

Mehriban Rizvan qızı ƏLİYEVƏ
Azərbaycan Dillər Universitetinin doktorantı
E-mail: mehriban.aliyeva@adu.edu.az
ORCID ID: 0009-0003-9559-7734

ANJELA KARTERİN "YENİ HƏVVANIN EHTİRASI" ƏSƏRİNDƏ QADINLIĞIN QURULUŞU

Xülasə

Bu məqalədə Anjela Karterin 1977-ci ildə yazdığı əsas roman olan "Yeni Həvvanın Ehtirası"nda qadınlığın quruluşu, xadisələrin dövrüyyəsi və nəticədə dekonstruksiyasının hərtərəfli təhlili təqdim olunur. Burada Karterin əsrin ortalarında qərb qadınlığının şəcərəsini diqqətlə qurduğu, onun yaranmasını Hollivudun "xəyal fabriki"ndən soyuq müharibənin qarşısının alınmasının təməl daşı kimi ideoloji yerləşdirilməsinə qədər izlədiyi iddia edilir. Təhlil göstərir ki, Karter yalnız qadınlığın statik obrazını təqdim və tənqid etmir, həm də onu dinamik, siyasi cəhətdən qurulmuş bir "aparat" - nüvə dövründə həm istək, həm də terroru idarə etmək üçün bir vasitə kimi ortaya qoyulduğunu nümayiş etdirir. Bu aparatı Həvva və Tristessanın transqressiv obrazları vasitəsilə dekonstruksiya edərək və onların dramlarını parçalanmış distopik Amerikada yerləşdirərək Karter cinsiyətin normativ quruluşunda olan dərin zorakılığı ifşa edir. Məqalə, Karterin romanının cinsin performans kimi təməl, nəzəri öncəsi bir izahını təmsil etdiyini iddia etməklə, şəxsi kimlik siyasətini geosiyasət və mədəni hegemoniyanın daha geniş, zorakı hekayələri kontekstində yerləşdirməklə yekunlaşır.

Açar sözlər: Karter, qadınlıq, qadınlıq modeli, Hollivud.

UOT: 821.111-31: 82.09: 305-055.2

DOI: <https://doi.org/10.54414/PCSH2710>

Giriş

Karterin təhlili qurbanla deyil, fabriklə, istək və dəhşət istehsalının mərkəzi ilə başlayır, daha konkret ixah etsək Hollivud kinematoqrafik aparatından. Onun anlayışına görə, müharibədən sonrakı Hollivud sadəcə əyləncə sənayesi deyil, qlobal "qorxu xidməti" və mif yaratma hegemoniyasıdır. Bu, reallığı əks etdirməyən, onu aktiv şəkildə quran, Qərbin kollektiv şüuraltını istehsal edən və yayan bir maşındır [3]. Onun əsas ixrac əmtəəsi insan təcrübəsinin qablaşdırılmış, standartlaşdırılmış və kommersiya baxımından əlverişli bir versiyasıdır və ən zərif və güclü məhsulu universal bir əmtəyə çevrilmiş qadınlıq arxetipidir.

Karter bu prosesi Tristesse de Saint-Ange obrazı vasitəsilə araşdırır - sadəcə bir film ulduzu deyil, həm də təmiz bir simulyakördür, "gümüş ekranın xəyalı". Tristessanın varlığının filmdən, əzbərlənmiş pozalardan və lentə alınmış əzablardan

kənarında heç bir mahiyyəti yoxdur. O, tamamilə əlamətlərdən ibarət bir qadındır: qadağan olunmuş həssaslığı ifadə edən süst, yarıqapalı baxış; qadın şəhidliyinin əsrlər boyu davam edən ənənəsini xatırladan boyundakı faciəvi bir qövs; ağrını tamaşaya çevirən dəbdəbəli, estetikləşdirilmiş bir əzab. O, qadınlığın vizual kodlar toplusu kimi apofeozudur və o qədər mükəmməlliyə çatdırılır ki, onlar hər hansı mümkün insan məzmununu tamamilə əvəz edir.

Karterin hərəkətinin özəlliyi ondadır ki, o, mexanizmi içəridən göstərərək ifşa edir: bütün qadınların can atmalı olduğu standart olan "Əbədi Qadınlığın" bu ali arxetipi bioloji bir kişi tərəfindən ifa olunur. Beləliklə, Tristessa Judith Butler mənasında gender performansının mükəmməl təcəssümünə çevrilir. O, genderin daxili mahiyyətin ifadəsi deyil, sitat götürülən, təkrarlana bilən bir performans olduğunu nümayiş etdirir [1].

Onun qadınlığı kostyum, makiyaj, işıqlandırma və montajdır, istənilən bədənə tətbiq oluna bilən bir sıra intizam təcrübələridir və beləliklə, idealın özünün fundamental süniliyini və quruluşunu ortaya qoyur.

Karter bu təhlili "Sadist Qadın" adlı əsəsində dərinləşdirir və burada Merilin Monro kimi real həyatdakı Hollivud ikonlarını araşdırır. Onun üçün Monro ətdən və qandan ibarət bir qadın deyil, studiyalar tərəfindən ambisiyalardan, ictimai qorxulardan və bazar tələblərindən diqqətlə yığılmış "ideal", mifik bir yaradılışdır [2, s.622]. O, kütləvi istehlak üçün nəzərdə tutulmuş bir məhsul idi, onun güman edilən zəifliyi və hiperseksuallığı eyni zamanda patriarxal nizam üçün istək və təsəlli obyekt kimi xidmət edirdi. Tristessa de Saint-Ange bu prosesin məntiqi və fantastik nəticəsidir: mifin bəşəriyyəti tamamilə bürüdüüyü və qadın rolunu oynayan aktyorun istənilən "real" qadınlardan daha mükəmməl olduğu nöqtə, çünki o, yalnız bioqrafiyanın "dağınıqlığından" və ya nizamsız subyektivlikdən məhrum olan təmiz bir işarədən ibarətdir [6].

Beləliklə, romanın bu hissəsində Karter cinsiyyətin mədəni istehsalına güclü bir tənqid inkişaf etdirir. Hollivud yalnız filmlər üçün deyil, həm də kimliklər üçün planlar hazırlayan bir memarlıq bürosu kimi təqdim olunur. Tristessa, bu məşının yaratdığı bir xəyaldır, qadınlaşma idealının təbii bir şey olmadığını, müəyyən ideologiyalara xidmət etmək üçün "xəyal fabriki"nin montaj xəttində yaradılan siyasi bir quruluş olduğunun canlı (və ya cansız) sübutudur: qadınlaşma əmtəyə çevrildiyi istehlakçılıq; həbsxanaya çevrildiyi patriarxat; və evcilləşdirilmiş, siyasətdən kənar qadın ikonunun "Qərb həyat tərzini"nin sabitliyinin və üstünlüyünün simvolu kimi xidmət etdiyi Soyuq Müharibə. Karter bu prosesi sadəcə təsvir etmir - o, bizi qadın mifologiyasının istehsal olunduğu, qablaşdırıldığı və nəticədə öz ifrat boşluğu ilə ifşa olunduğu laboratoriyaya yerləşdirir.

Süni şəkildə yaradılmış bu qadınlaşma ideali heç vaxt sadəcə zərərsiz əyləncə deyildi. Soyuq müharibənin ideoloji qarşıdurması fonunda Hollivud özünü Amerika "yumşaq gücünün" vacib bir alətinə, hərbi-sənaye

kompleksi ilə müqayisə edilə bilən mədəni bir arsenalə çevirdi. O, "Sovet kişisi"nin zahid, kollektivist obrazının antitezi kimi təklif edilən "Amerika həyat tərzini" mifologiyasının kütləvi istehsalı və qlobal yayılması üçün konveyerə çevrildi [8]. Bu ixrac obrazının mərkəzində siyasi nizam üçün metafora kimi xidmət edən dəyişməz və şişirdilmiş gender ikililiyi dayanırdı:

"Kişilik" texnoloji rasionallıq, xarici məkanın (istər sərhəd, istər xarici məkan, istərsə də qlobal bazar) aktiv şəkildə fəth edilməsi və ictimai sahənin təhdidlərdən qorunması ilə eyniləşdirilirdi.

"Qadınlaşma" intellektual deyil, emosional aləmdə yerləşirdi; onun aləmi şəxsi dünya, missiyası isə reproduksiya və qayğı idi. O, passiv, lakin zəruri bir dəstək sistemi, emosional sabitliyin zəmanəti idi.

Kino şəhəratrafı evi sadəcə yaşayış yeri kimi deyil, həm də kapitalist dünyanın "qalası" kimi idealizə edirdi. Onun ağ çəpərləri və baxımlı çəmənlikləri ikiqat təhlükədən qoruyan vizual bir qalaya çevrildi: xarici "kommunist infiltrasiyası"ndan (dəyərlərin sarsılması) və atom bombasının daxili varoluş qorxusundan [7]. Bu qalada qadınlar həm evin qoruyucusu, həm də onun əsas bəzəyi rolunu yerinə yetirirdilər.

Məhz burada Tristessa de Saint-Ange arxetipi özünün bütün ideoloji gücünü ortaya qoyur. Onun passivliyi zəiflik deyil, "intizam idealıdır". Onun təcrid olunmuş, demək olar ki, somnambulist arzuolunulduğu hərəkətə səbəb olmur, əksinə onu dondurur, kişi enerjisini (özün bir obyekt və ətrafındakı hər şey kimi) müdafiəyə və istehlaka yönəldir. O, tarixdən və siyasətdən qoparılmış, əbədi, zamansız cazibəyə yerləşdirilmiş evləndirilmiş qadınlaşma təəcəssümüdür. Beləliklə, Tristessa dünyaya təklif olunan ideoloji "paketin" əsas komponentinə çevrilir. O, "vizual vəddir":

1. Sabitlik: onun dəyişməz, donmuş obrazı xaosa və inqilabi dəyişikliklərə müqavimət göstərir.

2. İstehlakçılıq: onun lüksü və mükəmməlliyi (reklamda da göstərildiyi kimi) düzgün məhsulların - dodaq boyasından paltaryuyan maşına qədər - alınması ilə əldə edilə bilər.



3. Heteronormativ nizam: onun nümayiş etdirilən hipertrofiyalı qadınlığı təbii olaraq tamamlayıcı kişiliyi nəzərdə tutur və tələb edir, ənənəvi rolları yeganə mümkün rollar kimi gücləndirir.

Hollivudda istehsal olunan bu qadın simulyakrımı mədəni imperializmin bir hissəsi olaraq dünyaya ixrac edildi. O, sadəcə əyləndirmədi, yarışdı, Parisdən Tokioya qədər tamaşaçılara identifikasiya üçün cazibədar, lakin ümumiləşdirici bir obraz, tamaşaçılar üçün işə istək və güc modeli təklif etdi. Karter bu mexanizmi ifşa edərək, Tristessanın ekrandakı göz yaşlarının sadəcə bir film qəhrəmanının göz yaşları deyil, əksinə ideoloji hegemonluq maşını üçün emosional sürtkü olduğunu nümayiş etdirir. Onun əzabları estetikləşdirilir, zərərsizləşdirilir və nəticədə onu yaradan və ekrandakı görüntünün içərisində saxlayan nizamı gücləndirməyə xidmət edir.

Məhdudlaşdırma doktrinası: qadın daxili qala və onun fəlakətli çöküşü. Bu ifadə Soyuq Müharibənin "ikili məhdudlaşdırma" siyasətinin mahiyyətini dəqiq şəkildə əks etdirir. Tarixçi Elaine Tyler Mayın parlaq şəkildə nümayiş etdirdiyi kimi, Truman Doktrinası və Corc Kennanın məhdudlaşdırma strategiyası "kommunist genişlənməsi" üçün xarici siyasət sərhədlərini müəyyən etsə də, "daxili məhdudlaşdırma" doktrinası paralel olaraq fəaliyyət göstərirdi [7]. Sosial enerji, xüsusən də kişi enerjisi inqilabi transformasiyalara deyil, təhlükəsiz, sabit və çiçəklənən şəxsi dünyanın - şəhərtrafi evin qurulmasına yönəldilməli idi. Bu ev kapitalist dünyanın mikrokosmosuna və onun çiçəklənməsinə - Amerika yolunun üstünlüyünün sübutuna çevrildi. Bu qalanın təməl daşı və harç kimi qadın bioloji determinizm və mənəvi imperativ baxımından yenidən təsəvvür edildi. Bu, sadəcə bir seçim deyil, bir vəzifə idi. Onun məqsədi iki vacib funksiyaları yerinə yetirən "sakit, hər şeyi əhatə edən və siyasətdən kənar" bir məkan yaratmaq idi [4, s.45-55]:

1. Emosional mina təmizləmə: ictimai, rəqabətli sahədən gətirilən kişi qorxularını (nüvə müharibəsi, iş itkisi, sosial dəyişiklik) mənimsəmək və neytrallaşdırmaq.

2. İdeoloji inkubasiya: növbəti nəslə - yalnız uşaqları deyil, həm də gələcək vətənpərvərləri, istehlakçıları və mövcud nizamın müdafiəçilərini yetişdirmək.

Bu model ciddi ikili cinsiyyət iqtisadiyyatı tələb edirdi. İctimai sahədə qadın qəsdən cinsi əlaqədən çıxarıldı (yaxşı qonşu, qayğıkeş ana obrazı), qara geyimindəki "femme fatale"-in marjinal və şeytaniləşdirilmiş obrazları istisna olmaqla, bu da nəzarətsiz qadın cinsiyyətinin təhlükələri barədə xəbərdarlıq rolunu oynayırdı. Eyni zamanda, özəl sahədə o, monoqam evlilik vəzifəsi kimi reseksuallaşdırıldı və ailə harmoniyasını qorumaq "işinin" bir hissəsinə çevrildi. Bu, istəklərinin tamamilə ailə vəzifələrinə və kişinin təsəllisinə tabe edilməsini nəzərdə tutan "xoşbəxt" bir qadın idi.

Karterin romanı bu saxlama layihəsinin fəlakətli uğursuzluğunu xronoloji olaraq təsvir edir. "Yeni Həvvanın Ehtirası" dünyası, "daxili saxlama" doktrinasının çökdüyü və basdırdığı bütün qüvvələri ortaya çıxardığı post-apokaliptik bir mənzərədir. Xarici imperiyanın dağılması daxili, gender nizamının dağılmasında əks olunur. Mama Beulahın matriarxatı azadlıq deyil, patriarxatın dəhşətli, karikatura şəkildə tərs çevrilməsidir, kişi gücünü sözün əsl mənasında kastrasiya edən hərbişdirilmiş analıq mədəniyyətidir, "daxili" nəzarət məntiqini absurd və qəddar ifratlara doğru itələyir. Şəhərləri qorxudan vəhşi dəstələr həmin kaosun, sivilizasiyalı və şəhərtrafi inkişafa yönəldilə bilməyən nəzarətsiz, "vəhşi" kişiliyin qayıdışını təmsil edir.

Tristessa və Həvva bu böhranın iki qütübünü təmsil edir. Tristessa sistemin hazır məhsuludur, passivliyin yoxluq nöqtəsinə endirildiyi bir xəyaldır. Həvva qurban və döyüş meydanıdır. Onun Evelindən Həvvaya zorakı çevrilməsi romanın mərkəzi, şok metaforasıdır. Bu, hamar bir sosiallaşma deyil, terror əməliyyatı aktı, gender sisteminin bədəni öz nizamına tabe etmək üçün işarələdiyi fiziki və psixoloji zorakılıqdır. Karter göstərir ki, gender kimliyi "kəşf edilmir", əksinə, bəzən bıçaq və şprislə xarici siyasətin vəhşiliyini ən intim səviyyədə təkrarlayır.

Beləliklə, roman iddia edir ki, hiperkonstruksiya olunmuş, passiv ideal (Tristessa)

qaçılmaz olaraq özünün dəhşətli ikiqatlarını yaradır. Karterin Amerika xaosu, "gizlətmə" doktrinasının - həm xarici, həm də daxili - gizlətməyə çalışdığı bütün bu istəklər, qəzəblər, sapma kimliklər və zorakılıq formaları üçün birbaşa alleqoriyadır [5]: "gizlətmə" doktrinasının - həm xarici, həm də daxili - gizlətməyə çalışdığı bütün bu istəklər, qəzəblər, sapma kimliklər və zorakılıq formaları. Kilidlər qırıldıqda, azadlıq deyil, sistemin özünün zirzəmilərində doğulan bədheybətlər azadlığa çıxmış olur.

Evelin, Həvva və dünyanın sonu: göbələk şəkilli buludunun kölgəsindəki gender. Mərkəzi personajların dialektikası və onların mövcudluğunun konteksti dəqiq şəkildə bu məqalədə əks olunub. Bu təhlili dərinləşdirək və onu ardıcıl bir arqumentə çevirib baxılarda bu mənzərə ortaya çıxır.

1. Evelin: tənqidçi deyil, sistemin məhsuludur. Romanın əvvəlində Evelin sadəcə seksist deyil, şüuraltı patriarxal istehlakçının canlı təcəssümüdür. Onun kişiliyi yaşadığı təcrübə ilə deyil, passiv şəkildə mənimsədiyi kinematoqrafik miqflərlə formalaşır. O, yaratmır, əksinə mənimsəyir. Qadınlara (və dünyaya) münasibəti istehlakçidir: Tristessa onun üçün fetişist istək obyektidir, ekranda əzbərlənmiş pozalar dəstinə endirilir. O, həqiqətən əks olunmağa qadir deyil, yalnız fantazi-yalarının narsisistik proyeksiyası ilə məşğul olur. Beləliklə, onun yolu həqiqətə doğru qəhrəmancasına səyahət deyil, parçalanma yolu ilə zorakı dekonstruksiyadır. O, müdafiə etdiyi obyektləşdirmə məntiqinin qurbanı olur.

2. Beulanın anası: genderin qrotesk mühəndisi. Beulanın anasının yeraltı bunkerli sosial quruluşun parodik və dəhşətli laboratoriyasıdır. Hollivud mədəniyyətdən (ışığılandırma, montaj, hekayə) istifadə edərkən, Beula birbaşa biosiyasi zorakılıqdan (cərrahiyyə, hormonlar, məcburi mayalanma) istifadə edir. O, yaradıcı gücü totalitar nəzarətə çevrilmiş təhrif olunmuş "Böyük Tanrıça"dır. Evelindən "mükəmməl qadın" yaratmaq layihəsi hər hansı bir gender reseptinin gizli qəddarlığını ifşa edir. Karter bu qəddarlığı sözün əsl mənasında ifrat həddə çatdırır: "qadınlıq" sosial uydurması sadəcə aşılınmır - o, canlı bədənə həkk olunur, sözün əsl mənasında

çapıqlar və tikişlərlə həkk olunur. Həvva "silah gücü ilə yaradılmış", işgəncədən doğulmuş ideal bir qadındır.

3. Həvvanın transformasiyadan sonrakı mübarizəsi romanın əsasını təşkil edir. O, özünü tapmır, əksinə özünü ekzistensial boşluqda tapır. Onun təcrübəsi öz bədənindən və tətbiq edilən kimliyindən dərin yadlaşmanın araşdırılmasıdır. Karter, Judit Butlerin gender performansı ilə bağlı fikirlərini qabaqlayır və qadın olmağın sonsuz, məcburi bir rol ifasında tələyə düşmək demək olduğunu göstərir. Lakin Karter üçün bu performans uşaq təqlidi ilə deyil, terror aktı ilə başlayır. Həvvanın azadlığı dəhşətli bir azadlıqdır: o, yalnız başqası tərəfindən onun üçün yazılmış ssenarini ifa edə bilər və onun mübarizəsi bu "məcburi qabıq" daxilində bir səs, subyektivlik tapmaqdadır. Onun yolu orijinallığa keçid deyil, süni kimliklər arasında ağırlı bir gəzintidir.

4. Apokalipsis kontekst və səbəb kimi. Bütün bu gender karnavalı sadəcə çürümüş bir cəmiyyətdə deyil, artıq nüvə fəlakətini yaşamış bir dünyada baş verir, əsas məqam budur. Tam məhv olma təhlükəsi (Soyuq Müharibə) "daxili məhdudiyət" in sosial əsaslandırılması idi: özümüzü xarici apokalipsisdən xilas etmək üçün ideal, sabit bir mikrokosmos yaratmaq lazım idi. Karter bu layihənin uğursuz olduğunu göstərir. Apokalipsisin qarşısı alınmadı - bu, sadəcə sosial və gender parçalanması şəklində baş verdi. Radioaktiv çöllük həm səbəb, həm də cəmiyyətin vəziyyəti üçün metaforadır: təməl (patriarxal kapitalizm) zəhərləndi və "qorunma" üçün qurulmuş gender rolları daxildən partladı, mutant, dəhşətli formaları (Beula, dəstələr, kiborq Tristessa) buraxdı.

Karter yalnız gender rollarına tənqidi deyil, həm də fəlakətin tam arxeologiyasını yaradır. O, xarici siyasətin (Soyuq Müharibə, nüvə təhdidi), iqtisadiyyatın (istehlakçı kapitalizmi) və mədəniyyətin (Hollywood) kövrək və repressiv gender sistemi qurmaq üçün necə birləşdiyini göstərir. "Yeni Həvvanın Ehtirası" onun süqutunu təsvir edir, burada "yeni qadının" (Həvvanın) doğulması azadlıq kimi deyil, köhnə dünyanın xarabalıqları arasında baş verən ağırlı və qeyri-müəyyən bir mutasiya kimi görünür. Karter üçün gender şəxsi seçim



deyil, tarixin, zorakılığın və qorxunun toqquşduğu bir döyüş meydanıdır.

Həqiqətin povesti kimi distopiya: öz konstruksiyasını ortaya qoyan bir apokalipsisdir. Romandakı Amerika, əsasən, post-apokaliptik reallıqdır. Bu, gələcəklə bağlı xəbərdarlıq deyil, indiki zamanla bağlı məntiqi ifrat həddinə çatdırılmış bir parçalanmağa ehtimaldır. Şəhərlərin xarabalıqları, radioaktiv çöllər və sosial strukturun dağılması sadəcə bir fon deyil, Karterin povestinin zəruri epistemoloji şərtidir. Buradakı apokalipsis nəhəng bir dekonstruktiv jest kimi fəaliyyət göstərir: o, "təbii" nizamın pərdəsini qoparır, sivilizasiyanın təməllərindəki qaynaqları və çatları aşkar edir. Bu baxımdan, Tristessanın taleyi xüsusilə faciəli bir qüvvəyə çevrilir. Onun kinematografik kultu "ölü tanrı dini"dir. Reallığın dağıldığı bir dünyada onun əzbərlənmiş jestləri və ekrandakı əzabları yalnız absurd deyil, həm də dərin ədəbsiz görünür. Bu, təkə mənasını deyil, həm də auditoriyasını itirən bir ritualdır; Onu saxlamaq üçün nə iman, nə də qorxu olmadığı yerdə daim gəzən bir xəyalət. Onun səhrada yaşaması mədəni mifin onu doğuran reallıqdan daha uzun müddət yaşadığının, boş, təhlükəli bir qabığa çevrilməsinin əsas simvoluna çevrilir.

Nüvə konteksti pis niyyətin yekun nəticəsidir, patriarxal-kapitalist hökmranlıq və qorxu məntiqinin son nəticəsidir. Bu, "məişət qadınlığı" layihəsini bütün dəhşətli kövrəkliyi ilə ortaya qoyur. Qalaya bənzər bir evin rahatlığı üçün yaradılmış sakit, passiv bir qadının ideali püskürən vulkanın yamaclarında tikilmiş bir kukla evinə çevrilir. Karterin apokalipsisi, təkə evi məhv etməklə yanaşı, həm də onun içində tarixdən gizlənmək cəhdinin axmaqlığını nümayiş etdirən püskürmədir.

"Qədim Miflər Məbədi"nin (kino) xarabalıqlarındakı kulminasiya nöqtəsi romanın fəlsəfi və povest mərkəzidir. Həvva ilə Tristes arasındakı qarşılaşma iki subyekt arasında dialoq deyil, iki azadlıq formasının toqquşmasıdır:

1. Tristesse – qadınlıq saf, yadlaşmış görünüş kimi, orijinal olmayan simulyakr, donmuş bir tamaşa kimi.

2. Həvva – qadınlıq zorakı təcəssüm, ağrı üzərində qurulmuş bioloji və sosial həbsxana kimi.

Onların son kopulyasiya-məhv edilməsi qarşılıqlı məhv aktıdır. Eyni yalanın məhsulu olduqları üçün, lakin fərqli obrazlarda olduqları üçün birlikdə yaşaya bilməzlər. Onların suda ölümü faciə deyil, həll yolu ilə katarsisdir. Okean məntiqdən, cinsiyyətdən əvvəlki, xaotik bir başlanğıcı simvollaşdırır. Ona qayıtmaq sərt ikililər və repressiyalar üzərində qurulmuş sivilizasiya layihəsinin sonudur.

Karter yeni bir utopiya və ya müsbət kimlik təklif etmir. Bunun əvəzinə, köhnə formaları məhv etməklə, o, sorğu-sual üçün boşluğu təmizləyir. Nüvə müharibəsindən sonra baş verən sosial çöküş köhnə gender "uydurmalarını" nəinki mümkün, həm də zəruri edən şərtləri məhv etdi.

Beləliklə, sonluq qeyri-müəyyən, mənfi bir utopiya kimi şərh edilə bilər. Bu, yeni bir insanın təsviri deyil, Soyuq Müharibənin, patriarxatın və istehlakçı kapitalizminin fəlakətli uydurmaları ilə artıq strukturlaşdırılmamış subyektivliyin mümkünlüyünün göstəricisidir. Azadlıq yeni bir tərif ("əsl qadın") şəklində deyil, köhnənin öhdəliklərindən azadlıq şəklində gəlir. Bu, hekayəni təmiz, lakin suya batmış bir lövhə ilə başlamaq üçün bir fürsətdir. Karter bu sulardan çıxan subyektin kim olacağına dair cavab vermir. O, sadəcə amansız aydınlıqla bütün köhnə cavabların apokalipsisə səbəb olduğunu və buna görə də "yuyulmalı" olduğunu nümayiş etdirir.

Nəticə

"Yeni Həvvanın Ehtirası" feminist və ya postmodern romandan daha çox radikal mədəni tarixşünaslıq və genderin materialist tənqidi əsəridir. Karter sadəcə bir təhlil deyil, mifin arxeologiyasını təqdim edir. O, Soyuq Müharibə dövrünün hegemonik qadınlığının təbii bioloji bir faktı deyil, Anglo-Amerika hegemonik layihəsi daxilində spesifik siyasi və iqtisadi funksiyaları yerinə yetirən diqqətlə hazırlanmış və kütləvi şəkildə təkrarlanan ideoloji bir konstruksiya olduğunu nümayiş etdirir: o, heteronormativ nüvə ailəsini sosial sabitliyin vahidi kimi təbiiləşdirdi, evdar

qadını istehlakın əsas agentinə çevirərək istehlakçı kapitalizmini təşviq etdi və özəl sferanı illüziya sığınacağı kimi təklif etməklə ekzistensial apokaliptik narahatlığa qarşı psixoloji maneə yaratdı [7,8]. Onun romanı metodik olaraq bu konstruksiyanı məhv edir, mexanizmlərini canlandırır. Karter aşağıdakıları üzə çıxarır:

1. Onun "fabriki" və ya konveyeridir: Hollivud "qorxu xidməti" və kollektiv şüuraltını yaradan mif yaradan maşın kimi [3].

2. Onun daxili məntiqi: qadınların ocaq qalasının siyasətdən kənar qoruyucu mələkləri olmasını tələb edən "daxili məhdudiyət" ideologiyasıdır [4, s.45-55].

3. Onun qəddar inteqrasiya və ya "peyvənd" prosesi: Evelinin Beulanın anasıgildə məcburi olaraq Həvvaya çevrilməsi ağırlıq gender sosiallaşmasının hərfi metaforası kimi, bu metafora aşılınmır, əksinə bədənə həkk olunur.

4. Onun tarixi imkan şərtləri: nüvə terroru dominantlığın patriarxal məntiqinin son ifadəsi və sosial nəzarət forması kimi sərt gender rollarına çəkilməyi əsaslandıran ekzistensial təzyiqlər kimi qəbul etmək olar [9, s.391-408].

Buna görə də, Karter, akademik nəzəriyyədə bu ideyaların rəsmi kodifikasiyasından çox əvvəl, gendri ən hərfi və siyasiləşdirilmiş formada performativ akt kimi təqdim edir. Öz povestində gender şəxsi seçim deyil, tarixin güc strukturları tərəfindən tətbiq edilən cinsiləşdirilmiş bir təmsildir. Karterin özəlliyi ondadır ki, o, bu təmsili müharibə (Soyuq Müharibə), imperiya (Amerika mədəni imperializmi) və texnologiya (nüvə silahları, kino, cərrahiyyə) kimi makrosiyasi povestlərlə qırılmaz şəkildə əlaqələndirir. Bunu etməklə, o, bədənin döyüş meydanına, yaxınlığın isə geosiyasətin əksinə çevrildiyi unikal güclü bir tənqid forması yaradır.

O, "qadın" anlayışının mənası üzərində mübarizənin şəxsi kimlik haqqında periferik mübahisə deyil, reallığın özü ilə müharibədə mərkəzi bir cəbhə olduğunu nümayiş etdirir. Bu obrazın istehsalını idarə edən şəxs istəkləri, qorxuları və sosial təşkilatlanmanı idarə edir. Möhtəşəm kinematoqrafik obrazlarda

(Tristessa simulyakrum xəyalət kimi) və apokaliptik Amerikanın şüalanmış səhralarında Karter bizə sadəcə çürüməni deyil, həm də sərgilənən köhnə bir uydurmanın cəsədini göstərir. Romanın Həvva ilə Tristessanın qarşılıqlı məhv edilməsi və okean dağılması ilə sonluğu bu cəsədi təmizləmək üçün radikal bir hərəkətdir. Karter yeni əfsanələr təqdim etmir, lakin bizi köhnə mifologiyanın yükündən azad olaraq soruşmağa məcbur edir: qorxu, zorakılıq və Soyuq Müharibənin uydurması artıq təməl rolunu oynamadığı halda, onun yerinə nə qura bilərik? Onun romanı cavab deyil, fərqli bir sualın ehtimalı üçün yer açan bir partlayışdır.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Butler J. Gender trouble: Feminism and the subversion of identity. London: Routledge, 1990.
2. Carter A. The Sadeian woman and the ideology of pornography. London: Virago, 1978/1992, p. 622. Doi: 10.1093/oxfordhb/9780190877996.001.0001
3. Carter A. Expletives deleted: Selected writings. London: Granta, 1988/1992.
4. Catalano C. Cold War domestic containment and the role of women. Journal of American Studies. Cambridge: Cambridge University Press, 2002;36(1):45–55. Doi: 10.4324/9781315595900
5. Chiang H.H. Cold War and McCarthy Era. London: Routledge, 2010. Doi: 10.1177/0952695110378947
6. Gamble S. Angela Carter: Writing from the front line. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001.
7. May E.T. Homeward bound: American families in the Cold War era. Rev. ed. New York: Basic Books, 2017.
8. Whitfield S.J. The culture of the Cold War. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991.
9. Yeandle H. Angela Carter and America: "America" versus "Amerika." Women's Writing. Oxford: Oxford University Press, 2012;19(3):391–408. Doi: 10.1093/cww/vpu018

Mehriban Rizvan ALIYEVA

Phd student at Azerbaijan University of Languages

**THE CONSTRUCTION OF WOMEN IN ANGELA CARTER'S
"THE PASSION OF NEW EVE"**

Summary

This article presents a comprehensive analysis of the construction, circulation and eventual deconstruction of womanhood in Angela Carter's seminal 1977 novel "The Passion of New Eve". It is argued that Carter carefully traces the genealogy of mid-century Western femininity, tracing its emergence from Hollywood's "dream factory" to its ideological deployment as a cornerstone of Cold War deterrence. The analysis shows that Carter does not merely present and critique a static image of womanhood, but also demonstrates that it is presented as a dynamic, politically constructed "apparatus" - a means of controlling both desire and terror in the nuclear age. By deconstructing this apparatus through the transgressive figures of Eve and Tristessa and situating their dramas in a fractured dystopian America, Carter exposes the profound violence inherent in the normative construction of gender. The article concludes by arguing that Carter's novel represents a fundamental, pre-theoretical account of gender as performance, situating personal identity politics within the context of larger, violent narratives of geopolitics and cultural hegemony.

Keywords: Carter, femininity, model of femininity, Hollywood.

Мехрибан Ризван АЛИЕВА

Аспирант Азербайджанского университета языков

**КОНСТРУКЦИЯ ЖЕНЩИНЫ В РОМАНЕ АНДЖЕЛЫ КАРТЕР
«СТРАСТЬ НОВОЙ ЕВЫ»**

Резюме

В данной статье представлен всесторонний анализ конструирования, распространения и последующей деконструкции женственности в основополагающем романе Анджелы Картер 1977 года «Страсть новой Евы». Утверждается, что Анджела Картер тщательно прослеживает генеалогию западной женственности середины века, прослеживая ее появление от «фабрики грёз» Голливуда до ее идеологического использования в качестве краеугольного камня сдерживания в период холодной войны. Анализ показывает, что Картер не просто представляет и критикует статичный образ женственности, но также демонстрирует, что она представлена как динамичный, политически сконструированный «аппарат» — средство контроля как желаний, так и ужаса в ядерную эпоху. Деконструируя этот аппарат через трансгрессивные образы Евы и Тристессы и помещая их драмы в расколотую антиутопическую Америку, Картер раскрывает глубокое насилие, присущее нормативному конструированию гендера. Статья завершается утверждением, что роман Анджелы Картер представляет собой фундаментальное, дотеоретическое описание гендера как перформанса, помещая политику личной идентичности в контекст более масштабных, насильственных нарративов геополитики и культурной гегемонии.

Ключевые слова: Картер, женственность, модель женственности, Голливуд.

Daxil olub: 06.04.2026