

Sjangerforventninger og sjangerbrudd

En resepsjonsstudie av *chick lit* og Marian
Keyes som *chick lit*-forfatter

Karoline Flaata



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap ved institutt
for litteratur, områdestudier og språk

Det humanistiske fakultet

Veileder: Anne Birgitte Rønning

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2012

Sjangerforventninger og sjangerbrudd. En
resepsjonsstudie av *chick lit* og Marian Keyes som
chick lit-forfatter

© Karoline Flaata

2012

Sjangerforventninger og sjangerbrudd. En resepsjonsstudie av *chick lit* og Marian Keyes som *chick lit*-forfatter

Karoline Flaata

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Chick lit er en sjanger mange har en mening om, men som få kan gi en fullgod definisjon av. Fra begrepet oppstod sent på 90-tallet, til i dag, har diskusjonene handlet om hvorvidt dette er god litteratur. Det blir ofte debattert hva påføringen av sjangermerkelappen har å si for kvinnelige forfattere. Fordi sjangeren så tydelig henvender seg til kvinner, undersøker forskere som regel om den har feministisk relevans.

Forfatteren Marian Keyes skriver om temaer mange mener er lite sjangertypiske. Allikevel regnes hun som en av sjangerens foregangsfigurer. I anmeldelser får Keyes som regel skryt for sjangerbruddene. Men når sjangeren er så lite enhetlig, er spørsmålet *hva* hun egentlig bryter med. Hvordan er det mulig å bryte med noe som tilsynelatende ikke har noen faste regler?

Oppgaven undersøker dynamikken mellom *chick lit* og forfatteren Marian Keyes gjennom resepsjonsanalyse. Den består av to deler, der den første undersøker resepsjonen av sjangeren og den andre resepsjonen av Marian Keyes forfatterskap. Analysen viser hvordan disse påvirker hverandre. Utgangspunktet er at *chick lit* ikke bare må forstås og diskuteres som potensiell feministisk litteratur, men også som sjangerlitteratur. Keyes hadde ikke blitt kjent for sine bruddelementer om hun ikke hadde skrevet innen sjangerlitteraturen.

Forord

Ønsket om å skrive en oppgave om dette temaet ble til da jeg satt og diskuterte litteratur med en venn, og vi kom inn på en av mine favorittforfattere, Marian Keyes. Det viste seg at min venn faktisk hadde flere av disse bøkene i bokhylla. Allikevel hadde hun, basert på bokomslag og sjanger, bestemt seg for at hun ikke ville ta seg bryet med å lese dem. Det var ikke første gang jeg møtte slike holdninger til sjangeren Marian Keyes blir regnet som en del av, så jeg begynte å lure på hvilke konsekvenser dette hadde for en forfatter som henne – som hører til en sjanger ingen egentlig kan definere, men som alle synes å ha en klar mening om. Jeg bestemte meg derfor for å gå dypere inn i dette.

Først og fremst vil jeg takke min veileder, Anne Birgitte Rønning, for hjelpsomme og konstruktive kommentarer. En stor takk til alle som har språkvasket og korrekturlest teksten. Takk til Cathrine Bakke Bolin og Stephanie Harzewski, som har latt seg intervjuet. Takk til familien min, som i disse siste intensive månedene har holdt ut med meg. Og sist, men ikke minst, vil jeg takke universitetet, som med støtte ga meg muligheten til å dra til London og samle inn materiale.

Innholdsfortegnelse

Innledning	1
Del I: Chick lit – om sjangeren og forståelsen av den	4
Avgrensning og forventninger	4
Begrepet.....	4
Definisjoner og tematikk	5
Sjanger, sjangerlitteratur og sjangerforventninger	11
Sjangerutvanning, forlagsstrategier	14
Omdreiningspunkter i mottakelsen av sjangeren	17
Utviklingen over tid	17
Postfeministiske kvinner og skygger av menn	20
Kravet om relevans	27
Relevans og sjangerlitteratur	33
Kvinnelitterær arv.....	35
Bokomslag – synlighet og salgsfremstøt	38
Sjangerens grunnmønstre – potensial og problem.....	40
Del II: Marian Keyes forfatterskap – sjangermessig forventningsinnfrielse og overskridelse	42
Presentasjon av forfatter og forfatterskap	43
Selviscenesettelse	44
Romaner og tendenser	49
Sjanger og enkeltverk: mottakelsen av noen utvalgte romaner	52
<i>Sushi for Beginners</i>	52
<i>Anybody out There?</i>	56
<i>This Charming Man</i>	61
Keyes' bokomslag	66
Keyes som forfatter av sjangerlitteratur	67
Keyes og sjangerforventningene.....	67
Hva har chick lit gjort for Marian Keyes?	75
Avslutning: chick lit som fenomen og begrep – betegnelsens indre spenning	80
Bibliografi	87

Innledning

En av de første, og kanskje største, problemene som møter den som skal studere det litterære fenomenet *chick lit*¹, er mangelen på en entydig definisjon. Når det gjelder chick lit har vi snarere alt for mange definisjoner, eller rettere sagt, meninger om hva som er sjangerens hovedtrekk. Naturlig nok er leserens holdning til sjangeren ofte preget av hvilke bøker han eller hun har kommet over. Og her dukker det opp et annet problem: det store mangfoldet av romaner som alle havner under det samme kjønnete begrepet "chick lit". Hvordan skal man kunne lage en definisjon av en så omfattende sjanger?

Sjangeren fremstår altså i dag som ganske kaotisk. Bøker som regnes som chick lit er alt fra alvorlige bøker om død og mestring av sorg, som for eksempel *Anybody Out There?* (Keyes) og *P.S. I Love You* (Ahern), til bøker om shopping og en mer overfladisk sjekke- og sextematikk, som *Shopaholic*-serien (Kinsella) og *Sex and the City* (Bushnell). Den har i tillegg utallige undersjangerer: teen lit, sistah lit, nanny lit, mommy lit, southern belle lit, og så videre. Kanskje også til og med lad lit, den mannlige ekvivalenten. I tillegg til de mer kjente titlene og forfatterne har vi utallige enkeltutgivelser av ukjente forfattere, som under sjangerens mest ekspansive fase forsøkte å skrive mer eller mindre oppskriftsmessige chick lit-bøker, for å gjøre sin lykke. Disse har blitt til det som omtales som "one-hit-wonders", som i følge enkelte artikkelforfattere har oversvømt sjangeren. Den tiden hvor man kunne se på et chick lit-omslag og med det umiddelbart vite hva innholdet var, er forbi, om den noen gang har eksistert. Sjangeren har økt voldsomt i omfang, og det debatteres hvem som må ta ansvaret for det. Er det forlagene, som bruker chic lit-paraplyen som salgsstrategi og gir ut bøker som kanskje ikke holder mål, eller er det leserne som ukritisk sluker alt med en fengende tittel og et rosa bokomslag? Eller er det kanskje forfatterne, som ønsker å tjene raske penger på

¹ Det varierer om chick lit blir skrevet chick lit, chick-lit eller chicklit. Siden flertallet av forskningskildene skriver chick lit, velger jeg også å gjøre det. Den amerikanske litteraturforskeren Stephanie Harzewski nevner denne problematikken i sin bok *Chick Lit and Postfeminism* (2011, s. 46). For å bedre flyten i oppgaven har jeg gjort begrepet "norsk", og skriver det derfor ikke i kursiv. Det finnes enda ikke noe norsk alternativ til ordet "chick lit".

lettfordøyelig litteratur, og som dermed ikke skriver seriøst nok? Dette er spørsmål som også har preget sjangerdebatten. Det blir derfor viktig å gå i dybden og prøve å finne ut av hvordan chick lit egentlig fremstår som en sjanger, og hvilke problemstillinger sjangeren reiser.

Marian Keyes regnes som en av pionérene innen chic lit. Keyes er allikevel en forfatter som fokuserer på temaer som ikke regnes som sjangertypiske. Det er derfor mange som ikke liker sjangeren chick lit, men likevel liker Keyes. Det er antakelig også mange som aldri kommer over hennes bøker, siden de generelt tar avstand fra sjangeren. Keyes er interessant som chick lit-forfatter, fordi hun kom ut med sin første roman *før* Helen Fielding ga ut det som av mange regnes som sjangerens urtekst, *Bridget Jones's Diary*. Hun har dermed vært med i hele sjangerens tilblivelsesprosess. Det er derfor relevant og interessant å undersøke hva dette har hatt å si for Marian Keyes, for hennes forfatterskap og for mottakelsen av det. Med forfatterskap mener jeg ikke bare verkene, men til helheten som utgjøres både av verkene og forfatterskikkelsen slik den fremstilles og selvfremstilles. Dette fordi det i resepsjonen av chick lit som regel fokuseres på forfatterskikkelsen og hvorvidt forfatter og protagonist er like.

Jeg har i denne oppgaven ingen intensjon om å definere hva chick lit "egentlig" er, eller legitimere Keyes som "seriøs" forfatter. I stedet fokuserer jeg på resepsjonen av både sjangeren og forfatterskapet. Ønsket har vært å finne ut av dynamikken mellom sjangeren og et enkeltstående forfatterskap som både befinner seg innenfor og som overskrider sjangergrensene. Til tross for at det ikke finnes noen klar definisjon av sjangeren, og at det er et mangfold av tekster som utgis og oppfattes som chick lit, kan debatten om chic lit gi inntrykk av at det dreier seg om en sjanger med klare forventninger og grenser. Det er derfor grunn til å betrakte chick lit ikke bare som en sjanger, men som sjangerlitteratur, det vil si som en type litteratur som opererer under strengere regler enn annen litteratur.

Oppgaven er delt i to. Den første delen er en undersøkelse av sjangeren og resepsjonen av denne, Del to handler om Marian Keyes, hvordan resepsjonen av sjangeren påvirker resepsjonen av hennes forfatterskap og, i den grad det er mulig, omvendt.

Det å skulle undersøke resepsjonen av et forfatterskap som jeg i utgangspunktet selv har sans for, har vært utfordrende. Jeg kommenterer ovenfor hvordan holdningen man har til chick lit, avhenger av hvilke bøker man har lest. Dette gjelder også meg selv.

Etersom jeg har lest, og liker, Keyes, har mitt førsteinntrykk av sjangeren vært positivt. Dersom jeg hadde startet med en annen forfatter, ville min holdning til sjangeren sannsynligvis vært en annen, og jeg ville kanskje aldri kommet over bøkene hennes. Jeg har dermed blitt kjent med sjangeren gjennom forfatteren, og ikke motsatt.

Innsamlingen av resepsjonsmaterialet har vært en omfattende jobb. Jeg har kommet fram til det jeg mener er et representativt bilde av hvordan forskere, journalister og forfattere ser på sjanger og forfatter. Den mer generelle lesergruppen har jeg av praktiske grunner holdt utenfor, selv om det finnes nok av forumer og kommentarfelt der sjangeren blir diskutert.

Resepsjonsmaterialet består av en blanding av forskningslitteratur og tekster fra media. Av forskningslitteraturen lener jeg meg tyngst på tidsskriftet *Diegesis: Journal of the Association for Research in Popular Fictions*, utgave 8, vinteren 2004, titulert "Chicklit"; essaysamlingen *Chick Lit: The New Woman's Fiction* redigert av Suzanne Ferriss og Mallory Young (2006); boken *Cosmopolitan Culture and Consumerism in Chick Lit* av Caroline J. Smith (2008); i tillegg til *Loving with a Vengeance* av Tania Modleski (2008), der hun i introduksjonen til den andre utgaven trekker fram chick lit som den nye formen for kvinnelitteratur hun ønsker å fremheve. Videre har jeg basert meg på boken *Chick Lit and Postfeminism* av Stephanie Harzewski, (2011). (Merk: Harzewski har også et essay i samlingen *Chick Lit: The New Woman's Fiction* fra 2006). I tillegg til disse kommer flere løsrevne artikler.

Når det gjelder tekster fra media, er dette tekster skrevet av journalister (artikler, kronikker, anmeldelser, forhåndsopptak) og av forfattere (kommentarer, forord til litterære utgivelser, anmeldelser). Disse tekstene er hentet på internett, og gjennom søk i avisavdelingen til British Library i London. Jeg har også intervjuet redaktør for oversatt skjønnlitteratur i Gyldendal, Cathrine Bakke Bolin, og forfatteren av *Chick Lit and Postfeminism*, Stephanie Harzewski. Intervjuet av Bolin ble foretatt i 2010, og intervjuet av Harzewski ble gjort over mail i 2012. Sitatene jeg bruker har de selv godkjent.

Som det kommer frem av samlingen ovenfor, har det meste av det forskningsmessige materialet om sjangeren kommet til de siste seks årene. De fleste av forskningsdebattene startet i 2006. I kapittelet "Utviklingen over tid", vil jeg også trekke inn treffstatistikk jeg hentet ut i sammenheng med søket i British Library. Søket ble i sin helhet gjort i databasen "NewsBank – Access U.K. & Ireland Newspapers". Denne databasen er kun tilgjengelig fra lokalene til British Library (og muligens andre britiske

biblioteker), men ikke fra Norge. Jeg har supplert med søkeresultater fra hjemmesidene til The Times, The Guardian og The Observer. Treffstatistikken viser at antall medietekster som inneholdt ordet "chick lit" hadde et oppsving i 2006. Jeg har også gjort tilsvarende søk på Marian Keyes. Disse tallene er kun ment som en illustrasjon, og ikke som en del av hovedmaterialet.

I del to, om Marian Keyes, vil jeg først gi en kort oversikt over bøker og tematikk, før jeg går litt nærmere inn på bøkene *Sushi for Beginners* (2000), *Anybody Out There?* (2006) og *This Charming Man* (2008). Intensjonen min er å gi et innblikk i hva bøkene handler om, for å bruke det som inngangsport til, og illustrasjon av, resepsjonsmaterialet. Disse bøkene er viktige fordi de illustrerer både hvordan sjangerens variasjoner kan manifestere seg i ett og samme forfatterskap, og hva anmeldere og intervjuere ser på som sjangerbrudd.

Del I: Chick lit – om sjangeren og forståelsen av den

I de to neste kapitlene tar jeg for meg hvordan sjangeren chick lit fremstår i resepsjonen. Det betyr at jeg tar utgangspunkt i materialet som omtaler chick lit, ikke chick lit-bøkene i seg selv. Dette inkluderer en undersøkelse av hvordan forskere, journalister og forfattere definerer sjangeren og avgrensner sjangerens tematikk, i tillegg til en beskrivelse av begrepets utvikling og litteraturhistoriske linjer. For å få et nytt perspektiv på debatten vil jeg, der det er hensiktsmessig, anvende teori om sjangerlitteratur.

Avgrensning og forventninger

Begrepet

Det forskningslitterære verket som så langt har den mest fullstendige beskrivelsen av begrepet "chick lit" og hvordan det oppstod, er den amerikanske litteraturforskeren Stephanie Harzewskis *Chick Lit and Postfeminism* (2011). Her skriver hun om hvordan begrepet først ble tatt i bruk ved Princeton University som en nedsettende slang for Elaine Showalters emne "Female Literary Tradition". Det dukket først opp på trykk i

Alma Mater: Unusual Stories and Little-Known Facts from America's College Campuses skrevet av Don Betterton i 1988 (Harzewski, 2011, s. 44). Begrepet ble deretter benyttet av Chris Mazza og Jeffrey DeShell i deres antologi *Chick-Lit: Postfeminist Fiction* fra 1995. Mazza skriver selv om dette i essayet "Who's Laughing Now? A Short History of Chick Lit and the Perversion of a Genre". Hun sier her at tittelen opprinnelig var ironisk ment, mest for å gi kvinner et middel til å ta ansvar for egen forsterkning av stereotypene knyttet til dem selv. På den måten ble kvinner medansvarlige, og ikke ofre (Mazza, 2006, s. 18). Hensikten med essayet er å opplyse om hvordan begrepet ble "kapret" av massemedia, som brukte det på sin egen måte, istedenfor at det ble betegnelsen på noe feministisk grensesprengende. Hvis hun selv og DeShell hadde protestert mer på kritikken, mener Mazza, hadde ikke britisk bokindustri kunnet stjele begrepet, i hvert fall ikke uten å ha med referanse til det Mazza mener var den opprinnelige bruken i antologien (Mazza, 2006, s. 22–23). Jeg vil dermed anta at Mazza ikke kjente til den tidligere bruken av begrepet, men mente det var noe hun selv og DeShell hadde funnet på. I 1996 adopterer New Yorker-journalist James Wolcott begrepet i kronikken "Hear Me Purr: Maureen Dowd and the Rise of Postfeminist Chick Lit". I kronikken bruker han Maureen Dowd, som da var spaltist i New York Times, som eksempel på hvordan han mener 1990-tallets kvinnelige journalister oppfører seg som om de er i en popularitetskonkurrans. Denne "jentete" måten å skrive på, mener han, er en merkelig ettervirkning av feminismen (Harzewski, 2011, s. 45). Antologien til Mazza er kun feilaktig referert til i en kort setning mot slutten av Wolcotts kronikk, noe hun i sitt essay tydelig er frustrert over. Om begrepets videre utvikling sier Harzewski: "Wolcott stripped *Chick-Lit* of its hyphen, the term entering the New York publishing conversation as a stylish sneer" (Harzewski, 2011, s. 46).

Definisjoner og tematikk

Det er oftest tematikken som står i fokus når chick lit skal omtales. Det finnes ikke like mange konkrete definisjoner som det finnes ulike meninger om hva som er sjangerens hovedtematikk. Dette henger blant annet sammen med sjangerens omfang. Harzewski beskriver dette slik:

Most important, in attempting to classify chick lit, we face the daunting prospect of determining what recent fiction by women featuring a female protagonist or a cast of women characters is *not* chick lit. In the past two years, the movement has assumed, deservedly or not, gargantuan proportions (...) (Harzewski, 2006, s. 31)

I et essay fra 2008, bruker Stephanie Davies-Kahl denne avgrensingsproblematikken til å argumentere for representasjon av chick lit-bøker i amerikanske biblioteker. I "The Case for Chick Lit in Academic Libraries" skriver hun: "The definition of chick lit varies widely and is tinged with shades of backlash" (Davies-Kahl, 2008, s. 1). Davies-Kahl mener sjangeren fortjener en plass i bibliotek, på linje med alle litterære studieområder, men at det kanskje i chick lits tilfelle er enda viktigere på grunn av definisjonsproblematikken (Davies-Kahl 2008, s. 7-8).

Selv om debatten om chick lit er preget av mangelen på definisjoner, finnes det allikevel de som har prøvd seg. Ferriss og Young siterer blant annet forfatteren Meg Cabot (mest kjent for *Princess Diaries*-serien), når de skriver: "Simply put, chick lit features single women in their twenties and thirties 'navigating their general challenges of balancing demanding careers with personal relationships'" (Ferriss og Young, 2006, s. 3). Flere definisjoner:

Variations on plot detail can be found aplenty, but the essential structure of a female protagonist seeking personal fulfilment in a romance-consumer-comedic vein internally defines this type of narrative. (Knowles, 2004, s. 3)

Chicklit, a genre promoted as lighthearted fiction constructed through its humorous depiction of the life of contemporary women (...) (Smyczynska, 2004, s. 30)

[Chick lit is about] career girls looking for love. (Mazza, 2006, s. 21)

Chick lit is any novel where you have a smart, spunky, benighted female heroine who is anywhere between maybe 22 and 40ish, who will, in the course of the novel, have awful things happen to her but will persevere, usually with her cadre of eccentric friends, her semi-dysfunctional family and perhaps a pet. (Johnson, 2006, s. 142)

Chick lit novels detail the trials and tribulations of young women searching for mates and/or struggling in jobs, often in the publishing world, while doing a lot of shopping along the way. (Modleski, 2008, s. xxi)

I tillegg har jeg også lyst til å nevne Wikipedia-definisjonen av chick lit. Et utdrag følger:

Chick lit is genre fiction within women's fiction which addresses issues of modern women often humorously and lightheartedly. (...) Although sometimes it includes romantic elements, women's fiction (including chick lit) is generally not considered a direct subcategory of the romance novel genre, because in chick lit the heroine's relationship with her family or friends may be just as important as her romantic relationships. (...) To define the genre in the most general way, chick lit features a female protagonist whose womanhood is heavily thematized in the plot. (http://en.wikipedia.org/wiki/Chick_lit)

Noe av det interessante ved Wikipedia-artikkelen, som jo ofte er det første den som er nysgjerrig på chick lit kommer over, er at der plasseres chick lit under en mer generell "women's fiction"-kategori, og ikke direkte under *romance*-litteraturen. Jeg vil kort ta opp chick lits forhold til *romance*-litteratur i kapittelet "Kvinnelitterær arv", da de som kommenterer resepsjonen av sjangeren ofte trekker paralleller til resepsjonen av *romance*, og tidligere kvinnelitteratur. Avsnittet som nevner *romance*-sjangeren refererer til en artikkel i *Publishers Weekly* fra 2001, som består av intervju med flere personer i forlagsbransjen. Ifølge en av disse skiller *romance*-litteratur seg fra kvinnelitteratur ved at den hovedsakelig har fokus på plot, mens kvinnelitteratur har fokus på forhold. Dermed konkluderes det med at chick lit i hovedsakelig ikke er plot-drevet, men drevet av spenningen relasjonene i bøkene skaper. Wikipedia-artikkelen, som også lener seg endel på *Chick Lit*-essaysamlingen (da den blant annet refererer til den) sporer begrepet, i likhet med Harzewski, tilbake til 1988 og amerikansk college-slang for kvinnelitteratur. I tillegg nevnes Marian Keyes som et eksempel på en chick lit-forfatter som skriver om alvorligere temaer. Noe annet som er interessant med Wikipedia-artikkelen er at den er såpass nøktern og informert. Sjangeren blir her tatt på alvor. Det er også viktig å merke seg at artikkelen ikke ser på romantikk som sjangerens hovedtematikk, men at den har romantiske elementer som er sidestilt med andre elementer.

Allikevel, når det gjelder mesteparten av tekster som omhandler sjangeren, enten det er i akademia eller i media, må definisjonen som regel leses mellom linjene når forfatteren analyserer sjangerens tematikk. Her følger noen eksempler på dette, hentet fra samlingen *Chick Lit: The New Woman's Fiction*:

(...) it is certainly true that the love plot, much more than any professional plot, drives the great majority of chick lit. (Wells, 2006, s.54)

The quest for self-definition and the balancing of work with social interaction is given equal or more attention than the relationship conflict. (Harzewski, 2006, s. 37)

In chick texts, however, the romantic relationship is often given much less narrative and emotional weight than the heroine's own experiences and her relationships – both platonic and sexual – with other characters. (Mabry, 2006, s. 200)

There is no disputing the thematic dominance of love and romance in chick-lit fictions. (Kiernan, 2006, s. 207)

(...) finding a mate (...) is [in many books] entirely secondary to the ongoing battle chick lit's heroines are engaging with themselves. (Umminger, 2006, s. 240)

(...) in spite of decades of feminism, many of [mommy lit authors] find themselves writing about similar issues as their predecessors: the pain of living in a world that pits mothering against work and self-fulfillment [om "mommy lit"]. (Hewett, 2006, s. 122)

Sitatene ovenfor gir et innblikk i hva uenighetene går ut på: Er chick lit litteratur som først og fremst dreier seg om romantikk, eller er de romantiske innslagene kun sekundære i forhold til tematikk som omhandler arbeidsliv, venner, selvtillit og ofte dragingen mellom karriere- og familieliv? De som vektlegger de romantiske elementene er som regel kritiske til sjangeren. Disse velger også som oftest å trekke fram forbrukeraspektene. De som på den andre siden er positive til chick lit, og som muligens også ser på denne typen litteratur som feministisk, er de som legger vekt på de problematiserende elementene ved tematikken. Artikler jeg kommer til å gå gjennom i kapittelet "Kravet om relevans" vil vise dette ganske tydelig.

Essaysamlingen *Chick Lit* gir generelt et godt bilde av sjangerens ulike problemer. Forskerne bak denne samlingen er ikke enige om hvordan man bør angripe sjangeren i en analyse. Den viktigste uenigheten handler om hva som er sjangerens hovedtematikk, som illustrert ovenfor, men de er også uenige om for eksempel hvilken litteratur det skal regnes med at chick lit stammer fra. Her er på den ene siden Harzewski, som i sitt essay trekker linjene tilbake til tidligere *romance*-litteratur (Harzewski, 2006, s. 31), Elizabeth Hale som sammenligner chick lit med *Jane Eyre* og *Agnes Grey* (Hale, 2006, s. 104) og

Suzanne Ferriss som ser på likhetene mellom *Pride and Prejudice* og *Bridget Jones's diary* i essayet "Narrative and Cinematic Doubleness. *Pride and Prejudice* and *Bridget Jones's Diary*". På den andre siden er Juliette Wells, som i sitt essay "Mothers of Chick Lit? Women Writers, Readers, and Literary History" går til angrep på den etablerte oppfatningen om at det er en direkte linje fra Jane Austens litteratur til dagens chick lit. Wells legger ikke skjul på at hun mener sjangeren ikke fortjener sammenlikningen med for eksempel Austen eller Brontë.

Noe som også varierer fra artikkel til artikkel er hvordan hovedkarakterene beskrives. Tar man utgangspunkt i bøkene er det et stykke imellom heltinner som Bridget Jones – klønete, distré, opptatt av vekt og med konstant munndiaré på den ene siden, og Carrie Bradshaw fra *Sex and the City* på den andre siden. Sistnevnte som mer kroppslig og karrieremessig selvsikker, vellykket og en velartikulert forfatter. Disse to karakterene kan også sees på som eksempler på forskjellene mellom amerikansk og britisk chick lit. I følge redaktør for oversatt skjønnlitteratur i Gyldendal, Cathrine Bakke Bolin, kan de amerikanske bøkene fremstå som mer pretensiøse og glattpolerte. Derfor blir de britiske ofte bedre mottatt i Norge (Bolin, 2010). Harzewski beskriver chick lit som primært et transatlantisk fenomen, med kontinuerlige utvekslinger blant romanene når det gjelder lesere, bøkens generelle oppbygning og bøkens overlapping i forbrukerkulturen (Harzewski, 2011, s. 17). Selv om Bolin skiller mellom amerikansk og britisk chick lit, gjøres dette sjelden ellers. Det at denne forskjellen ikke blir gjort noe særlig nummer av medfører igjen det jeg påpeker ovenfor, nemlig stor variasjon i definisjonene av chick lit-karakterer.

En konsekvens av at diskusjonene hovedsakelig handler om tematikk, er at det går på bekostning av andre interessante aspekter ved sjangeren. A. Rochelle Mabry beskriver, som en av få, i sitt essay i samlingen *Chick Lit*, bestemte kvinnelige språklige virkemidler som både forfatterne av chick lit og regissørene av chick flick-filmene benytter seg av (Mabry, 2006, s. 197–199). Dette gjelder blant annet dagbokform, ofte forekommende narrasjon i første person og den utstrakte bruken av ironi som språklig virkemiddel. Siden diskusjoner om språk sjelden forekommer i debattene som dreier seg om chick lit, velger jeg å fokusere på det som forholder seg til tematikk. Det betyr imidlertid ikke at de språklige aspektene av debatten ikke er interessante, men at det ikke vil bli gitt særlig rom for disse i denne oppgaven

Det er tydelig at det sjangermessige kaoset som dominerer chick lit påvirker hvilket rykte den får i ulike diskurser, da særlig i kommersielle media, som stiller mindre, eller ingen, krav til vitenskapelighet i forhold til akademiske tekster. Det at sjangeren er åpen for tematisk "plukk og miks" medfører at det nesten er opptil hver enkelt å bestemme "hva" chick lit er, og dermed også hvilken verdivurdering de gjør av sjangeren. Forbruk av konsumvarer er et annet aspekt som regnes som et typisk kjennetegn på at man har med chick lit å gjøre, og er noe som illustrerer denne problematikken godt. Det er liten tvil om at fenomener som *Shopaholic*-serien av Kinsella, *The Devil Wears Prada* av Lauren Weisberger og *Sex and the City* av Candace Bushnell har bidratt til dette synet på sjangeren. Det gjelder spesielt forbruk av klær og opptatthet av mote. Caroline J. Smith er en av få forskere som ser på nettopp kvinnene i chick lit og hvordan det skapes bilder av kvinners forhold til og rolle i forbrukskulturen. I boken *Cosmopolitan Culture and Consumerism in Chick Lit* ser Smith, i motsetning til kritikere av denne typen chick lit, på hvordan mange av disse bøkene med sine hovedkarakterer stiller spørsmålstegn ved "Cosmopolitan"-kulturen og kvinners forhold til seg selv som forbrukere. Dette illustrerer hvordan disse aspektene som for noen er et bilde på overfladiskhet og dårlig kvalitet, for andre kan oppfattes som en viktig samfunnsmessig kommentar. Det kommer igjen an på hva som legges vekt på i bøkene.

Man kan kanskje si at dette gjelder alle sjangere, ikke bare chick lit. Hvilke aspekter leseren legger vekt på i en bok, vil alltid ha innvirkning på hans/hennes opplevelse og dermed også vurdering av den. Det er allikevel noe ved chick lit-sjangeren som gjør at det oppleves berettiget å behandle den som uviktig, og at den ikke fortjener nærmere undersøkelse før den avfeies. Dette gjør det interessant å forsøke å finne ut hvorfor, eller kanskje hvordan, dette skjer. Hva er grunnen til at chick lit-romanen ikke er den romanen du går stoltest med under armen?

Når jeg har lest gjennom stoffet jeg har samlet inn, så er det liten tvil om at sjangeren oppfattes som lite seriøs. Dette merkes på flere måter. Sjangeren omtales på en lite nyansert måte i media. Når en journalist har satt seg fore å undersøke om chick lit er relevant eller ikke, ligger det ingen føringer til grunn for hvordan han eller hun skal gå fram for å komme til den ene eller den andre konklusjonen (noen av disse tekstene vil jeg bruke som eksempler i oppgaven). Når det gjelder litterære fagmiljøer får man fortsatt en følelse av at de som ønsker å legitimere chick lit som kvalitetslitteratur, eller til og med bare gå dypere inn og undersøke sjangeren, risikerer å bli sett på som

useriøse. Harzewski nevner i sin epilog hvordan veilederen hennes var bekymret for karriereutsiktene hennes, basert på materialet hun studerte, og anbefalte henne å publisere materiale fra andre prosjekter for å få fokuset bort fra chick lit-prosjektets mangel på kanon-litteratur (Harzewski, 2011, s. 195). Det er vanskelig å sette fingeren på når denne undervurderende tendensen startet, om det kan dateres tilbake til den første bruken av begrepet i nåværende form (det vil si at begrepet i seg selv rommer en slags negativ verdivurdering), om det startet i de årene hvor markedet ble oversvømt av oppskriftsmessige, men ikke nødvendigvis gode, chick lit-romaner, eller om det har vært en mer gradvis utvikling.

Sjanger, sjangerlitteratur og sjangerforventninger

Litteraturen har helt siden Platon og Aristoteles blitt inndelt i sjangere og undersjangere (*A Glossary of Literary Terms*, 2009, s. 134; Refsum, 1998, s. 233). Det har imidlertid vært uenighet om hvordan vi skal foreta disse inndelingene (basert på kommunikasjonsform, tematikk, verdensanskuelse, stil, etc.), og hvordan vi eventuelt skal bruke sjangerinndelingene (deskriptivt, normativt). Når det gjelder forståelsen av hva inndelingen innebærer, finnes det alt fra ideer om fullstendig "renhet", som for eksempel i klassisisme og neoklassisisme (*A Glossary of Literary Terms*, 2009, s. 134), til en mer moderne holdning påvirket av hermeneutikk og diskursteori, der sjangerinndelinger oppfattes som løse og sjangere som plastiske (Belas, 2011, s. 626–627). Northrop Frye, kanadisk litteraturforsker og -teoretiker, tar utgangspunkt i forholdet mellom verk og publikum, og gjør seg til talsmann for en retorisk forståelse av sjanger som kommunikasjonsform (Belas, 2011, s. 626). Frye bringer inn litterære arketyper som et alternativ til sjangere. Cawelti, som jeg benytter meg av, er en amerikansk litteraturforsker, og en pioner innen studiet av sjangerlitteratur. Cawelti viderefører Fries forståelse av sjanger som kommunikasjon, og bruken av arketyper. Han har et kulturelt fokus i sin teori om sjangerlitteratur, der samspillet mellom sjangerlitteraturen ("formula") og kulturen er en forutsetning for sjangerlitteraturens overlevelse og utvikling.

I tillegg til *hva* som utgjør en sjanger, er det også viktig å være bevisst på *hvordan* en sjangerbetegnelse blir brukt. Det er her et tynt, og noen ganger uklart skille mellom det normative og det deskriptive. Tett sammen med dette henger diskusjonen om

sjanger skal forstås som noe samlende eller noe avgrensende. Det vil si om fokuset er på det som kjennetegner litteraturen som faller innenfor sjangerkategorien, eller på grensedragningen mot den litteraturen som er utenfor sjangeren. I moderne tid er det en generell holdning at sjanger er et flytende konsept, men at inndelingen er et nyttig verktøy i analysen av litteratur.

Når det gjelder chick lit er det viktig å se på hvordan sjangerinndelingen blir brukt. Er den, fra forlagenes side, normativ, det vil si at de har klare regler for hvordan en chick lit roman skal være? Eller er merkelappen mer deskriptiv, ment for å avgrense det de mener er chick lit fra andre typer lignende litteratur, og dermed markedsføre den mer presist til leserne? Den amerikanske litteraturforskeren Kearns forstår resepsjon som tekstens interaksjon med kulturen den blir produsert eller sirkulerer i (Kearns, 2005, s. 204). I denne forståelsen av resepsjon er markedsføring viktig, spesielt betydningen av forfatternavnet og litterær kategori. For Kearns er det nemlig kun forfatternavnet som kan være potensielt viktigere enn den litterære kategorien en bok lanseres i. For en forfatter *uten* et etablert navn, er det derimot essensielt med en klar generisk identitet (Kearns, 2005, s. 204).

Dette fokuset på markedsføring er spesielt viktig i tilfellet chick lit. Denne sjangeren har opplevd en overflod av bøker, gitt ut av forfattere uten "egen" identitet, som dermed har fått identitet av å være chick lit. Det vil si at sjangermerkelappen blir brukt som et slags "støttehjul" for nye forfattere. Det er dette jeg senere vil beskrive som utvanningen av chick lit. I resepsjonen av Keyes er det flere som ønsker å distansere henne fra sjangeren, og se på henne som en forfatter i sin egen rett. Dette kan blant annet være et resultat av at hun har blitt et så stort forfatternavn, og at hun dermed ikke lenger har behov for å tilhøre en kategori. Det som imidlertid er spesielt med Keyes, er at hun ikke er et produkt av sjangeren, men kom forut for den. Hun har dermed aldri brukt den som støttehjul, selv om det er mulig den har gitt, og gir, forfatterskapet hennes en ekstra "boost".

Etter min mening kan kategoriseringen av sjangerlitteratur sees på som en strengere utgave av den mer generelle sjangerinndelingen. Den er mer spesifikk, både i tid og tema. I følge Cawelti skal den agere mer direkte med en kultur, og vil dermed raskere risikere å bli uaktuell. Sjangerlitteraturen har tilsynelatende strammere regler for hvordan innhold og plot skal være utformet, og hvilke temaer den skal inneholde.

Det sier seg selv at det mer generelle sjangerbegrepet "roman", kan romme mye mer forskjellig litteratur enn det sjangerlitterære begrepet "chick lit" kan.

Forfattere og lesere av chick lit, og forlag som gir ut chick lit, vil derfor måtte forholde seg til de reglene som oppstår i tilblivelsen av en bestemt type sjangerlitteratur. Akkurat hva disse reglene består av er vanskelig å stadfeste, siden de, hvis jeg tar utgangspunkt i Cawelti, hele tiden endrer seg med kulturen, og grensene hele tiden tøyres. Likevel forsøker blant annet Cawelti å beskrive hva som skiller forskjellige former for sjangerlitteratur (gjennom hvilke "arketyper" de baserer seg på), på samme måte som forfatter av *Blodig Alvor*, Hans H. Skei, ønsker å trekke frem hva som gjør krim spesielt. Problemet melder seg når man prøver å gjøre det samme med chick lit. Denne sjangeren motsetter seg nemlig ethvert forsøk på en konsis definisjon. Poenget mitt blir da at dette blir et problem nettopp fordi chick lit er *sjangerlitteratur*. Problemet oppstår når chick lit-bøker markedsføres som en homogen kategori litteratur. Hvis disse bøkene hadde blitt betegnet som "romaner", ville problemet sannsynligvis falt bort, ettersom bevisstheten om sjangerinndelingen som et flytende fenomen tilsynelatende er større når det gjelder sjanger enn sjangerlitteratur. I studiet av chick lit er således forståelse av sjanger og sjangerlitteratur ekstra viktig å ha som grunnlag.

Selv om det ikke finnes noen absolutte definisjoner, finnes det likevel en del vanlige sjangerforventninger til chick lit. Jeg vil her gi en oversikt over disse, da sjangerforventninger er viktige når jeg kommer til Marian Keyes og hennes forfatterskap. Disse punktene er gjennomgående i det materialet jeg har lest om chick lit, spesielt media, herunder artikler, intervjuer og anmeldelser. Jeg mener at det er dette materialet, heller enn det som finnes av forskningslitteratur, som har hatt størst innflytelse på det inntrykket "folk flest" sitter igjen med av chick lit.²

Dette er forventninger som stilles til sjangeren:

Chick lit-romaner har som regel lette og underholdende temaer.

Chick lit utfordrer sjelden sjangerforventninger, intensjonen er heller å være oppskriftsmessig.

² Siden disse punktene er mine egne, er det naturligvis et subjektivt preg over dem. De gjelder ikke nødvendigvis lesere av chick lit, men lesere av mediestoff som omhandler chick lit. Altså lesere av resepsjonsmaterialet heller enn de faktiske bøkene.

Chick lit-romaner er som regel humoristiske.

Chick lit-romaner har et spesielt utseende, gjerne rosa eller lyst fargede bokomslag med enkelt design. Ofte med et element på utsiden som reflekterer noe materialistisk, for eksempel en sko eller en veske.

Chick lit inneholder som regel elementer fra forbrukskulturen.

Chick lit har som regel kvinnelige forfattere.

Chick lit har som regel kvinnelige lesere.

Chick lit har som regel en lykkelig slutt.

-Karakterforventninger:

Chick lit-romaner har som regel overfladiske og lett gjenkjennelige karakterer. Til en viss grad stereotypiske.

En chick lit-hovedkarakter er sjelden over førti.

En chick lit-hovedkarakter er sjelden mann.

Mannlige karakterer i chick lit er ofte todimensjonale og blir presentert på en indirekte, ofte objektiviserende, måte.

Disse punktene vil utvilsomt variere ut fra hva man har lest. Dette er likevel de punktene jeg kunne finne som blir mest brukt om den litteraturen vi gjennom media kjenner som chick lit. Jeg ser da bort fra undersjangere som handler om andre aldersgrupper, som for eksempel teen lit eller mommy lit. Jeg vil komme tilbake til disse punktene i delen om Marian Keyes. De er også nyttige å ha som et grunnlag for lesning av resepsjonsmaterialet.

Sjangerutvanning, forlagsstrategier

Forlagene blir av mange gitt skylden for forvirringen som har oppstått rundt hva som egentlig kan kalles chick lit. Mye av kritikken går på at forlagene bruker sjangerbetegnelsen på en samlende, målgrupperettet og markedsstrategisk måte, og at de overdriver i sitt ønske om å plassere flest mulig bøker inn i det de oppfatter som en svært salgbar kategori. Harzewski skriver i sin bok at antallet chick lit-titler eksploderte i perioden 2002 til 2004 (Harzewski, 2011, s. 191). Flere som har undersøkt sjangeren i

etterkant av denne ekspansive fasen, sporer starten på definisjonsproblematikken tilbake hit.

"Chick lit, for better or worse, is here to stay" er en kronikk fra 2006, som diskuterer denne problematikken. Carol Memmott, journalist i USA Today, skriver:

(...) booksellers and publishers agree that the market has been flooded with formulaic titles that lack quality and originality. Some critics and consumers still dismiss the genre as brainless pap. The market is oversaturated — something some publishers call "the curse of the pink cover". (Memmott, 2006)

I følge Memmott er sjangeren i konstant utvikling, og sliter derfor med å finne sin identitet. Men det største problemet er mengdene av oppskriftsmessige imitasjoner som kan beskrives som å drukne de mer seriøse forfatterne, og som påvirker sjangerens rykte i negativ retning:

But the genre also is riddled with one-hit wonders and books that some say should never have been published. Blame that in part on overeager publishers. "Publishers nailed it in a way no one had ever done before," says Liate Stehlik of Avon Books. "Like anything, when something is successful, it explodes, and there are a million things like it. Some are really good, and some are subpar". (Memmott, 2006)

Memmott peker dermed på forlagsbransjen, som igjennom sin "overivrighet" har gjort seg skyldig i å oversvømme sjangeren med "one-hit wonders". Hun nevner også begrepet "the curse of the pink cover", som hentyder til chick lit-bøkenes utseende. Denne omslagspolitikken er fortsatt et viktig element i debatten om sjangeren, noe jeg vil komme tilbake til kapittelet "Bokomslag – synlighet og salg fremstøt". I essayet "About a Girl: Female Subjectivity and Sexuality in Contemporary 'Chick' Culture" nevner Rochelle Mabry nettopp forlagsbransjens strategier når det gjelder salg og markedsføring av chick lit-bøker. For Mabry er chick lit en spesielt målgrupperettet sjanger, og hovedkravet til disse bøkene blir dermed å være lett gjenkjennelige for å nå fram til målgruppen. Markedsføringen konsentrerer seg derfor hovedsakelig om bøkene omslag, og de plasseres i egne reoler i bokhandlene og får egne serier i forlagene (Mabry, 2006, s. 194).

Hva denne fremgangsmåten signaliserer, er vanskelig å si. På den ene siden viser den en tro på sjangeren, ved at den blir markedsført som en egen kategori, på linje med

for eksempel krim og fantasy. På den andre siden reflekter den forlagenes lave terskel for innlemmelse i sjangeren, og muligens et syn på målgruppen som lite kvalitetsbevisst. Man kan diskutere om en slik lav terskel er et vanlig fenomen i en sjangerlitteraturs tilblivelsesfase. Men faktum er at sjangeren fortsatt fremstår som kaotisk, i en annen grad og på en annen måte enn annen sjangerlitteratur. Det er mulig kaoset skyldes at sjangeren har et mer grunnleggende problem, oppstått som resultat av at de opprinnelige chick lit-bøkene så raskt ble definert som "sjangerlitteratur". Hvis jeg tar utgangspunkt i *Bridget Jones's Diary* (1996), som av mange regnes som sjangerens urtekst, og året begrepet begynte å sirkulere i media (med utgangspunkt i kronikken til Wolcott), viser det seg at disse to fenomenene oppstod omtrent samtidig. Tar jeg utgangspunkt i treffstatistikken jeg presenterer i kapittelet "Utviklingen over tid", begynner media for alvor å bruke begrepet helt på begynnelsen av 2000-tallet. Den første litteraturen som etter hvert skulle konstituere chick lit, hadde således kun eksistert i fire-fem år da sjangerbetegnelsen aktivt ble tatt i bruk.

Cawelti skriver i sin bok *Adventure, Mystery, and Romance* at et sjangermønster vanligvis vil eksistere i en betydelig periode før det blir sett på som en spesifikk type sjangerlitteratur. Cawelti bruker blant annet western- og detektivsjangeren som eksempel. I westerns tilfelle var sjangerens oppskrift, ifølge Cawelti, allerede klart definert på 1800-tallet, men den fikk ikke betegnelsen sjanger før på 1900-tallet. Detektivsjangeren har hatt en liknende utvikling (Cawelti, 1976, s. 8). Chick lit, derimot, har hatt en påfallende kort modningstid før den av forlag, og kanskje forfattere, ble markedsført som en tilsynelatende homogen kategori. Dette kan ha ført til at den ikke har hatt muligheten til å "sette seg" ordentlig, og at den dermed aldri har fått utvikle noen klar identitet. Det er mulig dette er en naturlig, mer generell sjangerlitterær utvikling. Både forlag, forfattere og lesere har i moderne tid blitt mer bevisste på hvordan sjangerlitteraturen fungerer, og dens salgbarhet. Spørsmålet blir i så fall hvorfor vi ikke ser tilsvarende kaos i andre, nye sjangere, som for eksempel paranormal litteratur, som har opplevd et enormt oppsving etter suksessene med *Harry Potter*- og *Twilight*-serien. Jeg har ikke klart å oppdage den samme, negative holdningen til denne typen litteratur, som til chick lit, selv om den også er preget av at mange ønsker å skrive oppskriftsmessig for å utnytte bølgen. Dette kan igjen ha sammenheng med et syn på chick lits lesere som mindre kvalitetsbevisste, og som en videreføring av den tidligere nevnte resepsjonstrenden til *romance*-litteraturen.

Det er dermed tydelig at måten chick lit ble markedsført på i etableringsfasen, av britiske og amerikanske forlag, har vært avgjørende for det forvirrede sjangerbildet vi ser i dag. Videre vanskeliggjør det prosessen når andre av sjangerens karaktertrekk skal diskuteres, for eksempel om hvorvidt den har feministisk relevans. Uten en relativt klar identitet, er den vanskelig å diskutere. Dette illustreres i senere kapitler.

Omdreiningspunkter i mottakelsen av sjangeren

Utviklingen over tid

Det kan virke som om 2006, 10 år etter utgivelsen av *Bridget Jones's Diary*, var året chick lit gikk over fra å være et litt useriøst, undefinerbart litterært fenomen til noe man tok ytterligere stilling til, både akademisk og i media. Dette konkluderer jeg med på bakgrunn av at det da kom ut flere tekster hvis hensikt var å gi en mer nyansert og dyptgående analyse av sjangeren. Det gjelder blant annet den tidligere nevnte essaysamlingen *Chick Lit – The New Woman's Fiction*; samlingen *This is Not Chick Lit*; samlingen *This is Chick Lit* og diverse artikler fra samme året, som Memmotts nevnt ovenfor; Brenda Bethmans "Chick Lit 101"; og Rosalind Gill og Elena Herdieckerhoffs essay "Rewriting the Romance – New Femininities in Chick Lit?" fra *Feminist Media Studies*. Harzewski mener at 2006 var starten på den teoretiske debatten, og at bøkene på den tiden begynte å bevege seg utenfor fanbasen (Harzewski, 2011, s. 17). Når det gjelder tekster fra media har jeg, som nevnt i innledningen, laget en oversikt over antall artikler som inneholder ordet "chick lit" eller "Marian Keyes" i tidsrommet 1997-2010. Årsaken til at avslutningsåret er 2010 er at det var da jeg var på British Library og søkte i deres interne avis-database. Søk jeg har tilgang til her hjemmefra, som for eksempel The Times og The Guardian, viser at antall treff i 2011 ligger på omtrent samme nivå som i 2010, men jeg kan ikke gjøre samme oversiktlige søk på 2011 da jeg ikke har ressursene tilgjengelig. Denne samlingen kan man som nevnt kun få tilgang til når man er på et av leserommene i British Library.

Når det gjelder "chick lit" vil jeg nedenfor vise antall totale treff per år, i avisene The Times, The Sunday Times, The Sun, The Observer, News of The World, The Guardian, The Express/ The Express on Sunday, The Daily Mail/ The Daily Mail on

Sunday, The Financial Times. Kun The Times, The Sunday Times, The Sun og News of the World var søkbare i det digitale arkivet i 1997, men alle var søkbare fra og med 1998. Her følger en oversikt over samlede treff på søkeordet "chick lit". Dette gjelder alle skrivemåtene: chick lit, chick-lit og chicklit.

1997: 1 (The Times) (første treff)
1998: 1 (The Times)
1999: 0
2000: 16
2001: 87
2002: 130
2003: 146
2004: 125
2005: 154
2006: 252
2007: 192
2008: 220
2009: 330
2010: 332

Fordi Marian Keyes er en irsk forfatter, har jeg samlet de irske avisene i en egen oversikt. Jeg har søkt i Irish Times, søkbar fra og med 1998, og Irish Independent/ The Sunday Independent, søkbar fra og med 2002.

1998: 0
1999: 0
2000: 0
2001: 2 (kun Irish Times) (første treff)
2002: 3 (kun Irish Times)
2003: 28
2004: 44
2005: 46
2006: 77
2007: 48
2008: 52
2009: 65

Når det gjelder søkeordet "Marian Keyes" har jeg søkt i The Guardian, søkbar fra og med 1998, The Observer, søkbar fra og med 1999, The Times, søkbar fra og med 2000, The Daily Mail/ The Mail on Sunday, The Express/ The Express on Sunday, News of the World. Søkene i The Guardian, The Observer og The Times har jeg måttet gjøre hjemmefra, og disse avisene er kun digitalt søkbare på sine egne nettsider fra 1998, 1999 og 2000.

1998: 1 (News of the World) (første treff)
1999: 4
2000: 13

2001: 13
2002: 27
2003: 42
2004: 61
2005: 40
2006: 58
2007: 69
2008: 52
2009: 71
2010: 77

Irish Times, Irish Independent/The Sunday Independent

1998: 0
1999: 1 (Irish Times) (første treff)
2000: 10 (Irish Times)
2001: 14 (Irish Times)
2002: 26 (Irish Times)
2003: 68
2004: 38
2005: 43
2006: 83
2007: 50
2008: 40
2009: 46
2010: 29

Det er gjennom disse søkene jeg har funnet mesteparten av artiklene jeg bruker i resepsjonsdelen om Marian Keyes, og også noen av medieartiklene i denne delen. Oversikten gir et bilde av hvor ofte chick lit blir nevnt i media. Hva den imidlertid ikke viser er hva artiklene inneholder. Mange av dem er kun opplister av siste ukes bestselgere, for eksempel.

Som oversikten viser, gjør mengden artikler som omhandler "chick lit" et hopp fra 2005 til 2006. Den totale mengden øker med ca 63% i britiske aviser og ca 67% i irske aviser. Dette viser seg best i The Observer, som i 2005 gir treff på 7 og i 2006 treff på 32, i tillegg til The Times, som går fra 24 til 49 og The Sunday Times, som går fra 27 til 42. Selv om tallene gikk noe ned umiddelbart etter 2006, har de holdt seg relativt høyt og er på nytt økende. Omtalen av Marian Keyes har økt gradvis i britisk media, mens den i irsk media ble merkbart større fra 2005 til 2006, med en økning på ca 93%. Året 2006 var et høydepunkt også der, men senere har ikke tallene kommet opp på det samme nivået. Omtalen av en forfatter henger gjerne sammen med bokutgivelser, og der har det

vært stille rundt Keyes de siste par årene. Noe av det jeg henter ut av denne oversikten er at selv om tallene til enkeltforfatteren Marian Keyes går opp og ned, er det en jevn økning omtale av begrepet chick lit. Dette er kanskje en naturlig utvikling når et begrep slår rot i kulturen, men det vitner også om økt, og ikke dalende, interesse. Boken Keyes ga ut på høydepunktet i 2006, *Anybody Out There?* vil jeg komme nærmere inn på i del to om Marian Keyes.

Selv om chic lit-begrepet fortsatt er solid forankret i media, har ikke oppsvinget i 2006, eller tiden som har gått etter det, vært nok til at sjangeren blir sett på med nye øyne. Dagens debatt handler fortsatt om hvorvidt chick lit er "ordentlig" litteratur. Det er likevel en endring i mentaliteten i media, og spørsmål som i økende grad tas opp er: Hvorfor fikk sjangeren dette ryktet på seg til å begynne med? Hvorfor har det ikke endret seg, når sjangeren ekspanderer og endrer seg? I forskningslitteraturen er det nesten utelukkende det kjønnete aspektet som diskuteres, men det begynner også å dukke opp i media. Blandet inn i dette har vi også synet på kvinnelitteratur, og også sjangerlitteratur, som lav litteratur.

Postfeministiske kvinner og skygger av menn

Det første som møtte meg da jeg skulle lete etter stoff som omhandlet chick lit, var en kronikk fra 2008 i *Writers News Weekly*, skrevet av en journalist ved navn Dan Wright. I kronikken "How the Slapper Became the Saluted: An Alternative Insight into the Chick-Lit Genre" karakteriserer han chick lit slik:

[...]between you and me, I personally find the genre stale and lifeless and the characters one dimensional and boring. Sure, there is romance and there are some heart-warming scenes, but the plots as a whole are dull and I do not think they are a good representation of female characters in fiction [...] Usually, the protagonist finds herself torn between a rich man, who can give her everything she wants, and a poor man, who only has his love to give. At the end of the novel, these protagonists frequently choose love over money, sometimes even going as far as appearing to marry the rich man, then dumping him at the altar. Sure, because there are a lot of women out there dumping rich husbands to marry poor men, aren't there? (Wright, 2008)

Akkurat hvilke bøker det her er snakk om er litt vanskelig å få tak i, men senere i teksten nevnes blant annet *Bridget Jones's Diary* i denne sammenheng:

The plot revolves around a woman and two men and how she should decide which man she should go for. Let me ask you this: How do the men feel about being mucked about like this? Are their feelings not important? If she can't make up her mind who she fancies, then isn't she really the antagonist of the plot because she's messing around with two lives just to find her own happiness? (Wright, 2008)

I tillegg til Bridget Jones beskrives blant annet kvinnene i *Sex and The City*, som her nevnes som standard chick lit hovedkarakterer, som "snobby and selfish to a certain extent, seemingly thinking that their own lives are more important than anyone else, even the men that they meet" (Wright 2008) . En annen bok som blir nevnt som et eksempel på chick lit er *The Devil Wears Prada*.

Wright illustrerer, gjennom hva han mener hovedtematikken er, problemet med at sjangeren chick lit favner over så mye forskjellig litteratur. I tillegg er han et eksempel på enda et problem: det at mange artikler som har til intensjon å felle en "dom" over sjangeren, ikke bare plukker og mikser litteratur, men også unngår å definere hva de mener chick lit er. Dette betyr at de bruker begrepet, men ingen, eller svært få bøker som eksempel. For å illustrere vil jeg å gå litt dypere inn i kronikken til Wright. Hvis jeg tar utgangspunkt i meningene han har om sjangeren ut fra de titlene han nevner, har jeg en mistanke om at han baserer seg på filmatiseringen av disse, altså *Bridget Jones's Diary* fra 2001, og enten serien *Sex and the City* som gikk fra 1998-2004 eller den første filmen *Sex and the City* fra 2008. Uansett om han har lest eller sett *Bridget Jones's Diary* eller ei, er det nok svært få lesere som ville si seg enige i at romanen først og fremst handler om at hun ikke klarer å bestemme seg for hvem hun vil ha av Mark Darcy og Daniel Cleaver. Det er heller ikke en av dem som er rik og en som er fattig – Darcy er en suksessfull advokat, Cleaver er sjef i mediebedriften Bridget Jones jobber i. Det er en roman som, i likhet med mange andre, har flere menn som som har potensiale som kjærlighetsobjekt. Dette for å gjøre plotet uforutsigbart og holde på leserens interesse. Begge disse mennene har andre kvinner i tillegg til Bridget Jones. Daniel Cleaver er utro med en amerikansk kollega, Darcy dater også, og blir nesten forlovet med, en kollega. Det er interessant at Wright ikke nevner dette. For ham er ikke Cleavers utroskap, eller det at Darcy så raskt forlater en kvinne han praktisk talt er forlovet med til fordel for Bridget,

verre enn det faktum at de begge er i Bridgets liv samtidig. Hun er heller aldri utro med/mot noen av dem.

Hvis jeg tar som utgangspunkt hvordan han bruker *Bridget Jones's Diary* til å underbygge sine påstander om sjangeren, får jeg dermed inntrykk av at han egentlig ikke har lest boken. Når det gjelder en annen bok han nevner, *The Devil Wears Prada*, er det mulig at Wright har rett i sin kritikk. Jeg må her basere meg på filmen, ettersom jeg ikke har lest boken. Hovedpersonen Andrea, nedprioriterer samboerforholdet til fordel for karrieren i det glansede magasinet *Runway*. I filmen har hun i tillegg en affære. Selv om det virker som boken legger mer vekt på å tematisere konflikten mellom hjem og karriere enn det filmen gjør, så kan man se på dette som en illustrasjon av hva som skjer når kvinner går "for langt" i sitt karrierejag. Dette blir en slags egosentrisk tilværelse hvor mennene kommer på andre plass, etter "jeg"-ets selvrealisering.

Sex and The City er en serie som har gått i såpass mange år og med så mange episoder at det er vanskelig å stadfeste ett enkelt tema. Det er dermed vanskelig å finne belegg for at hovedbeskjeftigelsen til disse kvinnene er å velge mellom rike og fattige menn, ettersom de i løpet av alle sesongene møter og har affærer med et uoversiktlig antall menn. Verken boken eller den første filmen har en slik tematikk. Det Wright derimot har rett i er at de handler om kvinner og sex på en helt ny måte, noe som også nevnes i essayet fra samlingen *Chick Lit: "No satisfaction: Sex and the City, Run Catch Kiss, and the conflict of Desires inn Chick Lit's New Heroines"* av Anna Kiernan. Kiernan fokuserer på romanen *Sex and the City*. Denne artikkelen beskriver mye av det nye denne romanen gjør, blant annet hvordan den snur opp-ned på kjønnsrollemønstrene, hvordan menn her blir sexobjekter og hvordan disse kvinnene har en businessaktig holdning til kjærlighet (Kiernan, 2006, s. 209). *Sex and the City* går løs på ulike seksuelle myter, samtidig som den gir kvinnene ny makt ved det at den bytter om på (de seksuelle) kjønnsrollemønstrene.

Det som imidlertid er mest interessant i denne sammenheng, og som nevnes av flere enn Kiernan, er hvordan menn objektiveres i chick lit. Slik jeg forstår det, er også dette noe av hovedgrunnen til at Dan Wright reagerer så sterkt på sjangeren. Når det gjelder *Sex and The City* beskriver forfatter Bushnell det selv slik: "We were hard and proud of it, and it hadn't been easy getting to this singular position – this place of complete independence where we had the luxury of treating men as sex objects" (Kiernan, 2006, s. 209). Men det er ikke kun seksuelt mennene i chick lit blir objektivert,

det kan også ha sammenheng med forventningene man har til sjangeren som romantisk litteratur. I tradisjonell romantisk litteratur, eller *romance*, som Harzewski sammenlikner chick lit med, er det kjærlighetsplotet som er viktigst. Mannen spiller en sentral rolle i dette plotet, og derfor har han også en sentral rolle i selve romanen. I motsetning til chick lit er det ikke her kvinnen som forteller, og hun står heller ikke i sentrum på samme måte. Der er det som regel mannen som er det handlende subjekt, selv om bøkene først og fremst er myntet på kvinner. I sammenheng med dette har overgangen fra tredje- til førstepersonsforteller blitt kommentert, blant annet av A. Rochelle Mabry i "About a Girl: Female Subjectivity and Sexuality in Contemporary 'Chick' Culture". Mabry siterer Tania Modleski på hvordan den kvinnelige hovedkarakteren gjennom tredjepersonsperspektivet ble objektet for mannens blikk (Mabry, 2006, s. 196). Skiftet til førstepersonsperspektiv fører til at kvinnen unnslipper dette blikket. Harzewski bruker også førstepersonsperspektivet til å poengtere at dette har konsekvenser for hvordan de mannlige karakterene blir representert, fordi det denne gangen er kvinnen som har blikket (Harzewski, 2006, s. 38). Harzewski diskuterer menn i chick lit, både i essayet fra 2006 og boken fra 2011. I sitatet fra kapittelet "Definisjoner og tematikk" kommer det fram at hun mener at jakten på selvrealisering og balanse mellom arbeid og sosial interaksjon i chick lit blir gitt like mye, eller mer oppmerksomhet enn forhold (s. 8). Som en konsekvens av dette blir mennene "skygger" eller bakgrunnsfigurer. En annen grunn kan, i følge Harzewski, være at en stor mengde chick lit er debutbøker, ofte med dårlig utviklede karakterer. Det viktigste for henne er imidlertid hvordan chick lit presenterer et nytt, materialistisk syn på romantikk:

An offshoot of romantic comedy, chick lit virtually jettisons the figure of the heterosexual hero, with Manolo Blahniks upstaging men. The genre relegates the hero to a cipher as the protagonist's suitor or fiancé becomes like the men in bridal magazines, that is, a shadow presence or pleasingly pat background figure. (Harzewski 2006, s. 38)

Dette er noe Harzewski har videreutviklet i boken *Chick Lit and Postfeminism* fra 2011. Her presenterer hun begrepet "late heterosexuality", som et slags begrep på linje med "postmodernisme", en slags "post"-heteroseksualitet. Dette er en mer kapitalistisk motivert heteroseksualitet, hvor menn blir objekter og tilbehør, og flørting er business-relatert (Harzewski, 2011, s. 11). Sen-heteroseksualitet er dermed ifølge Harzewski den

rådende typen seksualitet i chick lit. *Hvilken* seksualitet du har er ikke så viktig, så lenge den har *stil*. Som en følge av dette forsvinner den mannlige helten i bakgrunnen og blir en skyggefigur. Menn blir ikke satt pris på som individer, mer som midler til å oppnå en viss livsstil. Harzewski trekker spesielt fram *Sex and the City*-serien som eksempel, og mener at her er grensen mellom mann og tilbehør uklar: "Once again, the men are less significant as individual heroes or romantic partners than as markers and bearers of style" (Harzewski, 2011, s. 102). Når kvinner i denne sen-heteroseksualiteten fortsatt ønsker forhold til menn, er det ofte for å kunne bruke dem som et slags sikkerhetsnett. De har karriére og egne penger, men med en rik mann kan de alltid velge alt dette bort om de vil. Mennene chick lit-heltinnene ender opp med, er da også sjelden fattige, de har som regel suksess på sitt felt.

Kravene til chick lit-heltens suksess blir tatt opp i essayet "'Tell me all about your new man': (Re) Constructing Masculinity in Contemporary Chick Texts" skrevet av Amy Burns, fra 2011. Burns bruker denne teksten til å introdusere seks karaktertrekk ved den "akseptable" maskuliniteten en chick lit-helt kan inneha, hvorpå han må ha tre av dem for å være en ekte chick lit-helt. Ifølge Burns er det svært lite materiale som analyserer hvordan mannlige karakterer blir behandlet i sjangeren. For henne er dette interessant å diskutere fordi sjangeren er så populær som den er, og fordi bøkene ofte bruker mye plass på å diskutere mannlige karakteristikk. Hun hevder at chick lit konstruerer, og kanskje rekonstruerer, den "nye mannen"-arketypen fra 1980-tallet. I chick lit er menn til stede for å bli sett, og kvinner har ikke bare blitt tildelt det aktive blikket, de evaluerer også det de ser. På toppen av dette evaluerer leserne chick lit-heltinnenenes vurdering av mennene de ser. Menn i chick lit må derfor være (1) attraktive, med kropper som er verdt å se på. I tillegg har de (2) suksess, ofte i business, men det kan også være et kreativt yrke. Av suksess følger som regel penger. Punkt nummer tre på Burns' liste er at mannen ofte er (3) mystisk på en eller annen måte, noe som gjør at heltinnen ofte misliker ham, før hun lærer ham og hans gode sider bedre å kjenne. Ofte er mysteriet at mennene (4) lider av en eller annen form for hjertesorg. Dette er spesielt relatert til den "nye mannen" som emosjonelt uttrykksfull og kjærlig. I tillegg er punkt nummer fem sterkt inspirert av den nye mannen, disse mennene er (5) ofte faderlige, og "hjemlige guder". De trives i den hjemlige sfære og med hjemlige oppgaver. Den siste, og kanskje viktigste, karakteristikken er at chick lit-helten må være (6) fullstendig forelsket i heltinnen for å fortjene heltestatusen. Dette avsløres som oftest mot slutten av teksten .

For Burns vitner tekstenes popularitet om at den maskuliniteten de presenterer appellerer til leseren. Likevel lurer hun på om ikke denne gjentatte representasjonen av en viss type maskulinitet medfører at kvinner føler at det er slike menn de *bør* ønske seg. Burns viser her at hun ser på litteratur som noe som kan påvirke, da spesielt leserens sinn. Implisitt ligger en tanke om at kvinnene som leser dette muligens ikke kan skille mellom den litterære helten, og virkelighetens "helt", og derfor blir påvirket til å ønske seg den typen mann som blir representert i chick lit. Burns sier også direkte at hensikten med å undersøke konstruksjonen av maskulinitet i sjangeren er å se hvilke forgreininger dette får politisk og sosialt (Burns, 2011, s. 2). Hun kommer ikke til noen konklusjon, bortsett fra en vag antydning om at dette kan være nok en type maskulinitet som er konstruert for å få makt over kvinner, ved kun å tillegge mannen flere egenskaper, istedenfor å redefinere mannens og kvinnens rolle (Burns 2011, s. 21–22).

Et essay som tar opp noe liknende er "Commitment Phobia and Emotional Fuckwittage: Postmillennial Constructions of Male 'Other' in Chicklit Novels" av Katarzyna Smyczynska fra 2004. Tidsskriftet essayet er trykket i, Nummer 8 av *Diegesis: Journal of the Association for Research in Popular Fictions*, er en av de tidligste samlingene akademiske tekster om chick lit. Smyczynska nevner noe hun kaller for 90-tallets "nye" helter, menn som er klare til å slå seg til ro og starte en familie (Smyczynska, 2004, s. 31). Ifølge Smyczynska er noe av kritikken rettet mot chick lit det at den tilsynelatende er radikal i sin representasjon av kjønnsrollene, men at kvinnene i bøkene allikevel higer etter å slå seg til ro og starte en familie (Smyczynska, 2004, s. 31).

Måten disse forskerne analyserer maskulinitet og mannlige karakterer i chick lit er viktig i forhold til Marian Keyes, noe jeg tar opp i kapittelet "Keyes og sjangerforventningene". Det som også er interessant med teksten til Burns og tekstene fra *Diegesis* er ambivalensen de viser. Burns bruker størsteparten av sitt essay til å argumentere for hvordan chick lit presenterer en ny type mannsideal, for så å antyde at chick lit allikevel ikke tilfører noe nytt. Dette fordi sjangeren enten får kvinner til å føle at de *bør* ønske seg en viss type menn, eller fordi den gir menn enda større spillerom, istedenfor å endre grunnleggende på kjønnsrollemønstrene. Ifølge Imelda Whelehan i essayet "High Anxiety: Feminism, Chicklit And Women In The Noughties" fra *Diegesis* er det chick lit selv som er ambivalent, gjennom å vingle mellom et ønske om å "fortelle det som det er" og en lengsel etter den klassiske romansen (Whelehan, 2004, s. 10). Det er tydelig at forskerne i denne tidlige samlingen, ikke er sikre på hvordan de *bør* behandle

sjangeren. Denne ambivalensen oppstår i deres søken etter feministisk relevans i chick lit-tekstene. Whelehan tar imidlertid ikke dette videre, ved å spørre seg om chick lit nettopp "forteller det som det er" ved å være ambivalent. En måte å tolke chick lit på er nettopp å se på denne typen litteratur som et uttrykk for ambivalensen den moderne kvinnen føler i møte med alle valgene hun har, og elementene som drar henne i ulike retninger. Ambivalensen i disse essayene synliggjør hvordan dragningen mellom karriere/selvoppfyllelse og ønsket om mann og familie er det temaet som oftest blir nevnt og tatt til inntekt for motstridende argumenter. Sjangeren blir dermed kritisert for å legge for liten vekt på mennene i hovedkarakterenes liv, samtidig som den blir kritisert for at mennene, og ønsket om et heteroseksuelt forhold, tillegges for mye vekt. Det er vanskelig i en tekst å kombinere menn som kun er todimensjonale skyggefigurer, objekter som kun brukes på veien til en større selvrealisering, med en hovedtematikk som handler om kjærlighet. Dette illustrerer hvordan det hele tiden stilles strenge krav til chick lits tematikk, krav som til tider er så motstridende at de er umulige å innfri. Videre blir dette ytterligere problematisk fordi sjangeren er en så flytende størrelse. Det finnes sannsynligvis en chick lit-bok som ville gjort Wright fornøyd og en annen som hadde blitt godkjent av Whelehan, og det viser hvor stort dette spennet er.

Wright og andre kritikere av chick lits mannsyn får således både rett, og ikke rett, avhengig av roman og tolkning. Dette er muligens ikke noen klar "mannsfiendtlig" tematikk, men vel så uttrykk for en ambivalens i forhold til hvilken rolle menn skal spille i kvinners iscenesettelser av sine liv. Rollens størrelse vil variere ut fra hvor romanen henter sin tyngde – er det fra det romantiske plotet, eller fra selvutviklingsplotet?

I denne sammenhengen er teori om sjangerlitteratur interessant. Cawelti beskriver her en av hypotesene om dialektikk mellom sjangerlitteratur og kultur:

Formulas resolve tensions and ambiguities resulting from the conflicting interests of different groups within the culture or from ambiguous attitudes toward particular values. The action of a formula story will tend to move from an expression of tension of this sort to a harmonization of these conflicts. (Cawelti, 1976, s. 35)

For Cawelti er dermed noe av sjangerens funksjon tilsynelatende å forene indre kulturelle motsetninger. Hvis jeg anvender dette på chick lit, ser jeg at motsetningene i denne litteraturen, for eksempel dragningen mellom karriere og familieliv, eller mellom det å være en uavhengig kvinne og samtidig ha behov for en mann, blir oppløst mot

slutten av romanene. Dette fordi de nesten utelukkende har en lykkelig slutt. Harzewski beskriver dette slik: "Chick lit's success as a genre lies in its seductive bricolage of approximate dichotomies: independence and a husband, the writing life and married cohabitation, fine accessories and entry-level income" (Harzewski, 2011, s. 192). Harzewski tenker imidlertid ikke på disse motsetningene som sjangerlitterære trekk, men som et bevis på at chick lit er postfeministisk litteratur:

I think chick lit is 'postfeminist' because of the tension between the narrator's desire for the traditional romantic arc (or her trying to find a knight because the attainment of a (successful) husband signifies an achievement or benchmark within the status quo) and the desire to be her own heroine (be selective and in-control in terms of partner choice, be successful) or to rescue herself. (Harzewski, 2012)

Disse motsetningene skaper flere tolkningsmuligheter. På et nivå er kritikerne/forskerne som legger vekt på hver sin side av denne spenningen, som for eksempel de som legger vekt på selvutviklingsaspektet (der mennene ofte blir skyggefigurer) mot de som legger vekt på chick lits lengsel etter det romantiske, heteroseksuelle forholdet. På et annet nivå er for eksempel Harzewski som, slik jeg forstår det, legger like stor vekt på begge aspektene, og mener disse utgjør en postfeministisk spenning. Det å se på motsetningene som spesielle, sjangerlitterære virkemidler er et alternativ til dette igjen. Ved søken etter å beskrive en løsning på en aktuell, indre kulturell motsetning, får sjangerlitteraturen relevans, og leseren blir fascinert. Gjennom oppløsningen av disse motsetningene blir leseren oppstemt. Det betyr nødvendigvis ikke at chick lit ikke kan være *både* sjangerlitteratur og feministisk litteratur. Men det se på chick lit hovedsakelig som sjangerlitteratur, får noen konsekvenser for hvor mye vekt som legges på disse motsetningene. Jeg fokuserer mer på dette i slutten av kapittelet "Relevans og sjangerlitteratur".

Kravet om relevans

Som nevnt tidligere er debatten rundt chick lit preget av en plukk-og-miks-holdning til litteraturen. Det at sjangeren favner om så mye, er noe det sjelden blir reflektert rundt i media. Den blir derfor sjelden definert eller avgrenset, men oppleves som en flytende størrelse som defineres (estetisk og normativt) i samme øyeblikk som den blir diskutert.

I tillegg til dette blir sjangeren ofte stilt krav til, noe som er et resultat av dens kjønnete aspekter. Siden den er rettet mot kvinner, og (som regel) skrevet av kvinner, er det en underliggende oppfatning av at den derfor skal ha en slags feministisk relevans. Det at sjangeren inneholder så mye forskjellig litteratur, samtidig som den møter så strenge krav, fører ikke alltid til like gode resultater. I dette kapitlet vil jeg ha fokus på noen av konsekvensene dette får. I tillegg til at chick lit, som vi vil se, må tåle sammenligning med blant annet kvinner i fredskorps, fører dette også til en indre konflikt blant kvinnelige forfattere. På den ene siden er de som ikke ønsker å bli identifisert med sjangermerkelappen, og på den andre siden er de som er indignerte på sjangerens vegne. Hvorfor må nødvendigvis chick lit bety "dårlig" litteratur? Og hvorfor må den, fordi den er skrevet av kvinner, nødvendigvis handle om "tunge", feministiske temaer? Kan sjangeren være både underholdende, og ha feministisk relevans?

I kronikken *Is Chick Lit Still Relevant?* fra 2009 skriver Whitney Teal om hvordan dagens økonomiske situasjon (finanskrisen) og en ny generasjon kvinnelige lesere ("generation Y") fører til at chick lit er i ferd med å miste relevans. Hun beskriver spørsmålet "Why has so-called shoe fiction gone from du jour to please-just-don't?" (Teal, 2009) med at leserne har endret seg, og at generasjon Y ikke lenger nøyter seg med å finne virkeligheten bak bokpermene. Hun nevner blant annet økonomisk utrygghet, mangel på arbeidsplasser og mer bereiste studenter som årsaker til dette. Videre sier hun:

As young women, we've seen some pretty extraordinary things happen alongside some of history's greatest atrocities, all of which are inspiring us to take up lofty pursuits (this year the Peace Corps, for example, saw applications increase more than they had in five years). (Teal, 2009)

Selv om tittelen indikerer et ønske om å undersøke *om* sjangeren fortsatt er relevant, er innholdet først og fremst en beskrivelse av *hvordan* chick lit *ikke* er relevant. Går man dypere inn i teksten ser man at denne holdningen kommer på bakgrunn av uttalelser fra to personer: Den ene er forfatteren Brit Sara Bilston, som selv ikke ønsket å bli oppfattet som chick lit-forfatter og som derfor redigerer ut alle "telltale signs" (Teal 2009) før hun sender manuskript til forlaget. Den andre er motejournalist, redaktør og forfatter Plum Sykes som siteres slik: "Chick lit seems so out of date now. Not only because of the economic reality but because it's been done to death" (Teal, 2009). Ut fra disse to

forfatternes utsagn kommer Teal til den konklusjon at chick lit ikke lenger er relevant, og resten av kronikken handler kun om hvorfor. Den mangler, i likhet med Wrights, en stadfestelse av hvilke bøker som er utgangspunkt for sammenligning med for eksempel fredskorps, og hvordan sjangeren defineres. Begrepet som brukes er "shoe fiction", og de eneste romanene som nevnes er, igjen, *Bridget Jones's Diary* og *Sex and the City*.

Teal's kronikk bidrar til å vise at sjangeren fortsatt har mer et rykte enn et faktisk utseende. Med det mener jeg at selv om de aller fleste har en mening om hva chick lit er, er det få som kan beskrive sjangeren eller velger å gjøre en nøyaktig avgrensning av hva de faktisk mener når de sier/skriver "chick lit". Spørsmålet er om chick lit noen gang hatt som mål å komme godt ut av sammenlikninger med kvinner som jobber i fredskorps og problemer som økonomiske nedgangstider og arbeidsledighet. Disse to siste fenomenene kan dessuten, ifølge Harzewski, bidra til sjangerens fordel. Som nevnt i kapittelet "Sjangerutvanning, forlagsstrategier", kommenterer hun hvordan antall titler eksploderte i perioden 2002 til 2004. Noe av grunnen til dette, mener hun, er at forlagene forutså et behov hos lesere som ønsket avledning fra for eksempel økonomisk krise, naturkatastrofer og arbeidsledighet (Harzewski, 2011, s. 191). Der det virker som om Teal mener sjangeren kun er relevant hvis den omfatter temaer som problematiserer dagens (2009) økonomiske virkelighet, mener Harzewski den er relevant nettopp fordi den *ikke* gjør det. Dette ligger tettere opp til en sjangerlitterær forståelse av denne typen litteratur, nemlig at dens hovedformål er å være eskapistisk.

Det å vurdere sjangerens verdi på premisset om den er underholdende eller ei, om den fungerer i lys av at den er sjangerlitteratur, er så langt lite representert blant de som forsker på chick lit. Kravet er som regel en eller annen form for feministisk relevans. Det er imidlertid gjennom disse kravene at chick lits indre motsetninger blir ekstra problematiske. Siden sjangeren inneholder så mange tolkningsmuligheter, er det umulig å få en entydig konklusjon den ene eller den andre veien. Bøkenes indre spenning gjør også at elementer i enkeltverker kan tas til inntekt for motstridende argumenter.

Men hva betyr så dette kravet til feministisk relevans i chick lit? Som jeg tidligere har kommet inn på, kan det tyde på en holdning der kvinner oppfattes som sårbare og påvirkelige lesere. Om de leser de mer overfladiske forbruksfokuserede chick lit-bøkene, vil de dermed selv bli overfladiske forbrukere. Dette innebærer også en holdning om at lesere av chick lit nesten *kun* leser chick lit. Cathrine Bakke Bolin nevner i intervjuet noe

liknende, nemlig at chick lit-kritikere ofte undervurderer leserne av sjangeren. Ifølge Bolin handler dette om lesere som konsumerer mye og variert litteratur, og som kan sjangeren og stiller høye krav til den (Bolin, 2010). For mange er dette synet på den sårbare kvinnelige leseren noe de kjenner igjen fra tidligere, noe jeg vil komme inn på i kapittelet "Kvinnelitterær arv". Det er også andre måter dette kravet om feministisk relevans er interessant på. Det tyder på et spesielt normativt syn på bøkernes verdi – nemlig at de kun er verdifulle i den grad de er feministiske. Hvis nøkkelen til å vurdere chick lits verdi ligger i hvor vidt den er feministisk eller ei, er det fare for at debatten blir låst i en evig argumentasjonsprosess, der begge sider kan ta samme motiver til inntekt for motstridende holdninger. Dette er en argumentasjon som ofte viser seg når forfattere diskuterer sjangeren seg imellom.

Forfatternes selvforståelse

Selve synet på, og "dommen" over, chick lit har ikke kun medial underholdningsverdi, men også en tilsynelatende direkte innflytelse på hva, og hvordan, kvinnelige forfattere velger å skrive. Teal kommenterer dette i sin kronikk gjennom eksempelet Brit Sarah Bilston. Denne motviljen mot, og frykten for, å bli assosiert med chick lit begrenser seg ikke kun til henne.

I 2010 foregikk det en debatt på hjemmesidene til The Guardian, mellom forfatterne Michele Gorman og DJ Connell. Connell skrev en kronikk der hun beskrev hvordan hun "byttet" kjønn da hun ble publisert. Hun skriver blant annet: "I am deadly serious about writing humour and wanted my book to be judged on its merits and not according to my gender" (Connell, 2010). Farene ved å være kvinnelig forfatter beskriver hun som nettopp det å risikere å bli definert som chick lit-forfatter. For Connell er chick lit "light", "frivolous" og "ridiculously outdated" (Connell, 2010). Gorman reagerer, og svarer på dette med en kronikk, som hun starter slik:

Hello, my name is Michele and I'm proud to be a chick-lit author. I write the kind of novel that gets spattered with margarita and suncream rather than soaked in Booker-type praise. You know the books I mean. You need only look for their pastel covers, or follow the trail that leads to one of their many detractors – for they make some women spit with gender-bashing venom. (Gorman, 2010)

Gorman er uenig i at sjangeren ikke omhandler den virkeligheten kvinner møter: "From sibling rivalry to infidelity, addictions to poor body image, a woman can take her pick within the genre if she wants to" (Gorman, 2010). Resten av litteraturen er ifølge Gorman ment som underholdning, uten at det er noe galt med det. Hun lurar også på hvorfor det insisteres på at chick lit skal reflektere problemene leserne selv møter i hverdagen, når svært lite annen litteratur blir vurdert etter disse kriteriene:

It isn't expected of science fiction, crime, mystery, historical fiction, or even most literary fiction. Women didn't flock to buy *We Need to Talk About Kevin* thinking, "Gosh, my son is in prison too for picking off his classmates with a crossbow. That's the book for me." (Gorman, 2010)

Selv om det er uvisst om Gorman hadde lest kronikken til Teal, kan likevel hennes svar til Connell også sees på som et svar til nettopp Teal. Gorman sier to ting med denne kronikken, nemlig at hun både mener chick lit handler om temaer som er aktuelle for kvinner i dag, og at den blir dømt på et urettferdig grunnlag. Det er tydelig at "chick lit" betyr noe annet for Gorman enn det gjør for for eksempel Connell og Teal. Debatten mellom disse kan sees som enda et eksempel på problemene med sjangerdefinisjon og det Memmott i 2006 beskriver som en økende negativ assosiering til *begrepet* chick lit: "Even the term chick lit has created a backlash, with some practitioners believing the term is demeaning and limiting". Denne begrepsutviklingen er viktig for forståelsen av sjangerresepsjonen i dag, og noe jeg vil komme tilbake til i oppgavens siste kapittel.

Det er ikke bare gjennom innlegg og artikler på internett forfattere krangler om merkelappen "chick lit". I 2005 fikk forfatteren Lauren Baratz-Logsted snusen i at det skulle gis ut en antologi med navnet *This Is Not Chick Lit* (2006). Reaksjonen lot ikke vente på seg, og i innledningen av det som skulle bli *This is Chick-lit* (2006) beskriver hun det selv slik:

This collection was born out of anger. Back in 2005, an item appeared on Publishers Launch, the online newsletter read widely in the publishing industry, announcing a forthcoming collection of stories titled *This Is Not Chick Lit*, bearing the subtitle "Original Stories by America's Best Women Writers." Not surprisingly, I, and many others of my ilk – i.e., writers of chick-lit – were upset. (Baratz-Logsted, 2006, s. 1–2)

Baratz-Logsted beskriver videre hvordan hun, etter nesten 25 år i bokindustrien, aldri har opplevd at en sjanger har blitt så til de grader fordømt og samtidig er så ekstremt

populær som chick lit. Hun nevner, i likhet med mange andre som nevner kritikere av sjangeren, hvordan forfatterne Doris Lessing, Beryl Bainbridge og Susan Sontag alle på ulike tidspunkt har gått ut mot den og beskrevet den som latterlig og underlegen. For Baratz-Longsted var den varslede utgivelsen av *This Is Not Chick Lit* den siste dråpen: "Who ever heard of such a thing in publishing, a book defining itself by what it is not? What next: These Are Not Mysteries? This Is Not Science Fiction? This Is Not a Literary Coming-of-Age Story?" (Baratz-Logsted, 2006, s. 3). Videre skriver Baratz-Logsted om samlingen:

Please be advised: none of the stories solve the problem of what to do about Iraq or deliver a prescription for curing cancer. But then, how much of fiction, either genre or literary, ever does? The stories do, however, have an awful lot to do with friendship and laughter, love and death – i.e., the stuff of life. (Baratz-Logsted, 2006, s. 4)

Selv om denne samlingen kom ut før kronikken til Gorman, er det tydelig at disse to er enige om de urettferdige kravene som stilles til chick lit. Baratz-Logsted føyer seg på denne måten inn i rekken av chick lit-forfattere som føler seg kritisert av andre kvinnelige forfattere som har en sterk mening om, og ønsker å distansere seg fra, sjangeren. Baratz-Logsted bruker i likhet med Gorman annen sjangerlitteratur for å illustrere hvordan chick lit blir urimelig behandlet. De mener at kravet om relevans er spesielt for nettopp denne sjangeren.

Noe annet som er interessant er hvordan det ofte blir kommentert, både av forskere, forfattere og journalister, at "krangelen" hovedsakelig foregår kvinner imellom. "The only problem with 'chick lit' is the name" er en kronikk jeg også vil komme inn på senere. Den er skrevet av Jenny Geras, redaktør ved Pan Macmillan, som er kritisk til hvordan kvinner kritiserer hverandre for hva de leser og skriver. Geras retter langt på vei fingeren mot kvinnene selv, og mener at de gjennom sine holdninger er ansvarlige for at chick lit-bøker blir sett på som "guilty pleasures" (Geras, 2012). Det at det gjennomgående gjøres et nummer ut av at det nettopp er *kvinner* som krangler, kan tyde på en underliggende, og kanskje gammeldags, feministisk holdning om at kvinner helst bør stå sammen og støtte hverandre, uansett hva. Dette kan dermed sees på som enda et slags feministisk krav, ikke til litteraturen selv, men til forfatternes oppførsel. Kjønnsaspektet gjennomsyrrer dermed hele debatten, fra tekstnivå og opp til observasjonen av de kvinnelige forfatterens reaksjoner.

Relevans og sjangerlitteratur

Jeg var tidligere kort innom Cawelti i sammenheng med sjangerens ambivalens, og diskusjonen om hvor vidt den er feministisk. Den sjangerlitterære tilnæringsmåten er nyttig når det gjelder kravene til feministisk relevans i litteraturen. For Cawelti er sjangerlitteratur nemlig en type litteratur som skaper sin egen fantasiverden (Cawelti, 1976, s. 10). Den består av arketyperiske historier som har fått en eller annen kulturell relevans. For Cawelti er imidlertid ikke denne relevansen hovedfokus, den er mer et virkemiddel for å skape interesse for teksten. Hvis jeg tolker ham rett, blir chick lits kulturelle relevans, som debatteres så heftig, "kun" et virkemiddel for å gjøre oss fascinert av den underliggende arketyperiske historien, den som er lik, uansett kultur. Dette nettopp fordi chick lit er sjangerlitteratur, og i egenskap av å være sjangerlitteratur må den inneholde visse indre motsetninger som speiles i kulturen.

For Cawelti er det således vanskelig å vite om litteratur er årsak eller virkning, om den er autonom uten effekt på for eksempel politikk og økonomi, om den blir populær først og fremst på grunn av historien, eller om det er på grunn av iboende verdier og holdninger. Fordi forholdet mellom litteratur og samfunn er viktig i chick lit-debatten, vil jeg gå kort inn i momentene hans her. Cawelti diskuterer tre hovedtilnæringsmåter til forholdet mellom kultur og litteratur: "impact" eller effekt-teorier, deterministiske teorier og symbolistiske eller refleksive teorier. For "impact" og effekt-teoretikerne har litteraturen ganske enkelt en effekt på menneskelig oppførsel. Dette er også den eldste av disse tilnæringsmåtene, og den som eksempelvis har blitt brukt for å rettferdiggjøre sensur. For de deterministiske teoretikerne formes litteraturen av underliggende psykologisk eller sosial dynamikk. Litteraturen blir dermed virkning, og ikke årsak. De symbolske eller refleksive teoriene gir det kunstneriske uttrykket en spesiell form for autonomi. Verket består av symboler og myter, og disse kan både reflektere en kultur, og ha en rolle i formingen av en kultur (Cawelti, 1976, s. 21–27). Caweltis konklusjon på denne diskusjonen er en antakelse om at sjangerlitteraturen blir et kollektivt kulturelt produkt, fordi den lykkes med å artikulere et fantasimønster som er akseptabelt, eller foretrukket, av den aktuelle kulturelle gruppen (Cawelti, 1976, s. 34). Sjangerlitteraturen blir dermed et slags verktøy, en arena der leseren kan utforske sitt behov for spenning og trygghet samtidig,

en arena der motsetninger innen en kultur tilsynelatende blir oppløst. Slik kan det virke som om Cawelti først og fremst ser litteraturen som et produkt av kulturen, det er i hvert fall dette som er lettest å stadfeste. Hvorvidt kulturelle eller samfunnsmessige elementer kan være et produkt av litteratur, er mye vanskeligere å si.

Det er interessant at man i all debatt om hvorvidt chick lit kan påvirke kjønnsstrukturer i samfunnet, ikke har gått videre inn på en generell diskusjon om litteraturens påvirkningskraft. Spesielt siden litteraturen ofte analyseres i lys av hvilken effekt den har på konstruksjonen av stereotyper, og også til en viss grad hvordan disse stereotypene påvirker både lesere og resepsjonen av forfattere. Men når det er sagt, er også mye av fokus i disse analysene å se på hvilke holdninger litteraturen har oppstått fra. Det vil si, ikke litteraturen som årsak til samfunnsmessige endringer, men litteraturen som produkt av et samfunnsmessig/kulturelt syn på kvinner som lesere, forfattere og generelt. Det som i hvert fall *ikke* er representert i denne debatten er et syn på litteraturen som autonom. Den blir hele tiden målt opp mot, og referert i forhold til, "virkeligheten".

Skei stiller, i likhet med Cawelti, spørsmålsteget ved sjangerlitteraturens påvirkningskraft på samfunnet. Når det gjelder krim sier han det slik:

Det samfunnskritiske element mange synes å se i kriminallitteraturen i vår tid, kan like gjerne betegnes som samfunnsbeskrivende – som en nødvendig bakgrunn som selvsagt skifter med samfunnsendringene. (Skei, 2008, s. 10).

Dette gjelder også chick lit: Det er vanskelig å si i hvilken grad samfunnsbeskrivelsene i disse romanene er normative, eller deskriptive, fordi bøkene i egenskap av å være sjangerlitteratur, er nødt til å ha en eller annen form for indre konflikt. Hvordan man ser på dette avhenger også av i hvilken grad man trekker forfatteren inn i bildet. En forfatter kan imidlertid ha en intensjon om å påvirke samfunnet, uten at litteraturen nødvendigvis gjør det. Marian Keyes har for eksempel en tydelig intensjon om å skape endring med sine bøker, men om, og i hvilken grad hun gjør det, er vanskeligere å finne ut av.

Hvis jeg ser på chick lit som hovedsakelig sjangerlitteratur, i stedet for i hovedsak som feministisk litteratur, blir diskusjonen om relevans en annen. Fokuset her er på relevans som virkemiddel, eller som effektivt bakteppe for handlingen, som primært har

mål om å være eskapistisk. Dette utelukker ikke en samfunnsmessig debatt, men hovedfokus er altså ikke der.

Kvinnelitterær arv

Kravene om feministisk relevans, som tilsynelatende stilles så mye strengere til chick lit enn til annen sjangerlitteratur, har også fått forskere til å se tilbake. Tania Modleski vier i innledningen til den andre utgaven av *Loving With A Vengeance* mye plass til den "nye" sjangeren chick lit. Kravene til sjangeren, og hvordan den blir sett på som farlig for både kvinnelige forfattere og lesere høres kjent ut, sier hun (Modleski, 2008, s. xxiv).

Modleski er ikke alene om å trekke disse parallellene. De fleste som ønsker å sette chick lit i en litteraturhistorisk kontekst, sammenligner den med *romance*-litteraturen, selv om linjer også blir trukket til andre sjangere, som *bildungsroman*, *komedie* og *novel of manners*. Dette blant annet på grunn av at *Bridget Jones's Diary* har så åpenbare strukturelle likheter med Jane Austens *Pride and Prejudice* (noe som også tydeligvis var bevisst fra Fieldings side). Sjangerens ironiske og humoristiske trekk, samt dens fokus på selvutvikling, bidrar til dette. Det er imidlertid uenighet blant forskere om dette også.

Julie Wells går, som tidligere nevnt, i sitt essay "Mothers of Chick Lit? Women Writers, Readers, and Literary History" til angrep på nettopp oppfatningen om at det går en direkte linje fra for eksempel Jane Austens litteratur til dagens chick lit. Wells mener den kontinuerlige linking mellom gamle klassikere og chick lit-bøker kun er kynisk markedsføringstaktikk, benyttet av forfatterne selv for å skaffe seg ufortjent troverdighet (Wells, 2006, s. 48–49). Wells fokuserer særlig på de romantiske og forbruksmessige aspektene ved chick lit og er dermed typisk for dem som er kritiske til sjangeren. Hun avslutter essayet med en parallell til Austens karakter Catherine Morland (fra *Northanger Abbey*) og advarer om farene unge, uinformerte lesere risikerer ved å kun fordype seg i denne typen litteratur (Wells, 2006, s. 68).

I tillegg til å være et eksempel på kritikere som først og fremst fokuserer på romantikk og forbrukermentalitet i sjangeren, blir Wells også her et eksempel på de som ser på litteraturen som en påvirkningskraft, og en potensiell fare for unge, påvirkelige lesere. Dette er et syn på forholdet mellom litteratur og lesere som tydelig utmerker seg som en gjentakelse av fortidens resepsjon av kvinnelitteratur.

Harzewskis essay i samme utgivelse (*Chick Lit: The New Woman's Fiction*) går inn i hvordan *romance fiction*, helt fra romanens begynnelse, har blitt sett på som farlig for kvinner. Hun siterer blant annet, som mange andre, essayet "Silly Novels by Lady Novelists" av George Eliot, der Eliot legger særlig vekt på den negative effekten denne typen fiksjon har på ryktet til kvinnelige forfattere (Harzewski, 2006, s. 29). Harzewski beskriver hvordan chick lit har videreført flere store litterære tradisjoner, inkludert det som på engelsk heter *traditional prose romance*, *popular romance* og *the novel of manners*. *Prose romance* beskrives som en sjanger som alltid har egget til debatt om den kvinnelige forfatters moral, og også debatt om dens underholdende og belærende verdi. *Romances* ble ofte sett på som "farlige" og kvinnelige lesere sett på som lett bytte for den stormfulle tematikken. "Critics cast the early novel reader as they did the romance reader – that is, as a vulnerable female" (Harzewski 2006, s. 32).

Jeg ser her flere likheter med chick lit-debatten. Kritikken som Eliot førte mot sjangeren *romance fiction*, føres i dag videre av moderne forfattere. Dette er forfattere som DJ Connell, Elizabeth Merrick (som beskrevet i kapittelet "Kravet om relevans"), Doris Lessing, Beryl Bainbridge og Susan Sontag (Harzewski 2006, s. 30; Harzewski, 2011, s. 2; Modleski, 2008, s. xxii; Baratz-Logsted, 2006, s. 3). Ingen av disse skriver selv chick lit, men de mener allikevel at chick lit-betegnelsen er skadelig for kvinnelige forfattere. Dette fordi de opplever at den har en negativ påvirkning på mottakelsen av dem selv.

Diskusjonen handler dermed like mye om kvinnelige forfatteres selvforståelse, som om synet på kvinnelige lesere som ekstra sårbare. Implisitt i dette ligger en mening om hva chick lit er, og en følelse av at man må forsvare seg mot dette stempelen. Denne tendensen til å gå i forsvar kan tyde på at skikkelsen "den kvinnelige forfatteren" fortsatt er en sårbar skikkelse, og at kravene til kvinnelige forfattere om å gi ut høy litteratur er sterkere enn til for eksempel menn. De må dermed hele tiden svare til et slags universelt krav om feministisk relevans, som jo diskusjonen om chick lit viser. Det er dette synet på både den kvinnelige leser og den kvinnelige forfatter som svak, som blant annet Harzewski og Modleski synes å finne både i fortiden og i nåtidens chick lit-debatt.

En annen forsker som ønsker å se på resepsjonshistorie, er Cecilia Konchar Farr. I sitt essay "It Was Chick Lit All Along" fra samlingen *You've Come aLong Way, Baby: Women, Politics and Popular Culture* (2009) går hun inn i romanens resepsjonshistorie. Farr går dermed litt lenger enn de som kun ser på kvinneromanens resepsjonshistorie.

Farr ønsker en mer grunnleggende omveltning av hvordan vi vurderer romanens estetiske verdi. Ifølge Farr er det i dagens kulturelle konstruksjon av chick lit, sex, penger og setting (den urbane reklame, finans eller forlagsverden), ikke karakterer, personlige forhold og hendelser som vektlegges. Som et forutsigbart resultat av dette blir sjangeren oppfattet som overfladisk (Farr, 2009, s. 204). For Farr, i likhet med Harzewski, er svaret på kritikken mot chick lit å se den i lys av romanens historie. Ifølge Farr er den engelske romanen kvinnens domene, både gjennom karakterer, forfattere og lesere. De som fra et tidlig tidspunkt la merke til dette, og som ønsket å kontrollere kvinners adferd, oppmuntret dem til å holde seg unna romaner. Når romanen etter hvert fikk høyere status skjedde det, ifølge Farr, på grunnlag av estetikk heller enn moral og økonomi. Mens deler av romanlitteraturen ble innlemmet i høylitteraturen, ble underholdningsromanen værende i det lave sjiktet. Dette fikk konsekvenser for romanen og studiet av den. Feministiske litteraturteoretikere som tar for seg denne konstruerte og politiske historien om romanen er blant annet Jane Tompkins, Elaine Showalter, Dale Spender, Janice Radway, Sandra Gilbert og Susan Gubar (Farr, 2009, s. 206–207). Farr beskriver videre hvordan noen av romanens viktigste kvaliteter dermed har gått "tapt". Disse er: 1. Sympati og empati: sympati og identifikasjon fra lesere til karakterer. 2. Affekt: hvordan romanen appellerer til ekte følelser. 3. Underholdning: spennende historier som inspirerer til kommunikasjon (og forbruk). 4. Dannelse: historisk, politisk eller geografisk informasjon som gjennom romanen deles. 5. Engasjement: sosiale budskap som får lesere til å handle (Farr, 2009, s. 209). Kritikerne devaluerte det romantiske plotet, den sosiale kritikken, og gjorde narr av sentimentaliteten i romanen: "They reduced a diverse and democratic genre to a few monumental texts, all by 'serious literary artists' who tended to resemble the white male academics who studied them" (Farr, 2009, s. 207).

For Farr er chick lit som sjanger dermed et eksempel på alle de kvalitetene som gjorde oss fascinert av romanen i utgangspunktet. Hvis vi skal forandre hvordan vi vurderer chick lit (og annen kvinnelitteratur) i dag må vi først endre vårt syn på, og vår estetiske forståelse av, romanen, hevder hun. På den måten kan den analyseres på egne premisser, heller enn at den hele tiden sammenlignes med disse "monumentale" tekstene av mannlige, seriøse litterære kunstnere. Akademikere som i følge Farr har forsøkt å endre dette er blant annet Tompkins og Radway (Farr, 2009, s. 210). Farr presenterer her en mer løsningsorientert tilnærming til resepsjonsproblematikken. Hun

tilbyr et alternativ til det som kan oppfattes som manglende føringer for hvordan chick lit-romaner skal vurderes. Disse romanenes tapte kvaliteter kan dermed bli et nyttig verktøy for de som ønsker å rydde opp i sjangerens resepsjonskaos. Litteraturen vil da også få en verdi ut over det å ha feministisk relevans.

Harzewski går, i sin bok *Chick Lit and Postfeminism*, dypere inn i de sjangere som har ledet opp mot chick lit, og deres resepsjon. Dette er et stort tema, som jeg ikke har plass til å gå mer inn i her, men som er viktig å nevne som del av den feministiske debatten. Romanens tapte kvaliteter er også interessante i forhold til Marian Keyes. Mye av rosen hun får for sin litteratur går på at hun skaper levende og gjenkjennelige karakterer, på at hun evner å påvirke leserens følelser og på hvordan historiene er personlige. Dette vil jeg komme inn på i den del av oppgaven som handler om Keyes.

Bokomslag – synlighet og salg fremstøt

Et av de siste tilskuddene i diskusjonen om chick lit, er en tilspissing av omslagsdebatten. I kronikken *Look beyond the pastel shades* fra 2011, påpeker Pavel Barter hvordan chick lit-omslagene og innholdet ikke lenger stemmer over ens: "*In My Sister's Shoes* tells the story of a career woman who has to look after her sister's children when the sibling gets cancer. The title is metaphorical, yet the publisher illustrated the cover with shoes, seemingly reducing it to a story about shopping" (Barter, 2011).

Det er mange som nevner dette misforholdet mellom utseende og innhold. Modleski kommenterer i sin innledning hvordan forlag bevisst ser bort fra sjangerens indre variasjon, for å kapitalisere på "the tried and true" (Modleski, 2008, s. xxii), og Harzewski beskriver hvordan nyere romaner feilaktig blir merket som chick lit (Harzewski, 2011, s. 146).

Adam Sherwin siterer i artikkelen "Have we fallen out of love with chick lit?" blant annet redaktøren i Marie Claire, Eithne Farry, som skylder på forlagsbransjens tendens til å sette feil omslag på bøkene: "I'm surprised when I see that a lot of books are sold in covers with shoes and cupcakes because often the subject matter of the book inside isn't frothy and frivolous" (Sherwin, 2011). I artikkelen brukes forfatteren Polly Courtney som eksempel. Courtney droppet forlaget sitt HarperCollins offentlig, i protest mot det hun oppfattet som "nedverdiggende og fluffy" forsider (Sherwin, 2011).

Helen Rumbelow nevner i artikkelen "Chick lit: the romance is over", kampen mellom Polly Courtney og HarperCollins. Hun diskuterer effekten av merkelappen chick lit, og forlanger, i likhet med Barter, endringer:

And now time is forcing change. The original chick lit stars are no spring chickens anymore, and they face a choice. Continue writing about young love, or move into darker, more mature territory. Stuff that definitely can't come with a glittery cover. (Rumbelow, 2012)

En annen forfatter som valgte å droppe forlaget sitt, er Orna Ross. Hun bestemte seg for å stå som utgiver selv, etter at Penguin ville gi ut romanen hennes med et chick lit-utseende. I følge Barter, som også har skrevet artikkelen "Publishers be damned", var romanen hennes "a cross-generational murder mystery set during the Irish civil war of 1922" (Barter, 2012).

Eksemplene ovenfor viser at både lesere og forfattere begynner å bli lei av det de oppfatter som en uriktig merking av bøker. Boken *In My Sister's Shoes*, som nevnt av Barter, er et godt eksempel på det. Det kan tilsynelatende virke som forlagsbransjen henger etter, når de fortsatt insisterer på sine rosa bokomslag.

En annen gruppe forfattere og lesere som også lider som resultat av denne omslagspolitikken, er menn. Artikkelen til Rumbelow, nevnt ovenfor, tar opp hvordan menn begynner å komme på banen, både som forfattere og lesere av chick lit. Den er sentrert rundt forfatteren Emlyn Rees, i tillegg til forfatterne Mike Gayle og Matt Dunn. Alle disse tre mannlige forfatterne har skrevet chick lit, eller bøker med feminin markedsføring. Ifølge Rumbelow, som refererer til en undersøkelse, har en femtedel av britiske menn lest chick lit, og tallet er stigende.

My novel had a crocheted bride and groom on the cover. Show me a man who'll buy that," Dunn says. "And yet they do," he goes on. "They hide it under the cover of *Electrical Parts* magazine. Men say to me, 'I'm so pleased I can get your books on Kindle now.' If the covers were a barrier to men reading my books, it's such a relief Kindle means it has gone. (Rumbelow, 2012)

Ifølge forfatterne intervjuet i artikkelen er bokomslagene dermed et hinder for menn som ønsker å lese chick lit. Chick lit undervurderer på denne måten menn, fordi den ekskluderer dem fra et materiale de ellers ikke kan få nok av: komedier (Rumbelow, 2012).

Denne misnøyen med omslagene er noe av det som er mest gjeldende i debatten i dag, både når det gjelder chick lit som kvinnelitteratur og potensiell litteratur for (og av) menn. Den viser at forlagenes definisjon av chick lit muligens har blitt meningsløs vid. Problematikken henger også sammen med hvordan *begrepet* chick lit i dag oppfattes. Dette vil jeg komme tilbake til.

Sjangerens grunnmønstre – potensial og problem

Ut fra diskusjonene som gjør seg gjeldende om chick lits covre, kan man kanskje si at forvirringen rundt *hva* som er chick lit er større nå enn noen gang. Da er det også interessant å spørre seg selv: Hva var det som i utgangspunktet førte til denne forvirringen? Hvilke egenskaper er det chick lit har (eller mangler) som gjør at denne forvirringen oppstår? Her er det å se på chick lit som sjangerlitteratur nyttig.

For Cawelti består sjangerlitteratur, som tidligere nevnt, av arketyperiske historier som har fått en eller annen kulturell relevans. Han presenterer i sin bok fem typer generelle, underliggende historietyper som all sjangerlitteratur er basert på: "Adventure; Romance; Mystery; Melodrama; Alien Beings or States" (Cawelti, 1976, s. 39).

Skei beskriver i sin bok *Blodig Alvor* det han kaller sjangerlitteraturens *grunnleggende mønster* (Skei, 2008, s. 12). Ifølge Skei er krimsjangerens grunnleggende mønster etterforskning og oppklaring (Skei, 2008, s. 15–16). Ifølge Skei kan det være flere grunnleggende mønstre i en og samme sjanger. Det er for eksempel ikke forbeholdt krim å ha mønsteret etterforskning – oppklaring, men poenget er at dette mønsteret må bli gitt dominant status og være i forgrunnen (Skei, 2008, s. 27–28). Problemet oppstår når jeg skal overføre dette til chick lit, det vil si forsøke å finne ut av hva som er chick lits grunnleggende mønster. Hvis jeg tar utgangspunkt i debatten om chick lits relevans, og forsøker å finne et grunnleggende mønster, dukker det opp i hvert fall to: kjærlighetsmønsteret (kvinne møter mann – problemer oppstår – kvinne får mann) og selvutviklingsmønsteret (heltinnen møter i løpet av boka hindringer, som skal forme henne som karakter, hun overvinner hindringene til slutt). Det første mønsteret har mest til felles med *romance*-litteratur, det siste med *novel of manners* og *bildungsroman*. Hvis jeg overfører dette til Caweltis generelle historietyper, finner jeg likheter med både kategoriene *romance*: "(...) its organizing action is the development of a love

relationship, usually between a man and a woman” (Cawelti, 1976, s. 41) og *adventure*: ”The central fantasy of the adventure story is that of the hero – individual or group – overcoming obstacles and dangers and accomplishing some important and moral mission” (Cawelti, 1976, s. 39).

Ut fra dette oppstår det et interessant problem: Hvilket av chick lits mønstre blir det lagt hovedvekt på, det vil si, hvilket av disse mønstrene er chick lits grunnleggende mønster? Det kan virke som om mye av årsaken til forvirringen rundt sjangeren og hva den egentlig handler om, stammer fra det at den aldri har utviklet et dominerende mønster. Dette kan skyldes at den ikke har hatt lang nok modningstid, som jeg diskuterte i kapitlet ”Sjangerutvanning, forlagsstrategier”, i tillegg til at den hadde en eksplosiv tidlig fase. Den fremstår dermed i dag som en sjanger med to, like dominerende, grunnleggende mønstre. Det er mulig denne todeltheten betyr at chick lit er en slags ny type sjanger-hybrid, en ny type sjangerlitteratur som har to like sterke grunnleggende mønstre, og som baserer seg like mye på to forskjellige arketyper. Hvis det er slik, er det imidlertid usikkert hvor godt denne hybridene fungerer, eller om dette kun skaper forvirring.

Det er også mulig dette kunne ha fungert, om det ikke var for det kjønnete aspektet. Det at det ene mønsteret kan brukes som feministisk alibi (selvutviklingsmønsteret), der det andre får feministisk kritikk (kjærlighetsmønsteret) er med på å skape ytterligere forvirring. Dette kan bety at det faktisk at sjangeren hele tiden analyseres i forhold til om den har feministisk relevans eller ikke, i stor grad bidrar til forvirringen. Det finnes altså både feministisk litteratur og mer tradisjonell romantisk litteratur innen samme sjangerkategori. Dette gir oss mange forskjellige typer litteratur: for det første den typen chick lit som har hovedfokus på kjærlighetshistorien. Denne litteraturen får som regel feministisk kritikk. Videre er det litteraturen som har fokus på hovedkarakterens selvutvikling. Denne typen chick lit får kritikk for sine mannsbeskrivelser. I tillegg kommer hovedmengden chick lit, som etter min mening befinner seg et sted imellom, ved at den problematiserer dragningen eller dynamikken mellom disse to temaene, og som i følge Harzewski på den måten er postfeministisk. I et feministisk perspektiv kan denne dragningen mellom bøkens tematikk symbolisere dragningen den moderne kvinnen opplever mot både kjærlighets- og familielivet og mot arbeidslivet.

Det kan virke som om det å analysere chick lit fra et feministisk ståsted ikke er nok. Siden dette er en tilnærming som, på grunn av sjangerens ulike grunnleggende mønstre, aldri kan komme til noen konklusjon, er det nødvendig med flere tilnæringsmåter. Etter min mening er det å analysere chick lit som sjangerlitteratur en tilnærming som kan supplere kjønnsperspektivet på en god måte. Dette utelukker ikke kjønnede tolkninger: Et interessant aspekt ved Caweltis historietyper, er nettopp at *romance* er den kvinnelige ekvivalenten *til adventure*. Kan vi da ta dette videre og si at chick lit er i en slags forvirret tilstand, mellom et kvinnelig og et mannlig *adventure*-mønster? Dette er en interessant tilnæringsmåte som jeg ikke har plass til å yte rettferdighet i denne teksten. Jeg vil imidlertid påpeke at en sjangerlitteratur-teoretisk tilnærming kan være en vei å gå om man vil belyse chick lit på en helt ny måte.

Del II: Marian Keyes forfatterskap – sjangermessig forventningsinnfrielse og overskridelse

I påfølgende fem kapitler vil jeg ta for meg resepsjonen av Keyes forfatterskap, i tillegg til å se på Keyes som både forfatter av chick lit, og forfatter av sjangerlitteratur. Det er interessant å se hvordan forfatterskapet og resepsjonen av det virker inn på hverandre. Når jeg sikter til Keyes forfatterskap, mener jeg helheten som utgjøres av verkene og av forfatterskikkelsen slik den fremstilles og selvfremstilles. Materialet jeg undersøker består derfor av både paratekster, dvs. peritekster (bokomslag), og epitekster (nettside, intervjuer), og det som vanligvis forstås som resepsjonsmateriale, nemlig medietekster som ikke er en del av parateksten³ (anmeldelser, kronikker, artikler). Når jeg skal skille mellom epitekst og resepsjonsmateriale, noe som kan være vanskelig, har jeg tatt utgangspunkt i at både nettsiden til og intervjuene av Keyes er preget av hennes intensjon og ansvar som forfatter (se s. 46). I tillegg vil jeg i avslutningen diskutere sjangerens potensielle utvikling, og chick lit-betegnelsens indre spenning.

³ For Genette er parateksten ikke en klar grense, men heller tekstens terskel. Leseren velger ved hjelp av parateksten om han/hun vil gå over terskelen eller ikke. Paratekst består av peritekst, som man finner i selve utgivelsen (tittel, forord, bokomslag, osv.) og epitekst, det som finnes utenfor utgivelsen (brev, dagbøker, intervjuer, samtaler) (Genette, 1997, s. 1–5).

Presentasjon av forfatter og forfatterskap

Marian Keyes har gitt ut 10 romaner i tidsrommet 1995–2009: *Watermelon* (1995), *Lucy Sullivan is Getting Married* (1996), *Rachel's Holiday* (1998), *Last Chance Saloon* (1999), *Sushi for Beginners* (2000), *Angels* (2002), *The Other Side of the Story* (2004), *Anybody Out There?* (2006), *This Charming Man* (2008), *The Brightest Star in the Sky* (2009).

I tillegg til dette skriver hun noveller og journalistiske tekster, deriblant anmeldelser. Hun har gitt ut to samlinger journalistiske tekster: *Under the Duvet* (2001) og *Further Under the Duvet* (2005). Keyes' siste utgivelse er kokeboken *Saved By Cake* (2012). Hun planlegger en ny romanutgivelse i slutten av 2012. Keyes første roman, *Watermelon*, ble gitt ut på det lille, irske forlaget Poolbeg. Etter suksessen til *Watermelon*, signerte hun avtale med britiske Reed International, som ga ut *Lucy Sullivan is Getting Married*. Da dette forlaget ble kjøpt opp av Random House i 1997, byttet hun til det britiske forlaget Penguin, hvor hun fortsatt gir ut bøkene sine (O'Connell, 1999).

Keyes har vunnet tre priser for sine bøker: for *Anybody Out There?* vant hun The British Book Award for popular fiction og The Inaugural Melissa Nathan prize for Comedy Romance. For *This Charming Man* vant hun også The Irish Book award for popular fiction.

Marian Keyes regnes som en av pionerene innen chick lit-sjangeren. Det går fram av resepsjonsmaterialet: intervjuer og anmeldelser som jeg går gjennom nedenfor. Eksempler på forskere som nevner henne i forbindelse med chick lit er Whelehan, som bruker henne som eksempel på en av forsvarerne av sjangeren (2004, s. 9), Harzewski, som nevner henne som en av sjangerens ledende forfattere (2011, s. 17), i tillegg de som bruker bøkene hennes som eksempel på chick lit, eksempelvis Caroline J. Smith (2009, s. 10), Juliette Wells (2006, s. 49), Elizabeth Hale (2006, s. 104) og Rochelle Mabry (2006, s. 202).

Det er vel verdt å merke seg at selv om hun har blitt sammenliknet med, og i noen tilfeller sett på som en etterfølger av Helen Fielding, så kom den første romanen *Watermelon* ut før Fieldings *Bridget Jones's Diary* i 1996. Marian Keyes hadde dermed gitt ut en, kanskje to romaner mot Fieldings ene roman, da begrepet chick lit i 1998 begynte å gjøre seg gjeldende i den britiske forlagsbransjen. Begge disse forfatterne må

kunne regnes som viktige foregangsfigurer for sjangeren, men siden Keyes først ble utgitt i Irland tok det sannsynligvis en stund før romanene hennes fikk feste i England. Det var der begrepet oppstod, og markedet for chick lit var større.

De som velger å sette seg inn i forfatterskapet til Marian Keyes, vil fort oppdage at hun er svært åpen og personlig, både i intervjuer og på sin egen nettside. Helt fra tidlige artikler forteller hun om perioden som alkoholiker i London, selvmordsforsøk og opphold på rehabilitering/avrusning. Her følger en kort oversikt over informasjon om henne som kommer fram i disse intervjuene fra 1996 til i dag.

Marian Keyes ble født i Irland i 1963. Etter juridisk utdanning flyttet hun til London i 1986. Hun hadde da funnet ut at hun likevel ikke ønsket å satse på en juridisk karriere. I London tok hun kortvarige jobber, blant annet som journalist, og skrev innimellom noveller. Hun utviklet etter hvert både depresjon og alkoholisme, og havnet i januar 1994 på Rutland behandlingssenter etter et selvmordsforsøk. I følge både intervjuer og Keyes nettside, har hun vært tørrlagt etter det. Like etter rehabiliteringen på Rutland sendte Keyes til forlaget Poolbeg noen noveller og et forslag til en roman. Seks måneder etter selvmordsforsøket hadde hun en avtale om utgivelse av tre bøker. Det er liten tvil om at hennes dramatiske historie har vært fristende for både pressen og de som har som jobb å promotere Keyes.

I 2009, sannsynligvis etter utgivelsen av *The Brightest Star in the Sky*, fikk Keyes en ny, psykisk knekk, som gjorde henne ute av stand til å skrive på to år. Keyes har skrevet mange blogginnlegg/nyhetsbrev på sin egen hjemmeside, som omhandler denne perioden. Dette har også fått oppmerksomhet i media.

Selviscenesettelse

I *Cosmopolitan Culture and Consumerism in Chick Lit* skriver Smith:

The author bios at the back of chick lit texts serve as evidence of this fact; they emphasize the similarities between the the authors, their characters, and their readers. Bank highlights her single status in her author biography, noting that she "lives in New York City with her Labrador retriever, Maybelline," while Sherrie Krantz emphasizes her own career achievements, a major focus of her protagonist's quest. Helen Fielding's author photograph for the hardcover, 1998 British edition of *Bridget Jones's Diary* even goes so far as to mimic the cover design. Both Bridget Jones, on the cover of the novel, and Fielding, on the back of

the inside flap, are photographed in profile, smoking cigarettes". (Smith 2008, s. 6–7)

I følge Smith er det vanlig at forfatterne, blant annet via bokomslagene, bevisst lar seg assosiere med sine karakterer. Harzewski vier i sin bok flere kapitler til hvordan det skapes paralleller mellom forfatter og protagonist. Ifølge Harzewski er det hovedsakelig gjennom paratekstene dette skjer, ved blant annet bilder på omslag, intervjuer og artikler. For Harzewski blir chick lit et postfeministisk "speil" eller en "memoir" (Harzewski, 2011, s. 159), både når det gjelder likheter mellom protagonist og forfatters liv, karriere og utseende. Det at forfatterne i publiseringsprosessen ofte blir trukket frem som vakre og motebevisste, kan, ifølge Harzewski, føre til et press på debuterende forfattere. Dette fordi bøkene blir publisert med hovedfokus på forfatterens framtoning, heller enn på litterær kvalitet. Hun skriver også at i journalistisk omtale av chick lit pleier ros for motesans å overskygge positiv omtale av litteraturen (Harzewski 2011, s. 159–163).

I *Diegesis* skriver Imelda Whelehan noe lignende, nemlig at chick lit-forfattere, gjennom sine bestselgende tekster, produserer et fascinerende "rags-to-riches"-narrativ basert på eget liv. Slik skaper de en illusjon om at alle kan skrive en bok basert på sitt eget liv, og bli rik på det (Whelehan, 2004, s. 10).

Til forskjell fra Smith, som tar utgangspunkt i bokomslagene, tar Whelehan utgangspunkt i teksten, og hvordan tekstens likhet med forfatterens liv skaper en illusjon som leseren fascineres av. Wells derimot etterlyser i sin tekst flere likheter mellom forfatter og protagonists litterære ambisjoner. Ifølge Wells er det ingen av heltinnene i chick lit som, i likhet med sine skapere, drømmer om å skrive en suksessfull chick lit-roman (Wells, 2006, s. 56). Hun mener at sjangeren mangler beskrivelser av kvinners litterære talenter og ambisjoner (Wells, 2006, s. 58). Wells kommer her til annen konklusjon enn de som vektlegger likhetene mellom forfatter og protagonist. Dette kan komme av at hun fokuserer på det romantiske plotet. Det er, etter min mening, et noe merkelig krav til litteraturen at den må inneholde protagonister med samme yrke som forfatteren. Det er dog ikke sikkert at Wells mener dette skal være et krav, men det påpekes som en mangel. Det går frem av teksten at dette er en direkte konsekvens av Wells' søken etter feministiske verdier i bøkene.

I disse forskernes tolkninger, ser jeg tre plan som de mener forfatter og protagonist møtes på. Det ene er gjennom selve teksten, det vil si innholdet, stilen og tematikken. Forfatter og protagonist møtes her via temaer som angår dem begge, og Whelehans "rags-to-riches"-narrativ basert på forfatterens eget liv. Det andre er gjennom parateksten, for eksempel forfatterbiografi- og omslagsbilde, men også gjennom intervjuer og hjemmesider. Siden paratekster, ifølge Genette, er knyttet til en forfatters intensjon og ansvar (Genette, 1997, s. 3), er anmeldelser og andre journalistiske tekster som ikke består av intervjuer av/med forfatter, strengt tatt ikke paratekster. Det er likevel liten tvil om at både anmeldelser, kronikker og omtaler har hatt stor innvirkning på hvordan forfatter og protagonist blir koblet. Det tredje planet er dermed de medietekstene som ikke er paratekster.

I Marian Keyes tilfelle er det meste av materialet som iscenesetter henne som forfatter paratekstuel, det vil si, påvirket av hennes intensjoner som forfatter. De fleste tekstene som omhandler henne som forfatter og person er intervjuer. Navnet hennes forekommer ikke ofte i tekster som diskuterer chick lit generelt, derimot diskuteres chick lit ofte i de tekstene som omhandler Keyes spesielt. I tillegg til at personlige biografier gjerne gis i sammenheng med intervjuer, har hun en tilsvarende biografi tilgjengelig på sin hjemmeside. Det første som møter leseren der er en tegneserieaktig versjon av forfatteren selv. Fargene og designet på hjemmesiden er holdt i samme stil som bøkene, men det kanskje mest interessante er nyhetsbrevene som Keyes legger ut med varierende mellomrom. Disse er svært personlige, og inneholder beskrivelser av blant annet selvmordstanker i forbindelse med depresjonen i 2009. *Saved by Cake* handler om hennes kamp disse to årene, og hvordan det å bake "reddet" henne. Disse nyhetsbrevene er en studie i seg selv, og umulige å gjengi uten å bruke mye plass på innholdet. Poenget er at de er veldig personlige, og skrevet i samme stil som hun ofte gir sine egne protagonister, spesielt i de tilfeller hvor protagonistene også er førstepersonsfortellere. Dette, sett i sammenheng med at de ofte sliter eller har slitt med depresjoner og avhengighet, gjør at skillet mellom Keyes og hennes karakterer blir relativt tynt. Slik sett er hun en typisk chick lit-forfatter. Boken *Saved by Cake* forsterker inntrykket, hvor Keyes' selv for første gang havner på forsiden av sin egen bok. I ekte "rosablogger"-stil, blir hun framstilt på en glansbildeaktig måte: Omgitt av pastellaktige kaker sprøyter hun glasur på cup-cakes. Selv om hun med denne boken befinner seg i en annen sjanger, er fortsatt chick lit-referansene til stede.

Det er tydelig at det hovedsakelig er Keyes selv som iscenesetter koblingen. Som jeg tidligere har nevnt, er det meste av materialet som omhandler Keyes en del av parateksten. Det betyr at hun har en viss kontroll over hva som blir publisert om henne, inkludert hvordan hun linkes til sine egne protagonister. Ingen av de anmeldelsene jeg har lest har dette fokuset. Det er noe som blir tydelig i intervjuer, på hjemmesiden og i selve romanene.

Det Keyes "mangler" som chick lit-forfatter er fokuset på mote, konsum og eget utseende. Keyes er ikke opptatt av å portrettere sitt liv som perfekt. Hun er heller ikke framstilt som vakker på den samme, tilsynelatende polerte, måten som andre chick lit-forfattere. Det gjelder eksempelvis for Candace Bushnell, som til forveksling ligner Carrie Bradshaw (en av hovedkarakterene i *Sex and the City*), som hun også deler initialer med. Keyes blir sjelden vurdert i forhold til sin motesans, som for eksempel Kinsella blir (Harzewski, 2011, s. 161). Selv om Keyes absolutt har konsum- og motematikk i romanene sine, oppleves dette aldri som noe hovedpoeng. Det kommer som regel frem igjennom hva karakterene jobber med. Keyes' protagonister er, av et tilfeldig utvalg: i *Last Chance Saloon*: regnskapsfører, IT-konsulent og designer; i *Sushi for Beginners*: redaktør for et glanset magasin, redaksjonsassistent og hjemmeværende; i *The Other Side of the Story*: litterær agent og forfattere; i *Anyboy out There*: PR-person og privatetterforsker; i *This Charming Man*: journalist, stylist og hjemmeværende. Hvor viktig arbeidsplass og yrke (eller mangel på det) er som tematikk eller arena varierer fra roman til roman, men dragingen mellom arbeidsliv og familieliv blir ofte tematisert. Dermed vil det også variere hvor viktige konsumeraspektene er. I tilfellet Lola Daily (*This Charming Man*) er mote viktig, fordi hun jobber med klær. Gjennom Lola får vi innblikk i livet til en stylist, men yrket hennes er også en inngangsport til møtet med hennes noe utradisjonelle flørt, transvestitten Rossa Considine.

Når temaene for bøkene listes opp på hjemmesiden blir de beskrevet slik: "The books deal variously with modern ailments, including addiction, depression, domestic violence, the glass ceiling and serious illness, but always written with compassion, humour and hope" (www.mariankeyes.com/About).

Hjemmesiden illustrerer sjangerens motsetninger ved at den har en alvorlig intensjon, gjennom for eksempel beskrivelser av bøkens temaer, Keyes biografi og nyhetsbrev, samtidig som den har en intensjon om å virke lettlivet og humoristisk, gjennom den tegneserieaktige presentasjonen av Keyes, sidens layout og tonen i

språket. Mest talende er kanskje linken til nyhetsbrevene. Trykker du på et bilde av en bok med svevende stjerner rundt, og teksten "You'll never guess what I've been up to...", kommer du til detaljerte beskrivelser av angst og depresjon.

Marian Keyes har i flere av de senere intervjuene uttalt at hun er en feminist. Det kommer her frem at hun har blitt mer bevisst på den makten hun som (mye lest) forfatter har, og hun velger å dreie boksamtalene over på alvorlige temaer. I et av intervjuene hun ga i sammenheng med utgivelsen av *Anybody Out There?* sier hun:

I am a chick-lit writer (...) I think it's actually a very important genre, because it's about the conflicts and confusions of our post-feminist world, where we're told we're equal, but we know we're not. After the first wave, an awful lot of crappy people who missed the point and thought it was about romance and pinkness came along. I have no problem with romance and pinkness, so long as it's balanced with something worthwhile. (Lavery, 2006)

I det samme intervjuet sier hun også: "You've got to go, 'Shoes, shoes, shoes! Handbags, chocolate!' she says, shouting, and then whispers: 'Women's rights'" (Lavery, 2006). Marian Keyes, i hvertfall i senere tid, ser derfor på både seg selv og sjangeren chick lit som feministisk. Hun har utviklet en klar strategi for hvordan hun skal "lure" inn alvorlige temaer i romanene sine. Hun kommenterer også her sjangerens indre motsetninger, ved å sette "romance and pinkness" opp imot "conflicts and confusions of our post-feminist world" (Lavery, 2006). Det å se på chick lit som kun romantisk, er etter Keyes mening en misoppfatning, spredd av dem som kom til i den "andre bølgen" chick lit. Denne bevisstheten om seg selv som feministisk forfatter, begynner for alvor å gjøre seg gjeldende i forbindelse med utgivelsen av *Anybody Out There?*

Som det kommer frem her, er det vanskelig å ikke ta med forfatterskikkelsen i analysen av et forfatterskap som tilhører chick lit-sjangeren. Det som også er vanskelig er å stadfeste om denne iscenesettelsen er en egenskap litteraturen har i seg selv, eller om det først og fremst skyldes parateksten og mediestoffets fokus. Jeg vil mene at de fleste forfattere i større eller mindre grad bruker seg selv og egne erfaringer i sine litterære verker. Hvor akseptert det er å trekke forfatterskikkelsen inn i analysen av et verk varierer avhengig av verk, sjanger og litteraturteoretisk retning. Når det gjelder chick lit ligger det tilsynelatende implisitt i forskningsdebatten at litteratur og forfatter hører sammen, og tilhører samme verden. Få stiller spørsmål ved sin sammenblanding av forfatter og protagonist. Mye av dette skyldes nok at chick lit så langt primært har

blitt analysert som kvinnelitteratur, noe jeg diskuterer i del 1. Dersom chick lit skal ha et politisk, feministisk budskap, blir forfatterintensjonen med en gang viktig, og da er veien kort til sammenligninger mellom forfatter og hovedkarakter.

Romaner og tendenser

Keyes omtaler sin første roman slik: "In *Watermelon* I found my voice but with the other books I found what I wanted to say" ("How love rescued me from booze and the very brink of suicide", 2000). Ifølge dette intervjuet førte bytte av redaktør til en tematisk endring. Den nye redaktøren oppmuntret Keyes til å utforske sin mørkere side: "But with each book came a new surprise as the early Bridget-Jones-style-single-girl-looks-for-boyfriend theme was gradually replaced by something all together more uncomfortable" ("How love rescued me (...)", 2000). *Watermelon* handler om Claire Walsh som blir forlatt av mannen rett etter at hun føder deres første barn. Hun reiser hjem til sin eksentriske, irske familie for å komme over bruddet og venne seg til sin nye livssituasjon. Dette er den første av flere romaner om Walsh-søstre. Keyes neste bok, *Lucy Sullivan is Getting Married* handler om en kvinne som blir fortalt av en spåkone at hun snart skal gifte seg. Det eneste problemet er at hun ikke har noen mann, og at hun alltid blir tiltrukket av "feil" type menn. Det er i Keyes' tredje bok at temaene begynner å få en mørkere vending. *Rachel's Holiday* er historien om Rachel Walsh, hennes opphold på avvenningsklinikk og forsøk på å bli kvitt alkoholisme. *Last Chance Saloon* handler om tre venner som alle på hver sin måte har problemer: Tara sliter med vekten og har en usympatisk kjæreste, Katherine er en kontrollfreak som har matchende sett av alt og homofile Fintan får kreft i løpet av handlingen. De har alle uoppgjorte forhold i sin fortid, som på et tidspunkt kommer tilbake og hjemsøker dem. Alle er i tretti-åra, men har stagnert, og må ta et oppgjør med seg selv for å komme videre. Også i *Sushi for Beginners* møter vi til en viss grad karakterer som sitter fast i tanke- og handlingsmønstre. Boken *Angels* handler om Maggie, den mest velfungerende av Walsh-søstre, som opplever at hennes perfekte liv faller i grus når mannen har en affære og hun blir sagt opp på jobben. Hun flykter til Los Angeles, og det er opplevelsene hennes der boken handler om. Alle disse romanene handler for så vidt om alvorlige temaer, men hovedfokuset er

fortsatt på de lettere aspektene, som forholdet til menn, humoristiske beskrivelser av det irske familielivet og av arbeidslivet.

Selv om den formørkende tendensen i forfatterskapet ble kommentert allerede i intervjuet fra 2000, så er det med *Anybody Out There?* og den påfølgende romanen *This Charming Man* at Keyes i resepsjonsmaterialet virkelig får oppmerksomhet som en forfatter med noe alvorlig på hjertet. Dette er synlig i anmeldelser av disse to bøkene, og i intervjuer gjort rundt utgivelsen av dem. For *Anybody Out There?* mottok hun to priser, omtalt på side 43. Siden sistnevnte roman er såpass viktig i Keyes forfatterskap, vil jeg gå nærmere inn i tematikk og resepsjon senere i teksten. Jeg ønsker også å ta for meg en av de lettere bøkene i forfatterskapet, og valget falt da på *Sushi For Beginners*. Disse to bøkene belyser temmelig ulike sider av sjangeren, og illustrerer således definisjonsproblematikken. Jeg vil inkludere resepsjonen av *This Charming Man*, ettersom oppfattelsen av Keyes som seriøs forfatter videreføres i mottakelsen av denne romanen. Det er interessant å merke seg at *Anybody Out There?* ble gitt ut i 2006, samme år som omtalen av sjangeren fikk et oppsving i media, og mye av det nyeste forskningsmaterialet ble publisert. På den måten lå forholdene sannsynligvis til rette for en relativt god mottakelse. I det minste sikret det at romanen fikk oppmerksomhet.

Keyes er ikke den første som skriver chick lit-romaner om mørke temaer: Allerede i 2004 kom Cecilia Aherns debutroman *PS I Love You*. Ahern er en annen irsk forfatter som har vist seg å holde seg til mørke temaer. Hvorvidt Keyes har blitt inspirert av Ahern, eller omvendt, kan jeg ikke finne noen direkte bevis på, bortsett fra at Keyes åpenbart støtter Aherns forfatterskap. Hun kommenterer i sin anmeldelse av *The Gift* i Irish Times, "A shift to the dark side of storytelling", hvordan journalister som kaller Ahern en chick lit-forfatter er late, fordi hun egentlig har skapt sin egen sjanger: "magick-lit" (Keyes 2008). Ahern tilhører en gruppe chick lit-forfattere som skriver om alvorlige temaer, og som opplever suksess på grunn av dette. Chick lit kan dermed ha alvorlige temaer uten at det går ut over populariteten, heller tvert imot. Det betyr at denne typen bøker ikke nødvendigvis må handle om sko og shopping for å bli populære. Og det sier noe om at sjangerens målgruppe ikke kun tiltrekkes av lette, forbruksfokuserede bøker.

Da jeg startet oppgaveskrivingen, var *The Brightest Star in the Sky* så ny at jeg valgte å ikke inkludere det eventuelle resepsjonsmaterialet. I denne romanen går Keyes i en litt ny retning, noe som kan være inspirert av Aherns "magick-lit". Handlingen er lagt

til et leilighetskompleks og alle som bor der. Rammen for historien er en mystisk jeg-forteller, som man etter hvert skjønner er en ny sjel som venter på å bli et nytt menneske. Hvem av beboerne av "66 Star Street" som får denne sjelen i sitt liv, (hvem som blir gravid), vet man ikke før mot slutten av romanen. I mellomtiden blir man, på klassisk Keyes-vis, kjent med alle karakterene og deres opp- og nedturer. Denne boken legger ikke, i like stor grad som de to andre, vekt på alvorlige temaer, og har heller ikke fått så mye omtale eller gode anmeldelser som disse. En sjekk på Keyes' nettside illustrerer dette: Der er det lagt ut lange, positive anmeldelser av både *Anybody Out There?* og *This Charming Man*. Boken *The Brightest Star in the Sky* er kun referert til i korte, løsrevne setninger. Det kan være flere årsaker til det: Romanen er muligens ikke like god som de to foregående, romanen kan ha "druket" i fokuset på Keyes og hennes depresjon, eller den generelle interessen for litteratur som chick lit kan ha dalt. Ettersom jeg ikke har lest så mye av resepsjonsmaterialet til denne boken, er det vanskelig for meg å konkludere noe her. Det skal imidlertid bli interessant å se på mottagelsen av neste roman, som kommer ut i slutten av 2012, og i hvilken grad Keyes har fokus på mørke temaer i denne.

I resepsjonsmaterialet finner jeg tre hovedretninger i mottakelsen av Keyes. Én retning der artikkelforfatterne tilsynelatende viser et ønske om å distansere henne fra sjangeren, og heller se på henne som en selvstendig forfatter. I denne sammenheng er det interessant å nevne den praksis de norske forlagene har. Ifølge Bolin blir enkeltforfattere som utvikler en stor nok fanbase, etter hvert "oppgradert". Det vil si at sjangermerkelappen ikke lenger settes på deres bøker eller på forfatterskapet (Bolin, 2010). Dette stemmer med det Kearns skriver om viktigheten av å ha en klar generisk identitet, når man ikke er et etablert forfatternavn (s. 12). Hvis jeg tar utgangspunkt i den norske forlagsstrategien, blir romanens kobling til litterær kategori mindre vektlagt med en gang forfatteren har opparbeidet seg et navn.

Den andre retningen handler om at mottakelsen av Keyes romaner fører til en diskusjon rundt sjangeren og dens verdi. Det er ikke alltid like lett å se om forfatterne av disse artiklene ønsker å påføre sjangeren de positive assosiasjonene de har til Keyes, men det fører i hvert fall til at sjangerens resepsjon blir kommentert.

Den tredje retningen består av de anmelderne som har et negativt inntrykk av sjangeren, og som derfor ser på Keyes som en useriøs forfatter. Disse anmelderne kommenterer at hun går dypere inn i alvorlige temaer enn andre chick lit-forfattere,

men konkluderer med at dette likevel ikke er nok fordi hun fortsatt har en relativt lett tone og en lykkelig slutt. Denne retningen innebærer at, istedenfor at resepsjonen av Keyes blir brukt til å kommentere resepsjonen av sjangeren, så blir antakelig inntrykket anmelderen sitter med av sjangeren påført resepsjonen av Keyes. Dette er imidlertid en liten del av resepsjonsmaterialet.

Sjanger og enkeltverk: mottakelsen av noen utvalgte romaner

Sushi for Beginners

Marian Keyes femte roman, utgitt i år 2000, handler, som mange andre Keyes-bøker, om flere ulike kvinneskjebner. I dette tilfellet historiene til Lisa, Ashling og Clodagh, som alle, uten å vite det, står på randen av et sammenbrudd. Lisa er redaktør i et London-magasin. I starten av romanen får vi vite at hun har blitt tildelt redaktørstillingen i et obskurt nytt glanset magasin i Dublin, i stedet for det opprykket til en redaktørstilling i New York som hun forventet. Lisa er en beinhard karrierekvinne, og har nylig ofret ekteskapet fordi mannen ønsket at hun skulle roe seg ned og stifte familie. Hun har ikke noe annet valg enn å dra til Dublin, og ønsker å gjøre det beste ut av situasjonen der.

Ashling kommer inn i handlingen forbindelse med at hun forbereder seg til å bli intervjuet for jobben som Lisas assistent. Hun er en helt annen type kvinne: Ashling er usikker på sitt eget utseende, har vanskelig for å finne seg en mann, og omgir seg med lykkeamuletter og horoskop i et forsøk på å navigere i hverdagen. Hun har likevel et betraktelig mer velfungerende sosialt liv enn Lisa.

Clodagh er Ashlings venninne og motsetning på en annen måte enn Lisa. Hun har alltid vært pen og populær, er nå gift med en ditto pen mann og hjemmeværende mor for deres to pene barn. Clodagh fremstår likevel som romanens minst vellykkede karakter: Tilværelsen som hjemmeværende gjør henne deprimert, og hun er misunnelig på Ashling og hennes karriere. Hun sliter i relasjonen til mannen, som er mye bortreist gjennom jobben, og hun synes det er slitsomt å være hjemme med barna. Clodagh er karakteren som tilsynelatende har alt, men som allikevel ikke klarer å glede seg over noe.

Mesteparten av romanen utspiller seg på arbeidsplassen til Lisa og Ashling. Etter hvert som historien utvikler seg, viser det seg at Clodagh har en affære med Ashlings nye kjæreste, Marcus. I tillegg gjør Lisa magasinet *Colleen* sakte, men sikkert til en suksess.

Det er Ashling som er den mest typiske chick lit-karakteren i denne romanen, hvis jeg tar utgangspunkt i bøker som *Bridget Jones's Diary*. Her er det imidlertid verdt å bemerke at det, når det gjelder Keyes, ikke alltid er opplagt *hvem* som er romanens hovedperson. Harzewski, for eksempel, beskriver Clodagh på en måte som gjør at det kan se ut som om det er hun som er hovedkarakter (Harzewski, 2011, s. 35). Ashling er imidlertid den som er et uskyldig offer for de andre karakterenes dumskap og egoisme (Clodags affære med kjæresten, Lisas nådeløse bossing). Hun er også den mest usikre, minst vakre og mest tradisjonelt sympatiske av karakterene. Forutsigbart nok vinner hun til slutt på dette ved at hun får drømmemannen (Lisas sjef, som Lisa har et godt øye til). Hun kutter også kontakten med Clodagh. Der romanen imidlertid skiller seg ut, er når Ashling mot slutten av romanen, når ting begynner å ordne seg, plutselig blir deprimert. Denne depresjonen karakteriseres som en "verdenssmerte", antakelig utløst av kjærestens utroskap. Ashling har i lengre tid tatt seg av en av områdets lokale uteliggere, og nå slår det henne plutselig hvor mye elendighet det er i verden. Dette sender henne inn i en paralyserende depresjon, noe hun ikke kureres for, men som hun ved hjelp av medisiner og sin egen mor, etter hvert blir bedre av. Romanen slutter ikke med noen absolutter når det gjelder dette, men med en slags form for håp og en forståelse av at dette muligens er noe som vil kunne gå over, eller som hun i hvert fall vil kunne leve med.

Clodagh er den eneste som ikke får en lykkelig slutt, selv om den til en viss grad er håpefull. Hun er forlatt av mann og venner, men hun er også ute av det hun opplevde som en vanskelig situasjon. Selv om affæren med Marcus er over, slutter romanen for Clodags del med et slags positivt fokus. Hun blir plystret etter av noen anleggsarbeidere, og tenker at hun fortsatt er ung og har utseendet i behold, så livet går videre.

Lisa kommer også til et punkt der hun ikke lenger klarer å opprettholde den perfekte og effektive fasaden. Opplevelsen av å være langt hjemmefra, de irske ansattes inkompetanse og mangel på arbeidsmoral, det havarerte ekteskapet og fraværet av meningsfull sosial kontakt gjør seg til slutt gjeldende, og hun havner i samme depresjonstilstand som Ashling. Lisa har tidligere forsøkt å holde avstand til den

innpåslitne nabofamilien, som minner henne om hennes egen arbeiderklasse-bakgrunn. I sykdomsperioden (som for Lisa er mye mer midlertidig) lar hun nabofamilien hjelpe seg, og oppdager at arbeiderklassetilværelsen ikke er så ille som hun trodde og husket. Dette medfører en lengsel etter egen familie, og blir starten på en oppmykningsprosess. Kanskje er ikke familie og gjenforening med eksmannen så negativt likevel? Lisa kunne fort, i hendene på en annen forfatter, blitt den "slemme sjefen" på samme måte som Clodagh kunne blitt den "egoistiske og bortskjemte bestevenninnen". Det at leserne får sympati med alle kvinneskikkelsene representerer noe av det anmelderne oppfatter som Keyes styrke.

Resepsjon Sushi for Beginners

Evnen til å skape tredimensjonale karakterer som leserne kan identifisere seg med, og i tillegg lykkes med dette i tre så ulike karakterer i en roman, illustrerer det Farr betegner som en av romanens tapte kvaliteter (s. 37). Dette er i følge Farr et av verktøyene man kan bruke om man ønsker å skille mellom vellykkede og mindre vellykkede chick lit-bøker. Martha Devlin skriver i *The Irish Independent*:

But her women are rounded, three-dimensional beings. They're able to differentiate between end-of-the-month cash flow problems and genuine poverty, between a bad hair day and a truly wretched life. And if that sounds trite, a mountain of women's fiction out there can't make the distinction. (Devlin, 2000)

Denne anmeldelsen handler i stor grad om hvordan karakterbeskrivelser er Keyes største styrke. Devlin trekker på denne måten nettopp fram karakterene for å beskrive forskjellen på god og mindre god populærlitteratur.

Helen Rumbelow fra *The Times* legger derimot vekt på at handlingen utspiller seg på arbeidsplassen. I tillegg til å hevde at Marian Keyes var en av de første som virkelig brakte humor inn i den romantiske litteraturen, viser den også til fremtidens feministiske historikere med hensyn til at disse vil se hvordan Keyes på to hovedområder er unik og skiller seg fra mer tradisjonelle forfattere av romantisk litteratur: "First, in *Sushi for Beginners*, as in her other books, she devotes much of her attention – and humour – to the details of office life. Second (...) the mixing of romance with serious and often uncomfortable issues" (Rumbelow, 2000). Anmelderen beskriver

Keyes som en forfatter som ikke er redd for å avslutte en bok der heltinnene fortsatt er single (Rumbelow, 2000). Jeg regner med at det her refereres til Clodagh. Wendy Holden legger i sin Times-anmeldelse vekt på Keyes' evne til å skape karakterer: "[Keyes] is a sympathist, rather than a satirist (...). Her characters are satisfyingly complex, which makes them all, however different, sympathetic" (Holden, 2001). Interessant nok mener Holden at det er Clodagh som er romanens mest vellykkede karakter litterært sett. Dette gjelder beskrivelsen av hvordan Clodagh er "married alive" (Holden, 2001). Clodagh prøver nemlig å overvinne kjedsomheten med å pusse opp og søke jobber hun egentlig ikke vil ha. Disse beskrivelsene, i tillegg til beskrivelser av hvordan ekteskapet skranter kombinert med utfordringene som småbarnsforeldre, mener Holden er representative for hvordan virkeligheten er. For Holden er Keyes styrke at hun har øye for den komiske sårbarheten. Hun oppfatter Keyes tema som: "(...) the only success is personal happiness" (Holden, 2001), og ser på dette som vellykket og vel gjennomført.

Whelehan nevner *Sushi for Beginners* i sin tekst fra *Diegesis*. Her bruker hun romanen for å illustrere at slutten i chick lit-romaner ofte går på tvers av den mer ukonvensjonelle tematikken de inneholder. For Whelehan er det ikke et tegn på originalitet at Clodagh ikke får sin lykkelige slutt, kun en illustrasjon av at hun fikk sin rettmessige straff for å ikke følge "reglene". Slik jeg forstår det, er disse reglene noe som skal bekrefte "the most retrograde of longings" (Whelehan, 2004, s. 9), tilbake til det hjemlige og trofaste heteroseksuelle forholdet. For Whelehan oppnår både Lisa og Ashling dette, Lisa ved at hun innser at hun ikke kan unnslippe arbeiderklasserøttene sine, og at hun roer ned karriereambisjonene og går tilbake til eks-mannen igjen. Ashling ved at hun kaprer drømmemannen.

Whelehan og Holden illustrerer her hvordan skjebnen til Clodagh kan tolkes på temmelig motstridende måter. For Holden er Clodagh den litterært sett mest vellykkede karakteren, nettopp fordi hun så godt illustrerer problemene med det tradisjonelle, heteroseksuelle forholdet. Denne problematikken er også det mesteparten av Clodaghs del av historien handler om. For Whelehan ødelegger den ulykkelige slutten for alt som tidligere har blitt tematisert. For henne blir Clodagh "straffet" av forfatteren, fordi hun bryter med reglene.

En annen anmelder som har et syn på romanens tematikk, er Lesley McDowell fra *The Independent on Sunday*. Ifølge McDowell er ikke hovedtematikken det å finne en partner, morsomme anekdoter fra kontorlivet eller hvordan man skal tilpasse seg nye

omgivelser. Selv om hun mener alle disse elementene er til stede, handler romanen for henne om relasjoner mellom kvinner, hvordan de forhandler vennskap, deler gleder og sorg (McDowell, 2000). Det er her hun mener Keyes' talent ligger.

I alle disse tekstene er det en slags ambivalens til stede. Selv de som er enige om at de liker Keyes, er uenige om hva som er hovedtematikk. Om Whelehan liker eller ikke liker Keyes er uvisst, men hun tolker i hvert fall tematikken på en egen måte. Selv om denne romanen er forholdsvis lett, har Holden allerede begynt å poengtere Keyes' evne til å mikse lyse og mørke elementer. Romanen er også et eksempel på sjangerlitteraturens tendens til å forene motsetninger i en slags idealisert fantasiverden, som jeg siterte Cawelti på i del én. Keyes henter her spenningen mellom arbeidsliv og privatliv og gir den en tilsynelatende harmonisk konklusjon. Jeg ser ennå ikke noen tendens til forsøk på å distansere Keyes fra sjangeren. Det McDowell i stedet gjør er å beskrive henne som en god forfatter innen sjangeren. Jeg vil hente flere eksempler fra denne anmeldelsen i kapittelet "Hva har chick lit gjort for Marian Keyes?".

Anybody out There?

Det å avsløre handlingen til *Anybody out There?*, betyr å ødelegge mye av leseropplevelsen. Det er likevel viktig å få frem hva boken handler om.

Anna Walsh har tilsynelatende alt. Aidan, en ektemann hun elsker, leilighet på Manhattan og verdens beste jobb. Men når historien starter, er hun hjemme hos foreldrene i Dublin, psykisk og fysisk nedbrutt. Samtidig prøver hun febrilsk å få kontakt med Aidan, mens hun venter på å bli frisk nok til å kunne dra til New York for å finne ham. Gjennom tilbakeblikk får leseren innsikt i hvordan de møttes, og hvordan forholdet deres artet seg. I tillegg er innslag fra PR-jobben hennes i kosmetikkfirmaet "Candy Grrrl" en del av handlingen. Omtrent halvveis ut i romanen blir det avslørt at Aidan er død, og at bilulykken som tok livet hans, er foranledningen til at Anna dro hjem til Dublin. I første del av romanen har hun vært i en form for benektelse. I den andre fortsetter hun sine forsøk på å få kontakt med ham, denne gangen gjennom alle tenkelige alternative kanaler. I tillegg til historien om Anna, har Keyes også inkludert et

mer tradisjonelt chick lit-plot, gjennom erfaringene hennes yngre søster Helen gjør seg som privatdetektiv i Dublin.⁴

Måten *Anybody Out There?* blir introdusert på, som humoristisk, lettlest chick lit, gjør at leseren er uforberedt når avsløringen kommer. På denne måten gir Keyes leseren et sjokk, og bruker blandingen mellom lett og tungt til å fremkalle følelser, når det viser seg at Aidan er død. Det de fleste lesere sannsynligvis tror, er at han i verste fall har mishandlet henne, men antakelig "bare" har forlatt henne (frivillig). Dermed tror leseren at hovedhandlingen er den mulige gjenforeningen, eller at hun kommer over det og finner seg en ny, i tillegg til anekdotene fra PR-jobben. *Anybody Out There?* er et eksempel på en av Keyes-bøkene som kun har én hovedperson. Selv om den også har en bi-historie, finner vi ikke her de tre vanlige hovedkarakterene. Denne typen "twist" hadde nok ikke fungert like godt dersom handlingens tyngde var fordelt på tre like viktige hovedpersoner.

Resepsjon Anybody Out There?

I forbindelse med *Anybody Out There?* begynner anmeldere og intervjuere i større grad å nevne sjangerens resepsjon. Kate Holmquist skriver i Irish Times: "Chick-lit is a derogatory label, sometimes used by those who believe that a work of women's 'commercial' fiction is little more than a style statement on a par with a new lipstick" (Holmquist, 2006). Videre skriver hun: "Marian Keyes has wisely disregarded the rules and followed her own voice. Her eighth novel, *Anybody Out There?*, is her best work yet, showing Keyes as a virtuoso who can deftly mix dark and light, tragic and comic in a way only a handful of writers can" (Holmquist, 2006). Holmquist kommer her inn på noe som kan minne om høy-lav-problematikk. "Reglene" hun skriver om er at "literature, according to this argument, must be difficult, dark and dour. Literary novels must have sad or ambiguous endings, while commercial novels should have redemptive, upbeat ones" (Holmquist, 2006). Hvis dette skal illustrere forskjellene mellom høy og lav litteratur, satt på spissen, betyr det at Keyes, ved å ha mørke temaer, beveger seg inn i høylitteraturens område. Det er ikke så lett å se om det er dette Holmquist mener å si, eller om hun kritiserer disse reglene generelt, og mener Keyes gjør det rette i å se bort

⁴ Helen Walsh er også hovedpersonen i romanen som kommer ut i slutten av 2012. Keyes vil dermed ha skrevet romaner om alle Walsh-søstrene.

fra dem. Videre mener Holmquist at Keyes helt bevisst bruker chick lit-teknikker (som språk og tematikk), men ikke minst: *forventningene* om hva en chick lit-roman er, til sin fordel (Holmquist, 2006). Keyes manipulerer således leseren, som til en viss grad føler seg lur. Hun manipulerer imidlertid ikke leseren så mye at han eller hun blir misfornøyd. Denne balansen er vanskelig å få til, nettopp fordi leserne forventer en viss mengde humor og letthet av disse bøkene. Vipper det for mye over til den andre siden, ønsker man kanskje ikke å lese videre. Holmquist beskriver denne balansen som "actually extremely difficult to achieve" (Holmquist, 2006).

Lise Hand, fra Irish Independent, skriver samtidig i sin anmeldelse: "At first glance, Marian Keyes' seventh novel looks right at home in the shelf of carnival covers marked "chicklit" (...) But any reader expecting a giddy gigglefest with lots of sex and shopping and plots involving men behaving badly, has picked the wrong chick" (Hand, 2006). Her beskriver Hand hvordan Keyes "can do froth with the best of them" (Hand, 2006), men at hennes styrke er blandingen mellom alvorlig og lett tematikk. Hand er allikevel ikke helt fornøyd. Hun mener at Keyes ikke stoler nok på sin evne til å skrive om alvorlige temaer, og føler at sub-plotet om Helen kun er tatt med i romanen i et forsøk på å gjøre chick lit-leserne fornøyd. Selv om Hand i det store og hele er positivt innstilt til romanen, aner man en tendens til å mene at det er bra med alvorlige temaer, men at det er likevel ikke er alvorlig *nok*.

Owen Slot fokuserer i sin Times-anmeldelse på *Anybody Out There?* som "a more genuine diversion from the genre" (Slot, 2006). Ifølge ham bryter Keyes alle chick lit-regler ved at hun først overbeviser leseren om at romanen handler om datingmiljøet i New York, og at den dermed er "harmløs", for så å snu plotet til å omhandle død og mestring av sorg (Slot, 2006). I tillegg går det fram av samme artikkel, gjennom anmeldelsen av en annen chick lit-roman, at Slot anser utstrakte beskrivelser av sex som et sjangerbrudd.

En som har et annet syn på sex i chick lit, er Stephen Moss fra The Guardian. Dette er imidlertid ikke en "ordentlig" anmeldelse, men en rekke korte anmeldelser av ti flyplass-bestsellere sommeren 2006. Om romanen skriver Moss blant annet: "(...) it evidently sets out to be the War and Peace of chick lit (...) My heart was not broken, nor my life affirmed, but maybe I'm not the target marked. Enjoyed the sex, though" (Moss, 2006). Moss virker ikke særlig imponert. Dette kan ha noe med hans holdning til sjangeren å gjøre, noe som blir tydeligere i en av de andre anmeldelsene i artikkelen.

Dette er en roman han absolutt ikke liker: "Chick lit suddenly seems quite attractive" (Moss, 2006). Det som blir implisert her, er at chick lit som en regel ikke er attraktivt. Sjangeren brukes kun som virkemiddel for å beskrive hvor dårlig en roman er. Og den er ikke bare dårlig, men enda dårligere enn chick lit. Denne anmeldelsen er den som er mest kritisk til *Anybody Out There?*. Selv om den er en kort samling anmeldelser av sommerfavoritter, som kanskje ikke er ment å bli tatt så alvorlig, viser den likevel forfatterens holdninger til sjangeren. I tillegg til å anmelde Keyes anmelder han også Weisberger og *The Devil Wears Prada*. Her skriver han "Insufficient sex – but maybe it smears the lip-gloss" (Moss, 2006). Det er interessant å se at av ti bøker, så er chick lit-bøkene de eneste hvor han omtaler sex. Han har sannsynligvis forventninger om at sjangeren skal inneholde mye sex, i til motsetning til Slot, som mener utstrakt beskrivelse av sex er et sjangerbrudd.⁵

Det er i resepsjonsmaterialet av *Anybody out There?* jeg finner de første antydningene til å distansere Keyes fra sjangeren. Lise Hand skriver: "She really doesn't need to hide behind the frilly frocks of chick lit anymore" (Hand, 2006). Kate Saunders skriver i *The Times*: "It is not froth, however. Keyes is at her best when applying intelligence and wit to a serious subject" (Saunders, 2006). Holmquist prøver kanskje ikke å fjerne Keyes fra sjangeren, men beskriver henne som en som bryter reglene, og på den måten distanserer seg fra det Holmquist mener er sjangerforventninger.

Det er imidlertid ikke bare i anmeldelser det er endrede holdninger til Keyes. Intervjuer av Keyes, gjort i forbindelse med boklanseringer, viser også endringer. Dette gjelder både hva intervjueren fokuserer på, og hvordan Keyes ser på sitt eget forfatterskap. Det er to intervjuer fra *The Sunday Times* som illustrerer dette godt. Et fra 1996, gjort av Jan Battles, og et fra 2005, av Aine O'Connor. Det første handler nesten utelukkende om Keyes' erfaringer med alkoholisme og depresjon. Bøken beskrives som "romanticism concealed beneath a veneer of jokey cynism" (Battles, 1996), og Keyes snakker selv om at det er litt skremmende å få så mye penger for å skrive, og at hun nå har noe å leve opp til (Battles, 1996). I intervjuet fra 2005 ser jeg en annen tendens. Her beskrives Keyes som "chick-lit queen" (O'Connor, 2005). Livet hennes oppsummeres

⁵ Det kan også være verdt å nevne her at en annen anmelder, Tim Teeman, tre år senere i en kort anmeldelse av sommerlitteratur i *Times* konkluderer sin fem setninger lange anmeldelse av *This Charming Man* med "Expect sex. Lashings of." (Teeman, 2009). Anmelderen skriver ingenting om bokens alvorlige tema.

kun i et avsnitt, mens resten av intervjuet diskuterer feminisme og hvordan Keyes selv stiller seg til de som ser på henne som "fluff" (O'Connor, 2005). Det at biografien har fått så liten plass er kanskje ikke så rart når man tar i betraktning at dette er ti år etter debuten, og at de fleste sannsynligvis kjenner til forfatterens historie. Det interessante ved intervjuet er den plassen journalisten vier til alvorlige temaer, og Keyes holdning til sitt eget forfatterskap. Til sammenlikning sier hun i et intervju gjort av Alex O'Connell i 1999: "There is this 'ordinary girl fiction' craze now (...) I suspect there will come a time when I'm no longer favoured" (O'Connell, 1999), mens hun i 2005 forteller om hvordan folk kommer bort til henne og sier ting som: "I hope you won't be offended (...) but me and my girlfriends, we call your books enjoyable fluff" (O'Connor, 2005). Keyes sier selv at hun er nødt til å svare vennlig på denne typen henvendelser: "or else she goes back and tells everyone she meets that I'm a bloody cow. But I thought, 'I am f***ing offended, actually, you bitch'" (O'Connor, 2005). Dette tyder på at hun har en ny holdning til det å være forfatter av "ordinary girl fiction". Keyes ser ikke lenger på seg selv som et fenomen innen en lettlest sjanger som folk fort vil gå lei av. Hun har begynt å lese seg opp på feministisk teori, og når hun ser tilbake på eget forfatterskap har hun skjønnt at "I was writing about post-feminist women at a time when we were very confused" (O'Connor, 2005). Selv om hun i samme avis året etter kommer med en uttalelse om at hun er en chick lit-forfatter, sier hun i dette intervjuet at hun ikke liker merkelappen. "It is meant to be pejorative, it is meant to make me feel bad for writing it and women feel bad for reading it" (O'Connor, 2005).

Andre intervjuer i forbindelse med *Anybody Out There?* som viser samme tendenser, er eksempelvis det Brian Lavery foretok, som nevnt tidligere, og artikkelen "Feminism is defunct" fra The Daily Mail. Denne handler nesten utelukkende om feministiske temaer. Den er ikke et intervju, men en samling sitater, antageligvis satt sammen fordi Keyes vant Popular Fiction Award for *Anybody Out There?*. Keyes beskriver her det hun mener er behandlingen av kvinner som annenrangs borgere i Irland (McCullagh, 2007).

I lanseringen og resepsjonen av *Anybody Out There?* fremstår Keyes som trygt forankret i sitt eget forfatterskap, og med en overbevisning om at hun gjennom bøkene sine har mer å bidra med enn kun underholdning. Når hennes egenart, balansen mellom mørke temaer og humor i tekstene, i tillegg til karakterenes tredimensjonalitet, har blitt nevnt tidligere i forfatterskapet, har ikke det blitt viet så stor plass som hennes nyfunne

feminisme nå blir. Det kan se ut som det i media både er åpenhet og behov/interesse for å omtale de mer alvorlige sidene av både Keyes' forfatterskap og sjangeren. Dette fokuset har blitt tydelig i resepsjonsmaterialet til *Anybody out There?* og videreføres i materialet tilknyttet utgivelsen av *This Charming Man* i 2008.

This Charming Man

I *This Charming Man* gjentar Keyes til en viss grad det hun gjorde i *Anybody Out There?* Tittelen refererer til politikeren Paddy de Courcy, som i begynnelsen av romanen annonserer sitt nært forestående ekteskap med sosietetsenken Alicia Thornton. Dette er spesielt sjokkerende for kjæresten hans, stylisten Lola Daily, en av romanens fire hovedkarakterer. I tillegg til Lola og Alicia blir leseren kjent med journalisten Grace og hennes søster Marnie. Grace har til intensjon å grave fram Paddys fortid og avsløre at forlovelsen ikke er så rosenrød som den virker. For å oppnå dette må hun få Lola til å prate. Graces søster Marnie er alkoholiker, og på randen av å miste familie og venner. Marnie, Grace og Alicia Thornton vokste opp med Paddy, og han var Marnies store kjærlighet. Alicia Thornton refereres som regel til som hovedkarakter nummer fire, men hun får ikke like mye "spalteplass" som de andre karakterene. Hun får heller ikke like mye sympati fra leseren, og er kanskje den mest tradisjonelt usympatiske karakteren av dem alle. Det at Alicia er såpass usympatisk, er litt ukarakteristisk for Keyes. Det er også grunnen til at det er usikkert om hun er ment som en av romanens hovedkarakterer. Alicia fremstår som en typisk etterdilter, som i oppveksten var forelsket i Paddy, men aldri fikk ham. Etter et fornuftsekteskap med en eldre, homofil mann, har hun blitt velstående, og er plutselig en god kandidat som politikerfrue. Hun får vite at hun er forlovet med Paddy når hun selv leser det i avisen.

Fellesnevneren for kvinnene i romanen er dermed Paddy de Courcy. I begynnelsen får man inntrykk av ham som en typisk politiker: glatt og karismatisk. Og selv om han sårer Lola, oppleves han som relativt harmløs. Underveis i fortellingen går det sakte men sikkert opp for leseren at han har voldtatt Lola, mishandler Alicia, og er en av årsakene til at Marnie er alkoholiker. Graces forsøk på å avsløre ham for den han er, møter mange og uventede hindringer.

I tillegg til den alvorlige tematikken inneholder romanen mange humoristiske og sjanger-reflekterende innslag. Lola, knust etter Paddys annonserte forlovelse, drar til en

hytte i en liten irsk landsby for å komme seg bort fra situasjonen. Marian Keyes spiller på denne chick lit-, eller kanskje heller *romance*-klisjeen, ved å la byen være inntatt av triste kvinner med kjærlighetssorg som vandrer formålsløst rundt langs stranden. Disse kvinnene tar i tillegg diverse kurs: diktkurs, malerkurs og keramikkurs. I motvilje mot å bli en av disse "fortapte" kvinnene, holder Lola seg unna stranden, og all form for kreativ kursaktivitet. I landsbyen møter hun også, forutsigbart nok, kjekke og mystiske Rossa Considine, som er naboen. Historien tar derimot en litt annerledes og absurd vri, når det viser det seg at mystiske Rossa er transvestitt, og at hytten etter hvert blir et slags samlingspunkt for områdets skap-transvestitter, som stylisten Lola bestiller klær til.

Selv om romanen ender med at tre av kvinnene får sin hevn, ved hjelp av den kvinnelige partilederen av Paddys parti, er denne seieren på ingen måte staket ut fra begynnelsen. Det tar lang tid før Lola i det hele tatt innrømmer for seg selv at hun har blitt voldtatt og mishandlet. Grace blir også sjarmert av Paddy, selv om hun er i et lykkelig ekteskap, og vet at han har såret og mishandlet søsteren. Karakterene oppleves imidlertid ikke som dumme og svake når de faller for Paddys sjarm, og ikke forlater ham når de mishandles. Leseren får innblikk i hvordan de tenker, hvordan de lyver for seg selv, og til en viss grad hvilke omstendigheter som fører til at de blir relativt lette ofre for Paddy de Courcy.

Selv om "twisten" kommer litt mer gradvis enn i *Anybody out There?*, er fortsatt overraskelseeffekten der. Selv om leseren av Keyes etter hvert har blitt klar over at hun spiller på sjangerforventninger, er det umulig å forutse når og hvordan hun vil gjøre det. I tillegg gjør det at vi først blir kjent med karakterene, særlig Lola, uten offer-stempelet, at vi har mer forståelse når vi først skjønner at de har blitt utsatt for mishandling. Leseren får på denne måten ikke mulighet til å forberede seg på, og distansere seg fra, det som skal komme.

På denne måten starter *This Charming Man* som en helt annen bok enn den avsluttes som. I stedet for å for eksempel være historien om hvordan Lola kommer seg over kjærlighetssorgen, som det i begynnelsen virker som, er dette en historie om hvordan overgriperen går frem, og hvordan det som i utgangspunktet er sterke og velfungerende kvinner, blir lette ofre for ham.

Resepsjon *This Charming Man*

This Charming Man er en av to Keyes-bøker som har sin egen Wikipedia-side.⁶ Under avsnittet "Reception" står det:

This Charming Man has been described as Marian Keyes's darkest and most uncompromising novel. Her storytelling ability and the candour of her approach have been commended, while the novel is considered to be a testament to the strength women find in themselves in response to tough times. ([http://en.wikipedia.org/wiki/This_Charming_Man_\(book\)](http://en.wikipedia.org/wiki/This_Charming_Man_(book)))

Kildene Wikipedia her refererer til er i all hovedsak hjemmesidene til *Irish Book Awards*, der romanen er registrert som vinner av "The Easons Irish Popular Fiction Book of the Year".

Terry Prone avslutter sin anmeldelse i Irish Independent slik: "This Charming Man is Dickensian in its scale, plotting and determination to force the reader to grasp some of the grim realities of today's Ireland. Chick-lit it isn't. A great read it is" (Prone, 2008).

Padraig Kenny avslutter sin anmeldelse "Time to stop apologising for Marian Keyes" i Sunday Tribune slik:

Most reviews of Marian Keyes's novels are written with an undercurrent of shame, as if the reader had felt somewhat tainted by the experience of enjoying her work. Phrases like "well written for the kind of book it is" and "easy to read" are used to apologise for having enjoyed such low-brow "popular drivel"! The truth is that it's time to stop apologising: Marian Keyes writes real literature, and her writing is of the highest order. Someone should give this woman a Booker. (Kenny, 2008)

Med *This Charming Man* er det altså offisielt: Marian Keyes skriver "real literature". Her er igjen intensjonen om å muligens heve henne fra lav til høy litteratur. Keyes er ikke "low-brow". Hun fortjener, ifølge Kenny, en Booker⁷. Det er heller ikke, ifølge Prone,

⁶ Den andre er *Lucy Sullivan is Getting Married* (1996).

⁷ *The Man Booker Prize* markedsfører seg som verdens viktigste litterære pris. Hensikten er å kåre årets beste engelskspråklige bok. Kun statsborgere fra det britiske samveldet, Irland eller Zimbabwe kan søke. (www.themanbookerprize.com/prize/about)

chick lit. Dette begrunnes slik: "But within that recurring package is a novelist constantly pushing against predictability, a master of character-delineation, who can mix farce and sex with serious social issues" (Prone, 2008). Romanen er dermed ikke chick lit, fordi den bryter med forventningene: den har eksepsjonelt gode karakterbeskrivelser, og den mikser lett og tung tematikk.

Anmeldelsen i Irish Times viser tydelig et ønske om å ta Keyes alvorlig:

Good writing gives you a peek into another person's soul. Great writing transports you into a world that you're more than observing - you're living within it, discovering parts of yourself you hoped didn't exist. Even though you're more likely to see her reviewed in Heat than in the TLS, Keyes has achieved great writing because she has resisted the temptations of stylistic showing off, flippancy and the repetition of a successful formula. Every paragraph and page has to have been worked through in order for it to look this easy. She keeps setting herself new challenges and growing from book to book. In her last novel, *Anybody Out There?* (2006), Keyes successfully brought us inside the head of a young widow, while simultaneously positing a critique on the exploitative fashion industry – a tall order. (Holmquist, 2008)

Selv om Holmquist, som også skrev anmeldelsen av *Anybody out There?* for Irish Times, mener Keyes' bøker er "great writing", kommer hun ikke med noe uttalt ønske om å distansere forfatteren fra sjangeren. Men når jeg ser på hvordan hun beskriver sjangeren som merkelapp, i forhold til *Anybody out There?*, er det allikevel mulig hun har et ønske om å se på Keyes uavhengig av denne, som høy litteratur. Det er også mulig å komme til denne konklusjonen ut fra hvordan hun mener Keyes har oppnådd suksessen ved å unngå å repetere en suksessoppskrift. Dette kan nemlig ikke sies om en god del av de mest oppskriftsmessige chick lit-bøkene. Det kommer allikevel ikke tydelig frem hva Holmquist egentlig mener om forfatterens plassering i sjangeren og sjangeren i seg selv.

Keyes beskrives samtidig i et Telegraph-intervju, gjort av Roya Nikkhah, igjen som "the queen of 'chick-lit'" (Nikkhah, 2008). Intervjuet handler hovedsakelig om research Keyes gjorde angående bokens tematikk – kvinnemishandling. Keyes sammenligner her kritikken av chick lit-bøker og undertrykking av kvinner. Dette fordi det er litteratur kvinner skriver og leser som blir angrepet. Hun omtaler også øyeblikket da hun fikk vite at forfatter Zadie Smith omtalte henne som en av de viktigste

feministene innen moderne litteratur⁸, som "(...) one of the best moments of my life" (Nikkhah, 2008). Det er påfallende hvor mye plass som her blir gitt til å snakke om mishandling av kvinner. Fra en litt forvirrende innledning, typisk for intervjuer av chick lit-forfattere, hvor klærne og skoene til Keyes blir beskrevet, samt at tematikken blir beskrevet som "(...) tales of loveable heroines struggling to find Mr Right" (Nikkhah, 2008), blir over halvparten av plassen benyttet til refleksjoner over kvinnemishandling. Intervjueren er heller ikke enig med seg selv om tematikken, for senere skriver hun: "Last Chance Saloon is about cancer, Anybody Out There? sees her heroine debilitated by grief and Rachel's Holiday charts the drug addiction of its leading lady, a story that echoed Keyes's own battle with alcohol and her failed suicide attempt" (Nikkhah, 2008), noe som fører videre til en beskrivelse av Keyes' personlige historie.

I dette intervjuet er det noen motsetninger som gjør leseren usikker på hvilken versjon av forfatteren Keyes som kommer fram. Er det chick lit-forfatteren? Eller er det forfatteren av de alvorlige temaene? Hvilken av temabeskrivelsene legges det vekt på? Men selv med dette intervjuets ambivalens, er det i resepsjonen av *This Charming Man* jeg kan se den tydeligste "enigheten" i resepsjonsstoffet. De fleste vet nå at Keyes er kjent for å mikse mørk og lys tematikk, og de fleste er begeistret over hvordan hun bruker sjangerforventningene til å overraske leseren. Dermed er alle anmeldelsene jeg har funnet positive, kanskje bortsett fra den korte teksten av Teeman, nevnt i resepsjonskapittelet til *Anybody out There?*

Kort oppsummering

Jeg har nå gitt et innblikk i tre av Keyes' romaner og resepsjonen av dem. For å få en bedre oversikt over denne samlingen intervjuer og anmeldelser, vil jeg legge vekt på det jeg ser på som materialets hovedtrekk. Dette kommer i tillegg til det jeg tidligere har beskrevet som hovedretninger (s. 51–52). Først og fremst er det Keyes' brudd med impliserte sjangerforventninger som blir kommentert. Dette vil jeg gå videre inn i, i kapittelet "Keyes og sjangerforventningene". Dette fokuset på brudd er et resultat av at

⁸ Smith skrev i 2006 et åpent brev til Keyes, i magasinet *Marie Claire*, der hun hyllet henne som "one of the most important feminists" innen moderne litteratur (Nolan, 2006).

Keyes sees på som en chick lit-forfatter. Sjangeren og resepsjonen av den blir dermed, utvilsomt, påført henne.

Forvirringen som finnes i sjangerens resepsjonsmateriale, forplanter seg også til materialet til Keyes, men ikke i like stor grad. Eksempler på dette er hvordan karakteren Clodagh tolkes på ulike måter, og hvordan det legges vekt på ulike aspekter av bøkens tematikk. Tydeligst er dette i resepsjonen av *Sushi for Beginners*, der anmelderne er uenige om hva som er Keyes' styrke. De veksler mellom å legge vekt på karakterene, forholdet mellom kvinner, det at handlingen er lagt til arbeidsplassen og det at hun blander lette og tunge (eller lyse og mørke) temaer.

Keyes' evne til å balansere det lette med det tunge, er det som det senere skal bli størst enighet om. Dette er mye på grunn av *Anybody Out There?*, som er selve manifestasjonen av denne teknikken. I tillegg begynner sjangeren, og Keyes' forhold til den, å diskuteres. Det som for alvor begynner å gjøre seg gjeldende i resepsjonen av *Anybody Out There?*, nemlig tendensen til å se på Keyes som en seriøs forfatter, blir forsterket i resepsjonen av *This Charming Man*. Bortsett fra denne tendensen til å ytterligere ta forfatterskapet seriøst, er det ingen store forskjeller i resepsjonsmaterialet til disse to romanene.

Keyes' bokomslag

Som vi har sett er omslagsdesign en viktig del av debatten om chick lit, og en del av Keyes som chick lit-forfatter. Som jeg har nevnt tidligere, er ikke Keyes en av de "verste" chick lit-forfatterne når det gjelder omslagsdesign. Forsiden av bøkene hennes har allikevel noe jeg opplever som en litt forvirrende symbolikk. Min egen, engelske versjon av *This Charming Man*, har lilla forside, med stjerner spredt ut over. Disse stjernene kan man blant annet finne igjen i designen av Keyes' nettside. I tillegg er det på omslaget til *This Charming Man*, interessant nok, et bilde av en brødrister, som det kommer flere stjerner ut av. Jeg regner her med at omslagsdesignen til en så stor forfatter som Keyes, ikke er en tilfeldig affære. Hva jeg dermed skal lese ut av denne brødristeren, er usikkert. Et google-søk på boken får fram flere forskjellige versjoner, noen med grå bakgrunn, noen der brødristeren er borte, noen der brødristeren er erstattet med en litt mer chick lit-karakteristisk håndveske. Det australske omslaget er det som bryter mest med denne estetikken, da det har et bilde av en strand, om natten, med noe som ser ut

som svevende lykter. Av mine egne Keyes-bøker er det den norske versjonen av *Anybody out There?: Er du der ute?*, som er den mest ukarakteristiske, da den kun har forfatterens navn og tittel, på en mørkeblå bakgrunn. Riktignok med en rosa sommerfugl imellom, men dette er allikevel moderat, sammenlignet med annen chick lit. Det jeg har sett av Keyes i bokhandlene den siste tiden, fører også en litt mer moderat linje. De andre norske forsidene er inspirert av *Er du der ute?* med en nøytral bakgrunnsfarge, forfatters navn og tittel, og et bilde imellom. I *Sushi for nybegynneres* tilfelle er det et bilde av sushi. På *Engler i LA (Angels)* er det englevinger, og på *En sak har alltid tre sider (The Other Side of the Story)* er det bilde av tre telefonrør. De amerikanske utgavene, utgitt av HarperCollins, har tatt en ny vri, som tilsynelatende også beveger seg bort fra chick lit-kategorien. Et par av disse bøkene har helt andre forsider enn det de fleste ville ha forbundet med chick lit: den nedre halvdel av en svartkledd kvinne som holder en mørk (stress)koffert, på mørk bakgrunn (*The Other Side of the Story*), og en person sett ovenfra, som ligger på ryggen på grønt gress og holder en brun og veldig lite chick lit-aktig bok foran ansiktet (*This Charming Man*). Penguin har valgt å gi ut alle bøker i bokomslag som ligner på min versjon av *This Charming Man*.

Selv om Keyes' amerikanske omslag viser en overraskende utvikling, er det ikke tvil om at omslagene hennes generelt kommuniserer "chick lit". Når jeg hevder at Keyes ikke er en av de verste på dette området, mener jeg først og fremst mengden forbrukersymbolikk. Hvis jeg sammenligner med omslagene til for eksempel *The Devil Wears Prada* og *Shopaholic*-bøkene, er Keyes' bokomslag mer moderate på dette området.

Keyes som forfatter av sjangerlitteratur

Keyes og sjangerforventningene

Det er tydelig at det er Keyes' brudd med, eller kanskje tøyning av, sjangerforventningene, som anmelderne liker best. I de fleste tilfeller er det usikkert om de ønsker å distansere henne fra sjangeren, selv om elementer av forfatterskapet bryter med den.

For Cawelti er det å fornye sjangeren og tøyne grensene et tegn på kvalitet. Han peker på to spesielle kunstneriske ferdigheter alle gode forfattere av sjangerlitteratur synes å ha: evnen til å gi stereotyper ny vitalitet, og kapasiteten til å finne på nye typer plot og setting som fortsatt er innen sjangergrensene (Cawelti, 1976, s. 10–11). Etter min mening er det å gi stereotyper ny vitalitet, det samme som å ha gode, tredimensjonale karakterbeskrivelser innen sjangeruniverset (noe Farr også beskrev som en av romanens tapte kvaliteter). Ifølge Cawelti er det vanskelig å gjøre karakterene i sjangerlitteratur komplekse og sårbare, fordi det blir problematisk for sjangeroppskriften om karakteren blir for menneskelig og kompleks (Cawelti, 1976, s. 11–12). Cawelti siterer også Robert Warshow på at originalitet i denne typen litteratur kun fungerer i den grad den intensiverer den forventede opplevelsen, uten å fundamentalt endre den (Cawelti, 1976, s. 9).

Når jeg tar utgangspunkt i Cawelti, er det tydelig at Keyes er en forfatter av sjangerlitteratur. Hun tester kontinuerlig grensene ved å spille på forventninger, som så blir brutt. Hun klarer også tilsynelatende å balansere på den hårfine grensen mellom akseptabel og uakseptabel variasjon og fornyelse innen sjangeren, noe som blant annet blir lagt vekt på i anmeldelsen til Holmquist (s. 57–58). *Anybody out There?* er det mest karakteristiske eksempelet på det. Det er antakelig med denne romanen hun tok den største risikoen. Hadde ikke chick lit-publikumet likt det hun prøvde på, det vil si, hadde hun ikke balansert humor og letthet godt nok med dysterhet og alvor, hadde hun risikert å miste mange lesere. Det at hun fortsatt har en så stor lezerskare kan i tillegg sees på som bevis på at hun fortsatt skriver chick lit. Ifølge Hans H. Skei vil en forfatter av krimlitteratur miste sine lesere dersom overskridelsene blir for store (Skei, 2008, s. 22–23). Hvis jeg overfører dette til chick lit, betyr det at når Keyes har beholdt sine lesere og fortsatt selger godt, er det et tegn på at hun ikke har overskredet grensene for mye. For Skei er det allikevel vanskelig å si hvor grensen for overskridelse går. For ham er sjangerbestemmelser deskriptive, og ikke normative, og de er, som tidligere nevnt, preget av grunnleggende mønstre, og hvorvidt de er i forgrunnen eller ikke. De er altså kun verdifulle i sin evne til å registrere en gitt teksts avvik fra dem (Skei, 2008, s. 17). Hvis jeg i tillegg går ut fra at chick lit inneholder to grunnleggende mønstre, må konklusjonen være at Keyes ikke bryter grunnleggende med noen av dem.

Keyes er et godt eksempel på hvordan begge de grunnleggende mønstrene kan manifestere seg i ett og samme forfatterskap. Det er ikke godt å si om det er kjærlighets-

eller selvutviklingsmønsteret som er i forgrunnen. Dette varierer fra roman til roman og karakter til karakter. Romaner som legger vekt på selvutviklingsmønsteret er for eksempel *Rachels Holiday* og *Anybody Out There?*. Romaner der kjærlighetsmønsteret er mer fremtredende er *Lucy Sullivan is Getting Married* og *Sushi for Beginners*. I tillegg kommer det at Keyes ofte har flere hovedkarakterer. I *Sushi for Beginners*, for eksempel, er det tre hovedkarakterer, som alle har forskjellige agendaer. Karakterenes plot kan passe til hvert sitt grunnleggende mønster: Ashling er en del av et mer tradisjonelt kjærlighetsplot og Lisas plot fokuserer på hennes personlige utvikling.

Skei påpeker at krim er en god modell å bruke til beskrivelser og analyser, siden den lar seg beskrive og avgrense såpass klart (Skei, 2008, s. 19). Dette er dessverre ikke tilfelle med chick lit, som vanskelig lar seg beskrive og avgrense, og som derfor har et problem når den skal analyseres som sjanger. Et resultat av dette er at jeg får problemer når jeg skal vurdere om Keyes bryter nok til å fjerne seg fra sjangeren eller ikke, fordi det er vanskelig å definere hva hun i så fall må bryte med. For de som ser på chick lit kun som romantikk, ispedd glanset forbrukermentalitet, har hun allerede beveget seg bort fra sjangeren. For de som ser på chick lit som en slags selvutviklings-historie med elementer av romantikk og humor, er hun fortsatt godt innenfor sjangerens grenser. På den måten kan hun egentlig aldri kvitte seg helt med chick lit-stempelet, om hun skulle ønske det, siden sjangeren ikke har noe bestemt grunnmønster å bryte med. Samtidig kan dette også være positivt – da hun ikke løper like stor risiko for å miste lesere ved å bryte med forventninger. Lesere av chick lit, eller i hvert fall de som leser Marian Keyes i tillegg til annen chick lit, virker dermed som om de er en dynamisk lesergruppe, som "henger med i svingene" og den raske sjangerutviklingen.

Skei er forsiktig med å tillegge visse sjangertrekk høy eller lav verdi, ved at han mener at en sjangerbeskrivelses verdi kun består av muligheten til å registrere avvik (sitat forrige side). Cawelti derimot, har et litt annet fokus på de tekstene som avviker, ved at han fokuserer på de forfatterne som tøyser grensene. Det holder ikke å kun følge sjangerreglene, man er nødt til å gjøre det på sin egen måte. Dette er naturlig når en sjanger som aldri utvikler seg, i følge Cawelti, fort vil bli uaktuell. Dette fordi sjangerlitteraturens karaktertrekk er at den er relativt tids- og kulturbestemt. Endrer kulturen seg, må sjangerlitteraturen endre seg, ellers risikerer den å miste publikums interesse (Cawelti, 1976, s. 34). Det kan virke som om større eller mindre grad av fleksibilitet er en estetisk norm i Caweltis teori om sjangerlitteratur. Nettopp fordi

sjangeren har et mønster, og bygger på gjenkjenning, er det desto vanskeligere å holde på leserens interesse. Cawelti kommer inn på dette når han beskriver hvordan eskapistisk- og underholdningslitteratur (som han mener sjangerlitteratur er) har blitt sett på som underlegen, nettopp på grunn av disse karaktertrekkene. Han kommenterer hvordan denne typen litteratur nettopp blir sett på som "lowbrow" (Cawelti, 1976, s. 13), det vil si lav litteratur. Cawelti mener dette synet på sjangerlitteratur er problematisk, fordi sjangerlitteraturen egentlig bør vurderes ut fra egne kriterier (Cawelti, 1976, s. 13). En av tingene denne litteraturen lykkes i, er å skape en så sterk fascinasjon at den holder leserens oppmerksomhet igjennom en hel roman (Cawelti, 1976, s. 14). Gjennom sin høye grad av refleksivitet, fornyelse og utnyttelse av sjangerforventningene, kan Keyes sies å være en av de forfatterne som nettopp opprettholder denne fascinasjonen. Hvis man tar utgangspunkt i Cawelti, er hun dermed en typisk forfatter av sjangerlitteratur.

Andre aspekter som tyder på at Keyes fortsatt skriver innen sjangeren, er nettopp hvordan hun spiller på sjangerforventningene. Sjangerlitteraturen forutsetter at leseren har en grunnleggende kjennskap til, og bevissthet rundt, oppskriften. Dette gjør at sjangerlitteraturen skaper sin egen parallelle verden, som Cawelti beskriver slik:

Since the pleasure and effectiveness of an individual formulaic work depends on its intensification of a familiar experience, the formula creates its own world with which we become familiar by repetition. We learn in this way how to experience this imaginary world without continually comparing it with our own experience. Thus, as we shall see in a few moments, formulaic literature is the most appropriate vehicle for the experiences of escape and relaxation. (Cawelti, 1976, s. 10)

For å gjøre denne repeterende leseformen spennende, er det en forutsetning at forfattere hele tiden bryter med og utfordrer den, som beskrevet ovenfor. Marian Keyes forutsetter dermed at leseren har kjennskap til sjangeren før de leser hennes romaner. Hun samhandler fortsatt i høyeste grad med reglene og forventningene som hører til chick lit. Dermed plasserer hun seg selv i sjangeren. Som det kommer frem av sitatet, mener Cawelti at leserne også er bevisste på at litteraturen tilhører en parallell verden, som ikke kan sammenliknes med den virkelige. Dermed, mener han, er sjangerlitteratur best egnet til eskapisme og avslapning. Dette kan det imidlertid virke som om Keyes er uenig i, da hun bevisst forsøker å påvirke verden med sin litteratur. Om hun har

forutsetninger for å lykkes eller ikke, er en annen sak. Da vender vi tilbake til forholdet mellom litteratur og virkelighet som jeg nevner i del 1 (s. 33). Men det er allikevel tydelig at hun har en intensjon, som får direkte konsekvenser for litteraturen hun skriver, en intensjon som til dels bryter med reglene for sjangerlitteratur. Det er allikevel ikke sikkert at hennes intensjon har noe å si for litteraturen hun skriver, og det kan også diskuteres hvorvidt bøkene er et produkt av, og ikke noen direkte påvirkningskraft på, bevegelser i samfunnet. Det er allikevel viktig å få med at bruddene i Keyes' litteratur antakelig kommer fra et ønske om å påvirke, ikke bare forståelsen av litteraturen, men også forståelsen av temaene hun skriver om.

Hvis jeg tar utgangspunkt i de tidlige intervjuene med Marian Keyes, er det tydelig at hun ikke hadde disse brudd-intensjonene i begynnelsen av sitt forfatterskap. Dette kan forklares med at sjangeren jo ikke fantes da hun ga ut sin første roman, så det var ikke noe å bryte "med". Etter hvert som hun har funnet seg til rette i sin forfatterrolle, har hun også funnet ut at hun ønsker å skrive om mer alvorlige temaer enn tidligere. Det kan derfor ved første øyekast virke som om Keyes' forfatterskap har utviklet seg relativt uavhengig av hvordan sjangeren har utviklet seg. Ved nærmere øyesyn viser imidlertid dette seg å ikke stemme, nettopp på grunn av graden av selv- og sjangerrefleksjon i tekstene. Både direkte – hvordan hun gjør narr av de fortapte kvinnene som går langs stranden, for eksempel – og mer indirekte – hvordan hun, som sagt, bevisst bruker sjangerforventningene til å manipulere leseren, noe hun gjør tydeligst i *Anybody out There?* og *This Charming Man*. I *The Other Side of the Story* er handlingen i tillegg lagt til forlagsbransjen, og de tre hovedpersonene er en litterær agent og to forfattere. Her finnes mange ironiske betraktninger fra Keyes' egen "bransje". Det er ikke tvil om at det er en høy grad av selvrefleksjon i Keyes' materiale. Dette er den typen refleksjon som forventes av en sjangerlitteratur-forfatter, altså den som tar hensyn til en leser med kjennskap til sjangeren. I Keyes' tilfelle finnes det imidlertid også en ekstra ironisk brodd, som antakelig er direkte påvirket av resepsjonen av sjangeren hun skriver innenfor.

Brudd

Jeg satte i begynnelsen av chick lit-delen opp en liste over relativt etablerte sjangerforventninger. Jeg vil nå vende tilbake til denne og peke på hvilke av disse forventningene Marian Keyes bryter med.

Først og fremst bryter Keyes med forventningen om at sjangerlitteratur som regel har lette (og underholdende) temaer. Som tidligere nevnt, og som det kommer fram igjennom bøkene og resepsjonsmaterialet, har Keyes etter hvert blitt kjent for å blande lys og mørk, eller lett og tung, tematikk. Dette betegnes som et sjangerbrudd, spesielt i resepsjonen av *This Charming Man*, hvor det av noen fastslås at Keyes ikke (lenger) hører inn under sjangeren.

En annen viktig forventning hun bryter med, er at chick lit som regel har overfladiske, lett gjenkjennelige og til en viss grad stereotypiske karakterer. Igjen kommer det fram igjennom bøker og resepsjonsmateriale at Keyes er kjent for å ha spesielt komplekse karakterer og lite stereotypiske karakterbeskrivelser. Det pekes på hvordan karakterene er tredimensjonale, og hvordan hun er mesterlig på karakteravgrensning.

Keyes bryter også forventningene i forhold til hvordan hun behandler sine mannlige karakterer. I *Last Chance Saloon* er en av hovedkarakterene en mann. Nå skal det sies at Fintan er homofil, så hans funksjon i fortellingen er mer som en venninne enn en mann i potensiell kjæreste-forstand. I tillegg gir Keyes mennene ukarakteristisk mye plass. Alt fra beskrivelser av barndom (Paddy de Courcy) til innblikk i mannens hode og hvordan han tenker (Jack Devine) er ukarakteristisk – hvis jeg skal gå ut fra at chick lit aldri lar mannen slippe til orde, og kun behandler de mannlige karakterene som et slags post-feministisk tilbehør. Keyes har i tillegg noen temmelig utradisjonelle helter, den mest utradisjonelle er nok transvestitten, eller "cross-dresser"-en Rossa Considine.⁹ Det kan være flere grunner til at Keyes lar helten være transvestitt. I tillegg til at beskrivelser av transvestittmiljøet i en liten, irsk landsby fører til mange komiske innslag, tror jeg den viktigste funksjonen til denne karakteren er å minimere sjangerens forutsigbarhet. For å forklare: De fleste hovedkarakterer i chick lit finner seg etter hvert

⁹ Karakterene i *This Charming Man* gjør et stort nummer av at transvestitter er homofile og "cross-dressers" ikke er det. I virkeligheten er dette en pågående debatt.

en mann (kjærlighets-mønsteret). Dette er ekstra tydelig i tilfellet Lola Daily, siden vi vet at hun har blitt såret av en drittsekk, selv om vi ikke enda vet at drittsekken også er en kvinnemishandler. Det typiske handlingsmønsteret tilsier at hun vil gå igjennom en indre prosess, der hun langsomt kommer til hektene igjen. Etter hvert vil hun finne seg et nytt, og bedre, kjærlighetsobjekt. Dette som et resultat av at hun går igjennom en personlig prosess hvor hun finner ut av at hun faktisk fortjener noe bedre. Ofte er nemlig problemet til chick lit-hovedkarakterene at de har så dårlig selvtillit at de alltid tiltrekker seg "feil" type menn. Marian Keyes er tydeligvis klar over dette typiske handlingsmønsteret, og velger å harselere med det gjennom Lolas movilje mot å bli "dame på stranden". Hun velger også å skyggelegge det ved å først la Rossa få en inntreden som en typisk, mystisk mann, noe som passer med Amy Burns, og hennes karakteristikk av chick lit-helten. Videre avsløres det at han er transvestitt, noe som gjør leseren tvilende, og i beste fall usikker, på om det allikevel er ham som er tekstens helt. Nesten samtidig introduserer hun en kjekk, ung surfer som fatter interesse for Lola, spesielt fordi hun er så uinteressert i ham. Leseren lurder dermed på om det er dette som er bokas romantiske kobling, siden det høres ut som en mer tradisjonell kjærlighetshistorie. I tillegg ber en av de lokale bartenderne henne på date. Slik spiller Keyes bevisst på leserens forventninger om et romantisk forhold for Lola, men hun gjør det på en måte som gjør det nesten umulig å vite hvem som er helten før i aller siste del av romanen. Dette er et av sjangertrekkene som, på grunn av leserens kunnskap, hele tiden må fornyes og tøyes. Vi vet hva som skal skje, men ikke på hvilken måte. Derfor blir det et spill mellom leser og forfatter, der leseren prøver å tolke, og forfatteren prøver å skjule. Det mest eksplisitte eksempelet på dette er krim, der forfatteren hele tiden må finne nye og oppfinnsomme måter å lure leseren på, så han/hun ikke skjønner hvem som er morderen.

Den andre fordelen med at Rossa er transvestitt, er at han på den måten blir en lite truende mann for Lola. Hun kan dermed betro seg til ham om mishandlingen, men kun når han er i kvinneskikkelse. Lola har nemlig ikke så mye til overs for Rossa når han er mann, og dette kompliserer handlingen ytterligere. Selv om det hadde vært mye å hente i en litterær analyse av akkurat denne kjønns(/queer)tematikken, skal jeg ikke dra det noe videre her. Den illustrerer imidlertid hvordan Keyes er utradisjonell i sin behandling av den mannlige karakteren. Dette er ikke noen stereotypisk eller todimensjonal side av romanene hennes. I tillegg har den ikke så mye til felles med

Harzewskis "sen-heteroseksualitet" – for karakterene i romanene til Keyes er ikke *stil* det viktigste. Det er ofte de karakterene som har menn med stil og med penger som opplever den største tomheten. (For eksempel Clodagh fra *Sushi for Beginners*). Det å kun leve for karriere og økonomi oppleves som tomt for karakterene, også generelt, ikke kun i tilknytning til en mann. Lisa og Clodagh er interessante eksempler her, fordi den ene opplever tomhet igjennom mangel på et forhold til partneren sin (Lisa), og den andre opplever tomhet i forholdet til partneren sin (Clodagh). De er begge skuffet over det tilsynelatende ideelle livet de har skapt for seg selv. For Lisa er dette ideelle livet den perfekte karrieren og det trenger ikke nødvendigvis inneholde et forhold til en mann. For Clodagh er det perfekte livet ekteskap med en vakker, rik mann og vakre barn. De opplever begge en en krise knyttet til disse idealene. Sen-heteroseksualitet, som er en kapitalistisk form for seksualitet preget av en businessaktig tilnærming til flørting og sex, kan jeg dermed ikke se er så veldig representert i Keyes' bøker. Selv om de mannlige karakterene ofte er relativt suksessfulle økonomisk, blir sjelden dette lagt så stor vekt på. Økonomisk suksess fremstår mer som en konsekvens av suksess i arbeidslivet. Her har Keyes' mannlige karakterer mer til felles med Burns' kriterier for menn i chick lit. De fleste av Keyes' mannlige helter oppfyller tre eller flere av hennes kriterier for karaktertrekk. De er som regel attraktive, suksessfulle, myke og tydelig forelsket i hovedkarakteren (noe som blir avslørt til slutt). Noen ganger er de også mystiske (Rossa Considine) og har blitt såret i tidligere forhold, noe som gjør dem ekstra menneskelige. De er også ofte hjemlige, som Oliver, eks-mannen til Lisa som ville at de skulle få barn. De er sjelden kompliserte, stormfulle karakterer, og er som regel fornøyde med å slå seg til ro i et monogamt forhold. Keyes gir i tillegg en stemme til antagonisten i *This Charming Man*, noe som gjør at leseren får en slags forståelse for hvorfor Paddy de Courcy tyr til vold mot kvinner. Dette er imidlertid ikke for Paddys skyld, men for at leseren skal kunne forstå hvorfor kvinnene hans til en viss grad lar seg mishandle, og ikke forlater ham med en gang han legger hånd på dem. Keyes klarer på mange måter å opprettholde balansen som Cawelti snakker om: Selv om karakterene hennes er kompliserte og tredimensjonale, er de aldri for kompliserte. Paddy er igjen et eksempel på dette – selv om han er tredimensjonal, blir han også et slags arketypisk "monster". Det er kanskje da også de monstrene man til en viss grad forstår, som er de skumleste. Ved at Keyes gir liv til disse stereotypene, er karakterene hennes sjelden stereotypiske. I

videreføringen av dette er de mannlige karakterene sjelden todimensjonale objekter, eller post-feministiske tilbehør.

Den siste sjangerforventningen Keyes bryter med, er forventningen om at chick lit-romanens intensjon er å være oppskriftsmessig og å ikke bryte med sjangerforventninger. Dette er en naturlig følge av punktene beskrevet ovenfor. Denne forventningen henter jeg ut fra resepsjonsmaterialet, og det at anmeldere som regel gjør et stort nummer ut av Keyes' brudd med sjangerforventningene. Når dette fører til en mening om at hun ikke lenger skriver chick lit, ligger det i dette argumentet at chick lit er en sjanger der slike brudd ikke forekommer. Til den siste antakelsen kan man jo si at om chick lit er sjangerlitteratur, så er det også en egenskap sjangerlitteraturen har, ved å bryte med stereotypier og kontinuerlig teste og flytte egne grenser. Det blir da en ugyldig antakelse at Keyes må distanseres fra sjangeren på grunn av dette bruddet. På den andre siden kan det være anmelderne mener bruddene er så store at sjangermerkelappen må fjernes fra henne. Det vil si at de setter en slags grense for hvor mye chick lit kan bryte med egne forventninger, og at bruddene til Keyes totalt sett er for store. Dette varierer imidlertid så mye fra anmelder til anmelder at det ikke kan sees på som noen absolutt.

Spørsmålet som utmerker seg når man ser på Keyes som forfatter av sjangerlitteratur, er hvor store brudd som skal til for at hun kan frikobles fra sjangeren. For å kunne lage noen fullstendige regler for dette, er man imidlertid avhengig av en sjanger som er relativt helhetlig, og som har en relativt tydelig kjerne. Mitt eneste forslag til løsning på dette er å se på chick lit som en slags hybrid, med to forskjellige, men kompatible, grunnleggende mønstre. For å kunne fjernes fra sjangeren må man derfor bryte med begge, noe Keyes ikke gjør.

Hva har chick lit gjort for Marian Keyes?

Media spår med jevne mellomrom chick lits "død". Lesley McDowell tar opp dette i sin anmeldelse av *Anybody Out There?*. Det har lenge vært snakk om at "Bridget Jones-boblen" vil sprekke, hevder McDowell, men når støvet har lagt seg, vil én eller to forfattere bli stående igjen. Marian Keyes vil være en av disse. (McDowell, 2000)

Samtidig blir direktøren av Penguin, Tom Weldon, sitert i *The Times*:

The thirtysomething women's fiction market has been the big growth area for publishing over the last five years. A lot of books have been sold out, as always, too many publishers with dodgy taste have now jumped on the bandwagon, and there is a distinct danger the market has become oversaturated. Only the writers with real talent will survive." ("The thirtysomething top ten", 2000)

Både Weldon og McDowell er dermed enige om at det heller er forfatterne enn sjangeren som vil overleve. Det interessante med anmeldelsen til McDowell, er at den like gjerne kunne vært skrevet i dag som for 12 år siden. Diskusjonen om sjangerens overlevelse er fortsatt aktuell, og det dukker kontinuerlig opp artikler som erklærer den irrelevant. Anmeldelsen trekker også frem Keyes som en av de forfatterne som er hevet over sjangeren. Spørsmålet er om det, anno 2012, er mulig å si om dette stemmer? Er Keyes i ferd med å bli løftet ut av, eller distansert fra, sjangerbetegnelsen?

Som jeg tidligere siterte Bolin (s. 51), er det vanlig prosedyre i norske forlag å etter hvert oppgradere forfattere som viser at de kan stå på egne ben, uavhengig av sjangeren. Det er uvisst hvordan dette gjøres i for eksempel britiske og amerikanske forlag. Det hadde selvfølgelig vært interessant å vite hva deres intensjoner og planer fremover er angående Keyes, men dette er informasjon som neppe er tilgjengelig for de utenfor forlagsbransjen.¹⁰ Keyes' forfatterskap er et forfatterskap som, om vi ser bort fra den generelle nedgangen i salget av kvinnelitteratur, fortsatt selger og fungerer slik det fremstår i dag. Jeg regner derfor med at verken forlag eller forfatter ser noen grunn til å endre drastisk på verken layout eller forfatterprofil. Jeg tviler også på om det vil bli gjort noen store anstrengelser for å fjerne sjangerbetegnelsen fra hennes forfatterskap. Hvis jeg allikevel skulle forestille meg hvordan en eventuell frikobling fra begrepet ville utartet seg, antar jeg at en mer langsom nedtoning av chick lit-elementene i paratekstene etter hvert ville føre til at Keyes ikke lenger ble assosiert med dem. Dette kunne for eksempel oppnås ved å ikke lenger referere til chick lit på bøker eller hjemmeside, unngå diskusjoner om begrepet i intervjuer og generelt endre layout på både bøker og nettside. Hvis spådommer om sjangerens død er berettiget, og begrepet i tillegg faller bort fra dagligtalen, ville det muligens føre til at folk flest glemte at hun en gang tilhørte sjangeren. Om sjangerbetegnelsen etter hvert forsvinner, vil det heller ikke

¹⁰ Jeg har henvendt meg til Penguin ved to anledninger: først for å høre om de hadde noe resepsjonsmateriale jeg kunne låne, og senere for å høre om de kunne sette meg i kontakt med Keyes, for en kommentar. På det første spørsmålet fikk jeg til svar at arkivene deres er lukket for allmennheten. Angående det andre spørsmålet, har jeg kun fått beskjed om at henvendelsen min er videresendt til Keyes.

bli nødvendig med noen aktiv handling for å fjerne betegnelsen fra Keyes, da dette vil skje av seg selv om bruken av begrepet faller bort.

Dette er allikevel spekulasjoner, det interessante er hvordan denne koblingen har påvirket forfatterskapet til Keyes. Slik jeg ser det, gjennom arbeidet med denne oppgaven, har dette skjedd på to forskjellige måter:

1: Marian Keyes som forfatter av sjangerlitteratur. Det å ha tilhørt sjangerlitteraturen har ført til et samspill mellom leser og forfatter, som antakelig har beriket Keyes' forfatterskap. Ved å hele tiden ha et bevisst forhold til leserne sine, har Keyes kunnet spille på deres forventninger, og til en viss grad bryte med dem. Dette er en fremgangsmåte de fleste forfattere av sjangerlitteratur bruker, for å unngå at sjangerne blir statiske og dermed etter hvert forsvinner. Hun har dermed kunnet heve litteraturen til et nivå hun ikke ellers kunne ha gjort, om hun ikke hadde vært bevisst på sin egen, bevisste lesergruppe.

2. Marian Keyes som forfatter av chick lit. Resepsjonen av chick lit og den kjønnete temadebatten har påvirket Keyes på tre måter. For det første har den fått henne til å "se bra ut". Med det mener jeg at hun, med sine sjangerbrudd og alvorlige temaer, positivt overrasker leseren, eller anmelderen, som i utgangspunktet sitter med et tvilsomt inntrykk av sjangeren. Dette inntrykket kan ha kommet gjennom sjangerforventningene i resepsjonsmaterialet, eller av å lese chick lit av dårligere kvalitet. På den måten kommer Keyes godt ut av det til sammenligning. Det er under denne kategorien anmelderne som mener hun ikke skriver chick lit befinner seg. Dette kan imidlertid også føre til at Keyes blir overvurdert som forfatter, hvis anmelderen går inn i lesningen med lave forventninger. For det andre kan sjangermerkelappen føre til at de som ellers ville ha lest, og likt, litteraturen, ikke gir den en sjanse. Nå sier ikke jeg at alle som hadde lest Keyes ville likt henne. Det er allikevel ikke tvil om at hun går glipp av en del potensielle lesere på denne måten. I tillegg kan det påvirke dem som faktisk leser henne til å kun vie oppmerksomheten til det som er forventet av sjangeren, heller enn det hun bryter med. Keyes har en høy grad av chick lit-elementer i bøkene sine. Det er muligheter for at disse da kun hadde blitt fokusert på, og de mørkere elementene sett bort fra. For det tredje har merkelappen også en innvirkning på forfatterpersonligheten Keyes. Hvis vi ser bort fra de personlige opplevelsene, som når folk kommer bort til henne på fester og kaller

litteraturen hennes for "fluff", kan det oppleves som negativt å hele tiden bli konfrontert med den kjønnede debatten om sjangerens verdi i intervjuer. "Hva synes du om chick lit" og "hva synes du om å være en chick lit-forfatter" synes å være gjennomgangstemaene. Dette kan for mange være et uønsket fokus, men det kan også, som det virker som i Keyes tilfelle, være en inngangsport til diskusjoner om bøkens feministiske temaer – som likestilling mellom kjønn i arbeidslivet, vold mot kvinner, og i videreføringen av dette andre temaer, som alkoholisme og depresjon. Det å bli konfrontert med sin egen rolle som chick lit-forfatter kan derfor i mange tilfeller føre til et fokus på dype og alvorlige temaer.

I den grad det er mulig å sammenfatte dette, og komme til en slags konklusjon, er det min mening at Keyes heller kommer positivt enn negativt ut av sjangerplasseringen. Øverst av disse positive aspektene troner nok bruddelementene hun har i sitt forfatterskap, de som har ført til så gode anmeldelser. Til sammenligning kan man gjøre et tankeeksperiment: Hvis forventningene til Keyes var motsatte, nemlig at litteraturen hennes var mørk og alvorlig, ville mange lest henne, fokusert på alle de lyse og humoristiske elementene, og tenkt at hun ikke var mørk og alvorlig i det hele tatt. Og siden det virker som om "mørk og alvorlig" veier tyngre estetisk sett enn "lys og humoristisk", ville disse forventningene antakelig ha ført til flere negative omtaler, som de som mener Keyes er mørk, men ikke mørk *nok*. I tillegg er det tydelig at forfatterskapet hennes har nytt godt av å være innen sjangerlitteraturen generelt, i det at hun er en typisk forfatter som spiller på leserforventningene. Dette, i tillegg til muligheten hun har fått til å snakke om temaene som ligger henne på hjertet, vil jeg si veier tyngre enn de lesere hun eventuelt har tapt, eller de hun har unnlatt å imponere. Det er allikevel et umulig spørsmål, for vi kan ikke vite hvor mange lesere hun for eksempel har "fått" på grunn av sjangertilhørighet og positiv omtale, og hvor mange hun har "mistet" på grunn av sjangerens rykte. Men når et av sjangerens karaktertrekk er at den selger mye, da må man allikevel kunne anta at hun har tiltrukket seg et betydelig antall lesere ved å høre inn under den.

Et mye vanskeligere og mer komplisert spørsmål, er spørsmålet i hvilken grad Keyes har hatt innvirkning på resepsjonen av sjangeren. Det er ikke tvil om at hun har hatt en innvirkning, spørsmålet er bare hvor stor denne til nå har vært.

Keyes regnes av "alle" som en av foregangsfigurene for sjangeren. (Det meste av stoffet som nevner Keyes nevner henne som chick lit-forfatter. Jeg har tidligere referert til artikler som nevner henne som "pionér" og "queen of chick-lit" (Nikkhah, Lavery, O'Connor). Etter min mening er det naturlig å tenke at en foregangsfigur for noe, også har vært med på å påvirke dette i større eller mindre grad. Allikevel er det sjelden Keyes blir nevnt i de artikler som problematiserer sjangerens resepsjon generelt. Der hun blir nevnt i forskningsmaterialet blir hun, som mye annet i chick lit, tatt til inntekt for forskjellige syn på sjangeren. Artiklene som omhandler Keyes spesielt trekker ofte inn sjangerproblematikk. Disse følger de tre tendensene jeg har nevnt tidligere: å fjerne henne fra sjangeren, å påføre henne sjangeren eller påføre sjangeren henne. Slik det virker, ut fra resepsjonsmaterialet, så er det heller få som påfører henne sjangerens negative karakteristikk. Flesteparten fjerner henne fra karakteristikken, og det de ser på som sjangeren, eller bruker hennes bøker for å tematisere sjangerens resepsjonsproblematikk. Marian Keyes påvirker dermed resepsjonen av sjangeren sterkest igjennom resepsjonen av eget forfatterskap. Dette skjer på to måter: Enten forblir sjangeren i teksten udebattert, men Keyes blir fjernet fra den, eller så blir selve sjangerproblematikken tematisert igjennom resepsjonen av Keyes. I sistnevnte tilfelle er det ikke alltid like lett å se hva de kommer fram til i anmeldelsene. Artikler som illustrerer dette er for eksempel Holmquists, som nevnt i resepsjonen av *Anybody Out There?* og Pdraig Kennys anmeldelse av *This Charming Man*. Disse snakker om mottagelsen av sjangeren, og Keyes, men det er uklart om de mener Keyes er innenfor eller utenfor sjangeren. Dette er tydeligere i materialet der Keyes selv blir intervjuet, da hun selv sier hun er en chick lit-forfatter, og deretter styrer samtalen inn på alvorlige temaer. Keyes ønsker da å formidle budskapet at chick lit også kan inneholde alvorlige temaer.

Keyes påvirker dermed sjangeren på følgende måter:

1. Ved å generelt være en del av den, og dermed i varierende grad bli nevnt i sammenheng med den.
2. Ved å mer spesifikt være en foregangsfigur/pionér for den, ved å ha vært med helt fra begynnelsen.
3. Ved å aktivt diskutere den i eget resepsjonsmateriale, og også i materiale som omhandler andre forfattere, som for eksempel Ahern, der hun foreslår å plassere henne under "magick lit".

Avslutning: chick lit som fenomen og begrep – betegnelsens indre spenning

Selv om hun ofte bryter med forventninger er det, for meg, ingen tvil om at Keyes skriver chick lit. Det som det derimot er tvil om, er hvilken type chick lit hun er forfatter av. På den ene siden er begrepet, som har et dårlig rykte og som assosieres med de rosa bokomslagene. På den andre siden er de store chick lit-forfatterne, som på mange måter ikke fortjener verken omslagene eller det dårlige ryktet. På denne måten er den begynnende modereringen av chick lit-elementer på omslagene til Keyes interessante. Dette kan enten tyde på at sjangerforståelsen, og igjennom den omslagene, begynner å bli mer moderat. Eller det kan tyde på at hun, som en av de største forfatterne, sakte men sikkert er på vei vekk fra sjangeren. Det er fare for at vi da blir stående igjen med et begrep ribbet for alle positive assosiasjoner, hvor kun den nedsettende definisjonsmakten står igjen.

Denne bruken av begrepet legges vekt på i kronikken med den beskrivende tittelen "Chick lit is a tag that is used to demean women writers". Forfatteren og journalisten Sheila o'Flanagan beskriver problemet slik:

Once the term chick-lit came into popular use, though, many interviews included the question: "Do you mind your books being called chick-lit?" That's difficult to answer. I don't mind that they've been put into a genre, but I do mind that genre being perceived as a lesser one than any other. And I mind that women writers and readers are being patronised. (O'Flanagan, 2010)

For O'Flanagan blir det dermed *bruken* av begrepet, og ikke det å bli plassert under sjangeren i seg selv, som oppleves som negativt. Bruken av begrepet blir negativt fordi det er ladet med negative assosiasjoner, som for eksempel nedlatenhet og en oppfattelse av sjangeren som underlegen. På den ene siden er dermed sjangeren slik den fremstår gjennom de mest populære forfatterne, blant annet Keyes, i tillegg til mye av forskningsmaterialet. På den andre siden er sjangeren slik den fremstår igjennom media, og til en viss grad forlagene. Dette har antakelig skapt et sjangerbegrep som nå "lever sitt eget liv", relativt uavhengig av sjangerforfatterne. Problemet er ikke, som O'Flanagan illustrerer, å havne innenfor sjangeren, problemet er hvordan sjangerbegrepet blir brukt. Det viktige nå er hvilken vei denne utviklingen vil ta – vil

betegnelsen, eller begrepet, bli forlatt og lagt til side, eller vil forfattere som for eksempel Keyes påvirke begrepet og resepsjonsmaterialet i en positiv retning?

For å få en indikasjon på hvilken retning utviklingen vil ta, er det viktig å se på hvordan denne problematikken oppstår. Denne oppgaven har vist at sjangerens motstand mot en konsis definisjon har mye å si for hvordan den blir oppfattet. Sjangeren kan være så mye forskjellig, at det er opp til hver enkelt å velge hva man ønsker å legge vekt på. Mye av dette skyldes at sjangeren utviklet seg fort og hadde en eksplosiv tidlig fase. Forlagene gjorde dermed terskelen for innlemmelse i sjangeren lav, og mye forskjellig litteratur fikk slippe inn. Spørsmålet er om det fortsatt er sånn, eller om betegnelsen etter hvert har blitt snevret inn.

Jenny Geras, redaktør ved Pan Macmillian, som jeg har nevnt tidligere (s. 32) avslører til en viss grad hvordan forlagene ser på betegnelsen i 2012. For henne er alt chick lit-bøker har til felles at de er skrevet først og fremst for kvinner, og først og fremst om forhold (Geras, 2012). Geras illustrerer derfor hvordan definisjonsproblemene oppstår, spesielt hvis hun er representativ for hvordan britiske forlag generelt ser på sjangeren. Og det kan virke som hun er det, basert på den siste tidens omslagsdebatt, som nevnt i del én. Det kan derfor tyde på at forlagenes strategi fortsatt er å bruke betegnelsen på en temmelig vid måte.

Geras' kronikk er en kommentar til et intervju i The Guardian, der Decca Aitkenhead blant annet ønsker å finne ut hvordan Sophie Kinsella forholder seg til chick lit-merkelappen:

Part of the problem is that no one can agree on a definition of chick lit. Bridget Jones's Diary is generally cited as an early example, but Allison Pearson hit the roof when her novel about a working mother, I Don't Know How She Does It, was assigned to the genre. The book's key ingredient – a sassy but klutzy female protagonist, embroiled in comical misadventures – could arguably be found in Jane Eyre, leaving any definition so elastic as to verge on meaningless.
(Aitkenhead, 2012)

Det er denne tendensen til meningsløst elastiske definisjoner jeg ser i kronikken til Geras. Jeg stiller dermed spørsmål ved hvordan hun mener denne definisjonen vil føre til at bøker blir posisjonert riktig i markedet, men også til hvordan dette på en korrekt måte kan signalisere hva bøkene handler om. På denne måten illustrerer Geras' svar til Aitkenhead definisjonsproblematikken Aitkenhead nevner.

Det blir i allikevel for enkelt å kun skylde på forlagene for hvordan sjangerbetegnelsen har utviklet seg. Forlagene har også i mange tilfeller sørget for at forfattere som kanskje ellers ikke hadde solgt så mange bøker, ved hjelp av chick lits støttehjul både selger og også kanskje utvikler forfatterskap som etter hvert kan klare seg på egen hånd. Sjangeren har derfor hjulpet mange forfattere å komme til orde. Det er også viktig å ikke behandle forlagene slik chick lit selv blir behandlet, nemlig som en homogen gruppe. Forskjellige forlag har forskjellige fremgangsmåter, noe som blant annet manifesterer seg i bokomslagene til Marian Keyes. Jeg vil tro at Bolin er representativ for norske forlags syn på sjangeren når hun sier:

Chick lit skal være en sjanger som tar pulsen på tiden vi lever i. Den skal ta opp aktuelle temaer som berører kvinner. Det skal være god satire, et godt underholdningsaspekt og det skal være kjapt og godt skrevet med et effektivt plot med mye dialog og kjappe sceneskift. Sjangeren skal inneholde karakterer som rører og temaer som vedrører deg som leser. Det er imidlertid mange aspekter som spiller inn, og hvert forlag har sin egen måte å vurdere stoffet på. I tillegg er det ulike nivåer innen sjangeren og den må vurderes i forhold til dette. (Bolin, 2010)

I tillegg til å vise en normativ holdning til sjangeren, viser dette sitatet at det å skulle vurdere potensielle chick lit-bøker er en omfattende oppgave. Dermed varierer det også hvor strenge krav forlagene stiller, og hva de mener er sjangerens særtrekk. Det å befeste forlagenes rolle i denne problematikken er en sosiologisk studie i seg selv, og det er umulig å si i enkle ordlag hva som skal til for å eventuelt endre på trenden der definisjonen av chick lit bli meningsløst vid, og det meste av litteratur skrevet av og for kvinner blir utgitt under samme paraply. Det er allikevel tydelig at en mer inngående refleksjon over, og tilstandsrapport av, sjangeren er nødvendig hvis man vil unngå at bøker feilaktig merkes med rosa omslag.

Kindle og fremmarsjen av digitale bøker er også en av grunnene til at det er vanskelig å si hvordan sjangeren vil utvikle seg. De som våger å spå i fremtiden, spår som regel sjangerens død. Det er derimot vanskeligere å få tak i hva det er de mener vil dø – er det begrepet eller det litterære fenomenet? Eller er det hele betegnelsen? Etter min mening er sjangerbegrepet allerede altfor forankret i kulturen, både teoretisk og i massemedia, til at det bare skal kunne forsvinne. Det hele kommer an på hva man mener med chick lits død: Hvis man mener det innebærer at forlagene slutter å gi ut bøker under paraplyen, er det kanskje rett, men betegnelsen vil nok allikevel leve videre

igjennom sine mest kjente forfattere en lang stund. Og om forlag sluttet å gi ut chick lit, og lesere sluttet å kjøpe chick lit, ville allikevel sjangeren leve videre i akademia, om ikke annet som et studie av et litterært fenomen som hadde et kort, men intensivt liv fra 90-til 00-tallet.

Benstock sier i etterordet i essaysamlingen *Chick Lit – The New Woman's Fiction* det slik:

Of course any new genre or trend or individual work will ultimately be judged, not only by its contemporaries but also by the future. When time has made its inevitable judgment, will chick lit prove to have been a popular diversion, no more (or less) important than Harlequin romance? Is it just literary junk food for (semi-)professional turn-of-the-millennium women? Will its ability to speak to women be limited to its own time and place? Or will it prove to have literary significance beyond the here and now? These are questions that we will, naturally, leave to the next generations of readers and scholars. (Benstock, 2006, s. 254–255)

Ifølge Benstock må vi ta tiden til hjelp før vi eventuelt finner ut av både om sjangeren vil overleve, men også hvilken relevans den vil bli tillagt. I sin epilog diskuterer også Harzewski hva som vil skje når chick lit "vokser opp". Tendensen i dette kapittelet er en vending bort fra det mest forbruksmessige fokuset, og en helning mot sjangerens mer seriøse temaer, som for eksempel kvinners stilling i arbeidslivet (Harzewski, 2011, s. 188). I tillegg kommenterer hun spådommene om sjangerens død slik:

Chick lit has not failed as a genre or passed its shelf life. Though pronouncements of chick lit as "dead" have become a refrain in journalism on the genre, claims of this sort often express the critic's frustration with chick lit's continued sales and backhandedly acknowledge the genre's longevity. As journalists repeatedly pronounce chick lit "dead", it is fitting that the university, recognizing it as a subgenre, is starting to incorporate chick lit into the classroom. (Harzewski, 2011, s. 194)

Ifølge Harzewski har akademia begynt å inkorporere emner med, eller om, chick lit i sin undervisning. Harzewski selv underviser emnet "Sex & Sensibility: The Rise of Chick Lit from Jane Austen to Bridget Jones" ved University of New Hampshire. Om og hvor lang tid det eventuelt vil ta før dette påvirker sjangerens resepsjonsmateriale er vanskelig å si. Men selv om medias stadige rapporter av sjangerens død, ifølge Harzewski, må tas med en klype salt, er det allikevel høyst relevant å diskutere dens overlevelse. Når

forfattere dropper forlag fordi de ikke ønsker å havne under kategorien, viser det en sterk aversjon mot hvordan betegnelsen blir brukt. Motviljen mot sjangeren som en helhet hadde kanskje ikke vært så stor om det ikke kontinuerlig ble forsøkt å dytte mest mulig litteratur inn i den.

Aitkenhead beskriver i sitt intervju en "litterær loop" som etter min mening er representativ for sjangerens resepsjonsmateriale:

What do we think about chick lit? It's a question that has been on a sort of literary loop for about 15 years. Harmless escapism? Cynical commercialism? Post-feminism at its most depressingly inane? Or is it an insult to the intelligence of women who like to read and write about contemporary female lives? If Jane Austen were alive today, would her books come in pink sparkly covers? If glitter sells, should we even care? Does chick lit propagate a retrograde notion of women as shallow cretins – or reflect their nuanced reality? And on and on it goes. (Aitkenhead, 2012)

Verden har med andre ord fortsatt ikke bestemt seg for hva den synes om chick lit. Fortsatt må man ta tiden til hjelp, både når man skal finne ut av hva som kommer til å skje med sjangeren, men også hvordan forfattere som Marian Keyes vil bli påvirket, eller påvirke, dette. Det er mulig Harzewski har rett når hun peker til en endring i sjangerens hovedfokus – vil chick lit etter hvert miste de forbrukerfokuserede aspektene, og dermed nærme seg Keyes i sin fokus på de mer alvorlige temaene? Resepsjonsmaterialet er fortsatt kaotisk, men jeg ser allikevel en endring i det aller siste materialet – en tendens til å problematisere bøkernes presentasjon. På den måten sier man kanskje at chick lit-bøkene ikke er som de ser ut. Dette setter igjen fokus på om sjangeren er slik den "gir seg ut for", eller om den blir undervurdert. De forfatterne som ikke ønsker betegnelsen er viktig i dette henseende, fordi de gir næring til debatten. Allikevel kan dette også være negativt for sjangerforståelsen, fordi det befester begrepets negative definisjonsmakt.

De som ønsker å studere chick lit fremover, vil nok ha mest fordel av å adoptere fremgangsmåten Skei bruker på kriminallitteraturen: "Det er også viktig å huske at for hver seriøse krimbok på markedet, finnes det ti ikke-seriøse, pocketbøker for massemarkedet som jeg holder utenfor denne diskusjonen" (Skei, 2008, s. 12). Selv om det ikke løser problemet med ulike grunnleggende mønstre, kan dette gjøre mengden av chick lit-bøker til en litt mer oversiktlig størrelse. Det å overføre denne fremgangsmåten til chick lit kan for eksempel bety å kun studere forfattere som har gitt ut, eller solgt, et

visst antall bøker. Til vi vet noe mer om hvordan sjangeren utvikler seg, er dette et brukbart alternativ til den forvirrede debatten vi ser i dag.

Det kan hende de som lenge har spådd sjangerens død, allerede har fått rett. Når man har en sjanger som ingen egentlig vet helt hva handler om, og som er så plastisk, kan den ha dødd og gjenoppstått mange ganger allerede. Det er vanskelig å "drepe" en sjanger som er så åpen at den kan beskrives slik: "The only thing that 'these books' really have in common is that they're written primarily by women and about relationships" (Geras, 2012). Det vil for eksempel alltid være bøker der ute som er skrevet primært av kvinner og som primært handler om forhold. Problemet er at selve litteraturen som konstituerer sjangeren chick lit, og *begrepet* chick lit, tilsynelatende er på vei bort fra hverandre. For mens ingen egentlig kan fastsette litteraturens fellestrekk, vet de fleste at begrepet betegner en viss type overfladisk, forbruksfokusert og lettlest litteratur. Begrepet fungerer på denne måten nesten mer som et adjektiv enn et navn. Hvis ikke begrep og litteratur nærmer seg hverandre igjen, vil den forvirrede debatten fortsette, til en eventuell bestemmelse om å ikke lenger gi ut litteratur under paraplyen. De store forfatterne vil da overleve, men vi vil aldri få den avgjørende debatten om sjangerens verdi og utseende. Keyes illustrerer disse forskjellene mellom begrep og litteratur godt, i og med at begrepets negative definisjonskraft påvirker forfatterskapet hennes på både positive og negative måter. Anne Marie Scanlan sier også i *The Independent*:

But nowadays, chick-lit has a bad name. A recent article in the New York Times defined chick-lit as "pink-covered books festooned with high-heels or Birkin bags or Martini glasses". The same piece goes on to say that American writer Sarah Dunn's latest book, *Secrets to Happiness*, is most definitely not chick-lit as it "is smart, bitingly funny, laced with sitcom-sharp dialogue and bittersweet. Far from a confectionery tale, it reads more like a spiritual journey, one that follows (the heroine) and a cast of supporting characters as they try to turn their lives around." Funny, that sounds like classic chick-lit to me. (Scanlan, 2009)

I tillegg til å vise skillet mellom litteratur og begrep, illustrerer dette også den formen for "catch 22", som sier at chick lit ikke er bra, for om det er bra er det ikke lenger chick lit. Begrepet har dermed en iboende (dårlig) verdinorm som for noen er uforanderlig. Dette gjelder selvfølgelig ikke alt av resepsjonsmateriale, men det er allikevel gjennomgående. For at begrep og litteratur skal kunne bli ett, i den grad det er mulig, er debatten i media nødt til å bli mer faglig og nyansert. Forlagsfolk som Geras må komme

mer til orde – de som vet mer om hvordan systemene som ligger bak utgivelsene fungerer. Fagfolk må bryte mer inn i de offentlige diskusjonene. På den måten vil sjangeren forhåpentligvis bli diskutert på en mer nyansert måte. Grunnene til at dette ikke har skjedd før kan være mange. For det første kan det være at det rett og slett ikke har vært interesse for det. Media har ”forelsket” seg i begrepet som et litt snertent, halvveis spydig og ironisk adjektiv, en måte å skille mellom god og dårlig (kvinne)litteratur på. En større vitenskapelighet i disse diskusjonene hadde antakelig ødelagt for det. For det andre har vi det faktum at sjangeren har vært så eksplosiv at en mer vitenskapelig debatt ikke har kommet ordentlig i gang enda. Spørsmålet er om den i det hele tatt kommer i gang før begrepet har utspilt sin rolle, og ”chick lit”, etter å ha blitt erklært død så mange ganger, til slutt faktisk forsvinner som sjangerbegrep.

Bibliografi

Av og om Marian Keyes:

Keyes, M. (18.10.2008), "A shift to the dark side of storytelling", [online], *The Irish Times*. Tilgjengelig fra:
<<http://www.irishtimes.com/newspaper/weekend/2008/1018/1224233204976.html>
> [01.05.2012]

Watermelon (1995)

Lucy Sullivan is Getting Married (1996)

Rachel's Holiday (1998)

Last Chance Saloon (1999)

Sushi for Beginners (2000)

No Dress Rehearsal (2000) (novelle)

Under the Duvet (2001) (essaysamling)

Angels (2002)

The Other Side of the Story (2004)

Further Under the Duvet (2005) (essaysamling)

Nothing Bad Ever Happens in Tiffany's (2005) (novelle)

Anybody Out There? (2006)

This Charming Man (2008)

The Brightest Star in the Sky (2009)

Saved By Cake (2012)

Battles, J. (10.11.2006), "From a boozy haze to bestseller riches", *The Sunday Times* (Utskrift fra *British Library*)

Devlin, M. (30.09.2000), [uten tittel], [online], *The Irish Independent*. Tilgjengelig fra:
<<http://www.mariankeyes.com/Books/Sushi-For-Beginners/Reviews>> [01.05.2012]

Hand, L. (25.03.2006), "Heavy and light – the magic of Marian K.", *Irish Independent* (Utskrift fra *British Library*)

Holden, W. (09.06.2001), "Nobody's perfect – Book of the week", *The Times* (Utskrift fra *British Library*)

Holmquist, K. (22.04.2006), "More than skin deep", *The Irish Times* (Utskrift fra *British Library*)

Holmquist, K. (26.04.2008), [online], "A dazzling dance with the devil", *The Irish Times*. Tilgjengelig fra:
<<http://www.irishtimes.com/newspaper/weekend/2008/0426/1209072958554.html>
> [01.05.2012]

- "How love rescued me from booze and the very brink of suicide", (01.11.2000), *The Express* (Utskrift fra *British Library*)
- Kenny, P. (27.04.2008), "Time to stop apologising for Marian Keyes", [online], *Sunday Tribune*. Tilgjengelig fra: <<http://www.mariankeyes.com/Books/This-Charming-Man/Reviews>> [01.05.2012] (*Sunday Tribune* er lagt ned)
- Lavery, B. (02.04.2006), "The Subtle Sisterhood", *The Sunday Times* (Utskrift fra *British Library*)
- McCullagh, A. (05.04.2007), "Feminism is defunct", *The Daily Mail* (Utskrift fra *British Library*)
- McDowell, L. (12.11.2000), [online], *The Independent on Sunday*. Tilgjengelig fra: <<http://www.mariankeyes.com/Books/Sushi-For-Beginners/Reviews>> [01.05.2012] og <<http://www.highbeam.com/doc/1P2-5112735.html>> [01.05.2012]
- Moss, S. (17.06.2006), "In The Bag: Looking for a little light reading on your holiday? Stephen Moss on a top 10 of airport bestsellers", *The Guardian* (Utskrift fra *British Library*)
- Nikkhah, R. (20.04.2008), "Marian Keyes ready to tackle domestic violence", [online], *The Telegraph*. Tilgjengelig fra: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3672770/Marian-Keyes-ready-to-tackle-domestic-violence.html>> [09.04.12]
- Nolan, L. (13.08.2006), "Marian Keyes praised by Zadie", *The Sunday Independent* (Utskrift fra *British Library*)
- O'Connell, A. (02.10.1999), "Craicing good read", *The Times* (Utskrift fra *British Library*)
- O'Connor, A. (11.09.2005), "Passing the character test", *The Sunday Times* (Utskrift fra *British Library*)
- Prone, T. (26.04.2008), "A right charmer", [online], *Irish Independent*. Tilgjengelig fra: <<http://www.independent.ie/entertainment/books/a-right-charmer-1359970.html>> [09.04.12]
- Rumbelow, H. (28.10.2000), "The cruel comedy of romance – play's hottest new novels", *The Times* (Utskrift fra *British Library*)
- Saunders, K. (01.07.2006), "Jewels dug from the layers of history – fiction", *The Times* (Utskrift fra *British Library*)
- Slot, O. (15.04.2006), "In praise of the feel-bad factor", *The Times* (Utskrift fra *British Library*)

Teeman, T. (27.06.2009), "Tim Teeman reviews the best books to take on holiday", [online], *The Times*. Tilgjengelig fra:
<<http://www.thetimes.co.uk/tto/arts/books/article1691954.ece>> [09.04.12]

"This Charming Man", (30.11.2010), [online], *Wikipedia*. Tilgjengelig fra:
<http://en.wikipedia.org/wiki/This_Charming_Man_%28book%29> [01.05.2012]

"The thirtysomething top ten", (12.07.2000), *The Times* (Utskrift fra *British Library*)

Om chick lit:

Aitkenhead, D. (12.2.2012), "Sophie Kinsella: 'You can be highly intelligent – and also ditzy and klutzy'", [online], *The Guardian*. Tilgjengelig fra:
<<http://www.guardian.co.uk/books/2012/feb/12/sophie-kinsella-highly-intelligent-ditzy-klutzy>> [09.04.12]

Baratz-Logsted, L. 2006, *This Is Chick-lit*, BenBella Books, Dallas

Barter, P. (31.07.2011), "Look beyond the pastel shades", [online], *The Sunday Times*. Tilgjengelig fra:
<http://www.thesundaytimes.co.uk/sto/news/ireland/_culture/books/article679240.ece> [09.04.12]

Barter, P. (14.01.2012), "Publishers be damned", [online], *The Sunday Times*. Tilgjengelig fra:
<<http://www.thesundaytimes.co.uk/sto/news/ireland/article855513.ece>> [09.04.12]

Benstock, S. 2006, "Afterword: The New Woman's Fiction", i Ferriss, S. og M. Young (red.), *Chick Lit: The New Woman's Fiction*, Routledge, London, s. 253–257

Bolin, C.B. 2010, intervju med godkjente sitater.

Burns, A. 2011, "'Tell me all about your new man': (Re)Constructing Masculinity in Contemporary Chick Texts", i *Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Postgraduate Network*, bd. 4, nr. 1. Tilgjengelig fra:
<<http://journalhosting.org/meccsa-pgn/index.php/netknow/issue/view/12/showToc>> [01.05.2012]

"Chick Lit", (11.04.2012), [online], *Wikipedia*. Tilgjengelig fra:
<http://en.wikipedia.org/wiki/Chick_lit> [01.05.2012]

Connell, D.J. (04.08.2010), "The chic-lit debate: who in Playboy Mansion Hell calls women chicks?", [online], *The Guardian*. Tilgjengelig fra:
<<http://www.guardian.co.uk/books/booksblog/2010/aug/04/chick-lit-debate-dj-connell>> [25.04.2012]

Davies-Kahl, S. 2008, "The Case for Chick Lit in Academic Libraries", *Collection Building*, Illinois Wesleyan University, bd. 27, nr. 1, s. 18–21

Farr, C.K. 2009, "It Was Chick Lit All Along", i Goren, L.J. (red.), *You've Come a Long Way, Baby: Women, Politics and Popular Culture*, The University Press of Kentucky, Kentucky, s. 201–215

Ferriss, S. 2006, "Narrative and Cinematic Doubleness: *Pride and Prejudice* and *Bridget Jones's Diary*", i Ferriss, S. og M. Young (red.), *Chick Lit: The New Woman's Fiction*, Routledge, London, s. 71–87

Ferriss, S. og M. Young 2006, "Introduction", i Ferriss, S. og M. Young (red.), *Chick Lit: The New Woman's Fiction*, Routledge, London, s. 1–17

Geras, J. (14.02.2012), "The only problem with "chick lit" is the name", [online], *The Guardian*. Tilgjengelig fra: <<http://www.guardian.co.uk/books/2012/feb/14/chick-lit-problem-name?INTCMP=SRCH>> [09.04.12]

Gorman, M. (05.08.2010), "The chick-lit debate: light doesn't have to mean stupid", [online], *The Guardian*. Tilgjengelig fra: <<http://www.guardian.co.uk/books/2010/aug/05/chick-lit-debate-michele-gorman>> [25.04.2012]

Hale, E. 2006, "Long-Suffering Professional Females: The Case of Nanny Lit", i Ferriss, S. og M. Young (red.), *Chick Lit: The New Woman's Fiction*, Routledge, London, s. 103–119

Harzewski, S. 2006, "Tradition and Displacement in the New Novel of Manners", i Ferriss, S. og M. Young (red.), *Chick Lit: The New Woman's Fiction*, Routledge, London, s. 29–47

Harzewski, S. 2011, *Chick Lit and Postfeminism*, University of Virginia Press, Charlottesville

Harzewski, S. 2012, mail-intervju med godkjent sitat.

Hewett, H. 2006, "You Are Not Alone: The Personal, the Political, and the 'New' Mommy Lit", i Ferriss, S. og M. Young (red.), *Chick Lit: The New Woman's Fiction*, Routledge, New York og London, s. 119–141

Johnson, J.W. 2006, "Chick Lit Jr.: More Than Glitz and Glamour for Teens and Tweens", i Ferriss, S. og M. Young (red.), *Chick Lit: The New Woman's Fiction*, Routledge, London, s. 141–159

Kiernan, A. 2006, "No Satisfaction: *Sex and the City*, *Run Catch Kiss*, and the Conflict of Desires in Chick Lit's New Heroines", i Ferriss, S. og M. Young (red.), *Chick Lit: The New Woman's Fiction*, Routledge, London, s. 207–219

Knowles, J. 2004, "Editorial", i *Diegesis: Journal of the Association for Research in Popular Fictions*, nr. 8, s. 3–5

Mabry, A.R. 2006, "About a Girl: Female Subjectivity and Sexuality in Contemporary 'Chick' Culture", i Ferriss, S. og M. Young (red.), *Chick Lit: The New Woman's Fiction*, Routledge, London, s. 191–207

Mazza, C. 2006, "Who's laughing now? A Short History of Chick Lit and the Perversion of a Genre", i Ferriss, S. og M. Young (red.), *Chick Lit: The New Woman's Fiction*, Routledge, London, s. 17–29

Memmott, C. (21.06.2006), "Chick lit, for better or worse, is here to stay", [online], *USA Today*. Tilgjengelig fra:
<http://www.usatoday.com/life/books/news/2006-06-20-chick-lit_x.htm>[25.04.2012]

Modleski, T. 2008, *Loving with a Vengeance*, Routledge, London

O'Flanagan, S. (29.10.2010), "Chick-lit is a tag that is used to demean women writers", [online], *The Sunday Times*. Tilgjengelig fra:
<http://www.thesundaytimes.co.uk/sto/news/ireland/News/Irish_News/article382668.ece>[09.04.12]

Rumbelow, H. (23.01.2012), "Chick lit: the romance is over", [online], *The Times*. Tilgjengelig fra: <<http://www.thetimes.co.uk/tto/arts/books/article3293281.ece>> [09.04.12]

Scanlan, A.M. (26.04.2009), "Chick-lit's lost its fluff and grown into a wise bird", [online], *The Independent*. Tilgjengelig fra:
<<http://www.independent.ie/entertainment/books/chicklits-lost-its-fluff-and-grown-into-a-wise-bird-1720236.html>> [09.04.12]

Sherwin, A. (27.09.2011), "Have we fallen out of love with chick lit?", [online], *The Independent*. Tilgjengelig fra: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/have-we-fallen-out-of-love-with-chick-lit-2361445.html>>[09.04.12]

Smith, C.J. 2009, *Cosmopolitan Culture and Consumerism in Chick Lit*, Routledge, London

Smyczynska, K. 2004, "Commitment Phobia and Emotional Fuckwittage: Postmillennial Constructions of Male "Other" in Chicklit Novels", i *Diegesis: Journal of the Association for Research in Popular Fictions*, nr. 8, s. 29–37

Teal, W. (21.09.2009), "Is Chick Lit Still Relevant?", [online], *Clutch Magazine*. Tilgjengelig fra:
<<http://www.clutchmagonline.com/2009/09/is-chick-lit-still-relevant/>> [25.04.2012]

Umminger, A. 2006, "Supersizing Bridget Jones: What's Really Eating the Women in Chick Lit", i Ferriss, S. og M. Young (red.), *Chick Lit: The New Woman's Fiction*, Routledge, London, s. 239–253

Wells, J. 2006, "Mothers of Chick Lit? Women Writers, Readers, and Literary History", i Ferriss, S. og M. Young (red.), *Chick Lit: The New Woman's Fiction*, Routledge, London, s. 47–71

Whelehan, I. 2004, "High Anxiety: Feminism, Chicklit And Women In The Noughties", i *Diegesis: Journal of the Association for Research in Popular Fictions*, nr. 8, s. 5–12

Wright, D. (02.04.2008), "How the Slapper Became the Saluted: An Alternative Insight into the Chick-Lit Genre", [online], *Writers News Weekly*. Tilgjengelig fra: <http://digg.com/newsbar/topnews/Chick_Lit_How_the_Slapper_Became_the_Saluted> [12.01.2012]

Annet:

Abrams, M.H. og G.G. Harpham (red.), 2009, "genres", i *A Glossary of Literary Terms*, Wadsworth Cengage Learning, Boston, s. 134–136

Belas, O. 2011, "Genre", i *The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory*, Wiley-Blackwell, Malden, s. 625–628

Cawelti, J.G. 1976, *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, The University of Chicago Press, Chicago

Genette, G. 1997, *Paratexts: Thresholds of interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge

Kearns, M. 2005, "Genre Theory in Narrative Studies", i *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, London

Refsum, C. 1998, "Sjanger", i *Litteraturvitenskapelig Leksikon*, Kunnskapsforlaget, Oslo, s. 232–233

Skei, H.H. 2008, *Blodig Alvor: Om kriminallitteraturen*, Aschehoug, Oslo