

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI

Əlyazması hüququnda

ANJELA KARTERİN YARADICILIĞINDA GENDER PROBLEMİ

İxtisas: 5718.01 – Dünya ədəbiyyatı (ingilis ədəbiyyatı)

Elm sahəsi: Filologiya

Fəlsəfə doktoru

elmi dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş

DİSSERTASIYA

İddiaçı: _____ **Afaq Azər qızı Eminli**

Elmi rəhbər: filologiya elmləri doktoru, professor

_____ **Aynur Zakir qızı Sabitova**

Bakı – 2022

MÜNDƏRİCAT

GİRİŞ	3
I FƏSİL. MÜASİR İNGİLİS ƏDƏBİYYATINDA GENDER PROBLEMİ	10
1.1. Genderin öyrənilməsinin elmi-nəzəri əsasları	10
1.2. İngilis gender ədəbiyyatının milli-mədəni spesifikasiyası	22
1.3. Gender və onun müasir ingilis ədəbiyyatında representasiyası ...	35
II FƏSİL. ANJELA KARTERİN KİÇİK NƏSRİNDƏ GENDERİN ÖZÜNƏMƏXSUS XÜSUSİYYƏTLƏRİ	48
2.1. Anjela Karterin mifopoetikasında gender aspektləri	48
2.2. Anjela Karterin ənənəvi folklor süjetlərində feminizmin inikası.	65
2.3. Mifik personajların təcəssümündə gender strategiyası	81
III FƏSİL. ANJELA KARTERİN ROMANLARINDA GENDER İDENTİKLİYİNİN AXTARIŞLARI	98
.....	
3.1. Anjela Karterin obrazlar sistemində gender problemi	98
3.2. Ədəbi personajların təhkiyəsində gender müxtəlifliyi	110
3.3. Gender problemi sosial münasibətlər kimi və Azərbaycan qadın ədəbiyyatına nəzər	120
NƏTİCƏ	142
.....	
İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI	147
.....	

GİRİŞ

Mövzunun aktuallığı və işlənmə dərəcəsi. Artıq uzun müddətdir ki, dünya fəlsəfi və filoloji fikrində mədəniyyət hadisəsi oılan çeşidli mətnlərin araşdırılma istiqaməti çoxcəhətli olmaqla bədii-estetik funksionallıq qazanmış, onların tipoloji və genetik baxımdan araşdırılması zərurətə çevrilmişdir. Bədii mətnlərin kişi və qadın mətnlərinə ayrılması, onların fərqləndirilməsi prosesi artıq mübahisə doğurmur, əksinə, tədqiqatların məhz bu yöndə aparılması ənənə halını almışdır. Qeyd etmək zəruridir ki, bu bölgü bədii mətnlərin araşdırılma strategiyasında fərqlər yaratmaqla bərabər onların daha dərinədən öyrənilməsinə də yön verir. Çünki ayırma, klassifikasiya, təsnifləmək... nəsnelərin daha çox fərqli cəhətlərinə yönəlik olmaqla bədii sözün dərinlik ölçülərini nişan verir. İlk dövrlər şərti anlamda olsa da kişi və qadın mətnlərini bir-birindən bir sıra tanıdıcı xüsusiyyətlər ayırır. Buraya mətndaxili mənaların oppozosiyasını və artıq mövcud olan mədəni anlamlardan yeni mənaların doğulmasını nümunə göstərmək olar. Hər hansı mətnin qadın və ya kişi qələm sahibi tərəfindən yazılmasının bu “iradi” və “xarakterik” xüsusiyyəti ilk baxışdan bilinən, necə deyirlər, “oxunan” təəssürlərdir. Azərbaycan yazıçısı Fəridənin “Noa qəbiləsinin qadınları” [201] adlı yaxın zamanlarda yazdığı və kulis.az saytının təşkil etdiyi “İlin hekayəsi” müsabiqəsində birinci yeri qazanan bir hekayəsi var. Bu hekayədə yuxarıda deyilən fakt – bədii mətnin daxilində onun kompozisiya quruluşunun formalaşmasında əsas və önəmli mövqeyə malik mənaların əxz edilib onlardan yeni çalarlı mənaların doğması özünü doğruldur. Hekayədən irəlidə bəhs edəcəyimizə görə burada belə bir mülahizə ilə kifayətlənək ki, qəbiləyə hücum edən yağmaçılar şərt qoyur: qadın və uşaqların sağ qalması üçün kişilər qurban getməlidir; belə də olur. Hücum edib bu qəbilənin bütün kişilərini qıran quldurlar qadın və qızları da əsir alıb özlərinə arvad edirlər. Hekayədə bu situasiya, yəni bıçağın sümüyə dirəndiyi andan yeni və işıqlı yolun görünməsi mənzərəsi aydın seçilir. Hekayə qadın qələmindən çıxdığı üçün qanlı olaydan bəhs edilsə belə, intonasiya və ritm sakit və təmkinlidir, ölən dünyadan yeni dünyanın doğulması məhz bu arqumentin dominant rol oynamasına əsaslanır. Başqa sözlə, mətni irəli çəkib aparan ritm strukturunda

plüralizm, mümkün, hamının bildiyi həqiqətin çoxvariantlılığı bu hekayədə parlaq əksini tapıb. Yaxud bu məsələni ən mürəkkəb filoloji təhlil sxemi daxilində Anjela Karterin romanları əsasında izləyə bilərik. Demək, müasir dövrdə araşdırma predmeti olan mövzunun aktuallığını şərtləndirən əsas səbəblərdən biri mövzunun milli ədəbiyyatşünaslıqda araşdırılmaması, ikincisi isə bədii mətn funksionallığını daha dərindən öyrənmək ehtiyacıdır.

Anjela Karter (1940-1992) dövrümüzün ən parlaq postmodern Britaniya yazıçılarından biridir. Əsərlərini elitar-intellektual auditoriya üçün nəzərdə tutmasına baxmayaraq, yazıçı öz təsvir və təhkiyə üslubu ilə böyük oxucu kütləsinin marağını cəlb edə bilmişdir. Anjela Karterin ədəbi irsi çox zəngindir. Onun yaradıcılığına 7 roman, bir neçə esse və novella toplusu daxildir. Anjela Karter 2008-ci il "Tayms" jurnalının keçirdiyi "1945-ci ildən bəri ən yaxşı 50 ingilis yazıçısı" müsabiqəsində 10-cu yeri tutmaqla yanaşı, "Kölgənin rəqsi" ("Shadow Dance", 1966), "Sehrli oyuncaq mağazası", ("The Magic Toyshop", 1967), "Bir neçə duyğu" ("Several Perceptions", 1968), "Qəhrəmanlar və canilər" ("Heroes and Villains", 1969), "Məhəbbət" ("Love", 1971), "Doktor Hoffmanın cəhənnəm arzularının maşınları" ("The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman" 1972), "Yeni Həvvanın ehtirası" ("The Passion of New Eve", 1977), "Qanlı xəzinə" ("The Bloody Chamber", 1979), "Kədərli qadın: Mədəni tarixdə fiziki aktivlik" ("The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History", 1979), "Sirkdə gecələr" ("Nights at the circus", 1984), "Qara Venera" ("Black Venus", 1985), "Ağıllı uşaqlar" ("Wise Children", 1991) və s. kitablardan ibarət zəngin ədəbi irsə malikdir, grgin və enişli-yoxuşlu yaradıcılıq axtarışlarının bəhərsi olaraq o, Ceyms Tayt Bleyk, Con Levelin Rays və Somerset Moyem adına mükafatlara layiq görülmüşdür.

Bu tədqiqat işi Anjela Karterin yaradıcılığı timsalında bədii ədəbiyyatda gender probleminin araşdırılmasına həsr edilib. Məlumdur ki, A.Karter postmodernizm dövrünün ən aktual, üzdə deyil, dərinlərdə cərəyan edən təmayüllərinin ifadəçisi olmaqla əsərdən əsərə gender problemini ən müxtəlif yazı metodları, daha çox isə intertekstual müstəvidə araşdırmışdır. İntertekstuallığın spesifikası, yəni mətnlərarası əlaqələrin funksionallığı onun bədii mətnlərində əhatəli formada təsvir edilib. Bu

roman və hekayələri oxuduqca intertekstual dövrün əsas meyarları, iç-içə mövcud olan mətnlərin bitib-tükənməzliyi, məna yaradıcılığının zirvə məqamına yetişməsi özünü ən parlaq şəkildə göstərir. A.Karter yaradıcılığında gender probleminin öyrənilməsi təkcə qadın ədəbiyyatı ilə bağlı vektorları nəzərdə tutmur, həmin dövrdə bədii mətnin qurulmasına estetik baxışlar, mətnlərin digər naməlum, bəlkə insanların heç mütaliə etmədiyi mətnləri hansısa qaranlıq əsrin knc-bucağından dövrümüzə gətirməsi mənzərəsi əyaniləşir. Yəni, bu təsadüfdə, Anjela Karter yaradılığının tədqiqi gender – qadın ədəbiyyatı hərəkatının tarixi bütün mümkün faktlar əsasında dərinlən öyrənilir, Anjela Karterə qədər bu “estetik oyunların” ədəbiyyata qazandırdığı zəngin mənalara sırası nəzərdən keçirilir. Üslub ayrılığı ayrı-ayrı yazıçılar arasında onsuz da mövcuddur, ancaq qadın və kişi üslublarının, bədii mətni yaratma tərzlərinin fərqli spesifikasiyası ədəbi təmayüllərin indiyə qədər filoloji baxışdan kənar qalan məsələləri də incələməyə əsas verir və bu baxımdan Anjela Karterin yaradıcılığında gender probleminin öyrənilməsi son dərəcə aktualdır.

Zamanla Anjela Karterin də qoşulduğu qadın hərəkatı – gender ədəbiyyatının mahiyyətində nə durur? Qeyd etmək zəruridir ki, qadınların sosial, iqtisadi, siyasi emansipasiyasını tələb edən qadın hərəkatının özəyində gender bərabərsizliyinə son qoymaq məqsədi durur. Ötən əsrin ən global problemi olan gender bərabərsizliyi problemi cəmiyyətin müxtəlif sahələrində qadınların hüquqlarını, haqlarını qoruyan təşkilatların, cəmiyyətlərin yaradılması ilə nəticələnməsinə baxmayaraq, çağdaş dövrdə də qadın sərbəst addımlarına, fikirlərinə, duyğularına görə cəmiyyət, ailəsi, yaxınları tərəfindən qınaq obyektinə çevrilməkdədir. Məhz bu səbəbdən gender mövzusu hələ də bir çox yazıçıların yaralı yeri, əsərlərində incə şəkildə, həm də müxtəlif bədii sistemlərin münasib bildiyi kontekstdə vurğuladıqları məsələlərdəndir. Bu mənada tədqiqata cəlb olunan mövzu Britaniya yazıçısı Anjela Karteri Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığına tanıtmaqla yanaşı, onun əsərlərində gender məsələlərini araşdırmaq və ümumən bədii ədəbiyyatda gender probleminin keçdiyi ziqzaqlı yolu öyrənmək baxımından da aktuallıq kəsb edir.

Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı ölkəmizin Avropaya inteqrasiyası dönəmində Şərq-Qərb mədəni-ədəbi əlaqələrinin güclənməsində atdığı ilk addımlardan biri də

xarici ədəbi nümunələrini, ümumdünya ədəbi mühitində baş verən yeni tendensiyaları azərbaycanlı oxucularına tanımaq olmuşdur. Bu nöqtəyi-nəzərdən Anjela Karterin yaradıcılığı əhəmiyyətlidir və onun öyrənilməsi iki istiamətdə güclü maraq doğurur: a) gender hərəkətinin üzləşdiyi problemlərin bədii ədəbiyyatda əksini bilmək və b) gender probleminə həsr edilən bədii əsərlərin estetik özünəməxsusluğunu öyrənmək və bütün bunları postmodern ədəbiyyat kontekstində mənalandıraraq nəticələr əldə etmək. Bundan başqa, ədəbiyyatda hər zaman yeni bir şey yaradılanda mif və folklora qayıdış qaçılmazdır, bu mənada istənilən təsadüfdə oxucunun dünya və gerçəklik haqqında təsəvvürlərinin sərhədləri genişlənir, bu baxımdan A.Karter yaradıcılığı geniş imkanlar vəd edir.

Anjela Karterin hekayələrində şiddət, ailədə və cəmiyyətdə qadının söz haqqının olmaması, hiss və duyğularının, fikir və düşüncələrinin ikinci planda yer alması kimi gender bərabərsizliyini ifadə edən mövzuları vurğulayır, dövrünün sosial-psixoloji kompozisiyasını açır.

Gender problemi dünya ədəbiyyatşünaslığında olduğu kimi, Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında da tədqiqat obyektidir. Tədqiqatçı Ə.Abasov [2], R.Mirzəzadə [5] gender və onun inkişafı, gender tədqiqatı, gender və feminizm kimi məfhumları araşdırmışlar.

Qərb ədəbiyyatşünaslığında gender, qadın ədəbiyyatı, feminizm mövzusu F.Aleksandr [20], S.Bevuar [25], C.Batler [34; 32], A.Keys [48], H.Siksu [51], Ş.Eleyn [62], S.Robinson [132], T.Canet [90], N.Miller [112], H.Myuz [111], E.Moyers [114], P.Morris [116], D.Prentis [127], C.Rendal [128], C.Robert [131], K.Rutven [140] və başqa tədqiqatçılar tərəfindən geniş tədqiq edilmişdir.

Anjela Karter ədəbi yaradıcılığı Qərb ədəbiyyatşünasları tərəfindən müxtəlif aspektlərdən tədqiq edilmişdir. N.Piçford [126], K.Goldsuorsi [73], S.Gambl [71], R.Klark [52], A.Li [101], P.Palmer [121], S.Voters [143], L.Piç [123], R.Rubenşteyn [136], L.Seyc [141] kimi tədqiqatçılar Anjela Karter ədəbi irsini araşdırmışlar.

Tədqiqatın obyektı və predmeti. Anjela Karterin “Qara Venera”, “Qanlı xəzinə” adlı hekayələr toplusunda genderin özünəməxsus xüsusiyyətlərini, “Sehrli oyuncaq mağazası”, “Doktor Hoffmanın cəhənnəm arzularının maşınları”, “Sirkdə gecələr”,

“Yeni Həvvanın ehtirası” adlı romanlarında isə gender identikliyi tədqiq etmək dissertasiyanın obyektini təşkil edir. Tədqiqatın predmeti isə, Britaniya ədəbiyyatında gender problemi, onun elmi-nəzəri əsasları, çağdaş ingilis ədəbiyyatında özünəməxsus özəllikləri və çalarlarını araşdırmaqdır.

Tədqiqatın məqsəd və vəzifələri. Dissertasiya işinin əsas məqsədi Anjela Karterin əsərləri əsasında gender probleminin ingilis cəmiyyəti üçün aktual cəhətlərini və ümümbəşəri xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirmək, genderin özünəməxsus xüsusiyyətlərini araşdırmaq və bu zəmində müasir ingilis ədəbiyyatında gender problemi haqqında bütöv fikir formalaşdırmaqdır. Buna müvafiq olaraq aşağıdakı vəzifələr irəli sürülmüşdür:

- Genderin yaranma tarixini, keçdiyi inkişaf yolunu tədqiq etmək;
- Genderi elmi-nəzəri problem kimi tədqiq etmək;
- Anjela Karterin hekayələrində mifik və folklor süjetlərini araşdırmaq və onları feminist aspektdən təhlilə cəlb etmək;
- Anjela Karterin romanlarında gender identikliyi, gender stereotiplərini müəyyən etmək;
- Yazıçının ədəbi personajlarının təhkiyəsində genderin ifadə üsul və vasitələrini üzə çıxarmaq.

Tədqiqat metodları. Tədqiqat işində tarixi-ədəbi, müqayisəli-tipoloji, analitik, intertekstual metodlarına istinad edilmişdir.

Müdafiyyə çıxarılan əsas müddəalar:

- “Gender” ifadəsi onu bioloji faktorlara cavab verən “cins” anlayışından insanın mənəvi, psixoloji, sosioloji xüsusiyyətlərini özündə ehtiva etməsi ilə şərtləşir;
- Genderin elmi-nəzəri əsasları ədəbiyyatşünaslığın inkişaf mərhələsində müəyyən olunur və gender problemi, gender tənqidi, gender tədqiqatları kimi anlayışların yaranmasına səbəb olur;
- Anjela Karter hekayələrində mifik və folklor süjetlərinə müraciət etmiş, əsərlərində gender bərabərsizliyini əyani şəkildə göstərmişdir;
- Anjela Karter romanlarında gender probleminin sosial münasibətlərdə təzahürünü təqdim edir;

– Anjela Karterin romanları gender problemlərini ortaya qoymaqla cəmiyyətdə qadın və kişi stereotiplərini təsbit etməyə imkan verir.

Tədqiqatın elmi yeniliyi. Dissertasiya Anjela Karter nəsrində gender probleminin araşdırılmasına həsr olunmuş ilk irihəcmli tədqiqat işidir. Tədqiqat işinin elmi yeniliyini şərtləndirən əsas amil isə gender problemini ədəbiyyatşünaslığın ən müxtəlif problemləri müstəvisində analiz etməklə bağlıdır. Belə bir cəhəti bəri başdan qeyd edək ki, əldə edilən elmi nailiyyətlər sırasına “ilk dəfə” ifadəsinin artırılması heç də tam olaraq elmi yeniliyə dəlalət etmir. İlk dəfə olan şey yenilik mahiyyətinə malik olmaya da bilər. Belə ki, dissertasiyada A.Karter, dolayısı ilə onun timsalında qadın ədəbiyyatının intertekstual təbiəti, folklor və mifdə gender “mətnlərinin” yenidən doğulub yeni obrazlar silsiləsi yaratması ən ümüxtəlif təhlil metodları əsasında incələnməmişdir və hesab edirik ki, sırf qadın ədəbiyyatına məxsus funksionallığın üzə çıxarılmasında bu mətnlərin yarandığı “dibi” – mifoloji və folklor yaddaşından irəli gələn bədii obrazlar qalereyası tam elmi yenilik çərçivəsində həyata keçirilmişdir. Məsələn A. Karterin azad edilmiş qadın subyektinin yaradılması hipotezası (şübhəsiz ki, bədii kontekstdə) fantastik janrların daxili struktur ritminə müraciətlə əlamətdardır. Dissertasiyada bu və buna bənzər filoloji problemlər iki aspektdə – həm nəzəri, həm də faktoloji müstəvidə araşdırılır və belə bir qənaət əldə edilir ki, Karterin bədii metodundakı köhnə, birnöv yıpranmış ənənələrin kodlarını açmaq üsulu ingilis və dünya ədəbiyyatı kontekstində tam yeni bir metoddur. Anjela Karterin demifologizasiyası cəmiyyət üçün qapalı olan mövzuların, bir növ üstündən sərin sükutla keçilən problemlərin “qəfil zərbə” ilə üzə çıxarılması onun nəsrinin daxili immanent funksiyasıdır. Yəni, bədii əsərlə mədəni ənənənin birlikdə götürülüb təhlilə çəkilməsi dissertasiya mövzusunun araşdırma prosesində yeniliklərlə müşayiət edilir.

Dünya ədəbiyyatşünaslığında Anjela Karterin ədəbi irsi müəyyən mənada tədqiq olunsa da, Azərbaycan ədəbi mühitində bu müəllif köklü, geniş tədqiqata cəlb olunmamışdır. Hətta yazıçının əsərləri Azərbaycan oxucusuna təqdim edilməmiş və tərcümə olunmamışdır. Ona görə də əsərlərdən sitatlar həm ingilis, həm də Azərbaycan dilində iddiaçının tərcüməsində təqdim edilir. Ümumiyyətlə, Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında Anjela Karterin əsərlərində gender problemi mövzusu

öyrənilməmiş sahədir.

Tədqiqatın nəzəri və praktiki əhəmiyyəti. Tədqiqat işi Anjela Karter nəsrində gender probleminin araşdırılmasına həsr olunmuş ilk irihəcmli tədqiqat işi kimi mühüm nəzəri əhəmiyyətə malikdir. Dissertasiya işi üzərində araşdırmaların ortaya qoyduğu nəzəri ümumiləşdirmələr, həmçinin Böyük Britaniya ədəbiyyatının müasir mərhələsinin fərqli aspektlərini araşdıracaq dissertasiyalar üçün də elmi əhəmiyyət kəsb edə bilər.

Tədqiqatın nəticələrindən universitetlərin filologiya fakültələrində Dünya və Böyük Britaniya ədəbiyyatının tədrisi prosesində istifadə etmək olar. Habelə, dissertasiya mövzusu çərçivəsində araşdırmaların ortaya qoyduğu elmi nəticələr, əsas müddəalar Britaniya ədəbiyyatının tədrisi işi üçün dərslik və dərs vəsaitlərinin hazırlanması zamanı istifadə edilə bilər.

Aprobasiyası və tətbiqi. Tədqiqatda irəli sürülən fikir və mülahizələr elmi konfranslarda, seminarlarda, həmçinin, ölkəmizdə və xaricdə dərc olunmuş məqalələrdə öz əksini tapmışdır.

Dissertasiya işinin yerinə yetirildiyi təşkilatın adı. Dissertasiya Azərbaycan Dillər Universitetinin Xarici ölkələr ədəbiyyatı kafedrasında yerinə yetirilmişdir.

Dissertasiyanın struktur bölmələrinin ayrılıqda həcmi qeyd olunmaqla dissertasiyanın işarə ilə ümumi həcmi. Dissertasiya giriş, üç fəsil, nəticə və istifadə edilmiş ədəbiyyat siyahısından ibarətdir. Giriş – 7 səhifə, 13327 işarə, I fəsil – 38 səhifə, 74236 işarə, II fəsil – 51 səhifə, 103351 işarə, III fəsil – 43 səhifə, 85837 işarə, nəticə – 5 səhifə, 10079 işarədir. Dissertasiyanın ümumi həcmi istifadə edilmiş ədəbiyyat siyahısı istisna olmaqla, 286830 işarədir.

I FƏSİL

MÜASİR İNGİLİS ƏDƏBİYYATINDA GENDER PROBLEMİ

1.1. Genderin öyrənilməsinin elmi-nəzəri əsasları

Müxtəlif elm sahələrinə şamil edilən “gender” anlayışı XX yüzildə meydana gələn qeyri-adi fenomen hadisələrdən sayılır. “Gender” sözü ilk dəfə 1950-ci ildə sosiologiya sahəsində Con Mann tərəfindən istifadə edilmişdir. “Gender” ilkin mənası yalnız insanın cinsi mənsubiyyətini ifadə etmək üçün istifadə olunan bir anlayışdır, lakin sonralar müəyyən ictimai-siyasi çaxnaşmaların nəticəsi olaraq, o yeni-yeni mənalar da kəsb etməyə başladı. “Cins” və “gender” anlayışları arasındakı fərq ilk dəfə olaraq, məşhur amerikan psixanalitiki Robert Stoller tərəfindən göstərilmişdir. O, “Cins və gender” adlı tədqiqat işində qeyd edirdi ki, cins insanı bioloji, gender isə mədəni, psixoloji və sosioloji aspektlərdən göstərir [131]. Robert Stollerin fikrini təsdiq edən ingilis sosioloqu Enn Ouklinin fikrincə, *“sex is a biological term and gender a cultural one”* – *“cins bioloji termdir, gender isə mədəni-sosial haldır”* [119, s. 5]. Bu kimi fikirləri əsas tutaraq demək olar ki, gender qadının cəmiyyətdəki mədəni, sosial, siyasi, psixoloji rolunu təyin edən bir məfhum və kateqoriyadır.

Gender anlayışı sosiologiya, politologiya, tarix, fəlsəfə, psixologiya, incəsənət kimi bir çox elm sahələrində də işlədilir. Cəmiyyətin bütün zümrələrində həm intellekt, həm də mənəvi-psixoloji baxımdan kişilərə güclü rəqib olduğunu sübut edən qadınların XXI əsrdə güclü nəslin nümayəndələri ilə bir səviyyədə dayanmaları danılmaz bir faktdır. Lakin qadın və kişinin məziyyətlərinə dəyəri cəmiyyət müəyyənleşdirir.

Tədqiqatçı D.Prentisin təbirincə desək “düzgün” kişi və “düzgün” qadın *“cəmiyyət tərəfindən bəyənilən keyfiyyətlər”*ə – *“socially desirable qualities”* [127] malik olmalıdır. Belə ki, gender məsələsi birbaşa cəmiyyətin nəzərində insanların ələkdən keçirilməsi prosesidir. Cəmiyyətdə yaranıb-formalaşan doqmalara, əxlaq kodeksinə, əsrlər boyunca qazanılan dəyərlərə qarşı çıxan hər kəs cəmiyyətin qınağına tuş gəlir. Gender cəmiyyətdə sosial-mədəni münasibətlərdə özünü büruzə verir. Kimsə qadın, kimsə kişi kimi sosiallaşır. Bu mənada gender anlayışı sosial-mədəni

fenomendir. Genderin əsas prinsipləri *“cəmiyyətdə qadın və kişi bərabərliyini reallaşdırmaq, qadınları bərabər hüquqlu statusla təmin etmək, qadınların diskriminasiyasının qarşısını almaq və ləğv etmək, onların vəziyyətini yaxşılaşdırmaq və dövlətin hüquq orqanlarının genderlə bağlı qanunlarını tətbiq etməkdir”* [180].

Gender anlayışını yalnız qadınların ictimai-sosial həyatlarını ehtiva etməklə xarakterizə edə bilmərik. Belə ki, *“gender həmçinin, kişi və qadınların fərqli xüsusiyyətlərini, lakin ilk növbədə sosial, sonra isə bioloji əsasda təyin etmək üçün işlədilir”* [13, s. 318] fikrinə qarşı da biganə qala bilmərik. Beləliklə, gender qadın və kişilərin sosial funksiyalarına əsaslanaraq *“qadın və kişi genderi”*nə [8, s. 153] təsnif olunur.

“Gender” anlayışı qərbdə qadın hərəkatının inkişafı, qadınların öz hüquqları uğrunda mübarizəsini özündə ehtiva edən feminizm sayəsində, yəni proses əsnasında yaranıb. Lakin “gender” və “feminizm” heç də eyni anlayış deyildir. “Feminizm” (ingiliscə-feminism) sözü latın sözü “femina” (mənası – “qadın”) əsasında yaradılıb və qadın hüquqlarının müdafiəsinə qalxan hərəkatın adını bildirir. “Feminizm” terminini ilk dəfə utopik sosializmin nümayəndəsi Şarl Furiye işlətmişdir. Bəzən feminizm qadınların azadlıq uğrunda hərəkatının əsasında duran cinslərin bərabərliyi nəzəriyyəsi kimi anlaşılır. Lakin feminizm geniş şəkildə cinslərin hüquq bərabərliyinə əsaslanan qadın hüquqlarının müdafiəsi kimi başa düşülməlidir.

Feminizm təməldə qadınla kişi arasındakı ictimai-sosial bərabərsizliyi aradan qaldırıb, qadının mənəvi-psixoloji, siyasi, sosial cəhətdən azad olunmasını qarşıya məqsəd qoyan siyasi bir axındır. Bu axın, bəşəriyyətin yarısını təşkil edən bir demoqrafik, dominant qrupun və sivilizasiya tarixi boyunca həmişə ikinci mövqedə yaşamaq məcburiyyətində qalan zəif cinsin nümayəndələrinin (qadınların) bu vəziyyətdən qurtuluş hərəkatı haqqında təlimdir.

Tədqiqatçı Ceyn Rendalın fikrincə isə, *“using the word ‘feminist’ to describe women who claimed for themselves the right to define their own place in society”* [128] – *“feminist” sözü cəmiyyətdə öz yerini müəyyən etmək üçün hüquqlarını tələb edən qadın deməkdir”*.

XVIII əsrdən başlayaraq, Avropanın bütün ölkələrində və ABŞ-da qadınların öz hüquqları uğrunda fəal mübarizəsi başladı. Buna rəvac verən hadisələr isə Böyük Fransa İnqilabı (1789) və Şimali Amerikada müstəqillik uğrunda aparılan mübarizə (1775-1783) oldu. ABŞ-da qadın hüquqlarının müdafiəsinə ilk olaraq Abiqeyl Smit Adams (1744-1818) qalxmışdı və onun fikirləri tarixdə feministlərin şüari kimi xarakterizə olunurdu: *“Biz qəbul edilməsinə səs vermədiyimiz qanuna və bizim maraqlarımıza cavab verməyən hakimiyyətə tabe olmayacağıq”* [191].

Fransada Olimpiya de Qujun “Qadın və qadın vətəndaşların hüquq bəyannaməsi” (1791), İngiltərədə Meri Uolstonkraftın “Qadın hüquqlarının müdafiəsi” (1792), Almaniya da isə Teodor fon Qippelin “Qadınların vətəndaşlıq vəziyyətinin yaxşılaşdırılması barədə” adlı əsərləri feminist qadın hərəkatının ideologiyasının formalaşmasında köklü rol oynamışdır.

Qadınlar onlara qarşı əsrlərlə formalaşan tendensiyaya qarşı feminizm bayrağı altında birləşdilər. Bu tendensiya qadının cəmiyyətdə və ailədə rolu haqqında ənənəvi baxışlara, insanların şüuraltı düşüncə və dünyagörüşlərinə öz damğasını vuran qadının yalnız tabe olmaq və kişiyə – ərinə yarımaq fikrini əsas tutan totalitar patriarxal baxışı ifadə edir.

Feminizmin üçüncü dalğası “postfeminizm” (post-feminism) adlanır. Professor Diana Deyvisin də qeyd etdiyi kimi, postfeminizm feminizmin ilkin və ikinci dalğasının qarşıya qoyduğu tələblərin davamı idi [55, s.141]. Kent Dövlət Universiteti tərəfindən aparılan tədqiqatlar postfeminizmin iddialarını əsas dörd müddədə qruplaşdırır: feminizmə dəstək; qadınların feminizmə və feministlərə nifrəti, cəmiyyətin sosial bərabərliyi qəbul etməsi, feminizmin köhnəlmiş sayılması. Bundan sonra “feminist” sözü neqativ mənə daşımağa başladı [75, s.878-902; 18, s.52].

70-ci illərdə bütün Qərb universitetlərində qadın və yaxud feminist tədqiqat mərkəzləri yaradılır, elmə yeni anlayış - “gender” məvhumu gətirilir.

Gender anlayışı ədəbiyyat sahəsində əsasən XX əsrdə mənə yükü qazandı. Bu isə qadın ədəbiyyatının çiçəklənməsi ilə bağlı idi. *“Ədəbiyyatın gender nöqtəyindən nəzərdən tədqiqi bir neçə faktora əsasən aparılır: mövzu spesifikliyi; obrazlar sistemi (davranış modeli, daxili aləm, psixologiya, tipologiya); nitq (qadın və kişi*

qəhrəmanların fikir mübadiləsi); süjet-kompozisiya; subyektiv münasibət; xronotop; müəllifin təxəyyülü” [10, s. 20].

Ədəbiyyatşünaslıqda gender məsələlərinin öyrənilməsi gender tədqiqatları adlı yeni bir istiqamətin inkişafına rəvac verdi. Gender tədqiqatları psixoloji keyfiyyətləri, davranış modelini, fəaliyyət növlərini, qadın və kişinin peşəsini sosial-mədəni, psixoloji aspektdə öyrənir [1, s. 10].

Ədəbiyyatşünaslıqda gender tədqiqatları əsasən iki istiqamətə malikdir: fransız və ingilis-amerikan istiqamətləri. İngilis-amerikan gender tədqiqatları 1960-70-ci illərində Böyük Britaniya və ABŞ-da yaranmışdır. Elen Şoulter, Elen Moers, Cudit Fetterli, Annet Kolodni, Andriena Riç kimi tədqiqatçıların əsərlərində qadınların sosial-tarixi və siyasi problemlərinin qabardılmasına üstünlük verirdilər və onların *“əsas məqsədləri qadın ədəbiyyatının sosial tarixini yaratmaq idi”* [200].

Genderin inkişafı və ədəbiyyata təsiri XX əsrin sonunda formalaşan qadın yazısı (qadın üslubu-!) ilə sıx bağlıdır. Ədəbiyyatda gender məsələsi yazılan mətnin müəllifinin cinsi ilə qabardıldı. Belə ki mətnlər iki yerə ayrılmağa başladı: kişilərin yazdığı mətn və qadınların müəllifi olduğu mətnlər. Yaranan əsərlər qapalı halda təhlil edilmir, janr, gender, tarixi faktlar xüsusi rol oynayır. Əgər qadınlara məxsus mətnlər olmasaydı qadın ədəbiyyatı deyilən bir məfhum da olmazdı.

Tədqiqatçı Eleyn Şoulter *“Feminist poetikaya doğru”* adlı məşhur məqaləsində qadın ədəbiyyatının öyrənilməsinin iki əsas metodunu irəli sürür: *“1) Feminist tənqid – qadına aid olan patriarxal seksual kodlarla və kişinin yaratdığı ədəbiyyat tarixi stereotipləri ilə eyniləşdirilir. 2) Qinokritika isə kişidən asılı olmadan yeni qadın diskursu tipləri yaradır və kişinin patriarxal modellərinə sadə adaptasiyadan imtina edir”* [62, s.133].

Tədqiqatçı Eleyn Şoulter qadın ədəbiyyatının inkişafını əsas üç mərhələyə bölür: *“1) “Feminin olanın” təqdimatı (1840-1880) – dominant, yəni patriarxal ədəbiyyatı təqlid edən ədəbiyyat; 2) “feministin” təqdimatı (1880-1890) – dominant, yəni patriarxal ədəbiyyatı, mədəni dəyərləri, standartları təkzib edən ədəbiyyat; 3) “qadının” təqdimatı (1920-ci ildən bu günədək) – kişi ədəbiyyatından fərqli və qadın identikliyinə nümayiş etdirən ədəbiyyat”* [62, s. 137-139].

Eleyn Şoulterin təqdim etdiyi bölgünün birinci mərhələsinin genderin öyrənilməsində xüsusi rolu var. Belə ki, qadın ədəbiyyatının formalaşdığı viktorian dövrdə yazıçılıq peşəsi kişilərin fəaliyyət sahəsi olmaqdan çıxmağa başladı və qadın yazarlar bu peşənin də öhdəsindən gələ biləcəklərini sübut etməyə başladılar. Bu mərhələ qadın yazarların inkişaf dövrü hesab olunur.

İkinci mərhələdə yazar qadınlar daha da fəallaşdılar və gender bərabərliyini tələb edən feminist mətnlər yazmağa başladılar. Artıq kişi yazıçıları onları təqlid etmir, əksinə yazılarına tənqidi münasibət bildirirdilər. 1920-ci ildə səs hüquqlarını qazandıqları andan etibarən isə qadın üçün yazan qadın yazıçılar “şəbəkəsi” yarandı və bu, qadın ədəbiyyatının inkişafında böyük bir təkan oldu.

Gender tədqiqatlarının ingilis-amerikan istiqamətinin nəzəriyyəçisi Ellen Moers 1978-ci ildə təsis olunan “Ədəbiyyatda qadın” jurnalında qadın ədəbiyyatı tarixini kişi ədəbiyyatından fərqləndirməyə cəhd edərək, bir ilkə imza atır. Burada ədəbi ənənə qadın müəllifliyi, varisliyi və qadın yazarların bir-birinə qarşılıqlı təsiri, eləcə də, qadın ədəbi-emosional mətn kommunikasiyası və qarşılıqlı təsiri baxımından nəzərdən keçirilir.

Ellen Moers klassik ingilis-amerikan ədəbiyyatında gender müəllifliyinin müxtəlif şərtlərdə formalaşmasına diqqət yönəldir. Moyers Kolric və Vordsvorsla müqayisədə Ceyn Ostini nümunə çəkərək bildirir ki, kişi müəllifliyi universitet mühitində, kişilərdən ibarət dostluq dairəsində, açıq ədəbi diskussiyalarda formalaşmışdısa, qadın müəllifliyi qadının təhsil və azad həyat imkanlarından məhrum, siyasətdən, hər şeydən qapalı, intim ailə mühitində formalaşırdı.

Ellen Moersin fikrincə, bu halda qadın müəllifliyinin sosiallaşmasına özlərindən öncə gələn sələf qadın yazıçıların təsiri mümkündür. Çünki yalnız qadın yazıçıların vasitəsilə öz daxili mənəvi yaşantıları arasında körpü qura bilərlər, kişi müəlliflərin təsvir etmədiyi hiss və duyğuları arasında analogiya apara bilərlər [184].

Feminist ədəbiyyat tənqidi təxminən XX əsrin 70-ci illərində Qərbi Avropa və ABŞ-da yaranıb. Professor Qorxmaz Quliyev “XX əsr ədəbiyyatşünaslıq konsepsiyaları” adlı kitabında feminist tənqidin yaranma səbəblərini, onun qarşısında duran vəzifələrini izah edir: “...cinsindən asılı olmayaraq, çağdaş insanın şüuru başdan-

ayağa “kişi ideologiyası”nın dəyərləri, ilə “kişi şovinizmi” ilə zəhərlənmişdir; kişi başlanğıcı, məntiqi, rasionallığı, nizamlanmış idrakın canlı və dəyişkən təbiəti, Loqos-Allahın Ana-Materiya üzərində hökmranlığı qərb mədəniyyətini səciyyələndirən cəhətlərdir. Müasir mədəniyyətin bu “sarsılmaz” faktı feminist tənqiddə əsas verir ki, cəmiyyətdə mövcud olan ənənəvi baxışları köklü şəkildə sərj-nəzər etsin, özəl qadın ədəbiyyatı tarixi yaratsın, kişi məntiqinin sərt hüdudlarına sığmayan qadın başlanğıcına rəvac versin” [4, s. 303].

Tədqiqatçı Elizabet Qross feminist ədəbiyyat tənqidinin tədqiqat sahələrini dörd qrupa bölür: 1) Qadın ədəbiyyatı – müəllifin cinsi; 2) qadın oxuması – oxucunun qavramasına diqqət; 3) qadın məktublaşması – mətnin üslubui; 4) qadın tərcümeyi – halı – mətnin mövzusu [63].

Tədqiqatçı Elizabet Qross həmçinin, feminist tənqidin araşdırdığı ədəbi mətnləri üç əsas növə bölür: 1) “Qadın mətnləri” – qadın müəlliflər tərəfindən yazılan mətnlər; 2) “femin mətnlər” – “qadına məxsus” kimi dəyərləndiriləcək mətnlər; 3) feminist mətnlər – şüurlu olaraq, dominant falloqosentrik/patriarxal ədəbiyyat kanonlarının metod, məqsəd və məsələlərinə meydan oxuyan mətnlər [63].

1980-ci illərin sonu – 1990-cı illərin əvvəllərində Avropa universitetlərində gender məsələlərinin, gender tədqiqatlarının tədrisi genderin mədəni interpretasiya hadisəsi kimi bir çox tədqiqatçıların elmi işlərində incələnməsinə yol açdı. H.Siksu [51], L.İriqare [89], Y.Kristeva [95], A.Kalodni [94] və L.Robinson [53] kimi poststrukturalist feminist tənqidin nümayəndələrinin tədqiqat işlərində qadın yazıçının təqdim etdiyi mətnin “kişi mətni”ndən fərqliliyi müzakirə obyektinə çevrilir. Feminist tənqidin fransız nəzəriyyəçiləri dinamik qadın “Mən”ini əsrlərlə dominant kişi “Mən”inə qarşı qoyaraq, qadının mərkəzi yer tutduğunu iddia edirdilər. Professor Qorxmaz Quliyev feminist tənqidin nümayəndələrinin fikirlərini bu cür saf-çürük edir: “... ənənəvi təsəvvürlərə rəğmən qadın, yaxud kişi olmasından asılı olmayaraq, cinsi özünüdərk daha mürəkkəb xarakterə malikdir, ikincisi, psixoanalitik təsəvvürlər çərçivəsində qadının rolunu bərpa etmək zəruridir, üçüncüsü, qadına münasibətdə kişi psixologiyasının üstünlüyə malik olması ilə bağlı iddiaları ifşa olunmalıdır” [4, s.306].

Amerikan feminist tənqidçiləri kimi fransız feminist nəzəriyyəçiləri sayılan Culiya Kristeva, Lyus İriqarey, Helen Siksu da Freydin düşüncələrinə düşmənlər kimi mövqedən yanaşırdılar. Qadını ikinci dərəcəli varlıq, natamam kişi hesab edən freydist konsepsiyaları L.İriqareyın “Cərrah güzgüsü, başqa qadın haqqında” və “Tək olmayan cins”, S.Kofmanın “Qadının tapmacası: Qadın Freydin mətnlərində” adlı kitablarında kəskin tənqid edilir.

Fransız poststrukturalizminin feminist tənqidçisi Elen Siksu qadının emansipasiyasını heç bir cəmiyyət qayda-qanunları ilə, onun hüquqlarını bərpa edən bəyannamələrlə təmin edilə bilməyəcəyini xüsusi vurğulayır. Siksu qadınları özləri haqqında danışmağa, yazmağa səsləyir.

E.Siksu 1972-ci ildə işıq üzünə görə “Meduzanın gülüşü” adlı əsərində nəzəri fikirlərini belə ifadə edirdi: *“qadınlar qadınlar haqqında yazmalı, ya da qadınları yazmağa təşviq etməlidirlər. Qadın özünü tamamilə mətnə təslim etməlidir”* [14, s. 801]. Siksunun fikrincə, qadın cəmiyyətdə oynadığı gender rolundan və “başqa” damğasından yalnız yazdığı mətnlə azad ola bilər.

Qadının yazmağa təşviq edilməsinin tərəfdarı olan başqa bir tədqiqatçı – Nensi Miller isə bir sıra fransız qadın yazıçılarının tərcümeyi-halını araşdırmış və belə qənaətə gəlmişdir ki, qadınları kişilərin əlində “əşya” olmaqdan qurtaran və onlara subyektiv düşüncəli şəxsiyyət olmağa imkan verən yeganə məfhum – ədəbi mətndir. Nensi Miller qadınların ünvanına belə bir fikir söyləyirdi: *“Mən yazıramsa demək mən mövcudam. Çap məqsədi ilə yazmaq – dünyaya çıxış deməkdir. Bu çıxış isə intibah, avtanom subyekt statusuna sahiblənmək deməkdir...Yazmaq qaranlıqdan çıxmaq, az bir müddətdə belə diqqət mərkəzində olmaq deməkdir”* [112, s.55]. Məhz bu səbəbdən müasir qadın yazıçıların əsərlərində təhkiyəçi hadisəni obrazın öz dili ilə nəql edir. Bu isə yazıçının subyekt statusuna malik olduğu hissini yaradır.

Tədqiqatçı G.H.Levis də bu haqda qeyd edirdi ki, *“to write as men write is the aim and besetting sin of women; to write as women is the real task they have to perform”* [102] – *“kişilər kimi yazmaq qadınların məqsədi və onlara rahatlıq verməyən hədəfləridir”*¹. Müəllifi kişi olmuş əsərlərin cəmiyyət tərəfindən rahat

¹ Dissertasiya mətnində ingilis dilində verilən sitatların tərcüməsi dissertasiya müəllifinə məxsusdur.

qarşılanmasını nəzərə alaraq, bir çox viktorian qadın yazıçıları kişi psevdonimi ilə kitablarını çap etdirmiş və məhz bu yolla məşhurlaşmışlar. Onların kitabları rəğbətlə qarşılanmış və tənqid edilməmişdir.

Tədqiqatçı C.Stuart “Qadınların tabeliyi” adlı əsərində yazırdı ki, *“If women lived in a different country from men, and had never read any of their writings, they would have a literature of their own”* [192] – *“Əgər qadınlar kişilərdən ayrı, başqa bir ölkədə yaşasaydılar və kişilərin yazılarını oxumasaydılar belə, onların da özlərinə məxsus ədəbiyyatı ola bilərdi”*. Tədqiqatçı haqlı olaraq iddia edir ki, “kişi ədəbiyyatı”nın “qadın ədəbiyyatı”na və tərsinə baş verəcək təsirindən qaçmaq qeyri-mümkündür.

Avstraliyalı tənqidçi K.K.Rutven “Feminist ədəbi araşdırmaları: Giriş” adlı tədqiqat işində qadın və kişi yazarlar arasındakı ayrı-seçkiliyi tənqid edir və haqlı olaraq vurğulayır ki, *“men and women inhabit the same countries and read each other's work habitually”* [140] – *“kişilər və qadınlar eyni ölkələrdə məskunlaşmışlar və bir-birlərinin əsərlərindən daim bəhrələnirlər”*.

Beləliklə, genderin feminizm qadın hərəkatının ikinci dalğasından başlanğıc alaraq, müxtəlif mərhələlərdən ələnərək elmi-nəzəri tədqiqata cəlb olunmuşdur. Gender tədqiqatları, gender tənqidi, qadın ədəbiyyatı, qadın mətni kimi anlayışlar bu tədqiqatın ayrılmaz hissəsinə çevrilmişdir. Lakin təkcə ədəbiyyatşünaslıqda deyil, siyasətdə, sosiologiyada, tarixdə, təhsildə və cəmiyyətin bütün sahələrində tədqiq edilən gender problemi hələ də tam həllini tapmadığından bu sahədə araşdırmalar, yeniliklər davam etməkdədir.

1.2. İngilis gender ədəbiyyatının milli-mədəni spesifikasi

Gender ədəbiyyatının formalaşması məhz dünya ədəbi fikrində dəyər verilən qadın yazıçıların üzə çıxıb tanınması ilə xarakterizə olunur. Belə ki, qədim və orta əsrlərdə qadın yazar və şairlər çox az idi. Qadınların vəzifəsi ailədaxili xidmətlərlə məhdudlaşdırılırdı. Bu səbəbdən qadınlar ədəbiyyatda yalnız kişi yazıçıların təsvir etdikləri bir obyektə çevrilmişdilər. Zaman-zaman bu təsvir obyektini də öz xüsusiyyətini dəyişərək yeni keyfiyyətlər qəlibində püxtələşdi. Əgər qadın qədim və orta əsr dünya ədəbiyyatında gözəlliyi ilə vəsf olunan, qəhrəman kişi obrazlarını

igidliyə, döyüşə ruhlandıran bir obyekt idisə, illər sonra, artıq XIX əsr dünya ədəbiyyatında öz hüquqları uğurunda mübarizəyə qalxan, zərif olduqları qədər də dözümlü və mətanətli qadın obrazlarına istər kişi yazıçıların, istərsə də qadın yazarların əsərlərində rast gələ bilərik.

İngilis ədəbiyyatı tarixinə nəzər salsaq görərik ki, ingilis-sakson ədəbiyyatına qadın obrazlarını ilk təqdim edən şəxs Kinevulf olmuşdur. Məhz onun “İlin” (“Elene”) və “Culiana” (“Juliana”) şeirlərində qadın gözəlliyi vəsf olunaraq, nəzmə çəkilməmişdir [81, s.19].

İngilis-norman dövrü üçün xarakterik olan romanslarda da qadın gözəlliyi vəsf olunmaqda davam etdirilir və qadınlar cəngavərləri qələbəyə səsləyən motivasiya mənbəyi kimi göstərilirdi.

İngilis intibahı dünya kontekstində hər sahədə dinamikanın başlanğıc nöqtəsi olduğu kimi, qadının əsərlərdə tutduğu sabit mövqeyini də dəyişdirdi. Artıq qadın yalnız gözəl, namuslu, ailəsinə sadıq bir obraz deyil, ərini şücaətə yox, satqınlığa, öz nəfsinin qulu olmağa, cinayətkar olmağa (Ledi Maqbet, “Maqbet”) sövq edən, var-dövləti əldə saxlamaq naminə onun yasını belə tutmayan (Getruda, “Hamlet”), qəlbində Allah qorxusuna güc gəlib, çarəsizliyini sui-qəsdə görən (Ofeliya, “Hamlet”), vəfasızlığı ilə qəlb sındıran (Əsmər xanım, “Sonnetləri”) bir obraza çevrilmişdir.

XVII əsrin sonu XVIII əsrin əvvəlində qadınların kişilərlə bərabər hüquqa malik olduqlarını iddia edən yazılar öz əksini əsasən pamflet və oçerklərdə tapırdı. Təbii ki qadın azadlığı mövzusu aristokrat və orta sinif təbəqəsinin xanımlarına aid idi. Aşağı sinif qadınlarının azad fikir və hüquq sahibi olması heç müzakirə obyektinə belə ola bilməzdi. Bu dövr feminizmin rüşeymlərinin inkişafı üçün zəmin yaratmışdır. Bu dövrdə feminist mövzuları özündə ehtiva edən çoxlu sayda məqalə və oçerkləri çap etdirən nəşrlər sırasında “Athenian Mercury” jurnalının da (London, 1671) xüsusi yeri var. Qadınların sosial mühitdə və təhsildə gender diskriminasiyasına məruz qalmaları geniş müzakirə obyektinə çevrilmişdir [188]. “Athenian Mercury” jurnalının uzunmüddətli təbliğindən sonra redaktorları Cozef Addison və Riçard Stil olan “The Spectator”, “The Tatler” and “The Guardian” jurnallarında da qadınların hüquqlarının

müdafiəsinə həsr edilən yazıların çapı davam etdirildi. Qadınların da kişilər kimi təhsil hüququnu müdafiə edən oçerk və məqalələr sayəsində qadınlar üçün təhsil ocaqları açılmağa başladı.

1671-ci ildə Edvard Chamberlinin təsis etdiyi kollec protestant dini biliyi təbliğ etməklə yanaşı, gənc xanımları bir növ gələcək ailə-məişət həyatına hazırlayırdı. Eyni sözlər 1869-cu ildə əsası qoyulmuş Girton və 1871-ci ildə təsis olunmuş Nyunham kollecləri haqqında da keçərlidir. Belə ki, bu kolleclər qadınlara kişilərlə eyni vəzifələrdə işləyəcək, eyni məsələlərdə polemikaya girməyə əsas verəcək biliklərlə təmin etmirdi. İngilis maarifçilik dövrünün dühası Daniel Defo “Qadınlar Akademiyası üçün layihə” (“Project for an Academy of Women”) adlı yazısında qadınlara tarix, müasir dillər, xüsusilə, fransız və ispan dillərini tədris edəcək akademiyanın təsis planını irəli sürmüşdür [57]. Məhz D.Defonun bu yazısından sonra bir sıra ictimai nüfuzla malik şəxslər qadınları yüksək təhsillə təmin edəcək müəssisələrin açılmasına müsbət rəylərini bildirdilər. Bütün bu hadisələr gender bərabərsizliyini aradan qaldırmasa da, XVIII əsrdə feminist hərəkatın rəvac tapmasına sanki bir zəmin yaratdı. XVII əsrin etiraz dolu pamflet və oçerkləri yeni əsrin ilk dövründən öz bəhrəsini verməyə başladı.

XVIII əsr ingilis qadın ədəbiyyatında poeziyaya meylin yüksəldiyini müşahidə etmək olar. Əksər ingilis şairələrinin adı hələ də tədqiqatdan kənarda qalmış, bəziləri isə tamamilə unudulmuşdur. Bu dövrün bəzi qadın şairlərinin şeirləri “Görkəmli xanımların şeirləri” (“Poems by Eminent Ladies”, London, 1755) adlı antologiyada çap edilmişdir. Qadın şairlərin əsərlərində əsas mövzu qadın azadlığını məhdudlaşdıran savadsızlıq, cəmiyyətin bütün sahələrində gender diskriminasiyası deyil, qadın yazıçı və ya şairə olmalarına dair şikayətlərdən, kilsə xadimlərinin evliliklə bağlı xurafat fikirlərinə qarşı hüçümlərdən ibarətdir. Ledi Çadli (Lady Chudleigh), Meri Lepor (Mary Leapor) kimi qadın şairlərin əsərləri feminist ideologiyasının təbliğindən hələ çox uzaq idi. Ley Hant “Britaniya şairələrinin nümunələri” adlı əssesində qeyd edir ki, *“yalnız çox az qadın şairlər var ki, əsərlərində toxunduqları mövzular onları şair həmkarlarına tay etsin”* [85, s.270].

XVIII əsr ingilis ədəbiyyatı tarixində qadın yazıçıların dramaturgiya sahəsində uğurlarını müşahidə etmək olur. Nyukasl Duşesi, Afra Ben, Meri Piks, Suzanna Kentlivr, Meri de la Rivir Mənli və Eliza Heyvud (Duchess of Newcastle, Aphra Behn, Mary Pix, Susanna Centlivre, Delarivier Manley, and Eliza Haywood) kimi qadın dramaturqların pyeslərində var-dövlətə sahiblənmə naminə qurulan evliliklərdən, “bir qadının təhlükəsizliyini yalnız öz ailəsi təmin edə bilər” kimi mövzuların təkrarlanması artıq bu dövr üçün stereotipə çevrilmişdi [187]. *“Haywood, Delarivier Manley and Aphra Behn were known as “The fair triumvirate of wit” and are considered the most prominent writers of amatory fiction”* [185] – *“Heyvud, Delarivier Menli və Afra Ben “Ədalətli zəka üçlüyü” kimi tanınmışlar və həvəskar nəsrin görkəmli yazıçıları hesab edilirdilər”*.

Roman janrı sahəsində isə qadın yazıçı və oxucuların fəallıq faizi daha çoxluq təşkil edirdi. Belə ki, statistik tədqiqatlar göstərir ki, oxucuların üçdə ikisi qadınlar idi. Tədqiqatçı S.Martin “On səkkizinci əsr romanında qadın qəhrəmanlar – dəyişən ideal” adlı dissertasiya işində qeyd edir ki, *“In contrast to Lyric Poetry and Drama, the Novel in England is a genre particularly congenial to women, both in production and in reception”* [107] – *“lirik poeziya və dramaturgiyadan fərqli olaraq, İngiltərədə roman, xüsusilə, qadınlar üçün həm yazmaq, həm də oxumaq üçün ən münasib janr idi”*.

İngiltərədə XVIII əsrin ortaları *“the age of courtesy books for women”* [111, s. 11] – *“qadınlar üçün kübar kitablar dövrü”* adlandırılır. Belə ki, qadınlar roman janrını hiss-həyəcan, duyğu və təəssüratlarının bədii ifadə forması hesab edirdilər. Bu janr ailə-məişət problemlərinin mənəşəsində boğulmağa məhkum olunmuş “dustaq” qadınlara söz hüququ verdi. İlk əvvəllər kişi təxəllüsü ilə yazan qadınlar, cəmiyyətin onların qollarına pərçimlədiyi buxovları qıracaq günlərə doğru cəsarətlə addımlayırdılar. Bu cəsarət sahibi olan qadın yazıçı ordusu sıralarında Penelopa Obin (1679-1731), Frensis Bruk (1724-1789), Fenni Berni (1752-1840), Meri Devis (1674-1732), Sara Fildinq (1710-1768), Elizabet Qriffit (1720-1793), Elizabet İnçbold (1753-1821), Delarivier Menli (1663-1724), Eliza Heyvud (1693-1756) və Klara Riv (1729-1807) kimi qadınların da adları var.

Ümumiyyətlə, XVIII əsr qadın ədəbiyyatı özündən öncəki əsrin ədəbiyyatından xeyli fərqlənir. Bu fərqi əsasən mövzu seçimində və onun oxucular tərəfindən qəbul olunmasında görmək olar. Belə ki, evdar, kübar, sədaqətli, sevgilisinin məhəbbətindən yanıb-yaxılan, eşq cəfası çəkən qadın obrazları xəyanətkar, ərinə sadıq olmayan qadın qəhrəmanları ilə əvəzlənməsini müşahidə etmək olar. Baxmayaraq ki, evlilikdə xəyanət XVIII əsrin sonunadək cinayət sayılır və cəmiyyət tərəfindən ciddi tənqid edilirdi, bir sıra yazıçıların romanlarında xəyanətkar qadının psixoloji-mənəvi iztirabları, təzad dolu düşüncələri təsvir obyektinə çevrilmişdir. Ş.Makkartinin “Ədalətli moralist” (1745), Ş.Smitin “Emmilayn” (1770) romanları buna misal ola bilər. Bu tip əsərlər ingilis konservativ düşüncə tərzinə, oturmuş əxlaq kodeksinə zidd idi və ona meydan oxuyurdu.

Tədqiqatçı C.Todd isə “Britaniya qadın yazarları lüğəti” adlı kitabında XVIII əsrdə qadınların ədəbiyyat sahəsində nailiyyətlərinin əsas səbəbini jurnal, qəzet və digər dövrü nəşrlərin çoxalmasında və kitabların ödəniş etməklə kitabxanalardan evə verilməsində görürdü. C.Todd iddia edirdi ki, bir çox qadınlar evdə mütaliə etmək, yazıçı qadınlar isə öz romanlarına görə pul qazanmaq şansı əldə etmişdirlər [90, s.10].

D.Menli, E.Heyvud və K.Riv XVIII əsr qadın yazarlar arasında öz dəst-xətti ilə fərqlənən Bronte bacıları, C.Ostin, K.Mensfeld, M.Drebbel yazı ənənəsi üçün zəmin olacaq qələm ustalarıdır.

İngilis yazıçısı, dramaturqu və siyasi pamfletlər müəllifi Delavier Menli epistolaryar nəsr üslubu ilə dövrün görkəmli yazıçıları sayılan D.Defo, C.Svift və H.Fildinqin üzərində təsir gücünə sahib olan qadın yazarlardandır [193]. D.Menli yaradıcılığına “Tərk edilmiş sevgili və ya qısqanc ər” (“The Lost Lover, or, The Jealous Husband”, 1696) adlı komediya və “Şahanə fitnə” (“The Royal Mischief”, 1696) adlı faciə ilə başlamışdır. “Lusius, Britaniyanın ilk xristian kralı” (“Lucius, The First Christian King of Britain”) faciəsi isə 1717-ci ildə səhnələşdirilmişdi. Yazıçının əsərlərində XVIII əsr qələm əhli olan qadınların psixoloji-mənəvi təzyiqlərə məruz qaldığı xüsusi ilə vurğulanır. Bu mövzu D.Menlinin 1714-cü ildə qələmə aldığı “Rivellanın macərələri” (“The Adventures of Rivella”) romanında öz əksini daha qabarıq göstərir.

Bu dövrün qabaqcıl qadın yazarlarından biri də Eliza Heyvuddur. Tədqiqatçı D.Spender E.Heyvudun yaradıcılığına, ictimai fəaliyyətinə yüksək dəyər vermiş, onu “*the female Defoe*” – “*qadın Defo*” və “*the forerunner of Richardson*” – “*Riçardsonun sələfi*” adlandırmışdır [152, s. 81]. Eliza Heyvud ədəbi yaradıcılığı 1720-ci illərin əvvəllərində romans romanlarını və amator nəsrini ehtiva edirdi. 1730-cu illərin əvvəlində Heyvudun romanlarında “qadın hüququ və mövqeyi” mövzusu detallı şəkildə işlənirdi. Lakin əks cinsin təsiri və təzyiqi nəticəsində E.Heyvud 1740-50-ci illərin romanlarının məzmun xüsusiyyətini dəyişdirdi və artıq bu romanlarda evlilik müsbət sosial vəziyyət kimi dəyərləndirilir və yazıçı əxlaq kodeksinə zidd mövzulardan uzaq dururdu. E.Heyvud “İfrat sevgi” (“*Love in Excess*”, 1719-1720) adlı ilk romanında təhsil və evlilik məsələlərinə toxunur. Qadınların təhsili məsələsi XVIII əsr boyunca bir çox yazıçı qadınların yaralı yeri idi. Kişilərlə bərabər ali təhsil almaq hələ də xəyal idi.

Tədqiqatçı P.M.Spaks haqlı olaraq qeyd edirdi ki, XVIII əsrin sonlarında əksər qadınlar özləri savadlarını artırırtdılar. Sara Fildinq yunan və latın dillərini özü öyrənmişdi. Meri Uolstonkraft lüğətlər vasitəsilə fransız, alman və niderland dillərindən məqalələr tərcümə edirdi [151, s. 51].

Eliza Heyvud dövrünün əxlaq qayda-qanunlarına zidd “əxlaqsız qadın” obrazını “İdalia, yaxud bəxtsiz məşuqə” (“*Idalia; or The Unfortunate Mistress*”, 1723) və “Fantomina, yaxud labirintdə sevgi” (“*Fantomina; or Love in a Maze*”, 1724) adlı romanlarında müsbət kontekstdə təqdim etmiş və bu romanlarda “hər bir qadının cəmiyyətdə mövqə sahibi olmaq hüququ var” ideyasını irəli sürmüşdü.

Eliza Heyvud tək-cəsarətli süjet xəttinə sahib romanlar müəllifi deyildir. O, həmçinin, qadın mövzusunda aid müxtəlif səpgili məqalə, esse və oçerklər müəlifidir. Eliza Heyvud ilk dövrü qadın jurnalı olan “*Female Spectator*”u (24-cü buraxılış, 1744-1746) nəşr etdirir. “*Female Spectator*” qadın tərəfindən yazılan və qadınlara aid evlilik, uşaq tərbiyəsi, mütaliə, təhsil, davranış qaydaları kimi mövzuları işıqlandıran ilk dövrü jurnalı idi.

Klara Riv isə ingilis ədəbi tarixində “Qoca ingilis baronu” (“*The Old English Baron*”, 1777) qotik roman və nəsrin tarixinə həsr edilən “Romansın təkamülü” (“*The*

Progress of Romance”, 1785) əsərləri ilə xatırlanır. Klara Riv “Qoca ingilis baronu” əsərini redaktə etməkdə və çap etdirməkdə ona yardım edən S.Riçordsonun qızına həsr etmişdir. “Qoca ingilis baronu” qotik romanı XIX əsr məşhur qadın roman ustası, dramaturqu P.B.Şellinin ikinci həyat yoldaşı Meri Volstonkraft Şellini “Frankenşteyn, yaxud müasir Prometey” (“Frankenstein; or, The Modern Prometheus”, 1818) qotik romanını yazmağa sövq etmişdir.

İngilis ədəbiyyatında gender ədəbiyyatı viktorian dövründə əvvəlki illərə nisbətən özünü daha qabarıq şəkildə büruzə verməyə başladı. Kraliça Viktoriyanın hökmranlığı sayəsində İngiltərənin dünya emalatxanasına, Londonun isə dünya bankına çevrildiyi bir dövəndə [181] ədəbiyyatda da müəyyən dəyişikliklər baş verdi. Viktorian dövrü (1837-1901) ədəbiyyatında qadın mövzusu dominantlıq nümayiş etdirirdi. Məhz bu dövrün qadın yazarları qadın şəxsiyyətinin inkişafını, qadının həm cəmiyyətdə, həm də ailədəki mövqeyinin dəyişməsinə daha qabarıq göstərə bilmişlər. Viktorian dövrü qadınların söz və hüquq azadlığı, evlilik, hətta vətəndaş nikahları barədə danışmağa, diskussiyalara rəvac verə biləcək bir mərhələ idi. Viktorian yazıçıları ingilis qadınının xüsusiyyətlərini, dünyaya baxışlarını, dəyərlərini və cəmiyyətin müxtəlif zümrələrində qadının rolunu tədqiq edərək, əsərlərində qadın emansipasiyası problemini və feminizmin əsas ideyalarını təbliğ edirdilər.

Viktorian dövrü ədəbiyyatının əsas təsvir obyektini ailə olsa da, ailələrdə hələ də patriaxal idarə rejimi davam edirdi. Qadın ailədə istismar olunan məxluq, ərinin diqtəsi ilə oturub-duran bir zavallı idi. Ailə daxilində və cəmiyyətdə qərarların alınması hüququ kişilərin əlində cəm olmuşdu. Alman sosioloqu, filosofu, psixanalitiki Erix Fromm haqlı olaraq söyləmişdir ki, *“kişilərin qadınlar üzərində hökmranlığı işğal naminə ilk qalibiyyət və güc tətbiqetmə aktıdır: bütün patriaxal cəmiyyətlərdə kişilərin qadınlar üzərində qələbəindən sonra bu prinsiplər kişi xarakterlərinin canına hopmuşdur”* [15, s. 164-165]. Bu dövrdə qadının ixtiyarı öz əlində deyildi. Qadın ilk əvvəl atasının, qardaşının, sonra isə ərinin diqtəsi ilə yaşamağa məhkum idi. Viktorian romanında mədəniyyəti, sinif və gender məsələlərini araşdıran Arlin Yanq bu dövrü absurt adlandırır: *“The kind of impossible box in which independent-minded women found themselves at the end of the nineteenth century. The absurdity of traditional*

attitudes towards women is evident only through an analogy that is itself absurd” [172, s.121] – *“On doqquzuncu əsrin sonunda azadfikirli qadınlar özlərini sanki mövcud olmayan bir qutu içində hiss edirdilər. Qadınlara qarşı ənənəvi münasibətin absurdluğunun özü bir cəfəngiyyat idi”*.

Viktorian qadın ədəbiyyatının tədqiqatçısı Corc Henri Lyus “Qadın yazıçıları” (“Lady Novelists”, 1852) adlı əsəsində “qadın ədəbiyyatı nədir?” sualı ətrafında mülahizələr irəli sürür. Tənqidçinin fikrincə, *“While it is impossible for men to express life otherwise than as they know it – and they can only know it profoundly according to their own experience-the advent of female literature promises woman's view of life, woman's experience: in other words a new element”* [175, s. 85-86] – *“Kişilər üçün həyatı bildikləri kimi təsvir etmələri qeyri-mümkündür və onlar yalnız öz təcrübələrinə əsaslanırlar. Qadın ədəbiyyatının yaranması həyata qadın baxışı, qadın təcrübəsi kimi yeni elementlər gətirir”*. C.H.Lyus “yeni element” dedikdə, qadınların insan qəlbinə, hiss-həyəcanına daha yaxından bələd olduqlarını vurğulamaq istəyirdi. Tənqidçi haqlı olaraq *“kişiləri intellekt, qadınları isə emosiyalar idarə edir”* [175, s. 85-86] fikrini irəli sürürdü. C.H.Lyus deyirdi ki qadınlar kişilərə nisbətən daha emosional olduqlarından onların yaratdıqları əsərlərdə də insanın daxili-psixoloji, ruhi, emosional dünyası rəngarəng təsvir olunur. Odur ki, qadınların dünya ədəbiyyatında şedevr yaratmaq şansı daha çoxdur [175].

Viktorian qadın ədəbiyyatı istər ideya-məzmun, istərsə də tarixi hadisələr kontekstində tədqiqata cəlb olunmuşdur. Qadın hərəkətinin viktorian qadın ədəbiyyatında əksi tədqiqatçı B.L.Harmanın “Viktoran İngiltərəsində qadın siyasi romanı” adlı kitabında daha geniş araşdırılmışdır. Barbara Li Harman iddia edir ki, sufrajizm hərəkəti məhz Ş.Brontenin “Şirli”, E.Qaskelin “Şimal və Cənub”, E.Robinin “Cevriliş” romanlarının yaratdığı zəmin əsasında inkişaf etmişdir. Tədqiqatçı haqlı olaraq qeyd edir ki, ailə-məişət kontekstindən kənara çıxmayan ingilis ədəbi ənənəsi viktorian dövründə siyasi sferaya təsir gücü olan ədəbiyyata çevrilmişdir [78]. Qadın yazıçıların siyasi mövzuda yazmalarını tədqiqatçı S.Constan “Viktorian siyasi romanında qadın və ev” adlı monoqrafiyasında *“şəxsi həyat ictimai, siyasi və iqtisadi mühitdən təcrid halda mövcud ola bilməz”* fikri ilə izah edir [48, s. 35]. Beləliklə, ingilis qadını evdar

xanım rolundan çıxıb, məişətlə yanaşı, dövlətin ictimai-siyasi, sosial mühitində fəallığını artırdı. Ədəbi mühitdə isə bu fəallıq təbii ki yeni idealar mənbəyi olan romanların yazılmasında özünü göstərdi. Beləliklə, viktorian qadınları *“əllərindəki iynə-sapı bir kənara buraxıb, fikir və düşüncələrini ifadə etmək üçün ən münasib ədəbi forma olan roman yazmağa üz tutdular”* [195, s. 3].

Ədəbiyyatda gender əsasən iki aspektdə özünü büruzə verir. Birinci aspekt, qadın yazıçılar zəif cinsin nümayəndələrini, yəni qadınların hiss-həyəcanını, fikir və düşüncələrini öz əsərlərində əks etdirirlər. İkinci aspekt, kişi obrazlarının əsərdə təsviri qadın yazıçını onu qavradığı səviyyədə təqdim etməsi ilə bağlıdır [16]. Beləliklə, qadın ədəbiyyatını qadın yazıçılarla qadın oxucular arasında körpü hesab etmək olar. Viktorian ədəbiyyatından danışarkən birinci aspekt, yəni qadınlar haqqında yazan qadın yazarlar daha çox yada düşür. Ceyn Ostin (1775-1817), Şarlotta Bronte (1816-1855), Emili Bronte (1818-1848), Elizabet Qaskel (1810-1865), Corc Eliot (1819-1880), Elizabet Brauninq (1806-1861) kimi qadın yazarlar ordusu bu məqsədə xidmət edirdilər, yəni XIX əsr qadınını “yeni qadın” imicində təqdim edir, cəmiyyətin müxtəlif zümrələrində mədəni, ictimai, sosial və məişət səviyyəsində qadına verilən dəyərlər sistemindəki köklü dəyişiklikləri, XIX əsrin ortalarından başlayaraq, qadının ingilis cəmiyyətindəki funksiyalarının dinamik inkişafını təsvir edirdilər.

Tədqiqatçı Şamina Viktorovna “1840-1870-ci illər viktorian romanında qadın problemi: Ceyn Ostin, Şarlotta və Emili Bronte, Corc Eliot” adlı dissertasiya işində viktorian qadın yazıçıların yaradıcılıqlarını tədqiq edərək, belə bir qənaətə gəlmişdir ki, qadın yazıçılar ədəbi mühitdə uğur qazandıqca öz intellekt və dünyaya baxışlarını kişi yazıçılara nümayiş etdirərək, onlardan heç də geri qalmadıqlarını sübuta yetirə bildilər. Tədqiqatçı eyni zamanda viktorian ədəbiyyatında qadın mövzusunun başlanğıcını Ceyn Ostinin əsərlərindən qaynaqlandığını dəfələrlə vurğulayır [17]. Viktorian qadını xoşbəxtliyini öz ailəsində və ərinə, uşaqlarında tapan bir obraz olmaqla C.Ostinin əsərlərində yer almaqda idi. C.Ostinin romanlarında qadının ictimai-sosial rolu müzakirə olunmur, oxucuya *“qadının müəyyən hüquqları olmalı və kişilərlə bərabər statusa malik olmalıdırlar”* kimi fikirlər təlqin olunmur. Bu romanlarda Ceyn Ostinin öz şəxsi həyatında olduğu kimi, qəhrəmanlarının da ərə

getmək, övlad sahibi olmaq, viktorian şairi Koventri Patmorun (1823-1896) eyni adlı şeirlər toplusunun dili ilə desək “ailə mələyi” statusuna sahib olmaq çıxılmaz və yeganə versiya idi. C.Ostinin qadın qəhrəmanları viktorian ideal qadın obrazını təlqin edir və “qadınlığı” məziyyət olaraq təqdim edirdi. Tədqiqatçı Barbara Keinin viktorian qadın yazıçılarını araşdıran C.H.Lyusin “Qadın yazıçılar” adlı kitabı haqqında yazdığı məqaləsində bu məsələni xüsusi vurğulayır: *“Sentiment and Observation were the two qualities that he singled out to distinguish women writers-but in fact not all women writers exhibited them. Jane Austen was notable for neither of these qualities Her novels contain the special quality of womanliness in tone and point of view: they are novels written by a woman, an Englishwoman, a gentlewoman”* [175, s. 87] – *“Sentimentallıq və müşahidə onun bütün qadınlara şamil etdiyi iki əsas keyfiyyətdir-lakin heç də bütün qadın yazıçılar bu keyfiyyətlərə malik deyildir. Ceyn Ostin bu keyfiyyətlərin heç birinə malik deyil... Onun romanları qadın ruhu və düşüncəsini təlqin edir: bu romanlar bir qadın, ingilis qadını, nəzakətli qadın tərəfindən yazılmış əsərlərdir”*.

Əslində C.Ostin viktorian qadının ictimai-sosial durumunu, ailədaxili vəziyyətini olduğu kimi təsvir etməklə, XIX əsr qadın oxucularına özlərinə kənardan baxmaq imkanı yaratmışdır. Yazıçı aşkar deyil, gizli yollarla həmin dövrün qadınının həyatını məşəqqət və izzətə çevirən cəmiyyətin diktəsini, ictimai qınağı romanlarındakı yağış, yağın, uçqun, ildırım kimi təbiət hadisələrinin təsvirində gizlətməmişdir. Tədqiqatçı Devoni Luzer “Ceyn Ostin və feminizm haqqında mühakimələr” adlı kitabında haqlı olaraq qeyd edir ki, C.Ostinin romanlarındakı qadınlar heç də viktorian ideal qadın obrazını təmsil etmir, onların hər bir kəlməsində cəmiyyətin ədalətsizliyinə qarşı səssiz, sətiraltı etiraz var: *“They protest, however mutedly against the social, legal, and economic injustice of male primogeniture, restriction of women’s property rights and female economic dependence”* [103, s. 24] – *“Onlar kişi həcinslərinin sosial, hüquqi və iqtisadi ədalətsizliyinə, qadın mülkiyyət haqlarının məhdudlaşdırılmasına və qadının iqtisadi asılılığına qarşı səssizcə etiraz edirdilər”*.

C.Ostindən fərqli olaraq Şarlotta, Enn və Emili Bronte bacılarının, eləcə də Corc Eliotun romanlarında qadınlar şəxsi və işgüzar həyatda nailiyyətlərinə əngəl törədən

patriaxal cəmiyyətdə kök salmış gender stereotiplərinə qarşı etiraz edirlər. Bu qadınlar özləri seçim etmək və seçimlərinə görə məsuliyyət daşımağı bacaran müstəqil, cəsarətli, viktorian romanı üçün yeni tip qadın obrazlarıdır.

Şarlotta Brontenin bütün romanlarında (“Professor”, “Ceyn Eyr”, “Şerli”, “Villette”) qadın obrazların dünyaduyumunda dualizmi hiss etmək olar. Belə ki, “qadının missiyası yalnız məişət çərçivəsində məhdudlaşmamalıdır” ideyasına sadıq qalan, öz haqqını, kişilərlə bərabər statusu paylaşacaq iradə gücünə sahib qadınlar, həmçinin, sevgiyə, qayğıya ehtiyac duyan, cinslərarası ənənəvi münasibətə hörmətlə yanaşan, qarşılıqlı hörmət və anlayışla ailə həyatı qurmağa hazır olan zəif cinsin nümayəndələridir [179].

Enn Bronte isə bacısı Şarlottadan daha sərt feminist fikirləri ilə fərqlənir. Onun fikirlərinə dualist ideyalar hakim deyil. Enn Brontenin 1848-ci ildə Əkşon Bell psevdonimi ilə çap etdirdiyi “Uayldfell-Holldan olan yad qadın” (“The Tenant of Wildfell Hall”) romanı “yeni qadın” feminist hərəkatının ideyası ilə səsleşir və yazıçını “yeni qadın” obrazı yaradan feminist yazıçılar siyahısına saldı.

“Uayldfell-Holldan olan yad qadın” əsərinin çap olunduğu dövrdə, yəni XIX əsrin ortalarında qadınlar hələ də kişilərdən asılı idilər. Belə ki, “*under the law, her earnings were his earnings*” [98, s. 24] – “*qadının qazancı qanuni kişinin büdcəsi hesab edilirdi*”. Beləliklə, qadınlar öz övladları ilə birgə “*dependent on his will, responsibility, and generosity*” [98, s. 24] – “*onun iradəsindən, məsuliyyətindən və səxavətindən asılı idi*”. Dövrün cəhalət zəncirlərini qırmaq cəsarəti təbliğ edən “Uayldfell-Holldan olan yad qadın” romanında ana özünü və övladını atanın şiddətindən, emosional və psixi təzyiqindən qoruyur və ailəni tərk edir: “*I was determined to show him that my heart was not his slave, and I could live without him if I chose*” [30, s. 164] – “*Qəlbimin onun qulu olmadığını və istəsəm onsuz da yaşaya biləcəyimi göstərmək əzmindəydim*”.

Tədqiqatçı Sandra Qilbert və Syuzan Qubar Enn Brontenin “Uayldfell-Holldan olan yad qadın” romanını XIX əsr qadın hərəkatının inkişafında xüsusi rolu olduğunu vurğulayır və əsəri “*story of woman’s liberation... it describes a woman’s escape from the prisonhouse of a bad marriage, and her subsequent attempts to achieve*

independence by establishing herself in a career as an artist” [72, s.80] – “qadınların qurtuluş romanı adlandırır... əsər pis evliliyin cəngindən qaçan və rəssam kimi fəaliyyət göstərərək, azadlıq əldə etmək üçün cəhd göstərən qadın obrazını təsvir edir”.

E.Brontenin “Uayldfell-Holldan olan yad qadın” romanı viktorian qadınına sətiraltı deyil, birbaşa mesajlar ötürür. Qızları təhsil almaq, kölə kimi saxlanılan qadınlara boşanmaq cəsarəti aşılayır. Enn Brontenin yaradıcılığını araşdıran tədqiqatçı Elizabet Lanqland haqlı olaraq vurğulayır ki, roman “*explodes the myth of domestic heaven and exposes the domestic hell, from which the protagonist ultimately flees into hiding*” [98, s. 24-25] – “*ailə cənnəti mifini alt-üst edir və təhkiyəçinin qaçıb gizləndiyi ailə cəhənnəmini ifşa edir*”.

Emili Brontenin Ellis Bell psevdonimi ilə nəşr etdirdiyi “İldırımli aşırım” (“Wuthering Heights”, 1847) yeganə romanında isə XIX əsr ənənəvi gender qaydalarına etiraz səsinə ucaldan iradəli qadınlar qalereyasına rast gəlirik (Ketrin Önşou, İzabel Linton və b.). Romanı ən çox tənqid atəşinə tutulan əsər saymaq olar. Belə ki, əsərin qəhrəmanları – istər kişi, istərsə də qadın obrazlarının nitqi ənənəvi viktorian ədəbi danışığı dilinə zidd olaraq daha ehtirashlı idi. Viktorian qadınlara öz hislərini cilovlamaq və emosiyalarını gizlətmək təlqin olunduğu halda, roman bu qaydanın tam əksini təbliğ edirdi. Emili Bronte çərçivəyə salınmış, daim nəzarət olunan hiss, qəzəb, etiraz, sevgi, nifrət kimi insani hislərin burulğanına sanki azadlıq vermişdi.

Britaniya qadın romançılarını tədqiq edən Eleyv Şouolter öz araşdırmalarında haqlı olaraq qeyd edirdi ki, “*Emily was not afraid to use coarse language and express various emotions through her writing; indeed it was the coarse dialect, violence and hatred shown in Wuthering Heights that shocked readers and critics*” [147, s. 25] – “*Emili kobud dil istifadə etməkdən və əsərləri vasitəsilə müxtəlif hisləri ifadə etməkdən çəkinmirdi: həqiqətən də, oxucu və tənqidçiləri vahiməyə salan “İldırımli aşırım”dakı kobud dil, vəhşilik və nifrət idi*”.

Emili Bronte də öz bacıları kimi evlilikdə gender bərabərsizliyi, qadına kişinin mülkiyyəti kimi baxılmasına etiraz edirdi. “İldırımli aşırım”da, “Ceyn Eyr”də, eləcə də, “Uayldfell-Holldan olan yad qadın” romanında əsərin müəllifləri qadınların evlilikdə sərbəst qərar vermə hüquqlarını tələb edirlər, evliliyin qarşılıqlı hörmət və

sevgi üzərində qurulmasını, qadının arzu və istəklərinin qurban verilməməsinin vacibliyini irəli sürürlər.

Tədqiqatçı Kolle Sesili Terez “Qadının muxtariyyət uğurunda mübarizəsi” adlı dissertasiya işində haqlı olaraq, adı gedən üç romanın baş qəhrəmanları haqqında belə fikir söyləmişdir: *“these three heroines represent the emerging end of the Perfect Woman, and the start of the New Woman, as they claim their right to be a subject, and seek to be agents of their own lives”* [93, s. 62] – *“bu üç qadın qəhrəmanları İdeal Qadın obrazının nəzərəçarpan sonunu və yeni qadın imicini təmsil edirlər. Belə ki, onlar subyekt olmaq haqlarını tələb edir və öz həyatlarını ələ almağın yollarını axtarırlar”*.

Viktorian qadın yazıçılardan fərqli düşüncə tərzinə malik Elizabet Qaskel isə “ev mələyi” statusuna rəğbət bəslədiyini, evinin həm xanımı, həm də 4 uşağına analıq etdiyindən məmnun olduğunu dəfələrlə vurğulayır [157, s.132]. Lakin onun fəaliyyəti təkcə məişət qayğıları ilə məhdudlaşmır. Elizabetin xeyriyyə məktəblərində müəllimlik etməsi, 1860-cı il “pambıq qıtlığı”nda humanitar yardımını kimi digər ictimai fəaliyyəti təbii ki, atasının, sonra isə ərinin razılığı ilə həyata keçirilirdi [157, s.133]. Əsərlərində gender məsələlərini digər feminist yazıçılar kimi qabartmayan Elizabet Qaskeli bəzən qadınlara öz hüquqlarını qorumağa dəstək olan qadın qruplarının sırasına aid etmirdilər. Lakin tədqiqatçı Eyna Rubenius “Elizabet Qaskelin həyatında və əsərlərində qadın məsələsi” adlı araşdırmasında iddia edir ki, E.Qaskelin romanlarındakı qadın obrazları şübhəsiz ki, XIX əsrin II yarısında hər yerdə tüğyan edən feminist ideyalarının carçıları idilər [135, s. 14-15].

Elizabet Qaskelin novatorluğu romanlarında fəhlə qadınların məşəqqətli və acı taleyini təsvir etməsindədir (“Mary Barton”, 1848). Yazıçı eyni zamanda “əxlaqsız qadın” mövzusunda qayıdır və haqlı olaraq bu cür qadınların mövcudluğunun səbəbini həmin cəmiyyətin hər bir üzvünün ətrafdakı insanlara istər doğma, istərsə də yad, biganə, soyuq münasibət saxlamalarında görür (“Ruth”, 1853).

Bəzi tənqidçilər tərəfindən “antifemist” damğası vurulan Elizabet Qaskel əslində müasirləri olan qadın yazıçılar kimi bütövlüklə kişiləri gender bərabərsizliyində ittiham etmirdi. Yazıçı məhkumu olduğu cəmiyyətin başdan-ayağa patriaxal tipli

olmasına təbii ki etiraz edirdi. Lakin bu etirazlar qadının həm “ailədə mələk”, həm də ictimai fəaliyyətinə əngəl olacaq haqsızlıqlara yönəlmişdir, yəni qadın bu iki tərəf arasında balans tapmalı idi. “Şimal və Cənub” (“North and South”, 1855) romanında məhz bu cür balansı qoruyub saxlamağa çalışan qadın obrazını (Marqaret) görürük. Tədqiqatçı Ellen Moyers haqlı olaraq söyləyirdi ki, Elizabet Qaskel də XIX əsr digər qadın yazıçıları kimi “feminist etirazlarını” ağır həyat yükünü daşıyan fəhlə sinfinin qadınlarının rifahını yüngülləşdirməyə yönəlmişdi [114, s. 18-19].

Corc Eliotun da romanlarında viktorian cəmiyyətinin qadına ədalətsiz münasibətini nümayiş etdirir. C.Eliotun qadın obrazları dinamik həyat tərzinə malik bacarıqlı, mənəvi cəhətdən zəngin qadınlardır. Onların arzusu patriaxal cəmiyyətdə yalnız ailə qurmaqla məhdudlaşmır, həyatda daha böyük nailiyyətlər əldə etmək məqsədi güdür (Doroti Bruk “Midlmarç”, Meqqi Talliver “Floss üzərində dəyirman”). Lakin bu mübarizə onları mənəvi-psixi böhrana sürükləyir. Bu isə həyatı ya tərk etməklə, ya da arzuolunmayan evliliklə bitir.

Beləliklə, qadınları təsvir edən qadın yazıçıları feminist qadın hərəkatının inkişafına rəvac verərək, patriaxal sistemin sütunlarını laxlatdılar. Əsərlərində “ailədə mələk” statusuna məhəl qoymayaraq, sosial-ictimai, mənəvi-psixi təzyiqlərə dözərək öz haqlarını tələb edən qadınları təsvir etməklə yazıçıları əslində, kişilərlə bərabər hüquqa malik olmaq uğrunda mübarizəyə qalxan feminist hərəkatının nümayəndələrini dəstəkləyirdilər. Bəzən sətiraltı, bəzən isə birbaşa mesajlarla “alov püskürən” qadın obrazları çağdaş dövrün prototipləridir.

1.3. Gender və onun müasir ingilis ədəbiyyatında representasiyası

XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində İngiltərədə qadınların ictimai-siyasi mövqeyində, dünyagörüşündə, özünüdərkində və ümumiyyətlə, qadın haqqında fikirlərdə dəyişiklik baş verdi. Yalnız ailə-məişət qayğıları ilə silahlanan viktorian qadınları kişilərdən həm iqtisadi, intellektual, həm də mənəvi-psixoloji cəhətdən asılı vəziyyətdə idilər. Lakin XIX əsrin sonundan etibarən qadın gələcək arzularına kölgə salan “ailədə mələk” statusunu daşımaqdan imtina etməyə başladı. İqtisadiyyatın sürətlə inkişafı, yeni texnologiyaların icadı, tibb və təhsil sistemində irəliləyişlər

qadının ictimai-sosial mühitdə rolunun artmasını tələb edirdi. Yalnız kollec və universitetlərdə oxuyan qadınlar əldə etdikləri yüksək təhsil sayəsində cəmiyyətin sosial-iqtisadi, siyasi zümrələrində peşəkarlıq gnümayiş etdirə bildilər. Analar qız övladlarına viktorian dövründə olduğu kimi yüksək evlilik xəyalları deyil, ali təhsil almaq, cəmiyyətdə öz peşəsi ilə tanınmaq kimi ideyalar aşılayırdılar.

Lakin “yeni qadın” obrazının formalaşması I Dünya müharibəsinin başlaması ilə ləngidi. Müharibə insanların fikirlərini, psixologiyalarını elə köklü dəyişikliyə məruz qoydu ki, onlar “ideal cəmiyyət”, “ideal qadın”, “ideal ailə” modellərinə şübhə ilə yanaşmağa başladılar. I Dünya müharibəsinin yaratdığı pərakəndəlik, psixoloji-mənəvi çöküntü yeni bir başlanğıcın – modernizmin təməlini qoydu. *“XX əsrin 20-30-cu illərində incəsənətin həyatdan üstün olmasını vurğulayan və böyük ictimai problemlərin həllinə yönələn moizələri rədd edən modernist məktəb I Dünya müharibəsindən sonra cəmiyyətin dərinləşən böhranının parlaq ifadəsi oldu... Modernistlər həyatı mənasız, boş xaos kimi qəbul edirdilər”* [3, s. 23].

XX əsrin ilk onilliyində yazıçılar əsasən xarici dünyanın özəlliklərini özündə əks etdirən, səbəb-nəticə əlaqəsinə əsaslanan, məzmunu və forması aydın olan romanlar yazırdılar. Lakin XX əsrdə siyasi və sosial vəziyyətin dəyişməsi ilə bağlı, o zamanadək sağlam bir təmələ oturuşan yazı qaydaları yenisi ilə əvəz olunmağa başladı. Obrazlarının mənəvi-psixoloji aləminin təsvirinə üstünlük verən modernist yazıçı təhkiyədə dialoq və nəqlətmə yerinə, xarakterin psixoloji vəziyyətinin və daxili düşüncəsinin “şüuraxını” texnikasını simvolların vasitəsilə oxucuya çatdırmağa çalışırdı.

Modernizmin görkəmli nümayəndəsi, feminizmin carçısı Virciniya Vulf (Virginia Woolf, 1882-1941) həm günün qəlibə salınmış roman anlayışına, həm də indiyə kimi müraciət olunmamış, tabu sayılan mövzulara yer verməsiylə dövrünün azad fikirli yazıçısı kimi tarixdə qalmışdır.

Virciniya Vulf “Missis Dellouey” (“Mrs. Dalloway”, 1925), “Mayaka doğru” (“To the Lighthouse”, 1927), “Orlando: Bioqrafiya” (“Orlando: A Biography”, 1928), “Gecə və gündüz” (“Night and Day”, 1919) romanlarında viktorian dövrünün sərgilədiyi patriaxal münasibətləri tənqid edir, cəmiyyətdəki qadın-kişi bərabərsiz-

liyini, qadının mənəvi-psixi istismarını tənqid edirdi. Qadınları cəmiyyətin buxovlarından azad olmağa səsləyən V.Vulfun əsərlərində feminist baxış geniş şəkildə öz əksini tapmışdır. Romanlarında qadın haqlarını, sinfi fərqləri, eşq, mübarizə, ruhi və fiziki azadlıq kimi məsələləri qabardan yazıçı haqlı olaraq, müasir feminist ədəbi tənqidinin banisi hesab olunur. “Şəxsi otaq” (“Rooms of One’s Own”, 1929), “Qadın peşələri” (“Professions for Women”, 1931), “Üç dahi” (“Three Guineas”, 1938) adlı yazıları ilə V.Vulfu dünya ədəbiyyatında ilk feminist dalğanın əsas nümayəndələrindən biri hesab etmək olar.

Virciniya Vulfun feminist konsepsiyası şəxsi həyatında və ətrafında cərəyan edən bir sıra hadisələrdən qaynaqlanır: viktorian mədəni ənənə, erkən yaşlarında ata-anasını, bacı və qardaşlarını itirməsi, həyata baxışına təsir edən Blumsberri qrupu, I Dünya müharibəsinin yaratdığı vəhşət, sosial-siyasi vəziyyət. Məhz bu kaos V.Vulfu öz əsərlərində daha cəsarətli davranmağa, biçilmiş doqmaları dağıtmağa, qurulmuş çərçivələri məhv etməyə sövq edirdi. Lakin kişinin hakim olduğu cəmiyyət, təzyiqlər və ənənələr buna icazə vermirdi. V.Vulf qadının ədəbiyyatda “qadın” kimi azad ola bilməsi üçün onun təzyiqlərdən sıyrılması və özünə aid bir otağa qapanmasını müdafiə edirdi. V.Vulfun “otağı” əslində tək-cə bir otaq deyildi. Eyni zamanda tarix boyunca özünəməxsus bir yeri olmayan qadınla, əl üstündə tutulan kişi arasındakı bərabərsizliyin bir simvoludur. “Özünə aid bir otaq” yazıldığı gündən bəri qadınları hər kəs üçün bərabər və ədalətli bir dünyaqurma mübarizəsinə çağıran bir şah əsər olaraq, aktuallığını qoruyur. Haqlı iddiasından əsla imtina etməyəcəyini belə ifadə edir: *“İstəsəniz kitabxanalarınıza kilid vurun, amma zehnimin azadlığına vura biləcəyiniz nə bir kilid var, nə də bağlaya biləcəyiniz bir qapı”* [168, s. 142]. *“Imaginatively she is of the highest importance; practically she is completely insignificant. She pervades poetry from cover to cover; she is all but absent from history. She dominates the lives of kings and conquerors in fiction; in fact she was the slave of any boy whose parents forced a ring upon her finger. Some of the most inspired words and profound thoughts in literature fall from her lips; in real life she could hardly read; scarcely spell; and was the property of her husband”* [168, s. 35] – *“Təsviri planda qadın son dərəcə əhəmiyyətlidir, gerçək həyatda isə tamamilə əhəmiyyətsiz. Şeiri bir başdan o biri başa*

bağlayır, tarixdə isə heç görünmür. Ədəbi əsərlərdə kralların və fatehlərin həyatlarına hökm edir, gerçək həyatda isə ailəsinin barmağına üzük keçirən bir oğlanın kələsidir. Ədəbiyyatda ən dərin düşüncələr, ən məntiqli sözlər onun dodaqlarından süzülür, gündəlik həyatda isə az qala heç oxuyub yaza bilmir və ərinin malıdır”.

V.Vulf “Özünə aid bir otaq” essəsində düşüncələrini bir sual ətrafında paylaşır: “*niyə hakimiyyət, idarəçilik, təhsil, var-dövlət və şöhrət yalnız kişilərə məxsusdur, qadınlar isə uşaqlardan başqa heç nəyə sahib deyillər?*” [168]. Eyni mövzu növbəti “Üç dahi” essəsində daha da qabardılaraq, qadınlara intellektual və mənəvi-ruhi azadlığın tələbi ilə davam etdirilir [169].

İngilis ədəbiyyatının görkəmli nümayəndəsi, iyirmi yeddi roman müəllifi Çarlz Persi Snounun (Charles Percy Snow, 1905-1980) həyat yoldaşı Pamela Consonun (Pamela Johnson, 1912-1981) əsərləri “*the moral responsibility of the individual in their personal and social relations*” [197] – “*şəxsi və sosial münasibətlərdə mənəvi məsuliyyətə*” və cəmiyyətdə kök salan mənfi tendensiyalara qarşı çıxmağa səsləyir. Pamela Conson romanlarında gender bərabərsizliyinin nəticələrini qabarıq şəkildə deyil, qadınların gündəlik yaşam tərzində, onların mənəvi-psixoloji aləmində ifadə olunduğu qədər təsvir edir. Yazıçı “Qərara alınan yay tətili”ndə (“A Summer to Decide”, 1948) ailədə özgələşmə, “Şərəf lövhəsi”ndə (“The Honours Board”, 1970) isə özəl məktəblərdə təhsil və tərbiyə problemlərini qabardır.

Gender bərabərsizliyinin qadına təlqin etdiyi həyatın amansız tərəflərini P.Consonun ömrünün son illərində qələmə aldığı “Tonqal” (“Bonfire”, 1981), “Mümkünsüz evlilik” (“An Impossible Marriage”, 1954) romanlarında aydın görmək olur. “Tonqal” romanındakı Emma Şeldreykin viktorian ənənəsinə sadıq, həyat problemlərindən çıxışı yalnız evlənməkdə görə bir xanımdır. “Mümkünsüz evlilik”dəki Kristina isə cəmiyyətin doqmalarına qarşı çıxaraq evlilikdən boyun qaçıran və yaradıcı arzularının arxasınca düşən bir xanımdır. Yazıçı Emmanın timsalında qızlarına təhsil verməyərək, ərinə həm maddi, həm də mənəvi arxayın olmağı təlqin edən analara səslənir. Ərinin avtomobil qəzasında vəfatı, övladını maddi cəhətdən təmin edə bilməməsi Emmanı növbəti evliliyə sürükləyir. İkinci evlilik də ərinin sui-qəsdilə sonlanır və Emma cəmiyyət qarşısında tam ailə tablousunu yaratmaq

naminə özünü üçüncü evliliyə məhkum edir. İnsanların qınağından qorxan, həyatını digərlərinin istəyi ilə quran emmalar Pamela Consonu təşvişə salır və romanlarında ifşa obyektinə çevrilir.

XX əsrin 60-70-ci illərində ədəbiyyatda cəmiyyətin diqtə etdiyi dəyərlərə etiraz edən qadın obrazı yenə aktualıq qazandı. Kişilərlə bərabər hüquqa sahib olmaq, cəmiyyətdə və ailədə yeni statusa malik olmaq mövzusu Myurel Spark (Muriel Spark, 1918-2006), Ayris Merdok (Iris Murdoch, 1919-1999), Doris Lessinq (Doris Lessing, 1919-2013), Fey Ueldon (Fay Weldon, 1931), Marqaret Drebbel (Margaret Drabble, 1939) və bacısı Antoniya Syuzan Bayett (Antonia Susan Byatt, 1936) kimi ingilis qadın yazıçılarını düşündürən məsələlərdəndir.

Feminizmin ikinci dalğasının yarandığı bir dövrdə cinsi diskriminasiyada əksər yazıçıların diqqəti qadınların kişilər tərəfindən istismarı məsələlərinə yönəldi. Sadalanan mövzulara biganə qalmayan yazıçılardan biri də Ayris Merdok olmuşdur. Tədqiqatçı Dina Murtazina “A.Merdokun romanlarında gender problemi” adlı dissertasiyasında qeyd edir ki, yazıçı əsərlərində gender bərabərsizliyinə qarşı çıxmaqla yanaşı, bu məsələyə üç aspektdən yanaşır. A.Merdok sosial, mənəvi və fəlsəfi nöqtəyi-nəzərdən gender probleminə çözüm tapmağa çalışır. Yazıçının fikrincə, sosial müstəvidə gender məsələlərinin düzgün həllinə səbirsizlik, stereotiplər və xurafat mane olur. Mənəvi planda isə gender identikliyi mənəvi saflıq deməkdir. Mənəvi pilləyə qalxmaq üçün isə əzm göstərmək lazımdır. Fəlsəfi aspektdə isə gender problemi azadlıqla sıx bağlıdır. A.Merdok gender bərabərsizliyinin yaratdığı məhdudiyyəti azadlıq ilə əvəz etməyi çıxış yolu kimi göstərir. Yazıçı haqlı olaraq düşünür ki, azadlıq olmasa insanların şəxsiyyət kimi formalaşması, yüksək erosun yaranması yollarında problem yaranacaq [178].

Tədqiqatçı Ayris Merdokun gender barədə nəzəri fikirlərini araşdırmaqla yanaşı, yazıçının “Zəng” (“The Bell”, 1958), “Filosofun şagirdi” (“The Philosopher's Pupil, 1983), “Xeyrin qələbəsi” (“The Sovereignty of Good”, 1970) kimi romanlarını təhlilə cəlb etməklə belə bir qənaətə gəlmişdir ki, gender bərabərsizliyinin yaratdığı məhdudiyyəti incəsənətlə məşğul olmaqla dəf etmək mümkündür. A.Merdok eyni zamanda düşünürdü ki, qadının azadlığı və hər hansı sahədə uğuru heç də həmin

qadının daxili azadlığından xəbər vermir. Ən əsası isə A. Merdok qadınların mənəvi gücünü vəsf edərək, gender bərabərsizliyinin, sosial, iqtisadi məhdudiyyətlərin hökm sürdüyü bir zamanda və məkanda hər kəsin həyatında qadınların təsiri olduğunu vurğulayır [178]. Bu qadın istər ana olsun, istər bacı, istərsə də həyat yoldaşı – qadınlar tutduqları mövqe və statusdan asılı olmayaraq ətrafındakı insanlara təsiretmə gücünə malik olan güclü xarakterli varlıqlardır! Məhz bu ideya A.Merdokun romanlarının aparıcı mesajına çevrilmişdir.

“Epik əsərlərinin qadın təcrübəsindən doğan ehtiras, şübhə və gələcəyi görmə xüsusiyyətlərinə görə” 2007-ci il Nobel mükafatı laureatı Doris Lessinq qadınların cəmiyyət və sosial doqmalara qarşı çıxdıqca tənhalığa məhkum olmaq qorxularını, evlilikdə mənəvi-psixoloji çərçivə daxilində yaşadıkları tərəddüdlü və təzadlı hislərini təsvir etməklə patriaxal cəmiyyətdə ailədaxili, sosial, mədəni, siyasi, psixoloji, irqi, cinsi diskriminasiyanı ifşa edirdi. D.Lessinq romanlarında Meri Turner (“The Grass Is Singing”, 1950), Kleftlər (“The Cleft”, 2007), Anna Vulf (“The Golden Notebook”, 1962) kimi güclü qadın obrazları ilə dominant cinsin eqosundan, cəmiyyətin daşlaşmış doqmasından azad olmağa can atan “yeni qadın” statusunu təcəssüm edən qadınlar qalereyasını təqdim edir.

D.Lessinqin “Qızıl gündəlik” əsəri (“The Golden Notebook”, 1962) feminist qadın hərəkatının ikinci dalğasının tüğyan etməyə başladığı müddətdə, yəni 1962-ci ildə çap olunan *“the novel was received as the feminist Bible of the Women's Liberation Movement”* [189, s.18] – *“roman Qadın Azadlıq Hərəkatının feminist Bibliyası kimi qəbul edildi. Tədqiqatçı İ.Şoualter D.Lessinqin ədəbi fəaliyyətini yüksək dəyərləndirərək qeyd edir ki, “The Golden Notebook monumental achievement that one is tempted to see Lessing's novel as – the ultimate statement about twentieth-century women and the female tradition”* [147, s.308] – *“Qızıl gündəlik elə bir monumental nailiyyətdir ki, bu əsərin sayəsində hər kəs Lessinqin digər romanlarının da XX əsr qadın ənənəsini qoruyan əsas bəyannamə kimi qiymətləndirir”*.

Tədqiqatçı Sara Van Butsel “Qadın ədəbiyyatı və qadınlar haqqında ədəbiyyat: Doris Lessinqin “Qızıl gündəlik” əsərinin təhlili adlı araşdırmasında haqlı olaraq belə bir qənaətə gəlmişdir: *“The Golden Notebook proved that women were not liberated*

completely... Anna has not been able to free herself from determining patterns and stereotypes, yet. It seems that the – “battle of the sexes” was still going on in that time, only in a different social context than in the nineteenth century” [189, s. 52] – “Qızıl gündəlik” əsəri sübut etdi ki, qadınlar heç də tam azadlıq əldə etməyiblər... Anna (təhkiyəçi) hələ də təyin edilmiş model və stereotiplərdən azad ola bilməmişdir. Görünür XIX əsrdən fərqli olaraq, müxtəlif sosial kontekstdə “cinslər arasında mübarizə” hələ də davam edir”.

Əsl adı Frenklin Birkinşou olan Fey Ueldon XX əsrin 60-70-ci illərinə təsadüf edən feminist qadın hərəkatını dəstəkləyən, *“preoccupied with women’s state in the world” [92, s.112] – “dünyada qadınların vəziyyətindən narahat olan”* yazıçılarıdır. Bu illərdə Fey Ueldonu *“the voice of rising feminist consciousness in the United Kingdom” [137, s. 54] – “Birləşmiş Krallıqda artmaqda olan feminist şüurun səsi”* adlandırırdılar. Tənqidçi Cenni Nyuman Fey Ueldonun əsərlərini *“survival manuals for women” [117, s. 189] – “qadınların xilaskar stolüstü kitabı”* kimi dəyərləndirmişdir.

Fey Ueldonun erkən romanlarında cəmiyyətin və gender bərabərsizliyinin qadına yaratdığı sosial, iqtisadi, mənəvi-psixi zorluqları sərgiləyirdi. Tədqiqatçı Dominik Hed haqlı olaraq, Fey Ueldonun XX əsrin 60-80-ci illərində qələmə aldığı romanları *“perhaps best catches the mood of second-wave feminism” [79, s.96] – “ikinci feminist dalğasının ovqatını çox gözəl təsvir edən əsərlər”* adlandırmışdır. Fey Ueldon “Kök qadının zarafatı” (“The Fat Woman’s Joke”, 1967), “Qadınlar arasında” (“Down among the women”, 1971), “Rəfiqələr” (“Female friends”, 1974), “Xatırla məni” (“Remember Me”, 1976) adlı erkən romanlarını kişi-qadın münasibətlərindəki nöqsanlara, dominant cinsin zəif cins üzərində istər cəmiyyətdə, istərsə də məişətdə hökmranlığına həsr etmişdir. “Yağış göbələyi” (“Puffball”, 1980), “Qadın şeytanın həyatı və sevgisi” (“The Life and Loves of a She-Devil”, 1983), “Ürəklər və talelər” (“The Hearts and Lives of Men”, 1987), “Coanna Meyin klonlaşması” (“The Cloning of Joanna May”, 1989) və s. romanları qadınlar arasında ən çox oxunan və qadınların “qadın taleyi”ni daha parlaq işıqlandıran əsərlər siyahısına daxildir.

Bioqraf, tənqidçi və roman ustası Marqaret Drebbli isə müasiri olduğu qadınların həyatlarını, çətinliklərini, problemlərini olduğu kimi təsvir etməyə çan atır. Hətta tədqiqatçı Meri Rouz Sullivan “Britaniya qadın ədəbiyyatı” adlı kitabında qeyd etmişdir ki, Marqaret Drebblinin *“each successive novel has been eagerly greeted, both by women who felt they had found a spokeswoman for their concerns and expectations and by a wider audience who found in her a chronicler of modern consciousness, a George Eliot of contemporary Britain”* [154, s. 191] – *“hər uğurlu romandakı obrazlar həm qayğı və ümidlərini bəyan edəcək birini tapan, həm də çağdaş Britaniyanın Corc Eliotu kimi müasir şüurun salnaməçisini aşkar edən, böyük auditoriya tərəfindən məmnuniyyətlə qarşılanan qadınlardır”*.

M.Drebblinin 1963-69-cu illərdə yazdığı romanlar öz identikliyi axtaran qadınlara həsr edilmişdir. Allan Massinin təbirincə desək, *“Drabble’s early novels established her as the representative voice of educated women of her generation”* [108 s.19] – *“Drebblin erkən romanları onu öz nəslinin təhsilli qadınlarının təmsilçisi kimi bərqərar etdi”*.

Tədqiqatçı A.İsmayılova “XX əsrin 60-70-ci illərinin ingilis yazıçılarının əsərlərində gənc nəsil və orta sinif” adlı araşdırmasında qeyd edir ki, *“M.Drebblin romanlarındakı qadınlar ali təhsilli, bacarıqlı olmalarına baxmayaraq, daha çox öz həyatlarından narazı idilər və daima ətrafındakılarla münaqişə halında yaşayırdılar. Drebblin romanlarında bu tip qadın xarakterlərinə nümunə olaraq “Qus qəfəsi”ndəki Sara Bennetin (“A Summer Bird-Cage”, 1962), “Bir yay tətili”ndəki Emma Evansın (“The Garrick Year”, 1964), “Dəyirmandaşı”ndakı Rozamund Steysin (“The Millstone”, 1965), “Qızılı Yerusəlim”dəki Klara Moyemin (“Jerusalem the Golden”, 1967) və “Şəlalə”dəki Ceyn Qreyin (“Waterfall”, 1969) adını çəkmək olar”* [11, s. 89].

Lakin M.Drebbli özünü feminist qadın hərəkatına aid etmir. O, dövrünün qadınlarının problemlərini öz əsərlərində işıqlandırır, feminizmi isə məhdud ideologiyasına görə qəbul etmirdi [11, s. 88]. Tədqiqatçı Selia M.Uolhed “Marqaret Drebblin nəsrinin ideologiyasında dəyişikliklər” adlı araşdırmasında belə qənaətə gəlmişdir ki, *“she is neither with these women who don’t want men taking up feminism*

nor is she with the selfishly exploitative of anything” [176, s. 107] – “o nə kişiləri feminizmdən uzaq tutan qadınların, nə də xudbincəsinə nəyinsə istismarına tərəf idi”.

Marqaret Drebblin bacısı Antonia Syuzan Bayett tanınmış Britaniya yazıçısı, şairəsi və 2008-ci il Buker mükafatı laureatı “Tayms” jurnalının keçirdiyi sorğunun nəticəsi olaraq, 1945-ci ildən bəri 50 görkəmli Britaniya yazıçıları siyahısında da yer almışdır. A.S.Bayettin əsərləri də bacısı M.Drebbldə olduğu kimi Britaniya cəmiyyəti üçün ənənəvi olan qadın stereotiplərinə zidd qadın obrazları ilə zəngindir. A.S.Bayett romanlarında patriaxal cəmiyyətdə qadının vəzifəsinin “evlilik” və “anılıq” ilə məhdudlaşdırıldığını, sosial-ictimai ətrafın qadının şəxsiyyət kimi formalaşmasında maneə olmasını xüsusi olaraq tənqid edir.

A.S.Bayettin qadın qəhrəmanları cəmiyyətdə, ailədə nəinki ana, sevimli qadın, eyni zamanda mənəvi-fiziki və azad fikrə sahiblənən şəxsiyyət kimi sevilmək istəyirlər. AS.Bayettin ədəbi irsinə “Günəşin kölgəsi” (“The Shadow of the Sun”, 1964), “Oyun” (“The Game”, 1967), Frederika Potterin ailəsi dramına həsr edilmiş dördlüyə daxil olan “Bağçada qız” (“The Virgin in the Garden”, 1978), “Natürmort” (“Still Life, 1985), “Babil qülləsi” (“Babel Tower”, 1996), “Fit çalan qadın” (“A Whistling Woman, 2002) romanları, “Sahiblənmə” (“Possession”, 1990-cı ildə Buker mükafatına layiq görüldü) və “Bioqrafın hekayəti” (“The Biographer’s Tale”, 2000) aiddir. Epiqraf, dialoq, alluziya ilə zəngin olan “Sahiblənmə” romanı tədqiqatçı K.Frankenin təbirincə desək, *“müəllifi görkəmli Britaniya yazıçıları ilə bir sıraya qoydu”* [68, s. 83]. K.Franken belə bir fikir söyləyir ki, sanki A.Bayettin daxilində *“poststrukturalizm və feminizm təhlükəsi altında olduğunu hiss edən yazıçı ilə müasir ədəbi nəzəriyyələrin mümkünlüyünü qəbul edən tənqidçi mübarizə aparır”* [68, s. 28].

Tədqiqatçı A.Y.Klimovskaya A.S.Bayettin “Bağçada qız” və “Natürmort” romanları ilə və M.Drebblin “İşıqlı yol” və “Təbii maraq” adlı əsərlərində qadın stereotiplərini müqayisə edir və belə qənaətə gəlir ki, *“hər iki yazıçı əsərlərində bir-birinə zidd qadın obrazları yaradırlar”* [177, s. 84]. Təbii ki, bu da öz növbəsində aftobioqrafik elementdir. Belə ki, A.Bayett və M.Drebblin bacı olmalarına rəğmən bir-birlərinə qısqanc münasibətləri uşaqlıqdan davam etməkdədir. Tədqiqatçı bəyan edir ki, *“bacı obrazları ənənəvi və azad ruhlu iki zidd xarakterin yaradılması üçündür”*.

A.Bayettin Stefani obrazı patrixal cəmiyyətin ənənəvi qaydalarına uyan, sakit, kiçik bacısı Frederika isə məqsədyönlü və şux təbiətlidir. Kembric təhsilli Stefani həyatını ailəsinə, ərinə, övladlarına həsr etməklə, özünün şəxsiyyət kimi formalaşmasına bir sədd çəkir. Əslində bu sədd cəmiyyətin doqmalarından doğan bir qanundur – qadın ərə getdikdən sonra ağır məişət qayğılarına məsuldur. *“Yazıçı gündəlik qayğularımızdan qurtulub irəliləmək istəməməyimizi bu günümüzün bədbəxtliyi adlandırır”* [177, s. 81]. Əsərin sonunda yazıçı Stefanini soyuducu arxasında qalan qarğanı xilas edərkən, elektrik cərəyanının vurması nəticəsində ölümə məhkum edir və bununla, cəfakeş və fədakar Stefaniyə bu həyatda yer olmadığını vurğulayır.

Bacısı Frederikanın həyatı isə daha dinamik və rəngarəngdir. A.S.Bayett Frederikanın simasında cinslər arasındakı ənənəvi gender bərabərsizliyinə etiraz edir. Yazıçı Frederika obrazında qadın zərifliyi ilə kişi özgüvəni və azadlıq ruhunu cəm etmişdir [7, s. 196]. Bacısı Stefaninin həyat təcrübəsindən dərs götürən Frederika *“gündəlik məişət qayğuları ilə özünü yükləmək və həyatının mənasını aramaq istəmirdi”* [12].

Ümumiyyətlə, A.S.Bayett passiv, məqsəd və arzularından əlini üzmüş qadınları qəbul etmir və mübariz, mənəvi-psixi cəhətdən güclü qadınların tərəfdarıdır.

Müasir ingilis ədəbiyyatında gender bərabərsizliyi əvvəlki illərə nisbətən bir başqa aspektdən təqdim olunur. Canet Uintersonun (Jeanette Winterson, 1959-) gender məsələlərinə baxışı dəfələrlə bəyan olunmuş gender bərabərsizliyi, qadın emansipasiyasını özündə ehtiva etmir. Lakin onun əksər romanlarında gender ziddiyyəti və cinsi indentiklik – *“gender polarities and sexual identity”* [186] məsələləri araşdırılır. Müsahibələrinin birində C.Uinterson əsərlərinin açar mövzularının *“boundaries, desire, time, identity”* [198] – *“məhdudiyyətlər, azru, zaman, identiklik”* olduğunu açıqlamışdır. Yazıçı bir çox tənqidçilərin də bəyan etdiyi kimi hər iki gender arasındakı ziddiyyətləri aradan qaldırmağa çalışırdı. Tədqiqatçı Merja Makinenin təbirincə desək, C.Uinterson *“not only femininity, but also masculinity”* [105, s.61] – *“o yalnız qadın kimi deyil, kişi kimi yazırdı”*.

C.Uinterson mürəkkəb ailə münasibətlərindən, ənənəvi dəyərlə qarşı çıxan bir qızın taleyindən bəhs edən *“Portağallar yeganə meyvə deyil”* – (*“Oranges Are Not the*

Only Fruit”, 1985) adlı ilk romanı ilə tanındı. Əsərdə C.Uinterson kişilərin qadınlaşması, qadınların isə kişiləşməsi məsələsini qabardır. Onun fikrincə, kişilər sosial, ictimai, məişətdəki statuslarını qadınlara ötürmüşlər. “Portağallar yeganə meyvə deyil” romanında yazıçı kişiləri *“men are, something you had around the place, not particularly interesting, but quite harmless”* [166, s.126] – *“kişilər yanında saxladığın, maraqlı olmayan, lakin tamamilə zərərsiz bir şeydirlər”* kimi xarakterizə etmişdir. Romanda təhkiyəçi Canetin atası Henri maddi cəhətdən ailəsini təmin etməsinə baxmayaraq, ev işləri ilə də məşğul olur, ayaqqabıları təmizləyir. Dominant, azad, fəal qadın obrazları ilə “Ehtiras” (“Passion”, 1987) romanında da rastlaşırıq.

Tədqiqatçı Andreja Radetic “Uintersonun və Sparkın romanlarında genderə və zamana münasibət” [174] adlı araşdırmasında C.Uintersonun “Portağallar yeganə meyvə deyil”, “Ehtiras” romanları ilə Myuriel Sparkın “Xanım Cin Brodinin gənclik illəri” (“The Prime of Miss Jean Brodie”, 1961), “Sürücünün yeri” (“The Driver’s Seat”, 1970) əsərləri arasında gender məsələlərinə oxşar yanaşmanı tapmağa çəhd edir. Tədqiqatçı hər iki yazıçının adları çəkilən romanlarını təhlil edərək, belə qənaətə gəlmişdir ki, *“the main difference between Winetrson’s and Spark’s women is that the former are heroines and the latter are victims”* [174, s. 200] – *“Uinterson və Sparkın qadınları arasındakı əsas fərq birincilərin qəhrəman, ikincilərin isə qurban olmalarındadır”*. Hər iki yazıçının qadın qəhrəmanları təhsilli, seçim edəcək dərəcədə iradəli və ən əsası isə öz sözlərini deyə biləcək qədər cəsarətliyərlər.

C.Uinterson *“a queer novel with a queer plot”* [99] – *“qəribə məzmunlu qəribə roman”* adlandırılan “Bədəndə yazı” (“Written on the Body”, 1992) əsərində isə gender bərabərsizliyini aradan qaldırmağın yolunu təhkiyəçisinin cinsini oxucuya bildirməməkdə görmüşdür. Belə ki, tədqiqatçı Cudi Arman “Canet Uintersonun “Bədəndə yazı”-sında gender, cinsiyyət və mətn” adlı araşdırmasında haqlı olaraq belə qənaətə gəlir ki, *“the non-gendered identity of the narrator is, thus, utilized in the novel as a step forward in loosening gender and sexual boundaries, facilitating the development of an identity freed from these rigid restrictions”* [183, s. 23] – *“təhkiyəçinin gender kimliyinin naməlumluğu gender və cinsi ayrışeçkilik sərhədlərini aşmağa və sərt məhdudiyyətlərdən azad olmuş idenlikliyin inkişafına yardım edir”*.

Beləliklə, C.Uinterson romanda neytral gender təhkiyəsini təqdim edir. “Bədəndə yazı” romanının qəhrəmanı öz həyatını heç bir gender maskası taxmadan nəql edir və onun sosial statusu, peşəsi, qadın, yaxud kişiyyə aid olması məlum olmadığından stereotiplərin ağışında boğulan oxucuların qınaq obyektinə də çevrilir. Uintersonun qəhrəmanı zərif və sentimental, qəddar və amansız olmaqdan, yeri gələndə ağlamaqdan, bəzən isə gülməkdən belə çəkinmir. Çünki onun cinsi oxucu üçün məlum deyil, demək ki, ittiham etmək üçün də heç bir səbəb yoxdur.

Müasir Britaniya yazıçısı Patrisia Danker (Patricia Duncker, 1951) feminist nəsr haqqında yazıları ilə yanaşı, həm də “Fukonun qarabasması” (“Hallucinating Foucault, 1996), “Misyo Şuşanın limon ağacları” (“Monsieur Shoushana's Lemon Trees, 1997), “Ceyms Miranda Barri” (“James Miranda Barry”, 1999), “Ölümcül məsafə” (“The Deadly Space Between”, 2002), “Cinsi əlaqə və ölüm haqqında yeddi nağıl” (“Seven Tales of Sex and Death”, 2003), “Miss Vebster və şerif” (“Miss Webster and Chérif”, 2006), “The Strange Case of the Composer and His Judge” (novel, 2009) adlı kitabların müəllifidir.

Patrisia Dankerin “Ceyms Miranda Barri” romanı gender bərabərsizliyinə yazıçının etirazının ən yüksək pilləsidir. Əsər viktorian dövründə hərbi cərrah kimi fəaliyyət göstərən, ömrünün 50 ilini özünü kişi kimi qələmə verərək yaşayan həkim Barridən bəhs edir. Patrisia bu mövzunun araşdırmasına 15 il vaxt sərf etmiş və əsəri yalnız 1991-ci ildə qələmə ala bilmişdir.

Qadınlar üçün qadağaların, qanunların, qınaqların hökm sürdüyü bir dövrdə həyatını qadın kimi yaşayıb, özünü məhdudiyətlər ağışında böğməqdansa, kişi kimi yaşayıb böyük nailiyyətlər əldə etməyi üstün tutan Barri bu sirri ölən günə kimi saxlaya bildi. Qadın kimi onu yalnız “*nikah və tebelik*” – “*marriage and submission*” [196] gözləyəcəyini, kişi kimi isə patriaxal cəmiyyətin hökmranlıq hüququ olan üzvünə çevriləcəyini təlqin edən anası Meri Enn Barrini gender seçimində tam dəstəkləyirdi. Yalnız kişilərin təhsil almaq hüququ olduğu Edinburq Universitetində tibb təhsili almağa nail olan Ceyms Miranda Barri bu cəsarəti anasından almışdı.

Patricia Danker 15 il ərzində apardığı araşdırmalara əsaslanaraq “Divarda yazı” adlı essəsində yazır ki, Barrinin anası Meri Enn qızlarına “*how not to be women, how to get out*” [61] – “*qadın olmamağın və bundan qurtuluşun yollarını*” başa salırdı.

Ümumiyyətlə, gender problemini araşdıran bir tədqiqatçı kimi Patricia Danker tanınmayan, ömrünü kişi kimi başa vuran neçə-neçə barrilərin yaranma səbəbini cəmiyyətin doqmalarında, qadınlar qarşısında sosial, psixoloji, iqtisadi məhdudiyyətlərdə görürdü. Patricia Dankerin fikrincə, cəmiyyətin əksər üzvləri “*the prison of gender*” [199] – “*gender həbsxanası*”nın məhkumlarıdır.

P.Dankeri bir sual düşündürür: “*Why do we have to know if someone is a man or a woman? – The only possible reason for wanting to know is that you'd treat them differently. Get out of it*” [199] – “*Niyə kiminsə qadın və ya kişi olmasını bilməyimiz bizim üçün bu qədər önəmlidir? – Buna maraq göstərməyimizin yeganə səbəbi ona münasibətimizin fərqli olmağındadır. Bundan qurtulun*”.

Beləliklə, zaman keçdikcə gender bərabərsizliyi tamamilə aradan qalxmır, sadəcə problemə baxış bucağı dəyişir. Qadınların istər iqtisadi, istərsə də siyasi azadlıq əldə etdikləri XXI əsrdə hələ də qadın emansipasiyasına kölgə salan, onu məhdudiyyətlər hasarına alan sosial, məişət, mənəvi-psixoloji vəziyyətin mövcudluğunu danmaq mümkün deyil. Məhz bu hal qadın yazıçıları qadınlar haqqında yazmağa, onları daha cəsarətli, daha tələbkar olmağa çağırırdı.

II FƏSİL

ANJELA KARTERİN KİÇİK NƏSRİNDƏ GENDERİN ÖZÜNƏMƏXSUS XÜSUSİYYƏTLƏRİ

2.1. Anjela Karterin mifopoetikasında gender aspektləri

Anjela Karter müasir ingilis ədəbiyyatının ən parlaq nümayəndələrindən biridir. Onun yazıçılıq karyerası çox uğurlu alınmışdır: 60-cı illərin ikinci yarısında işıq üzü görən ilk romanları tənqidçilər tərəfindən müsbət qarşılanır. Bir sıra ədəbi və qeyri-ədəbi proseslərin onun yaradıcılığına təsirləri barədə çox yazılırdı. Bu təsirlər sırasına Edqar Po, Hoffman, Güismans, Materlink, Tellininin “Satırkon”u, Polyansinin filmləri, Berdeley qrafikası, habelə Gustav Moronun rəsmləri də daxildir. “*O, Qabriyel Qarsiya və Tomas Pinson kimi hamı tərəfindən tanınan yazıçılarla bir sırada dayanmışdır*”. Yazıçı həm də elitar-intellektual auditoriyaya müraciət etməklə böyük oxucu kütləsinin marağını cəlb etməyi bacarmışdır [182].

Anjela Karter Pars (7 may, 1940 – 16 fevral, 1992) qısa məzmunlu hekayələr yazarı, jurnalist, əsərlərini Anjela Karter adı ilə nəşr etdirən, feminizmi sehirli realizmlə orijinal tərzdə bağlayan əsərləri ilə tanıdan məşhur ingilis roman yazıçısıdır [143].

Anjela Karter 1940-cı ildə İngiltərənin İstbon şəhərində anadan olub. Uşaqkən, Yorkşayədə nənəsinin yanına köçərək onun himayəsinə verilmişdi. Yeniyetməyəkən o, düşdüyü anoreksiyaya qarşı mübarizə aparırdı. Cənubi Londonda yerləşən Stretham və Klapham ali məktəbinə qəbul olunduqdan sonra Kroydon Reklam Agentliyində atasının yolunu davam etdirərək, jurnalist kimi işləməyə başladı. Daha sonra Karter Bristol Universitetinə qəbul olaraq, ingilis dili və ədəbiyyatı üzrə təhsil almağa başladı. O, iki dəfə ailə həyatı qurdu. İlk dəfə 1960-cı ildə Paul Karter ilə evləndi, lakin onlar 1972-ci ildə ayrıldılar [21].

1969-cu ildə o, Somerset Moyem mükafatını alır, bu pul mükafatını alan kimi həyat yoldaşını tərk edir. İki il ərazində heç nəyin müqəddəs olmadığını iddia edərək, qadın olmağı cəza kimi səciyyələndirib Yaponiyaya köçür. Orada topladığı təcrübəni

“Yeni Cəmiyyət” adlı məqaləsində ümumiləşdirdi və qısa məzmunlu hekayələrini “9 Murdar hissə”də adı ilə nəşr etdirdi. Yazıçının Yaponiyada qazandığı unikal təcrübəsi ilə bağlı sübutlarına “Doktor Hoffmanın cəhənnəm arzularının maşınları” adlı kitabında da rast gəlmək olar. Daha sonra Karter Asiyani, Avropanı, Amerikanı tədqiq etməyə başladı və bu ona alman, fransız dəqiqliyini inkişaf etdirməyə kömək etdi [41].

O, 1970-80-ci illərin sonlarına qədər Şefild Universiteti, Braun Universiteti, Adelaide Universiteti və Anqlia Universiteti də daxil olmaqla, bir sıra ali məktəblərdə yazıçı kimi çalışdı.

1977-ci ildə Anjela Karter Mark Pars ilə ailə həyatı qurdu və onların oğlu dünyaya gəldi. 1979-cu ildə onun “Qanlı xəzinə” və dərin təsirə malik “Sadəyan qadın” və “Pornoqrafiya ideologiyası” adlı essesi işıq üzü gördü. Bu essədə Karter yazıçı Marina Vorneyə görə “Qanlı xəzinə”də vurğuladığı arqumentləri təkzib edir. Bu esse həvəs və onun məhvi, qadının özünü qurban verməsi və eləcə də, qadınların əsarətə tabe olub göz yummaları haqqındadır. O, dövrünün ənənəvi feministlərindən daha çox açıq fikirli idi [164].

Anjela Karterin yaradıcılığına 7 roman, bir neçə esse və novella toplusu daxildir. Onların arasında “Kölgənin rəqsi” (“Shadow Dance”, 1966), “Sehirli oyuncaq mağazası” (“The Magic Toyshop”, 1967), “Bir neçə duyğu” (“Several Perceptions”, 1968), “Qəhrəmanlar və canilər” (Heroes and Villains”, 1969), “Məhəbbət” (Love”, 1971), “Doktor Hoffmanın cəhənnəm arzularının maşınları” (“The Internal Desire Machines of Dr. Hoffmann”, 1972), “Yeni Həvvanın ehtirası” (The Passion of New Eve”, 1977), “Sirkdə gecələr” (“Nights at the circus”, 1984), “Müdrək uşaqlar” (“Wise children”, 1991), esseləri, “Amerika hekayələri və köhnə aləmin möcüzələri” (“American stories and Old World Wonders”), “Sizin qayıqlarınızı yandırmaq” (“Burning Your Boats”), “Qanlı xəzinə və başqa hekayələr” (“The Bloody Chamber and Other Stories”) toplusu da var.

A.Karter tədqiqatçı üçün böyük maraq kəsb edir, çünki o, daim insanın şüuruna nüfuz etmə üsullarının axtarışındadır. O, oyunu romanın məğzinə köçürüb, oxucunu nəzərdə tutduğu hadisələrə cəlb edə bilir. Tədqiqatçı Kerolin Morxed Karteri *“allerqoriya və metofazanı, mif və simvolizmi birləşdirən qotik yazıçı adlandırmışdır”*.

Tənqidçilər Anjela Karteri müharibədən sonrakı fransız romanları ilə bağlamağa meyil göstərirlər və onun yaradıcılığını Cənubi Amerikanın sehrli realizminə aid edirlər. Onun bir çox əsərləri məzmun və yazı, təsvir, hərəkəti ifa tərzinə görə futurizm üslubundadır ki, burada xəyalı reallıqdan ayırmaq olmur.

Qeyd etmək lazımdır ki, Karterin əsərlərinin dörd əsas elementi var: fantastika, qotik mövzular, zorakılıq və gizli erotizm. Karterin romanlarını tarixi, sosial və mədəni kontekstdən kənar başa düşmək mümkün deyil, ona görə mədəniyyət tarixinə aid ədəbiyyata müraciət etmək lazım gəlir. J.Derrida, R.Bart, İ.İlyinan, Q.K.Kosikov, R.A.Qaltseva, L.Q.Andreyeva və N.P.Mıxalskayanın əsərlərinə nəzər yetirməzdən əvvəl insanın incəsənətdə təsvir edilməsi prinsiplərinə postmodernizm dünyagörüşü istiqaməti təsir etmiş və personajın bir psixoloji və sosioloji determinləşmiş xarakter kimi tam pozulmasında özünü göstərmişdir.

Postmodernizm müasir ədəbiyyat və ədəbi tənqiddə hər şeydən əvvəl *“özünəməxsus tərzdə emosional çalarlı təsəvvürlərdən ibarət bədii mətn əsasında müəyyən dünyagörüşü kompleksi yaratmaq cəhdidir”* [52]. Bu istiqamətin tərəfdaşlarının istifadə etdiyi əsas anlayışlar “dünya bir kaos kimi”, “postmodernist həssaslığı”, “dünya bir mətn kimi”, “intertekstuallıq”, “nüfuz böhranı”, “epistemoloji qətiyyətsizlik”, “ikili kodlaşdırma”, “nəqlətmənin parodiya modusu” və ya “pastiş”, “ziddiyət”, “diskretlik”, “hekayənin fraqmentarlığı” və “metahekayə”dir. Məsələn: intertekstuallıq ideyasına sadəcə postmodernizmdə nəzəri özünü təhlil etmənin əlavə nəticəsi kimi baxmaq olmaz: o, son iyirmi ildə yalnız ədəbiyyatı deyil, incəsənətin digər növlərini də əhatə edən, geniş yayılmış vasitə kimi bədii təcrübənin tənqidi dərki prosesində yaranmışdır. Postmodernist yazıçılara xas olan bir cəhət də onların sitatı düşünməsidir. Özünün intertekstual həyat duyğusunu hiss etməsi postmodernizmin daxili stilistikasını təşkil edir. Postmodernizmin daxili stilistikasını şəxsi intertekstual həyat duyğusu təşkil edir və o, *“sitat xaosu vasitəsilə maddi aləmdə düşkünlük prosesi hökm sürən “kosmik kaos” duyğusunu ifadə etməyə çalışır”* [52].

Buna bənzər dünyagörüşü istiqaməti hər şeydən əvvəl postmodernizm incəsənətində insanın təsviri prinsiplərində, personajın psixoloji və sosioloji baxımdan müəyyənləşmiş bir xarakter kimi tam pozulmasında özünü göstərmişdir. Əsərin əsas

məzmunu və onun daxili dinamikası təhkiyənin təşkil edilməsi, materialın müvafiq şəkildə, həm də mövzuya uyğun olaraq hissələrə bölünməsi, qəhrəmanların şəxsi psixoloji həyat hadisələrinin ön plana çəkilməsindən, fərdin şüurundan keçən tarixi-fantastik reallıqla səciyyələnir. Mətdə təhkiyə qəhrəmanın həyatının əsas hadisələri ətrafında cərəyan edir; bu faktor müəllifin xarici aləmdə daha əhəmiyyətli hesab etdiyi və personajın şüurunun oyanmasına təsir edən özünəməxsus yaddaş əlaməti kimi çıxış edən hadisələr əsasında qurulur. Bir çox hallarda təhkiyə başlanğıcları fərqli biçimdə təqdim edilir, onlardan gah birinin, gah da digərinin seçilməsi ayrı-ayrı süjet seqmentlərində xarici zamanla məntiqi bağlılığın olmaması təəssüratını yaradır, bu isə öz növbəsində hadisələrin və bundan dolayı mahiyyətin fəlsəfi düşüncünü anlamaq yönündə paradoks yaradır. Bəzən yalnız ümumi ideya, fikir, müşahidə və düşüncələri, təhkiyəçinin əhval-ruhiyyəsi ilə birləşdirilən və tez-tez dəyişən anımların özünü göstərməsi XX əsrdə həqiqətlərin dərkedilmə psixologiyasının dəyişməsindən irəli gəlir və bu zaman adət olunmuş ciddi nizamla qurulan süjet xətti dəyişir və başqa nəqləmə üsulu ilə əvəz olunur.

Karter yaradıcılığı bütövlükdə müasir ədəbi proseslərlə bağlıdır. Burada ingilis postmodernizmi variantına nisbətən roman formasının quruluşu, süjet və janr kontekstində qanunauyğunluqlar və fərqlər aşkar etmək olar. Romanın mürəkkəbliyi onunla şərtlənir ki, Karter süjetdən kənar strukturlarla gücləndirilən bir çox müxtəlif planları və mövzuları birləşdirir. Beləliklə də, Karterin üslubunda iki bir-birindən fərqli roman janrı meydana gəlir: biri psixoloji, zahirən ənənəvi ruhlu, digəri isə elmi-fantastik. Burada onun erkən yaradıcılığının iki əsas tendensiyası mürəkkəb şəkildə bir-biri ilə bağlanır; bir tərəfdən hərdən oxucular tərəfindən şərtiliyi hiss olunmayan və bərqərar olmuş belletristik reallığı dağıtmaq məqsədilə ən güclü və hətta SF fantastikası idiomu və sərt erotika şəklində özünü göstərən üsulların tətbiqi, digər tərəfdən isə 60-cı illərin mənəvi təcrübə prosesinin onun nəticəsinin dərkəni və təsvir edilməsi cəhdi [122].

Anjela Karterin zəngin nəsrinin məğzi güc sahəsinin iki qütbü: yalançı ədəbi reallıq ilə sosial ssenarinin anarxik inkarı arasında cərəyan edir. Əgər onun “Məhəbbət”

əsəri sosial qütbə yerləşirsə, “Doktor Hoffman cəhənnəm arzularının maşınları” ədəbi qütbə daha yaxındır.

Bunların arasında yazıçı sözləri azad etməyə, müasir yalançı mədəniyyətin bədii sözü reallıqla eyniləşdirmə tendensiyasını aradan qaldırmağa, eləcə də, bədii əsərlərə qədimdən gələn coşğunu verməyə cəhd göstərir, çünki nəinki ədəbiyyat, eləcə də bir növ əşya, dil, zaman və məkan zonasından kənarında öz başlanğıcını tapan yazı bundan başlanır. Karterin düşüncəsinə görə, sözlərə onların qədimdən gələn başqa reallığın şərti xarakterini qaytarmaq lazımdır, çünki bu, insanın ekzistensial vəziyyəti ilə “oyunbazlıq edən parlaq üzlü əşyalardan” daha çox bağlıdır.

Karter siyasi baxımdan radikal hadisələrin axarına düşüb uydurma, mistik və folklor nağılları yazırdı. Mif yazıçı təxəyyülü ilə qaynayıb-qarışır, onun yaratdığı mətnlərdə umub-dağılan, amma yenə də hansı qüvvənin təsiri ilə yenidən boy göstərən bir nəsə idi, folklor isə onun qələm təcrübələrinə güc verir, yazının enerjisini tənzimləyirdi. Bu isə folklorun və nağılların asanlıqla yayılmasından asılıdır. Şifahi yayılan nağılı söyləyən şəxs nağılın xüsusi kontekstini dəyişdirmə qabiliyyətinə malik ola bilər. Nağıllar sosial cəhətdən pərakəndələnmiş vəziyyətdə idi və onlar Karterin diqqətini cəlb edən gender normalalarının dekonstruksiyası kimi mükəmməl formada sorğu-sual məsələsi üçün münasib hesab edilirdi.

Karterin nağılları üçün ən üstün aspekt əyanilik idi. “Şeirli oyuncaq mağazası” adlı erkən hekayəsinə yazılmış epizodda baş qəhrəman Melanie özünə güzgüdə nəzər salarkən, Anabel ilə sevgili olan xarakter kimi əks olunur. Karterin əyaniliyə olan marağı hər zaman miflərlə bağlıdır və cəmiyyətin quruluşuna müvafiqdir. Yazar Syuzan Sellar qeyd edir ki, Angela Karterin “universal uydurma” adlandırdığı bu mif yazı ilə mübarizə aparmaq üçün qadınların mifin şəkillərini şüursuz təskinlik verən obraz kimi təsvir edir. Bu eyni zamanda tarixi dəyişkənliyi, həmçinin, fərdlərə qarşı etimadsızlığı nümayiş etdirir. “Qanlı xəzinə”də toplanan hekayələr şübhəsiz ki, qadınların vasitəsilə mifin şəkillərini tədqiq edir və onların həm zorakılığını, həm də cazibəsini göstərir [156].

“Qanlı xəzinə”nin ön səhnəsi vizual dünyanı aydınlaşdırır, görünən və görünməyən tərəfləri, zorakılığı və cəlbediciliyi aşkara çıxarır. Yazıçı bunu gender

bərabərsizliyi vasitəsilə aşkar şəkildə nümayiş etdirir. Bu mövzunun məqsədi vizual dünyadakı mövqeyini göstərmək və xüsusilə, bu mövqedəki zorakı nəticələri aşkarlamaqdır. Yuxarıda qeyd edildiyi kimi, Karter mürəkkəb struktur əsasında nağıllarda yer alan cinslərdən istifadə edir. Karterin birinci qadın hekayəçisi nağılı öz şüuru əsasında doldurmaq qabiliyyətinə malikdir. Bu yolla Karter ənənəvi nağıl danışır və bu nağılı qadının nöqtəyi-nəzərindən təhlil edir. Görünən ön səhnə onun siyasi marağı və fikri əsasında formalaşır.

İlk baxışdan “Qanlı xəzinə”nin təkəbbürü sadə idi. Onun nəsrə diqqətsizlik baxımından eyni zamanda həm təmtəraqlı, həm də energetikdir. Lütfgar mövzulara bəkarət, qar, güzgülər, qan, ağ pünyarlar, qadın çılpalıqı, ekzotik qoxular, təsvir olunmayan iştahaları ilə ölgün aristokratlar və qızılqüllər daxildir. Anjela Karter üçün real həyatı təsvir etmək maraqlı deyildi, əslində o, inanırdı ki, ədəbiyyat reallığın qulu deyil, onu dəyişə biləcək qüvvədir. Mifik elementləri özündə ehtiva edən “Qanlı xəzinə”nin mərkəzi mövzusu metamorfoza idi. Karter açıq-aşkar feminist idi, lakin bunu bir az qütbləşdirirdi. “Həqiqətən, kişilərin qadınlar haqqında böyük fantaziya-larını tapmaqda nə səhv var?” deyərək o, öz şəxsi müdafiəsində qeyd edirdi. Onun kolleksiyasına daxil olan əsas novellaların birində sadə ev qulluqçusu, Marquisin adsız personajı gənc bakirə gəlini “yaqutdan hazırlanmış, iki düyüm genişliyində qısa bir boyunbağı, uzununa kəsilmiş qeyri-adi bir bogaz” kimi təsvir edilirdi.

“Qanlı xəzinə” Çarlz Perraultun “Mavi saqqal” nağılının müasir ssenarisi əsasında yazılmışdır. Bu hekayə bir cavan qadınlardan bəhs edir. Onun yeni evləndiyi əri psixopatdır, gizli otaqda əvvəlki arvadlarının ölü bədənlərini saxlayır. Qadın bu gizli otağa öz ərinin iradəsinə zidd olaraq daxil olur. Əri qadının bu faktı aşkarladığını biləndə onu öldürməyə cəhd edir. Lakin qadının 2 qardaşı vaxtında gəlib çatır və onun ölümünün qarşısını alırlar. Bacısını xilas etməyə gələn qardaşlar onun ərini öldürür və nağıl qadının “layiqli kişi” ilə evlənməsi ilə nəticələnir. Hər 2 nağılın mərkəzi mövzusu evlilik məsələsinə uyğundur və hər ikisinin nəticələri təhlükəlidir. Ancaq nağılların mövzusu tək cəmiyyət gender məsələsi deyil. Qadın üçün yaranan təhlükə nağılda xüsusilə qeyd olunur. Maria Tatarın izah etdiyi kimi Perraultun “Mavi saqqal” nağılında kişinin arvadının intellektual marağı ümumi halda qadının seksual marağı ilə

əlaqəlidir. Nağıl qadının qardaşları tərəfindən xilas və layiqli kişi ilə evlənməsi ilə nəticələnsə də, hər iki mövzu rezonans yaradaraq, sonda xoş sonluqla nəticələnir. Karterin qısa nağılı isə hər iki mövzunu əhatə edir. Lakin yazıçı onlara feminist təhrif verir. İlk növbədə evliliklə bağlı mövzu yaşanmalı və ya kişiliyin üstün statusu müəyyən olunmalıdır. Məsələn, gənc qadın kasıblıqdan varlı əri vasitəsilə xilas olur. Karter metafora vasitəsilə bu ideyaları ədəbiyyata gətirən XX əsr yazarıdır.

Karter özündən öncəki yazıcının “Mavi saqqal” hekayəsinə bir sıra dəyişikliklər edir. Birincisi, gənc qadın öz qardaşları tərəfindən yox, güclü, azad, cəsur və qorxusuz qadın kimi təsvir olunan anası tərəfindən xilas edilir. Təkcə bu dəyişiklik qadının alternativ tərcümeyi-halını – aktivliyini, cəsarətini və bacarığını göstərir. İkincisi, yuxarıda qeyd olunduğu kimi, Karter cazibə mövzusunun fərqli ifadə edir. Qadının qadağan olunmuş otağa daxil olmasını təhlükəli qadın marağı kimi (Pandora mifi kimi) görmək əvəzinə Karter bunu dəyişir və sadist və hökmran kişi arzusunun törətdiyi cinayət aktı kimi ifadə edir. Karterin hekayəsinin sonuna doğru gənc qadın deyir: *“Mən onun arzularına uyğun olaraq, düzgün davrandığımı bilirdim. Öz xəyanətimin tələsinə düşdüm. Mən elə bir oyun oynadım ki, oyunun hər hərəkəti zalım və qüdrətli tale tərəfindən idarə olunurdu, bu tale onun özü idi və mən uduzduam”* [26].

Üçüncüsü, Karter hekayədə kişi qəhrəmana mühüm rol verərək onun vasitəsilə “ləyaqətli kişi” obrazı canlandırır. O, bu xarakteri kor piano akortçusu kimi yazır və bu da ər tərəfindən nümayiş etdirilən şiddətli kişi baxışları metoduna alternativ kimi başa düşülür. Nəhayət, Karterin “Mavi saqqal”ı yenidən yazması bir çox hekayələrin mifikliyinin və ya əbədiliyinin əksinə olaraq, onların müasir, təhsilli versiyaları ilə xarakterlərin həyat şəraitlərini diqqətə çatdırır. Karter Mavi Saqqal obrazını Gilles Raisin uşaq qatili və Ark Joanla əlbir qəhrəmanı cəngavər Bretonla birləşdirmə ənənəsini davam etdirərək, azğın kişini “Marquis” adlandırır. Eynilə, Britani qalasında oturan Marquisdən qorxan kəndliləri təsvir etməklə, Karter tarixi Gilles de Raisin qəddar feodolizmini yada salır [54, s.645]. O cümlədən, Karter açıq-aşkar öz hekayəsini telefonların, birja bazarlarının, narkotika alverinin mövcud olduğu müasir zamanda quraşdırmaqla hekayəni mövcud reallıqlara əsaslandırır.

Marquis və onun gənc gəlini arasındakı münasibətləri göstərməklə Karter tipik patriarxal cəmiyyəti ifadə edir: kişi aktiv və hökmran rol oynadığı halda, gəlini utancaq və passivdir. Onlar arasındakı fərq bir qədər də yaş və var-dövlətlə əlaqəli olsa da, Karter görünüşü ön plana çəkir. Marquis patriarxal cəmiyyətdə hökmran skopik mövqə nümayiş etdirir: aktiv, diqqətli görünür. O, arvadı üzərində tam hökmranlığa sahibdir və aralarındakı münasibət sanki onun arzularını yerinə yetirmək üçün davam edir. Onun yaratdığı görüntünü skopofilyanın və həzzin bir forması kimi ifadə etmək olar və bu da sadizm və fetişizm kimi səciyyələnir. Bunun əksinə olaraq, arvadı ərinə məxsus kimi görünərək, dünyaya baxışda passiv rol oynayır və özünü ərinə onu görmək istədiyi kimi təqdim edir. Nağılı oxuyarkən, arvadını müəyyən görüntülərə təhrik edən Marquisi fetiş, sadist kimi analiz edə bilərik. Sonda sadizm və identifikasiyanın iki alternativinə baxaq: kor pianoçunun qulaq metodu digərlərinə açıqlılıq və diqqətlilik kimi xarakterizə edilir. Güclü ana obrazı isə öz qızı ilə analıq telepatiyasını bölüşən azad və aktiv qadın obrazını canlandırır.

Marquisin skopolofiyası bir neçə yolla yaranıb ki, bura da köhnə arvadlarının tarixçəsi, gənc arvadını bəzəməsi, ona baxması və pornoqrafiyaya olan aludəçiliyi daxildir. Onun skopolofiyası əvvəlki arvadlarının görünüşündən yaranıb ki, bunu da biz hekayə boyunca izləyə bilərik. Əvvəlki arvadlarından biri model, biri isə rəssamlar üçün çılpaq model kimi fəaliyyət göstərmiş [65, s.112-113]. Bu rolların hər ikisi Laura Muvleyin patriarxal cəmiyyətdə qadının başlıca funksiyasını olduğu kimi təsvir edib: sərgiləmə. Burada həmçinin, kişinin başlıca funksiyası onun sadistliyidir. Sonradan onun arvadı təsdiqləmişdi ki, əri onu “gözəl qadınlardan ibarət kolleksiya”sına dəvət edib [65, s.113] və onunla operada oturanda (qolunun üstündə) bütün gözlər onun üzərində idi. Arvadını sərgiləyərkən kişi tək ona baxmaqdan həzz almır, həm də başqalarının ona baxışından həzz alır. Bu yolla kişinin qadınla bağlı arzusu fərdilik çevrəsindən çıxır, bu həm də qadının başqalarının gözündə necə dəyərləndirildiyini ifadə edir. Mulvey bunu müfəssəl şəkildə belə ifadə etmişdi: *“qadınlar göstərilmək, baxılmaq və kişilər tərəfindən tamaşa edilmək üçündür”*.

Marquisin qadını fetişləşdirməsi ona aldığı çoxlu paltarlardan və zinət əşyalarından görünür. Ona tək bahalı paltarlar almır, həm də iki ailə mirası qoyur: opal

üzük və yaqut yaxalıq. Paltarı barədə gənc qadın deyir: *“sinəmin altından ipək bağla bağlanan ağ dolanbac muslin geyinmişdim və hamı mənə baxırdı”* [65, s.114]. Bu yolla o nümayiş olunarkən, ən çox sinəsi diqqəti cəlb edəcəkdi ki, bu da kişi fətişizminin tipik nümunəsidir. Zinət əşyaları qadını daha mürəkkəb göstərir. Opal üzük və yaqut yaxalıq tək ailə ənənəsindən gəlmir, həm də onun şəxsiyyətinə pərəstiş yaradır, eləcə də, diqqəti əlinə və boynuna yönəltmiş olur. İlk öncə opal üzük cəzbedicidir və buna görə də onun diqqətini ifa etdiyi pianodan yayındırır. Özünün də dediyi kimi: *“Pianoda ifa edərkən gözümü üzüyümdən çəkə bilmirəm”* [34, s.115]. Üzük tək onu fətişləşdirmir, həm də musiqi istedadından uzaqlaşdırır və diqqətini görünüşünə yönəltməyə məcbur edir. Beləliklə, ərinin arzusu onu vizual obyektə çevirir və qadını özü görmək istədiyi şəkildə olmağa təhrik edilir. Ərinin qadını fətişləşdirməsi onun qorxusunu gizlədir (qadının müstəqil məfhum olması qorxusu, cinsi fərqlilik qorxusu, hətta axtalanma qorxusu). Bu sonuncu ideya da yaqut yaxalığa işarə edilir: digər bir ailə yadigarı, nənəsinin geyindiği bu yaxalıq Fransa inqilabı dövründə onun gelyotindən xilas olmağının nişanəsidir. Bu şey həm də gəlinin ölüm hökmünə dəlalət edir: əri onun günah işlətdiyini aşkar edərsə, boynunun vurulması həmin yaxalığı geyinməsi ilə eyni vaxta düşər. Fetiş əşya kimi yaxalığın anlamı ağırdır. “Yalan zövq və fətişləşdirilmiş mətn” adlı əsərindəki qeyddə Becki Mak Lauglin bildirir ki, bu fətişlə bağlı ən parlaq olan şey axtalanma üçün onun paradoksal potensialıdır [3, s.106].

Anjela Karter mistika və demifologizasiyaya vurğun bir yazıçı idi. Qərb kanonunun ənənəvi üslubunu yenidən yazmağa və kişinin qadınlıq haqqındakı qeyri-real düşüncələrini alt-üst etməyə köklənməsi onun üslubunda hər zaman seçilmiş mövqeyə sahib olmasına şərait yaradıb. O, arxetipik qızları və bədheybətləri təsvir edərək, kişi ədəbiyyatında öz hekayələrini danışmaqdan məhrum olmuş qadınlara səs verir. Bunlar “Şeirli oyuncaq mağazası”da Leda, “Qəhrəmanlar və cinayətkarlar” əsərində bibliya personajı Həvva, “Sirkdə gecələr” əsərindəki Minyondur. Ədəbi ənənədə tez-tez yer verilən qadınlar yalnız hadisələrə öz baxışlarını bildirməklə çərçivələnmiş, onlar həm də aktiv şəkildə öz həyatlarının axarına təsir edən qüvvədirlər. Belə ki, tam şəkildə tərcümeyi-halı təsvir olunan Minyon sadəcə ölmür,

əksinə, *“lives happily ever after”* – *“əbədi xoşbəxtliyə qovuşur”*. Leda özünün bir qu quşu üzərində qılınclanmasını izləyə bilir və Həvva Tanrını və Adəmi tərk edəcək cəsarəti olan və öz hakimiyyətini qurduğu post apokaliptik cənnətdə ölür.

Bir sıra feminist tənqidçilər diqqəti qadın imicinin yaradılması və dağıdılması üzərində cəmləmiş olsalar da, Anjela Karter kimi müəlliflər tərəfindən verilmiş sətiraltı mənalar ikinci məsələ kimi qiymətləndirilir. Əgər kimsə Karterin qadınlıq haqqında kişi qaynaqlı miflərin analizindəki dərin mənə çalarlarını anlamaq istəyirsə, onda onun mistik işarələrlə oynaq davranışına fikir versin. Postmodern brikolajda Karter Avropa ədəbiyyatını *“scrapyard”* – *“tullantı hissələr yeri”* kimi mənalandırır [37, s.22], buradan o, parça və tikələr götürərək, onları ifadə etdikləri həqiqətin inşaatçısı kimi təqdim edir.

“Qara Venera” qısa hekayələr toplusudur. 1985-ci ildə işıq üzü gören bu kitab *“everyday life among the mythic classes”* [142] – *“mistik zümrələr arasında gündəlik həyatı”* işıqlandırır: Edqar Alan Ponun öz anası ilə münasibəti, Pukun “Qızıl Herm”lə cinsi əlaqəyə girmə cəhdi, gecə yuxusunun çətinliyi və hər işi balta ilə həll etməyə çalışan Lizi Borden. “Qara Venera”nın girişindəki hekayədə şair Bodler öz məşuqəsi Janna Duvalın dilindən qopan sözlərlə təsvir olunur və burada qadınlığa dair çox sayda miflərdən daha birini – eqzotik məşuqə haqqında hekayəti Karter xüsusi bir məmnunluqla danışır. Bir kreol qadını olan Janna Duvalın kökəni çox da məlum deyil. Lakin Bodler onunla nadir hallarda arabir əlaqə saxlayır. On doqquzuncu əsr kişi oxucular və yazıçılar üçün Janna Duval ikili mənada “fərqli” idi: həm qadın, həm də qaradərili olduğu üçün [110, s. 470]. Qaradərili qadınlar daha çox cəlbedici, əxlaqsız və xəstəliyə yoluxmuş kimi görünürdülər [110, s.467]. “Les Fleurs du Mal” (Şər çiçəkləri) şeirində Bodlerin öz Qara Venerasının təsviri XIX əsr fransız ədəbiyyatındakı kreol qadınlarının təsvirindən heç də fərqli deyildi. Karter Bodler – Janna arasındakı münasibətləri qadının baxış bucağından təqdim edərək Bodlerin görüşlərinin ideoloji baxımdan yanlış olduğunu sübut etmək üçün ondan bir sıra sitatlar gətirir. Hekayənin ardından verdiyi qısa şərhə Bodlerin Duvalı təsvir etdiyi bir neçə şeirə istinad edir. Onlar Qara Venera halqasının hissələridir: *“Les Bijoux”*, *“La Chevelure”*, *“Le Serpent qui danse”*, *“Parfum Exotique”*, *“Le Chat”*, *“Je t'adore à*

l'égal de la vouête nocturne” [37, s.23] – “*Ləl-cəvahirat*”, “*Zülf*”, “*Rəqs edən ilan*”, “*Eqzotik ətir*”, “*Pişik*”, “*Səni gecə səması kimi sevirəm*”. Zərif qadınlığın başqa izləyiciləri kimi Bodler də, Jannanın görünüşünə məftundur. Qoxusu, saçı, elastikliyi ilə “*le serpent qui danse*” [24] – “*rəqs edən ilan*” xatırlatması onu həyəcanverici eqzotik qadın nümunəsinə çevirir və bu qadın heç bir fərqi cizgiyə malik deyildir. Ona təbii heyvani məxluq kimi baxır. Bodlerin bu qadın eqzotik nəsnə / varlıq kimi mənalandırması onun dərisinin rənginə və mənşəyinə görədir. Bodlərdən sitatlar gətirməklə Karter bu mistifikasiyasının elementlərini seçib götürür və onları dəyişik şəkildə, fərqli bucaq altında yenidən qələmə alır. Karterin nəqli Janna Duvalın perspektivindən, Bodlerin şeirindəki payız təsviri ilə başlayır: “*Sad; so sad, those smoky-rose, smoky-mauve evenings of late Autumn, sad enough to pierce the heart. The sun departs the sky in winding sheets of gaudy cloud; anguish enters the city, a sense of the bitterest regret, a nostalgia for things we never knew, anguish of the turn of the year, the time of impotent yearning, the inconsolable season*” [110] – “*Qəmlidir; elə qəmlidir ki, son payızın dumanlı-çəhrayı, dumanlı-bənövşəyi axşamlarını ürəyi deşəcək qədər qəmlidir. Günəş səmanı parlaq buludun küləklənən qatlarında tərk edir; dərdlər şəhərdə yenə ən acı peşmanlıq hissi ilə gəzişir*”.

A.Karterə görə Bodler yaradıcılığı özünə yalnız kitç və triviallıq üslubunda yer tapa bilər. Onun xəyalları sığınacaq qurur və burada o arzuladığı hər şeyi bolluq içərisində təsəvvür edir. Lakin bu şairdən daha uzun müddət orada yaşamış Duvalın xatirələrinə zidd idi: “*All there is to eat is green bananas and yams and a brochette of rubber goat to chew*” [110] – “*Orada yeməli olan ancaq yaşıl bananlardı*”. Nəzərdə tutulan bolluq krallığı qıtlıq və monotonluqla xarakterizə edilir. Bitki örtüyünə zidd olan istinadlar vasitəsilə Karter stereotipi öz silahı ilə vurmağa çalışır. Bu hissənin təsirinin bir qismi mifin ifşasına yardım edən gülünc fərqdə gizlənir. Burada və hekayənin qalan hissəsində də oxucu Bodlerin görüşlərini Duvalın düşüncələri vasitəsilə xəbər alır. Onun dili və jestləri müstəmləkəçi qəsbkarlarından fərqli deyil və öz çağdaşları kimi o da Karib adalarını sekulyar cənnət kimi idealizə edir.

Giriş hissədən sonra Karter öz qadın qəhrəmanın fiziki görünüşünə köklənir. Yenə də yazıçı Bodlerin “*Les Fleurs du Mal*” şeirindəki motiv və sitatlardan istifadə edərək,

Bodler və Duvalın baxış yönlerini qarşılaşdırır. Görünür, Duvalın əsas vəzifələrindən biri də öz sevgilisinin önündə rəqs etmək idi. “Rəqs edən ilan” əsərində o, bu rəqsin doğurduğu ekstazdan bəhs edirdi. Qadına gəldikdə isə rəqs, onun düşüncəsində: *“a series of voluptuous poses one following another”* [37, s.11] – *“biri digərinin ardınca gələn şəhvani hərəkətlər məcmusudur”*, Bodler isə onun bütün şəxsiyyətini seksuallaşdırır. “Ləl-cəvahirat”a istinad edərək, Karter rəqs edən Duvalın görünüşünü təsvir edir: *“He liked her to put on all her bangles and beads when she did her dance, she dressed up in the set of clanking jewellery he'd given her, paste, nothing she could sell or she'd have sold it”* [37, s.11] – *“Rəqs edərkən, muncuqlar taxmasını və ona bağışlanan cıncıldayan bəzəklərin səsini o çox sevərdi”*.

Duvalın digər bir cazibə nöqtəsi onun ətridir. Bu ətir Bodleri bir daha ideal məkan haqqında xəyallar aləminə aparır. Duvalın ətrini mətbəx iyləri ilə əlaqələndirən Karter Bodlerin arzularını banal reallıq ilə qarşılaşdırır. Eyni zamanda Duvalın ətri təbiətə mövcud olan, onun mahiyyətinin bir hissəsi kimi deyil, sonradan qazanılmış bir təsir kimi təqdim olunur. “Təbiət və mədəniyyət” arasındakı ayrılıq sonrakı təsvirlərdə yüksək həddə çatır. Bu terminləri işlətməklə Karter ziddiyyəti aydınlaşdırır, onun tarixən mövcud olduğunu və inkişaf etdirildiyini vurğulayır. Mədəniyyət və təbiət arasındakı bu fərq gender əlaqələrinin mərkəzində olmaqla qalmır, həmçinin, on doqquzuncu əsr Avropa imperializmi ətrafında toxunulmuş ideologiyanın çox böyük hissəsini formalaşdırır. Daha çox feminist kimi səciyyələndirilən koloniyalar, əhəlləşdirilməli olan təbiətə arxalanırdı. Buna görə də Duval həm qadın olaraq, həm də öz etnik mənsubiyyətinə görə, təbiət və mədəniyyət dixotomiyasının qurbanına çevrilir. Burada Karter Rolan Bartın [23, s.215] mənalandırdığı şəkildə mifin işləkliyini göstərir və tarixi insanın (qadın = təbiət, qara dəri təbiət) tamamilə təbii olmasına haqq qazandırılır. Karter bu problemi aydınlığa qovuşdurmaq üçün birbaşa deyil, dolayı yola əl atır və mifin elementləri ilə oynamaqla öz etiraz səsini ucaldır.

Karter əsərlərində çox fərqli və müxtəlif rəssamlara, yazıçıların əsərlərinə, yaradıcılıqlarına əsaslanır. Bütün digər sətiraltı işarələr kimi Manetə olan istinad da oxucuya, feminizmlə bağlı müəyyən bədii surətlər təqdim edə və indiyədək onda apolitik təsir bağışlayan bu təsvirə olan münasibəti yenidən nəzərdən keçirməsini

şərtləndirə bilər. Karter bunu etməklə “möhtəşəm” incəsənət əsərlərinin qərəzli potensialını qabardaraq, onların ideoloji fonunu ifşa edə bilər.

Demifiologizə strategiyalarından biri də ondan ibarətdir ki, o, gündəlik həyatı öz mətnlərinə gətirir, bununla da şair və onun muzasını normal insanlar səviyyəsinə endirir. Janna Duvalın bu münasibətlərinin iqtisadi tərəfi haqqında fikirləri, Bodlerin vasitəsilə yoluxduğu sifilis xəstəliyi [37, s.15] ucbatından fiziki narahatlığı, alkoqol və tütün mübtəlası olması [37, s.10] şairin alışan sevgi-şəhvət hisləri ilə qarşılaşdırılır. Karter Duvalı mifik obrazdan adi ehtiyacları olan qadına çevirir. Bütün əsər boyu Duval sıxıntıdan ürəyi partlayacaq halda təsvir olunur [37, s.11].

Karter həmçinin, məsələyə daha geniş tarixi kontekstdən yanaşaraq, Bodleri qadın individuallığını, Fransa imperializmini isə onun tarixini oğurlamış qəsbkar kimi nümayiş etdirir [37, s.17]. Tarixini itirmiş biri kimi isə Bodler ona “təbiət” olaraq, müraciət edir. Karter Duvala yalnız ona məxsus individual insan cizgilərini qaytarmır, həmçinin, onun tərcümeyi-halını tamamlayır, onun şairdən əvvəlki və sonrakı həyatını yenidən qurur və beləliklə, Duvalın eqzotik vasitədən daha artıq olduğunu önə çəkir (tarixi Janna Duval Bodlərdən əvvəl vəfat edir).

Bodlərlə tanış olmamışdan əvvəl, Duval yolunu “Möhkəm Yumruqlar Məktəbi”ndən salmalı olur [37, s. 12]. Lakin öz həyatını təmin edə biləcəyi ictimai mövqeyə sahib olması mümkün olmur. Beləliklə, onun “saxlanılan qadın” [37, s. 20] kimi həyatı öz istəyi ilə seçdiyi yol – iqtisadi çətinliklərin gətirdiyi məcburiyyət yoludur. Buna görə də emosional isinişmə şairlə əlaqəsində yalnız səthidir [37, s.13]. Bodlerin şeirlərinin bəzilərində qadının onun şeirlərini anlamadığından onu dolaylı yolla ittiham etməsi sadəcə başa düşüldü.

Karterin versiyasında Duval şairin ölümündən sonra öz həyatını qurur. Tərcümeyi-halda onun qardaşının [125, s. 403] mövcudluğunu qeyd edirlər. Bu əsərdə Duval onunla Martinikə qayıdır. Bodlerin əlyazmalarını satmaqla xeyli gəlir əldə edən Duval özünə sakit və təhlükəsiz həyat təmin edə bilər. Əsər Bodlerin gözündə Janna Duvalın məhvi ilə başlasa da, bu qadının adi insan kimi inşası ilə başa çatır. “Qara Venera”da Karter yalnız ekzotizm və qadınlığın inşası işini görmür, o həmçinin, metapoetik səviyyəyə doğru irəliləyərək, ədəbi yaradıcılıqda qadın və kişinin rolunu

sorğulayır. Duval muza stereotipinə qeybin elçisi kimi yalnız qismən uyğunlaşmışdı. Bodlerə görə o, ruhani varlığın əksi idi – ona görə Duval heyvandan bir az fərqlənirdi. Qadın muza mifi, fikirləri Bodler tərəfindən ciddiyyə alınmayan, təkcə Duvala aid fərdi bir problemdən ibarət deyil, həmçinin, qadını ədəbi yaradıcılıqdan uzaqlaşdırmağa xidmət edir. Nəhayət, Duval öz sevgilisinin şeirlərinə heyranlıq duymaq bir yana, ondan uzaqlaşmağa başlayır [37, s. 18].

Qadın nitqsizliyi qadının təbiəti və ya taleyi deyil, bu onun üzərinə yapışdırılmış etiketdir. Karter vəziyyəti şairin öz xəyallarına müraciət edərək təsvir edir və Duvalın yaradıcı olmasının mümkünsüzlüyünü bunda görür. “L'Albatros” şeirində o, öz durumunu qağayı ilə müqayisə edir. Baxmayaraq ki, bu quş havada yolu tapmaqda mahir ustadır, tutulduğunda carəsizcə sakit qalır.

Karterə görə Duval daha xoşbəxt biri kimi, hətta yaradıcı rəssam ola bilərdi, əgər Bodler daha ziyalı həyat tərzini sürsəydi. Şair və pinqvin arasındakı müqayisə Bodlerin xəyal dünyasında canlandırdığı heyvan şəklində rişxənddir, bunu daha əvvəllər Duval da qeyri-adekvat olduğunu bildirmişdi. Karter həmçinin, Janna Duval bir incəsənət nümunəsi yaratmış olsaydı, Bodleri indi onun özünü qoyduğu statusa heç bir zaman qaldırmayacağına da işarə edir. Beləliklə, qadın ədəbiyyatı kişi qələminə həm cavab vermiş, həm də qisas almış olur. Bu hekayədə Karter onun böyük və susdurulmuş bacısının yerini alır.

Hekayənin sonuna doğru, Janna Duval evinə qayıdır: “*Her voyage back was interrupted by no albatrosses*” [37, s.23] – “*Onun geri dönüşünə heç bir qağayı mane ola bilmədi*”. Onu insanlıq keyfiyyətlərindən məhrum edən yaradıcılıq nümunəsinin artıq onun üzərində heç bir təsiri qalmamışdı. Muza adı bəşər övladına çevrilmişdi. Bodlerin ədəbi yaradıcılığının da müsbət tərəfi vardı, ona görə ki, bu Duvala maddi yaşamını təmin etmişdi. Lakin onun irsi Karterin satirik gülüşündən can qurtara bilmir, hekayənin son cümləsi də elə buna sübutdur: “*Until at last, in extreme old age, she succumbs to the ache in her bones and a cortège of grieving girls taking her to the churchyard, she will continue to dispense, to the most privileged of the colonial administration, at a not excessive price, the veritable, the authentic, the true Baudelairean syphilis*” [37, s.23] – “*Nəhayət, həddindən artıq qocalıq dövründə, o,*

sümüklərindəki ağrılarla və qəm-qüssəyə batmış halda qızların kortejində kilsəyə gedir. O, müstəmləkə idarəsinin ən üstün olanına, çox da yüksək olmayan qiymətə, əsl Bodler sifilisini yaymağa davam edəcək". Sifilisi onun irsinin bir hissəsi kimi təsvir edən Karter bunu Bodlerin yaradıcılığı ilə eyni səviyyədə tutur. Onun qələmi Duvalın şəxsiyyətini susdurduğu kimi, yoluxdurduğu xəstəlik də onun fiziki mövcudluğunu məhv edir. Beləliklə, muza mifi darmadağın edildi: əgər muza insani xüsusiyyətlərinə malik deyilsə, onda Duval ondan daha aşağı səviyyədədir, çünki o, veneroloji xəstəlikdən əziyyət çəkir. Bu hissə həmçinin, Duvala imkan verir ki, o, qisasçı kimi görünsün; çünki o, öz növbəsində, qəsbkarların sağlamlığını məhv edəcəkdir.

“Qara Venera”da Karter on doqquzuncu əsr qadın imicinin iki aspektini tənəzzülə uğradır: əvvəlcə, o kişinin ekzotik qadının heç bir şəxsiyyətə sahib deyil düşüncələrini sorguya çəkir. İkinci, o metapoetik səviyyəyə doğru hərəkət edir. “Qara Venera” həmçinin, kişiyönümlü ədəbiyyat tarixinin yenidən yazılmasıdır. Karterin Janna Duvalı subyektlikdən obyektliyə doğru yüksəlir və artıq muza olmağa məhkum deyil. Bodlərlə münasibətlərini Duvalın nöqteyi-nəzərindən dilləndirməklə Karter ona öz səsini geri qaytarır. Eyni zamanda, o, Bodlərə tənqidi yanaşır.

2.2. Anjela Karterin ənənəvi folklor süjetlərində feminizmin inikası

Anjela Karterin bədii yaradıcılıq dünyası əfsanəvi, vahiməli məxluqlar: qadın canavarlar, quş qadınlar, transvestit kraliçalarla əhatə olunub. Bu mifik fiqurların mürəkkəb təbiəti, əksərən, onun bir çox roman və qısa hekayələrinin məna çalarına dönüşür. Bu cür mürəkkəb təsvirlərin hərəkətini daha yaxından müşahidə etmək üçün “Yeni Həvvanın ehtirası” əsərindəki mürəkkəb şəxsiyyətlərdən iki obraz üzərində dayanacağıq: Həvva (Evelin) və Tristessa. Xüsusilə, bildirmək istərdik ki, qrotesk anlayışı, Karterin mətnində dəyişən dəyərlər vasitəsilə ikicinsli bədən formasını bərpa edir ki, bunu da əsərin gedişatında görmək mümkündür. Qroteskin bu şəkildə istifadəsi, həmçinin, əsərdə gender normalarının parodiyası haqqında məlumat verir. Əsərdəki fiqurları qrotesk olaraq düşündükdə, oxucu terminin, Baxtinin də dediyi kimi, iki fərqli formasını kəşf edə bilər və müvafiq dəyərlər, adətən, terminin özü ilə əlaqələndirilir. Ona görə qrotesklərdən birini müsbət, digərini mənfi olaraq, tanımlamaq mümkündür.

Qrotesk realizminə verilən təriflərdən biri də Baxtinin “Qarqantua və Pantaqrue” əsərinin təhlilində üzə çıxır və transgressiv bədəni təsvir edən bir sıra şəkillərə əsaslanır. Orada bədən funksiyalarını yerinə yetirən, ölüm və doğum arasındakı qarşılıqlı əlaqələri əhatə edən aşağı təbəqənin olduğu deyilir. Qrotesk bədəni açıq, qabarıq, ifraz edən, dönüşən bədən: *“In grotesque realism... the bodily element is deeply positive”* [22, s.19] – *“Qrotesk realizmində... bədənsəl element olduqca müsbətdir”*. Maddi bədən “şən” və “utopik” kimi göstərilir. Baxtin anlayışın ikinci mənasını açaraq, onu “post-Romantik” adlandırır. Bu qroteskin modern mənasına uyğundur, çünki o yadlıq, düşmənçilik və qəddarlıq kimi təsvirləri əks etdirir. Bu formaya imtina və itaətsizliklə ehtiva olunduğundan mənfi dəyəri aid etmək mümkündür. Onun sadə dildə istifadəsi açıq şəkildə alçaldıcıdır.

Hər iki qrotesk forması əsas obrazların bədənələrinə həkk olunub. Karterin roman qəhrəmanı erkək Evelin olaraq başlayır, amma fiziki və əqli olaraq qadına - Həvvaya çevrilir. Byula tayfasının qadınları tərəfindən səhrada əsir alındıqda, Evelin özünü tanrı olaraq təsvir edən ilahə “ana” ilə görüşə aparılır. Onun bədəni əsirin görüntü dairəsini doldururdu: *“She was so big she seemed, almost, to fill the round, red-painted, overheated, red-lit cell”* [45, s. 63] – *“O elə böyük idi ki, sanki dairəvi, qırmızı rəngli, çox qızdırılmış alovlu hücrəni doldururdu”*. Evelinin təsvirinə görə onun qolları *“like girders”* – *“tir kimi”* idi və imagines *“the sun in her mouth”* – *“ağzında günəş”* tutmuşdu [45, s. 64]. Artemidaya olduğu kimi, ana tələb etdi ki, davamçılarının hər biri bir döşünü qurban etsin və *“flung a patchwork quilt stitched from her daughters' breasts over the cathedral of her interior”* [45, s. 60] – *“qızlarının döşlərindən yamanmış yorğanı kilsənin üzərindən atdı”*. Bununla, o, bol məhsuldarlığı göstərməyə çalışırdı. Burada biz Rablesayağı qroteskin bəzi aspektlərini görə bilərik – bədənsəl formaya şişirdilmiş, əlçatmazlıq daha da məhsuldarlıq simvolu və aşağı təbəqə üzərinə fikrin yönləndirilməsi. Bu daha çox Həvvanın bətninin sonrakı inşasının və Byulanın yumurtalıqlarının səhra təbəqəsinin altına yerləşdirilməsi təsvirlərində vurğulanır. Təsvir şübhəsiz ki, yumorsuz ötüşür: *“Her nipples leaped about like the bobbles on the fringe of an old-fashioned, red plush curtain”* [45, s.64] – *“Onun sinəsi köhnə*

dəbli, qırmızı, dəbdəbəli pərdənin saçaqları kimi atılırdı” və burada karnavalistik gülüşlə ifratı təqdim etməsi, Rablesayağı əhvalın önəmli cəhəti ilə üst-üstə düşür.

Karter ananın cüssəsindən patriarxal təsvirli qadın bədənini anlayışını dağıtmaq üçün istifadə edir. Ananın təsviri hekayəni nəql edən Evelinin erkək hissiyatından süzülərək sözlərə tökülür və fiziki şişirtmə, ifrat və təhriflə tipik ana obrazına parodiya edir. Evelin anaya bədheybət kimi yanaşır: *“the bull-like pillar of her neck,... false beard of crisp, black curls,” and the obvious result of the program of grafting fill him with “squeamish horror”* [45, s. 59] – *“öküzvari boyun, saxta saqqal və qara buruqlar”*. *Döşkəsmə mərasimi onu “iyrəndirir və qorxuya salır”*. Karter romanı kontekstində bu münasibət önəmlidir, çünki Evelin erkək olaraq, şişirdilmiş diş bədənininə münasibət göstərir. Ananın bədənini burada başqa bir mənə kəsb edən qrotesk kimi əsas mərkəzi obraz hesab oluna bilər. Evelinin onun bədənini həyat bəxş edən deyil, çirkin olaraq, təsviri tezliklə onun öz yeni bədənininə köçürülür. Evelin axtalanır və sonra iki ay ərzində plastik əməliyyat nəticəsində bioloji qadına çevrilir. Tamamlandıqda isə yeni Həvvə özünün də *“as mythic and monstrous as Mother herself”* [45, s. 83] – *“ana kimi mistik və vahiməli”* olduğunu anlayır. Bu, Meri Russonun Baxtinin bədənsəl qroteskə verdiyi mənəni tənqid etməsini açıqca nümayiş etdirir. Russo qeyd edir ki, o, *“fails to acknowledge or incorporate the social relations of gender in his semiotic model of the body politic, and thus his notion of the Female Grotesque remains... repressed and undeveloped”* [139, s. 219] – *“özünün siyasi bədən semiotik modelində cinsin ictimai əlaqələrini qəbul etməkdə və ya nəzərə almaqda müvəffəq olmur. Bununla, onun diş qroteski tiran və geridə qalmış olaraq qalır”*. Onun məntiqinə görə qadın bədənini artıq ictimai əlaqələr daxilində yerindən olmuş və marqınallaşdırılmışdır, çünki bədən ya nizamlayıcı normalara uyğunlaşmalı, ya da başqa olaraq, uzaqlaşdırılmalıdır. Bu səbəbdən, diş olan bədən və qrotesk ikiqat qovulduğu yerdən bərpa edilməlidir. Qroteskin post-romantik tərifini, təsvir olunmuş başqalıq, təcrid olunma, marqınallaşdırılmış düzensizlik təcrübəsi, Karterin romanındakı anılan fiziki müxtəlifliklə səsleşir. Bu fərq, Həvvanın və onun tərəf müqabili Tritessanın çoxşaxəli təbiətindən asılıdır – hər ikisi hermafrodit (ikicinsiyətli) şəxsiyyətə çevrilir. Evelinin gələcəyi haqqında ipucunu yazar əsərin

əvvəlində, o, kimyagər qonşusunun evinin damını qarışdıranda verir: *“There was a seventeenth century print, tinted by hand, of a hermaphrodite carrying a golden egg that exercised a curious fascination upon me”* [45, s. 13] – *“Orada 17-ci əsrə aid çap vərəqi vardı, əllə çəkilmiş, qızıl yumurta daşıyan hermafroditin təsviri məndə qərribə məftunluq doğurdu”*. Əsl ikicinsli bədən tərəfindən duyulan zəriflik və lətafət, Tritessanın hermafrodit təbiəti qəddarcasına ifşa olunduqda, nifrət və rişxənd ilə ifadə olunur. Tənhalığı özünə dost etmiş kino ulduzunun cazibəsi dünyaca məşhurdur və o, öz dişiliyinin inşası ilə məşğuldur. Onun zərif görünüşü və libas altındakı kişi bədəni aşkarlandıqda, dişiliyi sorgulanmağa başlanır. Tristessanı əsir alanlar onun ikili təbiətini aşkarladıqda, ona olmazın işgəncələr verir, onunla qrotesk kimi davranırlar: *“They made ropes from twisted strips of his own negligé and tied him by his wrists from a steel beam, so there he dangled, naked, revealed”* [45, s. 129] – *“Onlar onun uzun gecəliyindən kəndirlər düzəldib, biləklərini polad dirəklərə bağlamışdılar; orada onu başıaşağı asır və ya aşağıya doğru atırdılar”*. Tritessanın açılmış bədəninin təsviri göstərir ki, qrotesk tamamilə mənfi olaraq görülür. Bu ikicinsli, öz əsir alanlarına qarşı “çılğındır”, rişxənd və nifrətin heç bir formasını nümayiş etdirmir. Həvvə özünü qurbanına qarşı nəvazişkar göstərdikdə, ona qarşı da eyni vəhşi davranışları təkrarlayırlar.

Qrotesk bədənin bu cür təhlili alçalmanı təcrübə etmiş Evelin (Həvvə) və Tritessanın bədənləri üzərindən oxunduqda da öz təsdiqini tapır. Kristevanın alçalma kateqoriyası, yadlaşmanın başlanğıcını subyektin bədəninə və birinin digərindən əmələgəlmə və ya digərinə çevrilmə anına yerləşdirir. Bu, Evelinin ananın gözündə itaətsizliyi ilə uzlaşır. Kristevanın alçalmaya verdiyi tərifdə onun travmatik effektlərini tamamilə anlamaq mümkündür: bu *“what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The inbetween, the ambiguous, the composite”* [95, s.4] – *“şəxsiyyəti, sistemi, nizamı yerindən edən bir şeydir. Elə bir şey ki, sərhədlərə, vəzifələrə, qaydalara hörmət etmir. İkisinin arasında, ikibaşlı, mürəkkəb”*. Karterin romanında alçalma təcrübəsi hər fərdin ictimaiyyətin cinsiyyət üzərinə qoyduğu sərhədləri keçməyə çalışdığında peyda olur. Biz görürük ki, Evelin öz bədəni bioloji transformasiyaya məruz qaldığında dəhşət içərisində buna münasibət bildirir,

öz bədən forması buna nifrət hissi doğurur. Onun bioloji qadına çevrilmə prosesi başa çatdıqda, nifrət hissi ananın ki ilə birbaşa müqayisə olunaraq, səsli şəkildə ifadə olunur: *“I would wince a little at such gross modulation of a flesh that had once been the... twin of my new flesh”* [45, s. 77] – *“Mən belə cismin bu cür tam modulyasiyasına məəttəl qalırım, bir zamanlar bu bədən əvvəlki mənə əkiz idi”*. Bədən hədudlarının yenidən təşkili ilə Evelin özünə cavab verərək, Frankiştəynin eybəcər bədheybətinə bənzər birindən yeni bu formaya döndüyünü demək istəyir.

Oxşar bir transqressivya Tristessanın paltarının çıxarılması səhnəsində əks olunub. Bu, mənadakı vacib dəyişikliyə işarə edərək, onun cinsi statusunun qəddarcasına yenidən baxılmasına məcbur edildiyini göstərir. Onun gizli cinsiyyət orqanının varlığını etiraf etməyə məcbur edilməsilə, Tristessa şəxsiyyətində dəyişiklik yaşayır və *“wailing [which] echoed round the gallery of glass”* [45, s.128] – *“ağlaması şüşəli qalereya boyu əks-səda verdi”*. Hər iki obraz öz formasıyalarını etiraf etməyə məcbur edilir və şüurlu şəkildə baş verən dəyişmə anında onlar həmçinin, öz bədənlərinin alçalmasında iştirak edirlər. Tristessanın şüşə evinin qotik üslubu, özünü kəşf və bərpanı vurğulayan bədənsəl təsvirlərlə əhatə olunub. Tristessanın mumdan hazırlanmış mavzoleyi “Ölümsüzlər zalı” xüsusi dəbli fiqurlar Tristessanın hücumçuları tərəfindən parça-tikəyə bölünür və qərar verilir ki, Həvva və Tristessa arasında qondarma toy baş tutmalıdır. Bu zaman onlar dörd biryana səpələnmiş parçaları toplayıb “şənlik” şahidləri düzəldirlər.

Bu şəkilli pəzl metaforu bizi müasir və ya post-romantik qrotesk anlayışının mərkəzinə gətirir. Bu qarışıq təsvirdə həll olunmamış bir şeyin görünüşü var və izləyicini təhrik edir ki, açıq fərqləri birləşdirməyə çalışsın. Başqasının rişxənd və obyektləşdirilməsilə insanlar özlərini normal olduqlarına, digərlərini isə qeyri-normal olduqlarına inandırmağa cəhd edirlər. Mişel Fuko 19-cu əsr fransız hermafroditi memuarlarına girişdə göstərir ki, orta əsrlərdən ta sonuncu əsrə qədər, cinsi statusu şübhə altına alınan hər kəsdən ömürlük bir cinsi kimlik seçməsi tələb olunurdu və bu adətən, hansı cinsin həmin bədən üçün uyğun olmasını deşifrə etmək həkimin vəzifəsi idi. Və indi, 20-ci əsrdə yalnız bir cins fikrinin həqiqət qəbul edilməsi hələ də qalır. Hələ də homoseksuallığın və ya cinsi dəyişməyin böyük əksəriyyət tərəfindən

yanlışlığına inanılır. Fuko deyir ki, *“a manner of acting that is not adequate to reality” and, further, that “sexual irregularity is seen as belonging more or less to the realm of chimera”* [67, s.10)] – *“reallığa adekvat olmayan davranış manerası” və daha sonra “cinsi qanunauyğunsuzluq od püskürən mifik varlıq – Ximeranın dünyasına aid bir şey kimi görünür”*.

Göründüyü kimi, qarışıq formalı xəyali mifik məxluq Ximeranın təsviri Karter romanının ana xəttini təşkil edir. Onun yaradıcılığındakı fantastik ünsür, əksər hallarda nəql edənin səsinin banal tonuyla şərh olunur və bu magik realizm üslubuna xasdır. İlk öncə qeyri-adi görünə bilən istənilən ssenari və ya şəxsdən, Həvvanın, Tritessanın, ananın cisimləri daxil olmaqla, məndə qorxunc deyil, həqiqi aberrasiyalar olaraq bəhs edilir. Romanın əsas qəhrəmanı kəşf yolunda səyahətə çıxır və öz bədənini oxumaqla cinsi identikliyin bütün fərqliliklərinə qucaq açır; onlardan bəziləri bir zamanlar ona yad idi – ən çox da dişiliklə əlaqədər olanlar. Evelin daha sonra öz niyyəti üzrə səyahətə çıxır: *“Mən səhraya gedədim, o geniş ölkənin ürəyinə. O səhraya ki, onlar ona arxalarını çeviriblər, qorxublar ki, onlara öz boşluqlarını xatırladar. Səhra, susuz torpaq, orada ximeraların ximerasını tapardım, orada, o qum dənizində, dünyanın insan ayağı dəyməmiş hissəsinin ağ qayalıqları arasında. Düşündüm ki, mən özüm orada ən əlçatmaz Ximeranı tapa bilərdim”*.

Biz əsas qəhrəmanın və onun tərəf müqabilinin bədənlərini şərh edərkən, qroteskin çox mənasının olduğunu görürük. Tək olarkən, Həvva və Tritessa qucaqlaşanda, Həvva *“we had made the great Platonic hermaphrodite together”* [45, s.148] – *“biz Platonik birlikdə hermafrodit əmələ gətirdik”* deyər, bundan agah olduğunu bildirir. Platona görə hermafrodit əsl insan formasıdır, sonradan ikiye bölünüb, bununla iki cinsi və insanın öz əsl yarı ilə birləşmə istəyini izah edir. “Yeni Həvvanın ehtirası” əsərində, hermafrodit subyektə münasibət bəzən cənubi amerikalı yazar Karson Mak Kullerin yazılarında qrotesklə qarşılaşdırılır və oxşar qəbul edilirdi. Lakin Mak Kullerin əsərlərində qroteskdən, cəmiyyət tərəfindən marqınallaşdırılmış və dəli adlandırılanların həyatlarını araşdırmaq üçün istifadə edilir. Rableyə qayıtsaq, Baxtinin Rablenin əsərlərində rast gəldiyi karnavalın bədənsəl qroteski və özgələşmənin müasir vəziyyətini əks etdirən post-romantik yöndəmsiz

bədənli qrotesk arasında maraqlı bir əlaqəni üzə çıxarmış olarıq. Qroteskin bu iki mümkün forması Rablenin “Qarqantua və Pantaqrueel” əsərində mərkəzi obraz ilə uzlaşır. Çünki burada, Qarqantuanın geyindiği şlyapanın üzərindəki emblemin təsvirində: *“Qırx funtdan ağır gələn qızıl külçənin arxasında olduqca ona yaraşan emallı fiqur vardı. Orada bir- birinə baxan ikibaşlı, dörd əl-ayaqlı kişi bədəni, bir cüt uzunqulaq, kişi və qadın cinsiyyət orqanlarının birləşməsi təsvir olunmuşdu. Platonun “Simpozium” əsərinə əsasən bu, öz mistik soyunda insan təbiətinə vurğu idi”*.

Bəs onda, biz mənfi qroteskin emblemini taxmış, müsbət qrotesk təsvirindən nə anlamalıyıq? Onların hər ikisi rəsmi mədəniyyətdən uzaqdır. Lakin birinci xoşbəxt, çılğın, azaddır. Bizim rişxənd mənası verdiyimiz müasir dönm qroteski, müvəffəqiyyətsizliyi, qadağanı və anormallığı təsdiq və tərənnüm edir. Qarqantua qrotesk simvolu kimi hermafroditi müdafiə etdikdə, bütün bəşəriyyətin bir zamanlar bu formada olduğu, məhz eyni kökləri paylaşdığımız faktını qeyd edir. Müasir dövrdə hermafrodit bədənin yad bir ünsür kimi rədd edilməsi faktı sübut edir ki, bu vəziyyət elmi bir fakta münasibətlə deyil, vizual uyğunsuzluğa qarşı olan ictimai təzyiqlərə görə inkar edilir. Bu cür inkar ximera xüsusiyyətlərinə malik, nümayiş etdirən istənilən bədənə qarşı tətbiq olunur.

Burada önəmli olan yeni Həvvanın öz dəyişilmiş bədəni ilə barışmasıdır. Yeni Həvvanın bədəni ana tərəfindən elə dizayn olunmuşdu ki, ictimai normalara uyğun mükəmməl dişilik idealını əks etdirsin. Həvvanın isə normalığın görünüşü olan bu dəyişim prosesinə qrotesk kimi münasibət bəslədiyi aydın olur. O, unuda bilmir ki, indiki bədəni “istehsal olunub”: *“Mən atılmış leşdən dünyaya gəlmişdim, hiyləgər dərialtı vasitəsilə yenidən doğuldum, ... mənim göyçək simam buddaxili ağırlı dəridən tikilib təşkil olundu”*. Tristessanın üzünə baxanda Həvva xatırlayır ki, onlar *“mysteriously twinned by [their] synthetic life”* [45, s.125] – *“sintetik həyat tərəfindən gizlicə əkizləşdiriliblər”*.

Öz bədən görünüşü haqqında düşüncələri aşaraq, olduğu vəziyyət barədə inadkar hislərin öhdəsindən gələrək, Həvva öz ximerik təbiəti şərəfinə ziyafətdə iştirak edir və şüşə evin dağıdılmasından sonra Tristessa ilə birləşir. İki hermafrodit bədən arasındakı cinsi əlaqə anı bəziləri tərəfindən önəmsənməyə və bərpa edilmiş birliyin heteroseksual

fantaziyası kimi görülə bilər. Lakin bədənin və onun gender hüdüdlərinin pozulmasını qeyd etməsi mənəcə, bu təsvirin müsbət anlaşılmasını dəstəkləməyi nəzərdə tuturdu.

Ximeraların, hermafritlərin mümkünlük sahəsində mənşənin mənbəyi və həzz alma sahəsi olaraq yerləşdirilməsi, bu iki bədən üzərindən yazılır. Karter çox ustalıqla əsərdə ximerik formalı bədənəri ön plana çəkir. Özünün qroteskdən istifadəsində Karter həmin obrazları, ana və Zero parodiya edir. Bunlar gender üzərində ənənəvi perspektivlərə və onların sərhədlərinə meydan oxuyarkən, gender identikliyin inşası üzərinə miyop baxış sərgiləyirlər. Həvva və Tristessa qucaqlaşanda bütün sərhədlərin müvəqqəti yox olduğu tək bədən yaranır. Baxtinin müsbət qroteskinə misal olaraq, bu təsviri oxusaq, orada birinin ölümü, digərinin doğumu bir bədəndə görülə bilər: *“two bodies in one, the budding and the division of the cell”* [22, s. 52] – *“birində iki bədən, hüceyrənin yayılması və bölünməsi”*. Həvva özünün yeni biçilmiş identikliyinə öyrəşməyə başlayanda, Tristessa öz həyatının son saatlarını yaşayır, onlar identikliyin bağlılığı zirvəsini paylaşır və bununla, əfsanəvi, mifik varlığın formasını birlikdə yaradırlar.

Patriarxal, dualistik mədəniyyətlərdə kişi özünü sübut etmək, üzə çıxarmaq üçün qadına ehtiyac duyur. Qadın olmadan, kişi, “önəmli”, “üstün tutulan” və “zəruri” hesab edilə bilməz. Nəticədə, əgər qadın özünü kişi strukturundan kənarında müəyyən etməyə çalışarsa, öz şəxsi identifikasiyası üçün yeni əsas tapmalıdır. Birlikdə fərqli olmaq, artıq başqa olmaq deməkdir. Anjela Karter bunu, özünü açıqlama vasitəsi olaraq təqdim edir. “Ağıllı uşaqlar”da oxşar əkiz olmaq, qadın obrazın öz “simasını” gizlədərək, patriarxal strukturun onu tərifləmə əsarətindən uzaqlaşdırmağın əsas üsullarından biridir. Nora və Dora Çanslar öz bənzərsizliklərindən agah idilər. Eyni zamanda şəxsi və fərdi oxşarlıqlarından kütləni və xarici şəxsiyyətləri çaşdırmaq üçün hadisələri müəyyən səmtə yönəldirdilər. Onlar dünya görüşü güc olaraq, tanıyır və anlayırdılar ki, nə qədər məlumatlıdırlarsa, o qədər idarəetmə gücünə sahib ola biləcəklər; onların bənzərlikləri gücləridir. Öz fərqliliklərini başqalarından gizlədərək, hadisələri idarə etmək və təşəbbüskar olmaq üçün gücə yiyələnirlər. Karter daha sonra əsas qadın obrazlarını standart rollardan və onlarla əlaqəli stereotiplərdən – xüsusilə, evlilik və analıqla bağlı uzaqlaşdıraraq, qadına verdiyi tərif dəyişir. Karter üsulu

qadının patriarxal struktur daxilində izahına baxdıqda, postmodern dünyadakı əlamətləndirmə vasitələrinin bir çoxu kimi identikliyin də getdikcə önəmsiz hal aldığı aydın olur. Karter qadına verilən qəlibləşmiş tərifi alt-üst edərək, qadının özünü tapacağı və özü-özünü tərifləyəcəyi boşluğu genişləndirir. Karter başqalıq anlayışından kifayət qədər istifadə etməklə, kişi cinsiyyət orqanının ilk və əsas göstərici kimi qəbul olunduğunu yanlış düşüncə kimi vurğulamaq istəyir.

Jak Derridanın “Qrammatologiyadan” əsərində qeyd etdiyinə inansaq, *“the signifying process is composed of an infinite chain of signifiers and there is no ultimate or originary signifier, then there can be no privileged signifier”* [58, s.234] – *“əgər işarə prosesini, göstəricilərin sonsuz zəncirindən təşkil olunsa, o zaman ilk və son əlamət yoxdur, beləliklə, üstün olan əlamət də mövcud deyil”*, çünki şəxsiyyət özü işarə prosesidir. Üstün olan və ya ilkin identiklik düşüncəsi Karterin başqalıq anlayışını şişirtməsi ilə yanlış anlaşılmaya məruz qalır. Nora və Dora qadın olduqları üçün fərqli illklərdir. Karter başqanın bu mövqeyindən, özünün erkəyin göstərici olan digərə qarşı hücumunu başladır; kişi özünün xarici tərifini yaratmağa məhkum edilir. Öz qəhrəmanını başqasının yerinə qoymaqla Karter açıq şəkildə ona olan ehtiyaca rişxənd edir. Bu ehtiyac erkəyin törəməyə olan gizli istəyidir. O, göstərir ki, fərqlilik törəmənin əlaməti deyil, törəmənin çatışmazlığıdır. İşarəedicilərin və təyinedicilərin proses ilkin və fərqli kimi göstəriləndə, prosesini məhdudlaşdırmaq mümkün olmur.

O, bu çatışmazlığı “Ağıllı uşaqlar”da ilkin olaraq doğma ata, bəzi hallarda, ananın olmaması ilə diqqətə çatdırır. Nora və Dora öz əsl ataları Melçiyor Hazard tərəfindən qəbul edimləyib, əksinə, əkiz qardaşı, Pereqrinin qızları olduqları onlara deyilib. Pereqrin isə qızların həyatında varlığından daha çox yoxluğu ilə yadda qalır. Nora və Doranın ögey bacıları, İmogen və Saskianı Melçiyor öz qızları olduqlarını iddia etsə də, onlar Pereqrinin doğma övladlarıdır. Karterin bu iki nümunə ilə ənənəvi identifikasiya vasitələri – ata adı və atanın şəxsiyyəti ləğv etməsi, əsərin başlıca məqsədlərindən birinə çatmağa, şəxsiyyətin ən dəqiq və yekun anlayışını sorğulamağa yol açır. Əgər əsl atalar bəlli deyilsə, onda patriarxiya necə mövcud ola bilər? Aydın patriarxal soy olmadıqca, patriarxal imtiyaz da ola bilməz.

Karter Nora və Doranı ənənəvi ata şəxsiyyətinin bağından uzaqlaşdırdığı üçün identifikasiya vasitələrini başqa bir yerə yerləşdirməli idi; onların şəxsiyyətini nə özlərinə, nə də başqasına deyil, bir-birlərinə yerləşdirməyi seçir. Bu o demək deyil ki, onlar arasında heç bir bənzərsizlik mövcud deyil, əlbəttə onlar da müəyyən qədər fərqlənirlər. Onlar fərqli ətiqləri sevirlər və saçlarına da fərqli lentlər bağlayırdılar, bununla başqalarının onları tanıya bilməsi üçün əsas nəzarəti əllərində saxlayırdılar. Bu qabiliyyətlərindən xəbərdar olsalar da, bundan ilk istifadəni Dora edir. O, cinsi aktiv və rahat olan Noradan bir kişi ilə yatmaq üçün onun yerinə keçməsinə xahiş edir: *“Mən bədənimdə yad bir ətir hiss etdim və şəhvət məni bürüdü. Onlar məni Nora çağırdıqda anladım ki, mən oğlanları öpə, şən əhval-ruhiyyə ilə qucaqlaya bilərəm, çünki bütün bunlar təbii idi. Mənə gəldikdə isə... İndi mən Nora idim – kişilərlə bağlı heç nədən çəkinməyən biri”*. Dora ətir vurmaqla bacısına dönmüşdü. Bu sadə dönüşlə Dora və Nora öz şəxsiyyətlərini rahatca dəyişdirə bilirlər. Lakin bu yalnız onlara məlum idi, şəxsiyyətin tətbiq olunduğunu ictimai perspektivdən qaldırmışdılar. Öz gələcəklərinin idarəsinin şəxsiyyətlərinin idarəsinə bağlı olduğunu anladığıda, onlar eyni fiziki görünüşü saxlamaq qərarına gəlirlər: *“Nora often talked wistfully about going blonde. She felt the future lay with blondes. Should we? Shouldn't we? One thing was certain – she couldn't do it unilaterally. On our own, you wouldn't look twice. But, put us together...”* [47, s.77] – *“Nora tez-tez pərişan halda sarı saçına çevrilmək haqda danışır. Ona elə gəlirdi ki, gələcək sarı saçındadır. Etməliyik? Yoxsa yox? Bir şey məlum idi – o, bunu özbaşına edə bilmirdi. Ayrılıqda iki dəfə baxmazdın, bizi eyni sanardın...”*. Şəxsiyyətləri onların əmtəəsi idi və onlar bunu necə bazara çıxaracaqlarını öyrənmişdilər. Fərqli cəhətlərini bir-birindən gizlətmələri anomaliya idi, onların özlərinə məxsus başqalığı çöl dünyaya qaranlıq idi.

Nora və Dora Lakeniyan güzgü mərhələsini dəyişməyin yolunu tapmışdılar. Lakana görə, güzgü mərhələsi yanlıştır, çünki şəxsiyyət güzgüdə yaradılır, fərdin özündə deyil. Lakin biri digərinin güzgüsündə olduğu üçün *“We never saw what other people saw. I would look at Nora, faithful as my looking glass”* [47, s. 95] – *“Biz heç vaxt başqa insanların gördüklərini görmədik. Mən Noraya öz səmimi güzgüm kimi baxa bilərdim”* və hər ikisi aktiv şəkildə öz əkslərini saxlamaqda və onu idarə etməkdə

iştirak edir. Onlar güzgüdəki şəkli idarə edə bilirdilər. Digər Qadının “Spekulum” əsərində Lyus İriqaray dominant mədəniyyətdəki bir tendensiyanı izahat edərək bildirir ki, onlar əsl şəxsiyyəti surətin əksinə deyil, platonik ideala yerləşdirirlər: *“The Idea is intended to be real, independent of the art of mirrors”* [88, s.149] – *“İdea real, güzgülərin incəsənətindən azad olmağa niyyətli”*. Karter yaratdığı qadın obrazı ilə kişi idealını sorgulayır. O qadınlar ki, bir-birini əks etdirir və şəxsiyyətləri də bu əkslərdə mövcuddur; bu ideali qəbul etməmək patriarxiyanın paradıqmaya əsasən tərifi etməsi qabiliyyətini inkar edir. Başqalığı sərgiləməmək dominant mədəniyyətə təhlükədir; o özünü olduğu kimi ortaya çıxarmalıdır. Daha çox fərdin öz başqalığını aydınlığa çıxarmaması ilə onlar dominant mədəniyyəti öz üstün göstəricisinin xəyali təbiətini qəbul etməyə məcbur edirlər. Bu daha çox transvestizm və çarpaz-geyinmə (cinslərin bir-birlərinin tərzində geyinməsi) mübarizə apararkən çoxlarının nümayiş etdirdiyi qorxu və narahatçılıqda daha aydın görünür.

Baxmayaraq ki, çarpaz geyinmə və transvestizm əsərdə əsas motivlər deyil, aktyorlar, ifaçılar və şou göstərənlər – mən transvestizmi öz şəxsiyyətlərini dəyişə bildikərinə görə aktyorlarla əlaqələndirirəm – romanın ayrılmaz hissəsidir. Alber Kamyu aktyorda öz qəhrəmanını yarada bilmə qabiliyyəti görürdü: *“O, üç saatdan sonra bu gün üstləndiyi maska altında öləcək. Üç saat ərzində bütöv müstəsna həyatı ifadə etməlidir. Bu, tapmaq üçün itirmək adlanır. Birinin auditoriyadakı bütün ömrünü əhatə edəcək, bu sonlu həyat yolunu aktyor üç saatda yaşamalardır”*. Birinin həyatına və yerinə keçmək, özünü itirib, yeni bir mən tapmaq bacarığı əsl şəxsi identiklik ideyasına meydan oxumaq idi. Melçiyor Hazard Şekspirsayağı bir aktyordur, sonralar romanda onun filmlərə çəkildiyi təsvir olunur. Nora və Dora da əvvəlcə Şekspir komediyaları əsasında səhnəyə qoyulan tamaşalarda mahnılar ifa edən musiqili teatrın qızları idi, sonra onlar da filmlərdə çəkilməyə başlayırlar. İmogen və Saskia (Pereqrinin doğma qızları) Londonda aktrisadırlar. Tristram və Qaret Melçiyorun oxşar əkiz oğlanları özlərinə görə aktyorlar və ya başqa şəxsiyyətləri üstələnməyi özlərinə peşə seçmiş biridirlər; Tristram, teleoyun şousunun aparıcısı, Qaret isə vaizdir. Başqa şəxsiyyətlərə bürünmək çarpaz-geyinmənin bir formasıdır və istənilən ilkin identikliyi

və ya göstəriciliyi inkaretmə deməkdir. Yalnız Nora və Dora deyil, bütün ailə təhlükədir, çünki hər ailə üzvü ya şəxsiyyətini inkar edir, ya da gizlədir.

Karter bütünlüklə başqalardan ibarət ailə yaradır. Onlar açıq şəkildə başqadırlar, lakin oxucu obrazları dərk etməyə başlayanda, anlayır ki, digər sadəcə olaraq, məntiqi işarədir, əsl cizgi deyil. Seksuallığın müzakirəyə qapalı məsələ olduğu qərbdə, cinsiyyət rəmzləri, qadınliq və kişilik ehtiyatla gizlədilən cinsiyyət orqanları kimi deyil, paltar, makiyaj, saç düzümü və hətta peşə kimi səthi və maddi rəmzlərdir. İşarələndirici zəncir fərdin, qadın və kişi üçün cəmiyyətin yaratdığı xarici görüntüsü qəbul etməsindən asılıdır. Çarpaz-geyim fikrinin özü bütövlükdə işarələndirmə sisteminin davamsızlığını ortaya çıxarır və işarə edilən şəxsiyyətin əsl mahiyyətini sorgulamağa çağırır. Bu fikir ən yaxşı formada Şekspirin “On ikinci gecə” və ya “Nə edərdin?” əsərlərində ortaya çıxır. “Nə edərdin”i Nora və Dora müxtəlif başlıqlar altında ifa edirlər: *“What You Will; What? You Will?; What! You Will?; What! You Will!; and What You Will”* [47, s. 87-90] – *“Edəcəyin bir şey; Sən, nə edərdin?; Nə edərsən?; Nə edəcəksən!; Nə edəcəksən?”* Başlıqlardakı dəyişmə şəxsiyyətlərdəki dəyişməyə işarə edir. Obraz makiyaj və kostyumunu dəyişməklə fərqli birinə çevrildiyi kimi, başlıqlar və tamaşalar da durğu işarəsinin tətbiqi ilə dəyişə bilər. Bu şəxsiyyət davamsızlığı daha çox çarpaz-geyimdə aydınlığa çıxsa da, müxtəlif şəxsiyyətlərə çevrilən aktyor və səhnə adamları üçün də keçərlidir. Karterin bütün qəhrəmanları fərqli şəxsiyyətləri üstələnir; hər biri göstərməyə çalışır ki, ilkin rənz və ya şəxsiyyət mümkün ola bilər. Şəxsiyyət aktyorluqda olduğu kimi asanlıqla “geyinilə” və “çıxarıla” bilirsə, onda o şəffaf olmamalıdır, əksinə, bütün işarələyici proseslərə xas eyni cür problemlərə qarşı həssas olmalıdır. Heç bir üstün və əsas göstərici yoxdur; kişi cinsiyyət orqanı qadıninkindən heç də üstün deyil.

Karter bütün qəhrəmanlarını açıqca rol ifa edən mühitlərə yerləşdirir; bu oxucuya bütün romana Baxtin karnavalı kimi tamaşa etməyə fürsət verir. Meri Russo karnavalın cəmiyyətdə yaratdığı pozulmadan danışır: *“Karnavalın maskaları və qəddarlığı, yüksək mədəniyyət və mütəşəkkil cəmiyyəti saxlayan və işarə edən fərqlərə və sərhədlərə qarşı müqavimət göstərir, vahimə yaradır və onları yıxır. Sanki karnaval bir bədən forması alıb, yüksək mədəniyyəti udur və özünün şişmiş, idarəsiz halı ilə onu*

qaytarır və yenidən bütün variantlarda rekombinasiya olunur, tərsinə çevirməyə və deqredasiyasına başlayır... Karnaval hər şeydən əvvəl sadəcə geriçəkilmə deyil, bir qiyam yeri kimi düşünülə bilər”.

Məsafə və sərhədin bu qeyri-stabil halında, şəxsiyyət və mədəniyyətin üsyankar və dağıdıcı təbiəti mövcuddur. Mədəniyyətin sərhədlərini sorgulamaqla Karter onun fərqlərini və izahlarını, xüsusilə, qadının yeri və tərifini sorgulayır. Qadınlar, həmçinin, bütün adı çəkilən digər üzvlər aktiv ola və dominant cəmiyyətdəki imtiyaz, təsəvvür sistemini dağıda bilərlər.

“Şadsayağı qadın” romanında Karter azad olmayan cəmiyyətdəki qadınların mövqeyindən bəhs edir. Burada qadınların “mövqeyi” karnaval üzvündən və ya digərindən də daha alçaldılmışdır: *“A free woman in an unfree society will be a monster”* [46, s. 27] – *“Azad qadın asılı cəmiyyətdə bədheybətə çevriləcək”*. Baxmayaraq ki, bu daha çox “Sirkdə gecələr” əsərindəki qanadlı trapez ifaçısı Sofi Fevversin simasında görünür. Buna “Ağıllı uşaqlar” əsərində də rast gəlinir.

Nora və Dora xarici görünüşcə bədheybət deyillər, lakin olanlar mədəniyyətdən kənardırlar və bununla tanınmırlar, beləliklə, bu mənada bədheybətdirlər; icmalar tanıya bilmədiklərini bədheybət adlandırmağa meyillidirlər. Digərləri olmağın, karnaval üzvü və ya bədheybət kimi mövcud olmağın tanımı, dominant mədəniyyətdən kənar aktiv şəxsiyyətin olması və ona təsir etməsi baxımından fərd üçün önəmlidir. Yalnız şüurlu və aktiv olmaqla, fərd özünü ifadə edə və stereotiplərdən kənar düşünə bilər.

Üstün mövqeyə malik rəmz hesab olunan kişi cinsiyyət orqanının fitri yanlışlığını ortaya qoymaqla, Karter qadının rol və mövqeyini aydınlığa çıxarmağa çalışır. Bunu edərkən də qadını, ana və arvad çərçivəsindən və ona verilən ənənəvi tərifdən uzaqlaşdırır. Nora və Dora şəxsiyyətinin bir-birlərində tapmağa məcbur edildiyi söylənilə bilər, çünki onlar şəxsiyyətin ilkin mənbəyindən məhrum edilmişdilər: *“our mother died when we were born”* [47, s. 164] – *“anamız, bizi dünyaya gətirəndə öldü”*. Ananın yoxluğu ilə Nora və Doranın pozğun psixanalitik mənada bəxtləri gətirmişdi; onlar Kristeva və Lakanın adlandırdığı ilkin itkini – ana südündən ayrı qalmağı yaşamamışdılar, heç vaxt malik olmamınsansa, deməli, itirmiş sayılmırsan. Uşaq anası

ilə öz şəxsiyyətini ona köçürərək bağlanır; xarici şəxsiyyət mənbəyi olmadan, uşaq öz şəxsiyyətini başqa yerlərdən tapmağa məhkumdur. Nora və Doranın nümunəsində bunu onlar bir-birlərində tapırlar.

Nora və Dora həyat yoldaşı rolundan da uzaq tutulur; Doraya və bir az da Noraya görə evlilik həyatı, sonunda çıxış yolu və ya zəfər olmadan girilməyəcək bir oyundur. Nora və Doranın toyundan bir az əvvəl Dora öz əksini görür, lakin bu dəfə onun yerinə keçən Nora deyil, başqa birisidir: *“Mən öz əkizimi gördüm. Mən özümü, mənə Pizblumun kostyumunda, həyat qədər geniş gördüm, sanki güzgüdə baxırdım. O qədər aydın idi ki. Əvvəlcə, Nora olduğunu düşündüm, bir yerə qədər ... sonra atmaca olduğunu bildim...O çox canlı görünürdü, qeyd edir ki, daha yaxından baxdıqda çox da mənə bənzəmədiyini hiss etdim, sanki bir rəssamın təxəyyülü və ya solğun şəkli idi”*.

Bu qadın əksi onun evləndiyi şəxsin əvvəlki arvadı imiş. Dora qərar verir ki, toyda üç oxşar Çans bacısının olması Nora ilə düşündükləri şəxsiyyət oyununa olduqca təhlükədir, beləliklə, o, yenidən şəxsiyyətini dəyişir, əvvəlki arvadı Dora olur və öz əvvəlki həyat yoldaşı ilə yenidən evlənir. Bəy isə öz həqiqi gəlininin kim olduğundan tamamilə xəbərsizdir. Dora toy mərasimindən uzaqlaşaraq, bu toya bir izləyici kimi qatılır. Həyat yoldaşı olmaq oyunda qalmaq üçün Doraya kifayət etmirdi. Bütün bunlar az deyilmiş kimi, Pereqrin də öz kovboy geyimində mərasimə qatılır. Pereqrin onların atası kimi Tanrı atanın yerində ruhani ata rolunu oynayır və bu müqəddəs nikah mərasimini rəsmiləşdirir. Dora evliliyin olduqca yüklü patriarxal simvolizmindən özünü bunu qəbul etməməklə uzaq tutur. Dora nikahdan və onun təsdiqindən qaçır. Lakin Nora ondan fərqli düşünürdü. Noranın nikahı baş tutur, amma bütün ciddiyyət və müqəddəsliyini itirmiş halda. Çünki iştirakçıların hamısı oradadır, lakin obraza bürünmüş halda. Bununla nikahı müqəddəs birlik kimi deyil, oyun və yalan kimi göstərməyə çalışır. Bu isə orijinal mənası olmayan, ifşa olunmağa tabe daha bir rəmzdır.

Analıq Karterin görüşündə qadına aid sonuncu roldur. Dora öz-özünə düşünür: *“a mother is always a mother, since a mother is a biological fact, whilst a father is a movable feast”* [47, s.216] – *“ana hər zaman anadır, çünki o bioloji faktdır, lakin ata ötəri bayram kimidir”*. O, analığın önəmini şəxsiyyətə ötürücülüğündə tanıyır; lakin

ana öz şəxsiyyətini ötürməkdə məsul olduğu üçün, patriarxal identifikasiyanı da keçirməkdə günahkardır. Nora “ana”nı bioloji cəhətdən asılı biri olaraq görsə də, o və Nora 75 yaşlarına girdikdə vaiz ata Qaretin əkizlərinə sahib çıxmaqla ana olurlar. Pereqrin üç aylıq körpə əkizləri cibindən çıxararaq, Nora və Doraya verir, bununla əsl analığın yalnız bioloji olması fikrini təkzib edir. Nora Doraya, *“We're both of us mothers and both of us fathers... They'll be wise children, all right”* [47, s. 230] – *“Biz hər ikimiz həm ana, həm də atayıq... Onlar ağıllı uşaqlar olacaqlar”*. Uşaq dünyaya gətirmək genderdən uzaq məsələ olmasa da, valideyinlik rolu bioloji və genderlə məhdudlaşdırılmır. Ana və atanın əvəzlənən olması uşağa gender üzərinə geydirilmiş ənənəvi stereotipləri və rolları uzaqlaşdırmağa və ya təsirini azaltmağa icazə verir. Bu uşaqlar ağıllı olacaqlar, çünki onlar özlərinin identikliyi yaradacaqlar, hətta Nora və Doradan da yaxşı. Biri əkiz qız, digəri oğlandır, bu isə öz növbəsində identifikasiyanın əsas hissəsi olaraq, görülən cinsi ayrılıq-seçkiliyi silməyə yardım edəcək. Karterin əkiz bir qız, bir oğlan yaratması güman ki, birinin digərinə öz güzgüsü kimi baxdıqda cinsiyyət fərqlərini deyil, əsl özlərini görsünlər deyədir. İdentiklik bu mikrokosmik ölçüdə özünü cinsiyyət anlayışından uzaqlaşdırmış olacaq və kişi cinsiyyət orqanının üstün rəmz kimi mənası qalmayacaq.

“Ağıllı uşaqlar” romanında Anjela Karter özünü aydınlaşdırma, şəxsiyyət və mənşə ideyalarını sorgulayır. Başqalığın standart olduğu roman yaratmaqla, o yeni perspektiv açır və göstərir ki, əsl və fərqli heç bir xüsusi mənası olmayan göstəricilərdir. Hər ikisini dəyişən və maskalayan şəxsiyyət anlayışı, öz hakimiyyətini ilkin olması və bunun kişi cinsiyyət orqanı olması inancına əsaslanan patriarxal identikliyi bir birlik kimi ifşa etməyə xidmət edir. Postmodern dünyada mənşə və imtiyazlı perspektiv və xarici identiklik üçün əsasın olmasının mümkün olmadığı dərk olunan kimi, fərd mövcudluğunu sürdürmək üçün yeni məkan tapmağa məcbur olur. Nora və Doranın uşaqları üçün də, yeni şəxsi identiklik ola bilsin ki, ümumidir; zidd qüvvələr birlikdə mövcuddur, özü və digəri kimi deyil, daima ayrılan və birləşən Taonun iki yarısı kimi, xeyir və şər, qadın və kişi, ağ və qara, biz və onlar.

2.3. Mifik personajların təcəssümündə gender strategiyası

Tədqiqat işi A.Karterin azad edilmiş qadın subyektinin yaradılmasının mümkünlüyü üzərində dayanır və qeyd edək ki, “Sirkdə gecələr” bu mövzunun bir növ təntənəsidir. “Sirkdə gecələr” fantastik bir romandır. Bu, Karter yaradıcılığında kuliminasiya nöqtəsi ola bilən, lakin hələ də sonlanma funksiyası daşımayan bir yaradıcılıq əsəridir. Həm xülasə, həm də yeni başlanğıc olmaqla, o bəzi suallara cavab kimi səslənir və ya daha yenilərini yaradır. “Sirkdə gecələr” Karterin əvvəlki romanlarının araşdırdığı çoxlu vacib nəzəri məsələlərə qayıdır. Bunlardan “Ehtiras” əsəri cinsi siyasəti təşkil edən saxta universalları sökmək üçün patriarxal ideologiyayı tənzimləyən kodeksləri açıqlayır, strateji siyasət qəbul edərək, qadının stereotiplərdən kənar reallıq olduğunu göstərir. Bu paradoksal yanaşma qadın fərqliliyinin təntənəsini və demifologiziyanın oyatdığı təzadları təsvir edir və bununla da "fransız" və “amerikan” feminist tənqidinin mövqeləri ilə üst-üstə düşür. Tənqidçilərin fikrincə, Karterin bu romanındakı Fevvers digər mətnlərində başladsa da yarımçıq qalmış bütün gözləntiləri doğruldur. O, azadlıq, dəyişiklik və müsbət qadın rəmzidir. Onun təmsil etdiyi qadınlar üçün yeni diskurs, Riri P.B. Tornerin sözləri ilə: *“Consecrated by the celebration of the beginning of the 20th century”* [144, s.58] – *“20-ci əsrin başlanğıcının qeyd olunması ilə təqdis olunmuşdur”*. Roman Fevversin uçabilmə potensialı və yeni əsr arasında açıq bir əlaqə yaradır: *“It is the final, waning, season of the year of Our Lord, eighteen hundred and ninety nine. And Fevvers has all the eclat of a new era about to take off”* [39, s.11] – *“Bu Tanrımızın sonuncu ilinin yekunlaşmağa doğru gedən fəslidir, min səkkiz yüz doxsan doqquzuncu il. Fevvers isə yeni eranı başlatmaq üçün böyük möhtəşəməliyə malikdir”*. Fevversin qanadlarını ilk gören fahişəxananın sahibəsi Ma Nelsondur. O, Fevvers yeni əsr qadın azadlığının qələbə rəmzi olaraq, təsvirinin mümkünlüyünü dərk edir: *“Oh, my little one, I think you must be the pure child of the century that just now is waiting in the wings, the New Age in which no women will be bound to the ground. And then she wept. That night, we threw away the bow and arrow and I posed, for the first time, as the Winged Victory”* [39, s.25] – *“Ah! mənim balacam, deyəsən sən qapını döyməkdə olan yeni*

əsrin saf körpəsisən və orada heç bir qadın yerə bağlı olmayacaq. Sonra o ağladı. Həmin gecə biz ox və kamanı yerə atdıq, mən ilk dəfə Qanadlı Viktoriya kimi poza verdim”.

Bəzi tənqidçilər Fevversin utopik yeni qadın nümunəsi kimi asanlıqla qəbul edir. Gina Visker onu “qanadlı möcüzə” və “öz öhdəliklərinin əsarətindən qanadlanmış yeni qadın” [167, p. 94] təcəssümü olaraq görür. Rikarda Şmitə görə, Fevvers “*ideyanın mükəmməl manifestasiyası, azad qadındır*” və “*gələcəyinin xəyalını qurduğu övladıdır*” [144, s.71, 68]. Paulina Palmer isə vurğulayır ki, “*əsərdəki ən güclü azadlıq və transformasiya təsviri Fevversin özü və onun möhtəşəm qanadlarıdır*”. Palmeri narahat edən, Karterin 1978-ci il öncəsi yaradıcılığında qadın nümunələrinin “məhv edilmiş” şəkildə təqdimi idi. Lakin “Sirkdə gecələr”, “Ehtiras” onun sələflərindəki aşkar olunan çatışmazlıqları “qapayır”. Palmer iddia edir ki: “*Carter's more recent 'in a manner unprecedented in Carter's of the oppressive nature of patriarchal treatment of themes relating to psychic specificity*” [121, s.195] – “*Karterin ən son bədii yaradıcılığı öz əsərlərinə yad bir tərzdə, patriarxal strukturun zorakı təbiətinin analizi, psixi dəyişikliklə bağlı mövzuların təşkilidir və qadın spesifikasiyasını özündə birləşdirir*”. Palmer öz məqaləsinə əsərin sonunda Fevvers və Lizi arasındakı söhbəti sitatlaşmaqla başlayır: Fevvers “*bütün qadınların qanadları olacağı ümidilə gələcəyə doğru baxır*” [39, s.285]. Lakin Fevversin xəyali uçuşu yarımcı qalır, çünki onun sözləri qəyyum anası Lizinin qeydi ilə kəsilir. Bu sitat Palmerə görə, Karter yaradıcılığında gərginliyin əsas sahəsini, bundan xəbər verən iki zidd impulsu toqquşduraraq təsvir edir [121, s.179]. Bu gərginlik, daha sonra, Palmerin təsvir etdiyi kimi, yenidən təqdim edilmiş “təntənəli” və Fevversin təcəssüm etdiyi “utopik” elementlər və Karterin daha öncəki romanlarındakı demifologizasiya prosesləri arasındadır. O, Fevvers ilə əlaqədar azadlıq və dirçəliş xəyallarını alqışlayır və bunun, “*tənqidə və dəyişikliyə qapanmış şəxsiyyəti yenidən qiymətləndirməsinə imkan yaratdığını, psixi və sosial alternativ strukturların formalaşmasını*” vurğulayır [121, s.182]. O, həm də əsərin təəccüb və məmnuniyyət kimi “azadedicilər” emosiyalarını ifadə edən “magik realizmi” istifadəsi üzərinə də fikir bildirir. Romanın qadın və qadın cəmiyyəti arasındakı müsbət və yaradıcı əlaqələrinə, xüsusilə də, Fevvers və Lizi,

Minyonun lezbiyan sevgilisi Şahzadə və “*qadın kontur kulturasının yaranması*” [121, s.182] məsələlərinə atılan dərin vurğunu yüksək qiymətləndirir. Qrafinya Pinin həbsxanasından qaçıb özlərinin qadın utopiyasını tapmaq üçün tundraya üz tutmuşdular. Palmer həm şəxsi, həm də universal dəyişiklik üçün bu imkanların patriarxal cəmiyyətə yaradacağı çətinlikləri dilə gətirir. Onun məqaləsi Karterin 1987-ci ilədək olan yaradıcılığını “analitik” və “demifologizəedici”, 1987-ci ildən sonrakı dövrünü isə “təntənəli” olaraq ayırır [121, s.179-180]. Bu yanaşma “Sirkdə gecələr” romanında iki qərəzli impulsun qeyri-adi formada bir-biri ilə müqayisə olunmasına dəlalət edir: romanda demək olar ki, bütün tərənnüm anları demifologizəedici tamamlamalarla müşayiət olunur. Məsələn, roman doğrudan da, qadın qatillərin azadlığa buraxılmasını “bayram edir”. Bu qadınlar adətlərdən kənar özlərinə tamamilə yeni başlanğıc qurmaq üçün azad edilmişdilər: “*The white world around them looked newly made, a blank sheet of fresh paper on which they could inscribe whatever future they wished*” [39, s. 218] – “*Onların ətrafındakı ağ dünya, arzuladıqları gələcəyin rəsmi cəka biləcəkləri təmiz ağ vərəq kimi təptəzə görünürdü*”. O, həm tundradakı bu separatist qadın utopiyasının təsvirini demifologizə edir, həm də irəli sürdüyü bütün utopik imkanları tənqid edirdi. Qadınlar qrafinya Pinin əlindən canlarını qurtarsalar da, onların azadlığı məhduddur. Onlar tarixdən qaça bilməzlər və öz keçmiş təcrübələrinin əsiridirlər. Qadınlar övladlarının həsrətini çəkirlər [39, s. 218]. Lakin sivilizasiyadan kənar qalmalıdırlar, çünki qanundan qaçıblar. Paradoksial olaraq, romanda göstərilir ki, qadınlar tamamilə adətlərin xaricində də mövcud ola bilmirlər, çünki onlar özlərini təmin edə bilmirlər; onların bu dilemmasının gülünc təsviri separatist utopiyanın ciddiliyini inkar edir: “*For example, the women have to ask the escaped convict (their male counterpart) to 'deliver 'em up a pint or two of sperm... to impregnate such of them as were of child-bearing age and so ensure the survival of this little republic of free women*” [39, s.240] – “*Belə ki, onlar övlad dünyaya gətirmək istədikdə yenə də kişilərdən “kömək istəməlidirlər”. Çünki onlardan bəziləri uşaq dünyaya gətirəcək yaşdadır və bununla öz kiçik azad qadın respublikalarının qurtuluşunu təmin edə bilərlər*”. Burada Lizinin narahat olduğunu duyuruq: “*What'll they do with the boy babies? Feed 'em to the polar bears? To the female polar bears?*” [39, s. 240-241] –

“Bəs, onlar doğulan oğlan uşaqlarını necə edəcəklər? Onları qütb ayılarına atacaqlar? Dişi qütb ayılarına?” Emi E. Şvarts deyir ki, *“Nights at the Circus manages to bypass the didacticism and the urgent tone that tended to mar so much of the first wave of serious feminist fiction”* [145, s. 38] – *“Sirkdə gecələr” didaktizmə və ilk ciddi feminist ədəbiyyatının birinci dalğasını kölgələməyə yönəlmiş gücə üstün gəlməyi bacardı”*.

Valentin Kanninqem yazır: *“This big, superlatively imagined novel may be an extravaganza, but it refuses to be as extravagantly hostile to men's doings and tellings as some of the less well-tempered women's books nowadays are”* [54, s. 20] – *“Bu böyük, ən üst düzəndə xəyal edilmiş olan roman bir fantastik tamaşa ola bilər, ancaq bu günlərdə daha az xoşniyyətli olan qadın kitablarının bəziləri kimi, kişilərin etdiklərinə və söylədiklərinə qarşı hədsiz dərəcədə düşmən kimi davranmağı rədd edir”*. Bu, təntənə və demifiologizasiyanın narahatedici qarşılıqlı mövcudluğudur. *“Sirkdə gecələr”* azad qadın fikrinə əsaslanaraq, subyektin təşkilini tədqiq edir [144, s. 56]; daha dəqiq desək, o eyni anda şəxsiyyət fikrini dağıdan və həm də qanadları olan fəvqəltəbii qadın (onun özünə də mövcudluğu təəccüblüdür) yaradıcılığını təqdim edir.

Kler Henson Fevversin necə inanılmaz bir obraz olduğu haqda belə yazır: *“It is almost impossible to find/imagine an image of women which escapes (the) masculine/feminine, positive/negative “violent hierarchy”* [76, s.82] – *“Kişilik-qadınlıq, müsbət-mənfi “zülmkar iyerarxiya”-nı tərk edən qadın surəti tapmaq demək olar mümkünsüzdür”*. Karter özü buna Fevverslə nail olur. Karter *“Sirkdə gecələr”* əsərində fikri ikili gender qarşıdurmasından uzaq bir nöqtəyə – şəxsiyyət məsələsi üzərinə cəmləyir. Fevversin qərəzli şəxsiyyətini azadlıq və dəyişiklik gücü ilə qüvvətləndirir, həm daxili, həm də xarici tənqidçiləri heyran edir. Fevvers həmçinin, Karterin daha əvvəlki yaradıcılıq nümunələrində rast gəlinməyən yeni qadın kimi oxuna bilər. Burada Rikarda Şmit *“Sirkdə gecələr”*i *“Ehtiras”* romanının davamı kimi qəbul edir, çünki birinci adı çəkilən romandakı cücərmiş məsələlər bu romanda öz bəhrəsini verir: *“Fevvers might be read as Eve's awaited child, the New Messiah and the New Eve: Nights at the Circus is a logical sequel to The Passion of New Eve, since, in a way, the heroine Fevvers is Eve's daughter: Fevvers is the new symbol of*

femininity, the contribution to evolution Eve had expected her child to be. She is the archaeopteryx Eve had envisaged, that mystical being, 'composed of the contradictory elements of air and earth' [45, s.185] – *“Fevvers Həvvanın gözlədiyi övladı kimi, Yeni Məsih, Yeni Həvvadır: “Sirkdə gecələr”i, “Ehtiras”ın məntiqi davamıdır, belə ki, qəhrəman Fevvers Həvvanın qızıdır: Fevvers yeni qadınliq simvoludur, Həvvanın öz övladının dəyərli tutulmasına olan qatqısı. O, Həvvanın xəyalını qurduğu sehirli varlıq arxeopteriksidir ki, qərəzli elementlərin – hava və yerin birləşməsindən yaranıb* [144, s.67]. Şmitin iki əsərin bir-birini tamamladığına dair fikrini dəstəkləyən bir sıra nüanslar mövcuddur. Məsələn, Lizinin Fevversə: *“You are Year One”* [40, s.198] – *“Sən Birinci İlsən”* deməsi, Həvvanın onun dünyaya gətirəcəyi uşağı *“Birinci İl”* kimi qeyd edəcəkləri düşüncəsi bunlara sübutdur [144, s.79]. Həmçinin, “Ehtiras”ın sonuna doğru *“Kimsə sınımış dəmir dükənində bir banka qırmızı boya tapır və əfsanəni salamat qalmış divara yazır: “BİRİNCİ İL”* [39, s.172]. Həvvanın övladı ikili bədəndən yaranıb, Fevvers də ikili təcəssümü təmsil edir: O, qeyri-müəyyənlik kraliçasıdır [39, s. 81]; o həm həqiqət, həm də uydurma; yer və hava elementlərinin birləşməsidir. Qanadlar onun ya mələk, ya da pəri olduğunu göstərə bilər, lakin bunlardan biri olmaq üçün o, çox güclü və cazibədardır. Patriarxal ideologiyanın bir sıra elementlərini açmaq və istismar etməklə Karter sübut edir ki, adətlər elə adət olaraq qiymətləndirilməlidir, onlar universal həqiqətlər deyil. Bu dəyişikliyi anlamaq və qəbul etmək lazımdır.

Karterin işi, ideologiyadan tamamilə kənar utopik dünya yaratmaqla bağlı deyil, bizim malik olduğumuz düşüncə kodeksini sındırmaqla dəyişmə baş verməsi üçün şərait yaratmaqdır. Romanda bir yerdə Lizi qaçmış məhkuma deyir: *“Bizim burada, əzizim, mübarizə aparacağımız şey keçmiş tarixin uzun kölgəsidir... o ilk növbədə indiki insan təbiətini yaradan müəssisələri saxtalaşdırdı. İnsan “ruhu” saxtalaşdırılmalı deyildi. Tarixin zindan daşında saxtalaşdırılmalı olan insan “ruhu” deyildi, əksinə, insanlığı dəyişdirmək üçün elə o zindanın özü dəyişdirilməli idi. Daha sonra, biz, “mükəmməl” olanı görməsək də, ondan bir az daha yaxşısını, ya da böyük ümidlərə qapılmayaraq, heç deyilsə bəlkə daha az pisini görə bilərik”*. Bu hissə, patriarxal qurumların demifologiyası üçün “keçmiş” yenidən izah etmək və istifadə

etməklə Karterin bütün işlərini əks etdirir, onları bu günün insan təbiətini “sosial dəyişiklik vizyonu yaratmaq və bu sosial dəyişikliyin necə olacağını sorgulamaq üçün yaradır. Bu görüşdən irəli çıxaraq, Fevvers oxumağın ən məntiqli yolu onu utopik yeni qadın kimi görməmək, əksinə “Sirkdə gecələr”i onun qanadları olan möhtəşəm qadın təqdimatı ilə oxumaqdır. Fevvers ya “hər qadın” kimi, ya da “20-ci əsrin qadını” ola biləcəyi kimi tərcümə edilə bilər.

Özünün uzun tərcümeyi-halına başlamazdan öncə Fevvers Uolserə ilk uçuşunu etmək istərkən necə tərəddüd içində qaldığını danışır: *“I feared a wound not of the body but the soul, sir, an irreconcilable division between myself and the rest of mankind. I feared the proof of my own singularity”* [39, s. 34] – *“Mən bədənin deyil, ruhun yarasından qorxurdum, cənab, mənim özüm və bəşəriyyət arasındakı barışmaz ayrılıqdan. Mən öz qeyri-adiliyimdən qorxurdum”*. Fevversin bədəni, qanadları və uçabilmə qabiliyyəti, onun başqa olmasının sübutudur, bu onun insanlardan fərqi. Onun bu xüsusiyyəti, başqalıq nümunəsi olaraq, qadın kimi fərqliliyinin şişirdilmiş işarəsi deməkdir, onun qanadları, qadın anatomiyasının görünməz başqa hissəsi üçün işlədilən metaforadır. Bu fikrə əsasən deyə bilərik ki, Fevversin qanadları patriarxal ideologiyada tamamilə məhv edilə bilməyən dəyərləri təmsil edir: qadın bədəni və qadın cazibəsi arasındakı fərq. Qeyd etmək yerinə düşər ki, romanda, Fevversin siyasi fəaliyyəti deyil, bədəni onu bütün qadınların nümayəndəsi edir. Karter adətən, bu əsərdə siyasi və tarixi spesifikliyin dəqiq şəbəkəsini qurur ki, bu da məzmunun tərkib hissəsidir. Amma romanda əsas olmasa da dəstəkləyən bir hissədir.

Əvvəl də vurğuladığımız kimi, feminist tənqiddə bədən əsas və qərəzli məsələdir. Fevversin bədəninin onun fərqlilik əlaməti olmasına yönləndirməklə Karter qadın fərqliliyini bioloji məhfum olaraq, görünən özçülük tendensiyasını dəstəkləyir. Fevvers çılğın və heyrətamiz biri kimi təsvir etməklə, Karter həm də qadını kişi baxışlarının stereotopik obyektini kimi şişirdir. Karter sanki deyirdi: *“əgər qadının bədəni onu ayrı-seçkiliyə məruz qoyan vasitədirsə, qoy onda bizim bədənimiz həqiqətən də, fərqli olsun!”* Fevversin bədəni özünün və bütün qadınların ikili sahəsi kimi anlaşıla bilər. Onun bədəni həmişə qərəzli şərtlər daxilində düşünülüb: gah öz qeyri-adiliyinə görə tərənnüm olunub, gah adətlərdən tamamilə kənar, gah da adətlər daxilində. Patriarxal

cəmiyyətdə, qadınlar həmişə çərçivədə saxlanılıb, həm də öz başqalıklarına görə bu çərçivəni aşılıb, yəni qadınlar həm dominant olublar, həm qorxu altında qalıblar, həm də adətlərin qulu hesab ediləblər. Eyni zamanda təbiətə yaxın biri kimi onlara hörmət edilib. “Sirkdə gecələr” bu stereotipləri işlədərək, Fevvers və digər qadınların tam səlahiyyətə malik olduqlarını göstərir, çünki onlar adətlərin daxili və xarici sərhədləri arasında mövcud ola bilirlər. Adətən, Fevvers öz bədənini həm təntənəli, həm də demifologizəedici terminlərlə təsvir edir: *“sonsuz azadlıq yeri”* kimi tanıtsa da, *“dünyanın qoyduğu hüdudlar”* kimi də gileylənir [39, s.41]. Fevvers adətləri istismar edərək, ziddiyyətlər daxilində özünü yenidən inşa etməyə başlayır.

Əsərdə qadınlar şərti olaraq, əks qütblər halında qruplaşdırıla bilər, məsələn, Madonna və Fahişə, Mələk və Bədheybət, Evdar qadın və Cadugər. Bunlardan Fahişə, Bədheybət, Cadugər bir qütbü formalaşdırır və qadın başqa kimi vahiməlidir, çünki o, adətlər daxilində asanlıqla saxlanacaq biri deyil və güclüdür. “Sirk gecələri”ndə bu terminlərə tez-tez müraciət olunur, onlardan stereotipik qadın anlayışlarını açmaq üçün istifadə edilir, lakin eyni anda hər iki qütbə mükəmməl uyğunlaşdığını göstərməklə anlayışları bir növ istismar edir. Ma Nelsonda Fevvers “bakirə fahişə” [39, s.55] olaraq, tanınır və onun bədəni həm vahiməli, həm də ilahi olaraq, təsvir edilir. Ma Nelson bunu səmavi adlandırır: *“Düşünün ki, biz özümüz də bilmədən bir mələyi əyləndirmişik!”* [39, s. 25]. Eyni zamanda bu “ilahi” bədən həm də “dünyəvi” çirkinliyə və fiziki eybəcərliyə malikdir. Burada önəmli olan Fevversin ziddiyyəti saxlamasıdır. Onun gücü ondadır ki, o, nə Madonna, nə Fahişə, nə Mələk, nə də Bədheybətdir. Fevversin rəqibləri, Çarivaris kimi tanınan hündür kəndir hoqqabazları onun məşqini basıb, Fevversin trapez kəndirini ortadan mişarlayanda dəhşətli vəziyyətlə üz-üzə qalır. O, bura qədər cəsarətlənə bilmədiyi uçuşunu nəhayət gerçəkləşdirir. Onun ilk uçuşu bütün insanlıqdan fərqi göstərdi; sirk rinqində uçuş, onun yalan danışdığına heç bir şübhə qoymayan, izləyicilər qarşısında qeyri-adiliyini vurğulayan uçuş. Uolser bunu dərk edir: *“O İlahi bir zarafat, xülya olmasaydı, demək, o möcüzə də deyildi. O daha qeyri-adi bir qadın ola bilməzdi, Dünyanın ən möhtəşəm akrobatı da yox. O sadəcə bir dəlidir. Möhtəşəm, bəli, amma bir möhtəşəm bədheybət. Hər zaman müşahidə obyektı olan, lakin heç vaxt simpatiya subyektı ola bilməyən əbədi uzaqlaşdırılmış yad bir*

məxluq. O qadın olaraq, özünə borcludur. Bu onun insanlıq borcudur. Simvolik qadın olmaqla onun bir, əks halda isə heç bir mənası yoxdur. Anormal biri olsa belə, yenə də bir zamanlar olduğu kimi, qəribəliklər muzeyində ekspanat olardı. Bəs qadın olaraq qalarsa, necə, onda nə olardı?” Şmit bu hissəni şərh edərkən, Uolserin Fevversin yeni qadın kimi gördüyünü düşünür: *“First, the new symbol must show woman as part of humanity, not raise her above it or place her below it. Second, it must ensure that woman does not have the status of an object but of a subject. Third, it must appreciate woman's difference sympathetically instead of making it a reason for estrangement. Fourth, the symbolic meaning of woman remains open”* [144, s.70] – *“Əvvəlcə, yeni əlamət, qadını insanlığın bir hissəsi kimi göstərməlidir, onu nə göylərə qaldırmalı, nə də alçaltdır. İkinci, əmin olmalıdır ki, qadını obyekt kimi deyil, subyekt kimi qiymətləndirir. Üçüncü, qadının fərqi anlayışla qəbul etməli və onu uzaqlaşdırmaq – başqalaşdırmaq üçün bunu səbəb görməməlidir. Dördüncü, qadının şərti mənası açıq olaraq qalır”*. Şmitin son iki fikri dəqiqdir, lakin ilk ikisi hekayənin ancaq yarısını danışır. Uolser dərk edir ki, Fevversin gücü onun ziddiyyətli olmasındadır və bunun üçün o, həm obyekt, həm də subyekt (Mələk-Bədheybət, “insanlıqdan” üstün-alçaq), bəşər olaraq, qalmaq məcburiyyətində idi. İkinci, “Sirkdə gecələr” mövcud (patriarxal) kodekslər çərçivəsində hər yeni olanın bədheybət kimi damğalanması fikrini alt-üst edir.

Ketrin Belsey iddia edir ki, inqilabçı qadınlar hər zaman ya bədheybət, ya da iblis kimi şərh olunur. Çünki patriarxatın öhdəsindən gəlmək, qadın olaraq, patriarxal adətlər tərəfindən müəyyənləşdirilmiş sərhədləri keçmək deməkdir. Həm tarixi, həm də ədəbi nümunələrdən istifadə edərək, Belsey XVII əsrin radikal qadınlarının cadugərlər kimi etiketləndiklərini (diri-diri yandırıldıqlarını) təsvir edir [26, s.164-191].

“Sirkdə gecələr” Fevversin statusunu bütün qadınların təmsilçisi kimi vurğulayır və Fevversin başqalığına işarə edən iki açıq əlaqə olduğunu göstərir: onun qanadları və cinsi. Roman hər ikisinə bədheybət donu geyindirildiyini drammatizə edir, çünki hər ikisi patriarxal cəmiyyətdə saxlanılması çətin olanı təmsil edir və bu özünəməxsus ikiliyin həm məhkum, həm də azad edə biləcəyini dəstəkləyir. Fevversin Madam Şrek

tərəfindən həbsə atılması göstərir ki, patriarxal şərtlərdə qadınlar öz bədənlərini necə məhdudlaşdırırlar. Fevversin cinsi standart düşüncəyə görə vahiməli başqalıq kimi şərh edilir. Madam Şrekin şərab zirzəmisində qadın bədhəybətlərin saxlanıldığı yerdir. Hətta bura gələn kişilər qorxu və heyrət içində onlara tamaşa edirlər. Bu zirzəmi qadın cinsinin klassik düşüncədə qəlibləşmiş simvoludur. “Sirkdə gecələr”də seçilən qadınlar (adətlərlə uyğunlaşmayan) fərqliliklərinə görə həbs olunurlar. Eyni zamanda, romandakı qadınların fərqlilik anlayışı şərh etmədən asılıdır və patriarxal cəmiyyətin quraşdırmasıdır: *“There was no terror in the house our customers did not bring with them”* [39, s. 62] – *“Evdəki dəhşəti müştərilərin gətirmədiyini deyildi”*. Əsərdə Fevversin poetik nitqi ilə gələcəyə olan ümid və inamı duyula bilər: *“And once the old world has turned on its axle so that the new dawn can dawn, then, ah, then! all the women will have wings, the same as I'll”* [39, s. 285] – *“Elə ki, qoca dünya öz oxu ətrafında fırlanmağa başlayacaq, yeni şəfəq doğacaq, ah, sonra, mənim kimi bütün qadınların da qanadları olacaq”*.

“Sirkdə gecələr” “Ehtiras” əsəri kimi qadına verilən tərifin saxta olduğunu göstərmək üçün, qadın bədəninin spesifikasına əsaslanan özçülük dəlilini əsas götürür. Əsərin sonunda Fevversin qanadlarının həqiqiliyi və ya saxtılığı axtarış məsələsi deyil. Çünki axtarışda olanın gözündə onun bir qadın kimi əhəmiyyəti dəyişmişdi. Bu nitq, bütün qadınların azadlıq üçün öz güclərini dəyərləndirmə zamanına aiddir: bütün qadınlar dərk edirlər ki, onların “fərqliliyi” patriarxatın məhsuludur. Fevvers iddia edir ki, onlar bu bilgidən azad olmaq üçün istifadə edəcəklər. O, ənənəvi fərqlilik anlayışına əsaslanaraq, onu məhv etmək üçün sonuna qədər ondan istifadə etməyi təklif edir.

“Sirkdə gecələr” Fevversin patriarxal cəmiyyət içindəki inkişafını sxemləşdirir və onun verdiyi tərifdən qaçmaqla adətlərin istismarında özgüvən gücünün necə yüksəltdiyini göstərir. Patriarxal cəmiyyət qadının kim olduğunu tərif edir ki, onu nəzarəti altında saxlaya bilsin. Eləcə də Fevversin həyatındakı kişilər onu ələ keçirmək, anlayış sistemlərinə asimilyasiya etmək üçün öz terminləri ilə onu tərif etməyə çalışırlar. Fevversin qanadları, onun hekayəsi bütün bunlar kişilərin idarələri altına keçirmək istədikləri, lakin bacarmadıqları istəkyaradan əşyalar kimi təsvir olunur. Fevversin qanadları onu bir çoxlarının tələyə salmaq istəməsinə səbəbdir, lakin elə

həmin qanadlar da kişilərin onu saxlamaq üçün yaratdığı simvolların “aşmasına” yardım edir [163, s. 46]. Onun qəlibləşmiş tərifdən qaçmaq qabiliyyəti, onu simvolik aspektə məhkum etməyə çalışanlardan uçuşu ilə təmsil olunur. Hər dəfə kişilərin onu seksual obyekt olaraq, tərif etməsinə qarşılıq o, özünün yalnız obyekt deyil, eləcə də subyekt olduğunu sübut edir. Böyük Hersoq onu öz nadir oyuncaqları kolleksiyasına daxil etmək istəyir, cazibədar obyekt səviyyəsinə endirməyə cəhd edir. Romanda Hersoq onu öz oyuncaq kolleksiyasına uyğunlaşdırmaq üçün sözün əsl mənasında, özünün miniatür formasına endirməyə və kiçik zər-zibalı qəfəsə - tamaşa səhnəsindəki qəfəsə salmağa çalışır [39, s.189]. O, Fevversə öz oyuncağından – Ma Nelsonun qılıncı, Fevversə patriarxal/fallik simvolundan azad edir. Bu qılıncı o, kişiləri təqlid edirdi [39, s. 191]. Turner bu səhnəni çox aydın təsvir edir: *“This fate, to be a bird in a gilded cage, to be an object of pleasure, a toy, is a metaphor for Carter of the potential fate of women. Dazzled by wealth, they could be destined to live a sterile existence as the 'collector's item' of some man”* [163, s. 44] – *“Bu tale – zər-zibalı qəfəsdə quş olmaq, zövq obyektini oyuncağı olmaq deməkdir, Karterin potensial qadın taleyi üçün işlətdiyi metaforadır. Onlar var-dövlətdən başları gicəllənmiş halda, hər hansı bir kişinin kolleksiyaya əşyası olaraq, mövcudluqlarını sübuta yetirə bilərdilər”*. Lakin Rikarda Şmit bildirir ki, Fevvers heç vaxt laqeyd olmur: *“In her voyage through the world of this novel Fevvers does not simply become men's passive object, for her wings ensure that she herself constitutes a formidable subject which others must react to”* [144, s. 68] – *“Bu roman dünyasında səyahətə çıxarkən Fevvers yalnız kişilərin obyektinə çevrilmir, çünki qanadları ona təminat verir. Belə ki, özü başqalarının reaksiya verməli olduğu möhtəşəm subyektə-qanadlara malikdir”*. O, qadınlığından cazibə obyektini kimi, öz bədənindən və onun “fərqliliyindən” isə kimlərisə başdan çıxarmaq üçün istifadə edir. Həm də bu standart anlayışı kişini seks obyektinə çevirərək, çərxi-fələyi tərsinə döndərir: o, böyük Hersoqu kiçildərək öz fərqliliyindən qaçış yolu kimi istifadə edir.

“Sirkdə gecələr” oxucunu roman başlamazdan əvvəl Fevversin həyatını və mənşəyini təsəvvür etməyə təkidlə təşviq edir. Lakin onun şəxsiyyətinin bir qurma olduğunu göstərir. Uolser əsl Fevversə əl keçirməyə çalışır. Romanın başlanğıcında

təsvir etdiyimiz kimi, faktları araşdıraraq, onların bilgisinin həqiqi olduğuna inanan Uolser Fevvers haqqında həqiqəti ortaya çıxarmağa çalışır ki, onu birdəfəlik saxtakar kimi tanıtsın. Fevversin dəli və ya saxta, həqiqi və ya uydurma olduğunu açmaq üçün Uolser, onun həm hekayəsinin, həm də paltarının altına – mənşəyinə nüfuz etməyə cəhd edir. Lakin onun mənbəyinə doğru getmək mümkün olmur, güman ki, o özü mənbə kimi təsvir olunub. Lizi ona başa salır: *“You never existed before. There's nobody to say what you should do or how to do it. You are Year One”* [39, s. 198] – *“Sən əvvəl mövcud deyildin. Sənə nəyi və necə etməyi deyəcək kimsə yoxdur. Sən brinci illsən”*. Fevversin mənşəyi düşünülə bilən deyil, bəlkə də ona görə ki, onun doğumu tamamilə ənənəvi üsuldən kənar idi. Daha sonra o, düşünür ki, bəlkə valideyinləri təbiət və mədəniyyətdən uzaq olublar: *“Yumurtadan çıxmışam, bilmirəm Məni qoyan mənə böyük sirdir, cənab, düşüncəmdəki təbiət adlandırdığım anam və atam, mənə tamamilə bilinməzdir və bəzilərinin dediyi kimi, təbiətə də məlum deyil”*. Şmitə görə Fevvers: *“fantasizes a beginning for herself outside the Oedipal triangle, outside the Law of the Father, “a wholly female world”... “governed by a sweet and loving reason”* [39, s. 38-39] – *“özü üçün başlanğıcı Edip üçbucağından, ata qanunundan kənarında “tamamilə qadın dünyasında”... “şirin və sevgi dolu səbəbin hakimiyyətində” təsəvvür edir”* [144, s. 67]. Uolser bu faktı dəqiqləşdirməyə çalışır: *“Onun göbəyi haqda nə deyəcəksiz? Bəs o, bu dəqiqə demədi ki, yumurtadan çıxıb? Yumurta qoyan növlər axı ciftlə qidalanmırlar, ona görə də onların göbək ciyəsində ehtiyacları olmur... və bu itkinin çapığını daşımır! Nə üçün bütün London hayqırıb soruşmur: Fevversin göbəyi varmı?”*.

Fevversin mənbəyinin inkarı açıqca yayımlansa da, onun xələfinin aşkarlanmasının mümkünlüyü daima təsdiqini tapır. Mənşə və intertekstuallıq arasındakı əlaqə, Fevversin özünü, Leda və qu quşunun övladı “Yüksəklik kəndirbazı Helen” (“Helen of the High Wire”) [39, s.7) adlandırdıqda birbaşa üzə çıxır və o, Ma Nelsonun evində divardan asılmış Tisianın bu mövzudakı rəsm əsərini təsvir edir: *“Mən tutqun aynadan həmişə görürdüm ki, mənim ilkin səhnəm necə olardı, mənim öz anlayışımda, cənnət quşu ağ, əzəmətli lələklərlə, yarı-çaşqın, amma bir o qədər də ehtiraslı qızın üzərinə amiranə arzu ilə enir”*. Burada məna gizlidir. Çünki troyalı Helena özü də bu adətlərin

içindən “çıxmışdı”. Buna görə də, Fevversin düşündüyü mənbə adətlər xaricində olsa da, o, özünü qu quşunun-Tanrının və qızın nəslindən olan biri kimi görür, bu mənşə də tamamilə uydurulma ənənə içindədir. Fevversin patriarxatın daxilində və xaricində mənşəyinin olduğunu fikrini tələqin edə bilər, amma, Leda və qu quşuna istinadlarla verilmiş mənşələr açıqca kişi dominantlığı ilə bağlıdır və bəlkə də aqressiyanın rəmzləridir.

Fevversin arxasında nə dayandığını öyrənmək arzusu onun mənşəyinə çatmaq üçün rəvayətçini həvəsləndirir. Bildiyimiz kimi Uolser Fevvers haqqında həqiqəti öyrənməyə çalışır. Romanın birinci hissəsində, Fevvers ona öz hekayəsini danışır. Soyunma otağında Fevversin onun Lizi tərəfindən Uaytçapel fahişəxanasının çölündəki saman və yumurta qabıqları ilə dolu, atılmış zənbildən tapıldığını nəql edir. Burada qadının səs hüququ uğrunda mübarizə aparan fahişə ailəsindən, gəncliyindən, bir cüt qanadlarından və ilk uçuş cəhdindən danışılır. Uolser fahişəxana xanımının ölümündən sonra məhv edildiyindən, Lizi və Fevversin kasıb həyatından, inqilabçı-dondurmaçı italyan ailəsi ilə birgə Lizin də çətinliklə yaşadığından, Fevversin inkarnasiyasından və Madam Şrekin dəlixanasından əgah olur. Fevvers, Madam Şrekdən can qurtarsa da Kristian Rozenkreys tərəfindən tələyə salındığını və əbədi olaraq gənc qalmaq üçün onu qurban vermək istəməsini, Qotik evdən qaçmasını və nəhayət, Londona gəlişini danışır. Uolser əlbəttə ki, Fevversin hekayəsini dinlədikcə onun üzündəki “makiyajın” silinməsini və “real” Fevversi ortaya çıxaracağını gözləyir. Qadın rəmzi olaraq, Fevvers rolunun mürəkkəbliyi romanda onun səhnə obrazı ilə ikili olması, həm başqa dünyaya aid olması, həm də bazar iqtisadiyyatında kök salmağı ilə vurğulanır. O, qadının vizual həzz və mübadilə obyektini kimi şişirdilmiş nümunəsidir. Lizi ona başa salır: *“Qazanc əldə etməyin yeganə yolu özündən tamaşa düzəltməkdir. Sən buna məhkumsan. Sən gözlərə zövq verməlisən, əks halda heç nəyə yaramırsan. Sənin üçün bu, bazar iqtisadiyyatında həmişə simvolik bir mübadilədir”*. Şmit Fevversin azad bir qadın kimi simvolik mənasını ictimaiyyətin tanınması ilə bağlılığını müəyyənləşdirir və həqiqətin siyasi əhəmiyyətini araşdırır: *“Fevvers discovers her excellent exchange value on the market for wonders, humbugs, sensations. The fact that Fevvers can function as a freak or as a wonder confirms the non-essentialist*

character of femininity. Femininity is a social construction, its value is not inherent but determined in social exchange, on the market” [144, s.68] – *“Fevvers möcüzələr, saxtakarlıqlar, sensasiyalar üçün bazarda əla mübadilə dəyərini tapır. Fevversin qəribə və ya möcüzə kimi fəaliyyət göstərə biləcəyini aşkarlaması qadınlığın özünəməxsus xarakterini təsdiqləyir. Qadınlıq ictimai bir quruluşdur, onun dəyəri irsi deyil, ictimai mübadilədə, bazarda müəyyənləşdirilir”*.

Beləliklə, Fevversin şəxsiyyəti – onun təmsil etdiyi qadın şəxsiyyəti – quraşdırılma olaraq, təqdim edilir, çünki o, dəyişikliyə açıqdır (şərhə açıq). Şəxsiyyət romanın irəli sürdüyü kimi, qarşılıqlı asılı əlaqələrdən və ya auditoriya ilə ifaçı arasındakı ictimai mübadilədən yaradılır. Orada ifaçı/Fevvers/qadının, mövcud təriflərə meydan oxumağa gücü var. Lakin bu qüvvə, yalnız bazar iqtisadiyyatı tərəfindən təmsil edilən adətlər çərçivəsində funksionaldır və bu iqtisadiyyat içərisində Fevversin gücə sahib olması onun üzərində ağılıq etməyə çalışan bazardan, Fevversin bazarı ələ almasına doğru dəyişdiyinə işarədir (lakin hər zaman uğurlu olmur). Roman göstərir ki, qəbul olunmuş ideologiyadan xaricdə utopik məkan və ya qadın ola bilməz, çünki hər hansı belə utopiya yox olur və daima adətlər kodeksi tərəfindən yenidən müəyyən olunmalıdır. Beləliklə, romanın sonuna doğru Fevvers öz tamaşaçısından kənar solur və Uolserin qəbul etdiyi qəbilənin təəccüb *“Oooooooooh!-u”* [39, s. 290] tərəfindən yenidən canlanır. Fevvers öz tamaşaçısını onun şəxsiyyətini sorğulamaq üçün öz önyarqılarını atmağa və olduqları mövqe haqqında yenidən düşünməyə dəvət edir.

Fevvers yeni qadın nümunəsidir? Fevvers bizim daha əvvəl də qeyd etdiyimiz kimi, artıq mövcud olanı, buranı və indini təmsil edir. O, romanın qəhrəmanı, roman yüksəldikcə öyrəndiyimiz və müəyyənləşdirdiyimiz biri deyil. Qəhrəman Uolserdir; onun Fevversi ondan çətin və məhsuldar fədakarlıq tələb edir və bu da onu dəyişir. Uolserin Fevversi şərhindəki dəyişiklik hadisələrin iki xülasəsinin müqayisəsi ilə son səhifələrdə də təkrarlanır. Fevverslə münasibətindən və əsrin yenilənməsindən əvvəl Uolser öz qəzetində çap etdirmək üçün göndərəcəyi macərələri təsvir olunmuş məqalənin içərisini xəyal edir. Uolser on doqquzuncu əsr hadisələrinə münasibət bildirir: *“Mən, Cek Uolser, Amerika vətəndaşıyam. Kolonel Kirney sirkinə ona görə*

qatıldım ki, öz oxucularımı sirkdəki gecələr haqda danışmaqla şənləndirirəm. Kloundan əvvəl, bütün rusların çarı ifa etdi, alqışlar eşidildi. (Əcəb hekayədi!) Məni Transbaykaliyada quldurlar qaçırdılar və yerli tayfa arasında bir müddət cadugər kimi yaşadım. (Tanrım, mən nə danışırım!) İcazənizlə sizi həyat yoldaşım ilə tanış edirəm, xanım Sofi Uolser. Onun əvvəllər musiqi səhnəsində uğurlu iş həyatı vardı, səhnə adı...” Burada fikir hekayənin gücünə cəmlənir. “Əcəb hekayədir!” Uolserin qəhrəmanlığına əsaslanır və Fevvers tamamilə uzaqlaşdırılır. O, Uolserin əlavəsi kimi görünür, artıq fərdi şəxsiyyətə malik biri deyil: iş həyatı tərک edilib və hətta “Fevvers” adı da silinib, öz həyat yoldaşının adı ilə əvəz edilib. Fevverslə qeyri-adi birləşməsi və şərin yenilənməsi bu məzmunu yarıda kəsir, transformasiya yaradır və Uolserin yenidən bir oxucu kimi düşünməsi və inşası ilə nəticələnir: “*Precipitated in ignorance and bliss into the next century, Walser took himself apart and put himself together again*” [39, s.294] – “*Cahillik və xoşbəxtlik içində çökmüş Uolser, növbəti əsrdə özünü parçalara ayırdı və yenidən inşa etdi*”. İndi o, öz hekayəsini tamamilə yeni perspektivdən yazmalıdır: “*Cek, həmişəki o macərəsevər oğlan, sirkə birgə onu ilk gördüyü andan əlində oyuncaq tutmuş bir sarışının eşqinə uzaqlara qaçdı. O, özünü təhlükədən təhlükəyə atdı, pələnglə rəqs etdi, qızarmış toyuq pozası verdi, nəhayət, onu tamamilə cadulamış qoca hiyləgər pederastın təşəbbüsü ilə fokusda köməkçi vəzifəsi aldı. Bütün bunlar mənə sanki üçüncü şəxsə baş vermiş kimi gəlirdi, bunları mən yaşamırdım, kənardan izləyirdim. Və indi, başından zərbə almış kimi naməlumluq yumurtasından çıxdım və hər şeyi yenidən başlamalıyam*” [39, s.294]. Hadisələrin ilk versiyasında rəvayət birinci şəxsin dilindən verilirdisə, ikinci versiyada üçüncü şəxsə keçir, bu da öz növbəsində oxunun bir üsuldan digərinə dəyişdiyini göstərir. İkinci versiya Fevversin (onun mətnində) cəlbədic gücünü vurğulayır. Uolser süurlu şəkildə birinci şəxsə qayıdır və özünün “doğulması”nın təsvirində baş verən dəyişikliklərdən agah olduğunu açır. Uolser Fevversin şüarının qənaətbəxş həllini gözləyir, “*Is she fact or is she fiction?*” [39, s.7] – “*Bu həqiqətdir, yoxsa uydurma?*” Roman həqiqətin ifşası ilə başa çatmır, yarı Uolserə, yarı da oxucuya ünvanlanmış bir gülüslə sonlanır. Con Haffden Fevversin “*I fooled you*” [39, s.294] – “*Səni aldatdım*” deməsini və qəhqəhə çəkməsini aşağıdakı kimi izah edir: “*I read it that she does in fact have wings, but has*

she played a vast confidence-trick all the while?” [74, s.90] – “*Oxuduğuma görə onun həqiqətən, də qanadları mövcuddur, amma o, hər zaman inandırıcı oyun oynayıb?*”. Lakin Fevversin qanadlarının mövcudluğu sualına əsərdə cavab tapılmaz. Romanın sonunda Uolser öyrənir ki, hər şey adətlərin məhsulu imiş və Fevvers onun gözlərində daha vahiməli deyil: bununla, onun həqiqətən qanadlarının və göbəyinin olmasına aydınlıq gətirə biləcəyi zamanda, bunu etməkdə maraqlı olmur.

Fevvers və Uolserin bir-birlərinə olan hisləri aralarında möhkəm ünsiyyət yaradır. Maraqlısı isə onların bu bağlılığı evlilikdə deyil, əksinə qeyri-adi birlikdədir. Onlar sehirlə nağıllardakı adətlərin izi ilə getmirlər. Fevvers özünü Uolserə “vermir”, öz subyektivliyindən dönmür; Uolser və Fevversin bir-birinə bağlılığı iki insanın individuallıqları arasındadır. Törner yazır: “*For Walser and Fevvers, the bond is made of 'hubris, desire, and imagination, ' in a word, confidence. They are each other's ideals, but they also remain idiosyncratic*” [163, s. 56] - “*Uolser və Fevvers üçün, bağlılıq-qürur, arzu və təxəyyüldür, bir sözlə, güvəndir. Onlar bir-birinin ideali, eyni zamanda da, fərqlidirlər*”. Onların birləşməsi gender bərabərliyinin və cinsi rolların yenidən qurulmasına əsaslanır. Uolser Fevversi fərqli görür, onun gözlərində o, “*bədheybətdən qadına çevrilib*” [39, s.283]. Lizi bildirir ki, o, “qadın” məfhumunun aşağılandığı və yenidən inşa olunduğu yerdən dönüb. Fevvers dominantdır, çünki təbiət onu “yalnız üstün qadın” olması üçün yaradıb [39, s.292]. Uolser fərqi varmağa başlayır ki, onun Fevversi sorğulaması elə onun özünü dəyişir və həmin “öz” bir daha əvvəlki kimi olmayacaq [39, s.292] və o, inadla özünü yeni kişi kimi qurmağa başlayır [39, s.293].

Dissertasiyanın əvvəlindən sonuna qədər işıqlandırmağa çalışdığımız Fevvers və sərbəst oxu sahəsi, Karterin səhnələşdirdiyi və bu tədqiqat işində də təsvir edildiyi kimi, ziddiyyətdən kənar düşünülür: qarşılaşdırmadan uzaq, oxunun iki uyuşmaz üslubu arasındakı əlaqə – təntənəli və demifologizyaedici, transendant və mətni. Bu əlaqənin bəhrəsi də mütləq olaraq ikilidir, çünki həm məlum, həm də naməlum təmsil edir. Bir tərəfdən əlaqə, tanıma və yenidən dəyərləndirmə ilə nəticələnir, bir tərəfdən isə bədii ədəbiyyatın bütün aydın sezilən elementləri olan xarakter, identiklik, gender, rəvayət mərkəzləri, mətinlərarası mənbələr və məna, adətlər oxumanın

məhsulları kimi göstərilir; bunlar oxuma prosesinə lazım olan güclü standartlar kimi dəyərləndirilir. Bu elə həmin tanıma prosesinin və biliyin özüdür ki, yeni bir məfhumun doğula biləcəyini mümkün edir. Nə zaman ki, adətlər elə adət kimi dərk edilir, onların dəyişikliyə açıq olması qəbul edilməlidir. Dəyişmə – naməlum, gözlənilməz və azadedicidir. Dəyişmə bilinməz olduğu üçün də vahiməlidir. Fevvers bu ikiliyi təmsil edir: o, həm məlum, həm də naməlumdur, adı “insan” nümunəsi və bədheybətdir.

Biz Karterin yaradıcılığında istifadə etdiyi, inqilabi qadınların patriarxal tərifləri və status kvoya təhlükə yaradacaq hər hansı bir tərif arasında əlaqələri göstərdik və bura istənilən azad oxu sahəsi fikri aiddir. Bu izahlardan eyni ilə Karterin yazdığı şəkildə istifadə etdik ki, patriarxal ənənələrin təsviri ilə gender ayrı-seçkiliyini açaq. Biz özçülük mövqeyindən çıxış edərək, bu cür azad oxu sahəsinin tamamilə qadın sahəsi olduğunu iddia etdik. Bir halda ki, bura genderin ətraflı düşünülmən sahəsidir, demək ki, feminist məkandır. Karterə görə, “feminist” termini hər iki cinsiyyətin təriflərinin məhdudlaşdırılmasının araşdırılması və açıqlanmasıdır. Azad oxu sahəsi, eyni zamanda, azad qadın subyektinin xəyal ediləcəyi bir sahədir. Anjela Karter yaradıcılığının tədqiqatı bir daha göstərdi ki, bədii ədəbiyyat feminist mübarizədə çox güclü silah ola bilər. Giriş hissədə qeyd etdiyimiz kimi, Karterin yaradıcılığı tənqidi nəzəriyyə kimi oxuna bilər. Burada tənqidi nəzəriyyə və bədii ədəbiyyat iki ayrı-ayrı ifadədir. Lakin Karterin özünüdərk fiksiyası hər ikisini birləşdirir. Fiksiya, xüsusilə də, roman janrı (qadın oxucuların üstünlük verdiyi) istənilən elmi əsərdən daha güclüdür. Fiksiya həm də daha geniş kütləyə çata bilən vasitədir.

Dissertasiya boyunca Karterin fiksiyası, həm sosial, həm də teorik olan bir çox feminist dəlili aydınlaşdırır və onları tədqiq edir. Karterin fantaziyası müxtəlif xüsusi feminist alternativləri drammatizasiya, tənqid və spekulyasiya edir. Bədii ədəbiyyatla o, mümkünsüzə çata bilər: o, həyatdan daha böyük möhtəşəm qadın yaradır, onun azadedicisi qanadları var, lakin yenə də, şəxsiyyət qavrayışını araşdırır. Bununla, Karter anlaşılmaz, amma müsbət və məhsuldar ümid və dəyişiklik simvolu yaradır. Anjela Karterin işi haqqında oxumaq və yazmaq mütləq şəkildə “vahiməli” olaraq, tanımlananla ünsiyyətə girməyə sövq edir. Bu, həm həyəcanlı, həm də qorxuludur. Onun bütün yaradıcılığı vahiməni şüurlu şəkildə ön plana çəkir, maddiləşdirir və

dəstəkləyir. Karteri oxumaq, bədheybətlə savaşımaqdır, daha vacibi isə, Uolserin simasında bədheybətlik düşüncəsini yenidən şərh etməkdir.

III FƏSİL

ANJELA KARTERİN ROMANLARINDA GENDER İDENTİKLİYİNİN AXTARIŞLARI

3.1. Anjela Karterin obrazlar sistemində gender problemi

60-cı illərdəki məqalələrindən birində Karter belə yazırdı ki, mən qadın kimi gerçəkliyin təbiətini müzakirə etməyə başladım. “Qadınlığımın” ictimai yaradıcılığı mənim iradəm xaricində necə yarandısa gerçək bir şey kimi qarşıma çıxdı. Onun romanları və qısa hekayələri bəzi məşhur, qərb mədəniyyətində dişiliyi bərqərar etməyə çalışan nəsr əsərlərindən götürülüb, məsələn, “Qanlı xəzinə”. Bəlkə də, miflərə qarşı çıxmağın ən yaxşı yolu qədim hekayələri fərqli üsulda danışaraq, yeni miflər yaratmaq idi. Hekayələri fərqli formada danışaraq Karter həm keçmişdəki patriarxal üstünlükləri vurğulayır, həm də köhnələrin yerinə qadınlığın digər bir modelini qurur. Karterin esse və məqalələrini təhlil edərkən, deyə bilərik ki, bəziləri Freydin hekayələrindən götürülüb. İddia edə bilərik ki, Karter “Piter və qurd” əsərində Freydin cinsi fərqliliyi kəşf edən balaca oğlan haqqında süjetini yenidən qələmə alıb. Bundan başqa, o, “Yeni Həvvanın ehtirası” əsərində Freydin “qadın axtalanmış kişi kimi” konsepsiyasını araşdırıb və “Sehrli oyuncaq mağazası” əsərində Freydin qızın oedipal transformasiyası ilə bağlı fikirlərini yenidən, başqa formada qələmə alıb.

Digər tərəfdən, Karter fiziki görünüşün gücünü vurğulayaraq qeyd edir ki, bu bizim təsvirimizdəki metafor deyil, “qanayan yara” kimi anatomik faktdır. Natamam qadın obrazı qadınların zəifliyinin mədəni fərziyyəsidir. Bir məqaləsində Karter Freyd haqqında belə deyir: *“O, qadını sadəcə axtalanmış (çatışmazlığı olan) kişi kimi düşünə bilirdi”* [43,s.37].

Əlbəttə ki, Karter Freyd təlimini bioloji cəhətdən təmizləyir və ona mədəniyyətin təzahürü kimi baxaraq, simvolik plana keçirir. Ancaq o, ümumi panseksual fikirdən kənara çıxmırdı. Karter linqvistik yanaşma mövqeyindən bütün hadisələri və müxalif kişi – qadın münasibətlərinin oynadığı funksiyaları başqa cür dərk etməyi bacarırdı.

Psixologiya və fəlsəfi biliklər roman janrına səciyyəvi çalarlar verir. Məsələn, götürək, “Məhəbbət” və “Bir neçə duyğu” əsərlərində oxucunun üzleşdiyi “edip kompleksi”ni. Karter nə bu hadisəni özünəməxsus başa düşən və freydizmi linqvistik ruha uyğun tərzdə biolojiləşdirməyən, onun hərfi interpretasiyasından imtina edən Lakanın, nə də ki, təmiz freydizmin şərhinin tərəfdarıdır. Əgər Freyd üçün Edin atası real bioloji atadırsa, Lakan üçün o “ata adı” simvolu ilə əvəz olunur, yəni alim onu yenə Freyd psixoseksuallığından kənara çıxarır. Beləliklə, o, problemi dil sahəsinə yönəldir və bu zaman vurğulayır ki, ata adı simvolu qanuni mənasını alır, çünki ad, daha doğrusu, ata soyadı, mənimsəniləndə onda uşağın mütərəddiliyi ilə bitir. Lakan “edip kompleksi”ni bir linqvistik transaksiya kimi konseptuallaşdırır və iddia edir ki, tabu yalnız “ata” və “ana” linqvistik kateqoriyaları vasitəsilə ifadə oluna bilər. Lakana görə, Freyd nəzəriyyəsinin çatışmazlığı ondadır ki, o, fərdlərin maraqları və tələbatlarının ödənilməsindən çıxış edir və bununla insanın sosial ölçüsünü nəzərə almır. Fransız aliminin nöqtəyi-nəzərinə görə, subyektiv-obyektiv münasibətlər şüurun təşəkkül tapmasının başlanğıcında özünü göstərir. Əlbəttə, unutmamaq olmaz ki, onun düşüncəsinə görə bunlar, əsasən, intersubektivliklə məhdudlaşır, çünki subyektin “reallıqla” münasibətləri yalnız vasitə ilə ifadə olunmuş dil olaraq, postulat kimi qəbul edilir və ona görə bilavasitə “təmiz halda” qavranması anlaşılmaqlıq yaradır. Karter isə Freyd təliminə mətnaltı rol ayırır. Oxucu qəhrəmanın davranış səbəbini çox gözəl başa düşür və psixoloji cərgəni hiss edir. Bu tarix (istər “edip kompleksi”, istərsə də cinslərin qarşılıqlı əlaqəsi, yaxud da uşaq komplekslərinin əlamətləri) romanda ikinci planda keçir.

Freyddən daha çox Lakanın nəzəriyyələri Karterin natamam qadın təsvirinin mədəni istifadəsinə yanaşmasını anlamağa kömək edir. “Sehrli oyuncaq mağazası” əsərində sadəcə bir qıza qadınlığın hüdudlarını qəbul etməsi üçün hansı yemlər təklif edildiyini, hansı təzyiqlər göstərildiyini, necə zor tətbiq edildiyini təsvir etmir. O, eyni

zamanda qadının necə axtalandığını, kişilik ideyalarını əsas, nəzarət kimi qəbul edən sakit obyektə çevrilməsini kəşf edir. Eyni zamanda genderin güc balansını pozan başqa bir seçim də verir: gənc adam cinsinin ona verdiyi üstünlüklərdən istifadə etməyi rədd edir, kişilik kodeksindən imtina edir və bunu kişilik simvolunu kəsib tullayaraq nümayiş etdirir.

“Piter və qurd” əsərində Karter Freydin yarımçıq qadın obrazına qarşı çıxır və bu obrazı toxunulmamış qadın obrazı ilə əvəz edir. Freydin seksual kəşfi ilə bağlı hekayəsində balaca oğlan qızın genital hissəsini görür və düşünür ki, qız axtalanmışdır. Bununla da o, oedipal böhran keçirir və təxminən cins-gender sisteminə yönəlir. Bu hekayənin bir çox variantlarında Freyd balaca oğlanın “qadınlar axtalanmışdır” fikrini (“Keçici”), “qadının orqan çatışmazlığı” kəşfini (“Qadın seksuallığı”), “axtalanmanın gerçəkliyi”ni (“Uşaqlıq”), “axtalanma faktı”nı (“Maneələr”, “Anatomik”, “Qadın seksuallığı”) meydana çıxarır. Freydin müəllifliyindən dəstək alan qadın çatışmazlığının bədiiliyi sadəcə qadınların kişi təsvirinə deyil, Karterin dediyi kimi “özümüə qarşı davranışımıza da” təsir edir.

“Piter və qurd” qadınların bədənini yüksəldərək təqdim etməklə, qadınlar üçün mühüm rol oynayır. Mədəni təsvirlərdə qadın cinsi orqanının yoxluğu və eləcə də, pornoqrafiyada “cinsiz deşik” kimi canlanması şübhəsiz ki, qadının seksual bacarığını azaldır və özünə hörməti yox edir.

“Yeni Həvvanın ehtirası” əsl çatışmazlıqla mübarizə aparır: Evelin adlı bir kişi cərrahi yolla kişiliyindən məhrum edilir və bu axtalanmış bədənində qadın anatomiyası qurulur və o, Həvvaya çevrilir. Karter Freydin “qadın axtalanmış kişidir” mifinə həyat verərək, qeyd edir ki, “mükəmməl qadın” - Həvvə kişi arzusunə uyğun olaraq yararır. Belə bir sual yararır: “Niyə kişiler (Freyd daxil olmaqla) qadını axtalanmış, yarımçıq təsvir etməyə ehtiyac duyurlar?”

Bu məsələyə feminist cavablar Simon de Bovuarın “qadın digər kişi (kişi öz erkəkliyini görsətmək üçün qüsurlu birinə ehtiyac duyur) kimi” ideyasından başlayır. Əgər qadının çatışmazlığı kişinin bütövlüyü ilə tamamlanırsa, onda onun çatışmazlığı ilə bağlı məqbul vəziyyət yaratmaq məcburidir. Hansı daha inandırıcı metoddur - qadının çatışmazlığı ilə bağlı mübahisə etmək, yoxsa onun bədənindəki bu çatışmazlığı

əsaslandırmaq? Görünür, bu təkzibedilməzlik reallığın bir hissəsidir. Freydin “qadının axtalanması faktı” ilə bağlı təkidli təkrarlamaları mədəni məcburiyyətə cavab verir. (Tomas Lakverin əsəri göstərir ki, qadının sosial tabeliyi həmişə cinsi çatışmazlıqla şifrələnib. XVIII əsrin əvvəllərində tibbi mətnlər qadının uşaqlığını, yumurtalıqlarını və uşaqlıq yolunu kişinin skrotum, yumurta və cinsi orqanının tərs və aşağı imitasiyası kimi təsvir edirdi.)

Kişinin erkəklik idealını canlandırma bildiyi bədii yaradıcılıq bir sıra rekvizitlərlə davam etdirilə bilər. Bunlardan birincisi qadındır. *“Subyekt çatışmazlıqlarla tərtib edilib və qadın çatışmazlığını təmsil edir”*. *“Kişinin istədiyi qadın olmaq”* üçün qadın dişilik maskaradı – həqiqi olan tamdır və çatışmazlıq yoxdur kimi – geyinməlidir. Lakanın “Münasibət” adlı əsərində qadın arzulanacaq görünmək üçün “axtalanmış” kimi maskalanmalıdır. Lakanın fikrinə görə “Qadının rübəndi arxasında onu arzu obyektinə çevirən onun kişilik orqanının olmamasıdır.” “Yeni Həvvanın ehtirası” və “Sehrli oyuncaq mağazası” əsərlərində məsələyə Lakan kimi yanaşılır.

“Yeni Həvvanın ehtirası” əsərində maskarad həqiqətə uyğundur: hər bir rejissorun qadın idealı olan Hollivud ulduzu Tristessa örtüyü altında kişi bədənini gizlədir. Onun örtüyünün açılması məqamında hekayəni danışan Həvva başa düşür ki, “Tristessa dünyadakı ən gözəl qadındır”, çünki o bir kişi tərəfindən quraşdırılıb. “Bu səbəbdən o, mükəmməl bir kişinin qadınıdır. O, özünü arzularının türbəsinə çevirib. Həqiqi bir qadın necə onun qədər qadın ola bilər?” Bəs bu kişi arzularının prototipi olan qadının xüsusiyyətləri nələrdir? “Sənin gözəl çatışmazlığın, sənin mahiyyətinmiş kimi dolabdan asılıb və sən sadəcə öz xarici görünüşünə çölə çıxmağı rədd edirsən” – müəllif Tristessanın cazibəsini belə izah edir. Burada Karter Tristessanın örtüyünü belə izah edir: O, yoxluq formasına girib. O, “kişinin gizli arzusu”na bərabərdir, çünki o, istəsə kişinin çatışmazlığını aşkara çıxara bilər.

“Kişilər istəyən qadın” axtalanmış qadındır. Karter Tristessanın çatışmazlıq təqdimatını axtalanmış bədənə iki dəfə artırır: nəql edən Həvva, əslində Evelin istəmədən axtalanır, sonra cərrahi yolla “ideal qadın”a çevrilir. Həvva və Tristessa beləcə, qadın idealını kişi quruluşu kimi gerçəkləşdirilir.

“Sehrli oyuncaq mağazası” əsərində Anjela Karterin 15 yaşlı baş qəhrəmanı Melanie qadınliq maskasını 2 dəfə geyinir: Bir dəfə özünü güzgüdə kişi sənətkarlar tərəfindən rəsm edilən tül paltar içində görəndə, bir dəfə isə əmisi Filip tərəfindən ailə teatrında şifon geyimli Ledanı canlandırmağa məcbur ediləndə.

Romanın elə başlanğıcında Melanienin valideynləri təyyarə qəzasında həlak olurlar və o, əmisi Filipin evinə yerləşir. Filipin tək düşgünlüyü gəlinciklər düzəltmək və tamaşalar göstərməkdir. O görür ki, Melaniedə onun sadələvh gənc qız ideyasını canlandırmaq gücü var və ona “Leda və qu quşu” tamaşasında gəlincik qu quşuna qarşı Leda rolunu verir.

Bu roman ata-qız münasibətlərindəki gizli zorakılığı aşkara çıxaran bir əsər kimi qəbul edilə bilər. Fantastika və qorxuya aid olmağından başqa “Sehrli oyuncaq mağazası” bir ailə romanıdır. Filipin ailəsi atalıq hakimiyyəti əsasında qurulmuşdur. O, arvadı Marqaret və “uşaqları” Finn və Fransinin (Onlar Marqaretin qardaşlarıdır, lakin Filip onlardan övlad itaətkarlığı tələb edir.) vaxt və əməyini istədiyi kimi idarə edir. Arvadı Marqaret isə onun əksi olaraq, passiv, istəksiz və səssizdir. (Toy günündə səssiz qalan Marqaret bu günədək laldır.) Melanie onlarla yaşamağa başlayanda, o, Filipin qızı vəzifəsini yerinə yetirir. Karterin Filipin ailəsindəki hökmdarlığı şişirdilmiş şəkildə göstərməsi təəccüblü deyil, bununla o, “qızlarının” oedipal böhranını dramatikləşdirir və ata-qız münasibətlərinin ölçüsünü yüksəldir.

“Leda və qu quşu” oyunu oedipal mərhələ funksiyasını yerinə yetirir: belə ki, o, Melanienin seksuallığını onun gender rolu ilə uyğunlaşdırır. Simon De Biouvir, Çodorou, Benjamin və digər feministlərin nəzəriyyələrində olduğu kimi “ata” Melanienin aktiv qızdan obyektləşmiş qadına çevrilməsi əsas faktordur. O, Filipin dizayn verdiyi ağ şifon paltara bürünmüş halda Leda kimi səhnəyə çıxır və istiqamətlənmək üçün tamamilə yüksəkdən gələn səsdən asılıdır. *“O, indi nə etməli olduğunu düşünəndə özünü itirdi və dayandı... Melanie bir replika üçün yalvarırdı. Filip əmi oxudu: “Leda ülvi qonağını qaçmağa cəhd etdi, amma gözəlliyi və möhtəşəmliyi onu yerə atdı”. “Melanie yaxınlaşan gülməli gəlincik qu quşunu görürdü. Bu sadəcə onun təsəvvüründəki vəhşi, erkək quş idi. O, formasız, çirkin və*

qəribə idi. Melanie az qaldı ki, onun ləng hərəkətlərinə ucadan gülsün” [63]. Bəsit olsa da, olmasa da Filipin fantaziyası təsirlidir və qadını kişi təsvirindəki rolda saxlayır.

Anatomik olaraq, düzgün olmasa da, təcavüz hərəkəti nəzəriyyəçi və təcavüzdən qurtulanların məlumat verdiyi kimi psixoloji təsirlərini qoyur: qadın təcavüzü sadəcə fiziki zorakılıq kimi deyil, həm də insan olduğunun inkar edilməsi kimi yaşayır. “Qəmgin qadın”da isə, Karter təcavüz haqqında düşüncələri bölüşür: *“Təcavüz zamanı... bütün insanlıq cinsi varlığından ayrılır... Hər hansı bir yerdə təcavüz qorxusu... psixoloji parçalanma qorxusudur... mənliliyini itirməsi qorxusudur*” [63]. “Sehrli oyuncaq mağazası” romanında Karter təcavüzü gənc qızın mənliliyini itirməsinə bənzədir. Qayl Rubin kimi Karter də Freydin ideyasını (qadının çatışmazlığını, axtalanmasını anlaması) yenidən ortaya qoyur.

Tamaşa üçün Melanie özünü obyekt kimi təyin etməyi öyrənir: “Qu quşu Melanienin (bəlkə də, Melanie deyildi) üzərinə yerləşdi”. Hətta tamaşadan sonra fasilədə belə, Melanie paradoks şəkildə əşya şüurunda qalmışdı. *“Keks ona çox dadsız, təxəyyülünün məhsulu kimi göründü. O, bir dilimini yedi, lakin heç bir dad hiss etmədi. Stolun ətrafındakı insanlar yad idilər. İndi sadəcə bir subyekt var idi və “onun sakitliyi yerdən göyə çatırdı, bütün otağı bürümüşdü. Melaniyə ssenari (hətta səs də) verilmədiyindən o da, Filip kimi sakit idi”* [63].

Aktiv qadını passiv obyektə çevirən oedipal mərhələ hər zaman kişi dominantlığının hökm sürdüyü cəmiyyətin ehtiyacları tərəfindən idarə olunmuşdur. Sosial ölçü, adətən, ailənin xüsusi bir yer kimi göstərilməsi ilə gizlədilmişdir. Karter Melanienin oedipal başlanğıcını “Leda və qu quşu” əfsanəsi ilə üst-üstə salaraq, ailənin qapalı yerini mədəni yer kimi vurğulayır. Karter deyir ki, hər qızın oedipal mərhələsində qadının subyektliyi silinir və o, patriarxal quruluşa daxil edilir. Patriarxal xüsusiyyətlərin şişirdilmiş konvensiyasının təklifinə görə Filipin paradoks fabriki ailə biznesindən daha çoxunu təmsil edir, onun məhz patriarxiyaya dəstək verən mifləri burada yaradıldığından ikiqat mədəni yer tutur.

Filip sosial miflərin yarandığı mədəni yer qədər, evdəki tiranlılığı da təmsil edir. Belə ki, Melanienin zorlanması sadəcə istismar edilən qız övladına qarşı zorakılıq deyil, həm də qadının patriarxiyadakı yad quruluşudur.

Aktyorların adlarının ardıcılığı oxucunun diqqətini, bilavasitə Melanieni özünü kəşfə yönləndirən kişi əllərinə və kişi diqqətinə çəkir. Melanie onu obyekt kimi göstərən sistemin bir hissəsi olsa da, özünü hələ də cəlbəedici subyekt kimi dəyərləndirir. “O, saçlarını dağınıq formada sifətinə tökmüşdü və stulda ayaqları aralı, qarşısında bir stəkan su və dizlərində dəsmal əyləşmişdi. Lautresə poz verəndə o, özünü xüsusilə pis hiss edirdi. “Kişinin qadın şəkli çəkmək və eyni şəkli onun diqqətinə çatdırması arasında müstəqil qadın subyektinə yer yoxdur. Belə qapalı çevrə özünü kəşfə istehza edir. Hər bir qadın Melanienin “Mən kiməm?” sualı yerinə, “Mən kimi təmsil edirəm?” sualını verməlidir. Karter sorğu prosesini “mədəni təmsildən özünü təmsil hissəsinə” dramatikləşdirərək qatılaşdırır. Melanie qadının mədəni təmsilini özününkü kimi qəbul edir. Çünki o, inanır ki, bu ona güc verəcək – onu “bal ayına Kana, ya da Venisə” aparacaq, romantik bəyi cəzb edəcək seksual gücdür. Amma o, örtüklü halını düşünəndə istəmədən tabeliyini təsdiqləyir. Kişi baxışlarına təqdim edilmiş vizual obyekt olduğundan o, Emili Diksonun sözləri ilə desək, “örtüyünü cazibəli şəkildə örtməkdə” tamamilə kişidən asılıdır. Faktiki olaraq, cazibə qadına deyil, örtüyə aid edilir: qadın özü maskanın kimliyi altında geri çəkilir və beləliklə, kişi orada öz qadınlıq idealını qurur.

Melanie Filipin ssenarisini canlandırmamışdan çox əvvəl mədəni kimliyini obyekt olaraq mənimsəmişdi. Karterin “qadınlığın sosial fantastikasının qadına necə qəbul etdirilməsi” ideyası heç də sadə deyil. O, böyük ölçüdə ata-qız münasibətlərindən yaratdığı qadınlığın psixoanalitik nümunəsini Filipin ideal qadınını qərbin incəsənət və əfsanələri ilə birləşdirərək mürəkkəbləşdirir.

“Sehrli oyuncaq mağazası” əsəri patriarxal cinsi münasibətlərin tənqidi ilə yanaşı, bir alternativ də təklif edir. Melanie özü ilə eyni yaşda, statusda və atasına tabe, bir sözlə, bu ailə quruluşunda “qardaşı” Finn ilə romantik münasibət qurur. Bacı-qardaş əlaqəsinin daha bərabər quruluşunu seçməklə ata-qız münasibətini məğlub edir, bu isə kişi dominantlığını həyata keçirən passiv cavabdehliyə qadın arzusunu formalaşdırmaq mənasına gəlir. Bu o demək deyil ki, Melanie anıdan təsvir etdiyimiz həssas qızdan azad və özünü tanıyan qəhrəmana çevrilir. Əksinə, Finn kişilik imtiyazlarını ləğv edən

yenilikçi kimi hərəkət edir, qadın və kişi arasında fərqli münasibətin mümkünlüyünü ortaya çıxarır.

Gecə, bütün tamaşa ərzində Finn Melanienin rahat olub olmadığını soruşmaq üçün yanına gəlir, gəlincik qu quşunu dağdır, sonra öz cürətinin vahiməsi və onu gözləyən intiqam qorxusu ilə titrəyir. Çünki Filip bütün gəlinciklərini qeyri-adi dərəcədə sevir, xüsusilə də, yeni yaratdığı qu quşunu. Əsərdə Finn qu quşunu doğradığını və yaxındakı parka basdırmağa apardığını bütün detalları ilə təsvir edir.

Bu, onun öz bədənindəndir, bununla da kişilik maskasını rədd edir və öz axtalanmasını təsdiq edir. Ailədə Finn Filipin oğludur, ona şagirdlik edir, əslində isə kişi dominantlığını öyrənmək üçün oyuncaq düzəltməyi sevir. Finn Filipin bacarığını nəzərə alaraq, “O, ustadır” – deyir, ancaq mənaca o, gender münasibətləri mövzusunda qadına münasibətdə “ustadır”. Atalıq simvolunu parçalamaq və tullamaq kişilik funksiyasını rədd etməyə bərabərdir.

Finnin axtalanmanı rədd etməsi cinsi bərabərsizliyi müdafiə edən istehkamın ümumi məğlubiyyətini yaradır. Melanienin özü və Finnin eyni olduğunu anlaması gender iyerarxiyasını sarsıdır. Finn bənzərliyin rədd ediləcəyi qorxusundan qurtarır, o, artıq oradadır. Finnin kişiliyin yetərliliyinə olan bütün iddiaları rədd etməsi Melanieni patriarxiyanın yaxşı qadını olmaq vəzifəsindən azad edir. Bənzərlikləri qəbul etmənin gender iyerarxiyasına təhlükələri dərhal aydınlaşdı, Melanie empatiyadan bərabərlik geometriyasına keçdi: “onların təcrübəsi paralel gedirdi”. Paralel xətlərlə yaşanan həyatların təsviri iyerarxiyanın “bərabər və qarşılıqlı” münasibət ilə əvəz edilməsi mənasını verirdi.

Anjela Karter erotik münasibətlərin ailə modelini də ideallaşdırmır. Əgər münasibətdə kişinin qeyri-adi gücü olmasa, onu ram edib yeni həyata aparmağa gücü çatmaz. Melanie passiv halda üstünlüyü qurban verməlidir.

Finnin Melanie ilə qarşılıqlı ehtiyacların tanınmasına əsaslanan münasibəti Filip və Marqaretin təmsil etdiyi standart patriarxal cütlüyə işıq tutur. Filip kişilik ideali kimi davrandığından arvadı da onu kişilik ideali göstərən yaradıcılığı dəstəkləməlidir. Marqaret Filipin gəlincik ustası kimi hər şeyi bacarmasını alqışlayaraq, onun mütləq gücünü təsdiqləyir.

Başqa sözlə, kişinin yetərliliyinin nümayişi əskik, natamam qadın maskasını tələb edir. Əgər kişi axtalanmanı rədd etsə, qadın onun çatışmazlığı olan yerdə xidmət etməlidir. Marqaretin çatışmazlığı göz önündədir, onun səsi yoxdur və hər bazar günü o, Filipin onun üçün düzəltdiyi boyunbağını taxaraq qadınlığın gerçək maskasını geyinir. Bu çiyindən çənəyə qədər olan gümüş boyunbağı, digər adla “çoker” başın hərəkətlərinin qarşısını alır və “xalta” digər boyunbağılar kimi tabelilik xarakteri daşıyır. Finn deyir ki, Marqaret və Filip hər bazar günü eşq yaşayır, kişinin diqqətini çəkmək üçün qadın özünü bəzəyir; amma bəzək özü də onun kişiyyə tabeliyinə işarə edir; qadını arzulanan edən tabeliyin işarəsi olan bəzəyidir. Sakit, passiv və üzüyola Marqaret əla “natamam qadın” kimi görünür. Ancaq düzgün qadın xətləri “ona sahib olacağına görə kişi üçün təqdimatdırsa...” ortaya sual çıxır: belə nümayişin arxasında nə gizlənir? Xüsusilə də, əgər “qadının büründüyü maska özününküləri buraxıb kişi arzusunda olmaq üçündürsə”, bu məcburi arzu nədən yararır? Bəlkə, Freydin “Qadın nə istəyir?” sualı altında bir işarə var?

Romanın yekun səhifələrində oxucu, Melanie, Filip – hamı maskanın arxasında nə olduğunu başa düşürlər. Marqaret və Fransi (Marqaretin digər qardaşı) sevgilidir: “Onlar həmişə sevgili olublar”. Filip Marqareti qardaşının qolları üstündə tapanda evi yandırır. Karterin “Ceyn Eyr” romanına olan sevgisindən Berta ilə paralel hərəkət edir və onun yangını qaçılmaz görünür: təzyiqli gender sistemi tərəfindən patriarxal həbsə məcbur edilən qadın arzusu içindən partlayana qədər təzyiqdən intensivlik qazanır və onu məhdudlaşdıran, susduran patriarxal quruluşu dağıdır.

Finn və Melanie hər şey yananda ön qapıdan qaçaraq demək olar ki, “bir-birlərinə baxdılar”. Kortezin Sakit okeanın kəşfinə aid kinayəli qapanışı oxucunu ümid etməyə cəsarətləndirir. Filipin patriarxal fantaziyalar fabrikinin dağılması Melanie və Finn qarşısında qədim gender sərhədlərindən bir yol açır. Qlobal kəşflərin bənzətmələri açılış səhifəsində bizə yeni dünya qarşısında şübhəli olmağı öyrədir.

Tənqidçilər etiraz edirlər ki, Karterin ilk romanları (“Sehrlı oyuncaq mağazası”, 1967, “Qəhrəmanlar və canilər”, 1969 və “Yeni Həvvanın ehtirası” 1977) patriarxiyanı heç bir müsbət alternativ təklif etmədən tənqid edir. Baxmayaraq ki, Karter sosial mifləri onların gizlədilmiş zərərlərini aşkara çıxararaq, yenidən yazır – məsələn,

Melanienin gender əzabı valideyn həssaslığı ilə yumşaldılmır – onun reviziyaları azaddır, sadəcə ona görə yox ki, “yenidən yazılma” effekti var, həm də ona görə ki, onlar kişiliyin alternativ formalarını təklif edir. Həm “Pitr və qurd”, həm də “Sehrli oyuncaq mağazası” əsərlərində belə təsvir edilir: Kişi subyekt erkəklik imtiyazlarından imtina edərsə, nə baş verəcək. “Piter və qurd” kişi kimlik formasına yenidən nəzər yetirir. Finnerin “çatışmazlığı” kişi və qadın arasındakı sərt quruluş ziddiyyətini ləğv edir, güc və zəifliyi, ehtiyac və rahatlığı cinslər arasında daha bərabər paylamağı təklif edir. Karter ilk romanlarında qadının patriarxiya daxilindəki struktur mövqeyinin təsvirini yumşaltmağa və kompromisə gəlməyə istəksizdir: qadın olmaq “Yeni Həvvanın ehtirası” əsərində çatışmazlıq, “Sehrli oyuncaq mağazası” əsərində isə “təcavüz” tələb edir.

Anjela Karterin yaradıcılığının feminist aspekti də böyük əhəmiyyətə malikdir. Məsələn, rus yazar Yuliya Kristeva qadın mənşəyini “tək yazının deyil, həm də həqiqətin məkanı” kimi təyin edir. Bu “həqiqət” ənənəvi vasitələrlə “təsəvvüredilməz” və “təsviredilməzdir” və “kişi təxəyyülü, məntiqi, kişi hökmranlığı və kişi həqiqətinə uyğunluğun o tayında yerləşir”. Bu baxışları ilə Karter Kristevaya çox bənzəyir. Ruhən ona yaxın olan İriqaray qadınları özlərini “torpaq/ana–təbiət/yenidən yaradan qadın” profenomeninin təzahürü kimi qəbul etməyə çağırırdı. Karter bu üçlük vəhdətinə bəraət qazandıran şəxsi mifologiyasını yaratmağa çalışır. Freyd nəzəriyyəsində ana simvolunun üstünlüyünü nümayiş etdirən Karter onu yalnız tapılması və şifrəsinin açılması tələb olunan tapmaca kimi deyil, həm də əsl “həqiqət müəlliməsi” kimi təqdim edir [6].

Bunun əsasında Karter Freyd və müəyyən dərəcədə Derrida tərəfindən axtalanma kompleksinin qaçılmazlığını inkar edən və bunun əvəzində özünün təbiətə ikili və prinsipə qarşısı alınmayan seksuallığını bəyan edən “qətiyyətli qadın” Kofmani dəstəkləyir. Karterin romanını müəllif və obrazların cinsi mənsubiyyətinə görə deyil, janrın psixoloji semantikasi və ədəbiyyatdakı əhəmiyyətinə görə “psixoloji qadın romanı” adlandırmaq olar.

“The sense of limitless freedom that I as a woman, Sometimes feel is that of a new kind of being. Because I simply could not have existed, as I am, in any other preceding

time or place. I am the pure product of an advanced industrialized, post-imperialist country in decline” [52].

Karterin nəsr əsərlərində olan elmi fantastika Saldi Rabinson və Cerardin Mineyin əsərləri nəzərə alınmaqla tədqiq edilir: onlar romanlara fantaziya və fantastika, tarix və reallığın əlaqələndirilməsi nöqteyi-nəzərindən yanaşırlar. Fantastik süjetə əsaslanan iki romanda qəhrəmanların fiziki və psixoloji halı, onların müxtəlif aspektlərdə davranışları və hərəkətləri təhlil olunur. Əsərlərin nəql edilməsində çoxjanrlılıq hiss olunur.

Romanda bir neçə planın olması Karterin bütün yazı texnikasını təyin edir. Dil dialoq şəkilində verilmişdir, çünki oxucu eyni zamanda həmsöhbət rolunda çıxış edir.

Bunun üçün o, müxtəlif fəndlərdən istifadə edir: birinci şəxsin adından nağil qəhrəmanlarının daxili dialoqu və baş verən hadisələrin zaman çərçivəsi.

Bizim nəzərimizcə, Karterin elmi fantastikası qeyri-klassik, qeyri-fantastik roman statusunu alır.

Tənqidçilərin onun əsərlərinə baxışı haqqında biz Times Literary Supplement, Books and Bookmen, New Statesman, New York Times Book Review Library Journal, Washington Post Book World və s. nəşriyyatlarında çap olunan qəzetlər əsasında fikir yürüdə bilərik. Loria Seyc, Ceyms Brokvey, Ricard Boston, Vilyam Xyutsberq kimi aparıcı tənqidçilər A.Karteri “şizofrenik” aləmin dəhşətlərini, məntiqi və poeziyasının güclü birləşməsini açmağı bacaran ən görkəmli psixoloq” kimi qiymətləndirirlər.

Anjela Karter poetikası – hərəkətə çevrilən fantastik aqressiyanın sensasiyalı səhnələridir. Karterin fikrincə, qadınları passiv seksual obyektlərə və zalım qadınlara ayıran qadın erotizmi azad olmayan kainatda qadına yalnız iki yol açır.

2000-ci ildə, İngiltərədə Elison İsterin redaktorluğu altında vahid bir monoqrafiya çap edilmişdir. Oraya Merya Makinen, Cin Yot, Cerardin Miney, Salli Robinson, Meri Russo və Salli Kinnenin məqalələri daxildir. Bu kitabın çap edilməsinin məqsədi məşhur yazıçı-postmodernistlərin əsərlərini təhlil edən müasir tənqidin vəziyyətini əks etdirməkdir. Oxuculara mətnin başa düşülməsi üçün yeni yanaşmalar təqdim edilmişdir, yeni tendensiyalara və ədəbi tənqiddə cavab verən başqa bədii-ədəbi analiz üsulları işlənmişdir.

3.2. Ədəbi personajların təhkiyəsində gender müxtəlifliyi

Conna Trevenna “Butlerifikasiya” adlandırdığı axıncı mübahisəli məqaləsində Anjela Karterin postmodern feminist bədii yaradıcılığını incələyir. Tənqidçilər Karterin şah əsərini Cudit Butlerin gender fəaliyyətinə yönəlik analizlərinə əsasən araşdırır deyə o, bu ifadədən istifadə edir. Trevenna iddia edir ki, Karterin bədii əsərləri Simon dö Beavur kimi erkən feminist yanaşmalarla daha aydın formada əlaqəli gender bərabərliyi modelini təqdim edir. Eyni zamanda, Trevenna ilkin iddialarına ehtiyatla haqq qazandırır, o, təsdiqləyir ki, Karter Beavurdan fərqli olaraq, individual subyektin birlik və bütünlüyünü qəbul etmir, əksinə, subyekti qeyri-sabit və parçalanmış təsvir edir. Belə ki, Karterin daha postmodernist yanaşma tərzini Cudit Butlerin əsərlərinə qismən yeni keçid yaradır. Karterin əsərləri hələ də cəzbedicidir. Çünki o, praktiki nəzəri bağlılıq lehinə nəzəri davamlılıqdan qaçır. Bununla da, Karterin işləri bizi maarqlandırır. Çünki o, 1960-70-ci illərin feminist bərabərlik siyasətinin potensial essensializmi və 1990-cı illərdəki gender fəaliyyətinin köklü çağırışları arasındakı təhlükəli sərhəddə rəqs edir.

Karterin bədii əsərləri bu dilemmanı bacarıqla dramatikləşdirir, XX əsrin ortalarındakı kimlik siyasətinin enerjisini birləşdirir. Hətta “Sehrli oyuncaq mağazası” (1967) əsərində gender essensializminin cazibəsi və gender fəaliyyətinin önəmi arasında gizli təzad yaradır, elə bir təzad ki, mətn sonda onu həll etməyi rədd edir. Karter şah əsərinin inkişaf etməkdə olduğunu bilərək, dövrünün nəzəri parametrlərinin ümumən qəbul edildiyi hər hansı bir əsərə limit qoymağa etiraz edirdi. Məsələn, “Sehrli oyuncaq mağazası” yazılanda genderin əsaslı izahı geniş yayılmışdı. “Sehrli oyuncaq mağazası” əsərində biri gender essensializminə, digəri gender fəaliyyətinə doğru gedən iki döyüşən qüvvəni təcəssüm etdirir, qadın bədənini xarakterizə edən iki tamamlayıcı məcaz – bağça və maskarad. Əsərdə 15 yaşlı Melanienin bədənini ilə münasibəti, şəxsiyyəti və gender səciyyəsinin inkişafı izlənilir. Qədim metafora olan qadın bədənini bağçaya bənzətməklə Karter açıq-aşkar Melanienin fiziki və psixi yerlərini bir gün bir kişi kəşfiyyatçı - Melanienin tez-tez xəyalını qurduğu bəy tərəfindən kəşf edilməyi gözləyən toxunulmamış yerlər kimi göstərir.

Karterin ziddiyyətli romanı bizə fiziki, şəxsi və genderi anlamaq üçün ziddiyyətli məcaz təklif edir, əsər bizi onların arasındakı dövrləri və münasibətləri anlamağa çağırır.

“Sehrli oyuncaq mağazası” 15 yaşlı Melanienin bədənini özündə həm səhra, həm də bağ xüsusiyyətlərini birləşdirən landşaft, xəritədə qeyd edilməmiş ərazi kimi kəşf etməsiylə başlayır: “15 yaşı tamamlanan Melanie kəşf edir ki, o, ət və qandan ibarətdir. Amerikam, mənim yeni tapılmış torpağım. O, trans vəziyyətdə öz dağlarına səyahətə çıxaraq, öz gizli dərələrinə nüfuz edir, Kortezi, De Qama, ya da Mungo bağı kimi bütün bədənini kəşf etməyə başlayır. Baxmayaraq ki, o, xəyalındakı sevgilinin kəşflərini gözləyir, Melanie həm də özünün kəşf səyahətini özü başladır, bununla da, o, əsər boyu davam edən landşaft və bədən arasındakı bərabərliyin əsasını qoyur. Beləliklə, “bağcanın” kəşfi Melanieni xəyali münasibətlərlə bədəninə və emosional vəziyyətinə təsir edən xarici bağlara aparır. Nikoletta Valloraninin “Şəhərin bədənini” essesi, Karterin “Yeni Həvvanın ehtirası” insan bədəninin surətini müxtəlif şəhər xüsusiyyətləri kimi ortaya qoyur. Köhnə adətə uyğun olaraq, qadın seksuallığını bağca kimi metaforda itqədim edərək, Karter qadın bədəninə obyekt kimi rəftar adətini ortaya çıxarır.

Başlanğıcda Melanienin bədənini zəngin və məhsuldar təbiət kimi təqdim edilir, Karter kinayə ilə sadəcə bədənini fiziki yerlərinə deyil, həm də tarix, coğrafiya, sənət və mətnə səyahətə başlayır. Melanienin özünü kəşfetmə səyahətini Con Donnun “Ağı 22” dili ilə canlandırır. (“Oh, Amerikam, yeni torpağım”.) Karter iddia edir ki, onun bədənini ilə bağlı fikirləri mədəniyyət və tarix ilə sintezdə yaranır. Melanie güzgü qarşısında duraraq, “Xanım Çatterlinin sevgilisi” əsərindən seksual səhnələr ifa edir. Melanienin seriyalı maskaları hətta bağdan elementlər daşıyır. Bu Karterin düşüncələrinin qismən xarakteristikasıdır ki, o, yalanlara qarşı çıxmağa davam edir, amma gerçəklərlə deyil, yeni yalanlar uydurmaqla. Nəticədə, bu essədə Karter ədəbi sənətkara onların dekorativ və ornamental funksiyalarından həzz alaraq, yalanları yenidən düzəltməyə icazə verir, bununla belə, gerçəkləri açmağın mümkünlüyünə işarə edir. “Sehrli oyuncaq mağazası”da, bənzər şəkildə maska və orijinallıq arasındakı bölünməni aradan qaldırır. Melanie hətta, “Çatterlinin sevgilisi”dən səhnələr

canlandıraraq, Konstans Çatterli və Oliver Merlorsı yamsılayır, saçına güllərdən çələnglər hörərək, təbii seksuallığın mədəni formasını ifa edir.

Melanie cazibədarlığını kəşf etdikcə, həmçinin, qeyri-ixtiyari yazı qabiliyyətini də aşkara çıxarır. Melanienin öz bədəni ilə qarşılaşması şəxsi kəşfdən çox, mədəni hadisədir, başqa bir kontekstdə Karter bunu “qadınlığın sosial fantastikası” adlandırır. Karter diqqəti özüm-başqası, bədən-şüur, kişi-qadın və təbiət-cəmiyyət qarşılıqlı qarşıdurmasına yönəlir.

Bədii yaradıcılıqda “bağça” ifadəsi “evin özünü tanıma dünyası” ifadəsindən kənardakı səhvləri yüngülləşdirmək üçün istifadə edilir, çünki o, daha az stabildir və əvvəlcədən məlum olan xüsusiyyətləri yoxdur. “Ev” bədii yazıda “həm başlanğıc, həm birləşmə nöqtəsi”nə işarədirsə, bağça həyatımızı bürümüş günahları, fiziki həzləri və təhlükələri özündə ehtiva edir. Eliza Heyvudun romanlarından Şarlotta Bronte yaradıcılığına qədər şəxsi bağ qadın seksuallığını simvolizə edir. Ümumiyyətlə, “bağ” ifadəsi bədii ədəbiyyatda fərqli zövqləri, təhlükələri və günahları özündə tipikləşdirilir.

“Şehrli oyuncaq mağazası” əsəri hərəsi bir hadisə üzərində fokuslanan 3 vacib bağ səhnəsi əsasında qurulmuşdur. Birinci, valideynlərinin Cənnət bağında almanın dadına baxaraq və məsumluqdan uzaqlaşaraq, Həvvanın hekayətini xatırladır. İkinci, London şəhəri ətrafında baxımsız vəziyyətdə olan bir ictimai bağcadır, orada Melanienin Finn Covl ilə uğursuz romantik görüşü olur. Üçüncü bağça ilk iki bağçanı təqlid edən imitasiyadır, əmisinin evinin önündə rənglənmiş bir səhnə və eksentrik bir gəlincik. Hər üç bağça bir-birinə ziddir, bəzi vaxtlar bir-birinə birləşəndə Cənnət bağçasının orijinallığı dəyişir. Əgər onun sonrakı dirilməsi problemlə və periodik halda təbiətdən uzaq görünərsə, itmiş Cənnət kimi səhnə arxasında asılı qalacaq. Hər bir səhnədə Melanie özünəməxsus görünür, müxtəlif obrazları özündə cəm etmək üçün maskalanır. Karter Melanienin bağdakı maskarad kimi təqdim edərək, bu təbii obrazı dağıdır.

Ümumiyyətlə, maskalar ənənəvi olaraq, əks cinslərin, kişi-qadın münasibətində ikitərəfli məna daşıyır. Bir tərəfdən, maskalanmaq qadının patriarxal məhdudluqları rədd edərək daxili səsini qulaq asıb, istədiyi şəxsiyyətə bürünməsinə sövq edir. Həqiqətən də, məhdudlaşdırıcı sosial doqmalardan azad olmağın yeganə yolu qadağan

edilmiş qadın arzusunu özündə gizlədən maskalardan istifadə etməkdir. Eyni zamanda, maskarad cinsi fərziyyə və rolları yenidən yazma və gücləndirə bilər, getdikcə qadın şəxsiyyəti asanlıqla başqa bir şəxsiyyətə də çevrilə bilər. A. Karter maskarad səhnəsilə qadın arzusunun ümitsiz, ağırlıq imtinasını ifadə edir. Qadın özünün yox, kişinin arzusunu yaşayır. Qadın arzulanmağı, kişi fantaziyalarında gəzib-dolaşmağı arzulayır, o, sanki kişinin nəzərində obyektləşir.

“Bədənin bağçası” və “cinsin maskaradı” arasındakı ilkin gərginlik Melanienin yeni kəşf etdiyi seksuallığının anasının toy paltarını gecə valideynlərinin bağçasında geyinməyə ilhamlandırması ilə yüksəlir. Melanienin bağdakı maskaradı tək və özəldir; onun kiçik bacısı və qardaşı valideynləri olmayanda dayə ilə yatırlar. İronik olaraq, Melanie bədəni Con Donnun erotik şeirində əks olunan Amerika metaforası ilə kəşf edərkən, onun valideynləri, Amerikani tədqiq etmək üçün elmi səyahətdədirlər. Anasının gəlinlik paltarını geyinmiş Melanie güzgüdən ona baxan əksini gördükdə özünü gözəl və cazibədar yetişkinə çevrilmiş hiss edir. Bu görüntü onu gecə çölə çıxmağa şövq edir, orada o, təbiəti öz seksuallığının yüksəldilmiş əksi kimi qəbul edir. Melanie çöldəki gecə yabanılığından və hətta öz içindəki yabanı landşaftdan qorxur: *“Sadəcə bu bağçadan ibarət olan dünya səma qədər boş, sonsuz və əbədidir.... Tənhalıq onun boğazından yapışır.... O, tənhalıq içərisində itir, bağda terror baş verir. O, müdafiəsiz və qara şərab içmiş kimi keflidir.... O qorxmağa başlayanda bağ onun ələyinə çevrilir”* [44].

Əgər dünya “sadəcə bir bağdırsa”, bağ özü də yad bir dünyadır. Melanienin valideynlərinin bağı elə uzanır ki, elə bil, Melanieni kainatda tək qoyublar. Hələ də, bağ Melanienin çiçəklənən cazibədarlığı ilə əlaqələndirilir. Melanienin inkişaf edən bədəni onu qorxudur. Karter daha da açıqlamağa davam edir, bu Melanienin zəriflikdən düşüşü, cənnət məsumluğunu itirməsidir. Qarışıqlıq və qorxu içərisində Melanie səhvən qapını arxadan bağlayır, sonra dayəni oymağa utandığından alma ağacına dırmaşır ki, boyu yuxarı mərtəbədəki yataq otağının pəncərəsinə çatsın. Böyük və qorxuducu bağça Melanienin seksuallığına işarədir.

Eyni zamanda, Melanienin maskaradının anlaşılmazlığı bağçanın güclü, təbii varlığını zəiflədir. Anasının gəlinlik paltarında Melanie özünü gözəl və roman fiquruna

çevrilmiş hiss edir. Bu paltar həm də onu mədəni olaraq, təsdiqlənmiş ssenari ilə təmin edir. Melanie özünü gələcəyin gəlini və həyat yoldaşı hiss edərək, arzularının bağçasına girir və özünü azad hiss edir. Həm ssenari, həm də bağça onu yanıldır. Özünü “gəlin” kimi təsəvvür edən Melanie “kimin gəlini?” sualına cavab verməli olur. Cavab verə bilmir və qərara alır ki, onun “bəyə ehtiyacı yoxdur”, çünki o, özünə yetir. Onun simvolik toyu seksual varlıq kimi özünün potensialı olacaq, gecənin yarısında, öz arzuları ilə evlənəcək. O, gəlinlik maskasının mədəni mənasından qaçmağa cəhd edir. Melanie sıxıcı kosmik yalnızlıqla qarşılaşır və təlaşla qorxulu bağçadan geri çəkilir. Alma ağacından pəncərəyə tələsik çıxanda saçındakı gül çələngini itirir. O, uğursuz maskaradın qəmgin yadigarı kimi hündür bir budaqdan asılı qalır. Dayənin ilangözlü pişiyi Melanienin ipək ətəyini cırır və onun qanı ətrafa sıçrayır. Melanie pəncərədən tələsik çıxarkən, ağır maskasını çıxarmağa məcbur olur. İndi o, azadlıq hissindən uzaqdır. Əvəzində, o, çılpaqlığın *“yeni və sonuncu növünü görür. Dərisini soyunur və indi skeletin çılpaqlığı qədər tamamilə lütdür”* [152].

Melanienin ürküdücü çılpaqlığı Adəm və Həvvanın almadan sonra çılpaqlıqları ilə qorxulu tanışlığını xatırladır; bu həm də onun ssenarisini itirməsinin şəxsiyyət itkisi ilə nəticələnməsi səviyyəsində dramatikləşdirilməsinə xidmət edir. Əvvəllər Melanie çılpaq bədənini izləməyi sevirdi, çünki şərti jestlər və ənənəvi ikonoqrafiya ilə maskalana bilirdi. Amma indi onun şəxsiyyəti – fiziki kimliyi əriyir, bədənində sadəcə ahəng çatışmazlığı yaratmır, həm də, o, görünməzlik sərhədində asılı qalır.

Karterin bədii yaradıcılığında səbəb-nəticə əlaqəsi tez-tez xəyalların real olmayan məntiqinə bənzəyir. Növbəti gün Melanie valideynlərinin təyyarə qəzasında öldüyünü öyrənəndə onun metaforik bağça itkisi gerçəkləşir. Bundan başqa, o, valideynlərinin ölümünü toy paltarını məhv etməsi ilə əlaqələndirir və özünü günahlandırır, bu zaman romanın xəyali və parçalanmış üslubu bizi cəsarətləndirir ki, bu təsviri mümkün gerçəklik kimi qəbul edək. Yaxud, başqa sözlə, ilk səhifələrdə fiziki landşaft və xəyali ərazi arasında qurulmuş bərabərlik hələ də qalır. Melanienin hiss və həssaslıq coğrafiyası dəyişdikcə, fiziki landşaft da onu izləyir. Daha sonra bağ və onun itkisi şəhərə gəlir: Melanie və əmisi Cənubi Londonun çirkli küçələri və dağınıq mağazaları

arasında bir ev tapır. Əmisi ailəsini savaşı sonrası dünyanın dəli tanrısı kimi idarə edən bir oyuncaq və gəlincik düzəldəndir [44].

Melanienin yaşıl cənnət dünyasının əksi olan onun yeni Cənubi London ərazisi tədricən yıxılmış və çürümüş bağça, hər şeyin “xəstə”, “yorgun” və “solğun” olduğu bir yer kimi ortaya çıxır. Beləliklə, əmisinin şəhərdəki evində itmiş bağçanın mənzərəsinə işarə edilir. Dəyərini itirmiş valyuta kimi bağın bu kimi görüntüləri saxta, kiçildilmiş və ya dəyərsizləşdirilmiş formada ortaya çıxır. Uşaqlığını keçirdiyi sakit landşaft şəhər cozgiləri ilə əvəz olunur, bu sakit kənd mənzərələri indi ticari hay-küyün hökmranlığı altında mövcuddur. İndi hər tərəfdə gur işıqlı bir necə mağaza var. Pəncərələri süni otlarla yaşılşdırılan meyvə-tərəvəz mağazası, qoyun ətini hissələrə ayıran mavi önlüklü qəssabın dükanı. Qəssabxanadakı sahibsiz bədən hissələri “yaşıl qızılgüllər” metaforasına qarşı çıxaraq, tamamlanmamış seksuallığa işarə edir. Əlbəttə, bu Melanienin öz seksuallığına münasibətidir. O, məktəbli kimliyini inkar edərək saçını kip hörür və bağçadakı xəyali gecə əyləncəsini inkar edir [44].

Melanie landşaftın ortasında Filip Flover adlı əmisi, onun arvadı Margaret və iki oğlu ilə qarşılaşır. Kiçik qardaş Finn Melanienin şəhər təcrübəsində ona bələdçi olacaq. Melanienin cazibədarlığı bağçayla, Finnin görünüşü də şəhərlə əlaqələndirilir. Şəhər həyatı kimi, o da Melanieni həm cəzb edir, həm də qorxudur və uzaqlaşdırır. Melanie bağçada qarşılaşdığı Finni məsumluq və romantikanın ziddi hesab edir. Yeni və patriarxal şəhər evində Finn Melanienin seksual marağının və basdırılmış arzularının mərkəzində qərar tutur.

Anjela Karter Melanie və Finni Adəm və Həvva kimi bir şəhər parkında qarşılaşdıraraq, bağça və şəhər mənzərələrini bacarıqla birləşdirir. Faktiki olaraq, Finn və Melanienin ilk dəfə öpüşdüyü bu ictimai bağ qərb ədəbiyyatı və miflərindəki yüksək və aşağı mədəniyyətin əsas yerlərinin əlamətlərini əks etdirir. Melanienin özəl bağçaya sirli enişi kimi, onun ictimai bağa girişi də qadağan olunmuşdur və günah işlətməmiş kimi göstərilir. Çünki onun avtoritar əmisi evdən uzaqdadır. Finn və Melanie gizləncə Filip əminin mağazasından çıxıb, Londonu kəşf etməyə gedirlər. Finnin gizli şəkildə bağçanın açarına yiyələnir, ancaq Karterin yazısında bu faktı izah edilmir və üstündən sükutla keçilir. Aydınır ki, bu an simvolik olaraq əks-səda verir; Finn Melanienin bir

dəfə qaçıb xilas olduğu seksuallıq bağın qapılarını yenidən açacaq. Melanie başa düşəcək ki, o, özünü qorumaq məqsədi ilə ətrafına barrikadalar qurmaqla məşğul ikən, bağ tam dəyişib və başqalaşmış. Bir vaxtlar saf cənnət misalı olan bağ indi itkilərlə dolub daşır.

Melanie və Finnə zahirən, yəni üzdən çürümüş kimi görünən bağça əslində olduqca bərəkətlidir. İndi bu bağça ağrı şiddətiylə müşayiət olunan yenidən doğuşun işarələrini ölümün təsvirləri ilə qatışdırıb səhraya çevrilmişdir: “Ağacların budaqları aşağı düşmüş, kökləri isə havadan asılı qalmışdı. Kollar korsetini çıxarmış kök qadınları xatırladırdı. Sanki, soyuq, nəmli, şimal cəngəlliyi idi. Əgər “korsetsiz” kollar hədsiz qadın cazibədarlığının patriarxal qorxularını tam olaraq bildirirsə, onlar eyni zamanda Melanienin özünün dəfə-dəfə yaşanmış qorxularıdır. Sınımış heykəlləri və viktoriya dövrünə aid söküntüləri ilə baş-başa qalan bağça ona “qarabasma” kimi görünür. O, valideynlərinin kənd evində “öz itirilmiş yatağında yuxudan oyanaraq” pəncərədən “alma ağacına “sabahın xeyir” deməyi arzulayır. Beləliklə, Melanie bağçanın ortasında əvvəlki cənnət təcəssümünün həsrətini çəkir. Karter iki bağın eyni fiziki və psixi ərazi olduğunu bizə xatırladır və hər iki tərəfi baş-başa gətirir. Beləcə, Melanie bağçanın “gerçək”, xəyal, bəlkə də, tilsim olduğunu çək-çevir edir. Melanie otların göründüyü cığır boyu “enib-qalxan” çala-çuxurda addımlamaqdan çox qorxur. Ona elə gəlir ki, çatlar açılıb onu udacaq. Bu bağçada da Melanie qoruyucu maska taxır. Finn münbit torpağın tən ortasında onu öpəndə, Melanie qeyri-ixtiyari fiziki mövcudluğundan uzaqlaşır və özünü yeni bir filmin ulduzu kimi hiss edir: bu, ölü əyləncə sarayındakı qırılmış heykəlin yanında, Finnin qızıl, onun isə qara saçları birbirinə dolanmış şəkildə yeni bir Britaniya filmindən götürülmüş kadr kimi çox heyrətamiz görünməlidir. O, arzulayır ki, Finn bu qara saçlı qızı öpərkən, uzaqdan kimsə onları izləsin, ya da özü onlara oğrunca baxsın. Beləliklə, yeni film aktrisası maskasına bürünmüş Melanie özünü Finnin seksual uvertürasından uzaqlaşdırır, sanki öpülən o deyil, uzaqdakı “qara saçlı qızıdır” [44].

Finnin ondan bərk yapışıb yerə düşməyə qoymaması, Melanienin gecə bağdakı əvvəlki simvolik düşüşünü aydınlaşdırır. Karter Melanieni gölməçəyə əyilib narsistcəsinə özünə tamaşa edən “Çölün kraliçası” heykəli ilə əlaqələndirir. Faktiki

olaraq, Melanie romana güzgü qarşısında özünü kəşf edərək başlayır. Sara Qambl bu situasiyanı “narsist arzular səltənəti” kimi vurğulayır. Narsisizm orijinal cənnət və onun qüsurlu şəkilləri, həm bağa, həm də şəhərin içinə nüfuz etdikcə, cənnət və narsist miflər bir-birinə qarışır. Dağılmış heykəl kimi Melanie də bu bağın kraliçasıdır; başqa sözlə desək, bu onun kəşf etdiyi və yenidən qaçıb xilas olduğu bağıdır. Eyni zamanda, Melanie dağılmış bağ ilə yeni münasibətə girəndə, yenə də sarsıntı və itkinin korladığı bədəninə yeni münasibət bəsləyir [44].

Melanienin qarşılaşdığı ilk bağlar ədəbiyyat və rəsm təsvirlərini əks etdirsə də, üçüncü bağ aqressiya dumanına bürünərək özünü bədii quruluş kimi göstərir. Melanie ilk dəfə əmisinin şəxsi teatrı ilə yeni seksual və duyğu dünyasına rəhbərlik edən Finn onu Filipin zirzəmidəki işinə aparanda qarşılaşır. Filipin gəlincik tamaşaları üçün istifadə etdiyi səhnə ilə tanış olanda, Melanie açıq-aşkar tərək edildiyindən ayaqlar altına düşmüş bir gəlinciyi kəşf edir. İpək gecəlik geyinmiş gəlincik Melanienin anasının toy paltarındaki halına çox bənzəyir. Bağdan kənarında Melanie bir daha xatirə və ritualda təleyinə məhkum kimi görünür [44].

Melanienin gecəyarısı bağdakı bədii təsviri seksual kəşflərini öncədən qurulmuş ssenari əsasında açıq-aşkar həyata keçirən gəlincik kimi yenidən işıqlanır. Göründüyü kimi, Melanie təcrübələrini getdikcə ön planda “təbiidən” çox “saxta” yaşayır, çünki bu təcrübələr heykəllər, gəlincik və bədii surətlərlə məskunlaşdırılır. Sonra orijinal bağ yeri dəhşətli dərəcədə daralmağa başlayır. Bir dəfə cənnət yeri “dünyanı” əhatə edəcək qədər genişlənir, sonra “qalın hasarlar”la əhatələnən xoş bir yerə yığıldıqca yığılır. Filipin iş yerində “*kor, qolsuz, ayaqsız, çılpaq, paltarlı – hamısı qərribə formada asılqandan sallanan gəlinciklər*” Melanieni məftun edir və qorxudur. Daha əvvəl qeyd edildiyi kimi, Melanie mənliyinin yarımçıq qalmış hissəsini axtarmaqla məşğuldur. Melanienin canlı gəlinciklərin əhatəsində “ay kimi doğan” şəxsiyyəti Filip əmi onu şəxsi teatrında Ledanın zorlanması iri bir qu quşunun timsalında canlandırmağa məcbur etdiyində qəfildən işıqlanır. Leda məlum epizodu sadəcə Melanienin “*toy gecəsi o, kölgələrlə evləyəndə və dünya bitəndə*” sözlərinə uyğun gələn təsvirini yenidən canlandırmır. O, həm də ictimai bağda Finlə olan təcrübəsinə işarə edir. Melanie kimi Finnin də maska zövqü var. Onun dramatik jestləri adi rezin paltosunu

qarğanın qara, çarpınan qanadlarına döndərirdi. Filipin qəribə qu quşunun qanadları üzərinə enəndə, gülməli, qəribə və qorxulu cəhətləri çarpışan surətlərin sürreal qarışığında birləşir:

Melanieni özü kimi hiss edilmirdi, öz şəxsiyyətindən ayrılmışdı, bütün bu fantaziyanı başqa yerdən izləyirdi və səhnələnmiş bu fantaziyada heç nə mümkün deyildi. Hətta qu quşu, təqlid edilən qu quşu gerçəyi qəbul edirdi və ağ lələklərin çovğununda bu qızı zorlayırdı. Qu quşunun üzərinə sarıldığı bu qız həm Melanie idi, həm də o deyildi [44].

Həmin bağçada Melanie özünü fiziki varlığından uzaqlaşdırmaq üçün öpüşü canlandıran və tamaşaçılar tərəfindən izlənən aktrisa kimi təsəvvür edirdi. Kraft Feyrçayld iddia edir ki, maskanın həzzi ikitərəflidir; Melanie bu halda, öz pozaları ilə tamahlandırılaraq, “arzulanmaq istəyir” və “kişi fantaziyalarına xitab etməklə mənzərə kimi cisimləndirilir.” İndi Melanienin kişi arzuları içində olması gerçəkləşir, çünki canlı səhnədə Filipin ailə auditoriyası qarşısında onun özü kimi, arzusunun passiv obyekt olması canlandırılır [44].

Melanienin dilemmasının klassik essensialist izahı onun əsl mənliyinə yadlıq qatır və birbaşa mənsub olduğu cinsin mənası üzərində fokuslanır. Eyni ilə onun Leda maskasında elə əsl Melanie əks olunur. Qadın seksuallığının bağçası hündür divarlar və patriarxiyanın mədəni məcburiyyətləri ilə əhatələnsə belə, müəyyən mənada etibarlı təsir bağışlayır. Ancaq Karter metaforik məcazlardan ustalıqla istifadə edir və beləliklə, ilkin və orijinal qədər güclü olan bədənin bağçası digər perspektivdən – başqa təcəssümdə – yalın səhnə dəzgahı formasında görünür. Genderin mədəni tamaşasındakı maskarad həm Melaniedir, həm də deyil. Melanienin Leda rolunun ifası eyni zamanda həm maska, həm də aşkarlıqdır. Butlerin şərhilə desək, bu “mübaligəli nümayişlərdən biridir ki,” cinsi münasibətlərin “xəyali vəziyyətini” ortaya çıxarır.

Romanın sonunda Karter Filip əminin patriarxiya evini qiyamət atəşində yandıraraq, Melanie və Finni yanan evin arxasındakı “bağda” üz-üzə gətirir. Bir perspektivdən, bu son görüş patriarxal hökmranlığı deformasiya edərək, təbiətə əsas dönüş təsiri bağışlaya bilər. Gender münasibətlərinin ixtira edildiyi və bəlkə də, inkar

edildiği bir cənnət; Melanie romanın zəngin təsviri üçün hazırlanmış, digər baxışdan, sadəcə başqa, daha çəkici bir maskanın astanasında ola bilər. Tənqidi müzakirələr sadəcə sonun ikimənəlikliyini vurğulayır. Melanie və Finn “bərabərliyin” yeni münasibətini yaradaraq, “köhnə quruluşun cinsi ayrı-seçkilik zülmkarlığını atırlar. Paulina Palmer sevgililərin başa qaçmasını sadəcə patriarxal münasibətlərin yeni intibahı kimi görür [122].

Melanie və Finn gecə bağda təəccüblü formada qarşılaşanda Karterin romanının son cümlələri ilk səhifələri əks etdirir. Faktiki olaraq, Con Donnun sözləri ilə başlayan hekayə Con Kitə istinadla bitir. Kitin “Çapmanın Homerinə ilkin baxış” sonetində Kortezi və adamlarının Sakit okeanı ilk dəfə görüb, sonra “təəccüblə bir-birlərinə baxdıqları” yerə işarə edir. Kitin təsviri romanın ilk Melanie ilə Kortezi müqayisə edilir, biz baş gicəlləndirici axıntı və durğunluq yaşayırıq. Hər şey dəyişir, heç nə dəyişmir. Karterin sözləri ilə sonda “yazı” “sadəcə tətbiq edilmiş linqvistikadır”. Orijinal dişi “təbiəti” və kimliyindəki jestlər dramatik funksiyaya xidmət edir. Belə hekayə strategiyaları feminist debatları sonlandırmaq üstündə israr etmir. Daha doğrusu, Elani Cordanın sözləri ilə desək, Karterin romanları “heç vaxt” “nəticə və həllə tərəf deyil, sadəcə müzakirəsi gedən müəyyən prinsip və inkarların təsdiqinə doğru hərəkət edir”. “Sehrli oyuncaq mağazası” romanının başlanğıc və nəticəsini birləşdirən mətnlərarası oyun genderlə bağlı mədəni və təbii, həm də anidən üzə çıxan kəşflərin metonimiyasıdır. Axırını görüşdə Melanie bir daha bağdakı maskarad ola bilər, - deyir, növbəti maska nə olursa, olsun – maskalı, ya da aşkar – surpriz bizi təşvişə sala bilməz, - deyər sözünü tamamlayır [44].

3.3. Gender problemi sosial münasibətlər kimi və Azərbaycan qadın ədəbiyyatına nəzər

Anjela Karter 1972-ci ildə qələmə aldığı “Doktor Hoffmanın cəhənnəm arzularının maşınları” adlı postmodern estetikaya əsaslanan magik realist əsərlə fəal kişi və passiv qadın dixotomiyasını alt-üst edir və zərər çəkmiş olsalar da, cinsi

istəklərini saxlayan müxtəlif qadın obrazlarının təsvirinə üstünlük verir. Karterin qadının cinsi istəyinə qarşı çıxması bir feminist yazar kimi mövqeyinin geniş elmi debatlarla mövzu olması ilə nəticələnir. Karterin dolaşq və çoxşaxəli feminist fikirlərinə münasibət bildirərkən, Elison Li qeyd edir ki, Karter *“özünü feminist adlandırır, lakin onun feminizmi qadın cinsəllik təmsilçiliyindən başqa bir şey deyil”* [101, s.10]. “Doktor Hoffmanın cəhənnəm arzularının maşınları” əsərində olduğu kimi, Karterin yaratdığı qadın obrazlarını cinsiyyətsizləşdirməyi rədd etməsi, onların hədəf alındığı və istismar olunduğu zaman öz subyektivliklərini saxlaması qərəzli metod kimi anlaşılır. Karterin romanlarında cinsiyyətçilik subyektivdir, beləliklə, qadını öz cinsiyyətindən məhrum etmək insanlığa zidd bir addımdır. Öz qadın obrazlarını cinsiyyətsizləşdirmək və nəticədə, insani keyfiyyətlərdən məhrum etmək əvəzinə, istəkləri feminist perspektivdə arzuolunan olmasa da, Karter seksual qadın obrazları yaradır. Elə bu təsvirlərə görə də Karterin romanları feminist mətnlərə ziddir. Karter qələminin zənginliyi və feminist şərhləri onun qadın erotikasının dəqiq və narahatlıq doğuran təsvirlərində yer alır. Karter zorakı vəziyyətlərdə qadınların açıq-aşkar cinsləşdirilməsinə, həmçinin, hər iki cinsə eyni tənqidi yanaşma göstərməkdən imtina etdiyinə görə feminist ədəbi araşdırmalarda şübhəli mövqe tutur. Müasir feminist nəzəriyyəçilər cinsi fəal və qeyri-fəal olanlara qarşı tənqidi yanaşsalar da, Karterin romanlarına ehtiyatlı davranma, əslində onun ənənəvi feminizm üslubunda yazdığı rədd etməsi və seksizm və patriarxiyanın şər qüvvələrinin təsvirini verərək, qadınları gah kişi dominantlığının qurbanları, gah da patriarxiyanın fəal müqavimətçiləri kimi təqdim etməyə çalışmasına görə idi. Li qeyd edir ki, *“Bəzən feminist tənqidçilərə Karteri yekdilliklə qəbul etmək çətin olurdu. Onun bütün qadın təsvirləri heç də azad deyil, lakin tənqidçilərin fikrinə əsasən, bu qorunma Karterin görüşündəki qadın-kişi əlaqələrindəki şişirdilmiş mürəkkəbliyə qarşı balanslaşdırılmalıdır”* [101, s. 9]. Tənqidçilər açıq feminist mesaj ötürmək üçün cinslərarası əlaqələrin mürəkkəbliyini və müxtəlifliyini sadə dillə təsvir etməkdən imtina edən Karterin niyyəti, metod və əldə etdiyi nəticələr baxımından və bunları nəzərə alaraq onun əsl feminist olduğunu şübhə altına alırlar. Patriarxiyanın caynağından özlərini xilas edən qadınlardan bəhs etmək əvəzinə, Karterin heteroseksual əlaqələrin-patriarxiyanın qadınlar üzərində hakimiyyət

qurmasından, qadınlara seksist inancları mənimsətməklə, onların seksual istəklərinin patriarxal mühitdə formalaşmasının təsvirini verir.

Karterin bir feminist kimi statusu ilə bağlı müzakirələr tez-tez onun qadın cinsliliyi ilə bağlı qarışıq təsvirlərindən qaynaqlansa da, Karterin “əxlaq pornoqrafiyası”nın təsviri göstərir ki, istismarın erotikləşdirilməsi həm niyyət, həm də nəticədə feminist ola bilər. O, deyirdi: *“A moral pornographer might use pornography as a critique of current relations between the sexes.... Such a pornographer would not be the enemy of women, perhaps because he might begin to penetrate to the heart of the contempt for women that distorts our culture even as he entered the realms of true obscenity as he describes it”* [46, s. 20] – *“Əxlaq pornoqrafiyaçısı, pornoqrafiyanı cinslər arasında mövcud münasibətlərin tənqidi kimi istifadə edə bilər. Belə bir pornoqrafiyaçı qadın düşməni olmayacaq, hətta ən əxlaqsız biri olsa belə, mədəniyyətimizi təhrif edən, qadınlara qarşı çevrilmiş aşağılayıcı düşüncənin içərisinə doğru nüfuz edə biləcək”*. Karterin əxlaq pornoqrafına verdiyi izah, Markiz de Sadın yazılarının təhlilindən qaynaqlansa da, onun pornoqrafiyaya verdiyi bu təsvir feminist siyasət aləti kimi istifadə oluna bilər. O, öz yazılarının müdafiəçi kimi, patriarxiyanı tənqid etmək üçün qadın-kişi arasındakı cinsi münasibətlərin narahatlıq doğuran və qəddar təbiətini açıq şəkildə təsvir edir. Karter qadına qarşı nifrətin qrafik və kritik təsvirini vermək üçün, əxlaq pornoqrafiyaçısının “əxlaqsızlıq sahəsinə daxil olmalı” olduğu görüşünə kinayə edir. Karterin bu düşüncəsinin həm feminist, həm də qeyri-feministlərin ciddi əks reaksiyasına səbəb olması bu seçimin riskli olduğunu göstərir. Onun cinslərarası qüvvə balansının dolaşığı təsvirləri patriarxiya, seksizm, qadına nifrəti güclü tənqid edir, buna görə də belə bir riski gözə alması olduqca önəmlidir. Nikola Piçford Karterin yazılarına qarşı olan feminist tənqidlərə fikir bildirərkən qeyd edir ki, *“despite Carter’s public feminism, her perversely elaborate representations of female characters caught in situations of sexual domination and violence seemed at odds with the dominant wing of the Women’s Liberation Movement [in the 1970s], which rejected pornography and the eroticization of oppression”* [126, s.410] – *“Karterin nümayişkarənə feminizminə baxmayaraq, zorakılıq və cinsi dominantlığa tabe vəziyyətlərində olan qadın obrazlarının qeyri-adi detallarla nümayişi,*

pornoqrafiya və zorakılığın erotizasiyası fikirlərini dəstəkləməyən, Qadın Azadlıq Hərəkətinin (1970-ci illər) dominant qanadına zidd görünürdü". Müasir dünyada Karter qərəzli olsa da *"kütləvi qəbul olunan və öz dövrünün ən qabiliyyətli feminist yazarlarından və tənqidçilərindən biridir"* [150, s.333]. Karterin heteroseksual münasibətlərinin xeyli sayda sadələşdirilməsi və qadın istəyi üzərinə düşüncələrin tutarlı tənqidinin olmaması onu göstərir ki, ədəbiyyatşünaslar arasında onun feminist yanaşmasına qarşı fikir ayrılığı mövcuddur. Karterin zəngin feminist izahlarındakı xırdalıqları anlamaq həddindən artıq çətin olduğu üçün, tənqidçilər onun mürəkkəb feminist ifadələrini yüngülləşdirir və ya sadələşdirirlər. Bu mürəkkəbliyi başa düşmək üçün, "Doktor Hoffmanın cəhənnəm arzularının maşınları" əsərinin baş qəhrəmanı Desiderionun əsərdəki qadınlarla olan münasibətini oxumağı tövsiyə edərdim. Karterin feminist fikirlərinin dərin mənalarına varmaq üçün, onu diqqətlə oxumaq və ciddi təhlil etmək lazımdır. Bəziləri mübahisə edərək bildirirlər ki, Karter əsərlərinin sonunda feminist mesaj verməyə müvəffəq olmur, ancaq o, öz oxucusunu romanlarını sadəcə oxumağa deyil, həm də tənqidi düşüncə sərgiləməyə çağırır. Beləliklə, Karter yazılarının çətinliyi geniş yayılmış feminist tənqid və aktivizmi təşviq etmək vasitəsi kimi anlaşıla bilər.

Qadınların patriarxal qüvvənin zorakılığına məruz qaldığını vurğulayarkən, Karter onların davamlı cinsi istəklərindən dolayı istismarla üzləşmələrini dəstəkləyir. Desiderionun Meri Enn, Aoi, Albertina və Mami Bakskinə yönəlik şəhvət arzusundan danışarkən, cinslər arasında istək və güc əlaqələrinin axıcılığını və müxtəlifliyini vurğulayır. Karterin qadın subyektivliyi və seksuallığını, subyektin poststrukturalist görüşlərini təsvir edir – *"as neither totally subjected or constituted... nor totally individualistic or constituting... but rather, as both constituted and constituting"* *"as neither totally subjected or constituted... nor totally individualistic or constituting... but rather, as both constituted and constituting"* [150, s. 82] – *"bu, həm təşkil olunmuş, həm də təşkil olunmaqda davam edəndir"*. Aktiv kişi arzusunun passiv obyektinə çevrilmiş qadını təsvir edərək, yanlış ikili təqdim etmək əvəzinə, Karterin qadın obrazlarını dörd kateqoriyaya ayırmaq olar: "istək duyan subyekt", "istənilən subyekt", "istək duyan obyekt", "istənilən obyekt". "İstək duyan subyekt" aktiv seksual istək

ifadə edir və başqaları onu öz davranışları üzərində hökümranlığı olan qüvvə kimi görür. Lakin bu o demək deyil ki, “istək duyan subyekt” ətrafdakılar tərəfindən təsirə məruz qalmır. Əksinə, Desiderionun obrazının təsvirində onun seksual maraqları ictimai və sosial kontekstdə əhəmiyyətli dərəcədə təsir altına düşür. “İstənilən subyekt” digərləri tərəfindən arzulanan biri olsa da, öz mövqeyini qoruyur, beləliklə, seks obyektinə çevrilmir. Buna baxmayaraq, “istək duyan obyekt” özü də başqa birinə cinsi istək bəsləyir və tamamilə passiv deyil. “İstənilən obyekt”in isə yalnız digərlərinin həzzi üçün mövcuddur. Karterin povestinin semantikasının mürəkkəbliyi onun öz qəhrəmanlarının sosial kontekstdə mövqelərini dəyişməsinə, eləcə də, kişilərin mütləq güclü olduğu və qadınların gücsüzlüyünü qəbul edən inancları alt-üst etməsinə baxışında gizlənilir.

“Doktor Hoffmanın cəhənnəm arzularının maşınları” povesti ətrafında gedən ən yeni müzakirələr belə əsərdəki qadın obrazlarının Desiderioya olan istəkləri haqqında tutarlı təhlil verməkdə çətinlik çəkir. Məsələn, Selli Robinson bildirir ki, (Carter) *“places man in the position of questing, speaking subject, and woman in the non-position of object who is subject to male regulation, exploitation, and violence”* [43, s.108] – Karter bu əsərdə *“kişini sorğulayan, danışan subyekt kimi göstərdiyi halda, qadın onun əksi olaraq verilir və o, tamamilə kişi idarəsinin, istismarı və şiddətinin subyektidir”*.

Robinson Karterin qadın obrazlarının qurbana çevrilməsinin və əşyalaşdırılmasının təhlilini apararkən bildirir ki, yazıçının qadınları cinsi istək ilə təsvir etməsi onun seçimi deyil. Robinson iddia edir ki, *“Qadın Desiderionun dilindən klassik axtarış hekayəsində olduğu kimi: bir fətiş, bir utanc, axtarışın sonunda qəhrəman kişini gözləyən ekzotik-erotik əşyadır, lakin əsla şəxsiyyət deyil”*. Robinson iddia edir ki, bütün qadın obrazlarının simasında yaratdığı passiv qadın ilə Karter qadın təcrübəsinə qarşı ümumiləşdirici görüşü örtülü şəkildə tənqid edir. Robinsondan fərqli olaraq Li Karterin romanlarında mərkəzləşmiş qadın cinsiyyətçiliyini tanıyır və qeyd edir ki, onun qadın obrazları *“erotik zövqü hiss edən və ifadə edə bilirlər”* [101]. Çox qəribədir ki, Li “Cəhənnəm istək maşınları” əsərinin təhlilində qadın obrazlarının cinsi istekli olmaları fikrini inkar edir və bildirir ki, *“desire... is gendered as male”* – *“şəhvət... kişi*

cinsindədir” [43, s.73]. Karterin qadını passiv obyekt, kişini aktiv subyekt kimi təqdim etməsi iddiaları, Desiderio və qadınlar arasında gücə dayanan münasibətlərin dəyişkən təbiətinə zidd olmaqla qalmır, həm də romanın qərb dünyasının mübtəlasına çevrilmiş bu cür dixotomiyaları işıqlandırmaq cəhətlərini inkar edir.

Desiderionun münasibət qurduğu qadınlardan biri, yatmış gözəlin gözən, danışan versiyasını xatırladan Meri Enn ilk baxışda kişi istismarının qurbanına çevrilmiş passiv qadınların ümumiləşmiş simasıdır. Desiderio Meri Ennin kövrəkliyini təsvir edərkən, onun *“her white, thin, nervous fingers”* and *“the pale curve of her cheek”* [43, s.52] – *“ağ, arıq və əsəbi barmaqlar”*ını və *“yanağının solğun almacıqlar”*ını xüsusi vurğulayır. Onun saçları haqda *“qış şaxtası kimi cansız qəhvəyi”*, əlləri *“buz kimi soyuq”*dur deyər, qeyd edir. *“She did not look as if blood flowed through her veins”* [43, s.53] – *“O, heç də damarlarından qan axan biri kimi görünmürdü”*. Meri Enn yuxulu vəziyyətdə ikən, Desiderio onunla cinsi əlaqədə olur və istehzayla onu: *“the beauty in the dreaming wood, who slept too deeply to be wakened by anything as gentle as a kiss”* [43, s.57] – *“öpücükə ayılmayacaq dərəcədə dərin yatan, yuxulu, meşədəki gözəl”* adlandırır. Qadın passivliyinin bu təcəssümünə cəlb edilməsi göstərir ki, onun şəhvəti bu münasibətdə güclü mövqeyindən irəli gəlir və bununla da, Desiderionun patriarxal sosiallaşmasının tez-tez cinsi istəklərdə ortaya çıxdığını göstərir.

Desiderio bu əsərdə açıq-aydın *“istək duyan subyekt”* olsa da, Karter Meri Enni onun nekrofilik arzularının müti quluna çevrilən obyekt kimi təsvir etmir. Desiderionun bu somnambulist təsvirinə görə, o, ilk görüşdə olduğu kimi tamamilə passiv deyil, hərəkətlidir və Desiderioya qarşı arzusunu ifadə edir. Desiderioyla görüşündən sonra Meri Ennin *“transfixed with surprise and apprehension”* [43, s.53] – *“təəccüb və çaşqınlıq içində fikirləri qarışır”*, əl sıxıldıqda, Desiderio qeyd edir ki, *“O, uzun müddət özünü unutdurmadı”* [43, s.54]. O, öz adını Meriyə söylədikdə *“quietly to herself but with a curious quiver in her voice which might have been pleasure”* [43, s.54] – *“qadın adı sakitcə, “pıçiltı ilə, lakin səsində məmnunluq duyulan qərribə titrəmə ilə”* təkrar etdi. Meri Enn onun adını *“the desired one”* [43, s.54] – *“arzulanan biri”* kimi tərcümə etsə də, Rikarda Şmit qeyd edir ki, *“bu, italiyancadan tərcümədə arzu, həsrət, istək deməkdir”*. Meri Ennin bu adı qeyri-dəqiq şəkildə tərcümə etməsi,

Desiderioya qarşı laqeyid olmadığını göstərir. Onun adını təkrarlaması və adını bu şəkildə tərcümə etməsi göstərir ki, Desiderionun obyektivləşdirməsi və özünün müvəqqəti aktiv olması ona xoş gəlir.

Desiderio ilə cinsi əlaqədə olarkən, Meri Ennin yuxulu vəziyyətini Karter önə çəkərək, onun ilkin cinsi əlaqəyə cəhd etməsini rədd edir. Desiderio qeyd edir ki, *“all this time I was perfectly well aware she was asleep”* [43, s.57] – *“onun bütün bu zaman ərzində yuxuda olduğundan tamamilə xəbərdar idim”*. Onun bu vəziyyətdən agah olması, obrazı istəyinin mübtəlası, bu əlaqəni isə təcavüz hadisəsi kimi qəbul etməyə vadar edir. Meri Enn *“istənilən obyekt”* kimi göstərilə də, passiv halda olsa belə, Desiderioya olan istəyi onu *“istək duyan subyekt”* kimi təsnif edir. Desiderioya istinadən Meri Enn onun otağına *“Her eyes... open but blind and she held a rose in her outstretched fingers”* [43, s.55] – *“gözləri... açıq, amma kor və əlində qızılgül tuturdu”* şəklində daxil olur. Karter bu cinsi əlaqədəki passivlik və aktivlik arasındakı cizgini aydınlaşdırmır, çünki Meri Ennin istəyi onu Desiderionun yataq otağına aparır, hətta özü bundan xəbərdar olmasa belə.

“Doktor Hoffmanın cəhənnəm arzularının maşınları” əsərində Desiderionun qadınlara qarşı düşüncələrini dilləndirən Karter oxucuları təkrar-təkrar kişi obrazının etibarlılığına şübhə etməyə çağırır. Piç Lindenin də iddia etdiyi kimi, *“Desiderionun əsərin əvvəlində Böyük müharibə haqqında dedikləri bizə əsas verir ki, o heç də mükəmməl yaddaşa malik deyil”*. Desiderionun *“I cannot remember exactly how (the war) began”* [43, s.15] – *“mən müharibənin necə başladığını dəqiq xatırlamıram”* deməsi buna əsas verir. Bundan başqa, oxucular onun güvənli olmasını sorğulayarkən, qadınlarla münasibətlərində tez-tez qüvvə balansının öz xeyrinə olmasından istifadə edərək, davranışlarındakı çatışmazlıqlara bəhanələr gətirildiyini və ya əsl səbəbi gizlətdiyini görürlər. Məsələn, Desiderionun *“Ona tərəf gedərkən, mənim üzərimə gəldi və onun qızılgülünü götürdüm, çünki mənə vermək istədiyini düşündüm”* sözləri ona yuxulu Meri Enn üzərində öz qüvvəsindən sui-istifadə etməsinə bir bəhanə gətirərək, bu istəyin qarşılıqlı olmasını vurğuladığı kimi anlaşıla bilər. Çünki qızılgül qadın cinsiyyət orqanını təmsil edir. Bununla Desiderio oxucunu inandırmağa çalışır

ki, Meri Enn öz bədənini ona təklif edib və onda Meri Ennin özü ilə birlikdə olması arzusu yaranıb.

Desiderioya Meri Ennlə bu əlaqəsində qüvvə disbalansının fərqiində olmasını söyləyərkən, Karter onu daha çox təcavüzkar kimi göstərməyə çalışır. Karter göstərir ki, Meri Ennin Desiderionu arzulayıb - arzulamamasından asılı olmayaraq, o, qadının yuxulu vəziyyətindən xəbərdar idi, lakin bundan öz xeyrinə istifadə etdi. Desiderio deyir ki, Meri Enn yuxulu halda belə onu axtarır və *“she was dreaming of passion”* – *“ehtiras arzusundadır”* [43, s.56]. Debra Malina iddia edir ki, “Desiderio qadını yuxulu obraz və ya ölü kimi göstərməyə çalışsa da, Meri Ennin eyni yuxu görüb görməməsi, heç nəyi dəyişmir. Malina da bu hadisəni təcavüz kimi qiymətləndirir və qeyd edir ki, *“Meri Ennin Desiderioya olan istəyi önəmlidir, çünki Karterin onu cazibədar qadın kimi təsvir etməsi təcavüzün mürəkkəbliklərinin incə analizini aparmağa imkan verir”*. Karter göstərməyə çalışır ki, qarşılıqlı arzu təcavüzkarları bağışlamaq üçün bəhanə olmamalıdır. Belə ki, biri hiss edərək, bu istəklə hərəkət etmək istəməyə bilər. Arzusunu ifadə etməklə cinsi əlaqəyə razı olmaq eyni anlaşılmamalıdır. Bununla Karter qadın bədənini üzərində kişi istismarını tənqid edir. Eyni zamanda Meri Ennin subyektivliyinə toxunmasından və cinsəlliyini inkar etməsindən ehtiyat edir.

Karter həmçinin, cinslərarası əlaqələrdə dominantlıqdan bəhs edərkən, Desiderionun öz doqquz yaşlı uşaq-gəlin- Aoinin simasında digər bir mürəkkəb məsələyə toxunur. Hindu çay adamları ilə yaşayarkən, Desiderio Aoi ilə evliliyə razı olur. O, qeyd edir ki, qızın atası *“Nao-Kurai offered me far more than a bride; he offered me a home, a family and a future”* [43, s. 80] – *“Nao-Kurai mənə gəлиндən daha üstün bir şey təklif etdi; mənə yurd, ailə və gələcək verdi”*. Desiderio hesab edir ki, bu evlilik ona Avropa və Hindu irq qarışığına aid bir adam kimi, yaşadığı boşluqdan qaçmağa kömək edəcəkdir [43, s.16]. Amma Karter Desiderionu çay adamlarının mədəniyyətinə yad biri kimi təsvir edərkən, onun pedofiliyanı pisləyən mədəniyyətdən gəlməsini qeyd edir. Nao-Kurai ilkin olaraq, qeyd edir ki, Aoi nikah haqqında Desiderio ilə üstüörtülü danışmağa çalışır. Desiderio, *“Mən heç önəm də vermədim, çünki düşündüm ki, Aoi evlilik üçün çox gənc idi”*. Desiderio bir neçə dəfə öz davranışları ilə yetişdiyi

mədəniyyətdə böyük-uşaq evliliyinə qarşı sərt münasibətin fərqində olduğunu nümayiş etdirir. Nəhayət ki, Desiderio Aoi ilə nikaha razılaşıqda qeyd edir ki, *“Doqquz yaşında olduğu üçün uzun müddət nişanlı qalacağımızı düşünürdüm, lakin məni inandırdılar ki, o artıq yetkinlik dövrünə çatıb və hətta bunu sübut edə bilərlər”*. Çay adamları Aoinin yetkin olduğunu bildirsələr də, Karterin təsvirləri onun hələ də uşaq olduğunu göstərir. Aoi Desiderionun əllərini köynəyinin altına qoyanda, ondan *“to tell her if her breasts had grown since the last (sexual) performance and if so, how much”* [43, s. 82] – *“sonuncu cinsi əlaqədən sonra sinəsinin böyüyüb böyümədiyini və necə böyüdüyünü söyləməsini istəyir”*. Aoi yetkinlik dönəminə çatsa belə, o, hələ bir qadın olaraq, formalaşmayıb. Karter Aoinin gəncliyini *“wet, childish kisses”* – *“nəmli uşaq öpücükləri”* sözlərilə təsvir edir: *“I abandoned the last vestiges of my shore-folk squeamishness”* [43, s.81]– *“Mən Aoi ilə evlənmək üçün bu çay xalqının sonuncu vəhşi təklifini rədd etdim”*. Desiderio Aoi ilə evliliyə qərar verdiyini bildirir. Lakin subyektivliyin ictimai quruluşu Desiderionun iddiasını sarsıdır və onun 24 il yaşadığı mədəniyyətin pedofilik münasibəti qadağan etməsi ilə asanlıqla tapdalana biləcəyinə vurğu atır.

“Doktor Hoffmanın cəhənnəm arzularının maşınları” əsərindəki Desiderio və Aoi arasındakı münasibətlər ən mürəkkəb əlaqələrdən biri olsa da, nəzəriyyəçilər Karterin əsərlərindəki müxtəlif tabu subyektləri araşdırmağa çalışırlar. Bu qüvvə disbalansını yaxından təhlil etməyə meyilli deyillər. Li deyir ki, *“desires are ugly – incest, rape, murder, cannibalism, and sadism”* [101, s.68] – *“Desiderionun bəzi istəkləri - incest, təcavüz, qətl, kannibalizm və sadizm iyrəncdir”*. Təəccüblüdür ki, pedofiliya bu siyahıda qeyd edilmir. Aoi və Meri Enn Desiderio ilə cinsi əlaqədə olanda azyaşlı idilər. Meri Ennin əvvəlcə 17 yaşında olduğunu düşünsə də [43, s. 53], sonradan onun iki yaş daha kiçik olduğu ortaya çıxır [43, s. 62]. Li onun Aoi ilə münasibətlərinə öteri toxunur və qüvvə balansının pozulmasını araşdırmır [101, s.71]. Əksinə, Li çox yeri Desiderionun Aoinin nənəsi Mama ilə olan cinsi əlaqəsinə ayırır, onu *“a nurturing and sexual woman... (who) is also prepared to comply with tradition and participate in Desiderio’s murder and cannibalism”* [101, s.109] – *“tərbiyəçi və cazibədar qadın”* kimi təsvir edir, *“bu qadın hətta ənənəyə sadıq qalmağa və Desiderionun qətli və*

kannibalizmində” iştirak etməyə hazırdır. Li Mamanın Desiderionun qətində iştirakını qeyd etdiyi halda, Aoinin bu qətli törədəcəyini [43, s.92], Mamanın Aoini Desideironun “*erotic toy*” – “*erotika oyuncağı*” [43, s.85] kimi özünü aparmasını ona öyrətməsi məsələlərini araşdırmır, bu isə öz növbəsində Mama üsulu “tərbiyənin” arzuolunan olmasını şübhə altına alır və qadın bədəninin patriarxal idarəyə dönüşməsində iştirak edən bu obrazın dolayı tənqidini verir. Li kimi Nikola Piçford da Aoini təhlil etməkdən qaçır, sadəcə olaraq bildirir ki, “*çay adamları öz adət-ənənələrinə sadıq qalaraq, Desiderionu öldürməyə və onun savadını mənimsəmək üçün cəmdəyini yeməyə qərar verirlər*”. Piçford Desiderionun Aoi ilə evliliyinin bu qətdəki rolunun üzərindən keçərək, Desiderionun Aoi və Mama ilə münasibətlərinə diqqət yetirir, həmçinin, qeyd edir ki, “*almost succeed in luring him to a ritual death by showering him with sexual attention from the family’s women*” [126, s.123] – “*çay adamları onu öz tayfa qadınları vasitəsilə sevgi yağışına tutub, ölüm ritualına inandırmağa çalışmışlar*”. Karter Aoini öz gəlinciyi ilə oynayan, hörüklərinə rəngli lentlər taxan bir gənc qız kimi təsvir edir. Piçfordun Aoinisi isə “qadın” kimi göstərilir.

Dərin təhlilin aparılmasından qaçınma, təkcə Karterin Aoi - Desiderio simasında güclü qüvvə disbalansının təsviri ilə verdiyi kişi-qadın cinsi münasibətlərindəki istismara vurğu atmasını təhlükə altına almır, həm də bu zorakı ierarxiyanı yanlışlıqla başa düşülməsi narahatlığını ortaya çıxarır. Böyük ehtimalla, teoritlərin Desiderionun Aoi ilə münasibətini təhlil etməyə istəksiz yanaşması, bu münasibətin inkişaf etdiyi mədəni kontekstdən irəli gəlir. Desiderio – Aoi arasındakı əlaqələrin tutarlı təhlilinin olmaması onu göstərir ki, tənqidçilərin bu qüvvə disbalansını ittiham etməsinin önünə mədəni relativistik duruş keçir. Karter çay adamlarına əsərdə mədəni relativizm donu geyindirərək, neytral rol ayırmaq əvəzinə, Aoinin Desiderioya olan cinsi münasibətin öz tayfası tərəfindən təsirləndiyini göstərir. Belə ki, Aoi ilk dəfə Desiderionun qapısını döyəndə, soruşur: “*Who’s there?*” [43, s. 82] – “*Orada kim var?*”. Aoi: “*A poor girl a-shivering with cold this night*” [43, s.83] – “*gəcənin soyuğunda titrəyən bir qız*” deyə cavab verir. Desiderio Aoinin bu sözünə “*answered in the voice of a child who recites a poem she has learned by heart everything*” [43, s.83] – “*öyrəndiyi şeiri uşaq səsilə əzbərdən deməklə cavab verir*”. Desiderio bununla güclü tayfanın onu başdan

çıxarmaq üçün Aoidən istifadə etdiyini kinayə ilə bildirir. Desiderio sonralar: *“onun hər sözü və hərəkəti sanki kitabdan öyrədilmişdi. Mama ona hər şeyi öyrətmişdi”* [43, s.83] deyir. Aoinin müstəqil olmadığını bilsə də, onunla cinsi əlaqəni davam etdirir. Aoinin Desiderioya olan istəyi qabaqcadan öyrədilmiş başdançıxarma ssenarisidir. Desiderioya qarşı olan istəyi onun daxilindən gəlirdi və əsərdə “istənilən obyekt” kimi göstərilirdi.

Desiderio Aoini qətli icra edəcək şəxs olmasından xəbər tutana qədər, qızın öz istəyi ilə deyil, ailəsi tərəfindən öyrədildiyini bilir, o bunu narahat etmirdi. Desiderio deyir: *“poor Aoi, who would have murdered me because they told her to, a programmed puppet with a floury face who was not the mistress of her own hands”* [43, s.92] – *“yazıq Aoi, ona tapşırıldığı üçün məni qətlə yetirməyə çalışsan, oyuncaq”*. Desiderionun Aoini ailəsinin “oyuncağı” kimi təsvir etməklə qızı öz cinsi istəyinin istismarına çevirməsinin günahını bütünlüklə onun ailəsinin üzərinə atırdı. Aoinin marianet və ya Desiderionun *“puppet”* – *“oyuncağı”* [43, s.85] kimi təsviri ilə Karter cinsəlliyin subyektivlik olduğu fikrində qalır. Aoi əsərdəki digər fəal qadınlardan fərqli olaraq, öz cinsi təşkilatlılığının olmaması baxımından daha çox cansız obyektlərlə əlaqələndirilir. Aoiyə qarşı cinsi istismarı zamanı Desiderio “istəkduyan subyekt” kimi anlaşılsa da, ailənin onu öldürmək istəməsini aşkar etdikdən sonra onun bu təsviri müvəqqəti olaraq, yerini dəyişir və “istəkduyulan obyekt” kimi göstərilir. Desiderionun icmanı tərks etməkdən başqa çıxış yolu qalmır. Əgər Aoi Desiderioya qarşı daha aktiv və müstəqil istək ifadə etsəydi, çay adamları haqqında əsərin ötürmək istədiyi mesajın necə dəyişəcəyi məlum olardı. Lakin Desiderio böyük – uşaq nikahının qəbul edilmədiyi mədəniyyətdən gəlməsinə baxmayaraq, qısa müddətdə birgə yaşadığı bu icmanın evlilik adətlərini qəbul etməkdə çətinlik çəkmir.

Karter Meri Enn və Aoinin simasında heteroseksual münasibətlərdə mövcud ola biləcək qüvvələr disbalansını işıqlandırmağa cəhd etsə də, Desiderio və surətdəyişən Albertina arasındakı münasibətin təsvirində qadınların kişilərlə əlaqələrində üstün mövqe ala biləcəyini göstərməyə çalışır. Albertina və Desiderio arasındakı münasibətlərdə qüvvə fərqi təkcə Albertinanın bir formadan digərinə keçdiyi zaman deyil, hətta o, müvəqqəti sabit olanda da dəyişir. İlk dəfə Albertina Desiderioya o,

mürgüləyərkən görünür – “*a young woman in a négligé made of a fabric the colour and texture of the petals of poppies which clung about her but did not conceal her quite transparent flesh*” [43, s.25] – “*gənc - paltarı şəffaf bədənini yetərinca gizlətməyən, lalə ləçəkləri rəngində olan bir qadın*”. Desiderio daha sonra ona “şüşə qadın” kimi müraciət edir. Kövrəkdir, cinsəlləşdirilərək, danışıq qabiliyyətindən məhrum edilib, bununla da ona passiv qadınlıq donu geyindirilib. Lakin Desiderio qeyd edir: “*Where her heart should have been there flickered a knot of flames*” [43, s. 25] – “*Onun ürəyi olan yerdə alov qığılcımları parlayır*”. Bu alov onu tamamilə passiv obraz olmaqdan çıxarır və Desiderioya olan istəyinə göstəricisi kimi verilir. Bu təsvirdə Albertina “istənilən obyekt” deyil, “istəkduyan obyekt” kimi qiymətləndirilir.

Albertina Desiderio üzərində idarəni üstələnmək üçün, özünü bilərəkdən kişi diqqətinə mərkəzinə çevirir və bütünlüklə qurbana çevrilmiş biri olmaqdan uzaqlaşır. Albertina danışa bilməsə də, Desiderionu idarə etmək üçün ona qısa qeydlər yazır. Desiderio öz növbəsində bundan həm əsəbləşir, həm də qorxur. Albertina ona yazır “*BE AMOROUS!... BE MYSTERIOUS!... DON'T THINK, LOOK... WHEN YOU BEGIN TO THINK, YOU LOSE THE POINT*” [43, s. 26] – “*SEVGI DOLU OL!... SİRLİ OL!... DÜŞÜNMƏ, BAX...SƏN DÜŞÜNMƏYƏ BAŞLAYANDA MƏNASIZLAŞIRSAN*”. Albertinanın bu məktubları, Desiderioda onu obyektivləşdirməyi və öz cinsi arzularını üstün görməyi təşviq edirdi. Liza Duqqan və Ketlin Mak Hyu qadın-lezbiyan təsvirini verəndə, qadınların obyektivləşmə yolu ilə mütləq məzlum olduğuna dair fikirlərə qarşı çıxır. Onlar yazırlar ki, qadın “*perspective is always partially extrasensory... Mulvey's 'to-be-looked-at-ness,' without the tragedy*” [101, s.154] – “*düşüncəsində hər zaman qismən paranormal*”dır. Albertinanın “şüşə qadın” kimi obyektivləşdirilməsi heç də faciəli deyil, stratejidir, çünki bu, Desiderionu özünə cəlb edərək, məqsədinə nail olmağa yardım edir. Qadın olmasından istifadə edərək, Desiderioda istək oymatmağa və bununla onu atasının istək məşinlərinə cəlb edərək, arzusunu həyata keçirməyə çalışırdı.

Karter heteroseksual kontekstdə qadını obyektivləşdirməyi, kişi dominantlığı və qadın zorakılığı ilə eyniləşdirir. Desiderio Meri Enn və Aoi ilə münasibətlərində açıq olaraq, “istək duyan subyekt”dir, lakin Karter bu düşüncəni Desiderionun arzu və

davranışlarını idarə edən Albertina ilə dağdır. Albertinanın müxtəlif şəxsiyyətlərə və cinsə keçə bilmək qabiliyyəti, aktiv kişi və passiv qadın ikilisini sarsıtmağa xidmət edir. O, gah qadın-passiv, gah da kişi – aktiv kimi təcəssüm olunur. Surəti dəyişən Albertina bilərəkdən Desiderionun qəribə istəklərinin üzərinə basır və hansı surətin cazibə doğuraraq onu başdan çıxaracağını tapmağa çalışır. Albertina şüşə qadın, qadınlığın idealı olduğu halda, surət aldığı digər formalar onun həm qadın, həm də kişilik simasının olduğunu göstərir. Səhnələrin birində o, Desiderionun və nazirin qarşısına Doktor Hoffmanın səfiri olaraq çıxır. Burada qadın – kişi Albertina Desiderio və nazir üzərində gücə malikdir. Desiderionun təsvirinə əsasən, Albetina “*luring siren*” – “*başdançıxaran yasəmən*” və “*tentacular flower*” – “*buğumlayan çiçək*” [43, s.33] kimidir. Albertina “*treated us with the regal condescension of a first lady and the Minister and I found ourselves behaving like boorish provincials who dropped our forks... while he watched us with faint amusement and barely discernible contempt*” [43, s. 33] – “*bizi birinci xanıma layiq şəkildə qonaq etdi. Nazir və mən özümüzü mağara adamı kimi apardıq, hətta çəngəllərimizi əlimizdən saldıq, o isə bizə həvəssiz və gizli nifrətlə*” baxırdı. Albertina Doktor Hoffmanın səfiri rolunda söz sahibidir və öz qadınlığından naziri və Desiderionu idarə etmək üçün istifadə edir. Albertina özlüyündə heç bir istək nümayiş etdirmədiyi üçün “istəkduyan subyekt” deyil, “istənilən subyekt” kimi təsvir edilir. Qadınsallığın qadınlarla bağlı, zəifliklə əlaqələndirilməsinə baxmayaraq, Karter göstərir ki, həm qadınsal qadınliq, həm də qadınsallığın özü kişini manipulyasiya etmək üçün istifadə edilə və beləliklə də, qadınlar və kişilər arasındakı tipik güc balansını geri döndürə bilər.

Albertinanı Laflör, Sadian qrafının qulluqçusu və kişinin seks köləsi kimi təsvirlərində, Karter bir daha obyektivləşdirməni və istismarı mürəkkəbləşdirir. Qrafın Laflörü oxşamasını seyr edərkən, Desiderio “*the submissiveness of a born victim... This pliant valet was almost extinguished by subservience...He was only a tool of the Count’s will*” [123, s.124] – “*anadangəlmə müti qul...Bu üzüyümşaq nökar öz sadıqlıyı ucbatından məhv oldu...O sadəcə qrafın arzusunun oyuncağı idi*”. Laflör haqqında bəhs edərkən, onun tamamilə passiv qurban kimi göstərilməsi daha sonra aradan qaldırılır. Desiderioya, qrafın “*servant had more autonomy than he thought. Something*

in the texture of the valet's presence hinted he was self-consciously the slave. Occasionally, when he whimpered, he seemed altogether too emphatically degraded" [43, s.128] – *"qulluqçusunun düşündüyündən daha çox sərbəstliyinin olması" maraqlı idi, "nökərin iştirakında nə isə bir şey onun qul şüurunda olduğuna işarə edirdi. Bəzən onun ah naləsindən dəhşətli dərəcədə alçaldıldığını duymaq olardı".* Karter Laflörün qul rolunu oynadığına kinayə edir. Laflörün şəxsiyyəti Albertina olaraq, ortaya çıxdıqda, məlum olur ki, "o" sadəcə itaətkar qurban deyildi, çünki Albertina bu rolunu atasının casusu olaraq, qrafa nəzarət etmək üçün oynayır. Qraf öldükdən sonra Albertina Desiderioya deyir: *"I must pay him my last respects... We travelled a long way together. And, after all, I admired him"* [43, s.165] – *"Mən son borcumu yerinə yetirməliyəm... Biz birlikdə uzun yol gəlmişik və nə olursa olsun, mən ona heyran idim".* Aydın ki, Albertina qrafın öz cinsliliyinin gücü ilə onu əhatə edən dünyanı dəyişdirmək qabiliyyətinə heyran idi. O, Desiderionu şəhvətin istək maşınlarına cəlb etmək üçün öz seksuallığından istifadədə, qrafı rol-model kimi görürdü.

Albertinanın Meri Enn və Aoidən səlahiyyət baxımından daha üstün olmasından asılı olmayaraq, onun Laflör və digər rolları mübahisə doğurur. Albertinanın Desiderionu başdan çıxarması, atasının onlar arasındakı erotik-enerjidən istifadə edərək, öz maşınlarını işə salmağa çalışması planının bir hissəsi idi. Piç iddia edir ki, Albertina *"turns out to be the Doctor's puppet and agent who almost succeeds in drawing Desiderio into a cage"* [43, s.115] – *"Doktorun marianeti və Desiderionu az qala qəfəsə sürükləyən casus"* idi. Piçin təsvirinə görə Albertina Desiderioya qarşı heç bir istək duymurdu. Desiderio və Albertina arasındakı cazibənin dərinliyi isə onun davranışlarının heç də hamısının atası tərəfindən yönləndirilmədiyini göstərir. Piçford qətiyyətlə qeyd edir ki, Albertinanın atasının planında iştirak qərarı kişi dominantlığı olan cəmiyyətdə onun səlahiyyətli mövqə tutduğunu göstərir. Piçfordun qənaətinə görə xəyallar müharibəsi Albertinaya *"power and freedom from the single image of sex object. It offers a world where she can play the powerful roles of Ambassador and Generalissimo"* [126, s.126] – *"yeganə bir seks obyektinə görə ixtiyar və azadlıq" vəd edirdi. Bu ona elə bir dünya vəd edirdi ki, orada Albertina səfir və Baş Komandan rollarını ifa edə bilərdi".* Albertina həmçinin, atasının dünyagörüşü ilə

razılaşdığı üçün onun casusu rolunu da oynaya bilərdi. Desiderionun dediyi kimi: *“appeared to understand each other perfectly”* [39, s.199] – *“onlar bir-birlərini sözsüz başa düşürdülər”*. Albertina öz missyasını yerinə yetirmək üçün cinsi istismara dözməli olur. O, nə tamamilə öz istəyi ilə, nə də başqasının tapşırığı ilə hərəkət edir. Laflör rolunda Albertina “istənilən obyekt” kimi düşünülür, çünki o qrafın oyuncağı olaraq obyektləşdirilir. Buna baxmayaraq, bu rolu Desiderioya olan istəyi və atasının casusu olduğuna görə oynayırdı. Albertina açıq şəkildə qurbana çevrildiyi zaman belə, Karter bunu onun öz həyatı üzərində nəzarətin olmamasından irəli gəldiyini göstərir.

Albertina kentavr tərəfindən təcavüzə məruz qalıb, ölüm dərəcəsinə çatdırılanda [43, s.179-180], Desiderio qeyd edir ki, *“Albertina inanırdı ki, bu vəhşilər: “onun bihuşluğunun qaranlıq uçurumundan təmizlənmiş istək fantaziyasının məhsulu idi... atasının nəzəriyyəsinə əsasən, bizim Nebulanın zamanındaki qrammatikada rastladığımız bütün obyekt və subyektlər eyni bir mənbədən əmələ gəlib – mənim və onun, yaxud da qrafın istək hissindən. Albertinaya görə kentavr, onun süursuz seksual fantaziyasının təzahürüdür. Albertina özü bu təcavüzə səbəb yaradıb-yaratmadığına əmin deyildi. Bu səbəbdən “istənilən, ya istəkduyan obyekt” olması aydın deyil”*.

Karter Desiderionun daha əvvəllər *“şəhvət akrobatları tərəfindən təcavüzə uğramış olduğunu və Albertina ilə buna görə səmimiyyət qurduğunu”* qeyd edir [43, s.117]. Albertinanın təcavüzə məruz qalması səhnəsini təsvir edən Desiderio: *“I could do nothing but watch and suffer with her for I knew from my own experience the pain and indignity of a rape”* [43, s.179] – *“İzləməkdən və onun acısını hiss etməkdən başqa əlimdən heç nə gəlmirdi. Çünki öz təcrübəmdən təcavüzün ağrısını və şərəfsizliyini bilirdim”*. Mərakeşli akrobatlar tərəfindən təcavüzə uğrayan Desiderionun mövqeyi əsərdə müvəqqəti olaraq, “istəkduyan obyekt”dən, “istənilən subyek”ə doğru dəyişilir. Bu təcavüzü təsvir edən Desiderio, *“The pain was terrible. I was most intimately ravaged I do not know how many times. I wept, bled, slobbered and pleaded”* [43, s.117] – *“Qorxunc idi. Məni parçalayırdılar. Mən ağlayır və imdad diləyirdim”*. Karter bu səhnələri oxucuya təqdim etməklə, ixtiyar sahibi olan kişilərin belə təcavüz olunduqda qurbana çevrildiyini göstərməyə çalışır. Desiderionu həm təcavüz olunan, həm də təcavüzkar kimi təsvir etməklə, qurban və qurbana çevirən dixotomiyasını

dağdır və gücün təbiətini nümayiş etdirir. Albertinanın təcavüzə uğraması onun fantaziyalarının bir hissəsi olan cinsi istəkdən dolayı yaranmasına baxmayaraq, *“Albertina kentavrın ona təcavüz etməsini şüurlu şəkildə “xahiş” etməyib və onu ölümcül hala salan bu vəhşi təcavüzdən heç bir həzz almayıb”* kimi dəyərləndirilir [43, s.179-180]. Malina qeyd edir ki, Albertina *“recodes rape as sado-masochistic fantasy, thereby reasserting her own status as the subject of desire as well as the object of violation”* [43, s. 108] – *“təcavüzü sado-mazoxist fantaziya”* kimi qəbul edir və bununla da öz statusunu şəhvət subyekti və zorakılıq obyektinə olaraq, yenidən təsdiqləyir. Karterin təcavüzün *“patriarxal”* təsvirinin *“ədəbi sansasyonizm”*inin tənqidində Klark iddia edir ki, *“təcavüz istək ilə birgə təsvir edilir, ona görə də bu arzuduyma deməkdir”* [52, s.152]. Karter seksual təxəyyül və istəkdən yaranan davranışlar arasında fərqi göstərməyə çalışsa da, Klark təxəyyüldəki istəklə maddi istəyi birləşdirir. Klarkın Karterin təsvirində təcavüzü *“patriarxal”* başa düşməsi, *“əxlaq pornoqrafı”* yazmaqla bağlı təhlükələri nümayiş etdirir, belə ki, bu feminist ruhda olunan tənqid patriarxal dəyərlərin bərpası kimi başa düşülə bilər, nəinki qadınlara qarşı zorakılığın açıq təsvirini verən, qadına nifrətin tənqidi kimi.

Albertinanın təcavüzü onu göstərir ki, qadınlar cinsi istəklərinə görə cəzalandırılmamalı və bu istəkləri onlara qarşı çevrilərək cinsi istismarı sistemləşdirməməlidir. Linn Çanserinin də dediyi kimi, *“can allow women to take pleasure, subversively, from within a subordinate position that has traditionally repressed their sexuality and surrounded it with guilt and taboos”* – *“təcavüz fantaziyaları”* ənənəvi şəkildə cinsəlliyi qınanmış və onu günah və tabularla əhatə edən bir şüuraltı mövqedən qadınlara zövq almağa imkan verə bilər” [49, s.26]. Bu şüuraltı mövqenin mazoxistik fantaziya ilə canlanması, xüsusilə, təcavüzə uğramış qadınlar üçün vacibdir, çünki onlar bu zorakı davranışı erotik performansın mənbəyi kimi qəbul edirlər.

Karterin povestlərinin əksəriyyəti cinsi ikilikləri məhv etməyə köklənib, lakin Albertinanın təcavüzə uğraması göstərir ki, şəhvət hissi reallıq və təxəyyül arasındakı dioxotomiyayı dağıtmağa potensial təhlükədir. Təcavüzün təxəyyüldə canlanması, erotik və şəfaverici bir vasitə ola bilsə də, belə fantaziyalar reallığa köçürüldükdə,

təcavüz qurbanı bu vəhşi alçalmanı yenidən yaşamağa məcbur edilir və təxəyyül aləminin şəfa potensialından məhrum olur.

Səyahət edən sərgidə işləyərkən, Desiderio nişançı qadın Mami Bakskinilə münasibət qurur. O, Desiderionun “istəkduyan” adəti rolunda çıxış edərək, öz cinsi ehtiyaclarını ödəmək üçün istifadə edir. Desiderio bu qadını qadınlıq və kişiliyin, homoseksuallığın və heteroseksuallığın təcəssümü adlandırır. Nişançı qadının kişi cinsiyyət orqanına bənzər şəkil alması onun Desiderio ilə münasibətlərində üstün gücə malik olmasını göstərir.

Maminin cinsi istəyinə tabe olan Desiderio bu münasibətlərdə “istənilən obyekt”dir. Onun dəyərli olması yalnız Maminin cinsi istəklərini yerinə yetirməsində saxlanmış olsa da, bu əlaqədən həzz alır. Beləliklə, tamamilə passiv və məzlum deyil.

“Doktor Hoffmanın cəhənnəm arzularının maşınları” kişi və qadın arasındakı qüvvə balansının detallarına, həmçinin, qadın cinsi istəyinin mürəkkəb və qarışıq təbiətinə yaxından diqqət yetirmənin vacibliyini nümayiş etdirir. Nekrofiliya, təcavüz, pedofiliya və sadomazoxizm kimi çətin və qərəzli subyektləri tədqiq edən bu əsər Karterin bir feminist yazar kimi statusu haqda aydın təsəvvür yaradır.

Karter özünün gender ikilisinin mürəkkəb destabilizasiyası, həmçinin, istər istismarçı, istərsə də təhlükəli vəziyyətlərlə üz-üzə geldikdə qadın obrazlarını cinsiyyətlərindən məhrum etməyi rədd etməsi ilə dərin feminist mesajlar verir.

Karter qadının cinsi istəklərinin təşvişli olmasından asılı olmayaraq, diqqəti onların cinsiyyətindən məhrumiyyəti rədd etməsinə, subyektivlikdə cinsi mərkəzləşməyə yönəltdir.

“Doktor Hoffmanın cəhənnəm arzularının maşınları” əsərində cinsiyyətlik yalnız subyektivlik deyil, həm də qüvvə və birlik mənbəyidir. Qadın-kişi cinsi istək və münasibətlərini yaxından təhlil etməklə, Karter romanı, oxucunu dərin anlayış sərgiləyərək, cinsiyyəti həm qadına qarşı çevrilən silah, həm də qadının kişi dominantlığı üzərində səlahiyyət iddiasının vasitəsi kimi vurğulayır.

Hakimiyyətin bərqərar olduğu bütün digər sahələrdə olduğu kimi ədəbiyyat sahəsi əsrlər boyu həmişə kişilərin istinadgahı olub. Dünya tarixini vərəqləsək, hələ feminist hərəkatının baş vermədiyi və “qadın ədəbiyyatı” termininin səslənmədiyi müxtəlif

dövlərdə müəyyən dərəcədə təhsil görmüş və bu səbəbdən sosial elitada yeri olan qadınlar ədəbi aləmdə də ad çıxara bilmişlər (Məsələn, Kristina dö Pizan, Jorj Sand, Luiza Labe və sair). Ancaq məsələ elədir ki, bu “müdaxilə” “kişi üslubunun” hökmra olduğu dünyada azlıqda qalıb.

Daha sonralar qadın yazıçıların soqmatizasiyası “qadın müəllif”, “pedant qadın” kateqoriyaları ətrafında formalaşib. Bütün qadın müəlliflərini ümumi bioloji məxrəc altında birləşdirən bu gender markirovkası artıq onların əsərlərinin dəyərləndirilməsi və təsnifatı yönündə çox fərqli göstəricilərin meydana gəlməsini müəyyənləşdirdi. Yəni, artıq kişilərin yaratdığı yazı ədəbiyyat qadınların mətnlərindən kəskin şəkildə fərqlənməyə başladı. Ancaq gender, dar mənada cinsi markirovka “qadın ədəbiyyatı” üçün heç də qənaətbəxş anlayış deyildir. Burada cinsi – gender markirovkasının yaratdığı adi gözlə oxunub keçilə bilən kriteriyalardan çox fərqli estetik ayrıntıları analiz etmək lazımdır. Əslində qadın ədəbiyyatı üslub və geniş mənada estetik dəyərlər ölçüsündə dünyaya nələri bəxş etdilər? Həmin qadınların yazdıqları əsərlərdə problematikanın mərkəzi məqamı – yazıda qadın başlanğıcı məsələsinin özü araşdırılmağa möhtacdır. Aydın məsələdir ki, dissertasiyada da nəzərdən keçirildiyi kimi, dünyada qadın hərəkətinin başladığı məqamdan bu günə qədər hərəkətin pafosunda ədəbiyyat dünyasından kişilərin hegemonluğu ideyasının mühakiməsi dayanırdı. Hələ keçən əsrin 70-ci illərindən başlayaraq dünyada ayaq tutan qadın hərəkəti iki əsas istiqamətdə irələyirdi; qadın hüquqlarının bərqərar olunması, tanbınıb təsbitlənməsi və zamanla digər sahələrdə olduğu kimi ədəbi aləmdə artıq oturuşmuş meyarları dəyişdirmək. Bu hərəkət nəticə etibarı ilə uzun bir zaman ərzində kişilərin qadınlar haqqındakı mülahizələrini çək-çevir etməklə ədəbiyyat dünyasında da hər şeydən əvvəl estetik balansı dəyişdirdi. Və bu dövrdən başlayaraq ədəbiyyatda qadın mövzuları “təxribat elementi” kimi bütün sahələrə sirayət etdi, məcazi mənada desək daşı daş üstündə qoymadı. Ən maarqlısı isə qadın müəlliflərin ədəbi avanqard hərəkətində özlərinə öncül mövqe qazanmaları oldu ki, bu imzalardan ən önəmlisi Anjela Karterdir.

Əgər keçən əsrin 70-ci illərindən başlayaraq bütün dünyanı bürüyən qadın hərəkətinin ədəbiyyat üçün önəmli sayıla biləcək detallarını diqqətlə izləsək, bu

hərəkətin, yaxud prosesin içində baş verən hadisələrin pafosu az, ya çox dərəcədə daha sonralar bütün qadın ədəbiyyatı sıralarında təkrarlanmışdır. Azərbaycanda bu prosesin xeyli gecikdiyini, əlamətlərinin adda-budda şəkildə meydana gəlib, necə deyirlər, ekranda görünüb yoxa çıxdığını təsdiq edə bilərik. Nə üçün? Bu suala qısa cavab verməyə çalışaq. Belə bir fakt əsasdır ki, Azərbaycan ədəbiyyatı uzun müddət ümumi sovet ədəbiyyatı və onun ideya-estetik çərçivəsi daxilində yaşamış, inkişaf etmişdir, yəni bu çərçivənin içindən, pəncərənin pərdəsini aralayıb harasa baxmaq mümkün olsa belə, onu əxz etmək, onu qabaqlamaq kimi düşüncə tərzini olmamışdır. Yəni, dünyada qadın ədəbiyyatı hərəkəti baş verərkən ölkədə belə bir tendensiyanın olması yalnız Azərbaycan müstəqillik qazandıqdan sonra mümkün olmuşdur. Ancaq bu o demək deyildir ki, müstəqilliyə qədər Azərbaycan ədəbiyyatında gender spesifikasi və əlamətləri demək olar, heç müşahidə edilməmişdir. Məsələn, Afaq Məsudun yaradıcılığından hansısa hekayələri götürüb bu kontekstdə təhlil etdikdə müəyyən detalların şahidi ola bilərik, ancaq bu faktlar ümumilikdə qadın ədəbiyyatının estetikasına az uyğun gəlir. Qərbdə olduğu kimi, Azərbaycanda da qadın yazıçılarımız üslub baxımından modernizm, postmodernizm kimi avanqard estetikani ifadə etmişlər, hətta onun öncüllərindən olmuşlar, məsələn elə Afaq Məsudun “II İohan” hekayəsi üslub baxımından, avanqard estetika yönündən Azərbaycan nəsrinə üçün çox yeni və orijinal əsərdir. Ancaq məsələ bu deyil, əsas məsələ “qadın üslubu” və onun öz yerini var gücü ilə bəlləməsi ilə bağlıdır. Bu isə yuxarıda təsdiqlədiyimiz kimi, müstəqillik dönəmində baş verdi.

Müstəqillik dönəmində qadın ədəbiyyatının ideya-estetik baxımdan ifadəçilərindən biri yazıçı Fəridədir. Onun “Noa qəbiləsinin qadınları” hekayəsində gender ədəbiyyatının əsas mövzularından biri – qadın başlanğıcı parlaq ifadəsini tapıb – hekayədə bütün detal və işarələr, göndərmə və mesajlar yalnız bu fikrin ifadəsinə xidmət edir. Mətnə cinsi və digər baxımdan, hər şeydən qabaq cəmiyyətdə, sositumda özünüifadə sahəsində kişi hakimiyyətinə, kişi hegamonluğuna qarşı bir etiraz var. Bəri başdan qeyd edək ki, hekayə gender ədəbiyyatının estetikasını, onun poetik sistemlərindən irəli gələn ustalıq və estetik yükü tam olaraq çatdırmaq gücünə malik deyildir. Bu isə ölkədə feminist ideyaların mahiyyətindən çox hərfinin öndə

olmasından irəli gəlir. Hekayədə bir mənzərə, daha doğrusu detal onun əvvəlindən sonuna qədər oxucunu müşayiət edir və bu deyəkdir ki, əsərin ən uğurlu tapıntısı sayıla bilər. Meşədə oğurlanmış qız evinə – vadiyə qayıdarkən arada yığıb gizlətdiyi çiçək toxumlarını torpağa səpir. Elə hekayənin əvvəlində də bu qız yoldaşları ilə meşəyə gedərkən daha çox bu məqsədlə yola çıxmışdı, meşədə azmış və ac-susuz qalmışdı. Onlar nəhayət azdıqları yolda bir gur sulu çaya yetişdilər və bu zaman başlarının üstünü almış kişiləri gördülər. Bir təsadüfdə əsir düşən qız ikinci hadisədə inadından əl çəkmir, nəhayət yığıb qurutduğu toxumları torpağa səpir. Çünki bir an sonra öləcəyini bilir, ancaq ürəyində ona zülm edən kişilərə qarşı nə qədər nifrət olsa da, qarnındakı uşaq obadakı başqa bir qadın tərəfindən nizə ilə öldürülsə də sövq-təbii hiss etdiyinin dalınca qoşur. Başqa bir detal isə qızın anasının səssizcə hərəkətidir, qadın qızın cəsədini torpağa tapşırdıqdan sonra qəbilədəki bütün insanların yeməyinə toz şəklində yuxu dərmanı qatır və komalar od tutduqdan sonra özü də bu alışan komaların birinə girir. Ancaq anasının qızına öyrətdiyi nəğmə bitmir. Əsas məsələ də budur. Hekayənin və ümumən Fəridənin üslubunun köhnəliyinin, mətni dünyada gedən ədəbi-estetik proseslərdən xeyli aşağı səviyyədə qurmasının səbəbi məhz sənətkarlıq məsələsi ilə bağlıdır. Başqa bir cəhət isə ədəbi prosesdə hər yeni şey, deyəkdir ki, feminist hərəkət, gender ədəbiyyatı məsələləri üslubun da kardinal şəkildə dəyişməsinə səbəb olur, yalnız bu arqument qadın ədəbiyyatı mövzusunun yaşam məsələsini həll edə bilər.

Azərbaycan ədəbiyyatında adı keçən tendensiyanın ifadəçilərindən biri də Günel Mövlüddür. Onun son illərdə çap edilmiş “Düşərgə” romanı [204] ümumən gender ədəbiyyatının bu və ya digər ağırlı nöqtələrini müəyyənləşdirməkdə yardımçı ola bilər. Roman bir neçə baxımdan, baxış bucağından maraqlıdır. Ancaq bəri başdan deyəkdir ki, “Düşərgə” müharibənin özü və onun acı, sağalmaz yaralarından çox feminist bəyanatdır. Əsər Azərbaycan və Norveç dillərində çap edilib, Norveçdə mükafat qazanıb. Romanın açılış səhnəsi də maraqlıdır: 12 yaşlı qız uşağı atası ilə birgə çadır düşərgəsinə qayıdır, münasib olmayan sözün üstündə, daha doğrusu ədəbi dildə danışdığına görə ata qızın burnunun üstündən yumruq ilişdirir və qız atası ilə birgə (yenə də əli əlində), ağız-burnu qan içində düşərgəyə çatırlar. Düşərgə sakinləri bu mənzərəyə zərrə məhəl qoymur, bunu sıradan hadisə hesab edirlər. Romanını

autofiction janrına aid edən müəllif təhkiyəni elə qurub ki, təhkiyədəki gərginlik səhifələr boyunca artıb-azalır, müəllif hadisələri soyuqqanlıqla, səmimi şəkildə davam etdirir. Düşərgədəki insanların ən adi məişət davranışları, onların kütlə şüuru ilə idarə olunması, sanki fizioloji ehtiyaclarını ödəmək üçün seçdikləri yaşayış tərzini bütün dəhşəti ilə təsvir edir. Düşərgə ayrı-ayrı qəfəs-çadırlardan ibarətdir, burada insan boğulur, nəfəs ala bilmir, çünki adi insani qayğıdan məhrumdurlar. Bir çadırın içində ailə üzvləri kimdir? Ata - əzazil, ana fağır, nənə hökmran, baba isə yenə - fağır. Kişi hökmranlığı və qabalığı düşərgə sakinlərinin xofuna çevrilir. Ata yenidən Rusiyaya gedir ki, qazanc əldə edib beş ildən sonra qayıdıb ailəsinə şəhərdə ev alsın və ailəliklə orada yaşasınlar, qəhrəman isə bunu heç arzulamır, çünki onun üçün şəhərdə, rahat ortamda atası ilə birgə yaşamaq zülmdür, ondansa düşərgə həyatı xoşbəxtlik mənbəyidir. Romanın ən böyük qüsuru bu düşərgəyə məcburən düşən, həyatları məhv olan insanların taleyinin niyə belə alınmasının izahsız qalmasıdır. Bu qırğını kim saldı? Onları yurd-yuvalarından kimlər qovdu? Bu insanların min illər boyu yaşadıkları torpaqdan kimlər qovdu?

“Düşərgə” romanı ölkədə qadın hərəkatının, feminizmin ilk dalğasının ifadəsidir və buna görə də poetik sistem baxımından da xeyli zəif təsir bağışlayır.

Həm Fəridənin, həm də Günel Mövludun dissertasiyada adı çəkilən əsərlərində daha çox sosial problemlər yer alır, yəni qadın ədəbiyyatı çevrəsinin, bu çevrəyə daxil olan məsələlərin estetik kateqoriyaya çevrilməsi baş tutmur.

NƏTİCƏ

“Gender” anlayışı qərbdə qadın hərəkatının inkişafı, qadınların öz hüquqları uğrunda mübarizəsini özündə ehtiva edən feminizmin sayəsində yaranıb və qadın-k kişi sosial funksiyalarına əsaslanaraq, “qadın və kişi gendəri”nə ayrılır. Əsrlərdən bəri “ailə mələyi” statusu ilə damğalanan qadın dinamik inkişafın nəticəsi olaraq, həyatda ictimai-sosial, iqtisadi mövqeyinə baxış bucağını dəyişdirə bilmişdir. Qadının həyatda rolu daha da artmışdır. Belə ki, fikir və düşüncələrini əsərlərində ifadə edən qadın yazıçı ordusunu güclü nəslin nümayəndələri nüfuz etmə, yolundan döndərmək, dayandırmaq iqtidarında deyildir.

İnsanın şüuruna nüfuz etməklə daim axtarışında olan Anjela Karter XX əsr Böyük Britaniya qadın yazarları arasında xüsusi mövqeyə malikdir. Yazıçının birbaşa məqsədi real həyatda baş verən hadisələri təsvir etmək deyildir. O, iddia edir ki, ədəbiyyat reallığın qulu deyil, əksinə, onu dəyişə biləcək qüvvədir. Əsərlərində alleqoriya, mif və simvolizmdən məharətlə istifadə edən Anjela Karter qotik yazıçı hesab olunur və onun bir çox əsərləri özünün məzmununa və tərzinə görə futurizm üslubundadır ki, burada xəyalı reallıqdan ayırmaq olmur. Anjela Karterin əsərləri eyni zamanda oxu, anlama baxımından qəliz, həm də asandır, o mənada ki, “ədəbiyyat reallığın qulu deyil” desə də, onun ən çox istifadə etdiyi məhz reallıq illüziyasıdır. Bunun metodoloji əsası mövcuddur, yəni, mistik keçidlər arasında sərbəst şəkildə gəzişən yazıçı təsvir etdiyi inanılmaz hadisələrə bizim gözlərimizin öyrəşdiyi reallıq donu geyindirməsə, bədii təqdimat alınmaz. Anjela Karterin üslubu, yəni romanları o mənada qotik səciyyə daşıyır ki, mətni yaradan, onu oxucu gözü qarşısında hərəkətə gətirən dinamika ən müxtəlif, vaxtilə Avropa və bütün dünyada dəbdə olmuş “izm”lərin həqiqətini xəyal, baş tutmamış reallıq arzusu kimi təsvir edir. Təsvirlər qədim memarlıq abidələrindəki ornamentləri xatırladır, hər hansı hadisəni, xüsusən adı keçən “izmlər” daxilində vaxtilə baş vermiş ədəbi hadisəni xatırlarkən təsvir ən böyük, necə deyərlər ən həcmli təfərrüatlarla başlayar, sona doğru sanki göyə millənərək gözdən itər. Bu üslub qəlibi məhz qotik üsluba xasdır. Dissertasiyada yazıçının “həqiqətləri xəyallara dönüştürmə” yönündə ilk baxışdan qəliz, amma mənası etibarlı

ilə sadə olan gedişləri üzdən fantastika təsiri oyatsa da, daxilən yeni reallıqdır, yəni, sırf Anjela Karterin postmodern müstəvidə, intertekstual çərçivədə yaratdığı estetik ərazi və ədəbi-fəlsəfi reallıqdır. Bu təsvirləri oxuyarkən mətn sənə, yəni oxucuya mətndən mətnlər düzəltmək enerjisi verir, həmin təsvirlərdə məsələn, Jak Derridanın “qadın ədəbiyyatı”, “dünyanın gender xəritəsi” haqqında danışarkən Nitşeyə istinad etdiyi məqamlar göz önünə gəlir.

Anjela Karterin ədəbi irsində nəzərə çarpan elementlər fantastika, qotik mövzular, zorakılıq və gizli erotizmdir. Qadına qarşı yönələn patriaxal cəmiyyətin fiziki, mənəvi-psixoloji, iqtisadi-sosial təcavüzü A.Karterin əsərlərində qabarıq, bütün çılpıqlığı ilə təsviri bəşər övladının əsl simasını gizlətdiyi maskalarını yırtmağa xidmət edir.

“Anjela Karterin yaradıcılığında gender problemi” adlanan tədqiqat üzərində araşdırma əsnasında aşağıdakı elmi nəticələr və ümumiləşdirmələr əldə edilmişdir:

1. Patriaxal cəmiyyətin qadına obyekt - fərd kimi münasibətinə son qoyan feminist qadın hərəkatının nəticəsində “gender”, “gender bərabərsizliyi”, “gender tədqiqatları” anlayışları yarandı. Genderin elmi-nəzəri konsepsiyalarının təşəkkülü və inkişafı dövrün qaçılmaz faktorlarıdır. Burada bir önəmli faktı da birinci fəsildə irəli sürülən ideyaların nəticəsi olaraq ifadə edək. Gender anlayışını yalnız qadınların ictimai-sosial həyatlarını ehtiva etməklə xarakterizə edə bilmərik. Çünki gender məsələsi kişi və qadınların fərqli xüsusiyyətlərini, lakin ilk növbədə sosial-mədəni, sonra isə bioloji əsasda təyin etmək üçün işlədilir.

2. Anjela Karterin yaradıcılığının gender problemi müstəvisində öyrənilməsi eyni zamanda “qadın ədəbiyyatının” üslub trayektpriyasını müəyyənləşdirmək imkanı qazandırır. Bunu hansı mənada anlamalı? Dissertasiyanın ayrı-ayrı fəsillərində aparılan təhlillərdən nəticə olaraq anlaşılır ki, yazı prosesində qadın yazıçı əslində şərti mənada elə gender probleminin içində nəfəs alır, bu mənada yazı, təsvir, hərəketi göstərmək üslubunun müəyyənləşdirilməsi onun üçün son dərəcə vacib məsələdir. Tədqiqatdan əldə edilən nəticə budur ki, qadın yazıcının mətni üçün vacib şərtlərdən birincisi ən azı iki üslubun olmasıdır. Tədqiqatçı bu müstəvidə ən ideal variantı üslublararası keçidlərin mövcudluğunda görür. Yəni, nəticə xarakterli fikir bundan ibarətdir ki, öz-özlüyündə qadın üslubu yoxdur, amma bunun olması üçün yazıçı ən azı iki, yaxud daha

çox üslub intervalı arasında gəzişməlidir. Gerçəkliyə mimetik münasibət qadın üslubunun formalaşması üçün əsas şərt sayılır, yəni yazıçı ənənə anlayışların görünməyən və sayca ölçüyə gəlməyən tərəflərini üzə çıxarmaq üçün öləri də olsa digər üslublara nəzər salır, onların arasındakı keçid, yaxud boşluqlarda oyun qurur və bu mimetik hərəkətlər ədəbiyyatda gender probleminin bütün yönleri ilə aşkarlanmasına yardımçı olur.

3. Anjela Karterin yaradıcılığı qeyd edildiyi kimi müasir ədəbi proseslərlə nə qədər bağlıdırsa, o prosesləri yönləndirib dəyişdirmək gücünə də malikdir. Nəticə olaraq belə bir fikri ifadə etmək olar ki, ingilis postmodern romanı ilə müqayisədə Karterin roman konsepsiyası ədəbi prosesi zənginləşdirmək potensialına malikdir. Anjela Karterin roman konsepsiyasında əsas aparıcı xətt budur ki, məlum süjet tez bir zamanda kənar hadisələrlə əlaqələnir və süjetin bu şəkildə “kənara sıçraması” reallıq illüziyası yaradır. Bütün bu fəndlərdən o, məhz feminist dalğalar üzərində formalaşmış gender ədəbiyyatının bünövrəsini qoymaq məqsədi ilə yararlanmışdır. Anjela Karter romanda ənənəvi təhkiyyə ilə fantastik dünyaduyumunu birləşdirir.

4. İngilis ədəbiyyatının inkişaf mərhələlərində qadına münasibət, gender bərabərsizliyi, qadına qarşı sosial ədalətsizlik bir sıra yazıçıların təhlil və təsvir obyektinə çevrilmişdir. Müasir ingilis ədəbiyyatında qadın emansipasiyası xüsusi müraciət olunan mövzulardan sayılır. Tədqiqatda bunun faktiki mənzərəsi qənaətbəxş şəkildə verilmişdir. Əldə edilən nəticə bundan ibarətdir ki, “dünyanın gender xəritəsi” hər bir ölkədə məxsusi özəlliklərə məxsusdur və emansipasiya da daxil olmaqla, ədəbiyyatda gender problemi digər sərhad elmlərin – psixologiya və fəlsəfənin qatqısı olmadan araşdırıla bilməz, əks təqdirdə primitiv qənaətlər əldə edilər.

5. İngilis magik realizminin görkəmli nümayəndəsi Anjela Karterin romanları qadına qarşı yönələn ictimai-sosial ədalətsizliyin, gender bərabərsizliyinin ifşasına yönəlmişdir. Bu hal Karterin romanlarında ən müxtəlif üsullarla əyaniləşirdi, bunlardan ən əsası Karterə qədərki çox möhtəşəm sənət əsərlərinin daxilindəki qərəzi qabartmaqla onların ideoloji əsasını ifşa etmək idi. Bu yolla Karter, məsələn Şarl Bodlerin şeirlərindəki qadını, ona verilən, aşılana keyfiyyətləri necə deyər, tərsinə

çevirir, iki bir-birindən yerlə göy qədər aralı nəsneləri qarşılaşdırmaqla qadına münasibətin saxta səciyyəsini ifşa edir.

6. Anjela Karter nəsrində dünyanın gender xəritəsi mistika və demifologizasiya müstəvisində əyaniləşir. Zahirən həll olunmuş təəssüratı yaratsa da gender probleminin bütün mümkün incəliklərini Karter məhz demifologizasiya vasitəsi ilə çatdırır. Bu üsul imkan verir ki, məlum hadisə ilə bağlı Qərb kanonunun ənənəvi üslubunu yenidən yazsın, nəticədə kişinin qadınlıq haqqındakı qeyri-real düşüncələri alt-üst olsun. Karterin nəsrində qəribə dinamika var – sanki kişilərin yazdıqları mətnlərdə qadınların səsi qeybə çəkilib, indi o bu səsləri həmin mətnlərdən öz mətninə, “gender xəritəsinə” köçürür və nəticədə əbədi dixatomiya (kişi/qadın) yeni rəng və çalar qazanır. Bu eyni zamanda kişilərin yazdıqları bədii mətnlərə də təsirsiz qalmır.

7. Aydınır ki, feminist tənqidçilərin əsas diqqəti ədəbiyyatda və sositumda qadın imicinin yaradılması və dağıdılmasına yönəlir. Anjela Karter isə bu prosesi başqa bucaqdan seyr edir, o ümumiyyətlə ilk baxışda ağılsız təsvirləri real hadisə kimi təqdim etməklə, reallıqla irreal dünya, realizmlə postmodern həssaslıq arasında çat yaratmaqla rastına çıxan işarələrlə, xüsusən mistik işarələrlə oynaq davranır. Nəticə olaraq qeyd edək ki, ədəbi brikolajda bu münasibətin öz yeri var, Anjela Karter həqqətin inşaatçısı kimi həmin mistik oynaqlıq sayəsində tullantını, qırılıb dağıdılmış və sökülmüş nə varsa onlardan ədəbiyyat düzəldir.

8. A.Karter “Qara Venera”, “Qanlı xəzinə” adlanan hekayə toplularında mifik, xəyali, magik elementlərlə real həyat hadisələrini təsvir edir və gender bərabərsizliyinin köklərini araşdırıb, ifşa edir.

9. A.Karter “Yeni Həvvanın ehtirası” əsərində folklor elementlərinə müraciət edərək, qrotesk realizminin xüsusiyyətlərini özündə cəmləşdirir. “Ağıllı uşaqlar” əsərində isə Anjela Karter patriaxal cəmiyyət daxilində qadının özünü müəyyən etməsi, mövcud stereotiplərdən qurtulması faktorlarını qabardır.

10. “Şehirli oyuncaq mağazası” və “Doktor Hoffmanın cəhənnəm arzularının maşınları” adlanan postmodern, magik realist əsərlərində A.Karter müxtəlif qadın obrazlarını təqdim edir, onları istismar edən cəmiyyətdə öz subyektivliyini qoruyub saxlamasını şərtləndirən amilləri açıqlayır və cəsur qadınları dəstəkləyir.

11. Anjela Karterin dünyaduyumunda əsas olan nüanslar dünya roman texnikasının zənginləşməsinə xidmət etdi. Belə ki, onun fikrincə, dünya və gerçəkliyin ən müxtəlif layalarının arasında yuva qurmuş yalanı ifşa etmək üçün sözlərə onların qədimdən gələn başqa reallığın şərti xarakterini qaytarmaq lazımdır, çünki bu, insanın ekzistensial vəziyyəti ilə “oyunbazlıq edən parlaq üzlü əşyalardan” daha çox bağlıdır. Məhz bu ayrıntı qadın ədəbiyyatına Anjela Karterin feminist poetikasını gətirdi.

12. Azərbaycanda qadın ədəbiyyatı daha çox qadın hüquqlarının zəif şəkildə inkişaf etməsi, qadınların üzərində kişi zorakılığı və ümumən qadın hüquqsuzluğu üzərində inkişaf edir. Buna görə də, tədqiqat məqsədi ilə nəzərdən keçirilən nümunələri sözün həqiqi mənasında dolğun qadın ədəbiyyatı adlandırmaqda çətinlik çəkirik. Eyni zamanda qeyd edilməlidir ki, ümumən qadınların yazdıqları mətnlərlə digər mətnlər fərqlənsə də bu, daha çox intonasiya məsələsidir, fərqin sırf poetika sistemi və estetik bucaq görüntüsünü alması haqqında bəhs etmək mümkün deyildir. Yəni Azərbaycan ədəbiyyatında “qadın ədəbiyyatı” məsələsi estetik planda hələ ki ilkin mərhələdədir. Bununla belə azərbaycanlı qadın yazarların “gender” anlayışına uyğun gələn əsərlərində qadın ədəbiyyatının bir sıra təzahürlərinə rast gəlmək mümkündür. Məsələn Günel Mövludun “Düşərgə” romanı bu mənada diqqətəlayiqdir. Dissertasiyada xatırlandığı kimi, bədii mətnlərlə dünyaya çıxmaq qadınların kişi hökmranlığından qurtaran vasitələrdən biridir. Bu məqsədlə Nensi Miller xüsusi tədqiqat aparmış və vurğuladığımız nəticəyə gəlmişdi. Yəni, *mən yazıramsa demək mən mövcudam. Çap etmək üçün yazmaq – dünyaya çıxış deməkdir. Bu çıxış isə intibah, avtanom subyekt statusuna sahiblənmək deməkdir...Yazmaq qaranlıqdan çıxmaq, az bir müddətdə belə diqqət mərkəzində olmaq deməkdir.* Məhz bu səbəbdən müasir qadın yazıçıların əsərlərində təhkiyəçi hadisəni obrazın öz dili ilə nəql edir. Bu isə yazıçını subyekt statusuna malik olduğu hissini yaradır. “Düşərgə” romanında da vəziyyət məhz belədir – hadisə romançının öz dili ilə nəql edilir, sanki qadın yazıçı bununla şahid statusunu da öz üzərinə götürür və üstəlik müəllif öz romanını “autofiction” adlandırır.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

Azərbaycan dilində:

1. Abbasov, Ə.S. Genderə giriş / Ə.S.Abbasov, R.S.Mirzəzadə. – Bakı: “Gender və İnsan Hüququ” Araşdırma Birliyi (GİHAB), – 2004. – 120 s.
2. Abbasov, Ə.S. İnsanın gender dünyagörüşü / Ə.S.Abbasov. – Bakı: – 2002. – 92s.
3. Abdullayeva, Y. XX əsr ədəbiyyatında modernizm / Y.Abdullayeva. – Bakı: Mütərcim, – 2005. – 107 s.
4. Quliyev, Q.H. XX əsr ədəbiyyatşünaslıq konsepsiyaları / Q.H.Quliyev. – Bakı: Çarşıoğlu, – 2012. – 344 s.
5. Mirzəzadə, R.R. Gender və Feminizm / R.R.Mirzəzadə. – Bakı: – 2000. – 78 s.

Rus dilində:

6. Английская литература. 1945-1980. / – Москва: Наука, – 1987. – 514 с.
7. Бочкарева, Н.С., Графова, О.И. Экфрастическая экспозиция в романе А.С.Байетт «Натюрморт» // Российская и зарубежная филология, – 2014. Вып. 4 (28), – с. 196.
8. Гидденс, Э. Социология / Э.Гидденс. – Москва: Эдиториал УРСС, – 1999. – 704 с.
9. Девис, А. Женщина, раса, класс / А.Девис. – Москва: Прогресс, – 1987. – 280 с.
10. Золотухина, О.Б. Психологизм в литературе / О.Б.Золотухина. – Гродно: ГРГУ, – 2009. – 201 с.
11. Исмайлова, А.А. Молодежь и средний класс в произведениях английских писателей 60-х-70-х гг. XX в. / А.А.Исмайлова. – Баку: Нурлан, – 2005. – 144 с.
12. Ламбаева, Е.Д. Функция художественной детали в творчестве А.С.Байетт на примере романа «Натюрморт» // Татьянанин день: Сб. ст. и материалов V республ. науч.-практ. конф. «Литературоведение и эстетика в XXI веке». – Казань: РИЦ «Школа», – 2008, Вып. 5., Ч. I. – с. 121-127.

13. Психология и культура / Под. ред. Дэвида Мацумото. – СПб: Питер, – 2003. – 720 с.
14. Сиксу, Э. Хохот Медузы // Введение в гендерные исследования. Ч. II. Хрестоматия // Харьк. ЦГУИ. СПб.: Алетейя, – 2001. – с. 799-821.
15. Фромм, Э. Иметь или быть? / Э.Фромм. – М.: Прогресс, – 1986. – 240 с.
16. Хачмафова, З.Р. Женская языковая личность в художественном тексте (на материале русского и немецкого языков) / дисс. доктора филологических наук / – Ставрополь, 2011. – 398 с.
17. Шамина Н.В. Женская проблематика в викторианском романе 1840-1870-х годов: Джейн Остен, Шарлотта и Эмили Бронте, Джордж Элиот: /дисс.кандидата филологических наук / – Казань, 2006. – 235 с.

İngilis dilində:

18. Abbott, P. An Introduction to Sociology: Feminist Perspectives / P.Abbott, M.Tyler, C.Wallace. – London: Routledge, – 2005. – 448 p.
19. Abel, E. Resisting Exchange: Brother-Sister Incest in Fiction by Doris Lessing. / E.Abel. Doris Lessing: The Alchemy of Survival. Ed. Carey Kaplan and Ellen Cronan Rose. – Athens: Ohio University Press, – 1988. – p. 115-126.
20. Alexander, F. Contemporary Women Novelists / F.Alexander. – London: Edward Arnold, – 1989. – 111 p.
21. Angela, C. Biography. // The Guardian, – 2008, 22 July. Retrieved – 2014, 24 June.
22. Bakhtin, M. Rabelais and His World / M.Bakhtin. – Bloomington: Indiana University Press, – 1984. – 474 p.
23. Barthes, R. Mythologies / R.Barthes. – Paris: Éditions du Seuil, – 1957. – 239 p.
24. Baudelaire, Ch. Les Fleurs du Mal / Ch.Baudelaire. Paris, – 1994. – 345 p.
25. Beauvoir, S. de. The Second Sex / S. de Beauvoir. Translated and edited by H.M.Parshley. – New York: Vintage, – 1974. – 717 p.
26. Belsey, C. The Subject of Tragedy: Identity and Difference /In Renaissance Drama / C.Belsey. – London: Methuen, – 1985. – p. 164-191.

27. Benjamin, J. A Desire of One's Own: Psychoanalytic Feminism and I it
tersubjective Space. / In: T. de Lauretis. (eds.) Feminist Studies. Critical Studies.
Language, Discourse, Society./ J.Benjamin. – London: Palgrave Macmillan, –
1986. – p.78-101
28. Bristow & T. Broughto. The Infernal Desires of Angela Carter – Fiction,
Femininity, Feminism / Bristow & T. Broughton (Eds). – Harlow: Longman, –
1997. – 227 p.
29. Britzolakis, Ch. Angela Carter's fetishism. / Ch.Britzolakis. In: J.Bristow &
T.Bristow (Eds) The Infernal Desires of Angela Carter-Fiction, Femininity,
Feminism. / – Harlow: Longman, – 1997. – p. 43-58.
30. Brontë, A. The Tenant of Wild fell Hall. / A.Bronte. – London: John Murray, –
1920. – 502 p.
31. Brownmiller, S. Against Our Will: Men, Women and Rape / – New York: Simon
and Schuster, – 1975. – 471 p.
32. Butler J. Gender trouble: feminism and the subversion of identity./ J.Butler. –
London: Routledge, – 1990. – 172 p.
33. Butler, J. Excitable Speech – A Politics of the Performative / J.Butler. – London:
Routledge Press, – 1997. – 185 p.
34. Butler, J. Imitation and gender insubordination / J.Butler. In: D.Fuss (Ed.) Inside /
Outside-Lesbian Theories, Gay Theories. – London: Routledge, – 1991. – p. 13-31
35. Butler, J. Performative acts and gender constitution / In: K.Conboy, N.Medina &
S.Stanbury (Eds). Writing on the Body./ J.Butler.– New York: Columbia
University Press, – 1997. – p. 401-417
36. Camus, A. The Myth of Sisyphus and Other Essays. / A.Camus. Trans. Justin
O'Brien. – New York: Knopf, – 1955. – 224 p.
37. Carter, A. Black Venus, in Black Venus. / A.Carter. – London, – 1986. – 89 p
38. Carter, A. Interviewed in K. Evans (Director) /'Angela Carter's Curious Room. –
1992. – 89 p
39. Carter, A. Nights at the Circus. / A.Carter. – London: Vintage, – 1994. – 91 p

40. Carter, A. Notes From the Front Line. / A.Carter. On Gender and Writing, ed. Michelene Wandor. – London: Pandora, – 1983. – p. 69-77
41. Carter, A. Notes from the Front Line. Shaking a leg: Journalism and Writings./ A.Carter. Ed: Jenny Uglow. – London: Chatto & Windus, – 1997. – p.37-43
42. Carter, A. The Bloody Chamber and Other. Stories. / A.Carter. – London: Penguin, – 1981. – _57_p.
43. Carter, A. The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman. / A.Carter. – New York: Penguin Books, – 1994. – Carter, A. The Magic Toyshop. / – London: Virago, – 1981. –175 p
44. Carter, A. The Passion of New Eve. / A.Carter. – London: Victor Gollancz Ltd, – 1977. – 191 p.
45. Carter, A. The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography. / A.Carter. – New York: Pantheon, – 1979. –98 p.
46. Carter, A. Wise Children. / A.Carter. – New York: Farrar, Strauss, Giroux, – 1991. – 235 p.
47. Case, A.A. Plotting Women. Gender and Narration in the Eighteenth - and Nineteenth-Century British Novel. / A.A.Case. – London: University of Virginia Press, – 1999. – 240 p.
48. Chancer, L.S. Sadomasochism in Everyday Life: The Dynamics of Power and Powerlessness. / L.S.Chancer. – New Brunswick: Rutgers UP, – 1992. – 252 p.
49. Chodorow, N. The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender. / N.Chodorow. – California: University of California Press, – 1978. – 269 p.
50. Cixous, H. The Newly Born Woman. / H.Cixous, C.Clement. – Manchester: Manchester University Press, – 1987. – 168 p.
51. Clark, Robert. Angela Carter's Desire Machine. // Women's Studies, – 1987. – Vol. 14, – p. 147-161.
52. Critical Theory since 1965. / Ed. by H.Adams & L Searle. – Tallahassee: Florida State University Press, – 1992. – 891 p.
53. Cunningham, V. State. Observer, – 30 September – 1984, – p. 20

54. Davis, D.D. *Breaking Up [at] Totality: A Rhetoric of Laughter.* / D.D.Davis. – Carbondale: Southern Illinois UP, – 2000. – 312 p.
55. Debra, M. *All the women will have wings: Angela Carter and the Construction of the Feminist Subject.* / *Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject.*/ M.Debra. – Ohio: Ohio UP, – 2002. – p. 97-131
56. Defoe, D. *An Essay upon Projects.* /*An Academy for Women.*/ D.Defoe. – London, – 1969. – p. 282-304
57. Derrida, J. *Of Grammatology.* / Trans. Gayatri Chakravorty Spivak./ J.Derrida. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, – 1976. –365 p.
58. Dijkstra, B. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture.*/ B.Dijkstra. – Oxford: Oxford University Press, – 1986. – 480 p.
59. Duggan, Lisa and Kathleen McHugh. “A Fem(me)inist Manifesto.” *Women & Performance // A Journal of Feminist Theory*, – 1996. N 16, – p. 153-159.
60. Duncker, P. *Writing on the Wall.* / P.Duncker. – London: Pandora, – 2002. – 224 p.
61. Elaine, Sh., *Towards a Feminist Poetics.* / *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory.*/ Elaine Showalter. ed. – New York: Pantheon Books, – 1985. – p. 125-143.
62. Elizabeth, G. *Space, Time, and Perversion.* / *Essays on the Politics of Bodies.* / G.Elizabeth. – New York and London: Routledge, – 1995. – p. 9-24.
63. Enloe, C. *Bananas, Beaches and Bases Making Feminist Sense of International Politics, Completely Revised and Updated* / C.Enloe. – University of California Press, – 1990. – 496 p.
64. *Femininity Woman, and Analysis.* / Ed. Jean Suouse. – Boston: G.K. Hall, – 1985. – 67 p.
65. *Feminist Studies.* / *Critical Studios.* Ed. Teresa de i.auretis. – Indiana UP, – 1986. – p. 78-101.
66. Foucault, M. *Herculine Barbin: Being the Recently Discovered Memoirs of a Nineteenth-Century French Hermaphrodite* / M.Foucault. Trans. Richard McDougall, introd. – Brighton: Harvester Press, – 1980. – 124 p.

67. Franken, Ch. A.S. Byatt: Art, Authorship, Creativity. / Ch. Franken. – New York: Palgrave, – 2001. – 164 s.
68. Freud, S. Female Sexuality. Women and Analysis. / S. Freud. Ed. Jean Slineise. – Boston: G.K. Hall, – 1985. – p. 73-91.
69. From the History of an infantile Neurosis (1918). / “Wolf Man” case history. Tirm Case Histories. Ed. Philip Rieff. – New York: Macmillan, – 1963. – p. 187-316
70. Gamble, S. Angela Carter: Writing From The Front Line. / S. Gamble. – Edinburgh: University of Edinburgh Press, – 1997. – 192 p.
71. Gilbert, S.M. The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination. Second ed. / S.M. Gilbert, G. Susan. – New Haven: Yale UP, – 2000. – 768 p.
72. Goldsworthy, K. Angela Carter. // Meanjin, – 1985. No 44, – p. 4-13.
73. Haffenden, J. Novelists in Interview. / J. Haffenden. – London: Methuen, – 1985. – p. 76-96
74. Hall, E.J., Rodriguez, M.S. The Myth of Postfeminism. // Gender and Society, – 2003. N 17 (6), – p. 878-902.
75. Hanson, C. Each Other: Images of Otherness in the Short Fiction of Doris Lessing, Jean Rhys and Angela Carter // Journal of the Short Story in English, Spring, – 1988. N 10, – p. 67-82.
76. Hanson, C. The Red dawn breaking over Clapham / Carter and the limits of artice, In: J. Bristow & T. Bristow (Eds) The Infernal Desires of Angela Carter-Fiction, Femininity, Feminism. / C. Hanson. – Harlow, Longman, – 1997. – p. 59-72
77. Harman, B.L. The Feminine Political Novel in Victorian England. / B.L. Harman. – London: University of Virginia Press, – 1998. – 240 p.
78. Head, D. The Cambridge introduction to modern British fiction, 1950-2000. / D. Head. – Cambridge: Cambridge University Press, – 2002. – 316 p.
79. Heath, S. Joan Riviere and the Masquerade. / S. Heath. Formations of Fantasy. Ed. Victor Burgin, James Donald, Cora Kaplan. – London: Methuen, – 1986. – p. 45-61.
80. Hecker, M. English Literature. / M. Hecker. – M.: Prosveshenie, – 1973. – 239 p.

81. Heroes and Villains. / – London: Penguin, – 1971. – ____221p.
82. Higgins, Lynn A. Introduction: Rereading Rape'. Rape and Representation. / Ed. Lynn A. Higgins and Brenda R. Silver. – New York: Columbia University Press, – 1991. – p.1-11
83. Horney, K. The Flight from Womanhood (1926). / K.Horney. Ed. Jean Sirouse. – Boston: GR. H.a.11, – 1985. – p. 171-186.
84. Hunt, L. Specimens of British Poetesses / In: Works, Vol. II: Men, Women, and Books. A Selection of Sketches, Essays, and Critical Memoirs./ L.Hunt.– London, – 1876. – p. 257-286
85. Hutcheon, L. The Politics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. / L.Hutcheon. – London: Routledge, – 1989. – 232 p.
86. Inhibitions Symptom and Anxiety. // Standard Edition, ed. James Strachey, – 1926. No20, – p. 15-174.
87. Irigaray, L. Speculum of the Other Woman. / L.Irigaray. Trans. Gillian C.Gill. – Ithaca: Cornell University Press, – 1985. – ____167p.
88. Irigaray, L. This Sex Which Is Not One / L.Irigaray. Translated by C. Porter & C.Burke. – Ithaca, Cornell University Press, – 1985. – 346 p.
89. Janet, T. Dictionary of British women writers. / T.Janet. – London: Routledge, – 1989. – XVIII+762 p.
90. Joplin, P.K. The Voice, of the Shuttle is Ours. Rape and Representation. / P.K.Joplin. Ed. Lynn Higgins and Brenda Silver. – New York: Columbia UP, – 1991. – p. 35-64.
91. Kenyon, O. Women novelists today: a survey of English writing in the seventies and eighties. / O.Kenyon. – Brighton: Harvester, – 1988. – 186 p.
92. Kollé, Th.C. Woman's Struggle for Autonomy. / Thesis./ – Oslo: University of Oslo, 2011. – 77 p.
93. Kolodny, A. The feminist as literary critic // Critical inquiry, Summer, – 1976. – Vol. 2, No 4, – p. 821-832
94. Kristeva, S.J. Powers of Horror: An Essay on Abjection. / S.J.Kristeva. – New York: Columbia University Press, – 1982. – 218 p.

95. La Relation d'objet et la structures -endiermes. // Bulletin de Psychologie, – 1957, 10-14 June, – p.851-856
96. Lacan, J., Miller, J.A. Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet. Trans. James Hiabert. // Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise, – 1977. No. 55/56, – p. 11-52.
97. Langland, E. Brontë A. The Other One. / E.Langland. – Totowa, NY: Barnes & Noble, – 1989. – 172 p.
98. Lanser, S.S. Queering Narratology. / Ed Kathy Mezey, Ambiguous Discourse: Feminist Narratology & British Women Writers. Chapel Hill/ S.S.Lanser. – NC: University of North Carolina Press, – 1996. – 255 p.
99. Lapsley, R. Film Them - An Introduction. / R.Lapsley, M.Westlake. – Manchester: Manchester UP, – 1988.
100. Lee, A. Angela Carter. / A.Lee. – Toronto: Prentice Hall International, – 1997. – __156_p.
101. Lewes, G.H. The Lady Novelists, 1852. URL: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/without-austen-no-eliot>
102. Looser, D. Jane Austen and discourses of feminism. / D.Looser. – New York: St. Martin's, – 1995. – 197 p.
103. Maccoby, E.E. The Psychology of Sex Differences / E.E.Maccoby, C.N.Jacklin. – Stanford: Stanford UP, – 1974. – 634 p.
104. Makinen, M. The Novels of Jeanette Winterson. / M.Makinen. – New York: Palgrave Macmillan, – 2005. – 192 p.
105. Marshall, B.K. Teaching the Postmodern: Fiction and Theory. / B.K.Marshall. – New York: Routledge, – 1992. – 213 p.
106. Martin, S. The Eighteenth Century Novel Heroine – A Changing Ideal. /Dissertation/ – Wien, 1977. – __119_p.
107. Massie, A. A Critical Guide to the British Novel 1970-1989. / A.Massie. – New York: Longman, – 1990. – 104 p.

108. Master and Slave: The Fantasy of Erotic Domination. / Powers of Desire: The Politics (V.Sexuality). /Eds. Ann Snitow, Christine Stansell, and Sharon Thompson. – New York, – 1983. – p. 280-299.
109. Matus, J. Blonde, Black and Hottentot Venus: Context and Critique in Angela Carter's "Black Venus" // Studies in Short Fiction, – 1991. N 28, – p. 467-476.
110. Mews, H. Woman's Role in Women's Novels from Fanny Burney to George Eliot. / H.Mews, F.Vessels. – London, – 1969. – 221 p.
111. Miller, N. Subject to change. Reading feminist writing. / – New York, – 1988. – 285 p.
112. Mitchell, J. On Freud and the Distinction Between the Sexes. / Women and Analysis. Ed Jean Strome./ J.Mitchell. – Boston: G.K. Hall, – 1985. – p. 27-36.
113. Moers, E. Literary Women. / E.Moers. – London: Oxford University Press, – 1977. – 338 p.
114. Montrelay, M. Inquiry into femininity. /In: Zanardi, C. ed. Essential papers on the psychology of women./ M.Montrelay. – New York: New York University Press, – 1990. – p. 83-101.
115. Morris, P. Literature and Feminism: An introduction. / P.Morris. – Oxford: Blackwell, – 1993. – 217 p.
116. Newman, J. See me as Sisyphus, but having a good time: the fiction of Fay Weldon. / In Hosmer, Robert E., ed. Contemporary British women writers./ J.Newman. – Basingstoke: Macmillan, – 1993. – p. 188-211.
117. Notes from the Front Line. / In On Gender and writing. Ed. Michelenc Wandor. – London; Boston: Pandora Press, – 1983. – p. 69-77.
118. Oakley, A. Sex, Gender and Society. / A.Oakley. – London: Routledge, – 2015. – 184 p.
119. Odeh, L.A. Post-Colonial Feminism and the Veil: Thinking the Difference. // Feminist Re-43, Spring, – 1993. – p. 26-37.
120. Palmer, P. From "Coded Mannequin" to Bird Woman: Angela Carter's Magic Flight / In Women Reading Women's Writing /P.Palmer. Ed. Sue Roe. – Brighton: Harvester, – 1987. – p. 177-205

121. Palmer, P. *Gender as Performance in the fiction of Angela Carter and Margaret Atwood.* / P.Palmer. – London: Routledge, – 1997. – 19 p.
122. Peach, L. *MacMillan Modern Novelists: Angela Carter.* / L.Peach. – New York: St. Martin's P, – 1998. – ___89 p.
123. *Peter and the Wolf. Ilenils.* /– London: Pan Books, – 1986. – p. 77-87.
124. Pichois, C. *Baudelaire.* / C.Pichois, J.Ziegler. – Paris, – 1988. – p.162-163
125. Pitchford, N. *Angela Carter. A Companion to the British and Irish Novel 1945-2000.* / N.Pitchford. Ed. Brian W.Shaffer. – Oxford: Blackwell publ., – 2005. – p. 409-420.
126. Prentice, D.A. *What Women and Men Should Be, Shouldn't Be, Are Allowed to Be, and Don't Have to Be: the Contents of Prescriptive Gender Stereotypes* / D.A.Prentice, E.E.Carranza // *Psychology of Women Quarterly*, – 2001. No.26, – p. 269-281.
127. Rendall, J. *The Origins of Modern Feminism: Women in Britain, France, and the United States, 1780-1860.* / J.Rendall. – New York: Macmillan, – 1985. – 391 p.
128. Richlin, Amy. "Reading Ovid's Rapes." *Pornography and Representation in Greece and Rome.* / Amy Richlin (ed.). – New York: Oxford UP, – 1992. – p.158-179.
129. Riviere, J. *Womanliness as a Masquerade.* / In: V.Burgin, J.Donald & C.Kaplan (Eds). *Formations of Fantasy.*/ J.Riviere. – London: Routledge, – 1989. – p. 35-44
130. Robert, J.S. *Sex and Gender: The Development of Masculinity and Femininity.*/ J.S.Robert. – Karnac Books, – 1984. – 383 p.
131. Robinson, S. *The Anti-hero as Oedipus: Gender and the Postmodern Narrative.* /*Gender and Self-Representation in Contemporary Women's Fiction.*/ S.Robinson. – Albany: State of New York Press, – 1991. – p.98-117.
132. Robinson, S. *Engendering the Subject: Gender and Self-Representation in Contemporary Women's Fiction.* / S.Robinson. – Albany: State University of New York Press, – 1991. – 270 p.

133. Rose, Jacqueline. Introduction *IL Feminine Sexuality Jacques Loran and the crate freudienne.* / J.Rose. Ed. Juliet Mitchell and Jacqueline Rose. – New York: Norton, – 1982. – p. 27-57.
134. Rubenius, A. *The Woman Question in Mrs. Gaskell's Life and Works.* / A.Rubenius. – Uppsala: AlmqvistochWiksell, – 1950. – 396 p.
135. Rubenstein, R. "Intersexions: Gender Metamorphosis in Angela Carter's *The Passion of New Eve* arid Lois Gould's *A Sea-Change.*" // *Tulsa Studies in Woman's Literature*, – 1993. No 12/1, – p. 103- 118.
136. Rubenstein, R. *The feminist novel in the wake of Virginia Woolf.* / In Shaffer, Brian W., ed. *A companion to the British and Irish novel 1945-2000.* / R.Rubenstein. – Oxford: Blackwell, – 2005. – p. 45-64
137. Rubin, G. "The Traffic. in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex." *Toward an: Anthropology of Women.* / G.Rubin. Ed. Ravna Reiter. – New York: Monthly Review Press, – 1975. – p.157-210.
138. Russo, M. *Female Grotesques: Carnival and Theory.* / In *Feminist Studies. Critical Studies*, ed. Teresa de Lauretis. / M.Russo.– Hampshire: MacMillan, – 1988. – p.213-229
139. Ruthven, K.K. *Feminist Literary Studies: An Introduction.* / K.K.Ruthven. – Cambridge: Cambridge UP, – 1984. – 152 p.
140. Sage, L. *Breaking the spell of the past. Angela Carter: Black Venus. Come Unto These Yellow Sands.* // In *TLS* (18 October), 1169, – 1985.– ___48 p.
141. Sage, L. *The Savage Sideshow: A Profile of Angela Carter* // *New Review*, – 1977. No 52/2, – p.51 -57.
142. Sarah, Waters. *My hero: Angela Carter.* // *The Guardian*. Retrieved, – 2014, 24 June
143. Schmidt, Ricarda. *The Journey of the Subject in Angela Carter's Fiction.* // *Textual Practice*, – 1989. No3, – p. 56–75.
144. Schwartz, Amy. E. *Wild Women, Brave Men.* // *New Republic*, – 1992, 19 May, – p. 38-41

145. Sexuality and the Psychology. Love. / Ed. Philip Merl. – New York: Macmillan, – 1963. – p.183-193.
146. Showalter, Elaine. A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing. / E.Showalter. – Princeton: Princeton UP, – 1977. – 378 p.
147. Silver, Brenda. Periphrasis, Power, and Rape / In A Passage to India. / B.Silver. – New York: Columbia UP, – 1991. – p.115-137.
148. Silverman, Kaja. Male Subjectivity at the Margins. / K.Silverman. – New York: Routledge, – 1992. – __37_p.
149. Smith, Patricia Juliana. “The queen of the Waste Land”: the endgames of modernism in Angela Carter’s Magic Toyshop.” // Modern Language Quarterly, – 2006. No67, – p. 333–361.
150. Spacks, Patricia Meyer. Novel beginners: experiments in eighteenth-century English fiction. New Haven. / P.M.Spack. – London: Yale Univ. Press, – 2006. – 309 p.
151. Spender, D. Mothers of the novel. / D.Spender. – London and New York: Pandora, – 1986. – 357 p.
152. Suleiman, Susan Rubin. Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde. / S.R.Suleiman. – Cambridge, Mass: Harvard UP, – 1990. – 296 p.
153. Sullivan, M.R. Margaret Drabble: Chronicler, moralist, artist. / In Abby H.P.Werlock (ed.). British women writing fiction./ M.R.Sullivan.– Tuscaloosa and London: University of Alabama Press, – 2000. – p.191–212.
154. Tactical Readings: Feminist Postmodernism in the Novels of Kathy Acker and Angela Carter. / – London: Rosemont Publ., – 2002. – __21_p.
155. The 50 greatest British writers since 1945. // – 2008, 5 January; The Times. Retrieved on 2010-03-05
156. The Cambridge Companion to Elizabeth Gaskell / Ed. by Jill L.Matus. – Cambridge: Cambridge University Press, – 2007. – 212 p.
157. The Magic Toyshop. / – London: Virago Press, – 1981. – 65p.
158. The Passing of the Oedipus-Complex". Sexuality and the Psychology of Love. / Ed. Philip Rieff. – New York: Macmillan, – 1963. – p.176-82.

159. The Passion. New Eve./ – London: Virago, – 1992. – __112_p.
160. The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History. / – New York: Penguin Books, – 2001. – __33_p.
161. The Sadrian Woman and the Ideology of Pornography. / – New Voile: Pantheon, – 1978. – __92_p.
162. Turner, Rory P.B. Subjects and Symbols: Transformations of Identity in Nights at the Circus // Folklore Forum, – 1987. – Vol. 20, No 1/2, – p. 39-60.
163. Warner, M. Speaking on Radio Three's //The Verb, – 2012, February
164. Wikan, Unni. Behind the Veil in Arabia: Women in Oman. / U.Wikan. – Chicago: Chicago LP, – 1982. – __118_p.
165. Winterson, Jeanette. Oranges Are Not the Only Fruit. / J.Winterson. – London: Vintage, – 2001. – 171 p.
166. Wisker, Gina, Winged Women and Werewolves: How do we read Angela Carter. // Ideas and Production: A Journal in the History of Ideas, Issue 4, Poetics, – 1986. – p. 87-98
167. Woolf, V. A Room of One`s Own. Non-fiction, Literary Essay. / V.Woolf. Mariner Books: 1st edition, – 2005, 1 August, – 224 p.
168. Woolf, V. Three Guineas // A Room of One's Own. Three Guineas. Oxford University Press, – 1998. – p. 151-368.
169. Wyatt, J. Reconstructing Desire: The Role of the Unconstious in Women/ Hill: University of North Carolina Press, – 1990.
170. Yeats, W.B. Ieda and the Swan. Selected Nom and Three Plays / William Butler Yeat. Ed. M.L. Rosenthal. – New York: Macmillan, – 1986. – 121 p.
171. Young, A. Culture, Class and Gender in the Victorian Novel: Gentlemen, Gents and Working Women. / A.Young. – New York: St. Martin's, – 1999. – 227 p.

İnternet saytlar:

172. <http://education.gender-az.org/Files/4.14.1.az.pd>
173. <http://file://C:/Users/Admin/Downloads/3463-Article%20Text-6453-1-10-20150706.pdf>

174. <http://file://C:/Users/Admin/Downloads/378-1180-1-PB.pdf>
175. [http://file://C:/Users/Admin/Downloads/DialnetChangesInIdeologyInMargaretDrabblesFiction-3867397%20\(1\).pdf](http://file://C:/Users/Admin/Downloads/DialnetChangesInIdeologyInMargaretDrabblesFiction-3867397%20(1).pdf)
176. [http://file://C:/Users/Admin/Downloads/patriarhalnye-i-egalitarnye-stereotipy-feminnosti-i-ih-hudozhestvennoe-voploschenie-v-romanah-a-s-bayett-i-m-drebb1-1970-1980-h-gg-na%20\(1\).pdf](http://file://C:/Users/Admin/Downloads/patriarhalnye-i-egalitarnye-stereotipy-feminnosti-i-ih-hudozhestvennoe-voploschenie-v-romanah-a-s-bayett-i-m-drebb1-1970-1980-h-gg-na%20(1).pdf)
177. <http://cheloveknauka.com/gendernaya-problematika-romanov-a-merdok>
178. <http://cheloveknauka.com/zhenskaya-problematika-v-viktorianskom-romane-1840-1870-h-godov>
179. http://edu.dvgups.ru/METDOC/CGU/SOTS_RAB_S/GENDER%20_FEMIN/METOD/ABATUROV
180. <http://html.rincondelvago.com/victorian-age.html>
181. 19. 01.2022. <https://kulis.az/news/23503>
182. <http://www.divaportal.org/smash/get/diva2:526130/FULLTEXT01.pdf>
183. http://www.owl.ru/library/004t.htm#_ednref4
184. https://en.wikipedia.org/wiki/Eliza_Haywood
185. https://en.wikipedia.org/wiki/Jeanette_Winterson
186. https://epub.uni-regensburg.de/26661/1/ubr13845_ocr.pdf
187. https://epub.uni-regensburg.de/26661/1/ubr13845_ocr.pdf
188. https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/366/142/RUG01001366142_2010_0001_AC.pdf
189. <https://pailish.livejournal.com/928694.html>
190. https://ru.wikipedia.org/wiki/Феминизм#«Освобождение_женщин»_в_США
191. <https://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/mill1869.pdf>
192. <https://www.enotes.com/topics/delarivier-manley>
193. https://www.gender-az.org/index_az.shtml?id_doc=1642
194. <https://www.lang.nagoya-u.ac.jp/~matsuoka/EG-Fitzwilliam-2000.pdf>
195. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4214389/>
196. <https://www.panmacmillan.com/authors/pamela-hansford-johnson>

197. [https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00138380802011925?scroll=top
&needAccess=true](https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00138380802011925?scroll=top&needAccess=true)
198. <https://www.theguardian.com/world/1999/may/31/gender.uk1>
199. www.philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_5_102.
200. 27.01.2022. <https://kulis.az/xeber/nesr/noa-qebilesinin-qadinlari-feride-40386>
201. 28.01.2022. <https://www.aznews.az/news/writers/256563.html>
202. 28.01.2022. <https://azlogos.eu/dus%C9%99rg%C9%99-roman-manifest/>
203. 28.01.2022. [https://azinforum.az/c%C9%99miyy%C9%99t/gunel-movludun-
dus%C9%99rg%C9%99-kitabinda-h%C9%99tta-kisi-v%C9%99-qadin-
t%C9%99nasul-%C9%99zalarinin/](https://azinforum.az/c%C9%99miyy%C9%99t/gunel-movludun-dus%C9%99rg%C9%99-kitabinda-h%C9%99tta-kisi-v%C9%99-qadin-t%C9%99nasul-%C9%99zalarinin/)