social hierarkik i burrave dhe grave, dhe cilado qoftë cilësia *"natyrale"*, për gratë është gjithmonë me më pak të mirë.

Megjithatë, edhe pse ekzistojnë diferenca biologjike ndërmjet meshkujve dhe femrave, vëzhgimi i një difference nuk nënkupton automatikisht pranimin se ekziston pabarazi. Në mënyrë të ndërsjelltë, kur një bashkësi e *"diferencave natyrale"* ekzagjerohet në një shoqëri, jo ndërmjet individëve të ndyrshëm por ndërmjet grupeve sociale, ne duhet të dysojmë se ekziston një lidhje sociale pabarazie të fshehur pas diskursit të diferencës."

Diskursi i *"natyralizimit"* nuk është specifik ndaj lidhjeve në baza dominancë ndërmjet meshkujve dhe femrave; ai mund gjithashtu të përdoret për referimin të situatave të atyre me ngjyrë të zezë. Për shembull, disa diskurse kanë justifikuar format e ndryshme të shfrytëzimit dhe shtypjes së të zinjve duke iu referuar *"dembelizmit"* të tyre congenital. Një pohim i ngjashëm nga varfëria u shpjegua përmes faktit se *"natyra"* e tyre tregonte se ishin pijanecë në mënyrë të trashëguar.

Ky lloj diskursi tenton të transformojë individët e përfshirë në lidhjet sociale nëpër specie me *"cilësi"* të përcaktuara. Ndërsa këto cilësi kanë origjinë, ato nuk mund të ndryshohen, që justifikon dhe legjitimon pabarazinë në lidhjet e shfrytëzimit dhe të shtypjes.

e) Nëse nuk ka përpjekje sociale, diskurset që bazohen mbi *"natyralizimin"* mundet lehtësisht të përbrendësohen nga të shtypurit. Për shembull, sa i përket grave në shumicën e rasteve, ekzistoon një ide e ruajtur zakonisht, sipas të cilës fakti se ato mbajnë në bark dhe rrisin fëmijën do të thotë se janë *"natyralisht"* më të prirura se sa meshkujt për t'u kujdesur për ta, të paktën kur ato janë në moshë të re. Megjithatë, meshkujt e rinj shpesh janë të papërgatitur si bashkëshort në ditët e para pasi lind fëmija. Nga ana tjetër, ata shpesh kanë qenë të përgatitur psikologjikisht (përmes edukimit dhe normave që depërtojnë nëpër shoqëri) ndaj kësaj përgjegjësie të re, e cila do u kërkonte të mësonin aftësi të reja. Shpërndarja e këtyre detyrave lidhur me fëmijët e rinj (që do të thotë se femrat janë thuhet ekskluzivisht të përgjegjshme për kujdesin aktual të fëmijëve)



nuk është aspak "natyrale"; është një pyetje ndaj organizimit social, për një zgjedhje kolektive të kryer nga shoqëria, edhe nëse nuk formulohet në mënyrë eksplicite.

Rezultati është i njohur mirë: janë kryesisht gratë ato që duhet të bëjnë çka mundën për të "pajtuar" punën profesionale dhe përgjegjësitë familjare, në përshkallëzim negativ për shënetin e tyre dherrethanat profesionale, ndërsa meshkujve u kufizohet ky kontakt i vazhdueshëm me fëmijët e tyre.

Ky natyralizim i lidhjeve shoqërore kodifikohet në mënyrë subkoshiente (delikate) në sjelljen e tyre të dominantit dhe të të dominuarit, dhe i shtyn ata të veprojnë në përputhje me llogjikën pas këtyre lidhjeve shoqërore; te shoqëritë Mediterrane, për shembull, meshkujt duhet t'i nënshtrohen llogjikës së nderit (në çdo moment, ata duhet të jenë të gatshëm të provojnë "*aspektin mashkullor*"), ndërsa gratë duhet t'i përmbahen kodit të të qenurit diskrete dhe të buta ndërsa u shërbejnë të tjerëve.

Rezultati i këtij diskursi të "*natyralizimit*", i shprehur nga dominanti, është se individët e të dy gjinive etiketohen, marrin përcaktim si një identitet i vetëm, dhe në disa raste përndiqen ose të paktën keqtrajtohen, në emër të origjinave të tyre shoqërore, ngjyrës së lëkurës, gjinisë, orientimit seksual, etj. Në shoqëritë Perëndimore, të bardhit, klasa e mesme, kristianët, heteroseksualet meshkuj kanë qenë dhe ende mbeeten në masë të gjerë modeli i referencës. Vetëm një person me këto lloj karakteristikash do mund (mundet) të pretendojë se është individ i plotë, i cili mund të flasë për njerëziin. Të gjithë të tjerët - me ngjyrë, Hebrenjtë, gipsit, gejt, punonjësit imigrant dhe fëmijët e tyre, dhe gratë (që mundet faktikisht të kenë barrën përmes shumë nga këto "ndikime" - duhet të, vijuar deri në ditët e sotme, të justifikojnë veten e tyre për të gëzuar të njëjtat të drejta me grupin dominant.<sup>125</sup>

Në të shkuarën, kur fëmijëve u pyesin mbi pyetësorët e shkollës seçfarë bënin për jetesë prindërit, atyre u thuhej të linin bosh pjesën për mamatë e tyre nëse ishin shtëpiake. Nuk mund të ketë emblemë më të bukur se sa "bosh" për padukshmërinë e punës së grave në sferën shtëpiake te shoqëritë kapitaliste përpara përjetësimit të feminizmit në fundin e viteve 1960. Feministët ishin ata që morrën vëmendje sa i përket rëndësisë dhe larmisë së aktiviteteve të papaguara të grave në shtëpi.

Do ishte e vështirë të jepej një shifër për kontributin e padukshëm të femrave, zakonisht të patrajtuar në lidhje me vlerën monetare, dukeqenëse as blerja dhe as shitja nuk vijnë në këtë lloj trajtimi; megjithatë UNDP në raportin e saj të 1995-ës e vlerësoi atë me një shifër përafëruese prej 11 000 bilion dollarë. Kjo shifër duhet të shihet në lidhje me atë të produktivitetit botëror, të

---

<sup>125</sup> Denise Comanne, *How Patriarchy and Capitalism Combine to Aggravate the Oppression of Women*, CADTM, 2017

përlllogaritur në atë kohë rreth 23 000 bilion dollarë, *për të patur një ide se sa kontribuojnë grate ndaj njerëzimit si një i tërë. (UNDP, 2015, p. 6).*

Te këto 11 000 bilion dollarë duhet të shtohet kontributi i grave në ekonomi në terma monetarë (për shembull, në formën e punësimit të paguar). Së fundmi, duhet të risilllet në vëmendje se në përgjithësi gratë paguhen më pak se meshkujt për të njëjtën punë ose atë ekuivalente.

Puna shtëpiake përfshin detyrat që riprodhojnë forcën punëtore - detyrat kryhen brenda familjes. 80% e detyrave të tilla kryhen nga gratë, dhe në ndryshim të ndjeshëm, proporcioni më i madh i kësaj pune nga gratë është i papaguar. Në një farë mënyrë, sistemi kapitalist nuk ka përfyturuar kurrë transformimin e detyrave shtëpiake në punësim profesional të përlllogaritur me pagë dhe/ose përmes produkteve të tregtueshme. Për të larguar këtë *tour de force*, kërkohet që, përmes vlerave patriarkale që janë në themel të shoqërisë sonë, meshkujt dhe femrat të pranojnë dhe të zhvillojnë idenë se gratë janë të predispozuar natyralisht për të përmbushur detyrat shtëpiake.

***"Cështja e punës shtëpiake të grave në sferën publike është rrjedhimisht qendrore për çdo analizë të rrethanave të tyre."*** (Denise Comanne CADTM, 2017)

Predispozita e sistemit kapitalist për riorganizimin e ekonomisë në nivel global në *përfitim* të tij ka pasoja direkte sipas lidhjeve gjinore. Analiza e metodave të saj tregon se, në njërën anë, sistemi kapitalist ushqehet mbi një sistem paraekzistues të shtypjes - patriarkinë - dhe në anën tjetër, ai ruan në përmbajtje shumë prej karakteristikave përcaktuese të tij.

Ende nuk ekziston një shtet në botë, madje edhe ndër më të avancuarit në këtë fushë, ku femrat të paguhen njësoj si meshkujt. Karrierat ku gratë janë shumica në fushat si kujdesi shëndetësor dhe edukimit janë të zhvlerësuar.

Kur ekonomia është në krizë, matjet e ashpërsisë prezantohen ndërsa gratë janë të parat që përjashten nga përfitimet sociale si përfitimet e papunësisë, për shembull, aty ku ato ekzistojnë. Në vende të tjera, ato shtyhen në punë shumë pak të paguara si puna në zonat e lira. Në Meksikë, në këtë sektor, pagat e grave kanë rënë ndjeshëm nga 80% në vetëm 57% të atyre të meshkujve. Ato gjithashtu mund të fitohen nga ideja e kryerjes së një pune të mira për mëshirë ndër një larmi punësh në sektorin informal, përtej fasadës së rregullimëve 'paralizuese të shtetit.

Të drejtat e grave në vendin e punës rrezikohen nga mijëra manipulime. Ekziston padyshim *"zgjedhja"* e të punuarit me kohë të pjesshme, e cila zgjatet nga kontrata me kohë të përgjysmuar në atë "zero", ku punonjësja femër qendron në dispozicion të eprort nga zero në çdo numër orësh sipas kërkesës; kjo pavarësisht faktit se faktikisht të gjitha sondazhet tregojnë se shumica e grave punëtore do dëshironin punë me kohë të plotë. Reduktimi në rritje për shërbimet si crèches dhe të infermierisë gjatë ditës, ose privatizimi i të tjerave si shtëpitë e pushimit për të moshuarit, kanë sjellë së shumti pengesa për gratë punëtore. *"Barazia në punë"* ka patur efektin negativ të prezantimit të grave me më tepër punë nate. Pa dyshim që ishte e drejtë të themeloheshin kushte të barabarta pune për gratë në shërbimet e sigurisë dhe ato shëndetësore, e kështu në vijim; por

ajo çka gjithashtu vihej në rrezik me këto masa të ashtuquajturar egalitariane ishte lejimi i grave për të punuar në turnet e natës. Nuk ekziston absolutisht asnjë imperativë jetike për ndërtimin e makinave natën. Masat e reja që caktonin barazinë mashkull-femër duhet të kishin qenë - në terma të mendimit të qartë feminist - eliminimi i punës së natës për femrat. Për më tepër, në shumicën prej grave kjo punë nate e vënë në kushte detyruese, e papranueshme në parim, bëjnë jetën të patolerueshme shumicën e kohës, sipas këndvështrimit të punës që gratë ende duhet të kryejnë në sferën shtëpiake.

Për pasojë, çështja e punës së grave në prodhim ose në sferën publike është po aq qendrore.

Për administrimin e kësaj çështjeje, patriarkia përdoret si levë për arritjen e objektivave, ndërsa njëkohësisht e përforcon atë.

Fakti se gratë largohen - nga patriarkia - nëpër detyra shtëpiake lejon që kapitalistët të justifikojnë mbishfrytëzimin e tyre dhe nënpagimin e grave me argumentin se puna e tyre është më pak produktive krahasuar me meshkujt. Ato sjellin në mendje dobësinë, menstruacionet, absenteizmin për shtatëzani dhe lejen e shtatëzanisë, ushqimin me gji, dhe kujdesin për fëmijët e sëmurë dhe të afërmit më të vjetër. Këtu paga e grave denigrohet si të qënit “ekstra”. Edhe sot, me kualifikimet e barabarta dhe për orë të njëjta, gratë paguhet rreth 20% më pak. Kjo ruan një *interes* të dyfishtë për kapitalistët. Nga njëra anë, ata kanë bashkësi më të lirë e më fleksibël që mund të përdoret ose të mënjanohet sipas luhatjeve të tregut; në anën tjetër kjo u lejon që të ulin normat e interesit për të paguar në përgjithësi.

Çështja e përgjithshme e punës së grave në sferat private dhe publike reflekton në këtë mënyrë qoftë shtypjen e tyre, si për shembull kur politikave të djathtës ekstreme ose fundamentalizmi fetar i detyron të qëndrojnë në shtëpi; ose lirimi i tyre, si në rastin e politikave progresive të pagës së barabartë, të krijimit të punës dhe të shërbimeve publike pa pagesë.

\*\*\*\*\*

Duke marrë në konsideratë siç duhet rëndësinë e punës shtëpiake, rryma feministe “*përpyjekja klasore*” paraqet analizën si në vijim:

- Shtypja e grave i parapriu kapitalizmit por ky i fundit e ka modifikuar atë në mënyrë rrënjësore.

Puna shtëpiake, në sensin e saj të vërtetë, erdhi së bashku me kapitalizmin. Duke zëvendësuar gjerësisht prodhimin tregtar në shkallë të ulët në fushat e bujqësisë dhe artizanateve me industrinë e rëndë, kapitalizmi bëri dallimin ndërmjet vendeve të prodhimit (vendi i punës) dhe riprodhimit (familja) ndjeshëm më të ndryshme, duke i caktuar grave rolin e përgjegjësive për shtëpinë. Kjo ideologji e re e gruas shtëpiake, që nisi me burzhuazinë, ushqe mospëlqimin për gratë që “duhej” të iknin për në punë dhe pa patur një burrë që ta mbështesë atë. Kjo ideologji nuk u kufizua në burzhuazi por gjithashtu u përhap dhe infektoi lëvizjen e shfaqur të punonjësve. Megjithatë, në kundërshtim me besimin popullor, gratë e klasave të ulëta nuk pushuan së

punuari, të mbërthyera pas rrjetit të kontradiktave që lidhej me detyrat e tyre brenda familjes dhe kushtet e vështira në punë.

Kjo thirrje për punën e grave iu nënshtrua zhvillimeve të reja në fillim të viteve 60 dhe sërisht në ditën e sotme në shkallë botërore. Me delokalizimin e industrive tradicionale apo me teknologji moderne të Afrikës Veriore, Amerikës Latine ose Azisë, punonjësit, në kërkim të fitimeve të reja, rekrutuan gra të reja në tregun e punës. Këto gra të reja, të shfrytëzuara ishin gjithsesi në gjendje të fitonin një lloj pavarësie financiare nga meshkujt e familjes, duke çuar që ato të kërkojnë liri në shumë fusha.

Në të njëjtën kohë, në shtetet e zhvilluara, gjithmonë e më shumë aktivitete më parë të mbajtura brenda familjes eksternalizohen, të cilat merren përsipër në instancën e parë nga shërbimet publike si shkollat dhe institucionet shëndetësore, ose që trajtohen gjithmonë e më tepër përmes tregut: krijimi i veshjeve, gatimi i vakteve, e kështu me rradhë.

Ndërkohë, në shoqërinë moderne, një emancipim i caktuar i grave favorizohet për hir të fitimit, por ende mbetet tepër i bashkangjitur institucionit tradicional familjar. Pse?

Në shoqëritë tona, familja luan një rol themelor në riprodhimin e ndarjeve, si dhe në hierarkinë, ndërmjet klasave të ndryshme shoqërore dhe gjinive, në të cilat përcaktohen funksionet e ndryshme shoqërore dhe ekonomike. Në emër të funksionit “amësor”, gratë duhet të marrin përsipër të gjitha detyrat e lidhura me ruajtjen dhe riprodhimin e fuqisë punëtore dhe të familjes. Sa i përket burrave, ata gjithmonë supozohet të jenë fuqia kryesore ekonomike e ofrimit të të mirave dhe shërbimeve. E gjitha kjo, sipas kontekstit të segregimit profesional dhe në emër të të ashtuquajturve role plotësuese, bën të mundur mbajtjen e grave të nënpaguara në baza diskriminuuese.

Familja gjithashtu luan pjesën e saj në “*rregullimin*” e tregut të punës. Në kohërat e zgjerimit ekonomik, siç ishte rasti për rreth 30 vite deri në fillim viteve 70, gratë masivisht trajtohen si fuqi e lirë punëtore në një sërë industrish prodhuese si ato elektronike, në atë kohë si fituese të rrogës në industrinë e shërbimit. Por në kohërat e recensionit ekonomik, si me 30 vitet e fundit, punonjësit e Shtetit rreptësisht sugjeruan se grate duhet – pjesërisht ose tërësisht – të tërhiqen nga tregu i punës për t’iu përkushtuar profesionit “natural” si mama. Kur ekzistojnë shenjë të ripërtëritjes ekonomike (sado afatshkurtra qofshin ato), disa investime kolektive shqyrtohen sërisht, jo në lidhje me barazinë gjinore, por me qëllim “lirimin” e punës së grave dhe nënshtrimin e tyre ndaj itinerareve fleksibël.

Në çdo kohë, puna shtëpiake e grave bën të mundur që Shteti të kursejë në lidhje me godinat kolektive dhe për punonjësit të ulë pagat. Nëse grate nuk perceptohen si ato në krye të këtyre detyrave brenda familjes, duhet të prezantohet një reduktim i ndjeshëm i kohës punuese për të gjithë, si dhe një zhvillim i konsiderueshëm i ambienteve sociale.

Funksioni autoritar i luajtur nga familja është dëmtuar së tepërmi nga zhvillimet e fundit të statusit të grave në shoqëri; ai është zhvendosur në një funksion “afektiv”. Pavarësisht kësaj, partizanët e rregullimit social kapitalist nuk hezitojnë të mbrojnë një rregull familjar në bazë të ndryshimeve hierarkike ndërmjet gjinive. Për shembull, partizanët më të flaktë të familjes tradicionale konsiderojnë se autoriteti prindëror i rehabilituar duhet të zbrapsë dhe të shërbejë si mur për shpërthimet e mundshme të inatit ndër të rinjtë e mazhinalizuar në zonat më të varfra urbane.

Së fundmi, dhe kjo mund të duket fillimisht se kontradikton pikën e mëparshme, familja ofron një avantazh tepër të dukshëm: ajo është një institucion relativisht fleksibël (format e saj janë diversifikuar ndjeshëm gjatë 30 vitet e fundit). Ajo mund të përdoret si valvë sigurie për kufizimet me të cilat duhet të përballen fituesit e pagës në vendin e punës. Shumica e njerëzve nuk mund të zgjedhin as punën e tyre, dhe as kushtet e tyre të punës. Në kohë papunësie “zgjedhjet” janë në kufirin më të ulët. Por kur njerëzit “zgjedhin” një grua, kur ata “zgjedhin” të kenë famijë, të hanë diçka dhe jo diçka tjetër, të blejnë këtë tip makine, të shkojnë me pushime në filan shtet (për ata që mund ta përballojnë), ata ndjehen sikur po fitojnë një pjesë të lirisë që kanë humbur jashtë familjes. Reklamimi synohet të ruajë këtë iluzion. Ky sens lirie mbetet i kufizuar përmes faktorëve themelorë: burimet financiare, gjinia dhe mosha. Për shkak se ata ndjehen ende përgjegjës për detyrat shtëpiake, dhe për shkak të dhunës shtëpiake ata shpesh janë të nënshtruar dhe gratë e dinë shumë mirë këtë në lidhje me kufijtë e lirisë së tyre. Edhe fëmijët, duke qenë se disa (në veçanti vajzat) u nënshtrohen autoritarizmit të prindërve të tyre, pa konsideruar këtu ndëshkimin fizik.

Këta elementë të ndryshëm na drejojnë disi drejt shpjegimit të arsyes pse familja mbetet një mbështetje themelore për shoqërinë.

*Për pasojë, në kundërshtim me atë çka feministët duket se besojnë, është e vështirë të imagjinohet mënyra e lirimit të grave (të të gjitha grave, jo thjesht një minoritet i vogël), dhe si kjo arrihet sipas këtyre kushteve. Kjo është arsyeja pse ne e shohim të domosdoshme, cilado qofshin konfliktet e përfshira, të sjellim së bashku përpjekjet e grave ndaj shtypjes patriarkale dhe përpjekjes së fituesve të pagës ndaj shfrytëzimit. Si ilustrim i shkallës së vështirësisë për të arritur këtë konvergencë: disa sindikalistë tregtarë meshkuj nuk mendojnë se është “e përshtatshme” që gratë të jenë punonjëse në fabrika ose të jenë të gatshme t’i bashkangjiten përpjekjeve të femrave, duke argumentuar se përmes përpjekjes “globale” (p.sh. të meshkujve) femrave arrijnë përfitime. Për më tepër, disa meshkuj ende gëzojnë “rolin e drejtuesit” në shtëpi.<sup>126</sup>*

---

<sup>126</sup> Denise Comanne, *How Patriarchy and Capitalism Combine to Aggravate the Oppression of Women*, CADTM, 2017

## **VI.2.2. Sfondi Historik**

### **Pozicioni i grave në shoqëritë e ashtuquajtura primitive (kohët parahistorike)**

Nuk kishte akumulime, por kërkime të vazhdueshme për burime, rreth mënyrave për të siguruar jetesën. Duhej "puna e secilit" për të siguruar mbijetesën e fisit. Askush nuk mund t'i përshtaste burimet pa rrezikuar mbijetesën kolektive. Kjo është bërë për barazinë.

Cili ishte/është pozicioni i grave ndërmjet gjuetarëve-mbledhësve? Sipas asaj çka lexojmë në punimet e antropologëve dhe historianëve:

në grupin primitiv ne vëmë re lëvizshmëri ndërmjet individëve meshkuj dhe femra, me aderim të lirë dhe pa diskriminim;

- megjithatë, aty ku gjuetia predominoi në organizatën shoqërore, rrëmbimi i grave praktikohet për të garantuar riprodhimin e nevojshëm të burrave;
- në raste të tjera, si rëndësia e hyjnive femra në mitologji, tentohet të tregohet se grave u ishte dhënë njohje sociale.

### **VI.3.3. Komunitetet e para fermere: organizimi i kooperativave të punës**

Barazia sociale gjinore dhe tiparet kolektive të burimeve e mjetet e prodhimit ishin ende në fuqi, ku edhe toka ishte pronë kolektive për përdorim të përbashkët. Këto shoqëri kishin një farë ndarjeje të punës ndërmjet meshkujve dhe femrave. Gratë kishin detyra më specifike si punimi i tokës, poçeritë dhe endjet, por kjo ndarje gjinore nuk solli shtypjen e grave apo përjashtimin nga arena publike dhe kufizim të tyre në qarkun familjar.

Gratë jo vetëm nuk morrën pjesë në aktivitetet produktive por vijonin të luanin rol në organizimin shoqëror:

- ato ishin anëtare të këshillit të fshatit;

- në disa shoqëri edukimi i fëmijëve ishte një përgjegjësi e përbashkët.

Megjithatë, në disa prej këtyre shoqërive, meshkujt mund të vëzhgoheshin duke fituar fuqi në mënyrë që të kontrollonin riprodhimin dhe të mbanin të lartë numrin e prodhuesve. "Qarkullimi i grave" duhej të rregullohej për të shmangur zhdukjen e disa grupeve, qoftë me dhunë përmes rrëmbimit, ose pa dhunë përmes "shkëmbimeve" ose tregtisë.

### **VI.3.4. Sufiçiti i prodhimit social dhe shfaqja e klasave shoqërore. Shoqëritë e lashtësisë.**

Akumulimi i burimeve, zhvillimi i forcave dhe mjeteve prodhuese (koha që nuk kërkohet për mbijetesë mund t'i kushtohet projektimit dhe krijimit të mjeteve), solli sufiçitin në prodhim. Kjo rezultoi në klasat shoqërore meqenëse ata e konsideronin këtë sufiçit si prona e tyre dhe do donin që ajo të rritej.

Në të njëjtën kohë (në Antikuitet, rreth 3500 B) ne vëmë re zhvillimin e skllavërisë - së pari për të burgosurit nga territoret e njerëzit të fituar me luftë; më vonë gjithashtu për shkak të detyrimeve të papaguara - dhe të shtetit. Funkzioni i shtetit ishte garantimi që klasat që ushtrojnë pushtet mund të ruajnë pronësinë e sufiçitit social përmes institucioneve që përjashtuan anëtarët e tjerë të komunitetit nga funksionet politike: fuqia u përkiste lordëve trashëgimtarë, mbretërve dhe fisnikëve. Ata caktonin një ushtri, një shërbim civil, fuqinë juridike, dhe prodhuesit e ideologjive (shkollarët, mësuesit) që duhet të siguronin se dominimi i atyre që përvetësonin para të pranohej nga të gjithë.

Për shembull, Faraonët Egjiptian mbështeteshin në skripura për të përlogariur sasinë e të korrurave në mënyrë që një pjesë e saj të ruhej për klasat në pushtet, dhe për klerikët, të cilët jepnin mësim se çdo kryengritje ndaj Faraonit -- përfaqësuesit e Zotit në tokë -- do ndëshkoheshin në jetën e përtejshme.<sup>127</sup>

Pozicioni i grave ndryshoi në mënyrë radikale:

Patrilineariteti i përgjithësuar: nocioni i ri i trashëgimisë dhe transmetimi i pronësisë përmes linearitetit të mashkullit solli rëndësinë e të pasurit të trashëgimtarëve meshkuj me linearitet trashëgues të pamundur të vihej në diskutim.

Vetë gratë u bënë pjesë e pronës, duke qenë se ato perceptoheshin si mama në rradhë të parë, ndërsa në të njëjtën kohë, baballarët fitonin fuqi absolute mbi fëmijët e tyre (shih ligjin Romak dhe rrëmbimin e grave, për shembull tregimi i luftës ndërmjet Horatii dhe Curiatii).

martesa u bë burim i pronës dhe pasurisë: për shembull, çmimi i nuses në shoqëritë matrilineare që përbëhej nga një dhuratë, kalohej në kope ose tokë.

Ndërsa shoqëritë e lashta zhvilloheshin, pronarët e pasur fitonin përgjegjësi publike dhe funksione politike; gratë përjashtoheshin nga to (pa të drejta vote) dhe ishin përgjegjëse për shtëpinë në mënyrë që meshkujt të liroheshin nga çdo detyrë shtëpiake për marrjen e përgjegjësisë të tyre jashtë dhe të liroheshin nga përgjegjësia e edukimit të fëmijëve për grantimin e transmetimit të pronës.

Mund të vihet në diskutim se kjo i përkiste grave të klasave rregullatore. Në të vërtetë, gratë e tjera punonin nëpër fusha, në prodhim ose në minierat e argjendit (në Athinë, për shembull). Por edhe në këto raste, gratë punëtore gjithashtu duhej të kryenin detyrat shtëpiake për shkak se nuk kishte më organizim kooperativ të punës (famillja mbetej njësi prodhuese) - dhe ato gjithashtu caktoheshin në rolin e riprodhimit të fuqisë punëtore.

Kjo është mënyra se si u zhvillua nocioni i grave si të përgjegjshme për sferën private "brenda mureve të shtëpisë". Ky është fillimi i grave që mbahen brenda familjes (që nuk është e njëjtë me

---

<sup>127</sup> Sharon L. James, Sheila Dillon *A Companion to Women in the Ancient World*, John Wiley & Sons, Jun 15, 2015, p.31

"shtëpiaket"): gratë si mbajtëse të fëmijëve - në detyrë të transmetimit të pronës... ose të riprodhimit të fuqisë punëtore.

### **VI.3.5. Shoqëritë parakapitaliste. Shoqëritë feudale.**

Situata e grave ndryshoi me kalimin e kohës.

Te shoqëritë rurale ende ekzistonte një ndarje gjinore e punës.

Ne vëmë re se gratë:

ende kishin funksionin e riprodhimit të fuqisë punëtore. Autoriteti i babait mbi familjen korrespondonte gjithashtu me këtë kontroll mbi funksionin e riprodhimit;

u specializuan në detyrat shtëpiake duke u përfshirë gjithashtu në aktivitetet produktive. Në të vërtetë, familja mbetej një njësi prodhimi dhe konsumi, të dyja prej të cilave të lidhura ngushtë, me disa të mira të synuara për konsum familjar dhe të tjera për qëllime këmbimi.

Gjatë kësaj periudhe situata e grave ishte faktikisht në luhatje dhe kontradiktore: ato mbahenin brenda deryve të shtëpisë dhe përjashtoheshin nga jeta pubike, por familja ishte një entitet në zhvendosje; për shembull, të qenurit e ve dhe rimartesa ishin frekvente; familjet e zmadhuara ose rigrupimet familjare nevojiteshin për mbijetesën dhe prodhimin; ekzistonin lidhje të ngushta solidariteti. Kështu, herë pas here gratë nënshtroheshin ndaj më pak presioni: p.sh. edukimi i fëmijëve mund të jetë kolektiv. Në disa raste njihej puna e tyre produktive; p.sh. gratë mund të ishin anëtare të çifligjeve dhe korporatave.<sup>128</sup>

### **VI.3.6. Periudha e kapitalizmit komercial dhe zhvillimit të fabrikave**

Ndërsa kapitalizmi komercial merrte formë, i pasuar nga mekanizimi, situata e grave u përkeqësua. Për më tepër, roli i familjes ishte ndryshimi i formimit të shtetit burzhuazi.

Me rritjen e prodhimit, punonjësit/prodhuesit u ndanë nga mënyrat e tyre të prodhimit; artizanët dhanë me qera punën e tyre duke mos patur ende në pronësi mjetet e tyre.

Ky proces nisi me "*industrinë e bazuar në shtëpi*". Tregtarët dhanë me qera pajisjet e prodhimit (për shembull, mjetet e endjes) të familja, u sollën materialet primare dhe vinin sërish për të mbledhur produktin përfundimtar në këmbim të pagave.

Një tjetër pasojë e rritjes së prodhimit ishte transformimi i familjes nga njësi prodhimi në njësi konsumi.

Më parë, familjet fshatare prodhonin gjërat e nevojshme për të jetuar. Në procesin e zhvillimit kapitalist, menjëherë pas prodhimit të produkteve brenda familjes, ato prodhoheshin jashtë shtëpive.

---

<sup>128</sup> Susan Mosher Stuar Women in Medieval Society University of Pennsylvania Press, Apr 17, 2012, p.39



Nga ajo kohë, puna shtëpiake u zhvlerësua, u pa se nuk prodhonte të mira që mund të kishin destinacion shkëmbimin, dhe nuk u njoh më si e nevojshme nga pikëpamja shoqërore. Shumë më vonë, ky *zhvlerësim* do ndikonte në të gjithë profesionet e lidhura me detyrat që konsideroheshin si punë e femrave brenda familjeve: pastrimi - dhënia e kujdesit - mësimdhënia. Menjëherë pas zhvlerësimit të punës së femrave gjatë kësaj periudhe tranzitive, burzhuazia nisi të përdorë femrat si punë shtesë, të paguar jo aq mirë, për të ushtruar presion mbi fituesit meshkujt të pagës, duke ndarë kështu klasën e ardhshme punëtore, qoftë në industrinë me bazë ambientin shtëpiak, që ende ekzistonte, ose në fabrika.

Për të garantuar pranimin e vënies së fuqisë punëtore si fuqi punëtore në rezervë (caktim i rolit të përhershëm mbështetës të pagës dhe punës të grave e vajzave), shihej si i nevojshëm për të caktuar detyrat familjare të grave si detyrë kryesore.

Nga shekulli i 18të, "fokusimi te familja" luajti një rol të rëndësishëm në zhvillimin e shoqërisë burzhuazi.

Kjo përfaqësonte një koncept të ri të familjes dhe rolit të grave: ambiciet e burzhuazisë ndërsa bëhej klasa dominante sollti në fokus të ri fëmijën, sepse ata do përfaqësonin projektet në kërkim të statusit. Më konkretisht, kjo nënkuptonte kufizim të numrit të lindjeve për "kujdes më të mirë për fëmijët" dhe gëzim të një jete më intense shtëpiake. Nga ky këndvështrim, martesat burzhuazi ishin mbi çdo ujdj biznesi dhe familja u bë gjithashtu mënyrë për transmetimin e normave shoqërore. Në këtë kohë, (shekulli 18-të) ky model i familjes burzhuazi ekzistonte vetëm ndërmjet klasave dominante. Kjo më vonë do ndryshonte.

### **VI.3.7. Revolucioni industrial dhe proletarianizmi i grave**

Në periudhën e mekanizimit të fabrikave gjatë revolucionit industrial, burzhuazia mbronte modelin e familjes së tyre për klasën punëtore: Familja me bërthamë (prindërit dhe fëmijët)

Gratë duhej të garantonin riprodhimin e fuqisë punëtore: meshkujt duhej të testoheshin dhe të ishin gati të garantonin prodhimin; fëmijët, si prodhues të ardhshëm, nuk mund të vraponin nëpër rrugë e fusha: ata duhej të përgatiteshin që të punonin nëpër miniera. Kjo familje përkufizohej në rritje sipas sferës private, si njësi konsumi, dhe luajti një rol edukativ bazuar mbi riprodhimin e standardeve të ideologjisë dominante: respekt për urdhrin e themeluar dhe pronësinë private. Brenda familjes së klasës punëtore, babai mund të udhëhiqte dhe t'i linte autoritetin e jashtëm politik të tjerëve. Megjithatë, këto plane binin ndesh me realitetin e revolucionit industrial, i cili nxiti gjithashtu dhe proletariatin e grave. Në të vërtetë, në kohën e zgjerimit industrial të shekullit të 19-të, çdokush vihej në lëvizje për të punuar nëpër miniera ose në industrinë e tekstilit... duke përfshirë gratë dhe fëmijët. Ata vihenin përpara detyrave që shpesh ishin të rrezikshme, për paga më të ulëta.

Familja e klasës punëtore u shpërbë përmes:

- Lëvizshmërisë së punëtorëve;
- Emigrues të vetëm të ndodhur nëpër familje;
- Distriktet e klasës punëtore ku zhvillohej jeta komunitare;

- Orë të ndryshme pune, që do të thotë se anëtarët e një familjeje shihnin njëri-tjetrin shumë pak ose aspak..

E gjithë kjo përbënte një seri rreziqesh për burzhuazinë që nuk kishte më në kontroll situatën. Si reagim, ata përpqeshin të gjenin mënyra për zbatimin e përmirësimit moral si mënyrë për rifitim të kontrollit mbi punonjësit:

- Përpjekje për reformimin e familjes: burzhuazia nxiste imazhin e gruas shtëpiake si gardiane morale. Kjo ideologji nënkuptonte se të gjitha gratë, qoftë nëse merrnin pjesë apo jo në fuqinë punëtore, duhet të konsideronin jetën në shtëpi si përgjegjësi kryesore.
- Krijimi i shkollave ideologjike kishte një funksion ideologjik (Jules FERRY dhe mësimi i moraleve) dhe një funksion ekonomik (trajnimi i punonjësve të aftë) në fund të shekullit të 19-të dhe mbi të gjitha në fillim të shekullit të 20-të.

Kjo nënkupton se:

- gratë ishin gjithashtu përgjegjëse për një “ndikim moral” mbi meshkujt (për shembull, drejtorët do binin dakord me gratë që të ushtronin presion mbi burrat e tyre për të mos shkuar në greve, në emër të “mbijetesës” së familjes);
- puna e tyre shihej si “punë dytësore”: përgjegjësia e tyre kryesore, duke mos qenë prodhimi, nënkuptonte se paga e tyre ishte një pagë shtesë mbi atë të mashkullit si shtyllë e familjes; nocioni i fuqisë punëtore shtesë nënkuptonte se ata paguheshin ose liheshin nga puna sipas nevojave aktuale ekonomike.
- puna e kryer nga gratë ndryshoi në mënyrë graduale dhe u përqendrua në “punët e grave”, zgjerime të roleve të tyre brenda familjes. Kjo punë do mbetej e nënpaguar sepse konsiderohej si zgjerim i aktiviteteve joprodhuese, dhe nënvlerësohej për shkak të lidhjes së saj me detyrat shtëpiake.

Hyrja në masë e grave nëpër fabrika do kontribuonte në emancipimin e tyre. Për të penguar këtë proces emancipues, burzhuazia jo vetëm iu kthye “kufizimit” të tyre në familje, por puna e nënpaguar e grave do përdorej gjithashtu për ndarjen e punonjësve. Për shembull, lënia jashtë e meshkujve për të lënë gratë dhe fëmijët të punonin në turne të natës, nën kushtet më të vështira.

### **VI.3.8. Situata me fillimin e Luftës së I Botërore.**

Shumë gra punonin dhe shfrytëzoheshin së tepërmi si fuqi pune shtesë. Familja nderohej me vendin: gratë ishin në krye të familjes, që ishte:

- vendi ku fuqia punëtore riprodhohej dhe ruhej;
- një njësi konsumi;
- hapësira ku ushtrohej kontrolli ideologjik (ky funksion edukativ ndahej me shkollat që gjithashtu riprodhonin fuqinë punëtore dhe ideologjinë e klasës në pushtet).

#### VI.4. Nryshimet në shekullin e 20-të

Hyrja në masë e grave nëpër fabrika, dhe më pas nëpër zyra, krijoi parakushtet për emancipim. Pak nga pak, gratë arritën barazi ligjore, p.sh. të drejtën e votës më 1948 në Belgjikë.

Që nga 1945, gjithmonë e më shumë gra kanë punuar në baza jetëgjate. Përpjekja e grave për emancipim u zhvillua, ndërsa lëvizja e tyre u formua dhe u arrit progresi, si:

- greva e grave në National Arms Factory (NF) në Herstal (Belgjikë) në 1966: hapi i parë drejt pagës së barabartë...që ende nuk u arrit.

Dhe që nga 1968, ka pasur progres të mëtejshëm, si:

- kontracepsioni, dekriminalizimi i abortit;
- gratë që viheshin kundër ditës punuese të dyfishtë;
- ofrimi i ambienteve publike;
- edukimi, aksesimi në edukimin e lartë, aksesimi në profesione. Gratë mobilizohen brenda sindikatave dhe partive politike.

Gratë punojnë gjithmonë e më shumë, por në periudha krize, veçanërisht që me fillimin e 1980-ave, dikush mund të vëreje se sërish, si me vitet 1930, gratë konsiderohen fuqi punëtore shtesë, dhe theksi vihej më tepër mbi rolin e familjes dhe të grave në shtëpi. Në fakt: Që me fillimin e viteve 1980, rritja në punësimin me kohë të pjesshme (në 1995, 88% e atyre me kohë të pjesshme ishin femra) është përfaqësuar si mënyrë e pajtimt të jetës profesionale me atë familjare; dhe përmbi këtë, pauzat në karrierë dhe lejet e përkohshme do nënkuptonin më pak ore pune.

Është gjithashtu e rëndësishme të vihet re se gratë përfaqësojnë 40% të popullatës punuese por 28% punojnë me kohë të pjesshme, që do të thotë rreth një e treta e grave punuese.

Shumë gra kanë pranuar një punë me kohë të pjesshme me kusht marrjen e përfitimeve shtesë të "papunësisë" për punë part-time të pavullnetshme. Tashmë që punonjëset femra part-time kanë plotësuar këto pozicione, ky përfitim është tërhequr!

Interesat në administrim:

administrim i dyfishtë i punës : gjatë ristrukturimit, pronari vendos punë me kohë të pjesshme mbi...gratë

fleksibilitet: numri i orëve dhe koha fleksibël e planifikuar në varësi të kërkesës, mbi nevojat prodhuese.

Administrimi dhe propaganda qeverisëse risolli në jetë konceptin e pagës dytësore përmes inkurajimit të familjeve për t'u detyruar me një pagë, të ardhurën e mashkullit. Në shtetet si Belgjika, kjo ka sjellë shkurtime si përfitime më të ulëta papunësie për gratë dhe përjashtim të shumë grave të punësuar që jetojnë me një burrë që fiton një pagë; shkurtime të pensioneve të grave; subvencione për marrjen në punë të punonjëve part-time; inkurajimi i familjeve më pagë të vetme (pagat fitohen nga meshkujt) përmes nxitjes në taksa (e ardhur e vetme, e ndarë ndërmjet çiftit, tatohet më pak taksë totale se shumica e dy të ardhurave; ky quhet kompensim i personit të varur nga bashkëshorti i paguar).

Ekziston një kërcënim i posaçëm ndaj punësimit të grave, që bën të mundur gjithashtu shkurtime në shpenzimet publike (ambientet publike janë një synim tjetër veç të tjerash).

Pavarësisht të arritjeve tepër të brishta të femrave, meshkujt marrin fyerjet. Ata ndjehen jo të qetë, të kërcënuar dhe, për shembull, të sfiduar në lidhje me rolin e tyre si baba (nuk duhet harruar se patriarkia gjithashtu përfshin dominimin baba/fëmijë), apo edhe të shihen këto fitore të ndruajtura të femrave si sulm ndaj statusit të tyre. Një rrymë mendimi kërkon to unifikojë meshkujt ndaj trendit feminist: kjo është e ashtuquajtura lëvizja e “të drejtave të meshkujve”. Kjo tregon kapacitetin e madh të patriarkisë për të përshtatur ndryshimet shoqërore. Ajo është një lëvizje e dëmshme për sa i përket lidhjeve shoqërore ndërmjet femrave dhe meshkujve. Lidhur me këtë aspekt, feministët femra dhe meshkujt duhet të ngrenë pyetjen, “ç’lloj mashkulli mund të thyejë patriarkinë dhe të luajë pjesën e tij në përpjekjen e grave për emancipim?”

### **VI.5. Situata socio-ekonomike e femrës shqiptare në kohët moderne krahasimisht me të kaluarën**

Edhe pse ka kaluar mbi një çerek shekulli të zhvillimeve demokratike që kanë ndikuar mbi familjen shqiptare dhe raportet e reja të grave me të, sidomos me “pjesëm mashkullore” të saj, ende është i fortë koncepti që kufizon moralisht pozitën dhe të drejtat e tyre në familje. Doemos edhe jashtë saj. Pozita e gruas shqiptare megjithë evolucionin politik, social, material e kulturor vazhdon të mos jetë aty ku duhet as në “familjen e vogël” e as në “shoqërinë e madhe”. Por le ta lëmë mënjandë dhe të abstrahojmë nga raportet e gruas me shoqërinë dhe të vlerësojmë situatën në familjen tonë, në të cilën është me bollëk përballja e grave me dozat ende të forta të “helmeve familjare” që hidhërojnë jetën dhe intoksikojnë personalitetin e saj jo vetëm në dimensionin intim brenda familjes por dhe pozitën sociale e autoritetin publik. Në se me drejtësi dhe pa paragjykime e hipokrizi sociale, pa fshehur të vërtetat e realitetit dhe pozitës së gruas tonë në familjen e sotme shqiptare, duhet të pohojmë se megjithë ndryshimet që kanë ndodhur, ka tregues të sigurt të zhvillimeve e raporteve gjinore brenda familjes që flasin se është akoma i fortë dispozitivi maskilist që e mban gruan të përballur me nivele të ndryshme të intensitetit të tiranisë mashkullore të familjes biologjike. Një pjesë e të cilave maskohen dhe alambikohen me interpretimet arkaike, konservatore, maskiliste të konceptit për të ashtuquajturën “grua e mirë”. Një koncept ky i hapur, i pa dimensionuar qartë dhe i artikuluar moralisht gjithmonë në dëm të personalitetit dhe dimensionit të merituar të lirisë së gruas. Gratë tona akoma nuk kanë shpëtuar deri në fund nga fataliteti i tyre gjinor dhe seksual që janë produkt i ekzistencës së “njollave maskiliste” të shoqërisë haraçin e të cilave vazhdojnë ta paguajnë gratë. Nën pretendimin e synimeve sociale të shoqërisë së vjetër dhe paradigmave të ndryshkura të saj për modelin e “gruas perfekte”.

Për shkaqe që dihen dhe ndikimet e forta të kulturës maskiliste, paternaliste koncepti për gruan e mirë më shumë ka qenë i perceptuar dhe i konceptuar në mënyrë tradicionale, që gruan e quante të tillë vetëm me një kusht: të ishte “violinë e dytë” në raport me burrin dhe të vendoste gjithçka materiale, morale, shpirtërore dhe sociale në funksion të tyre. Është një problem i madh sociologjik që tashmë në shoqërinë tonë ka filluar të zbulohet dhe madje edhe të sjellë shqetësime e probleme konceptuale dhe reale në marrëdhëniet në çift, në raportet sociale dhe intime midis burrit dhe gruas. Padyshim, nuk është e lehtë që të krijohet një kulturë e re në këto marrëdhënie apo që të zgjerohet sa duhet hapësira e lirisë, sovranitetit të gruas në raport me

burrin pa krijuar problem dhe pa dalë nga koncepti i “gruas së mirë”. Kjo do të thotë se koha moderne ka sjellë ndryshime të konceptit dhe nevojën e rishikimit të traditës patriarkale dhe të nevojës së rivendosjes së “kufijve të rinj” midis burrit dhe gruas. Por kjo nuk është gjë e lehtë, jo vetëm për kulturën e jetës sonë bashkëshortore, por edhe për kulturën e popujve të tjerë që kanë bërë më shumë progres demokratik, që kanë traditë liberale më të konsoliduar dhe drejtësi sociale më të qartë në marrëdhëniet martesore. Sepse akoma është e vështirë që në të gjitha rastet dhe në të njëjtën kohë gratë të sigurojë në martesë edhe “identitetin personal” por në të njëjtën kohë të ketë edhe marrëdhënie intime me një mashkull.

Zgjidhja e problemit nuk është e lehtë, prandaj dhe përcaktimi i konceptit se si duhet të sillet një grua në raport me veten dhe burrin, për të qenë në të njëjtën kohë “grua e mirë” nuk është deri në fund e qartë. Sepse nuk është e lehtë për gruan që të jetë në martesë dhe në të njëjtën kohë të garantojë pavarësinë sociale dhe të ruajë identitetin social nga mashkulli me të cilin ka lidhur martesë. Koncepti tradicional i gruas dhe i bashkëshortes, nuk është shkak dhe as argument që të mund të pengojë gruan që të garantojë dallimin e saj si “qenie më vete” nga mashkulli me të cilin ka intimitet dhe bashkëshortësi. Sepse gruaja është bashkëshorte por as “pronë” as “skllave” apo qenie e dorës së dytë në këtë lidhje bipolare. Teprinë deterministe biologjike e skemat e vjetra morale për femrën dhe pozitën e saj në familje dhe shoqëri, në mënyrë sintetike janë një tjetër tregues i nivelit të zhvillimit të tyre (familjes dhe shoqërisë tonë) por dhe i distancës akoma të madhe që kemi ndaj standardeve gjinore të shoqërisë dhe familjes europiane. Këto determinime të tepërta për femrën nuk tregojnë fare për ndonjë cilësi të moralit të shoqërisë dhe familjes shqiptare. Përkundrazi.

Në fakt nga interferencat dhe ndryshimet që ka sjellë epoka e postmodernitetit në shoqërinë tonë, duhet të pranojmë se familja nuk duhet parë si një “absolute morale” me raporte të fiksuara të roleve sociale midis mashkullit dhe femrës duke i ngatërruar gjërat nëpër ingranazhet specifike të biologjisë dhe seksualitetit të tyre. Familja përtej determinimeve biologjike e seksuale po tenton të bëhet një strukturë shoqërore e ndryshueshme. Në këto kushte diskutimet për problemet e funksionimit të familjes dhe problemet e reja të trajtimit të femrës, me sa duket kanë nevojë të bëhen një nga objektet sociale që duhet diskutuar si çështje më vete. Sepse problemet që kanë gratë shqiptare në familje nuk janë plagë individuale, që i përjetojnë “disa gra” por dimensionit është i gjerë dhe sociologjikisht dhe shoqërisht është tejet shqetësues. Të cilat duhen diskutuar në kontekstin e kohës dhe jashtë konteksteve të ideologjive dhe parimeve të vjetra konceptuale. Padyshim ne vijmë nga një shoqëri dikur konservatore e më pas tradicionaliste, e cila ka patur një koncept ndryshe për familjen duke e konsideruar atë “absolute morale” dhe jo një marrëdhënie e cila i përshtatet kushteve të jetës dhe ndryshimeve shoqërore që ndodhin në jetë. Familja është institucion kompakt që funksionon, ka role dhe kryen detyra që janë përtej roleve seksuale të partnerëve “themelues” të saj.

Është fjala për një ndërtim ndryshe të roleve dhe konceptim modern të përbërësve kulturorë të familjes funksionuese, të cilat duhet të jenë përtej kornizave të ngushta, arkaike të koncepteve të maskilizmit tradicional. Familja shqiptare megjithë ndryshimet që ka pësuar në rrugën e transformimit dhe demokratizimit të saj, akoma për fat të keq mbetet një “çerdhe e despotizmit” maskilist të sjelljeve të burrave mbi gratë dhe fëmijët e tyre. Çlirimi i grave nga determinimet maskiliste dhe kornizat e ngushta të rolit të tyre tradicional, nuk mund të bëhet pa çlirimin e domosdoshëm të burrave nga konceptet e deformuara, roli i tyre shpesh herë destruktiv mbi gratë

dhe fëmijët e tyre. Me fjalë tjera beteja e shoqërisë tonë është dhe duhet përqendruar kundër disa “konstruksioneve sociale” maskiliste mbi gratë, që janë të tejet të ngurta dhe që me shumë vështirësi reflektojnë ndryshimet e kohës, strukturën e familjes modern dhe rolit të ndryshuar të partnerëve në të.

Diferencat biologjike dhe ndryshimet në rolet dhe funksionet sociale, nuk janë argument që akoma të bazohemi në koncepte seksiste, dhe ide determinante të kufizuar në “kornizat biologjike” që cënojnë rolin social dhe deformojnë personalitetin shoqëror të gruas si qenie e barabartë dhe jo e dorës së dytë në familje. Nuk është më koha kur roli i gruas në familje ishte të plotësonte dhe kënaqte dëshirat seksuale të burrit dhe të luante rolet e edukatores së fëmijëve të saj. Koncepti që gruan e ka vlerësuar vetëm në rolin seksual dhe jo social, ka bërë që ajo të determinohet brenda kësaj kornize si bashkëshorte, nënë. Padyshim është një aksion i madh social për të përmirësuar familjen shqiptare dhe rolin e grave në të. Kjo do të thotë së pari që kjo betejë që është e shumanshme që duhet të fillojë me ndryshimin e dëshirës së grave, të cilat kanë nevojë të mendojnë ndryshe për veten dhe rolin e tyre në familje. Ky është kushti i madh që ato të ndihen në ndryshe në rolet e tyre seksuale, edukative e familjare.<sup>129</sup> Në këtë kontekst është e udhës që më shumë duhet bërë, më shumë vëmendje i duhet kushtuar familjes si strukturë por dhe cilësisë dhe mënyrës së organizimit të jetës personale të grave në kuadrin e saj. Ne shpesh herë kur flasim për familjen, problemet e seksualitetit dhe të edukimit, problemit i drejtohem ose me konceptione politike të vjetra ose me terminologji sociologjike arkaike, duke e parë atë në mënyrë të njëanshme apo duke e vlerësuar thjesht si institucion social. Nuk është e lehtë të thuash se në cilat aspekte familja është më e dobët, në funksionet intime apo në rolin social, sepse duket që në të dy aspektet e kësaj strukture ka probleme të mëdha, të shfaqura në formën e divorcit, dhunës, dobësimin të kohezionit familjar, dhe në aspektet e roleve sociale dhe detyrave integrale të edukimit qytetar të pjesëtarëve të saj. Në këtë aspekt është shqetësues fakti që nga zbehja e këtyre roleve thelbësisht ekzistenciale, po ndikon që familja të reduktohet në institucionin e zbehët biologjik, të bazuar vetën në detyrimin e realizimit thjesht të detyrave të riprodhimit. Megjithë ndryshimet që kanë ndodhur kohët e fundit në strukturën, funksionet dhe rolet e partnerëve në familjen shqiptare, duket se akoma nuk kemi dalë nga qerthulli i vjetër i familjes tradicionale, në të cilën “individët gra” kanë qenë dhe në një masë të konsiderueshme akoma janë të varur apo të nënshtruar ndaj “individëve burra”. Duhet konsideruar shqetësim social dhe problem sociologjik fakti që akoma në shumë drejtime, ka tregues që vërtetojnë lehtësisht të vërtetën se familja shqiptare vazhdon të jetë më shumë burim i maskilizmit të sigurt dhe fare pak i plotësimit të kushteve ekzistencialisht dhe realisht të realizimit të sigurimit të kushteve për shfaqjen dhe konsolidimin e “qytetarisë femërore”.

Nuk besoj se në kohën tonë, në kushtet e demokratizimit të përgjithshëm të jetës shoqërore dhe familjes shqiptare, të konsiderohet ide e tepërt apo përfytyrim iluminist beteja për emancipimin e rolit të gruas në familje. Qoftë në aspektin intim apo në mënyrën si ajo i lidh dhe i ndërton marrëdhëniet sociale me të tjerët. Nuk ka asnjë dyshim që pozita e grave në familje dhe në shoqëri, qoftë nga ana sociale qoftë në aspektin sociologjik mbetet një nga treguesit e

---

<sup>129</sup> <http://www.tiranaobserver.al/pozita-e-gruas-ne-familje-dhe-perparimi-moral-i-shoqerise/>

rëndësishëm sintetik, mënyrë e sigurt për të matur dhe treguar nivelin e zhvillimit të qytetërimit tonë, masën dhe intensitetin e procesit të demokratizimit të jetës sociale dhe familjes shqiptare. Të drejtat qytetare dhe kërkesat për plotësimin e standardeve të qytetarisë femërore janë me shumë rëndësi për gruan dhe pozitën e saj intime e sociale, rolin e saj në familje dhe shoqëri. Të drejtat e qytetarisë së grave nuk mund të jenë më objekt në dorën e burrave, të cilët akoma dëshirojnë të kenë ekskluzivitetin e përcaktimit të madhësisë së qytetarisë për gratë në familje dhe shoqëri. Kjo betejë për të drejtat e qytetarisë nuk është objekt që duhet të mbesë në dorën e burrave. Madje as gratë nuk duhet të mbesin në pozitën pritëse duke e kërkuar këtë të drejtë si dhuratë nga burrat e tyre biologjikë apo social.

Koha kërkon që respektimi i të drejtave qytetare të gruas në familje dhe shoqëri, të mos shikohet me optikën pritëse se çfarë do bëjnë “burrat e shtëpisë” apo “burrat e shtetit” për gratë. E rëndësishme është se çfarë do bëjnë gratë me veten e tyre, për të patur të garantuara në mënyrë integrale të drejtat e qytetarisë femërore në familje dhe shoqëri, si vlera dhe cilësi universale për të qenë qytetare të barabarta dhe të vlerësuara si të tilla në familjen dhe shoqërinë shqiptare

### **VI.5.1 Pamjaftueshmëria e pavarësisë ekonomike për emancipimin e plotë të femrës shqiptare.**

Si rezultat i traditave të forta patriarkale të Ballkanit, shoqëria shqiptare ka qenë historikisht e dominuar nga meshkujt. Grave iu është diktuar prej kohësh që të pranojnë rolin e të nënshtruarave. Gjatë regjimit komunist u krijua një hendek i thellë midis teorisë për emancipimin e gruas dhe realitetit të saj të përditshëm. Më 1991, pas përmbyesjes së regjimit komunist, Shqipëria kaloi një periudhë ndryshimesh të thella, shpesh herë dramatike, sociale, politike dhe ekonomike. Barazia gjinore është për shoqërinë shqiptare një parim i ri, që nuk është pranuar ende nga një përqindje e konsiderueshme e popullsisë. Gratë në Shqipëri përbëjnë 51 për qind të popullsisë. Deri fund të viteve 80, dominonte familja patriarkale, ku 2-3 breza jetonin në një çati. Pas hapjes së Shqipërisë në vitin 1990, emigrimi dhe migrimi nga zonat fshatare drejt atyre qytetëse përshpejtuan shpërbërjen e familjes patriarkale. Megjithatë ringjallja e traditave patriarkale e ndërthurur me problemet e papunësisë, varfërisë dhe sigurisë personale ua kanë kufizuar shumë të drejtat themelore grave e vajzave shqiptare, kryesisht në zonat fshatare e të varfra. Të dhënat mbi varfërinë në Shqipëri, tregojnë për një feminizim të varfërisë dhe rritje të peshës së fëmijëve në grupin e të varfërve. Ndërsa nga 20012 në 2015 treguesi absolut<sup>1</sup> i varfërisë është ulur 27 për qind , reduktimi i varfërisë te grup-popullatat femra dhe fëmijë nuk ka qenë i njëjtë. Të dhënat tregojnë se ritmet e reduktimit të varfërisë janë më të ulëta në grup-popullatat e zonave fshatare ku, përveç shumë faktorëve që prodhojnë varfëri, inferioriteti ekonomik e shoqëror i gruas ndikon fuqishëm.

Ndërsa nuk mund të themi se ka një diferencim të grave për sa i përket arsimimit<sup>4</sup> , nuk është e njëjta situatë kur analizojmë punësimin e grave dhe pjesëmarrjen e tyre në tregun e punës. Pjesëmarrja e gruas në tregun e punës ra ndjeshëm pas viteve 90, nga 78 për qind në 1989 në 46 për qind në 2005. Përveç një niveli më të ulët punësimi, gratë shpërblehen më pak se burrat dhe janë më të rrezikuara nga largimet nga puna. Mundësia e grave në moshë riprodhuese për të qenë shtatzëna si edhe pamundësia për t’u aftësuar në profesione të reja, i shndërron gratë në më pak të favorizuara për t’u punësuar apo për të ruajtur vendin e punës. Edhe në rastin kur ato punojnë

shpesh, paga është më e ulët për shkak të mbajtjes së posteve të punës që shpërblehen me paga më të ulëta se burrat. Edhe pse mund të kenë të njëjtin nivel arsimimi me burrat, vihen re diferenca në lidhje me shpërblimin. Pabarazitë në respektimin e të drejtave të grave thellohen edhe nga niveli i dobët i përfaqësimit të tyre në procesin e vendimmarrjes si edhe nga vëmendja e pamjaftueshme e shoqërisë shqiptare në edukimin e meshkujve dhe të djemve mbi norma dhe vlera që lidhen me çështje të pabarazisë gjinore si brenda familjes, ashtu edhe në jetën shoqërore.

Në një vend të varfër si Shqipëria, kultura diskriminuese me bazë gjinore nuk është thjesht një çështje e shkëljes së të drejtave të grave e vajzave, por pabarazia gjinore përfaqëson një pengesë serioze në përshpejtimin e reduktimit të varfërisë. Trajtimi i pabarazisë gjinore luan rol parësor në rritjen e mirëqenies së mijëra fëmijëve shqiptarë që jetojnë në varfëri. Tradicionalisht gratë mbajnë barrën kryesore të mirëqenies në familje megjithatë ato kanë më pak mundësi se burrat në përdorimin e burimeve dhe mjeteve që nevojiten për të përmbushur përgjegjësinë e mësipërme. Niveli i lartë i papunësisë, niveli i ulët arsimor e profesional; mungesa e mundësive kualifikuese, aksesit i dobët dhe mungesa e lirisë së përdorimit të metodave të planifikimit familjar, të qenit objekt i dhunës, i keqtrajtimit dhe i veprimeve arbitrare brenda familjes si edhe përfaqësimi i dobët në strukturat publike drejtuese e politike, po ndikojnë në thellimin e varfërisë në Shqipëri, në përzgjatjen e saj dhe përfshirjen në të më shumë grave e fëmijëve.

Dominimi i normave patriarkale në shoqërinë shqiptare është një ndër shkaqet kryesore që prodhon diskriminim me bazë gjinore. Sipas normave dhe organizimit social brenda familjes e shoqërisë shqiptare, femra konsiderohet inferiore. Burrat janë mbajtësit kryesorë të familjes, ndërsa gratë janë të destinuara të përkujdesen për mirërritjen e fëmijëve dhe mbarëvajtjen e shtëpisë, punë e cila është e pavlerësuar e për pasojë ndikon në mbajtjen e një statusi shoqëror të ulët.

Megjithëse pas rënies së komunizmit në Shqipëri, të drejtat e grave u riformuluan nën konceptet demokratike dhe parimet e të drejtave të njeriut, respektimi i plotë i tyre kufizohet jo vetëm nga mentaliteti patriarkal, por edhe nga vështirësitë në zbatueshmërinë e ligjeve. Në aspektin legjislativ kemi një angazhim të qeverive shqiptare për ekuilibrim të barazisë gjinore. Ratifikimi i një sërë konventash si ai për Eliminimin e të Gjitha Formave të Diskriminimit ndaj Gruas, Karta Sociale Evropiane, Konventa për Ndalimin e Torturës dhe trajtimit çnjerëzor e degradues si edhe miratimi i shumë ligjeve, si: Kodi Penal, Kodi Civil, Kodi i Familjes, Ligji mbi Barazinë Gjinore, Kodi i Punës, Ligji mbi dhunën brenda familjes, përbëjnë gurë themeltarë drejt respektimit të të drejtave bazë të grave. Me gjithë ekzistencën e një kuadri cilësor ligjor, vështirësitë në zbatueshmërinë e ligjeve, mungesat në strukturat zbatuese dhe pamjaftueshmëria në fonde, po vonojnë arritjen e synimeve për barazi gjinore. Niveli i ulët arsimor i grave Arsimi është tejet i rëndësishëm në mirëqenien e një kombi. Megjithëse nuk raportohet pabarazi gjinore në frekuencimin e shkollës, niveli arsimor i grave në moshë riprodhuese dhe që jetojnë në varfëri, është më i ulët. Niveli arsimor i gruas, kryesisht niveli i arsimit të mesëm, ndikon pozitivisht në përmirësimin e kushteve ekonomike të gruas si edhe në shëndetin riprodhues. Për çdo vit shkollë më shumë mbi nivelin tetëvjeçar të nënës, treguesi i vdekshmërisë së fëmijëve nën 5-vjeç ulet me 3.810 për qind.

Gratë që jetojnë në varfëri vuajnë pasojat e një shëndeti të dobët, ndërsa vdekshmëria amtare te ky grup është më e lartë. Në mënyrë të veçantë, gratë e varfra shqiptare ndeshen me një sërë



problemesh që ndikojnë në shëndetin riprodhues si ushqyerja e varfër, aksesit i ulët ndaj ujit të pijshëm dhe masave shëndetësore, aksesit i ulët ndaj shërbimeve shëndetësore etj. Një studim në 2012 tregoi se vetëm 5 në çdo 10 gra të varfra i fillonin vizitat mjekësore gjatë tremujorit të parë të shtatzënisë, ndërsa 3 në 10 nuk kryenin asnjë vizitë mjekësore gjatë shtatzënisë. Po sipas këtij studimi, 7 në çdo 1012 gra të varfra nuk kishin informacion mbi kontraceptivët, e ndërmjet atyre që ishin të informuara, vetëm 5 në çdo 10, nuk i përdorte kontraceptivët për arsye ekonomike. Me rritjen e nivelit ekonomik shifrat pësojnë rritje. Pasojat e varfërisë dhe aksesit i ulët ndaj shërbimeve të shëndetit riprodhues manifestohen te shëndeti jo i mirë i nënës, niveli i lartë i vdekshmërisë amtare<sup>13</sup> dhe niveli i lartë i lindshmërisë. Duke mos ushtruar të drejtën për të zgjedhur numrin e fëmijëve dhe kohën ndërmjet lindjeve, gratë e varfra krijojnë familje me shumë fëmijë. Fëmijët e këtyre familjeve kanë shumë të ngjarë që të jetojnë në varfëri. Në 2012 numri mesatar i anëtarëve të familjeve të varfra ishte 5.7 anëtarë nga të cilët 2 ishin anëtarë nën 15 vjeç, ndërsa në familjet e pasura mesatarja e familjes ishte 4 anëtarë, prej të cilëve vetëm një fëmijë nën 15 vjeç.

1.2.5 Të drejtat ekonomike të grave Të drejtat ekonomike të grave përfaqësohen me nivelin e pjesëmarrjes në forcat e punës, mbajtjen e vendit të punës dhe shpërblimin. Punësimi te gratë shqiptare kufizohet nga një sërë faktorësh si detyrimi dhe përgjegjësia për rritjen e fëmijëve, kryerjen e punëve të shtëpisë, niveli arsimor, aksesit i kufizuar në formim profesional, pronësi dhe mundësi për të përfutur kredi etj. Ndërsa nuk mund të themi se ka një diferencim të grave për sa i përket arsimimit<sup>14</sup> nuk është e njëjta situatë kur analizojmë punësimin e grave dhe praninë e tyre në tregun e punës. Pjesëmarrja e gruas në tregun e punës ra ndjeshëm pas viteve 90, nga 78 për qind në 1989 në 46 për qind në 2012. Gratë në Shqipëri kanë më pak mundësi se sa burrat për të filluar një punë, për pasojë niveli i papunësisë tek ato është më i lartë se te burrat. Megjithatë niveli i arsimimit të gruas është i barabartë me burrat, kjo nuk u siguron grave të njëjtat mundësi në tregun e punës<sup>15</sup>. Në vitin 2013 niveli i punësimit te gratë ishte 46 për qind, kundrejt 69 për qind për burrat. Situata e punësimit të gruas është më e favorshme në sektorin e administratës publike ku gruaja zë 56 për qind të të punësuarve, ndërsa burrat 44 për qind. Pabarazia është shumë e dukshme në sektorin privat, ku një numër shumë i vogël i grave, vetëm 17 për qind, punon në nivele drejtimi. Ngjashmërisht me këtë edhe përqindja e biznesit jobujqësor të drejtuar nga gratë është i vogël, vetëm 2 për qind në sektorin e transportit dhe 25 për qind në sektorin e shërbimeve. Nëse analizojmë pjesëmarrjen e femrave në popullsinë ekonomike aktive,<sup>16</sup> vërejmë se femrat përbëjnë 46 për qind. Kjo do të thotë që për çdo 100 femra ekonomike aktive rreth 46%. Përveç një niveli më të ulët punësimi, gratë shpërblehen më pak se burrat dhe janë më të rrezikuara nga largimet nga puna. Mundësia e grave në moshë riprodhuese për të qenë shtatzëna si edhe pamundësia për t'u aftësuar në profesione të reja, i shndërron gratë në më pak të favorizuara për t'u punësuar apo për të ruajtur vendin e punës. Edhe në rastin kur ato punojnë, shpesh paga është më e ulët për shkak të mbajtjes së posteve të punës që shpërblehen me paga më të ulëta se burrat. Edhe pse mund të kenë të njëjtin nivel arsimimi me burrat, vihet re diferenca në lidhje me shpërblimin. Nga analiza e faktorëve që ndikojnë në madhësinë e shpërblimit, si grup-mosha, niveli i shkollimit dhe gjinia, kjo e fundit ndikon më fuqimisht. Vihet re se gratë janë ndjeshëm më të përjashtuara se burrat. Gratë kanë një mesatare të pagës 35 për qind më të ulët se burrat për të njëjtin nivel arsimor. Gjithashtu një analizë më e detajuar sipas degëve të ekonomisë tregon se paga mesatare mujore neto e burrave është<sup>17</sup> dukshëm më e lartë se e grave në të gjitha degët e ekonomisë dhe diferenca është më e theksuar për të punësuarit me pagë në sektorin privat jo-bujqësor. (17 INSTAT- LSMS 2015 )

Është marrë 1 njësi paga e të punësuarit të grup-moshës 18-35 vjeç dhe me arsim më pak se të

mesëm. ndonëse ky tregues për meshkujt është 2 herë më i ulët ose vetëm 22 për qind. Shkalla e ulët e pjesëmarrjes në forcën e punës shtrihet në të gjitha grupmoshat.<sup>130</sup>

Në nivelin e ulët të shpërblimit ndikon gjithashtu pjesëmarrja e ulët e grave në aktivitete private vetëpunësimi, të cilat sigurojnë të ardhura më të larta se sektori publik. Aksesit i ulët ndaj pronës (vetëm 8 për qind e grave zotërojnë ligjërisht pronë) dhe mungesa e politikave favorizuese që nxisin sipërmarrjen private të grave, ka çuar në një nivel të ulët të numrit të atyre që drejtojnë biznese të vogla, të mesme apo të mëdha. Në 2015, vetëm 17 për qind e bizneseve jobujqësore drejtoheshin nga gra. Sigurimi i mundësive të barabarta për punësim të shpërblyer ndikon pozitivisht në nxjerrjen e familjes nga varfëria dhe në rritjen e statusit shoqëror të grave dhe vajzave brenda familjes. Gratë kanë një nivel më të lartë papunësie Të dhënat administrative për vite me radhë tregojnë se papunësia të gratë është e lartë krahasuar kjo edhe me totalin në nivel vendi. Shkalla e lartë e papunësisë është ajo që çon në varësi ekonomike e që më pas transformohet edhe në varësi sociale të gruas. Gjatë viteve të fundit, me gjithë rritjen ekonomike me efekt reduktimin e lehtë të nivelit të papunësisë në mënyrë të njëjlojtë për të dy gjinitë, raporti i pabarazisë në papunësi për femrat dhe meshkujt ka mbetur i pandryshuar. Normat e larta të papunësisë në përgjithësi hasen më shumë në zonat qytetëse të Shqipërisë, sepse popullsia e zonave fshatare është kryesisht e punësuar në sektorin bujqësor e blegtoral gjë që i mundëson krijimin e mjeteve të jetesës dhe të ardhurave. Papunësia është më e lartë në zonat qytetëse ku mundësitë për zënie me punë janë më të kufizuara. Papunësia e lartë dhe niveli i ulët i shpërblimit me pagë, kufizojnë mundësitë reale të gruas për të rritur nivelin e mirëqenies së saj dhe të fëmijëve. Janë disa faktorë që favorizojnë këtë fenomen. Nga njëra anë tregu i punës është shumë i kufizuar. Nga ana tjetër mjetet e pakta financiare dhe mungesa e programeve për mbështetjen e fëmijëve i detyron gratë të qëndrojnë në shtëpi dhe të kujdesen për fëmijët si dhe për punët e shtëpisë. Papunësia e femrave ndikon negativisht në mirëqenien e familjes shqiptare. Në familjet e varfra (ato që gjenden nën linjën e varfërisë absolute), niveli i papunësisë së grave është më i lartë se te familjet që gjenden mbi linjën e varfërisë. Për familjet e varfra, niveli i punësimit është i ulur më tej duke rritur në këtë mënyrë numrin e grave të varfra dhe joaktive.

Gratë kanë më pak të drejta në vendimmarrje brenda familjes Gratë e familjeve të varfra dhe të zonave fshatare janë më të përjashtuara nga vendimmarrja në familje për shkak të normave sociale, të cilat njohin burrat si kryetarë të familjes. Kur vendimmarrja lidhet me shpenzimin e parave, në shumicën dërrmuese të rasteve vendimi final merret nga burrat ose meshkujt e familjes, të cilët gjithashtu ruajnë të drejtën e vendimmarrjes edhe për numrin e fëmijëve, arsimimin e tyre, migrimin ose emigrimin e familjes apo të një anëtari të saj, martesën e fëmijëve, kur kjo bëhet e kombinuar. Megjithëse mungojnë studimet dhe të dhënat mbi pjesëmarrjen e gruas në vendimmarrjen brenda familjes, vëzhgime të jetës së përditshme tregojnë se pjesëmarrja e gruas në vendimmarrjen brenda familjes është e lidhur me nivelin arsimor të tyre, vendbanimin, moshën dhe aksesin ndaj pronës e të ardhurave. Sa më i ulët të jetë niveli arsimor i gruas, aq më e dobët është edhe fuqia e saj vendimmarrëse. Po kështu gratë e papuna kanë pak të drejta në vendimmarrjen për çështje të rëndësishme brenda familjes. Roli i këtyre grave është më tepër informues apo këshillues, sidomos lidhur me nevojën e blerjes së një ushqimi të caktuar apo shitjen e një produkti të prodhuar në familje. Pjesëmarrja e gruas në vendimmarrje brenda familjes është gjithashtu e ndikuar nga aksesit i dobët ndaj informacionit

<sup>130</sup> INSTAT, Perspektivat gjinore në Shqipëri, Tiranë, 2015

dhe njohurive. Bërja e një jete sociale të izoluar ndikon negativisht në aksesin ndaj informacionit. Fuqizimi i grave të varfra dhe i grave fshatare në vendimmarrjen brenda familjes rritet me rritjen e nivelit arsimor dhe rritjen e aksesit ndaj informacionit dhe kontributit me të ardhura.<sup>131</sup>

### **VI.5.2 Niveli i ulët i grave në vendimmarrje**

Pabarazitë në respektimin e të drejtave të grave thellohen edhe nga niveli i dobët i përfaqësimit të tyre në procesin e vendimmarrjes si edhe nga vëmendja e pamjaftueshme e shoqërisë shqiptare në edukimin e meshkujve dhe të djemve mbi çështje, norma dhe vlera që lidhen me çështje të pabarazisë gjinore si brenda familjes, ashtu edhe në jetën shoqërore

Niveli i ulët i përfaqësimit të grave në strukturat vendimmarrëse është tregues i faktit se aspiratat dhe nevojat e grave janë jo të përfaqësuara dhe se gratë kanë pak mundësi për të nxitur politika që trajtojnë probleme të grave, përfshirë edhe varfërinë e pabarazinë gjinore apo të përmirësojnë statusin dhe rolin e tyre në zhvillimin ekonomik e shoqëror të vendit. Ka përpjekje pozitive gjithëpërfshirëse për fuqizimin e gruas. Strategjia Kombëtare për Barazinë Gjinore, do të përmirësojë përfshirjen e çështjeve gjinore në politikat publike dhe do të ndihmojë në ndërmarrjen e hapave pozitivë në drejtim të barazisë gjinore në të.

---

<sup>131</sup>UNDP & SEDA, 2015. Zhvillimi Pro-të varfërve dhe Pro-grave, fq. 106.

## PËRFUNDIME

Virginia Woolf ishte një nga shkrimtaret e mëdha, puna e të cilës reflekton filozofinë e saj mbi jetën dhe identifikimin e grave. Ajo u rrit me një interes të madh mbi pyetjen feministe dhe romanet e saj mbajnë çelësin ndaj kuptimit të jetës dhe pozicionit të grave. Në shkrimet e saj, Woolf bën një vlerësim në zhvendosje drejt problemit të grave, dilemat e veçanta dhe kushtëzimi në shoqërinë tradicionale Viktoriane. Woolf ishte më luftarakja dhe e zjarra për çështjet feministe si subjektiviteti, klasa, seksualiteti dhe kultura. Në kritikën e saj, Woolf vë në pikëpyetje një estetikë që nuk lejon inatin, mosarsyen dhe pasionin si emocione produktive. Përpara punimeve letrare të Woolf, shkrimet e grave u shënjuan nga ndjesitë e inatit dhe të frikës. Woolf vajtonte mbi faktin se shkrimtaret femra ishin të kushtëzuara nga forcat autoritare që ndalonin gratë të shpreheshin sipas ndjesive të tyre rreth trupit dhe mendjes në mënyrë të vërtetë. Woolf ndjente se romanet e shkruajtura nga gratë ndikoheshin nga keqardhja e tyre ndaj trajtimit pjesërisht lidhur me gjininë e tyre dhe përfunduar duke dalë në krye për të drejtat e tyre. Woolf ndjente se kjo dobesonte shkakun e përpjekjes së grave për të shenjuar një pjesëz për veten e tyre në kanunin letrar. Woolf besonte se pjesë e punës së shkrimtareve femra ishte shkatërrimi i strukturave patriarkale. Woolf përpiqej t'i jepte femrës identitet. Në përpjekjen e Woolf për të vendosur gruan larg shoqërisë patriarkale, ajo i bënte thirrje grave të rishkruajnë historinë e tyre përmes syve femërorë dhe të flisnin mbi to dhe eksperiencat e tyre në mënyrë të vërtetë. Romanet e Woolf, në veçanti *Znj. Dalloway* dhe *Drejt Farit*, i kushtohen portretizimit të shoqërisë patriarkale dhe imperialiste, dhe për detajimin e faktorëve kufizues të mundësive të grave për një jetë domethënëse. Te të dy romanet, gratë vuajnë më vete, nuk kanë shansin për edukim, kanë mungesë ngrohtësie dhe detyrohen të shtypin nevojat e tyre. Virginia Woolf synonte të komunikonte mesazhin se ky sistem social pa objektiv duhet të zhdukej me rrënjë. Woolf besonte se shtypja e grave i kishte rrënjët në faktorë social, ekonomik dhe psikologjik. Zgjidhja e Woolf nënkuptonte nevojën për vetë-organizim dhe ndryshim në identitetin gjinor-aspektin e ndryshueshëm mashkullor dhe femëror. Ajo përpiqej të krijonte një jetë të re të burrit dhe gruas, ku si identiteti i burrit dhe ai i gruas arrihen të plotësohen. Woolf besonte në

dallueshmërinë e vlerave të grave. Ajo argumentonte se këto vlera janë arsye imponuese për pjesëmarrjen e grave në jetën publike dhe të nevojshme për përmirësimin e sistemit shoqëror me defekte. Ajo vinte theksin mbi kapacitetin e grave për edukim dhe shtim të kontributit domethënës në jetët tona. Vlen për t'u përmendur se Woolf zgjidhte personazhet femërore, jo mashkullore, për të njohur vizionin e të vërtetës, ashtu siç shihej në fund të të dy novelave.

Te *Znj. Dalloway*, Clarissa është në gjendje të kuptojë vizionin e Septimus për realitetin. Ideja e Woolf është se lufta mund të kuptohet vetëm në referencë me ndjesitë që shoqëria i konsideron të përshtatshme vetëm për gratë. *Drejt Farit* gjithashtu dërgon një shënim pozitiv feminist që vërehet në vizionin e matur të Lily-t. Përmes shkrimit të *Znj. Dalloway*, Woolf nënkuptonte të dërgonte një thirrje kundra patriarkalitetit dhe përfaqësuesve të tij. Clarissa kalon nga një lidhje në tjetrën sa herë ajo ndjehet e parehatshme, dhe humbet shansin për të pasur një jetë të lumtur me secilin partner. Clarissa dështon në dashuri dhe martesë, dhe humbet shansin e saj me Sally-n. Konvencionalizmi i saj, mungesa e të kuptuarit dhe mungesa e edukimit vihen në kontrast të fortë me kërkesat patriarkale të Peter mbi gruan dhe paaftësinë e tij që të kuptojë nevojat e saj. Clarissa refuzon ofertën e Peter për martesë për shkak se preferon privatësinë ndaj emocionit. Hyrja në marrëdhënie martesore me Richard bën që Clarissa të mos jetë në gjendje t'i ofrojë llojin e lidhjes së pritshme përgjithësisht në lidhjet heteroseksuale. Nevoja e Clarissa-s për privatësi e çoi atë të ruajë virgjërinë e saj, edhe pasi u martua me Richard. Richard përjashtohet nga dhoma e saj, dhe ajo mësohet me vetminë e saj dhe aspektin e rëndomtë të jetës së saj shoqërore. Woolf gjithmonë insistonte mbi rëndësinë e shoqërisë së grave, dhe bënte thirrje për një shoqëri për gratë kundra shoqërisë shtypëse me dominim mashkullor. Në lidhjen e saj me Sally Seton, Clarissa kërkonte të shihte një shoqëri për gratë. Ajo kërkonte lidhje të plotë që përmbushej sipas kushteve të barazisë. Woolf përshkruan këtë lidhje si “protektive”. Clarissa, në lidhjen e saj me Sally-n, thyen zërin autoritarian sepse lidhja me një grua nënkuptonte lidhjen në kushte të barabarta. Megjithatë, si Clarissa ashtu dhe Sally u mundën. Ato u detyruan të shpërfillin nevojat e tyre për shkak se pranuan vetëm identitetin femëror si të pranueshëm nga patriarkia. Humbja e shansit me Sally-n errëson jetën e Clarissa-s dhe e mbush atë me ankth. Ajo u ishte përgjigjur impulseve të saj me Sally Seton, ajo mund të jetë ndjerë e plotë psikologjikisht.

Te *Znj. Dalloway*, ndikimi i tmerrshëm i patriarkalitetit potretizohet me efikasitet përmes prezantimit të jetëve të Znj. Kilman dhe Rezia. Të dyja janë viktima të ashpërsisë së doktrinës shoqërore dhe politike të shoqërisë Angleze dhe faji i tyre i vetëm ishte thjesht se ishin gra. Ajo çka është vërtetë tragjike për Rezia-n nuk është vdekja e burrit të saj, por mënyra josociale sipas të cilës bota e trajton atë. Ashpërsia e botës së Znj. Kilman dhe paaftësia e saj për të depërtuar në profesionin e mësimdhënies me dominancë meshkujt solli që ajo të mohonte feminizmin e saj dhe të përshtaste vlera agresive domimante mashkullore. Ajo arrin të bëhet një grua e pamëshirshme dhe jeta e saj të mbushet plotë errësi dhe pjesë të pakëndshme. Në *Për te Fari*, Woolf ndërmerr një shqyrtim të plotë të aspekteve të lidhjeve mashkull-femër. Woolf ideon defektet e jetës private dhe publike, dhe vërteton se në asnjërin prej tyre nuk mund të gjejmë një model të përshtatshëm për jetën moderne. Lidhja ndërmjet Z. dhe Znj. Ramsay tregon për një martesë që nuk është garnaci e lidhjeve mature dhe të shëndetshme ndërmjet burrit dhe gruas.

Nga njëra anë, Woolf konfirmon feminilitetin e Znj. Ramsay, por kritikon mënyrën që ajo ka zgjedhur për t'iu nënshtruar tipareve të saj pozitive feministe ndaj kërkesave të meshkujve. Lily, në ndryshim nga Znj. Ramsay, ngrihet kundër nevojave mashkullore. Ajo mohon feminilitetin e saj dhe i përkrahet vetë-ndarjes në përballje me lidhjet e saj me meshkujt. Nga ana tjetër, Woolf hedh poshtë maskilizmin e Z. Ramsay duke komentuar përmes sarkazmës se ai kishte një mendje të shkëlqyeshme. Toni përshkruet i mendjes së tij është sarkastik për shkak se maskilizmi i tij nuk tregohet si cilësi pozitive, dhe as në lidhjen me gruan e tij apo me fëmijes dhe punën. Z. Ramsay dështon të zhvillojë një lidhje të pjekur me gruan e saj. Ai kthehet në simbol të tiranisë dhe despotizmit për fëmijët e tij. Maskilizmi pozitiv është zgjedhja e metodave të përmbushjes kur mashkulli është në gjendje të përdorë punën e tij për të qenë i pavarur dhe unik, dhe kur ai admiron dhe kupton aspektet e feminizmit. Nëse Z. Ramsay do të kultivonte feminizmin e tij dhe nëse Znj. Ramsay do kishte një farë akses në vetë-përmbushje jashtë sferës shtëpiake, ato do mund të ruanin çelësin për një lidhje martesore të pjekur.

Përmes shkrimit të *Znj. Dalloway* dhe *Drejt Farit*, Znj. Woolf synonte caktimin e një formule të re për zhvillimin personal. Ajo synonte gjithmonë për plotësinë e personalitetit – androgjininë. Androgjia është një përzierje dhe balancim i intelektit dhe emocionit. Ajo nënkupton se identiteti tradicional gjinor, i cili kufizon zhvillimin personal, mund të riformulohet përmes pëvetësimit të barabartë të tipareve pozitive femërore dhe mashkullore. Woolf prezanton karaktere femërore që simbolizojnë shpresën për krijimin e botës androgjene. Elizabeth Dalloway shënjon shfaqjen e një epoke të re të grave. Tridhjetë vite përpara moshës së Elizabeth, gratë nuk do guxonin të imagjinonin apo mendonin mbi jetën profesionale. Elizabeth admiron inteligjencën e Znj. Kilman dhe ndikohet përmes mamasë së saj më shumë sa mendon. Woolf sugjeron se Elizabeth bëhet një grua e re duke unifikuar zgjuarsinë e tutorit të saj dhe ambiciet me simpatitë njerëzore të mamasë së saj. Henke i cituar te Marcus (1981:138) thotë, në *Tre Guinetë*, Woolf shprehu një shpresë për një gjeneratë të grave të pavarura të unifikuara në solidaritetin për profesionin. Duke i lejuar Elizabeth Dalloway një vështrim të këtij vizioni, Woolf sugjeron se vajza adoleshente ende nuk ka lulëzuar në një grua që bashkon zgjuarsinë dhe ambicien e Znj. Kilman me simpatitë humane të dikujt si Clarissa. Ne vëmë re te Clarissa vizionin e saj në vdekjen e Septimus që e vë atë në pozitë të përballet me errësirën e botës së saj, duke dalë jashtë burgut social dhe me një vizion të rij për jetën. Gjatë të kuptuarit mbi vdekjen e Septimus, Clarissa zbulon identitetin e saj dhe bëhet e plotë.

Tek *Drejt Farit*, Woolf racionalizon udhëtimin e saj në botën androgjene përmes gjurmimit të zhvillimit të dy linjave dhe koincidencës së fitores së saj në fund të romanit. Plotësimi i pikturës së Lily-t dhe arritja e Ramsay-ve në Far erdhi për shkak të zhvillimit të personaliteteve të personazheve lidhur me të vërtetën e gjinisë së tyre. Në njërin anë, Z. Ramsay përpiqet të përmbushë udhëtimin e tij duke paguar në pendesë memorien e gruas së tij dhe duke i dhënë fund armiqësisë së vjetër me fëmijët e tij. Kjo mund të shihet si përmirësim i personalitetit të tij dhe rafinim i feminizmit të tij. Nga ana tjetër, Lily pati frymëzimin e parë rreth pikturës së saj në kohën kur ajo pranon se puna e saj përmban maskilizëm dhe ndjekje të së vërtetës. Në fund të

romanit, Lily përjeton një moment personal plotësie kur pranon feminizmin që gjithmonë pati mohuar. Romani përfundon me vizionin e Lily-t se feminizmi dhe maskilizmi janë të ndara por të njëjta dhe personale. Znj. Woolf përfundon *Znj. Dalloway* dhe *Drejt Farit* me dy vizione femërore të së vërtetës lidhur me jetët tona: Vizionet e Clarissa-s dhe Lily-t. Woolf përfundon dy romanet me shpresën për një grua të re. Një tjetër çështje e rëndësishme të romanet e Virginia Woolf është çështja e të kuptuarit rreth seksualitetit, që ekziston në një ndërprerje të befaseshme ndërmjet shkrimeve të Virginia Woolf dhe jetës së saj personale. Woolf urrente dhunën e privatësisë, dhe qysh në moshë të hershme kishte mosbesim të thellë ndaj autoritetit mashkullor. Abuzimi seksual gjatë fëmijërisë i shkaktoi asaj shoqërimin sipas lidhjeve heteroseksuale me erozionin e autonomisë femërore; eksperiencat e mëvonshme e bindën se kjo nuk kishte pse të ishte e vërtetë. Frika e hershme e Woolf ndaj meshkujve provoi në kohë të jetë pjesë dhe copëz e horrorit të saj ndaj dominancës mashkullore. Aty ku ajo më parë ndjente frikë ndaj seksualitetit agresiv të meshkujve individual, ajo mësoi të urrentë në tërësi sistemin e patriarkatit – për të besuar se biologjia e mashkullit dhe socializimi mashkullor sillnin nënshtrim të padrejtë të grave dhe krijonte situatën politike që solli luftën e dytë botërore.

Woolf cakton kuptimin e saj lidhur me seksualitetin përmes një sërë personazhesh femërore që ndryshojnë së tepërmi në moshë, pamje, kapacitet intelektual dhe afrimet seksual. Mënyrat sipas të cilave seksi dhe gjinia veprojnë mbi veten e tyre janë po ashtu të larmishme. Rachel Vinrace tmerrohet nga vetë akti seksual. Orlando nuk ka aspak frikë nga intimiteti seksual, por shqetësohet kryesisht me pritshmëritë e ndryshuara sociale në vijim të transformimit të saj fizik. Isa Oliver përjeton një version disi të ndryshëm të të dy këtyre problemeve – shqetësimi i saj me lajmet rreth ushtarëve Britanik tregon një frikë ndaj seksit të detyruar, edhe pse ajo duket se pranon intimitetin konsensual. Mënyra dinake e shkrimit të saj tregon se pritshmëritë gjinore shkaktojnë probleme që vështirësojnë depërtimin e saj në krahasim me të pasurin dhe të pavdekshmin Orlando. Ajo çka bashkon këto dy personazhe tepër të ndryshme është eksperiencia në një formë të të kuptuarit rreth seksualitetit – frika e pasionit seksual mashkullor, frika e dominimit patriarkal, frika, shkurtimisht, se fakti mbi seksin e tyre do iu kthehet kundra ndërsa përpiqen të përmbushin potencialin e tyre njerëzor.

Shumica e librave të saj u shkruan gjatë periudhave të turbullirave intensive emocionale për Woolf. *Udhëtimi Jashtë* ishte plotësuar dhe rishikuar gjatë lidhjes së saj me Leonard; Orlando është një fuzion i afeksionit të saj intensiv për Vita Sackville-West dhe interesit të saj në rritje ndaj të drejtave të grave. *Ndërmjet Akteve* është një produkt i zhvillimeve ndërkombëtare që kanë ndikuar në çdo aspekt të jetës së Woolf – ngritja e Fashizmit dhe nisja e Luftës së II Botërore. Në *Udhëtimi Jashtë*, protagonistin e Woolf vdes vërtetë si pasojë e të tentuarit të depërtojë tek seksualizmi – problemi është i padepërtueshëm. Tek *Orlando*, fokusi është zhvendosur nga mbijetesat fizike në artistike, dhe protagonistin mund ta arrijë këtë vetëm përmes mënyrave supernaturale. *Ndërmjet Akteve* i kthehet realitetit dhe prezanton kuptimin rreth seksualizmit si problem me rrënjë në instiktet kundërshtuese primitive por që përkeqësohen jashtë mase përmes strukturës së fuqisë së patriarkatit. Natyra gjinore e autoritetit ka transformuar ndryshimet e shëndetshme seksuale në një mjet për çfuqizimin e femrës. Konflikti i brendshëm (dhe shpesh produktiv) ndërmjet mashkullit dhe femrës është shtrembëruar nga kalimi social në autoritetin mashkullor.

Udhëtimi Jashtë është qartësisht një produkt i intelektit të ri që prezantohet për herë të parë me shkrimin artistik të romanit: megjithatë; një Virginia Woolf pa eksperiencë është gjithsesi një zë i jashtëzakonshëm letrar. Fokusi eksplicit (dhe kritik) mbi ankthin seksual kalon Udhëtimin Jashtë përtej “*sjelljeve të romanit*” sipas zhanrit. Romani i parë i Woolf themelon sjelljen më konsistente të karrierës së saj letrare – fokusi i saj mbi njerëzit, vendet dhe rrethanat merren përmes vetë eksperiencave të saj. Megjithatë, Udhëtimi Jashtë shkel po këtë sjellje për arsye se caktohet në versionin e imagjinuar të Woolf për Amerikën Jugore. Kuptimi për seksin te Udhëtimi Jashtë potretizohet përmes mënyrave indirekte – imazhet e mbytjes tregojnë momentet e ankthit seksual të Rachel, dhe mjedisi i panjohur tropikal përdoret nga Woolf si shkaktar i ankthit. Rachel Vinrace tërhiqet nga realiteti po ashtu si Znj. Ramsey, por ankthi seksual që mundon dhe së fundmi shkatërron Rachel vjen drejtpërdrejt nga bota e egër e xhunglës e panjohur dhe e frikshme.

Orlando këmben zemrën e errësirës për lajkat e kohës, duke eksploruar seksin dhe gjininë ashtu siç do mund të ekzistonin në Anglinë e së shkuarës. Transformimi fizik i Orlandos dhe udhëtimi i tij përmes shumë shoqërive të ndryshme Angleze ilustronë teorinë e Woolf se diferencat gjinore janë, si biologjike ashtu dhe shoqërore. Megjithatë, Orlando mund të pushtojë problemet e brendshme në të qenurit femër (dhe femërore) me avazhtazhet e brendshme për pavdekshmërinë. Te Orlando, Woolf satirizon terrorin seksual, duke e prezantuar si një bezdi që duhet anashkaluar dhe jo si fuqi kërcënuese të jetës. Në secilën periudhë historike, ajo trjaton seksin në përputhje me konvencionet letrare të kohës – bollëku Elizabetian krijon alegorinë e shekullit të 18-të, që rrjedhimisht zëvendësohet përmes një shakaje gjeniale të maturisë Viktoriane. Orlando është Woolf në elementin e saj, duke përdorur mendjen dhe sarkazmën për të shpërbërë frikërat e saj seksuale.

Kur krahasohet me qasjen jo të thelluar të Woolf te Orlando, Ndërmjet Akteve duket si një libër plot dëshpërim dhe mërzi. Woolf dramatizon problemin e sistemit të patriarkatit pa ofruar asnjë sugjerim mbi mënyrën e eliminimit të tyre. Përpjekja e saj për ofrimin e zgjidhjeve të mundshme në Tre Guinetë nuk u pranua në kohën e saj, ashtu siç nuk pranohet në ditët e sotme, dhe brenda mbi dështimin gjatë polemikës në kohën e saj të luftës përhapet nëpër novelën e saj të kohës së luftës. Ndryshe nga Orlando, Ndërmjet Akteve lidhet ngushtësisht me realitetin për një mundësi të fundit të lumtur. Për më tepër, Ndërmjet Akteve cakton në epokën e Frojdit, qasja e të cilit mbi sjelljen njerëzore shihej nga Woolf si “*tronditëse: ta zvogëlosh atë në një Whirlpool; Dhe unë me të vërtetë guxoj.*” Ndërmjet Akteve eksperimenton me imazherinë e seksualizmit Frojidian dhe me idenë se sjellja njerëzore ka rrënjë plotësisht në instiktet primitive, por Woolf së fundmi hedh poshtë këtë këndvështrim, duke theksuar dallimin ndërmjet origjinave primitive të konfliktit mashkull/femër dhe hegjemonisë së patriarkatit që shtyp qoftë dhe përfituesit e tij të mundshëm.

Ndërmjet Akteve përfundon në luftë dhe jo në zgjidhje e megjithatë është një sintezë logjike e ideve të Woolf rreth të kuptuarit mbi seksualitetin. Bota e fantazisë që ajo krijon te Orlando dhe që përkthehet në teori jofiktive te Një Dhomë e Vetvetes ofron zgjidhje të mundshme ndaj problemit të shfrytëzimit të femrës, por te Tre Guinetë ajo përballet me pamundësinë e shoqërisë Perëndimore që t’i afrohet barazisë gjinore gjatë periudhës së jetës së saj. Në të vërtetë, ngritja e Fashizmit bën të mundur që forcat mashkullore të brutalitetit të konsumojnë të gjithë botën e Woolf. Duke marrë parasysh një pamje të tillë, arrihet të kuptohet pse gjendja mendore e Woolf



u përshkallëzua ndërsa Nazistët avanconin, dhe ajo nuk mund të marrë faj sepse zgjedh vdekjen në vend të luftës me një çmenduri tjetër episodike ndërsa të gjithë frikërat e saj më të këqija vinin në realitet në dhunën po aq të çmendur të luftës.

Nuk është aspak befasues fakti se ndjenjat e Virginia Woolf mbi seksualitetin i kundërvihen një shpjegimi të thjeshtë. Megjithatë, vëzhgimet e saj përputhen me teoritë aktuale sociale dhe biologjike në masë tepër të lartë. Kontributi social i përkufizimit gjinor është thujse universalisht i pranuar; dhe agresiviteti më i lartë i mashkullit kundrejt pasivitetit të femrës u lidh me përbërjet e shumta dhe të ndryshme hormonale. Është provuar se truri i mashkullit dhe i femrës funksionojnë në mënyrë të ndryshme, duke prodhuar formacione elektrike tërësisht të ndryshme gjatë përpunimit të të njëjtit informacion. “Dështimi” i Woolf për të dhënëtribute për të gjitha ndryshimet seksuale në kushtëzimin social tregon se ajo kishte kuptuar kompleksitetin e çështjes, dhe nuk ishte e gatshme të nxirrte një konkluzion, edhe pse do ishte i mirëkuptueshëm, nëse nuk do bazohej në faktet që do mund të vëzhgoheshin prej saj. Woolf u bë pionere e një prej bindjeve më themelore të feminizmit – fakti se gjinia është një konstrukt shoqëror dhe jo një manifestim absolut i instiktit. Fakti se vetë ajo gjithmonë besonte se disa nga karakteristikat lidhen me seksin biologjik nuk vlerëson analizën e saj ndaj kushtëzimit kulturor që prodhon në mënyrë strikte një shoqëri binare. Për Woolf, alokimi sipas gjinisë i autoritetit dëmtonte më tepër te jetët e grave se çdo agresion tjetër, qoftë me natyrë seksuale ose jo. Në analizën përfundimtare, gjinia dhe jo seksi është burimi kryesor i botëkuptimit të Woolf.

Përpyekja e Virginia Woolf për të kuptuar rreth seksualitetit pati një efekt shumë të madh mbi jetën dhe punën e saj. Lexuesit modern, të mësuar me hasjen e paraqitjeve të pakufizuara të përjetimit seksual nga koha që janë në gjendje të kuptojnë reklamat në TV, mund të hasin vështirësi në marrjen e një natyre në dukje të brishtë ashtu siç do interpretohej. Është e domosdoshme që dikush ta bëjë këtë gjë – qoftë në mënyrë të brendshme siç sugjeron Bell ose duke rezultuar nga abuzivizmi siç vlerëson teoria aktuale popullore, Virginia Woolf konsideron seksualitetin shumë ndryshe nga shumica e njerëzve. Perspektiva e saj unike është komponent tepër i vlefshëm i të kuptuarit tonë rreth ankthit të seksualitetit dhe lidhjes së tij me pabarazinë gjinore. Përpyekja e Virginia Woolf me të kuptuarit mbi seksualitetin pati një efekt tepër të madh mbi jetën dhe punën e saj.

Ideja e Woolf është se gratë nuk duhet të humbasin feminitetin e tyre dhe nuk duhet të kufizohen prej tij, por gruaja e së ardhmes përqafton feminitetin dhe maskilitetin e saj dhe bën zgjedhjen se si ta përdorë këtë te vetja për arritjen e plotësisë shpirtërore.

## BIBLIOGRAFIA

- Abel, Elizabeth (1989), *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis*
- Avrom Fleishman, *Virginia Woolf: A Reading* (chapter by chapter readings of novels) PR6045.O72 Z63 1975
- Elena Gualtieri, *Virginia Woolf's Essays: Sketching the Past* PR6045.O72 Z67 2000
- Adams, David. Colonial Odysseys : Empire and Epic in the Modernist Novel. Ithaca: Cornell University Press, 2003.
- Barry, Peter. *Beginning Theory. The Waves and Modernist Analysis: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester : Manchester University Press. 2002
- Barrett, Eileen, and Ruth O. Saxton, eds. *Approaches to Teaching Woolf's Mrs. Dalloway*. New York: Modern Language Association of America, 2009.
- Bell, Quentin (1996), *Virginia Woolf* (London: Pimlico, 1996, 1997 [1972]). **[Bell (1910-96) ishte nipi i Woolf-it dhe iu kërkua nga Leonardo të shkruante biografinë e saj. Njohja e tij personale me Woolf-in dhe stili i tij elegant do të thotë se biografia e tij është e pakrahasueshme.]**
- Benzel, Kathryn N., and Ruth Hoberman. Trespassing Boundaries : Virginia Woolf's Short Fiction. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- Bertelsen, Eve. 'The Quest and the Quotidian: Doris Lessing in South Africa', Reading, London: Macmillan, 1990, 41-61.
- Black, Naomi. Virginia Woolf as Feminist. Ithaca: Cornell University Press, 2004.
- Boci, Flutura "Feminist Literature And The Importance of Virginia Wolf Leading In Modern Feminist Literary Criticism". 4th International Conference on English Language And Literature. Koleji Universitare Beder, Tirane May 2017.
- The 3rd International Conference on Social Science, Humanities and Education  
6-8 March 2020, Budapest Hungary
- Boci, Flutura "Differences and Similarities Of Style, Values, Challenges and Achievements Between Doris Lessing And Virginia Woolf"
- Borm, Jan. *Defining Travel: On the Travel Book, Travel Writing and Terminology*, pp. 13-26
- Bowlby, Rachel (1988), *Virginia Woolf*

- Bowlby, Rachel *Feminist Destinations and Further Essays on Virginia Woolf* Edinburgh University Press, Dec 31, 1996
- Briggs, Julia. *Virginia Woolf : An Inner Life*. 1st U.S. ed. Orlando, Fla.: Harcourt Inc., 2005.
- Judith Butler *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, 2011
- Caughie, Pamela. *Virginia Woolf and Postmodernism: Literature in Quest and Question of Itself* PR6045.O72 Z567 1991.
- Caughie, Pamela ed., *Virginia Woolf in the Age of Mechanical Reproduction*
- Cousineau, Thomas. *Ritual Unbound : Reading Sacrifice in Modernist Fiction*. Newark Cranbury, NJ: University of Delaware Press ; Associated University Presses, 2004.
- Cuculli, Louis, "Retailing the Female Intellectual ," *Differences* 9.2 (1998): 25-67
- Cuddy-Keane, Melba. *Virginia Woolf, the Intellectual, and the Public Sphere*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 2003.
- Curtin, Maureen Frances. *Out of Touch : Skin Tropes and Identities in Woolf, Ellison, Pynchon, and Acker*. New York: Routledge, 2003.
- Dalgarno, Emily. *Virginia Woolf and the Visible World* (Woolf and the material grounding of vision) PR6045.O72 Z5815, 2001.
- De Gay, Jane. *Virginia Woolf's Novels and the Literary Past*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
- DeSalvo, Louise (1989), *Virginia Woolf: The Impact of Childhood Sexual Abuse on Her Life and Work*.
- Dickinson, Renée. *Female Embodiment and Subjectivity in the Modernist Novel: The Corporeum of Virginia Woolf and Olive Moore*. New York: Routledge, 2009.
- Ellis, Steve. *Virginia Woolf and the Victorians*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 2007.
- Ender, Evelyne. *Architexts of Memory : Literature, Science, and Autobiography*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.
- Froula, Christine. *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde : War, Civilization, Modernity*. New York: Columbia University Press, 2005.
- Gan, Wendy. *Women, Privacy and Modernity in Early Twentieth-Century British Writing*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Goldman, Jane (1998), *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf*
- Goldman, Jane. "From Mrs Dalloway to The Waves: New elegy and lyric experimentalism." Second Edition, 2010. Cambridge: Cambridge University Press. p.49
- Gordon, Lyndall (1984), *Virginia Woolf: a Winter's Life*
- Gardiner, Judith Kegan. *Rhys, Stead, Lessing and the Politics of Empath*. Bloomington: Indiana UP, 1989
- Hackett, Robin. *Sapphic Primitivism : Productions of Race, Class, and Sexuality in Key Works of Modern Fiction*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2004.
- Henderson, Diana E. *Collaborations with the Past : Reshaping Shakespeare across Time and Media*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2006.
- Henry, Holly. *Virginia Woolf and the Discourse of Science : The Aesthetics of Astronomy*. Cambridge, U.K. ; New York: Cambridge University Press, 2003.
- Homans, M. (1993), *Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays*
- Humm, Maggie. *Modernist Women and Visual Cultures : Virginia Woolf, Vanessa Bell,*

- Photography, and Cinema*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2003.
- Hussey, Mark, *Virginia Woolf A to Z: A Comprehensive Reference for Students, Teachers, and Common Readers to her Life, Works and Critical Reception* (New York & Oxford: OUP, 1996 [1995])
- Jessie Bernard, *The Future of Marriage*, Yale University Press, 1982
- John Stuart Mill, *On Liberty and Other Essays* OUP Oxford, Mar 5, 1998
- John Wiley & Sons, *The Encyclopedia of Twentieth-Century Fiction*, 2010, Dorothy Richardson, Karen Vintges : *The Thinking of Simone de Beauvoir*, Indiana University Press, 1996
- King, Michelle L. *Revisioning Grandeur : An Exploration of Intertextuality in Alice Munro and Virginia Woolf*. 2007.
- Klitgård, Ida. 2004. *On the Horizon: A Poetics of the Sublime in Virginia Woolf's The Waves*.
- Lillian Faderman-*Chloe plus Olivia: An Anthology of Lesbian Literature From The Seventeenth Century To The Present*, Viking, Jul 1, 1994
- Leaska, M.A. (1977), *The Novels of Virginia Woolf from Beninning to End*
- Lee, Hermione. *Virginia Woolf: A Life* PR6045.O72 Z774 London: Chatto & Windus, 1997
- Lee, Hermione. *Virginia Woolf's Nose : Essays on Biography*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2005.
- Marcus, Jane. (1983), *Virginia Woolf: A Feminist Slant*
- Marcus, Jane. *Hearts of Darkness : White Women Write Race*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2004.
- Martinson, Deborah. *In the Presence of Audience : The Self in Diaries and Fiction*. Columbus: Ohio State University Press, 2003.
- McIntire, Gabrielle. *Modernism, Memory, and Desire : T.S. Eliot and Virginia Woolf*. Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press, 2008.
- Mepham, John (1991), *Virginia Woolf: A Literary Life*
- Miracky, James J. *Regenerating the Novel : Gender and Genre in Woolf, Forster, Sinclair and Lawrence*. New York: Routledge, 2003.
- Moran, Patricia. *Virginia Woolf, Jean Rhys and the Aesthetics of Trauma*. 1st ed. New York ; Houndmills, Basingstoke and Hampshire: Palgrave Macmillan, 2007.
- Nicolson, Nigel (2000), *Virginia Woolf*
- Oldfield, Sybil. *Afterwords : Letters on the Death of Virginia Woolf*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2005.
- Ozlem Uzunderim. *Challenging Gender Roles Through Narrative Techniques: Virginia Woolf*
- Parsons, Deborah L. *Theorists of the Modernist Novel : James Joyce, Dorothy Richardson, Virginia Woolf*. Abingdon England ; New York: Routledge, 2007.
- Perspectives on Travel Writing*. Aldershot: Ashgate, 2004.
- Raitt, Suzanne (1993), *Vita and Virginia*
- Raschke, Debrah. *Modernism, Metaphysics, and Sexuality*. Selinsgrove: Susquehanna University Press, 2006.
- Roe, Sue; Susan Sellers (2000-05-08). *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge University Press. p. 308. [ISBN 0-521-62548-3](#)
- Ronchetti, Ann. *The Artist, Society, and Sexuality in Virginia Woolf's Novels*. New York: Routledge, 2004.

- Rose, Phyllis. *A Woman of Letters: Virginia Woolf* PR6045.O72 Z867
- Rosner, Victoria. *Modernism and the Architecture of Private Life*. New York: Columbia University Press, 2005.
- Schulkind, Jeanne (1976) ed. *Moments of Being*,
- Sherry, Vincent B. *The Great War and the Language of Modernism*. New York: Oxford University Press, 2003.
- Simone de Beauvoir (1984) *The Second Sex*, trans. H. M. Parshley. Harmondsworth: Penguin
- Skrbic, Nena. *Wild Outbursts of Freedom : Reading Virginia Woolf's Short Fiction*. Westport, Conn.: Praeger, 2004.
- Southworth, Helen. *The Intersecting Realities and Fictions of Virginia Woolf and Colette*. Columbus: Ohio State University Press, 2004.
- Spater ,G. and Parsons, I.M. (1977), *A Marriage of True Minds*
- Sproles, Karyn Z. *Desiring Women : The Partnership of Virginia Woolf and Vita Sackville-West*. Toronto ; Buffalo: University of Toronto Press, 2006.
- Vanderpool, Aubrae M. *Virginia Woolf And "A Woman's Autobiography" : Rewriting Victorian Conventions of Autobiography*. 2004. OSU Thesis
- Virginia Woolf: Texts and Contexts: Selected Papers from the Fifth Annual Conference on Virginia Woolf*. Edited by Beth Rigel Daugherty and Eileen Barrett, with an introduction by Beth Rigel Daugherty (Pace Univ. Press, 1996).
- Wendy Kolmar, Frances Bartkowski *Feminist Theory: A Reader*, McGraw-Hill Education, 2009.
- Whitworth, Michael H. *Virginia Woolf*. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2005.
- Woolf, Virginia, and David Bradshaw. *Carlyle's House : And Other Sketches*. London: Hesperus Press, 2003.
- Woolf, Virginia, and Francine Prose. *The Mrs. Dalloway Reader*. 1st ed. Orlando: Harcourt, 2003.
- Wendy Kolmar, Frances Bartkowski *Feminist Theory: A Reader*, McGraw-Hill Education, Jul 6, 2009

Top of Form

---

---

Bottom of Form