



HAL
open science

Duygusal Bir Rehber Olarak Kadın Yazını : Chick-Lit Örneği Üzerinden Duygular, Cinsellik ve Özgürlüğe Bakmak

Tuğba Gökdoğan

► **To cite this version:**

Tuğba Gökdoğan. Duygusal Bir Rehber Olarak Kadın Yazını : Chick-Lit Örneği Üzerinden Duygular, Cinsellik ve Özgürlüğe Bakmak. Feminist Tahayyül: Akademik Araştırmalar Dergisi, 2022, Feminist Edebiyat ve Eleştiri, 3 (2), pp.168-197. 10.57193/FeminTa.2022.168 . hal-03950408

HAL Id: hal-03950408

<https://hal.science/hal-03950408v1>

Submitted on 26 Jul 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Duygusal Bir Rehber Olarak Kadın Yazını: *Chick-Lit* Örneği
Üzerinden Duygular, Cinsellik ve Özgürlüğe Bakmak.

Tuğba Gökdoğan

Feminist Tahayyül, 3(2): 168-197.
(Arařtırma Makalesi)





Duygusal Bir Rehber Olarak Kadın Yazını: *Chick-Lit* Örneği Üzerinden Duygular, Cinsellik ve Özgürlüğe Bakmak

Tuğba Gökdoğan¹

Öz

Bu makale “piliç edebiyatı” veya “çıtır edebiyatı” olarak bilinen *chick-lit*'in 1990'lı yıllarda Kuzey Amerika ve Avrupa'da ortaya çıkışından günümüze kadarki yolculuğuna kadın yazını, kadınlık deneyimleri, duygular, cinsel özgürlükler ve feminizmler perspektifinden bakıyor. *Chick-lit*'in kadın edebiyatı, kadın edebiyatınınsa erkeklerce tanımlanan “Edebiyat” içinde tarihsel olarak konumlandırıldığı yeri sorgulayarak *chick-lit*'e getirilen eleştirileri analiz eden makale, böylece *chick-lit*'in bir “tür edebiyatı” olarak neden ve nasıl küçümsendiğini tartışıyor. Ardından bu eleştirileri feminist hareketin, cinsel devrimin, tüketim toplumunun ve popüler kültürün yükselişe geçtiği sosyoekonomik bağlam içine yerleştirerek *chick-lit*'in nasıl “yeni” duygusal, cinsel ve toplumsal normlara ayak uydurmak konusunda kadınlara kılavuzluk eden bir rehber dönüşüğünü inceliyor. Makale bu incelemeleri, *chick-lit*'in öncüsü sayılan *Bridget Jones'un Günlüğü* (1996) romanı üzerinden somutlaştırmayı ve kentli, ekonomik olarak bağımsız, 20-30'lu yaşlarındaki kadınların aşk, iş, arkadaşlık ve aile ilişkilerini nasıl yönettiğine dair bir çerçeve önermeyi hedefliyor.

Anahtar kelimeler: *chick-lit*, kadın yazını, cinsellik, feminist hareket, *Bridget Jones'un Günlüğü*

¹ Doktora Öğrencisi, Centre Norbert Elias – EHESS (Marseille),
tugba.gokduman@ehess.fr,
ORCID: 0000-0002-2493-3038.
Makale Geliş Tarihi: 11/05/2022. Makale Kabul Tarihi: 08/08/2022.



Women’s Writing as an Emotional Guide: Looking to Emotions, Sexuality, and Freedom Through the Chick-Lit Case

Abstract

This article traces the journey of chick-lit from its emergence in North America and Europe in the 1990s to the present, from the perspective of women's literature, femininity, emotions, sexual freedoms, and feminisms. The article, which analyzes the criticisms brought to chick-lit by questioning the historical positions of chick-lit in women's literature and women's literature in “Literature” as defined by men, thus discusses why and how chick-lit was underestimated as a “genre literature”. It then places these criticisms in the socio-economic context in which the feminist movement, the sexual revolution, consumer society, and popular culture are on the rise, examining the transformation of chick-lit into a guide helping women to adapt to “new” emotional, sexual, and social norms. The article embodies these analyzes through the novel *Bridget Jones’s Diary* (1996), considered to be the pioneer of chick-lit, and aims to propose a framework for how urban, economically independent, 20-30-year-old women manage love, work, friendship and family relationships in the given context.

Keywords: chick-lit, women’s writing, sexuality, feminist movement, *Bridget Jones’s Diary*



Giriş

Kadın edebiyatının tanımını kadınların kaleme aldığı yazılardan ziyade, kadınları konu alan eserler üzerinden yapacak olsaydık, kadınlık deneyiminin tarihsel ve toplumsal anlamı konusunda yanılabilirdik. Çünkü erkekler, kadınlar yerine ve kadınlar hakkında epey yazmıştır ve onlardan geriye eril perspektifin nüfuz ettiği bir kadın imgelemi kalmıştır. Hele de bundan bir-iki yüzyıl önce yaşamış erkek yazarların eserlerine bakacak olursak edebiyat, kadınların gündelik deneyimlerini, duygularını ve düşüncelerini okuyabilmenin güvenilir bir kaynağı olmaktan iyice çıkar. Jane Austen *İkna* romanında bundan bahseder. “Hayatım boyunca kadınların döneklilikleri hakkında söyleyecek bir sözü olmayan tek bir kitabın bile kapağını açmadım” diyen Yüzbaşı Harville’e, kitabın ana kahramanı Anne Elliot cevap verir: “Lütfen kitaplardaki örneklere bakmayalım. Erkekler kendi hikâyelerini anlatmak konusunda bize kıyasla bütün avantajlara sahipler. Eğitim ileri seviyelere kadar onlardan yana, kalem hep onların elinde olmuş. Kitapları hiçbir şeye kanıt olarak kabul etmem” (Austen, 2001: 170). Nitekim erkeklerin hikâyeleri, kadınların algılayış ve algılanış biçimini sınırlamayacak şekilde yazılmış olsaydı bu “avantaj” kadınlardan yana daha çok işlerdi belki.

Austen’in “kendi hikâyesini anlatmanın” bir aracı olarak ele aldığı “kalem”, Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar (2000) tarafından “metaforik bir penis” olarak tartışılır. İngilizce’de “pen” (kalem) ve “penis” kelimelerinin etimolojik olarak dayandığı kaynak bu bakımdan ilginçtir; “pen” tüy, kuş tüyü “penis” ise kuyruk anlamında kullanılmaya başlanmıştır. İkisi de bedene ait parçalar olarak düşünüldüğünde, kalem (“pen”) penisin bir uzantısıdır, erkekliği üreten ve dile getiren bir araçtır. Buna göre kalemi elinden alınan erkek de sesi kesilen, kastre edilen erkek gibidir. Benzer bir çerçevede Edward Said, İngilizce’deki “author” (yazar) ve “authority” (otorite) kelimeleri arasındaki etimolojik ortaklık üzerinden kurulan metaforik yakınlığa dikkat çeker (Said, 1985: 83). Bu durumda yazar şüphesiz bir erkektir, yeni bir dünya yaratandır, yarattığı dünyanın içinde ve üzerinde bir tür tanrıya dönüşendir, tanrılığını bir otorite olarak hisseden ve iletendir. “... ataerkil Batı kültüründe metnin yazarı bir babadır, bir



atadır (*progenitor*), bir yaratandır (*procreator*), kalemi de penisi gibi üretici gücün bir aracı olan estetik bir ata erktir” (Gilbert ve Gubar, 2000: 6).²

Kalemin penis, erkek yazarlığının da kurgulanmış bir otorite olarak ele alındığı bu çerçevede bir paradoks dikkat çeker: Yarattığı dünyada tanrısal bir otoriteye dönüşen erkek yazar, kadın kimliğini ve deneyimini anlamak ve aktarmak konusunda iddia ettiğinin aksine otorite sahibi değildir. Nitekim Austen’in de altını çizdiği gibi erkek yazarların kitaplarındaki kadın temsilleri, kadınlık deneyimine ve varoluşuna dair kişisel kayıt tutan nesnel bir “kanıt” değil, olsa olsa *görölmek istenen* bir hayalin/rüyanın ürünüdür. Bu metinlerde kadınlar oldukları gibi değil, olmaları istendiği şekillerde karşımıza çıkar. Buradaki sorun bu hayallerin, kadınlığa dair gerçekliğin bir tercümesi şeklinde ya da kadınları kadınlardan daha iyi tanıma ve tanıtmaya iddiasıyla okuyucuyla buluşmasıdır. Oysa nasıl ki kadınların erkeklerin bildikleri şeyleri bilmedikleri için yazmalarının doğru olmayacağı düşünölmüşse, erkekler de kadınların bildikleri şeyleri bilmeyebilir ve buna uygun olarak kadınlar hakkında yazamayabilirler.³ Bu durum şüphesiz kadın ve erkeklerin özden gelen farklı bir kavrayışla donatılmış olmalarından değil, yaşadıkları mekânların ve bedenlerin toplumsal cinsiyetle kuşatılmış olmasından kaynaklanır.

Erkekler kamusal alanın inşasından ve ikametinden kadınları dışlayarak özel alanlara sıkıştırmış; yazılarında ise genellikle sözde dış dünyayı, gerçekliği, erkekliği ve “önemli” meseleleri ilgilendiren konuları ele alırken, özel olanla ilişkilendiği düşünölen meselelerin, kadınlığın, duyguların, aşkın tasvirini ikincil ya da “önemsiz” olarak değerlendirmişlerdir. Buna göre erkeklerin –çoğunlukla beyaz erkeklerin– yaşadığı, gördüğü, deneyimlediği ve düşündüğü şeylerin hikâyeleştirilmesi diğerlerinden daha üstün görölmüştür. Bu, şüphesiz iç dünyalar ve özel alanlar hakkında söyleyecek sözü olan kadınların yazarlıklarını diğerlerinin –

² Kaynakçada yabancı dilde referans verilen eserlerden yapılan doğrudan alıntılardaki çeviriler tarafımdan yapılmıştır.

³ Joanna Russ bundan erkeklerin eğitiminin ve sosyalleşme alanlarının uzanamadığı yerlere dikkat çekerek bahseder: “Saygıdeğer din adamlarının evlerine kapatılan kadınlar, erkek kardeşlerinden ve babalarından daha az değil, daha başka şeyler biliyorlardı” (2018: 50).



ve hatta bazen kendilerinin– gözünde meşru kabul ettirmelerine önemli bir engel teşkil eder. Tarihsel olarak erkeklerin domine ettiği ve sınırlarını tanımladığı edebiyat, kadın yazarların eserlerini “önemsiz” konuların işlendiği, duygu dünyasının “sığ” sularında yüzen, dolayısıyla yalnızca kadınlar tarafından okunmaya uygun ve yeterince ciddi/edebî sayılmayan eserler şeklinde atfederek edebiyatın çeperlerine iter:

(...) geçerli olan erkeklere özgü değer ölçütleridir. Kabaca dile getirilecek olursa, “önemli” olan futbol ve spordur; moda taşınmak, giysiler satın almak “önemsiz”dir. Ve bu değer ölçütleri kaçınılmaz biçimde yaşamdan yazına aktarılırlar. Eleştirmen bu önemli bir kitap diye düşünür, çünkü savaşı ele almaktadır. Bu önemsiz bir kitap, çünkü oturma odasındaki kadınların duygularını ele alıyor. Bir savaş sahnesi bir dükkân sahnesinden daha önemlidir (Woolf, 2015: 82).

Neyin önemli neyin önemsiz olduğunun erkeklerce belirlendiği bir dünyada edebiyat, toplumsal olarak erkeklığe dair olanı evrensel bir norm, kadınlığa dair olanı ise norm dışı kabul ederek şekil alır. Kahramanlık hikâyeleri, savaşlar, zaferler, seyahatler, hesaplar, çıkarlar ve rekabetler bu normlardan yalnızca birkaçıdır. Joanna Russ’ın (2018) “içeriğin çifte standardı” şeklinde ifade ettiği bu durum, kadınların önemseydiği ve yazmaya değer bulduğu hikâyeleri küçümseyen, basitleştiren ve akabinde edebiyatın bir “alt” kategorisine yerleştiren hiyerarşik bir yapıyı da beraberinde getirir. Şüphesiz bu “alt” kategori, bir tür “erkek edebiyatı”nın karşıtı olarak değil, zaten erkeklerce tanımlanan edebiyatın küçük bir parçası, kendini daha büyük, ciddi, önemli ve yüce kabul eden bir yazının karşısındaki bir “alt” olarak konumlanır. Kadın yazınının erkeklerce⁴ “alt” kategorileştirilmesi, bir kadın yazardan çıkan bir eserin içeriğine ve üslubuna bakılmaksızın cinsiyetlendirilmesi, sınıflandırılması ve bu yüzden bir “kadın yazar” süzgecine tabi tutularak okunması anlamına gelir: Bir erkek, “insanlık” hakkında

⁴ Burada dikkat çekmek istediğim esas nokta, söz konusu kategorinin erkeklerce ve erkek normunu temel alarak oluşturulması. Kadınların yaratı koşullarının erkeklerinkinden daha farklı olduğunu ancak daha önemsiz olmadığını vurgulamak amacı güden ve edebiyatın feminist bir bakışla yeniden okunmasına dayanan bir ihtiyacın şekillendirdiği “kadın edebiyatı” kategorisi bu eleştirinin hedefi değil.



yazar, bir kadın “kadınlar” ve “kadınlık” hakkında. Bir erkek yazdığına “yazar”, bir kadın yazdığına “kadın yazar” olur. Bir erkeğin köyünden, kasabasından yahut şehirden hareketle yazdığı bir kitap en yalın haliyle bir “roman” olurken, bir kadından çıkan bu tarz bir eser bir “bölge edebiyatı” (*regionalism*) örneği olur.⁵

Bu kategoriler ve aralarında kurulan hiyerarşi, otomatik olarak erkekleri “yüksek sanat”, kadınları ise “düşük sanat” sınıfına atar:

(...) “yüksek sanat”, erkek, insanlık (*mankind*), (...) hümanizm, medeniyet, kültür, (...) bilim, mantık, yaratıcılık, eylem, savaş, erkeksilik (*virility*), şiddet, vahşilik, dinamizm, güç ve büyüklüktür. (...) “düşük sanat” ise: (...) köylüler, alt sınıflar, kadınlar, çocuklar, (...) duygusallık, zevk, (...) erotizm, yapaylık, dövmeler, kozmetikler, süs eşyaları, dekorasyon, halılar, dokumalar, desenler, ev hayatı, duvar kağıtları, kumaşlar ve mobilyalar (Jaudon ve Kozloff, 1978: 38).

Elbette “yüksek sanat”a dair olduğu düşünülen konuları ele alan birçok kadın yazar var. Peki ya bile bile “düşük sanat”ı kurcalayan kadınlar? “Yüksek sanat” iddiasında bulunmaksızın duygusallık, zevk, alışveriş, mobilyalar ve kamusal alanda, hele de kadınların ağza almasının uygun bulunmadığı cinsel ilişkiler hakkında konuşanlar? Bir de bunu yaparken sayısız okuyucuya ulaşır, onlarca dile çevrilir, elden ele dolaşır “büyük” bir başarı ve görünürlük elde edenler? Onlar nasıl “yazar”lardır? Bu soruların cevabını Türkçeye “piliç edebiyatı” ya da “çitir edebiyatı” olarak çevrilen *chick-lit*⁶ akımında aramak mümkün. Bir “alt” kategorinin de “alt” kategorisi, “düşük sanatın” başyapıtı şeklinde ortaya çıkarak çifte gülünçleştirmeye ve önemsizleştirmeye maruz kalan *chick-lit* dalgası bu makalenin ana vektörünü oluşturuyor.

⁵ Russ (2018: 62): “Örneğin Kate Choplin (feministler tarafından yeniden keşfedilene değin) neden bir realist veya bir cinsel öncü olarak değil de bir bölgeci olarak görüldü?”

⁶ Türkçede de sıklıkla *chick-lit* şeklinde kullanıldığı için metin boyunca terimi bu şekilde kullandım.



Bu makalede *chick-lit*'in kadın yazarlığı, feminizm, popüler kültür, duygular ve cinsellik ile ilişkilenen ayağını inceliyorum. Bunun için öncelikle bir “tür edebiyatı” olarak *chick-lit*'in edebiyat, kadın yazını ve kadınlık deneyimi içinde konumlandığı yeri açmaya ve bu türe getirilen eleştirilerin çıkış noktasını aydınlatmaya çalışıyorum. İkinci bölümde *chick-lit* edebiyatının ikinci dalga feminist hareket sayılan cinsel devrimle ilişkisini, popüler feminizmle yükselerek “duygusal bir rehber”e dönüşmesini ve *chick-lit*'in içine yerleştiği toplumsal bağlamı ele alıyorum. Son bölümde ise *chick-lit* edebiyatının ilk örneklerinden sayılan *Bridget Jones'un Günlüğü* (1996) romanı üzerinden argümanlarımı örneklendiriyor ve kadınlık deneyiminin özellikle edebiyatın bir başka “düşük” kategorisi sayılan günlük türü üzerinden okuyucuya aktarılmasının kadın yazını bakımından önemini merceğe alıyorum.

Bu makalenin yazımında iki temel amaç güdüyorum: İlki, *chick-lit*'i iyi veya kötü, değerli veya değersiz, ciddi veya ciddiyetsiz olarak yorumlayan eleştirilerin ikiliğinden arındırarak incelemek ve türün günümüze kadarki gelişimine kadın yazını, deneyimi ve mücadelesi perspektifinden bakmak. 2000'li yıllara kadar *chick-lit*'i büyük ölçüde bu ikilikler, “erkeklerle özgü ölçütler” ve Gertrude Stein'in (2008 [1927]) “ataerkil şiir” (*patriarchal poetry*) olarak tanımladığı lens içinden okuyan literatürün feminizm ve kadın yazınının günümüzde aldığı formlar ışığında geliştirilmesinin önemli olduğuna inanıyorum. İkinci amaç ise *chick-lit* analizini edebiyat ve kültürel çalışmalar çerçevesinden daha geniş bir çerçeveye yerleştirerek disiplinler arası bir analiz önermek. Bunu yaparken özellikle *chick-lit* ve post feminizm üzerine önemli çalışmalar yapmış Stephanie Harzewski'nin (2006: xi) Ralph Ellison'dan alıntılanarak “kılık değiştirmiş sosyoloji” (*disguised sociology*) olarak tanımladığı yaklaşımını takip etmeyi ve *chick-lit*'i ortaya çıkışını mümkün kılan toplumsal koşulları betimleyen “etnografik bir rapor”la (*a.g.e*: xii) birlikte ele almayı amaçlıyorum. Bu yaklaşım sayesinde makalenin günümüz heteroseksüel ilişkileri ile feminizmler, cinsel politikalar ve sosyoekonomik değerlerin kesiştiği noktayı aydınlatmak konusunda literatüre bir katkı sağlamasını da hedefliyorum.



Bir “Tür Edebiyatı” Olarak *Chick-Lit*

1990’lı yılların ortasından itibaren Kuzey Avrupa ve Kuzey Amerika’da gittikçe popülerleşen bir edebî akım baş gösterdi: *chick-lit*. Genellikle kadın yazarlar tarafından yazılan ve büyük ölçüde kadın okuyucu kitlesine ulaşan bu kitaplar ilkin, kendilerini önceleyen romans edebî türünün kılık değiştirmiş bir hali olarak değerlendirildiler. Romanslar, Amerika’nın Romans Yazarları (*Romance Writers of America*, 2006) tarafından “ana odağın aşk hikâyesi olduğu” ve “duygusal olarak tatmin edici bir mutlu son içeren” romanlar olarak tanımlanıyolar (Gill ve Herdieckerhoff, 2006: 490). Bu tanıma göre birçok romans türü mevcut: tarihî romanslar, “korse yırtıcılar” (*bodice rippers*), “seks ve alışveriş” romanları, bilim kurgu romansları, kadınlar için erotik edebiyat gibi. Bu türlerin ortak özelliği aşk, cinsellik, duygusallık, erotizm, kadınlık, ev hayatı (*domesticity*) gibi “düşük sanat”’a dair görülen konuları hikâyelerinin odağına yerleştirmeleri, yalnızca kadınlar tarafından okunmaya uygun görülmeleri ve bir “tür edebiyatı” olarak sınıflandırılmaları, pazarlanmaları ve değerlendirilmeleri. Buna göre romanslar edebî hiyerarşinin en alt basamaklarında duruyor denilebilir.

Romanslar genellikle güç eşitsizliğinin karşılıklı çekimin temel unsuru olduğu heteroseksüel bir çift arasında geçen “tutkulu” bir aşk macerasını konu edinir ve kadınlık deneyimine dair klişeleşmiş kimi modelleri tekrar eder. Öyle ki, en önemli romans yazarlarından Barbara Cartland’in web sitesi ziyaretçilerini “(t)arihsel romans, iffete değer verilen tek kitap türüdür” diyerek karşılar (Bora, 2019); zira kadınlığın ve kadın cinselliğinin vazgeçilmez bir parçası sayılan iffet bu romanların temel normudur. Woolf’un da belirttiği gibi günlük hayattaki değerler kaçınılmaz olarak kurmacaya taşınıyorsa, romanslar da aşkı hikâyeleştirirken kadın-erkek ilişkilerine dair geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini temel alır. Ancak bir sonraki bölümde daha ayrıntılı ele alacağım sosyoekonomik değişimlerin etkisiyle gittikçe daha fazla sorgulanan bu roller bilhassa 90’lardan itibaren kadınlık, erkeklik, aşk, cinsellik ve ilişkiler anlamında yeni model ve normlarla kuşanmaya başlar. Bu gelişmeler, romansların da yeni modeller ışığında değişeceğinin bir habercisidir; nitekim “romansların tatlılığından içleri bayılmış okurlar” artık kendilerini daha iyi temsil edeceklerini düşündükleri



“kentli, meslek sahibi, güçlü kadınların hikâyelerini okumak” isterler (*a.g.e*). Bu da *chick-lit* olarak isimlendirilen edebî akımın çıkış noktasını oluşturur. Baykan (2015: 28), Mlynowski ve Jacobs’dan şöyle alıntılar: “Çağdaş kadın karakterler ve onların iş, ev, arkadaşlık, aile ya da aşkla ilgili günlük mücadelelerine yer veren genellikle iyimser ve daima komik kurgular” şeklinde tanımlanan *chick-lit*, “hayatı gözlemlemek ve türlü türlü durum ve insanlarda mizahı bulmakla ilgilidir”.

Peki neye karşılık gelir *chick-lit*? *Lit* İngilizce *literature* yani edebiyatın kısaltmasına işaret eder; *chick* ise İngilizce civciv, yavru kuş anlamlarına gelir ve argoda genç kadınları tanımlamak için kullanılır. *Literature* kelimesinin *lit* şeklinde kısaltılmasının bir anlamı olmadığını söyleyemeyiz; bu kullanımda *chick-lit* adeta yarımıdır, eksiktir, o büyük “Edebiyat”ın içinde değildir. *Chick* kelimesinde ise kadınları sarı, sevimli ve kırılğan canlılar olarak kabul eden küçük düşürücü bir niyet var. Nitekim bu kullanımı bakımından *chick*, “genellikle fiziksel olarak çekici bir kadını akla getiren ve son derece belirgin kadınsılığıyla güç hiyerarşilerini tehdit etmeyen bir isimdir (Harzewski, 2006: 28-29). Bu tehditsizliği itibariyle *chick-lit*, “çerez edebiyatı” (*snack-food literature*) olarak da bilinir (*a.g.e*: 23). Bu tanımları aynı zamanda kadını fizikselliği, bedeni ve cinselliği üzerinden bir kolay tüketim nesnesi olarak tahayyül eden ve kadını, erkek egemenliğinin insan olmayan her canlı üzerinde kurduğu tahakkümle hayvanlaştıran –ve buna dayanarak güç hiyerarşisinde aşağılaştıran– ataerkil dil üzerinden okumak gerekir (Adams, 2013). Carol J. Adams’ın *Etin Cinsel Politikası*’nın Türkçe baskısına özel önsözünde “kadınbudu köfte”, “kaşar peyniri” gibi yiyecekler üzerinden verdiği örnekler, erilliğin kendinden güçsüz gördüğü bütün varlıklara – başta kadınlar ve hayvanlar– uyguladığı tahakküm arasındaki bağlantıyı daha iyi anlamaya yardımcı olur. Bu bağlamda kadın da piliç de bedenine müdahale edilebilen ve erkek açlığını bastıran birer nesneye dönüşür. Bu adlandırmalar *chick-lit*’in erkek bakışına göre nasıl algılandığına dair bir fikir verebilir: seri üretilebilen, hızlı tüketilebilen ve hazmı kolay eserler.

Fakat madem *chick-lit*’te romanslardan farklı olarak hayatı konu edinilen karakterler “güçlü”, “meslek sahibi” ve “önemli” kadınlardır, öyleyse bu “aşağılama” ve “düşük sanat”



vurgusu neden diye sorulabilir. Bu soru, *chick-lit*'e getirilen eleştirilerin önemli bir kısmıyla yakından ilişkilendirir. Bu eleştiriler ise şöyle özetlenebilir:

(I) *Chick-lit* romanları tıpkı romanslar gibi aşk, cinsellik, ilişkiler gibi konuları ele alır fakat bunu Helen Fielding'in söylediği gibi “mükemmel erkek tarafından görülmeyi bekleyen kusursuz kadınlar” üzerinden değil (Baykan, 2015: 28); bedenleri, ilişkileri ve varoluşları hakkında kırılganlıkları, şüpheleri, çıkmazları ve duygusal gelgitleri olan kadınlar üzerinden yapar. Bunlar çoğunlukla doğrudan okuyucuya hitap ediyor hissi veren günlük, mektup, e-posta formatının “itirafçı tarzında” (*confessional style*) veya birinci tekil şahısta yazılan (Ferriss ve Young, 2006: 4), dolayısıyla karakterin en “mahrem” alanında dolaşan anlatılardır. Bu kitaplardaki kadınlar kilolarını, selülitlerini, sivilcelerini, şekil almayan saçlarını dert ederler, ilişkilerinde “kusursuz kadın”ı oynamaya çalışırken “yanlış” erkeklere gönüllerini kaptırıp terk edilirler, çok içip çok sarhoş olurlar, kırgın ruhlarını iyileştirmek için mağazalarda dolaşırlar, iş yerlerinde “önemli” işlerle meşgul olurken türlü türlü sakarlıklar yaparlar. *Chick-lit*'in bu sözde kusurlar üzerinden şekillenmesi, birçok feministin, kadının ve yazarın da dahil olduğu bir gruhun *chick-lit*'i, kadınların “gerçek sorunlarını” anlatmaktan uzak, kadınlık deneyimini geleneksel toplumsal cinsiyet rolleri ve tüketim kültürü ile harmanlayarak gülünçleştiren ve feminizmin sosyopolitik bağlamını boşaltan romanlar olarak eleştirmesine sebep olur (Baykan, 2015). *Chick-lit*, “post-feminist hassasiyet”in (Gill ve Herdieckerhoff, 2006) bir tercümesi olarak yorumlanır ve “alışveriş ve seks feminizmi”, “yutması kolay feminizm”, “kullanıcı dostu feminizm” gibi (Harzewski, 2011: 10) feminist sayılmayan feminizm akımlarının bir aynası sayılır. Çünkü bu kitapların kadınları “özgürleşme”, “bağımsızlık,” “bireysel seçim”, “kişisel irade”, “cinsel özgürlük” gibi feminizmin yükselişiyle popülerleşen kavramlarla allanıp pullanmış ancak temelde güçsüz, zavallı, gülünç ve kendinden emin olmayan karakterler olarak sundukları öne sürülür.

(II) *Chick-lit*, her ne kadar yüksek edebiyat çevrelerinin veya bazı feministlerin burun kıvrıldığı bir akım olsa da kimilerinin gözünde cazip bir ticari nesnedir. Kitapların artan satışları, popülerleşen nesne mi bayağılaşır yoksa bayağılaşan şey mi popülerleşir tartışmasının



kısır paradoksu içinde farklı kutuplar yaratır ve sahiden de *chick-lit*'in en çok satan kitaplar listelerindeki görmezden gelinemez yükselişi 2000'li yıllarla birlikte kısa zamanda büyüyen bir *chick-lit* “ticari tsunamisini” (Ferriss ve Young, 2006: 2) de beraberinde getirir. *Chick-lit*, dünyanın İngilizce konuşulan kuzey ülkeleriyle sınırlı kalmayıp farklı kıtalara yayılır, farklı dillere çevrilir, sinemaya uyarlanır, internetin yaygınlaşmasıyla bloglaşır ve paylaşılır. Bu esnada konu edilen kimi olay ve karakterler standartlaşır ve karikatürleşir: 20-30'lu yaşlarında beyaz, kentli ve orta üst sınıf kadınların aşk maceralarını, aralarından bir tanesi mutlaka gey olan yakın arkadaşlarıyla ilişkilerini ve iş yerlerindeki talihsiz sakarlıklarını konu eden pembe kapaklı bu kitaplar, olay örgüsü, karakter gelişimi ve kadın temsilleri anlamında özgün bir üslup aramakla uğraşmadan hikâyelerini kamulaştırmak isteyen kadınların, köşeyi dönmek isteyen yayıncıların ve yazdıklarını daha iyi satabilmek adına kadın mahlası kullanan erkeklerin buluşma noktası haline gelir. Toplumsal cinsiyet, toplumsal sınıf ve ırk kesişimini tekdüze temsillerle kodlayan bildik bir “modern romans” formülünü tekrarlayarak özellikle kadın okuyucu kitlesine ulaşmak isteyen bu kitapların bir kısmı, içerik ve stil anlamında kendi seslerini bulamadıkça güdük kalır.

Elbette bu eleştiriler cevapsız değildir. *The Cultural Politics of Chick Lit* (2017) (*Chick-lit*'in Kültürel Politikaları) kitabının yazarı Heike Missler, *chick-lit*'i kültürel bağlamına daha adaletli bir şekilde oturtabilmek için John Fiske'den ilhamla pop kültürü ile popüler kültür arasında bir ayırım yapmayı önerir: Bu ayırma göre *chick-lit*, “seri üretilen ticari bir ürün” olarak pop kültürüne ait görülebilir ve bu özelliği üzerinden eleştirilebilir. Ancak *chick-lit* aynı zamanda “*insanlar tarafından*” yaratılan günlük hayatın kültürünü betimleyen popüler kültürün ve insanlık kültürünün de bir parçasıdır (a.g.e: 5). Bu özellik, *chick-lit*'in sayısız okura ulaşmasının ve bu okurların söz konusu kadınların hisleri, hikâyeleri ve çelişkileriyle kendilerinininkiler arasında önemli özdeşlikler kurmalarının anlamını açıklamaya yardımcı olur. Bu bağlamda *chick-lit*'e getirilen eleştirilere şu sorular yöneltilir: Madem *chick-lit* kadınların “gerçek problemlerine” değinmiyordur, öyleyse neden birçok kadın okur bu kitapları kurmaca



olamayacak kadar “gerçek” olarak değerlendirir?⁷ –Öyle “gerçektir” ki okurlar bu kitapları kendi hayatlarına ve bireysel sorgulamalarına dert ortaklığı edecek kaynaklar olarak görebilir ve *chick-lit*’i eğlenceli bir kurmaca olduğu kadar günlük hayata dair bir kılavuz olarak da okuyabilir; nitekim *chick-lit* “okuyucunun hislerini ‘normal’ ve kolektif bir duygulanımın bir parçası olarak onaylamayı amaçlar” (Harzewski, 2011: 6). Gerçek bir problem mutlaka “ciddi” midir; gündelik, “banal” ya da “popüler” deneyimlerle alakalı olamaz mı? Bir başka önemli soruyu *chick-lit* yazarı Michele Gorman (2010) sorar: “Başka hiçbir tür aynı kıstasla ölçülmezken neden *chick-lit*’in okuyucularının karşılaştığı sorunları yansıtması konusunda ısrar edilir? Bilim kurgu, suç, gizem, tarihî kurgu ve hatta çoğu edebî kurgudan bu beklenmez.” Bu soruların cevabı, *chick-lit*’i “düşük sanat”, “çöp edebiyatı” veya “vakit kaybı”, *chick-lit* okurlarını ise “pasif, bağımlı ve hayalperest tırı vırlara düşkün” (Gill ve Herdieckerhoff, 2006: 491) kadınlar olarak değerlendiren anlayışta aranabilir.

Bu anlayışın aksine *chick-lit* yazarları, okurları ve destekçileri *chick-lit*’in, günümüz kapitalist mantığını, tüketim kültürünü, modern ilişki normlarını ve kadınların bunlarla başa çıkmak için geliştirdiği bireysel taktikleri “güçlendiren” değil, “ifşa eden” bir yazın olduğunu savunur. Bu ifşanın mizahi ve eğlenceli bir üslupla yapılmış olmasının zeki, hazırcevap ve kıvrak bir dili engellemediği, *chick-lit*’in erkekler, kilolar ve ilişkilerden ibaret olmadığı, *chick-lit* okumanın ise “zavallı küçük kadın beyinlerimizi pelteleştireceği” (Gorman, 2010) anlamına gelmediği hatırlatılır. Aynı zamanda bu tepkilerde kadınların “kusurlu” olmasında bir kusur olmadığı, çünkü *chick-lit* kadınlarının ataerkil sistemin kusursuz kurbanları değil, kusurlu feministleri olduğu vurgusu mevcuttur. Bu vurgu akla Roxane Gay’in şu satırlarını getirebilir:

Kötü feminist etiketini benimsiyorum, çünkü ben bir insanım. Karman çormanım.
Örnek olmaya çabalamıyorum. Mükemmel olmaya çabalamıyorum. Bütün cevapların bende olduğunu iddia etmeye çabalamıyorum. Haklı olduğumu

⁷ Ferriss ve Young, (2006: 4) Helen Fielding’in *Bridget Jones’un Günlüğü*’nü yayınladıktan sonra hayranlarından aldığı mesajları örnek gösterir. Bu mesajlar yazar ile karakteri arasındaki çizgiyi öyle bulanıklaştırır ki Fielding şöyle der: “Bir noktada boynuma ‘Hayır, ben Bridget Jones değilim’ yazan bir işaret asacaktım”.



söylemeye çabalamıyorum. Ben sadece çabıyorum; inandığım şeyi desteklemeye, bu dünyada iyi bir şeyler yapmaya, bir yandan yazımlarımla biraz gürültü yaparken bir yandan da kendim olmaya çabıyorum: Pembeyi seven, çıldırmaktan hoşlanan, (...) müziklerle kendini dansa kaptıran (...) bir kadın (2019: 15-16).

Gay'in bu satırları, Cris Mazza'nın 1995'te "Postfeminist Kurmaca Nedir?" başlığıyla yayımlanan meşhur önsözündeki yaklaşımla birebir örtüşür: "Postfeminist yazın artık süper insan olmamıza ([*superhuman*] gerek olmadığını söyler. Sadece insanız". Mazza (1995), Harzewski (2006, 2011) ve Whelehan (2005), bu "süper insanlığı" ya da Whelehan'ın kullandığı şekliyle "süper kadınlığı", *chick-lit* kuşağını önceleyen ikinci dalga feminist hareketin bir mirası ve sonraki kuşak üzerinde türlü beklentiler yaratan bir standart olarak ele alır. Nitekim kadınları sarsılmaz, güçlü ve amaçları uğrunda giriştiği her işin altından kalkabilecek kahramanlar olarak karşılayan ikinci dalga feminizmin çocukları, "başarı kültürü", otonomi, seçim ve özgürlüğün beraberinde getirdiği yüklerle birlikte bir baskıyla yüzleşmiştir. Bu çerçevede postfeminizm ve postfeminist kurmaca, kadınları bu beklentilerden biraz olsun sıyrılacakları, kırılacakları, başarısızlıkları ve hatalarıyla kendileri olabilecekleri bir alan yaratarak ciddiyet-dışılığı (*nonseriousness*) özgürleştirici olarak kabul eder (Harzewski, 2011). Şüphesiz postfeminist kurmaca, önceki feminist hareketlerin kazanımlarından beslenir ve onlardan sağladığı faydayla kendine bir ifade alanı açar; ancak bunu yaparken bu kazanımların nasıl duygusal bir yüke dönüşebileceğine dair "ciddiyet-dışı" bir ironi sunmayı da ihmal etmez. Söz konusu feministliğin ve feminizmlerin *chick-lit* ve kadın deneyimi üzerindeki etkisini daha iyi anlayabilmek için *chick-lit*'in ortaya çıkışına zemin hazırlayan sosyoekonomik gelişmelere daha detaylı göz atmak gerekir.



***Chick-Lit*'in Ortaya Çıkışını Mümkün Kılan Toplumsal Bağlam ve Feminizm Etkisi**

Avrupa ve Kuzey Amerika’da ikinci dalga olarak ifade edilen feminist hareket, 1970’lerden itibaren bilhassa sonraki on yılların yakın ilişkilerini şekillendirecek olan cinsel devrime dair fikirleri beraberinde getirdi. Eril tahakkümün cinsellik dahil hayatın her alanına sirayet ettiğini göstererek “özel olanın politikleşmesine” ve en azından kentli, eğitilmiş, orta üst sınıf kadınların bu tahakküme karşı mücadele etmelerine yardımcı olacak araçlarla tanışmasına yol açtı. Doğum kontrol yöntemlerinin geliştiği ve bu yöntemlere erişimin kolaylaştığı, kürtaj hakkının, ev içi rollerin ve şiddetin kamusal alanda tartışılır olduğu bu dönemde “bazı” kadınlar; beden, cinsellik ve ilişkiler anlamında normları sorgulamaya ve verdikleri mücadelelerle bir özgürlük alanı yaratmaya başladılar. Bu süreçte yaşanan en önemli değişimlerden biri, aşk, cinsellik, ebeveynlik ve aileleri tek bir kurumda buluşturan evliliğin, parçalarına ayrılarak bünyesinde barındırdığı bu varlıklarla göbek bağını kesmesine yönelik fikirlerin yaygınlaşması oldu.⁸ Böylece, aşk, cinsel ilişkiler, ebeveynlik hali ve aile kurma deneyimi evlilikten önce ve ondan bağımsız olarak da yaşanması meşru olan deneyimler olarak görülmeye başlandı. İlk cinsel partnerin son cinsel partner olması gerektiğine yönelik kabul aşınmaya başladı; evliliklerin “ölüm ayırana dek” devam etmesi zorunlu olmaktan çıkmaya başladı; aşklar tek bir kişi yerine birden fazla kişiye yöneltilen bir duygu olarak yeniden icat edildi –yine bahsedilenin kentli, eğitilmiş, orta üst sınıf kadınlar için geçerli olduğunu söylemekte fayda var. Bu süreçte, bir “cinsel gençlik”⁹ peyda oldu: Geleneksel olarak çocukluğun bitişi ve evliliğin gerçekleşmesiyle başlayan yetişkinlik, yerini uzayan ve çeşitli cinsel deneyimlerin yaşanabileceği bir gençlik dönemine bıraktı.

Cinsel devrim, kadınların iş dünyasında daha görünür olmasıyla eş zamanlı olarak hissedilir oldu denebilir. Kadınlar, çoğunlukla cinsiyetlendirilmiş iş alanlarında, benzer

⁸ Bu konu özellikle Fransa’da gençlik ve yakın ilişkiler/cinsellik üzerine çalışan sosyologların araştırmalarında tartışılır. Bu isimlerden bazıları: Michel Bozon, Marie Bergström, Emmanuelle Santelli, Eva Illouz.

⁹ Yukarıdaki adı geçen sosyologların araştırmalarında başvurdukları bir ifade.



niteliklere sahip oldukları erkek meslektaşlarından daha az kazanacak ve daha düşük pozisyonlara atanacak şekilde de olsa, çalışma dünyasına görece meşru bir giriş yaptılar. Bu durum, kadınların maddi kaynaklara erkekler olmadan da erişebileceği anlamına geldiğinden kadınlara ekonomik bir güç kazandırdı.¹⁰ Bunun neticesinde en kaba tabirle –en azından ayrıcalıklı bir grup kadın için– maddi anlamda erkeklere “ihtiyaç” kalmadı; evliliği, beraberinde getireceği toplumsal saygı ve cinsel “hizmetler” için makul bulan bir heteroseksüel erkek güruhu için de kadınlarla evlenmeye “ihtiyaç” kalmadı çünkü kadınlar evlilikten bağımsız olarak cinsel açıdan ulaşılabilir hale geldiler ve evliliğin sağladığı erkeklik statüsü, cinsel aktivite üzerinden de kazanılabilir oldu (Illouz, 2012). Bu bağlamda, takılma kültürü (“hook-up culture”) olarak bilinen ilişki yaşama biçimi, duygusal bağlanma gerektirmeyen, evlilik gibi kurumlar dışında ve tek gecelik ilişkiler formunda gerçekleşebilen cinsel ilişkileri, özgür bir cinsel yaşantının vazgeçilmezleri kıldı. Fakat karşılıklı “ihtiyaç” duymama hali bu ilişkileri tahakküm ve asimetriden muaf, eşit alanlara dönüştürmedi. Bunun sebep ve sonuçlarını, yakın ilişkilerin 70’lerden bu yana kapitalist piyasa mantığı dahilinde geçirdiği dönüşümü inceleyen Eva Illouz şöyle açıklar:

Bu yeni durumun cinsellik ve yakınlık için ne anlama geldiği belirsizdir. Hiç şüphe yok ki özgürlük ideali verdiği sözlerin birkaçını ya da çoğunu tuttu, keza kadın ve erkekler artık cinsel alanda daha özgürce hareket ediyor, ev yaşamına eşit şartlarda yaklaşıyor ve cinsel hazzı iyi bir hayatın bir boyutu haline getirebiliyor. Yine hiç şüphe yok ki cinsel özgürlük, cinsellik alanında cinsiyetler arası eşitliğin artmasını sağladı. Genel olarak cinsel özgürlük, cinsellik boyutunda toplumsal cinsiyet rollerinin ikiliğini ve arzunun baskı ve yasaklarla bir düşünülmesini azalttı. Fakat özgürlük, içinde farklı anlamlar barındırmamak ve belki farklı mantıklar saklamamak için fazla geniş bir terim. Skopik kapitalizmin menfaatleri ve amaçları

¹⁰ Sosyal bilimlerde bazı araştırmacılar, kadınların kaynaklara erkekler üzerinden dolaylı şekilde erişmesinin kadını erkeğe bağımlı kılan bir eşitsizlik olduğunu vurgular. Örneğin antropolog Paola Tabet (2005), bu durumu “ekonomik-cinsel alışveriş” (*échange économique-sexuel*) olarak isimlendirir ve evlilikten seks işçiliğine geniş bir skalada heteroseksüel ilişkilerin, domestik/cinsel hizmetler ile materyal kaynaklar arasındaki alışverişe dayandığını söyler.



ile ilişkilendirildiği için özgürlük, eşitsizlikleri derinleştiriyor. Bu eşitsizliklerin bazıları skopik kapitalizmden önce de vardı (toplumsal cinsiyet eşitsizliği gibi) ve bazıları onun tarafından yaratıldı. Bu yeni ve eski eşitsizlikler, özgürlüğü rahatsız edici sonuçları olan saf bir ideal kılmak için yeterli negatif etkiye sahip (2020: 310-311).

Burada özgürlük, Illouz'un "cinsel bedenin görsel endüstriler aracılığıyla gerçekleşen sömürsünün her an her yerde olan yoğun bir biçimi" şeklinde tanımladığı skopik kapitalizmle yoğrulmuş eşitsizlikler üretir (a.g.e: 308). Illouz, bu eşitsizliğin bir ayağını, "belirginleşen belirsizlikler" (*uncertainty*) üzerinden açıklar. Illouz'a göre günümüzde kişiler cinsel etkileşimlerine rehberlik edecek birçok kaynağa sahiptir; teknolojik araçlar, kültürel senaryolar ve imgeler bu etkileşimlerin biçimlerini ve sınırlarını kodlamaya yöneliktir. Fakat konu duygular (*emotion*) olduğunda bu etkileşimler bir anda belirsizleşir; duygusal etkileşimlerin nasıl yaşandığı, yaşanabileceği, duygusal uzaklık (*emotional distance*) ile otonomi arasındaki çizginin nasıl ayırt edileceği gibi konular cinsel özgürlük altında güdük kalır. Bu duygusal boşlukta kişiler kendi başlarına bırakılmıştır; kendi modellerini ve stratejilerini icat etmek zorundadırlar. Illouz'un belirsizliği eşitsizlikle açıkladığı yer ise bu romantik "girişimciliğin" yeni sosyal hiyerarşiler inşa etmesi ve örneğin, kendi değeri ve duygusal etkileşimin niteliği hakkında şüpheye düşen kadının, değerli hissedebilmek için değer atfedilen pratikler üzerinden etkileşim kurmaya başlamasıdır. Günlük hayatta bu, bir ilişkiyi duygusal olarak daha yakın bir noktaya taşımak istemenin erkek bakışında bir zayıflık olarak görülebilmesi ve bundan kaçınmak için kadının stratejik olarak duygusal uzaklaşmaya başvurması şeklinde tezahür ediyor diyebiliriz.¹¹

¹¹ Illouz (2012: 85) cinsel ulaşılabilirliğin artmasıyla birlikte değer kazanan stratejilerden birinin "az bulunurluk yaratmak" (*create scarcity*) olduğunu söyler ve *Bridget Jones'un Günlüğü* kitabında Bridget'in yakın arkadaşı Tom'un verdiği şu tavsiyeyi alıntılar: "Bugünlerde bir erkeğin kalbine giden yol güzellikten, yemekten, seksten veya karakterinin cazibesinden değil, onunla pek de ilgilenmiyormuş gibi görünme yeteneğinden geçer."



Illouz'un cinsel özgürlüğün piyasa ilişkilerinden bağımsız okunamayacağını vurgulamasının sebebi, Wendy Brown'un da belirttiği gibi neoliberalizmin ekonomik bir modelden çok daha fazlası olmasıdır: “Neoliberal rasyonalite, piyasayı öne çıkarırken yalnızca ve hatta öncelikli olarak ekonomiye odaklanmakla kalmaz; piyasa değerlerini tüm kurumlara ve sosyal eyleme yerleştirmeyi ve genişletmeyi kapsar” (2005: 39). Nasıl ki neoliberalizmin kamu kurumları karşısında kişisel çıkarı ve bireysel girişimciliği destekleyen duruşu altında bireyler yeni sorumluluklar sırtlanıyorsa ve örneğin, işsizlik veya fakirlik “kişinin hayatını kusurlu yönetmesi” (*mismanaged life*) ile açıklanıyorsa (*a.g.e.*: 42), özel hayatlarında da bireyler yeni sorumluluklarla tanışır. Duygusal girişimcilik beklentisi ne denli artarsa kişisel değer ve benlik de o denli hassaslaşır ve istenen şekilde sonuçlanmayan yakınlıklar “kusurlu bir benlikle” (*flawed self*) (Illouz, 2012: 61) açıklanır hale gelir. Kadınlar açısından bu, çeşitli çelişkileri de beraberinde getirir: Cinsel özgürlük, kolektif hafızaya demir atmış kimi duygusal normlar ve senaryoların bir anda ortadan kalktığı anlamına gelmediğinden “doğru kişi”, “romantik aşk”, “evlilik hayali” gibi kalıplaşmış heteroseksüel tek eşli ilişki imgeleri çeşitli şekillerde aktarılmaya devam eder. Beyaz atlı prens masallarıyla, evcilik oyunları ile yetiştirilen, sonrasında ise modern ilişki dünyasına adım atan kadınlar “belirsizlikle” tanışır. İlişkiler anlamında beklentiler ile hissedilenler ve yaşanılanlar arasındaki çatlak derinleşir ve deneyimler deryasında kimi ilişkiler birer hayal kırıklığına dönüşür. Tam da bu yüzden Harzewski *chick-lit*'ten “cinsel devrim etkisi sonrasında dürüst bir değerlendirmesi” olarak bahseder çünkü “evlilik öncesi ilişkiye yönelik kısıtlamaların gevşemesi, fiziksel olarak tatmin edici olsa da, ne havai fişeklerini ne de yakınlığı (*intimacy*) garanti eder” (2006: 17).

Peki bu çerçevede “özgür kadın” kimdir, duygusal olarak bağlanabilir mi, erkekleri sevebilir mi? “Kusurlarıyla” nasıl “barışabilir”, kırılan kalbini nasıl iyileştirebilir? İlişkilerini nasıl yaşayabilir, ilişkilerinden ne bekleyebilir? İşte tüm bu sorular, yükselişe geçen görsel medyanın (televizyon programları, sinema, müzik videoları, moda, kozmetik, lüks tüketim ürünleri gibi) ve popülerleşen kişisel gelişim kültürünün yeni yaşam biçimleri önerdiği ve bu çoğullaşan yaşam biçimleri ile uzayan gençliğin nasıl yaşanması gerektiğine kılavuzluk ettiği bir dönemde cevaplanmaya çalışılan önemli sorulardan biri haline gelerek *chick-lit*'in temel



ilgi alanına dönüşür. Tüketim kültürünün, yeni sosyalleşme ve flört etme tarzlarının standartlaşmasına aracılık ettiği bu dönem, bu tarzların yazılı olmayan kurallarını masaya yatırma ihtiyacını doğurur.¹² Bu doğrultuda *chick-lit* yazarları, maddi anlamda erkeklere ihtiyaç duymayan kentli kadınların evlenmeye ihtiyaç duymayan kentli erkeklerle yaşadıkları ilişkilerin gelgitlerini, evliliğin toplumsal söylemde ne şekillerde inşa edildiğini ve iş dünyasının beklentileriyle nasıl başa çıktıklarını anlattıkları hikâyeler kaleme alırlar. Eğlenceli bir duygusal rehber işlevi gören *chick-lit*, kişisel gelişim kültürüne, kapitalist ilişkilere, aşkın cinsel devrim sonrasındaki dönüşümüne, kadınlık deneyimine ve toplumsal cinsiyet rollerine ironik bir üslupla göz kırpar ve bizi “yeni” bir kadın yazını ile tanıştırır.

“Bridget Jones’un Günlüğü” Örneği

Önceki bölümlerde tartışmasını yürüttüğüm hattı bir *chick-lit* romanı üzerinden örneklendirebilirim. Bunun için *chick-lit* akımının öncüsü sayılan *Bridget Jones’un Günlüğü* romanını tercih ettim. 1996’da yayınlanan ve 2001’de aynı isimli uyarlamasıyla sinemaya aktarılan bu roman, üslubu, anlatım tarzı ve karakterleri bakımından birçok araştırmamanın konusu oldu; kendisinden sonra yazılan birçok *chick-lit* örneğine ilham ve cesaret verdi. Bunun birkaç sebebinden bahsetmek mümkün.

İlki, *Bridget Jones’un Günlüğü*’nün kadın yazınına “düşük sanat”laştıran, kadın deneyimini ise önemsizleştiren hiyerarşik bağlamın tam da içinden gelmesi: İngiliz yazar Helen Fielding, 1994’te yayınlanan ve satışından pek gelir elde edemediği ilk romanı *Cause Celeb*’in ardından 1995’te, Karayipler’deki kültürel bölünmeler üzerine “ciddi” bir kitap yazmaya ve maddi güçlüklerle direnmeye çalışır. Tam bu sırada *The Independent* gazetesi kendisine Londra’daki bekâr hayatı üzerine kişisel bir köşe yazmasını teklif eder; ancak “o

¹² Illouz (2008) bu ihtiyacı kişisel gelişim (*self-help*) kültürünün kapitalizm altındaki hızlı popülerleşmesine önyak olan bireysel bir belirginlik arayışı olarak ele alır.



şekilde kendisi hakkında yazmak fikri ümitsiz derecede utandırıcı ve açık verici (*revealing*)” görüldüğünden Fielding kurmaca bir anonim köşe yazmayı önerir (Fielding, 2005). Başlangıçta kimsenin okumayacağını ve hatta aptalca bulunacağından birkaç haftaya iptal edileceğini düşündüğü, kendi hayatından ilhamla kurguladığı Bridget Jones isimli bir kadın karakterin günlüğünden “utanç verici” itiraflar paylaştığı bu köşe yazıları hiç beklemediği şekilde epey ilgi toplar. Bir süre sonra da *Bridget Jones’un Günlüğü* ismiyle kitaplaşır. Helen Fielding (2005) bu süreci şöyle anlatıyor: “İlk sayıları yazarken [...] ne kadar gergin hissettiğimi hatırlamak komikti. Bölüm editörü dışında kimsenin onları benim yazdığımı bilmesine izin vermedim. Masamdaki bütün gazeteciler korkutucu derecede ciddiye ve Yeni İşçi Partisi ve küresel ısınma hakkında yazıyorlardı –sabah uyanıp evden çıkmanın neden üç saat sürdüğü hakkında yazdığımı bilmelerini istemedim”. Deneyimler hakkında yazmanın otomatik olarak “düşük sanat” kategorisine itileceğinin ve “aptalca” bulunacağına bilincinde olan Fielding, romanın elde ettiği başarı ile bir “yazar özgüveni” de kazanıyor ve bu özgüven, benzer bir yolda ilerlemek isteyen kadınların yazarlıklarını onaylayan ve cesaretlendiren bir alanı da beraberinde getiriyor.¹³

Bir diğer önemli sebep ise romanın günlük formatında yazılması. bell hooks’un (1999) da ifade ettiği gibi günlük bir itiraf yazınıdır (*confessional writing*); güvenlidir (*safe*), kadının karşılaştığı güçlükleri, yaşadığı acıları paylaşarak içini dökebileceği ve kendi kendine konuşabileceği bir özel alandır. Günlükleri ile tanınan yazar Anaïs Nin şöyle söyler: “Günlüğe devam etmeliyim çünkü kadınsı bir aktivite, kişisel ve kişileştirilmiş bir yaratım, eril simyanın tam tersi” (aktaran: Russ, 2018: 126). Bununla birlikte günlük, girişte tanımladığım sosyal bağlam içinde “*neoconfessional*” (Cardell, 2014: 26) bir yazın türüne dönüşür: “Günah çıkarabilecek” otoritelerin kutsallık halesinin silikleşmeye başladığı, belirsizliklerin çoğaldığı ve bireyin kendiyle çok daha meşgul hale geldiği bir dönemde günlük, bireyin kendi kendini

¹³ “Yazar özgüveni”nin kazanılması, Gilbert ve Gubar’ın “yazarlık kaygısı” (*anxiety of authorship*) olarak ele aldığı ve kadınların yazdıklarının arkasında durmasına engel olan hissin karşısında önem arz ediyor. *Bridget Jones’un Günlüğü*’nün yükselen yazarlara model oluşu da bu çerçevede okunabilir: “Kadın yazar (...) bir kadın modeli arar. “Kadınlığın” erkeklerce yapılan tanımlarına itaat etmek istediği için değil, kendi isyankâr çabalarını meşrulaştırması gerektiği için” (Gilbert ve Gubar, 2000: 50).



takip, kontrol ve affettiği bir tür terapi ve *self-help* formunu alır (*a.g.e*). Bu durumda özel bir alan olarak günlüğün kamulaştırılması, kadının “içini” yani kırılganlıklarını, “kusurlarını” ve acılarını dışarı (s)açması (“*revealing*”) anlamına gelir. Nitekim günlük, kişinin maskesini kaldırarak en utanç verici halleriyle kendi olabildiği ve kendiyi yüzleşebildiği yerdir. Bu hallerin başkalarınca okunabilir olması, başta fazla “utandırıcı” görünse de kısa zamanda kadınlara özel deneyimlerinde yalnız olmadıklarını hatırlatan, böylece bir tür kadın dayanışmasının ve kolektif bir “iyileşmenin” kapılarını aralayan fakat bunu yaparken duygulanım biçimlerini standartlaştıran bir rehber dönüşebilir.

Fielding de günlük yazar ve böylece Bridget Jones’un iç dünyasıyla bizi yüzleştirir. *Bridget Jones’un Günlüğü*, Londra’da yayıncılık alanında çalışan, 30’lu yaşlarında bekâr bir kadın olan Bridget’in yeni bir yıla girerken günlüğüne yazdığı yeni yıl kararlarıyla başlar ve bütün bir yıl boyunca bu kararları nasıl bir türlü uygulayamadığını anlatarak devam eder. Bu kararlar, yirminci yüzyılla birlikte popülerleşen kişisel gelişim tavsiyelerinin, “fit” bir beden ve “iyi” bir sağlık için (bilhassa kadınların) uygulaması salık verilen diyetlerin ve modern heteroseksüel ilişkilere dair standartlaşmış formüllerin, gündelik hayata uyarlanmış ironik bir özetidir aslında: kilo ver, sigarayı bırak, kendini sev, kariyerinde ilerle, akli başında bir erkek arkadaş bul...

Bu bayağı görülebilecek kararların ardında, Bridget’in veya genel olarak kadınların tek derdinin kilolar, ilişkiler ve erkekler olması klişesi değil, 30’lu yaşlarındaki bekâr birçok kadının aşına olduğu baskılar yatar. 30 yaş, “cinsel gençliğin” bitişi ilan eden bir tür haberci gibidir. O zamana değin “takılan”, gönül eğlendiren kadın için artık 20’li yaşlar geride kalmıştır ve toplum karşısında “takılan” bir genç kız değil, evli barklı bir kadın görmek ister. Nitekim, kitabın film uyarlaması tam da bu geçişi vurgulayan bir jenerikle açılır: Bridget Jones evde tek başına *All By Myself* şarkısına eşlik eder: Gençken / Kimseye ihtiyaç duymadım hiç / Ve sevişmek sadece eğlencesineydi / O günler geride kaldı.¹⁴ Nitekim artık içine girdiği

¹⁴ Amerikalı şarkıcı-söz yazarı Eric Carmen’in 1975’te yazdığı bu şarkının Céline Dion versiyonudur Bridget’in söylediği.



neredeysse her ortamda Bridget'e aynı soru yöneltilir: "Aşk hayatın nasıl?" ve ardından "Demek hâlâ bir adam bulamadın!" yorumu yapılır (Fielding, 1998: 399-400). Bu merak, akli bambaşka şeylerle meşgul de olsa kadının gündemini evlilik olarak belirler. Üstelik bekâr olma halini bilinçli bir tercihten ziyade bir tür beceriksizlik ve "evde kalmış kız kurusu" söylemi üzerinden yorumlayarak bekâr kadında bir "kusur" olduğunu ima eder. Paradoksal bir biçimde bu kurgulanmış "kusur", Bridget'in ilişkisel hayal kırıklıklarının ve bekâr kalmaya devam edişinin de bir sebebidir aslında. Zira bekârlık, ölümcül bir hastalık olarak görüldükçe Bridget, ilişkide olmanın/kalmanın "hastalıklı" yollarına başvururken bulur kendini ve bir erkekte kaçınılması gereken bütün özellikleri¹⁵ barındırdığını düşündüğü biri olan patronu Daniel Cleaver'la sonu hazin biten bir aşk macerası yaşar.

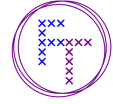
Öte yandan, aile ve arkadaş çevresinden gelen 30 yaş sınırı ve evliliğe dair hatırlatmalar yalnızca sosyal takvimlere değil, "biyolojik saate" de referans vererek meşrulaştırır kendini. Konuyu biyolojinin -doğal ve kaçınılmaz görülenin- alanına çekmek, bilhassa üremenin sosyal koşullarını bulanıklaştırır: "Siz kariyer kızları! ... Sonsuza dek erteleyemezsin, biliyorsun. Tik-tok, tik-tok" (a.g.e: 23). Doğurganlığı, bedensel fonksiyonlar yitirilmeden evvel muhakkak kullanılması gereken doğal bir yeti olarak kurgulayan bu bakış açısı, tıpkı evlilik meselesinde olduğu gibi ebeveyn olmayı bir seçimden bir nihayete; anne olmayı bir deneyimden iş hayatının gölgelememesi gereken "kadınsal" bir önceliğe indirger. Bu çerçevede, kitapta çocuksuz bekârların ellerinde olmayan sebeplerle ya da mecburen öyle oldukları varsayılır ve çeşitli çöpçatanlık girişimleriyle baş göz edilmeye çalışılırlar. Bu girişimler sonuç vermediğinde ise umutsuz vaka ilan edilirler. Bridget'in yakın arkadaşı Tom'un bu konuda şöyle bir teorisi vardır: "Homoseksüeller ve 30'lu yaşlarındaki bekâr kadınların doğal bir bağı vardır: Her ikisi de ailelerini hayal kırıklığına uğratmaya ve toplum tarafından ucube muamelesi görmeye alışkındır" (a.g.e: 45).

¹⁵ Bridget bu özellikleri kitabın ilk sayfalarında şöyle sıralar: "alkolikler, işkolikler, bağlanma fobisi olanlar, kız arkadaşı ya da eşi olanlar, mizojinler, megalomanlar, şovenistler, duygusal sikikler veya otlakçılar, sapıklar." (Fielding, 1998: 11).



Bridget'in aldığı yeni yıl kararları, bu “ucubelikten” kurtulmak adına kişisel bir değişim vaat eder. Kadın değişmeli ve dönüştüğü kişi sayesinde iş ve aşk hayatını yoluna koymalıdır sözde. Tabii bu, kendisini önceleyen dönemlerin masallaştırılmış ve romantikleştirilmiş değişimlerinden değil; popüler feminizmin eşlik ettiği modern bir hesaplaşmadır artık. Evlenmek ister bir yandan Bridget, diğer yandan çevresindeki evli çiftlerin hayatlarına baktıkça sıkılmaktan, “her üç evlilikten biri mi boşanmayla bitiyordu” (a.g.e: 62) diye alay etmekten ve bekârlığa (“*singleton*”) düzülen övgülere sarılmaktan alıkoyamaz kendini: “(...) genç erkeklerin tamamen evlenilemez olduğu anketlerce kanıtlandı ve sonuçta benim gibi kendi geliri ve evi olan, çokça eğlenen ve başkasının çoraplarını yıkamaya gerek duymayan kocaman bir bekâr kızlar kuşağı oluştu. İnsanlar sırf kıskandıkları için bizi aptal gibi hissettirmeye uğraşmalar bir derdimiz kalmazdı” (a.g.e: 63). Bridget bir yandan sosyal ayıplamaya karşı görünüşünü, konuşmasını veya ilgi alanlarını değiştirmek ister; diğer yandan bunları istiyor olmanın suçluluğuyla kendini ayıplar. Bir yandan arzulanın “süper kadına” dönüşmek ister, diğer yandan olduğu kişiden memnun olmayı ve eksiğiyle gediğiyle “ben buyum” diyebilmeyi. Ruhsal bir gelgit içinde bir o yana bir bu yana savrulur ve günlük tam da bu içsel yolculuğu kaydeder bizim için. Modern ilişkilere dair paylaşılamayan, paylaşıldığı takdirde gülünç bulunacağı düşünülen paradokslar dert ortağı okuyucuya açılır böylece. *Chick-lit*'i bu bağlamda “sıkıntılı bir tür” (*an anxious genre*) olarak tanımlayan Whelehan (2000: 136) Bridget'in gelgitlerini şöyle değerlendirir: “Bridget, feminizm ve güçlenme (*empowerment*) retoriğinin farkında olan, ancak her zaman bu retoriği bir Jane Austen romanı kahramanına yönelik dolu dizgin arzusuyla ilişkilendiremeyen bir kadının gerilimlerini hünerle ifade etti.”

Bridget'in dilemması, kitabın sinema uyarlamasına özel olarak kurgulanan bir sahneyle çözüme kavuşur gibi görünür: Bridget'in başlangıçta epey itici bulduğu Mark Darcy, beklenmedik bir ilan-ı aşkla dikilir karşısına ve onu “olduğu gibi” beğendiğini söyler: ne daha zayıf ne daha güzel, tam da “olduğu gibi”. Bu açıklamayı takip eden sahnelerde ikili yakınlaştıkça, Bridget'in değişim niyetleri de “lüzumsuzlaşır” ve yerini bireysel bir muhasebenin çabasıyla değil, bir erkeğin tasdikiyle sağlanmış bir olduğu-kışı-olma sürecine bırakır. Bir başka deyişle Bridget kendini diğerlerinin gözünde gülünçleştiren bütün



özelliklerine rağmen sevilmiş, *böylece* değişmesine gerek kalmamıştır. Fakat Helen Fielding’in *Bridget Jones’un Günlüğü*’nün devamı niteliğinde yayınladığı *Bridget Jones: Mantığın Sınırı* (*Bridget Jones: The Edge of Reason*, 1999) romanı ve aynı isimle sinemaya uyarlanan filmde (2004) görüldüğü gibi, bu olduğu-kişi-olma süreci -temelden sağlanmadığı için- sarsılmaz ve çizgisel değildir. Bridget, ilk kitabın sonu itibariyle, birlikte yeni bir ilişkiye yelken açtığı insan hakları avukatı Mark Darcy ve çevresinin “ciddi” görünüşü karşısında “ciddiyetsiz” hissetmekten, “önemli” meselelerin tartışıldığı bir dünyada “önemsiz” görüşler öne sürmekten kendini alıkoyamadıkça, olduğu kişi gülünçleşir. Peki bu durumda Mark Darcy’nin ondan daha iyi –daha “güzel”, daha “zeki” ve daha “önemli”– birine gönlünü kaptırması an meselesi midir?

Bridget’in günlüğü, Bridget’in ilişkilerine dair kaygılarını paylaştığı, erkek arkadaşının davranışları üzerinden bir aldatmanın ipuçlarını aradığı ve kanıt bulamadıkça kendi kendini teselli, telkin veya kontrol etmeye çalıştığı bir alan olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla günlük, kendi içinde çelişkiler, güvensizlikler ve taktikler barındıran parçalı ve çok sesli bir metindir. Bu durum ilk bölümde sözünü ettiğim eleştirilerin *Bridget Jones’un Günlüğü* üzerinden ortaya çıkmasındaki ana vektörlerdendir. *The New York Times*’da yazan Alex Kuczynski (1998), Bridget’in bu özgüvensizlikleri ve “*nevrotik*” tutumundan şöyle bahseder: “(Bridget) erkek delisi çaresizliği içinde debelenen öyle zavallı bir gösteridir ki budalalığı mazur görülemez.” Bu isyan, kadın temsillerinin daha derinlikli olmasını talep ederken haklı bir noktaya parmak basıyor gibi görünse de değişen cinsel normların duygusal ilişki biçimlerinde ve beklentilerde yarattığı bulanıklıklar karşısında sert kaçabilir. Belki esas soru şu olmalı: Eleştirmeni öfkeliendiren şey “cinsel özgürlüğün” geleneksel heteroseksüel ilişki normlarını yıkmakta “başarısız” olması mıdır; yoksa kimi kadınların en nihai kertede sevgili bulmak ve evlenmek gibi “bayağı” istek ve hayallerinin olması ve bir de “utanmadan” bunları bizlerle paylaşması mı? Elbette anlatıya dair birçok şey sorgulanabilir; cinsiyet rollerinin gülünçleştirilerek normalleştirilmesine, heteroseksüel evliliğin iki yetişkin arasındaki aşkın kaçınılmaz meyvesi olarak gösterilmesine ve daha birçok şeye isyan edilebilir. Fakat bu karşı çıkış, bireysel olarak



sorgulanmadığı düşünölen arzulara sahip kişilerin taşlanması ya da “kurtarılması”nı öneren üstenci ve erkek normunu esas alan serzenişler¹⁶ ile yapıldığında eksik kalır.

Bu noktada Jane Austen’in sözlerine dönelim: “Bir romanın kadın kahramanı, diğersinin kadın kahramanı tarafından sahip çıkılmazsa kimden korunma ve saygı bekleyebilir ki? (...) Birbirimizi terk etmeyelim, biz yaralı bir bedeniz” (2006: 30). Bu alıntıyla “bütün feministlerin daima ve sonsuza dek kız kardeşliğin mistik yapıstırıcısıyla birbirine kenetlenmesi gerektiğini ima etmeye çalışmıyorum” fakat kadınlığın ne olduğu ve nasıl olması gerektiği üzerinden birbirimize saldırmak yerine “geleneksel, eril-tanımlı eleştirinin (...) zayıflıklarını göstermemizin daha yararlı (ve örnek teşkil edici)” olma ihtimaline dair vurguları ön plana çıkarıyorum (Gilbert, 1979: 857). Çünkü bu eril-tanımlı eleştiri yüzündendir ki kadınların kendi hayatlarından ilhamla yazdıkları yazılarda kadınların “histerik”, “nevrotik” veya “budala” olduğu düşünöler: “Kadınların kendilerini tutarlı, bir bütünlüğe kavuşmuş bir benlik olarak tasavvur etmeleri zordur çünkü kültür tarihi tutarlı özne kavramını erkeklerle özdeşleştirmiştir” (Aksoy, 2009: 39). Oysa denilebilir ki “tutarlı özne” tanımındaki erkek yazar, muhakkak “tutarlı” bir benlik değil, “tutarsızlıklarını” kamulaştırmaya cesaret edemeyen veya benliğin “tutarsızlıkları” ile ilgilenmeyen bir anlatıcıdır.

Buraya bir parantez açarak belirtmek gerekir ki Fielding, bu kitapları yazarken Austen’in kanatlarına sığınır: İlk kitabı, Austen’in *Gurur ve Önyargı*’sının, ikincisi ise *İkna* kitabının serbest birer uyarlamasıdır. Austen’in aşk, ilişkiler ve evlilikler hakkındaki hikâyeleri nasıl kendi döneminin kadınlar üzerinde yarattığı sosyoekonomik beklentileri ele aldıysa, Fielding de benzer bir niyetle kurgular anlatısını. Austen’de erkek himayesi ve romantik aşkın koşullarını tartışan karakterler vardır; Fielding’de ise ekonomik özgürlüğünü kazanmış,

¹⁶ Şu örnek, eleştiri türündeki erkek bakışını özetliyor kanımca: Gorman (2010), yazar DJ Connell’in *chick-lit*’i neden bir hakaret olarak algıladığını açıkladığı eleştiri yazısında neden bir erkek mahlası kullandığını söylediği bölüme özellikle dikkat çekiyor. DJ Connell bunu “bir kadın yazar olarak [başka bir kadına yazara] bir ölüm öpücüğü vermek istemediğini” belirterek açıklıyor. Gilbert (1979) bunu kadınların “normatif erkek sesi olduğu düşünöleni içselleştirmesi” olarak açıklıyor ve Fetterley’nin “erkeksileştirilme” (*immasculation*) tanımına gönderme yapıyor. Bu durumda eleştiri kadının erkek bakışını, ismini ve sesini ödünç aldığı bir alana dönüşüyor.



romantik aşkı diriltmeye çalışan kadınlar. İki dönemin kadınları için de toplumsal uzlaşmalara karşın evlilik baskısı bakidir ve evlilik için uygun koşulları yaratmak karışık bir meseledir. İki yazar da aşkı, evliliği ve kadınlığı yanılığlar, beklentiler ve arayışlar içinde yaşamının anlamlarına odaklanır. Elbette sosyal bağlamları, kalemlerinin keskinliği ve edebî yaklaşımları farklıdır ama yine de kadınların iç dünyasını bağlayan duygudaşlıklar ve bunların edebiyat dünyasındaki mesafeli karşılaşması kaybolmamıştır.

Sonuç Yerine: *Chick-Lit*'te Yeni Arayışlar

Kadın yazınının ne yüz karası ne zirve noktası; bir süreçtir aslında *chick-lit*: Bu türle birlikte ilişkilere ve yeni edinilen özgürlüklere dair kafaları kurcalayan sorular sorulmuş, değişen cinsel normlara karşı geliştirilen kişisel taktikler bir tür duygusal rehber formatında samimiyetle okuyucuyla paylaşılmıştır. Bu taktikler modern heteroseksüel ilişkilerin otonomi-duygusal uzaklık, özgürlük-bağlılık ve kendilik-roller arasında kurulan ve bozulması pamuk ipliğine bağlı dengenin nasıl sağlanacağına yönelik kimi yöntemler arar. Bu yöntemlerse içerdiği bütün karşıtlıklar ve ironiye rağmen okuyucuyu “mutlu son”la sarmalar ve yine bildik heteroseksüel tek eşli ilişki modelini tekrar eder. Fakat bunu yaparken, özellikle ortaya çıktığı ilk yıllarda kadın yazınına ve kadın yazarlara bir alan açar: “Yeni olması sebebiyle *chick-lit*, yeni başlayan romancılara tamamen açık nadir türlerden biridir ve genç kadınlara erkek egemen yayıncılık endüstrisinde bir etki yaratmaları için inanılmaz fırsatlar sunmuştur (Bu feminist değilse nedir?)” (aktaran: Ferriss ve Young, 2006: 12). Bu makale aradan geçen yıllarda *chick-lit*'i ikilikler içinde eleştirmenin bir yerden sonra kısır tartışmalardan ötesine götüremediğini ve *chick-lit*'i üretmek, okumak ve değerlendirmek için yeni araçlara ihtiyacımız olduğunu göstermeye çalıştı. Bunun için *chick-lit*'in kadın yazını ve feminist hareket içinde konumlandığı yeri tarihsel olarak ele almayı ve kurmaca ile günlük hayat arasındaki köprüleri sosyolojik bir perspektifle incelemeyi denedi.

Günümüzde ise *chick-lit* bu bağlamda sorulan sorular ile yeni bir boyut kazanmaya başladı: *Chick-lit*'te sözü edilen deneyimler hangi kadınların deneyimiyle örtüşüyordu?



Hikâyesi anlatılan kimdi, kimin sesiydi duyduğumuz? Bu sorular ışığında özellikle 2010’lu yıllardan itibaren kadın kategorisinin beyaz, kentli ve orta üst sınıftan cis heteroseksüel kadınlardan ibaret olmadığı ve yaşanan yakın ilişkilerin de bu kimlik belirteçlerinden bağımsız düşünülüp sunulamayacağı daha çok gündeme gelir oldu. Bu doğrultuda çok çeşitli arka planlara sahip kadınlar, aşk, iş ve hayat deneyimlerine yer veren modern ilişki hikâyeleri kurgulayarak bir zamanlar *chick-lit* olarak çıkmış türün ikiliklerini (erkek-kadın) ve tekil öznelerini (beyaz, orta üst sınıf, engeli olmayan gibi) alt üst ederek yazmaya başladılar. Buradaki esas mesele “çeşitlilik” yaratmak değil, “gerçekliğe” yaklaşmak oldu (Beckett, 2019). –Denilebilir ki kesişimsel feminizmin yükselişi bu gerçekliklerin paylaşılmaya başlanmasında önemli rol oynadı. – Böylece formüller de geçersizleşmeye başladı ve karikatürler büyük ölçüde yerlerini özgün sunumlara bıraktı. İlişkilerin bir “ihtiyaç duyma(ma)” halinden, taktiklerden, güç savaşlarından, oyunlardan, kaçıp-kovalamalardan, yalanlardan, dönüşümlerden ve güvensizliklerden çok daha fazlası olduğunu, olabileceğini, yakınlığın normal kabul edilen ahlaki değer ve kurumlar olmaksızın da inşa edilebileceğini göstermeye başladı bu “yeni” anlatılar. Sally Rooney’nin 2018’de yayınlanan *Normal İnsanlar* (*Normal People*) romanı buna güzel bir örnek. Zira, duygusallığın ve cinselliğin birbirinin zıttı olmadığını, olmayabileceğini ve yakınlığın, toplumsal cinsiyet, yaş ve sınıf temelli bir kendilik ve özgürlük arayışı altında nasıl inşa edilebileceğini asimetric ilişki rollerine dair eleştirel bir farkındalıkla göstermeye çalıştı Rooney. Burada yeni sayılan şey, değerler hiyerarşisinde küçük görülen ana akımın da bu kolektif bilinç ışığında şekillenmesi oldu. Böylece bir zamanlar ana akım dahilinde ucube olarak gülünçleştirilen kişiler, ucubeliğin anlamlarını kendilerine göre eğip büken karakterlere dönüştüler. Aşk ve cinselliği “farklı” yaşayanların temsili, bir tehdit ya da komedi unsuru olmaktan sıyrılıp, bir ihtiyaç olarak daha çok kabul görmeye başladı.

Şüphesiz normal ve sabit sanılan kimlik kategorileri kadar kadın edebiyatı kategorisi de bir değişim geçirdi son on yıllarda. Pek de hoş karşılanmadıkları bir dünyada kalemleriyle kazıyarak kendi yerlerini yaratan ve bir kadın edebiyatı limanında soluklanan kadınlar, artık bu alanın altında, üstünde veya herhangi bir yerinde durmaya özellikle ihtiyaç duymuyor. Bir



“alt” kategori olmayı reddediyor; yazmaları beklenen şeylerin dışına taşıp istediklerini yazmayı bir görev değil, bir keyif biliyorlar. Margaret Atwood (1989: xvi), kadın yazarların yazı pratikleri hakkında verdikleri söyleşileri derleyen *Women Writers at Work* (1989) kitabına yazdığı girişte şöyle söylüyor: “Bu yazarların ortak noktaları, ‘kadın yazar’ kategorisine verdikleri çeşitli cevaplar değil, ‘yazar’ kategorisine yönelik ortak tutkuları.” Elbette daha kat edilecek çok yol var ve hâlâ edebî üretimi ve yayıncılığı toplumsal cinsiyetten bağımsız düşünemeyiz. Fakat bir şeyler değişiyor.

Kadınlar edebiyatla, edebiyat onlarla büyüyor.



KAYNAKÇA

Adams, C. J. (2013) *Etin Cinsel Politikası: Feminist-Vejetaryen Eleştirel Kuram*. Çev. G. Tezcan ve M. E. Boyacıoğlu. İstanbul: Ayrıntı.

Aksoy, N. (2009) *Kurgulanmış Benlikler: Otobiyografi, Kadın, Cumhuriyet*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Atwood, M. (1989) Introduction. Plimpton G. haz. *Women Writers at Work: The Paris Review Interviews* içinde. New York: Penguin Books: xi-xviii.

Austen, J. (2001) *Persuasion*. New York: The Modern Library.

Austen, J. (2006) *Northanger Abbey*. Benedict, B. M. ve Le Faye, D. haz. *The Cambridge Edition of the Works of Jane Austen* içinde. New York: Cambridge University Press.

Baykan, B. (2015) Women's Reading and Writing Practices: Chick-lit as a Site of Struggle in Popular Culture and Literature. *IJASOS International E-Journal of Advances in Social Sciences*, 1:1, 27-33.

Beckett, L. (2019) Fifty shades of white: the long fight against racism in romance novels, 4 April 2019, *The Guardian*. Erişim adresi: <https://www.theguardian.com/books/2019/apr/04/fifty-shades-of-white-romance-novels-racism-ritas-rwa> (Erişim tarihi: 13 Haziran 2022).

Bora, A. (2019) Düşes Kariyer Peşinde, Blog: *Günlerin Köpüğü*. 13 Mart 2019, Erişim adresi: <https://gunlerinkopugu.blog/2019/03/13/duses-kariyer-pesinde/> (Erişim tarihi: 7 Haziran 2022).

Brown, W. (2005) *Edgework: Critical Essays on Knowledge and Politics*. New Jersey: Princeton University Press.

Cardell, K. (2014) *Dear World. Contemporary Uses of the Diary*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Ferriss, S. & Young M. (2006) Introduction. Ferriss S. & Young M. haz. *Chick-lit: the new woman's fiction* içinde. New York: Routledge: 1-13.

Fielding, H. (1998) *Bridget Jones's Diary*. Maine: Thorndike Press.



Fielding, H. (2000) *Bridget Jones: The Edge of Reason*. New York: Viking/Penguin Books.

Fielding, H. (2005) Bridget Jones's Diary: The First Columns. *The Independent*. Erişim adresi: <http://bridgetarchive.altervista.org/index1995.htm> Erişim tarihi: 13 Haziran 2022.

Gay, R. (2019) *Kötü Feminist*. Çev. S. Yeniçeri. İstanbul: Martı Yayınları.

Gilbert, S. M. & Gubar, S. (2000) *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale Nota Bene.

Gilbert, S. M. (1979) Life Studies, or, Speech after Long Silence: Feminist Critics Today, *College English*. 40(8): 849-863.

Gill, R. & Herdieckerhoff, E. (2006) Rewriting the Romance. *Feminist Media Studies*, 6(4): 487-504.

Gorman, M. (2010) The chick-lit debate: light doesn't have to mean stupid, 5 August 2010, *The Guardian*. Erişim adresi: <https://www.theguardian.com/books/2010/aug/05/chick-lit-debate-michele-gorman> (Erişim tarihi: 9 Haziran 2022).

Harzewski S. (2006) *The New Novel of Manners: Chick Lit and Postfeminist Sexual Politics*. Doktora Tezi, Ann Arbor: ProQuest Information and Learning Company.

Harzewski S. (2011) *Chick Lit and Postfeminism*. Charlottesville: University of Virginia Press.

hooks, b. (2013 [1999]) *Remembered Rapture. The Writer at Work*. New York: Owl Books (Henry Holt and Company).

Illouz, E. (2008) *Saving the Modern Soul. Therapy, Emotions and the Culture of Self-Help*. Berkeley ve Los Angeles: University of California Press.

Illouz, E. (2012) *Why Love Hurts*. Cambridge: Polity Press.

Illouz, E. (2020) *La fin de l'amour : Enquête sur un désarroi contemporain*. Paris: Editions du Seuil.

Jaudon, V. & Kozloff, J. (1978) Art Hysterical Notions of Progress and Culture. *Heresies* 4: 38-42.



Kuczynski, A. (1998) Dear Diary: Get Real, 14 June 1998. *The New York Times*. Erişim adresi: <https://www.nytimes.com/1998/06/14/style/view-dear-diary-get-real.html> (Erişim tarihi: 1 Haziran 2022).

Mazza, C. (1995) What is Postfeminist Fiction? Mazza C. & DeShell J. haz. *Chick Lit. On the Edge: New Womens Fiction Anthology* içinde. Normal: FC2: 8-9.

Missler, H. (2017) *The Cultural Politics of Chick Lit: Popular Fiction, Postfeminism, and Representation*. New York: Routledge.

Rooney, S. (2018) *Normal People*. Londra: Faber & Faber.

Russ, J. (2018 [1983]) *How to Suppress Women's Writing*. Austin: University of Texas Press.

Said, E. W. (1985) *Beginnings: Intention and Method*. New York: Columbia University Press.

Stein, G. (2008 [1927]) *Gertrude Stein: Selections*. haz. Retallack, J. Berkeley ve Los Angeles: University of California Press.

Tabet, P. (2005) *La Grande Arnaque. Sexualité des femmes et échange économique-sexuel*. Paris: L'Harmattan.

Whelehan, I. (2000) *Overloaded: Popular Culture and the Future of Feminism*. Londra: Women's Press.

Whelehan, I. (2005) *The Feminist Bestseller: From Sex and the Single Girl to Sex and the City*. New York: Palgrave MacMillan.

Woolf, V. (2015 [1929]) *Kendine Ait Bir Oda*. Çev. S. Öncü. İstanbul: İletişim.