

Malin Holm Berge

**”Har vi chick lit i Norge?”**

En analyse av to romaner med særlig vekt på sjanger

Masteroppgave i nordisk litteratur  
Emnekode: Nord3901

Trondheim, høsten 2016



## **Forord**

Egentlig har jeg alltid ment at forord til en masteroppgave virker så kleint og unødvendig, men etter å ha vært gjennom hele prosessen er det utrolig mange som fortjener en takk!

Aller først vil jeg takke min første veileder, Sissel Furuseth, som var med på å sortere ideene mine til et faktisk prosjekt. Deretter vil jeg takke min andre veileder, Giuliano D'Amico, som har vært en fantastisk bidragsyter. Stor takk rettes også til instituttets superkvinne som har stålkontroll på det meste, Eli Wold! Hvordan skulle det gått med studentene uten deg?

Tusen takk til lektorjentene og Vegard B, som gjorde at Trondheim gikk fra å være hjembyen min til å bli studiebyen min. Jeg skulle ønske dere skulle bo her for alltid.

Tusen takk til min dyktige mamma, og verdens beste mormor for Sofie, for retting og veiledning underveis. Helt fra første klasse på barneskolen til siste masterinnspurt! Takk til øvrige familiemedlemmer som har heiet på meg hele veien.

Tusen takk til mennene i mitt liv: Pappa og Mikal. Uten pappa hadde jeg aldri blitt det (fantastiske) mennesket jeg er i dag. Takk for støtte i form av middag, økonomisk spons og lange samtaler. Jeg hadde aldri vært her jeg er i dag om jeg ikke vant pappalotteriet. Tusen takk til verdens beste Mikal for at du er så tålmodig og presser meg til å yte enda litt mer, alltid. Takk for at du har stilt opp og tilrettelagt slik at skolearbeidet har latt seg gjøre. Takk for at du har holdt ut både svangerskapshormoner og livet med ”master-megge”. Du er helten min!

Tusen takk til Sofie for at du kom og ga livet en ny mening. Du får meg til å føle meg som et overmenneske (gjørne fortsett med det om sånn 13-14 år også), og du er min absolutte favoritt.

Takk for meg, Dragvoll, I'm out!

Malin Berge

Trondheim, november 2016.



# Innholdsfortegnelse

<b>1.0 Innledning</b> .....	<b>1</b>
<b>2.0 Teoretisk tilnærming</b> .....	<b>3</b>
2.1 Chick lit som begrep .....	3
2.2 Sjangerteoretisk tilnærming til litteraturen.....	4
2.3 Chick lit: Sjangerens opprinnelse .....	5
2.4 Avgrensning mot den tradisjonelle kjærlighetsromanen .....	6
2.5 Chick lit som populærlitteratur.....	9
2.6 Chick lit: Leseren .....	11
2.7 Romanomslag .....	13
2.8 Chick lit som sjanger .....	15
2.8.1 Steds plassering .....	16
2.8.2 Jobbindustri.....	16
2.8.3 Shopping og cappuccino .....	17
2.8.4 Dating, Mr Wrong & Mr Right.....	17
2.8.5 Hovedkarakterer .....	18
2.8.6 Struktur og språk .....	18
<b>3.0 Analysedel: Chick lit på norsk?</b> .....	<b>21</b>
3.1 Introduksjon: Elin Rise .....	21
3.2 Introduksjon: Siri Østli .....	21
3.3 Sammendrag <i>Luremus</i> .....	21
3.4 Sammendrag: <i>Det søte liv</i> .....	21
3.5 Analyse: <i>Det søte liv</i> & <i>Luremus</i> .....	22
3.6 Steds plassering .....	22
3.7 Hovedkarakterenes arbeid .....	25
3.8 Shopping & Cappuccino .....	29
3.9 Dating, Mr Wrong & Mr Right .....	33
3.10 Hovedkarakterer .....	34
3.11 Fortellingenes strukturelle oppbygging .....	38
3.12 Språk og stil .....	42
3.13 Bokomslag .....	45
<b>4.0 Avslutning</b> .....	<b>50</b>
4.1 Videre forskning .....	51
<b>5.0 Litteraturliste</b> .....	<b>i</b>
5.1 Figurforklaringer .....	iii
<b>Refleksjoner om didaktisk relevans</b> .....	<b>iv</b>
<b>Sammendrag</b> .....	<b>v</b>



## 1.0 Innledning



*"Go bother your mother. She's only reading chick lit."*

### Bilde 1

Bilde 1 viser en tegneserieillustrasjon publisert i New Yorker Cartoon (2004). Illustrasjonen viser en kvinne sittende i en vinduskarm, hvor hun leser en bok. I en lenestol i samme rom sitter en mann og leser avisen. Mannen blir forstyrret av deres felles barn og mannen kommer med følgende replikk: "Go bother your mother. She's only reading chick lit". Denne tegneserieillustrasjonen fungerer som et visuelt eksempel på holdninger knyttet til chick lit-sjangeren. Jeg kunne lite om chick lit før utviklingen av denne masteroppgaven, og jeg ble derfor interessert i å undersøke denne sjangeren. Hva er egentlig chick lit? Hensikten med denne oppgaven er å etablere chick lit-sjangerens kjennetrekke, og se hvorvidt disse gir seg til kjenne i to norske romaner.

I løpet av 1990-tallet oppstod en ny litterær sjanger, som ble kalt: «chick lit». Begrepet ble opprinnelig brukt av litteraturforsker Chris Mazza som en ironisk tittel for å beskrive ulikheter mellom kvinnelige og mannlige forfattere. Deretter ble definisjonen adoptert av bokindustrien (Mazza, 2006, s. 18-19). Sjangerens kjennetegn kan beskrives på følgende måte:

En festlig, fändenivoldsk og forvirret skrivestil om kvinner i senårene [etter tenårene] som har bredd seg som gressbrann på bokmarkedet de siste ti årene. Den handler om frustrerte, overfladiske, narsissistiske og selvironiske unge kvinner, smånevrotiske, men hylende morsomme der de kjemper med lavt selvbilde, vekten, utseende, vennskap, karriere og sex i en urban verden av Gucci og kaffebarer (Breivoll, 2005, s. 17).

I en bokanmeldelse i VG får en av Siri Østlis romaner fire prikker på terningen, og forfatteren blir utnevnt som en såkalt «underholdningsdronning». Likevel blir romanen beskrevet på følgende måte: «Ikke særlig litterært interessant og kanskje ikke til å ta så veldig på alvor» (Nilsen, 2013). Hva er det som gjør at romanen kan betegnes som litterært uinteressant? Er dette på grunn av sjanger og tematisk innhold, eller er det andre grunner? Elin Rises roman *Luremus* (2011) ble i Aftenposten beskrevet som “en irriterende blogg” (Munsterhjelm, 2011). Er det kun en viss type litteratur som er skapt for å bli tatt på alvor? Min jakt etter mer kunnskap om denne sjangeren bragte disse spørsmålene på banen.

Jeg oppdaget etter hvert at det finnes lite informasjon om romaner tilhørende denne sjangeren i Norge, og jeg så derfor en mulighet til å undersøke om det finnes norsk chick lit. Denne oppgaven skal ta for seg to norske romaner, med et mål om å skape en forståelse av hva som kjennetegner sjangeren chick lit. Problemstillingen jeg har valgt for masterprosjektet er:

*Har chick lit en plass i Norge? Finnes det i det hele tatt norske romaner som tilhører denne sjangeren?*

Fremgangsmåten i denne studien vil være å finne sjangertrekk ved chick lit, og deretter undersøke og diskutere om de norske romanene jeg har valgt følger samme struktur og innhold. Jeg har valgt to norske romaner for min analyse, Elin Rises *Luremus* (2011) og Siri Østlis *Det søte liv* (2011). Rise debuterte med sin roman, mens Østli har lyktes med å utgi flere romaner i Norge. Det at forfatterne har ulik erfaringsbakgrunn er grunnen til at jeg valgte akkurat disse romanene for min oppgave.



## 2.0 Teoretisk tilnærming

### 2.1 Chick lit som begrep

*Chick lit* er fortellinger om ”women coming of age” og ”coming of consciousness” (Yardley, 2006, s. 4-5). Dette er en oppfatning man kan finne igjen hos flere: ”Whilst plotlines are variable, chick lit can be internally defined by the structure of a female central character seeking personal fulfillment in a romance-consumer-comedic vein” (Knowles, 2004, s. 2). Det vil alltid finnes unntak fra regelen, men som oftest betyr dette at i løpet av fortellingens løp, vil en kvinne eller flere kvinner, forandres til det bedre etter hvert som de blir formet av fortellingens hendelser.

Det må nevnes at romaner i dag også utgis som ”feel good”-bøker, uten at det finnes en tydelig definisjon som fremhever forskjellen mellom begrepene chick lit og feel good. Forlaget Gyldendal omtaler sin Dropsserie på følgende måte<sup>1</sup>: ”Drops-bøkene er deilige feelgood-bøker som gir et velfortjent og etterlengtet pust i hverdagen. Drops-bøkene forteller historier med høyt tempo og overraskende vendinger, er skrevet med snert og humor og har stor underholdningsverdi” (gyldendal.no). Man kan også omtale chick lit som cappuccino-litteratur, nettopp fordi man føler seg bra etter å ha drukket en kopp cappuccino. Med dette mener litteraturforskeren Rocío Montoro at chick lit har en iboende ”feel good”-effekt som en del av sjangeren (Montoro, 2012, s. 14-15). Det finnes altså flere begrep som benyttes i omtale av denne litteraturen. Denne oppgaven er utarbeidet med en antagelse om at disse ulike begrepene likevel omhandler samme litteratur.

Begrepet chick lit har vært debattert og kritisert. Sjangernavnet ble opprinnelig brukt ironisk og nedsettende for å markere at de kvinnelige forfatterne av disse bøkene forlot feminismen (Ferriss og Young, 2006, s. 8-9). Noen oppfatter bøkene som useriøse og antifeministiske, andre argumenterer for at disse kvinnene er frigjorte kvinner i en ny fase av feminismen. Den feministiske debatten tilhørende sjangeren er interessant, og må nevnes innledningsvis fordi den ofte er en del av teorier knyttet til denne litteraturen. I denne oppgaven vil jeg konsentrere meg om selve sjangeren chick lit, og det er derfor ikke oppgavens hensikt å vurdere eller drøfte om chick lit er

---

<sup>1</sup> Gyldendals beskrivelse av Dropsserien blir i denne oppgaven også brukt som en definisjon av begrepet *feel good*.

feministisk eller antifeministisk. Dette er et aspekt som ikke vil bli nevnt eller diskutert videre i oppgaveteksten. Dette valget har jeg tatt av hensyn til denne oppgavens omfang. Den feministiske debatten er likevel et interessant aspekt ved sjangeren, og ved interesse for dette vil jeg anbefale Stephanie Harzewskis *Chick Lit and Postfeminism* (2011) som inspirasjon til eventuell videre forskning.

## 2.2 Sjangerteoretisk tilnærming til litteraturen

Når jeg bruker begrepet *sjanger* er det i denne sammenheng snakk om den tradisjonelle oppfatningen av sjangerbegrepet, hvor målet er å finne fellesnevneren for ei gruppe med tekster, og plassere disse i samme klasse. Man skiller her mellom den semantiske tilnærmingen, som går ut på å finne tekstens bærende tematikk, og den syntaktiske tilnærmingen, som omhandler det strukturelle som utgjør de narrative byggesteinene ved tekstens plott (Hjorthol, 1995, s. 111-112). I denne sammenheng kombineres det semantiske og det syntaktiske i en sjangerteoretisk tilnærming. Dette betyr at denne oppgavens jobb er å undersøke hvordan man kan forstå sjangeren chick lit. John Frow utdyper også i *Genre* hvordan

generic structure both enables and restricts meaning, and is a basic condition for meaning to take place. I take it that genre theory is, or should be, about the ways in which different structures of meaning and truth are produced in and by the various kinds of writing, talking, painting, filming, and acting by which the universe of discourse is structured. That is why genre matters: it is central to human meaning making and to the social struggle over meanings (Frow, 2006, s. 10)

Med dette viser Frow hvordan sjangerstrukturer ikke bare består av tematisk innhold og narrative byggesteiner, men hvordan sjangeren i seg selv både muliggjør og begrenser produksjonen av mening. Dette betyr at sjangerens rammer påvirker vår forståelse av verket. I denne oppgaven er det den underliggende meningen i chick lit som sjanger jeg ønsker å finne. En sjangerteoretisk tilnærming betyr derfor at jeg i denne sammenheng først tar for meg selve sjangeren chick lit. Deretter vil analysen av de to norske romanene *Luremus* og *Det søte liv* fungere som to eksempler på sjangeren.

I følgende kapittel vil jeg benytte meg av *Chick Lit: The Stylistics of Cappuccino Fiction* (2012). I denne studien kombinerer Rocío Montoro kvalitativ og kvantitativ tilnærming, hvor hun benytter seg av metoder fra både lingvistikk og semiotikk, i tillegg til en sosiologisk tilnærming til sjangeren. Montoros studie tar for seg flere

sider ved chick lit-sjangeren. Jeg bruker resultatene fra studien for å avgrense chick lit fra den tradisjonelle kjærlighetsromanen. Montoro brukes også der jeg ser nærmere på chick lit-leseren og romanens bokomslag. I den delen av oppgaven hvor jeg avgrenser chick lit-romanen fra kjærlighetsromanen er også Cecilie Napers *Kvinner, lesning og fascinasjon: "Bestselgere" i bibliotek og kiosk* (2007) benyttet. I denne studien har Naper undersøkt og diskutert mottakelsen av den mest populære litteraturen i bibliotek og kiosk i Norge fra 1990-årene og til i dag. I denne delen av oppgaven blir begrep som kiosklitteratur og den tradisjonelle kjærlighetsromanen brukt, og disse forklares når de oppstår i teksten.

Napers teori er også brukt i delkapitlet om populærlitteratur. I dette delkapitlet er også teori fra Geir Hjorthols *Populærlitteratur* benyttet, i tillegg til Cecilie Napers *Jakten på kvalitet* (1994). I dette delkapitlet ønsker jeg å formidle hva populærlitteratur er, og hva dette har å si for oppfattelsen av chick lit- sangeren.

Ett av delkapitlene er viet til chick lit-leseren, dette for å se nærmere på hva slags forventninger man finner hos lesere av sjangeren. Avslutningsvis i denne delen av oppgaven har jeg også valgt å se nærmere på sjangertrekkene som er med på å gjøre chick lit til chick lit. Her har jeg benyttet meg av Cathy Yardleys *Will write for shoes: How to write a chick lit novel* (2006), i tillegg til ulike essays i *Chick Lit: The New Woman's Fiction* (2006). I andre del av oppgaven vil teorien benyttes i en analyse av de to norske romanene *Luremus* (2011) og *Det søte liv* (2011). Metoden som her er benyttet er nærlesing av romanene, for så analysere innholdet og drøfte disse i lys av sjangerteorien tilegnet i den første delen av oppgaven. På denne måten vil jeg kunne tolke hva romanene kan fortelle om chick lit-sjangeren i Norge.

### **2.3 Chick lit: Sjangerens opprinnelse**

Helen Fieldings roman *Bridget Jones's Diary* (1996) blir ofte omtalt som den første romanen innen chick lit. Det er likevel uenighet rundt sjangerens opprinnelse, og om det finnes et eksakt tidspunkt for når dette skjedde. Yardley (2006, s. 4) mener det i England fantes flere typer romaner innen denne sjangeren før Bridget Jones ble lansert, såkalte "city girl books", men dette var før noen innså at disse romanene var en del av en voksende litterær trend. Juliette Wells (2006, s. 49) i *Mothers of Chick Lit?* går enda lengre bak i tid og hevder for eksempel at Erika Jong og hennes *Fear of*

*flying* (1973) inneholder det som kan betraktes som typiske trekk for chick lit. Det var likevel med Helen Fieldings single, morsomme britiske kvinnelige karakter at chick lit-fenomenet tok Storbritannia og USA med storm, og romanen er kanskje også den folk flest i dag forbinder med denne sjangeren. I Europa var en annen forfatter i fremmarsj. Irske Marian Keyes og hennes chick lit-serie om søstrene Walsh fikk sitt gjennombrudd med romanen *Watermelons* (1995). Per i dag har Keyes utgitt 11 romaner i serien. Tematiske fellestrekk hos Fieldings og Keyes, og senere deres etterkommere, var at romanene omhandlet kvinner i en form for krise, men med store doser humor og selvironi. Chick lit spredte seg som en ny litterær sjanger. Etter hvert dukket flere forfattere opp, og spesielt i USA var etterfølgerne mange. Med økt popularitet og økte salgstall, økte også markedsføringen av sjangeren. Flere og flere slike bøker dukket opp i hyllene, og også underkategorier til sjangeren kom på banen. Underkategoriene er mange, og for å nevne noen har disse fått kallenavn som ”mommy lit”, ”bridal chick lit”, ”lad lit” og ”Christian chick lit” (Yardley, 2006, s. 18-26).

#### **2.4 Avgrensning mot den tradisjonelle kjærlighetsromanen**

Kjærlighet er noe som opptar mange lesere. Montoro understreker hvordan vi som samfunn og individer kanskje ikke lenger tror på kjærligheten, men likevel faller for den. Kjærlighet er et sentralt tema i chick lit, og i det følgende vil jeg diskutere om man kan betrakte sjangeren som ny versjon av den tradisjonelle kjærlighetsromanen. På en annen side kan man hevde at chick lit er en undersjanger av kjærlighetsromanen, og at den må avgrenses og betraktes som noe eget. Blant forskere har diskusjonen gått ut på om chick lit er en egen sjanger, en del av de tradisjonelle kvinneromanene eller de masseproduserte Harlekin-romanene (Wells, 2006, s. 49-52). Sistnevnte er det vi i Norge ofte omtaler som kiosklitteratur<sup>2</sup>.

Cecilie Napers *Kvinner, Lesning og Fascinasjon: ”Bestselgere” i bibliotek og kiosk* (2007) baserer seg på undersøkelser av kiosklitteratur og biblioteklitteratur. Hennes undersøkelser er blant annet basert på en antakelse om likhet: ”Biblioteksromanene og kioskromanene har fellestrekk i sjanger, persontegning og plott, de er skrevet av kvinnelige forfattere, og de har i all hovedsak kvinnelige lesere” (Naper, 2007, s. 21).

---

<sup>2</sup> ”Kiosklitteratur: Formellitteratur gitt ut på et kioskførlag, dvs. et forlag som i hovedsak ikke melder opp den norske skjønnlitteraturen de gir ut til innkjøpsordningen for ny norsk skjønnlitteratur” (Naper, 2007, s. 305). I Norge er Margit Sandemo den mest kjente kiosklitteraturforfatteren (Naper, 2007, s. 18).

Dette er likheter vi også kan finne igjen i chick lit- sjangeren. Naper beskriver likhetstrekkene mellom disse litteraturkategoriene som ”intriger komponert omkring ei ung, sterk og søkende heltinneskikkelse og hennes kamp for selv å stake ut sin livsvei” (Naper, 2007, s. 19), Grensene er altså flytende, noe som gjør at det er rom for å hevde at også chick lit deler enkelte fellestrekk med Napers bibliotek- og kioskkategorier.

For å vise likheter mellom den tradisjonelle kjærlighetsromanen og chick lit-romanen sorterer Montoro sine funn i tre faktorer: Kjønn, populærlitteratur og romantisk løsning. Den første kategorien omhandler kjønn. Dette fordi både den tradisjonelle kjærlighetsromanen og chick lit-romanen som oftest er skrevet av en kvinnelig forfatter, og forbrukerne gjerne også er kvinner. Ofte innebærer dette en feminisering av temaene, idealene og emnene som presenteres i romanene. I denne sammenheng har særlig kjærlighetsromanen blitt anklaget for å videreføre fast etablerte, men gammeldagse verdier. Dette er noe Naper også trekker frem når hun omtaler kiosklitteraturens idealer.

Montoros andre kategori, populærlitteratur, går ut på at begge sjangre tilhører en massekultur. Dette fordi både den tradisjonelle kjærlighetsromanen og chick lit er produsert og markedsført som populær skjønnlitteratur, hvor salgbarhet er av stor betydning. Dette er noe også Naper er inne på ved å kommentere produksjonen av kiosklitteratur:

Kiosklitteraturen er skrevet ”blott til lyst”, og den strekker seg ikke etter kunstneriske kriterier som kompleksitet, flertydighet eller originalitet. Det ligger i sakens natur at den dermed heller ikke bør eller kan vurderes etter de kriteriene som gjelder for litterære kunstverk (Naper, 2007, s. 17).

Med dette viser Naper til kioskforfatterne som gjerne produserer flere romaner i året, noe hun understreker kun er mulig fordi romanene blir komponert innenfor en standardisert litterær formel. Ifølge Montoro gjelder denne massekulturens salgbarhet både for kjærlighetsromanen og for romaner tilhørende chick lit-sjangeren. Montoros tredje kategori, romantisk løsning, viser hvordan de to sjangrene er like ved at de begge har et romantisk plott. Det er heller sjeldent at en positiv, romantisk løsning ikke er en del av den strukturelle oppbyggingen av romanen, noe som gjelder for

begge sjangre.

Hva er det som gjør at chick lit som sjanger bryter med kjærlighetsromanens konvensjonelle formler? Ifølge Montoro (2012, s. 12) lykkes chick lit som sjanger å skille seg fra den tradisjonelle kjærlighetsromanen. Her har hun også tre kategorier for sine begrunnelser: Urban steds plassering, romankarakterer og romanomslag. Den første kategorien viser hvordan chick lit-romanene skiller seg ut på grunn av den urbane steds plasseringen. Handlingen finner sted i storbyen, og den geografiske plasseringen har større betydning for selve handlingen sammenlignet med den tradisjonelle kjærlighetsromanen.

Den andre kategorien Montoro belyser er de litterære karakterene. Chick lit-karakterene er ofte påvirket av samme hendelser, eller befinner seg i samme situasjoner som kjærlighetsromanheltinnen, men forskjellen ligger i hvordan chick lit-karakteren håndterer livssituasjonen. Chick lit-karakteren skiller seg fra kjærlighetsromanheltinnen fordi hun forminsker problemer og utfordringer hun møter på sin vei. Her er det bruken av humor som utgjør den store forskjellen mellom de ulike romantypene. Chick lit-heltinnen skaper ofte en humoristisk situasjon i møte med motstand. Stephanie Harzewski i *Tradition and Displacement in the New Novel of Manners* (2006, s. 37-38) kommenterer også hvorfor chick lit-karakterene skiller seg fra den tradisjonelle kjærlighetsromanen. Ett av argumentene her er at kjærlighetsromanen kun omhandler én mannlig romankarakter som hovedpersonen er forelsket i. I chick lit-romanene er det ofte flere menn i løpet av handlingsforløpet. Man blir gjerne introdusert for både ”Mr Wrong” og ”Mr Maybe” før man møter ”Mr Right”, mens i både den tradisjonelle kjærlighetsromanen og i den standardiserte kiosklitteraturen er ofte strukturen basert på én mann og én kvinne. Her trekker Wells (2006, s. 49-52) også kvinnenens seksualitet inn som avgjørende forskjell på romantypene. I Jane Austens kjærlighetsromaner søkte karakterene kjærlighet, men de søkte ikke seksuelle forhold utenfor ekteskapet. Det seksuelle ble som regel forbeholdt ekteskapets rammer. I chick lit-romanene omtales sex ofte i dialoger, og karakterene er erfarne. Nok en gang kommer humor inn i bildet: ”A chick-lit novel without a few satisfying- or, alternatively, ridiculous – sex scenes, is hard to find” (Wells, 2006, s. 50). Kiosklitteratur-romanene Naper omtaler i sin studie inneholder derimot mer av det seksuelle enn man finner i de tradisjonelle kjærlighetsromanene.

Det som skiller chick lit fra kiosklitteraturen i denne sammenheng, er at til tross for at det seksuelle skildres, vinner humor over detaljer. Det vil si at chick lit er annerledes i den forstand at det ikke finnes groteske beskrivelser og erotiske detaljer (Wells, 2006, s. 50). Med dette kan chick lit også avgrenses fra kiosklitteraturen.

Den tredje kategorien Montoro viser til, er ulikhetene på romanomslagene. Ifølge Montoro kan man skille chick lit-romanen fra kjærlighetsromanen med ett enkelt blikk (2006, s. 56). Ved å se nærmere på bruk av paratekster og fargebruk på selve romanomslaget, skal man enkelt kunne se hvordan chick lit-romanen skiller seg fra kjærlighetsromanens fysiske utseende. Denne delen av hennes studie blir mer detaljert omtalt i delkapittel 3.12.

## 2.5 Chick lit som populærlitteratur

Populærlitteratur kan defineres som ”litteratur som er komponert omkring en etablert litterær formel som styrer både handlingsutvikling og person- og miljøtegnings” (Naper, 2007, s. 305). En annen enkel forklaring på begrepet populærlitteratur finnes i selve ordlyden: godt likt av mange. Cecilie Naper har i *Jakten på kvalitet* (1994) sett nærmere på hva de litteraturvitenskaplige forskningsretningene vektlegger når de skal beskrive hva som kjennetegner denne litteraturtypen, og oppsummerer med følgende:

Strukturalismen: Populærlitteratur er oppskriftsbasert.

Nykritikken: Populærlitteraturen mangler intensitet, integritet og kompleksitet.

Ideologikritikken 1: Populærlitteraturen bekrefter de herskende tanker.

Ideologikritikken 2: Populærlitteratur er opium for folket.

Psykoanalytisk inspirert litteraturteori: Populærlitteratur er dagdrømmer i bokform.

Resepsjonsteori: Populærlitteratur inneholder få åpne plasser.

Litteratursosiologi: Populærlitteratur omsettes i egne kanaler (kiosk eller underholdningsbokklubber (Naper, 1994, s. 24).

Felles for forskningshistorien Naper trekker frem er at populærlitteratur fremstår som alt annet enn populær på forskernivå. Samtidig understreker hun at populærlitteratur ofte er lettlest, og at den derfor kan betraktes som språkfremmende (Naper, 1994, s. 13).

Om man måler suksess ut i fra solgte varer, er populærlitteratur litteratur som kommer i store opplag (Hjorthol, 1995, s. 13). Dette var jeg inne på i forrige delkapittel, hvor Montoro refererte til chick lit som en del av massekulturen. Utover 1990 og 2000-

tallet vokste chick lit seg større, og ble veldig populær, da spesielt i Storbritannia og USA. Ferris og Young (2006) viser til året 2002, hvor sju chick lit-romaner lå på bestselgerlisten i USA i over nitti uker. I 2005 lå totalsummen på salg av chick lit i USA på cirka 137 millioner dollar. Tallene viser hvordan chick lit kan tilhøre en massekultur, og Montoro (2012, s. 4-6) hevder at overproduksjon av denne typen bøker har forårsaket det negative ryktet sjangeren har fått.

Ved å betrakte populærlitteratur som masseprodusert litteratur, kan populærlitteratur også defineres som det Hjorthol beskriver som kvantitetslitteratur (1995, s. 13). Det skapes dermed et skille mellom det som betraktes som kvalitetslitteratur, og det man kan beskrive som kvantitetslitteratur. Enkelt forklart er det et skille mellom høystatus- og lavstatuslitteratur. Problemet med en slik litterær inndeling er at den har en tendens til å vedlikeholde en litteraturkritisk forestilling om høy og lav litteratur som to kraftig avskilte fenomener. Populærlitteraturen får tildelt lav sosialt status, og blir automatisk oppfattet som mindreverdige. En slik inndeling kan ifølge Hjorthol fungere om man kun skal vurdere litteraturen som bærer av kulturell verdi eller ikke, hvor man setter disse opp i mot hverandre for å skape kontrast. Problemet oppstår dersom man ”utan videre godtar den automatiske vurderinga av masselitteraturen (en bloc) som dårleg, og den seriøse litteraturen som god” (Hjorthol, 1995, s. 27).

Den norske Forfatterforeningen, (DnF), har bestemte krav til sine medlemmer. Én av Norges mest solgte forfattere, Frid Ingulstad har tre ganger fått avslag på sine søknader om å få bli medlem i foreningen. Avslagene begrunnes blant annet ut i fra DnFs ansvar for å forvalte et kvalitetsbegrep, uten at hva som ligger i kvalitetsbegrepet blir utdypet videre. Ingulstad er ikke den eneste publiserte forfatteren som har opplevd å ikke bli akseptert som medlem i foreningen (Hjemås, 2012). DnFs håndtering av Ingulstad fungerer som eksempel på problemet med å bevisst benytte et skille mellom høy- og lavstatus litteratur. Også chick lit- forfattere kan oppleve at litteraturen dømmes ut i fra status:

When I tell people I write Chick Lit, they usually wear a polite, humoring smile. Those that are avid readers usually give me a patronizing smirk – oh, you write those books. The thing is, if I asked any one of them to define Chick Lit, they would not have a clear answer. They’d probably say: Those are the dating books, right? The ones with the bright pink covers? (Yardley, 2006, s. 4).



Sitatet viser hvordan Yardley opplever at sjangeren blir dømt, selv om kritikerne ikke nødvendigvis vet hva sjangeren handler om. I Aftenposten (2013) skriver Maren Ørstavik at mange vil lese, men få vil skrive chick lit. Dette kan settes i sammenheng med problemene som oppstår når litteratur får tildelt status: ”Vi har en tradisjon i Norge på at om man vil bli forfatter, så skal det helst være såkalt seriøs litteratur, eller krim, ikke med chick-lit eller feelgood. Men det er et marked for norske chick lit-forfattere, og det burde være plass til flere (...)” (Ørstavik, 2013). Cathrine Bakke Bolin, redaktør for utenlandsk skjønnlitteratur i Gyldendal, omtaler chick lit som ”lett tilgjengelig litteratur, samtidig som den har helt bestemte krav til kvalitet. De beste chick lit-bøkene – som Sophie Kinsellas bøker – er knivskarp satire samtidig som de tar pulsen på tiden vi lever i” (Lindstad, 2006, s. 3). Det finnes altså noen som ser en verdi i sjangeren, men på en annen side utdyper ikke Bolin hvilke kvalitetskrav litteraturtypen bærer med seg. Cathrine Krøger, litteraturanmelder i Dagbladet, ser ikke den samme verdien som Bolin: ”Jeg blir helt ør av denne typen litteratur. Den er så masete, samtidig som den er fullstendig innholdsløs. Det er som å høre på en gjeng venninner som er på fylla hele tiden” (Lindstad, 2006, s. 4). Uansett hva kritikerne måtte mene om populærlitteratur og chick lit som sjanger, er det enorme romansalget et argument for at noen faktisk ønsker å lese slike romaner. Vi skal derfor se nærmere på chick lit-leseren.

## **2.6 Chick lit: Leseren**

For å undersøke om chick lit er forventningsbasert, ønsker jeg å inkludere leserne av sjangeren. For å belyse dette har jeg sett nærmere på noen av resultatene fra Montoro sin studie, som går ut på leserens følelsesmessige og evaluerende reaksjon i møte med sjangeren. I denne delen av studien har Montoro foretatt både en kvalitativ analyse i form av en spørreundersøkelse, i tillegg til at hun i den kvantitative delen av studien har foretatt en lingvistisk analyse av hva lesere skriver om sjangeren i ulike bokklubbforum på nett. ”I look into responses of Chick Lit readers because they are, in effect, the ultimate judges; that is, they cast verdict on the success or possible downfall of any work or, as is the case here, any genre” (Montoro, 2012, s. 136).

Resultater fra tidligere studier av sjangeren har vist at chick lit har en optimistisk og munter undertone, og at underholdningsverdien overskygger den litterære kvaliteten. Det kommer også tydelig frem i studien at leserne betrakter chick lit som noe eget og

som en sjanger ”that displays instantly recognizable traits clear and distinct from other manifestations that could be categorized as women’s fiction” (Montoro, 2012, s. 165). Det kan altså argumenteres for at chick lit som sjanger er lett gjenkjennbar for lesere som har et forhold til denne litteraturen. På denne måten blir chick lit også litteratur som handler om å oppfylle sjangerforventninger. Montoro poengterer hvordan leserne har skapt seg et bilde av hva chick lit er, og hva de forventer av sjangeren. Dette betyr at leseren er engasjert i litteraturen allerede før romanen er påbegynt, og leseren har forventninger og meninger om sjangeren fra før: ”I think Chick Lit books should be quite ’effortless’ to read”. ”One of the things I like about Chick Lit is that its generally simple style allows me to read it quickly and purely for plot”. (Montoro, 2012, s. 170). Sitatene viser informantenes erfaringer med sjangerens stil. Resultatene fra denne delen av studien viser hvordan leserne er klare over at sjangeren bærer preg av språklig enkelthet, men at dette ikke er like viktig for leserne sammenlignet med fortellingens tematikk, plott og utvikling. Dette kan settes i sammenheng med leseres generelle forventninger til populærlitteratur, i den forstand at det er spenningen ved litteraturen som er det viktigste; ikke nødvendigvis den litterære oppbyggingen (Hjorthol, 1995, s. 45). Spesielt viktig for chick lit-leseren er fortellingens avslutning, og det er også her store sjangerforventninger kan finnes:

I expect the main character to be strong and take care of herself. I expect the book to be funny. I expect [sic] connect with the characters. I expect a satisfying ending (she gets the job she wants/the boyfriend/whatever.) And, I do feel cheated when I don’t connect with the character, or end up hating her because she’s overly whiny or helpless.

I expect a happy ending. Usually these novels have happy ending anyway. I think that’s why people read them. They are not at all realistic and that’s also partly why people read them. They just want a nice, romantic story with a good ending – no sadness. (If they expected realism they’d read proper literature!) (Montoro, 2012, s. 172).

Informantene over ser ut til å komme tilbake til sjangeren på grunn av de kjente sjangertrekkene. Nok en gang understrekes underholdningsverdien sjangeren bærer på, da den ene leseren indirekte trekker inn sjangerkritikk, uten at dette har noen betydning for ønsket om å lese sjangeren.

Montoro argumenterer for at resultatene fra hennes studie er med på å vise at chick lit-lesere tydelig vet hva chick lit er, og at de leser sjangeren til tross for at den kan

betraktes som litterær mangelfull. Det at leserne har et så tydelig bilde av sjangeren gjør at chick lit kan, og bør, betraktes som en egen sjanger innen populærlitteratur. Leserne vet også hvordan de ønsker og forventer at sjangeren skal være, på denne måten blir både forlag og forfattere klare over hva leseren ønsker. Samtidig blir sjangeren også ”satt i bås” og låst til forventningene leseren har. Dette kan settes i sammenheng med det som tidligere ble sagt om populærlitteratur. Hjorthol understreker at:

sjangrar er ikkje berre ei definert mengd med verk, men også spesifikke system av institusjonelt skapte forventningar som lesaren har med seg allereie i det ho står framfor stativet i bokhandelen, i kiosken eller i daglegvareforretninga. Desse forventningane inngår i ein veksilverknad med teksten, som sjølv gir ein rekkje signal om sjanger. Mest iaugefallande sjangersignal gir tittel og illustrasjon på omslagssida, varemerke og eventuelt serienummer o.l. (Hjorthol, 1995, s. 122).

Chick lit som sjanger er altså litteratur basert på leserforventninger. Hva som møter leseren i bokhylla på leting etter en chick lit-roman skal vi se nærmere på i neste avsnitt, hvor vi skal gå nærmere inn på chick lit-romanens omslag.

## 2.7 Romanomslag

Gérard Genette beskriver i *Paratexts- Thresholds in interpretation* (1997) paratekster som alle elementene som medfølger i presentasjonen av det litterære verket: ”The paratext constitutes a zone between text and off-text, a zone not only of transition but also of *transaction*: a privileged place of a pragmatics and strategy, of an influence on the public” (Genette, 1997, s. 2). Det at utformingen av romanomslag kan betraktes som en markedsføringsstrategi er viktig for denne oppgaven, da jeg i analysedelen kommer til å se nærmere på hvordan denne strategien kommer til syne på omslagene til *Luremus* og *Det søte liv*. I sin lingvistiske studie av ti utvalgte, internasjonale chick lit-romaner ser Montoro nærmere på semiotikkens betydning i sjangerinnpakningen. Denne studien inkluderer altså elementene som Genette beskriver som verkets paratekster, og hvordan disse kan være meningsskapende. Montoro utdyper hvordan tidligere studier av det hun omtaler som ”romanenes jakke” begrenses til pastellfarger, bilder av stiletthæler, shoppingposer og mobiltelefoner som det prototypiske chick lit-omslaget. ”I focus on assessing to what extent multimodal stylistics may have been neglected as an effective way of considering meaning-creations in texts” (Montoro, 2012, s. 28).

Ved å se på innpakningens typografi, ser Montoro på plassering av tekst og tekstens font og utsmykking. Ved å studere forskjellen på bruk av fete teksttyper eller mer ordinære teksttyper, kan man studere bruken av de ulike typene som indikatorer for hva som er viktig og hva som kan betraktes som mindre viktig. "Issues such as the weight of the wording of the title itself as displayed next to the weight of the name of the author, for instance, must necessarily be borne in mind" (Montoro, 2012, s. 31). Et interessant funn i studiet er hvordan forfatteren Sophie Kinsellas navn på coveret har økt i takt med hennes suksess. Hos mindre kjente forfattere, er derimot tittelen i hovedfokus, og gjerne med bruk av en fet skrifttype for å fremheve romantittelen. En viss tyngde i romantittelen kunne man se i alle ti romanene Montoro undersøkte. Ved å se på ekspansjon på fremsiden av romanene, ser Montoro på hvor mye areal som faktisk benyttes. Her konkluderes det med at typisk for mange av romanene hun ser på, er at det er generelt svært lite "hulrom", da forsidene er fylt opp med forfatternavn, tittel, noen ganger bilder, og ofte også redaksjonell informasjon.

Montoros studie viser også at mange chick lit-romaner generelt benytter seg av buede og runde former, i stedet for kantete. Dette gjelder for mange av titlene som ble undersøkt. Her påstår Montoro at det typografiske er med på å skape et forventningsbilde for leseren: "a group of novels that embody a sense of the personal, the intimate and the playful" (Montoro, 2012, s. 38). Et element mange assosierer med sjangeren, er kursiv tekst. Her ser hun ikke kun på bruk av kursiv, men også bruk av kursive skrifttyper som utsmykker seg på en slik måte at den er nærmere håndskrevet tekst. Med bruken av kursiv, understrekes, ifølge Montoro, det personlige ved sjangeren. Med dette mener hun aspekter som kan skape tilknytning til følelser av intimitet, nærhet og følsomhet; "It follows that this 'personal' meaning should involve a sense of the 'organic' rather than the 'mechanical', for the various accounts and stories in the novels decidedly appeal to emotions and feelings rather than impersonal facts" (Montoro, 2012, s. 35). Det må understrekes at dette resultatet må betraktes i lys av sjangerkontekst, og at det er kombinasjonen av å se det ikke-verbale i sammenheng med det verbale som skaper nevnte resultat. Bruken av kursiv tekst og skrifttype alene er vanskelig å kommentere, men i sammenheng med denne sjangeren skaper bruken av det kursive sterkere mening. Chick lit som sjanger skal være personlig og intim, og her blir bruken av kursiv meningsskapende. Som eksempel

hentes dagbokformen inn. Dagbokform og førstepersonsforteller er vanlige narrative former i mange chick lit-romaner. Ved å bruke kursiv ”håndskrift” som virkemiddel, skapes det her mening i teksten ved at leseren kan få følelsen av å faktisk lese hovedkarakterens personlige dagbok.

Montoro undersøker også hvordan bruk av farger på romanenes innpakninger kan være meningsskapende. Her eksemplifiserer hun ved å forklare blant annet hvordan fargen sort tidligere ble brukt for å signalisere død og sorg. Én bestemt farge må ikke nødvendigvis bety noe bestemt, men sammen med tekst kan farge bidra til å skape mening. Montoro nevner også hvordan moderne printingteknologi gjør det mulig at for eksempel tittelen kan ”graveres” inn i bokomslaget, slik at tittelen får et nedsunket eller opphøyet inntrykk på overflaten. Dette går igjen i flere av romanene, i tillegg til at mange i tillegg er pyntet med sateng eller metalliske, skinnende overflater. Som et resultat av dette fremstår chick lit-romanenes omslag polerte, forseggjort og nøye sammensatt. Montoro kommenterer at effekten av disse virkemidlene skaper mening i form av lek og moro. Fargene som benyttes i de undersøkte romanene er prototypisk pastellfarger: duse fargevarianter av rosa, himmelblå, gul, syrin og hvit. Ulik bruk av farge er med på å gjøre chick lit-romanene synlige og tydelig gjenkjennbare for leseren. Én farge er likevel mest forbundet med sjangeren enn noen annen, rosa:

While associations with pink still overwhelmingly make a connection between femininity and its stereotypical values, as well as with sexuality, an emergent concept is that of fun and confidence. In artefacts and visual texts, pink is seen as gendering textual referents and as attracting female readers’ attention, often in tandem with verbal components. A second function of pink is to index sexual identity (...). Finally, the emergent associations of pink with fun, independence and confidence find their visual reflection in the use of pink as a post-feminist colour indexing economically independent, hedonistic femininity (Koller, 2008, s. 418, i Montoro, 2012, s. 49).

Sitatet over viser, ifølge Montoro, hvorfor fargen rosa er forbundet med chick lit som sjanger. Dette til tross for at det ikke regelrett brukes rosa på ethvert bokomslag. Det at farge kan assosieres til både lekenhet, femininitet, seksualitet og romantiske følelser gjør at den er både meningsskapende som en del av bokomslaget og fruktbar for selve sjangerforståelsen.

## **2.8 Chick lit som sjanger**

For å kunne analysere de norske chick lit-romanene, vil jeg her i korte trekk beskrive

hva som kjennetegner chick lit-sjangeren slik som den opprinnelig oppstod. Dette for å gi en nærlesning av de norske romanene større utbytte. Det må innledningsvis understrekes at disse trekkene i den tradisjonelle chick lit-romanen er så ofte brukt i denne typen litteratur, at noen vil omtale dem som klisjéer, og ikke sjangertrekk (Yardley, 2006, s. 10). Her vil trekkene likevel benyttes, fordi de er fruktbare i en analyse hvor målet er å skape en forståelse av sjangeren.

### **2.8.1 Stedsplassering**

Ved å ta for seg bestemte elementer som ofte er en del av amerikansk chick lit, skaper Yardley i *Will write for shoes: How to write a Chick Lit* (2006) et bilde av hva man kan finne om man åpner de pastellfargete bokomslagene. Det første elementet som nevnes er stedsplassering. Handlingen i romanene foregår nesten alltid i urbane strøk. Det vil si at som oftest er handlingen lagt til storbyer som New York, Los Angeles eller London. Årsaken til dette er at det urbane miljøet skaper større muligheter til å bringe mote og glamorøst storbyliv inn i selve handlingen. Det er heller ikke sjeldent at handlingen omhandler jenter fra mer landlige strøk, som flytter til storbyen.

### **2.8.2 Jobbindustri**

Det neste elementet Yardley nevner, er den glamorøse jobbindustrien. Jobber innen publiseringsbransjen og motebransjen beskrives som spennende for leseren, fordi man får være vitne til at en man kan relatere seg til trer inn som guide i en ukjent, men innbydende verden (Yardley, 2006, s. 11). Her brukes blant andre Lauren Weisbergers bestselger *The Devil Wears Prada* (2003) som suksesseksempel. I denne romanen er hovedkarakteren en ung kvinne som blir kastet inn i en ukjent verden når hun får jobb som assistenten til en verdensberømt magasinredaktør. Wells (2006, s. 54-58) trekker også inn romankarakterens arbeid som et viktig element innen Chick Lit-sjangeren, men hun mener derimot at det er variasjon i hvor karakterene arbeider. Hun påpeker at ikke alle karakterene har karriere, men alle har jobb. Hun understreker hvordan karakterenes jobb ofte påvirker handlingen i romanen. Noen er ansatt i lave stillinger, og lengter etter en jobb hvor de enten blir mer verdsatt eller får vist mer av sine ferdigheter. Andre tilfeller er karakterer med et turbulent forhold til jobben sin, hvor noen sider ved arbeidet er tilfredsstillende, mens andre sider tærer på romankarakteren. Det blir også nevnt karakterer som opplever at arbeidet går utover privatlivet, og at disse karakterene ofte går på akkord med sine egne følelser. Arbeidssituasjonen kan altså variere, men Wells (2006, s. 54) understreker at

karakterenes profesjonelle identitet og arbeid er særlig viktig for teksten, og ofte dermed en stor del av plottet, men sjeldent større enn hovedpersonens kjærlighetsliv. I sammenheng med karakterenes jobb blir det poengtert at jobbsituasjonen som regel forbedres, i den forstand at karakterene ender på et profesjonelt nivå bedre enn det nivået de hadde ved fortellingens begynnelse.

### **2.8.3 Shopping og cappuccino**

Det er ikke bare karakterens jobbsammenheng som ofte er glamorøs og spennende, men også livsstilen generelt. Her nevnes det Yardley omtaler som ”ton of deliberate name-dropping” (Yardley, 2006, s. 14), hvor det vises til hvordan kjente merkevarer og designere ofte er en del av romanene. Dette også for å skape en form for beundring og misunnelse hos leseren. Wells (2006, s. 60-61) trekker også inn merkevarer som et viktig element. Hun stiller spørsmål om det egentlig finnes chick lit uten shopping. Det blir nevnt som et typisk sjangertrekk at karakterene ofte bruker shopping som en form for medisin, dette for å føle seg bedre om det har skjedd noe spesielt (Wells, 2006, s. 60-61). For å forbilledliggjøre hovedkarakteren blir det ofte fokusert på at hovedkarakteren er en ivrig forbruker, men ikke like overstadig som en annen romankarakter. På denne måten mener Wells det skapes en sympati hos leseren, som gjør at hovedpersonen blir godt likt. Det er ikke bare merkevarer som er populært blant karakterene, men også cappuccino. Spesielt i de tidligste chick lit-romanene kan man gang på gang finne scener hvor dialogen mellom karakterene foregår på kaféer. Dette er ifølge Yardley (2006, s. 15) forfatterens mulighet til å gjøre vittige dialoger til en del av fortellingen uten at det går utover selve handlingen.

### **2.8.4 Dating, Mr Wrong & Mr Right**

De tre neste elementene som nevnes av Yardley (2006, s. 13) er en homofil venn, en vanskelig sjef og en utro kjæreste. Disse kan også kategoriseres som handlingspådrivende karakterer. Om vi blander disse elementene sammen kan effekten av dem fungere på følgende måte: Hovedkarakteren kommer hjem etter en forferdelig dag på jobben med den slemme sjefen, hjemme oppdager hun kjæresten sin til sengs med en annen kvinne, og hun får trøst av sin homofile kompis. De tre sistnevnte elementene finner man for eksempel i Fieldings *Bridget Jones's Diary* (1996). Tre andre elementer som ofte hører sammen er, i følge Yardley (2006, s. 13) nøkkelfaktorer som drinker, dater og ”Mr Wrongs”. Man kan finne ulike varianter av dating, som for eksempel via internett, karakterer på ”mannejakt” med venninner på

bar, og speed-dating. Som vi var inne på tidligere, jamfør Naper og Montoros teorier, er det her vi ser en sjangeravgrensning fra den tradisjonelle kjærlighetsromanen og kiosklitteraturen. Fordi det i fortellingen er inkludert mer enn forholdet mellom én mann og én kvinne, blir effekten av ulike innslag av Mr Wrong at chick lit må betraktes som en egen sjanger.

### **2.8.5 Hovedkarakterer**

Når det kommer til hovedkarakterene i chick lit, er disse kjent for å ha en morsom tone, en god sans for humor, og det viktigste av alt: De er ikke selvhøytidelige. Den humoristiske effekten som gjør at man ler av og med karakterene er avgjørende for at chick lit blir chick lit. Én av de største grunnene til at Helen Fieldings karakter Bridget Jones slo så godt an, var at karakteren var i stand til å le av sine egne feil, og møte motstand med humor (Harzewski, 2008, s. 38). Wells (2006, s. 52) påpeker at hovedkarakterene i chick lit er lette å like, fordi de er skildret som mennesker leseren kan kjenne seg igjen i. Dette blir ofte forsterket ved at hovedkarakteren ofte står i kontrast til en annen romanfigur, en romanfigur det er enkelt å mislike. På denne måten skal leseren automatisk bli mer glad i hovedkarakteren. Hovedkarakteren i chick lit-romanene er også veldig opptatt av skjønnhet og sitt eget utseende (Wells, 2006, s. 52) Chick lit-romanens hovedkarakter lider ofte av det Yardley omtaler som "Life Implosion Syndrome" (Yardley, 2006, s. 14). Det er ikke bare én ting som går galt i hovedkarakterens liv, heller at alt går galt samtidig. Eksempel kan være at man mister jobben, mister leiligheten og kjæresten på samme tid. Grunnen til at dette sikkerhetsnettet ofte forsvinner, er for å skape muligheter for hovedkarakterens personlige utvikling videre i fortellingen (Yardley, 2006, s. 14) Wells (2006, s. 52-54) bekrefter Yardleys uttalelser om hovedkarakterens utvikling over fortellingens handlingsløp. Her trekkes bruken av humor nok en gang inn i bildet. I løpet av karakterens personlige utvikling gjennom romanens handlingsforløp oppstår det ofte komiske situasjoner hvor hovedkarakteren gjerne "dummer seg ut" på veien, men at dette er en del av karakterens modningsprosess over tid.

### **2.8.6 Struktur og språk**

Karakterens "Life implosion syndrome" påvirker ikke bare hovedkarakteren, men utgjør hele sjangerens struktur. Dette betyr at fortellingens hovedstruktur går ut på at "(...) the woman's life disintegrates, woman's life changes radically after many mishaps, woman comes out a stronger, happier person in the end. All told with what



would be characterized as the "Chick Lit" tone" (Yardley, 2006, s. 7). Sitatet oppsummerer hva som kjennetegner den typiske strukturen for en roman innen chick lit. Dette kan sees i sammenheng med det jeg var inne på i omtalen av chick lit-leseren, altså at denne litteraturen er forventningsbasert. Sjangerens struktur kan knyttes til forventningen om en lykkelig slutt. Hovedkarakteren er som nevnt en sterkere og lykkeligere person ved romanens slutt, og dette innebærer at sjangeren omfavner en "happy ending", gjerne i form av den store kjærligheten. Ifølge Wells (2006, s. 49-50) er det uten unntak alltid en lykkelig slutt på fortellingene.

Når det kommer til språkføring i chick lit beskrives denne som relativ enkel, om man sammenligner med litteratur som ikke betraktes som kvantitetslitteratur:

Chick lit supplies its readers with amusing, evocative, and occasionally useful terms. Aside from these words and phrases, though, the language of chick-lit novels is unremarkable, in a literary sense. Richly poetic passages, the very bread and butter of literary novels, both historical and contemporary, are virtually non-existent in chick lit (Wells, 2006, s. 65).

Språket er altså ukomplisert og enkelt. Generelt vier fortellerne i chick lit lite tid til metaforer og beskrivende, detaljert språk. Dette gjelder både karakterer og miljøskildringer. Wells påstår at om det brukes metaforer til å beskrive for eksempel alvorlige følelser, fremstår disse ofte mer tåpelige enn seriøse. Det som gjør chick lit til noe eget i denne sammenheng er den humoristiske språkstilen. Dette, i kombinasjon med bruk av moderne slanguttrykk og lingo, gjør at skrivestilen fremstår som særegen (Wells, 2006, s. 66-67). Dette betyr ikke at sjangeren skiller seg fra alle andre litterære sjangrer, men at alle sjangertrekkene i kombinasjon med bruken av humor, gjør at chick lit blir en egen sjanger.

Fortelleren i chick lit-sjangeren kan være førstepersonsforteller, da gjerne i form av dagboknotater, eller tredjepersonsforteller. Den umiddelbare, informative fortellerstilen ved chick lit er ofte med på å gi leserne et innblikk i hva karakterene tenker og føler. Wells (2006, s. 67) mener denne fortellerstilen kan minne om "stream of consciousness"-teknikken, men understreker at chick lit-romanen ikke krever like mye oppmerksomhet og fortolkningsinnsats fra leserens side.

I dette delkapittelet har jeg tatt for meg elementene som gjør chick lit til en egen

sjanger. Disse elementene vil jeg ta med meg videre i analysen av de norske romanene. Aller først ønsker jeg kort å presentere forfatterne, i tillegg til sammendrag av romanene som blir benyttet i analysedelen av denne oppgaven.

### **3.0 Analysedel: Chick lit på norsk?**

#### **3.1 Introduksjon: Elin Rise**

Forfatter Elin Rise er født 24. Februar 1983, og er oppvokst i Tønsberg. Hun har studert journalistikk, film og TV, og har arbeidet innen både film og reklame, i tillegg til organisasjonsarbeid (cappelendamm.no). Romanen *Luremus* er Rises debutroman og ble utgitt av Cappelen Damm i 2011. Per i dag er dette forfatterens eneste utgivelse.

#### **3.2 Introduksjon: Siri Østli**

Forfatter Siri Østli er født 30. September 1957 på Gjøvik. Østli har en universitetsgrad i fransk, russisk og psykologi (cappelendamm.no). I 2009 debuterte hun med romanen *På høye hæler over Grønland. Det søte liv* (2011) er hennes andre roman av per i dag fire utgitte.

#### **3.3 Sammendrag *Luremus***

Siwa, eller Siw Anette som hun egentlig heter, er fast bestemt på at hun ikke skal bli en gammel mor. Siwa er singel, og har det derfor ganske travelt. Hun mener man fint kan være en ung mor i en alder av 30, men så må man jo også være sammen med barnefar i noen år før man setter barn til verden. Det vil si 25 år + tre år med den utvalgte mannen (for å være helt sikker) + tre måneder (med kontinuerlig sex) + ni måneder (svangerskap) = 29 år. Derfor er hun besatt av å finne drømmemannen innen hun fyller 26, noe som betyr at Siwa må skyndte seg. Det som er spesielt med Siwa, ifølge henne selv, er at hun ikke vil ha sex med mindre hun er i et forhold. Hun blir derfor til stadighet kalt *luremus*. Siwa setter i gang mannejakten ved å gå på date eller sjekke opp menn på byen. Leserne får følge hennes opp- og nedturer i de 49 dagene frem til hun fyller 26. Romanen ender med at Siwa innser at hun ikke kan styre kjærligheten, og hun gir opp jakten. På denne måten avsluttes fortellingen med Siwa som singel, men en flørtende tekstmelding mot slutten av fortellingen kan tolkes som at dette singellivet kanskje ikke varer så lenge likevel.

#### **3.4 Sammendrag: *Det søte liv***

Irmela, Mari og Charlotte har vokst opp sammen på småstedet Barkestad. En krangel mellom Irmela og Charlotte da de er 16-17 år fører til en splittelse i gjengen. På

Grünerløkka i Oslo, 13 år senere, møtes de tre barndomsvenninnene igjen. Mari står i midten, og forsøker å gjenopprette forholdet mellom sine to venninner. Mari har, i tillegg til rollen som fredsmekler, mer enn nok med sine egne problemer. Som fødselsdeprimert kvinne, raser hennes verden sammen da hun finner en lapp fra mannen sin, Petter, med beskjed om at han trenger en pause fra samlivet. Irmela kommer med bussen fra Barkestad til Oslo iført brudekjole og klissvått brudeslør. Hun forlot alteret og sin Fredrik, men alt dette etter hun sa ja til brudgommen. Irmela aner derfor ikke om hun er gift eller ikke. Hun blir kjent med den snobbete advokaten fra vestkanten, Nicolai, i håp om å finne ut om hun er gift eller ikke. Charlotte er en målbevisst freelancejournalist som ønsker seg fast stilling. Etter å ha hatt sex med en redaktør i et magasin, for så å skjelle ham ut grunnet manglende kunnskap om kvinnens ønsker og behov, får hun sin egen spalte som sex- og samlivsrådgiver i redaktørens magasin. Fortellingen handler om disse tre kvinnene som prøver å få livet på rett kjøll, noe de klarer alle tre.

### **3.5 Analyse: *Det søte liv & Luremus***

I denne delen av oppgaven vil jeg analysere romanene *Luremus* og *Det søte liv*. I analysen av romanene vil jeg bruke sjangertrekkene som ble omtalt i delkapittel 2.8. Jeg ønsker her å analysere romanene og drøfte disse i lys av tidligere omtalt teori. Analysen er inndelt ut i fra sjangertrekk med ønske om å gjøre den mer oversiktlig.

### **3.6 Steds plassering**

Opprinnelig kommer romankarakteren i *Luremus*, Siwa, fra Tønsberg, hvor hun har tilbragt mesteparten av sitt liv. Hun valgte også å være bosatt i Tønsberg da hun studerte, noe som førte til at hun pendlet mellom hjembyen og studiestedet. Yardley (2006, s.11) påpekte hvordan chick lit-karakterer ofte forflytter seg fra mindre steder til storbyene: når vi blir introdusert for Siwa er hun bosatt i hovedstaden, og det kommer frem at hun flyttet dit for å få en ny start og for ikke å gro fast i sitt gamle mønster. ”Oslo har flere karrieremuligheter. Det begynner å bli for lite for meg her (...) og jeg flyttet inn til Oslo med den største overbevisning om at jeg kjapt ville finne prinsen min (...) (Rise, 2011, s. 15). Her kan man finne likheter med karakterene i *Det søte liv*. Mari og Charlotte flyttet fra Barkestad til Oslo etter ungdomstida, her er også begrunnelsen større karrieremuligheter i storbyen. Karakteren Irmela kommer også flyttende til Oslo, men i hennes tilfelle er det fordi hun føler hun ikke kan bo i Barkestad lenger på grunn av hendelsene i hennes liv.

Tilbakeblikk på livet i Barkestad i *Det søte liv*, viser hvordan bygdelivet blir satt opp i mot storbylivet, og småstedet Barkestad blir skildret som mangelfullt sammenlignet med Oslo: ”En La Perla-BH bestilt over internett, siden La Perla ikke hadde utsalg der oppe i Barkestad. Det var bare Samvirkelaget, Barkestad Diesel og Snacks, pluss gartneriet. Det var alt” (Østli, 2011, s. 7). Oslo blir derimot skildret som trendy og med større muligheter i kontrast til Barkestad. Spesielt Grünerløkka omtales som ”det hippeste stedet i Oslo” (Østli, 2011, s. 57), og stedet hvor man helst ønsker å være:

De hadde barnevogner i årets farger, med tre hjul og blankpussede babyer. Noen av dem hadde til og med burberryrutete barnevogner som matchet trenchcoatene eller skjurfene. Alle hadde mange venninner og god tid til å drikke kaffe på kafeene. De drakk cappuccino og kaffe latte (Østli, 2011, s. 79).

Sitatet viser hvordan Grünerløkka representerer den glamorøse delen av storbyen, hvor til og med babyer er blankpusset. I *Luremus* er derimot ikke skildringene av Oslo like polerte som i *Det søte liv*. I *Luremus* fremstår Oslo som en storby med større karrieremuligheter for hovedkarakteren, men der stopper også begeistringene. I *Det søte liv* skildres Barkestad som bygdedyret, og med dette mener jeg hvordan et lokalsamfunn på et småsted kan være preget av rykter og sladder. I tillegg viser romanen hvordan det på mindre steder ikke alltid er sosialt akseptert å være annerledes:

Senere hadde Mari skjønt at Irmela hadde følt seg veldig annerledes. Og det var klart, i Barkestad var Irmelas mor en merkverdighet. Hun hadde så absolutt ikke hatt deltidsjobb som frisør. I stedet for å sette permanenter og bleke hår, gikk hun syngende rundt i skogen iført flagrende gevanter og med ukjemmet hår ned til livet (...) Og om ikke det skulle være nok, så var moren innflytter (Østli, 2011, s. 51).

Bygdelivet i Barkestad skildres negativt, og spesielt om man sammenligner det med livet som skildres i Oslo. Storbylivet er å foretrekke for samtlige av karakterene. Likevel er det ofte i *Det søte liv* at karakteren Irmela lengter tilbake til livet på bygda. Ikke til Barkestad og innbyggerne som bor der, men til et roligere miljø og friskere omgivelser enn man finner i storbyen. Dette gjelder også for karakteren Siwa i *Luremus*. Hun er tilfreds med livet i storbyen, men samtidig ønsker hun å flytte til Tønsberg i framtida; ”(...) vil heller ikke at barna skal vokse opp i en storby som Oslo” (Rise, 2011, s. 183). Det må nevnes at Tønsberg ikke er en bygd, men en by,

likevel er Oslo i denne sammenheng byen som representerer storbylivet. Karakterene i begge romanene flytter inn til storbyen, både på grunn av karrieremuligheter og fordi livet i storbyen fremstår som bedre enn deres hjemsteder. Samtidig ser man at storbyen ikke er absolutt perfekt, og at noen av karakterene også ønsker seg til et liv utenfor storbykaoset.

Yardley (2006, s. 11-12) understreker hvordan det å inkludere en ”Metropolitan setting” kan fremme større muligheter for karakterene i form av storbyens mange hektiske og spennende livsstiler. Hun viser her til muligheter som finnes i byer som New York og Los Angeles. Som vi har sett i romanene for denne analysen er det større muligheter som er hovedårsaken til karakterforflyttingen. Likevel må det her nevnes at om vi sammenligner Oslo med byer som New York og Los Angeles, blir Oslo med ett plutselig mye mindre. Derfor er storbystemningen i de norske romanene også å betrakte som annerledes enn for eksempel i de amerikanske chick lit-romanene. Dessuten har bygdeliv og –kultur, helt siden romantikken, blitt omtalt i positive trekk i den norske offentligheten. Man kan derfor si det er begrenset hvor negativ en omtale av bygde-Norge vil være, spesielt sammenlignet med eksempelvis USA. Hva som betraktes som bygd og utkantstrøk i Norge vil nok være annerledes enn det som betraktes som bygd og utkantstrøk i utlandet, og forskjellen mellom by og bygd vil nok også der være større. Med et slikt perspektiv kan man anta at sjangeren i utenlandske chick lit-romaner har større overganger for karakterene som beveger seg fra bygd til by, sammenlignet med de norske. Bortsett fra storbymulighetene som Yardley nevner, kommenterer ikke tidligere studier av chick lit virkningen av å flytte hovedkarakterer fra bygd til storby. Det finnes derfor ikke studier som beskriver karakterenes forflytning ytterligere. Basert på de mulighetene som storbyen har å tilby kan man betrakte denne forflytningen som en form for klassereise. Likevel må det her nevnes at bortsett fra større karrieremuligheter, reflekteres det heller ikke rundt storbyens påvirkningsfaktor på karakterenes selvutvikling i romanene. I romanene endres karakterene, men byen i seg selv trekkes ikke frem som avgjørende faktor, og med dette blir det heller ikke snakk om noen dannelsesreise. Storbyen må likevel, på grunn av mulighetene den gir karakterene både i *Luremus* og *Det søte liv*, betraktes som en mulighetsskapende faktor i sjangeren.

### 3.7 Hovedkarakterenes arbeid

Da hun bodde i Tønsberg, var Siwa en hardtarbeidende videojournalist i den lokale tv-stasjonen. I Oslo er hun i ny jobb hvor hun beskriver seg selv som ”kameradame”. Tidligere ble det nevnt at hovedkarakterene i chick lit ofte har jobb i det som omtales som den glamorøse jobbindustrien (Yardley, 2006, s. 11). Nå er det ikke denne oppgavens hensikt å finne ut hva som kan kategoriseres som glamorøs jobb og ikke, men jeg velger i denne sammenheng å argumentere for at jobb innen tv og media-bransjen kan plasseres i den glamorøse boksen, dette fordi en slik jobb kanskje ikke er like ”vanlig” som andre jobber. Dette gjelder også for karakteren Charlotte i *Det søte liv* som arbeider som freelancejournalist, og da ofte innen motebransjen, som også i selve romanen omtales som ”in og hipp og annerledes” (Østli, 2011, s. 60). Det er her antydning at bransjen er glamorøs i den forstand at den er annerledes. I *Luremus* kommer det likevel frem i romanen at Siwas jobb ikke er like glamorøs som forventet, eller som hun gjerne ønsker at den skal være:

”Du, jeg må stikke, har et viktig filmoppdrag i dag, mulig noen kjendiser og greier! sier jeg for å avslutte samtalen. (...) Kan ikke få lagt på fort nok. Men det er ikke noen kjendiser jeg skal jobbe med. Det er aldri noe spennende. Det er bare Øystein og jeg som skal gå gjennom en klipp” (Rise, 2011, s. 85-86).

Wells (2006, s. 54) skriver om hvordan noen karakterer innen chick lit-sjangeren ofte lengter etter mer tilfredsstillende arbeid, og arbeid hvor man blir mer verdsatt. Sitatet over viser hvordan Siwa gjerne skulle hatt en mer spennende jobb, og hvordan hun også fremstiller den mer glamorøs enn den faktisk er. Dette gjelder også for karakteren Charlotte i *Det søte liv*, som jobber freelance, men som har et sterkt ønske om å få fast ansettelse i bransjen. Siwa har en jobb som ikke svarer til forventningene hun hadde før oppstart:

Det var ikke sånn jeg trodde jeg skulle ende opp i Oslo. Jeg var sikker på at min harde innsats på jobben i Tønsberg skulle gi gevinst her. Overbevist om at jeg kjapt ville få meg jobb i NRK eller TV2. Trodde de ville bli overlykkelige over å få en så ung og erfaren kvinne inn i selskapet. At de skulle se på meg som et frisk pust, ta meg imot med åpne armer og sette meg på kveldsnyhetene med en gang. Jeg hadde forestilt meg at de kjapt ville invitere meg på alle de fancy festene med rød løper og høy sigarføring (Rise, 2011, s. 19).

Tidligere forskning på populærlitteratur viser at noen betrakter denne litteraturtypen som ”dagdrømmer i bokform” (Naper, 1994, s. 24). Siwa kan betraktes som en såkalt

dagdrømmer, med dette mener jeg en person som ikke har en realistisk forventning til verden rundt seg. Dette fordi Siwa så for seg automatisk jobb i kveldsnyhetene på tv da hun kom flyttende til Oslo. Uansett hva slags erfaring man har fra den forrige arbeidsplassen, eller hvilken universitetsbakgrunn du har med deg, er det urealistisk å tro at man kan begynne på toppen om man flytter til en annen by. En slik holdning gjør at karakteren fremstår som naiv. Det må likevel nevnes at jeg i *Luremus* sitter igjen med et inntrykk av at karakteren er fornøyd med både sjefen sin og kollegaene, selv om jobben i seg selv ikke er som hun så for seg til å begynne med. Tidligere viste jeg til Wells (2006, s. 54) som påpekte hvordan chick lit-karakterer ofte forbedrer arbeidssituasjonen sin innen fortellingens slutt. I *Luremus* endrer derimot ikke hovedkarakteren stilling eller blir forfremmet i løpet av romanens handlingsforløp. På denne måten kunne man forstått Siwa som annerledes enn de sjangertypiske karakterene. Samtidig er det heller ikke slik at Siwa viser noen form for interesse for å forbedre egen jobbsituasjon, til tross for at jobben ikke er som forventet til å begynne med. På denne måten blir karakteren mer likegyldig enn ambisiøs, og da ville det også vært unaturlig om karakteren plutselig ble forfremmet. Her bryter altså *Luremus* med typisk handlingsutvikling for sjangeren, men arbeidsplass og kolleger er likevel inkludert i romanens plott.

Karakteren Mari har en utdannelse innen design og mote. Etter studiene var hun fast bestemt på å starte opp for seg selv og bli en stor suksess. Mari ble i stedet gravid og gift og strikkeplaggene hennes ble henvist til garnbutikken på hjørnet. Gjennom hele romanen har Mari mammapermisjon, men hun funderer likevel over hva hun skal gjøre med livet sitt. Hun omtaler seg selv som talentløs (Østli, 2011, s. 57), og gjennom hele fortellingen kan det virke som det ikke skal ordne seg for Mari. Mot slutten av romanen tar hun likevel tak i sine egne problemer; ”En dag hadde hun bestemt seg for å ta seg sammen (...) til høsten hadde hun flere jobber rundt i Oslo. Ikke noen fast jobb, men nok tilstrekkelig til at hun kom til å klare seg uten å måtte bo under en bro eller i en kald kjellerleilighet” (Østli, 2011, s. 386). Lignende tilfelle ser vi hos karakteren Irmela, som kommer til Oslo uten noen jobb eller plan. Hun er dyslektiker uten noen form for utdannelse, og har tidligere jobbet med å analysere andres aura på ”Spiritual Hills”, en helsefarm som skal hjelpe kvinner ved bruk av alternative metoder. I løpet av fortellingen prøver Irmela seg i parkvesenet, som bartender, lærervikar og som selger i skobutikk, uten at hun oppnår suksess i noen av



jobbene. Hun bestemmer seg etter hvert for å gjøre noe ut av det hun er flink med: blomster. Hun ender til slutt opp med å bli daglig leder i en blomsterbutikk. Irmela blir med dette den eneste karakteren som utfordrer seg selv ved å prøve seg i yrker hun ikke har erfaring med. På denne måten blir hun kjent med seg selv, samtidig som hun opplever følelsen av å være mislykket og å ikke få til noe. Hun gir seg derimot ikke, og fortsetter helt til hun opplever mestring. Tidligere viste jeg til Wells (2006, s. 54) som understreket hvordan karakterenes profesjonelle identitet ofte er en stor del av teksten. I denne sammenheng er karakterenes jobbsituasjon en stor del av plottet i begge romanene, men på en annen side reflekterer ikke noen av karakterene rundt det eksistensielle ved deres tilværelse, eller hvordan jobben faktisk er en del av deres identitet. Det er viktig for karakterene å ha en jobb, men det skildres ikke som en viktig del av deres tilværelse som menneske. Mari, karakteren med utdannelse innen mote og design, ender opp uten fast jobb, men nok jobb til at hun kan klare seg uten å måtte bo under en bro eller i en kjellerleilighet. Mari forbedrer egen jobbsituasjon, men hun får seg en jobb fordi hun er økonomisk avhengig av det, ikke fordi jobben er en viktig del av hennes identitet. Chick lit skal skildre moderne og selvstendige kvinner (Wells, 2006, s. 56), og Mari er kanskje selvstendig, men bare fordi hun ikke har noe annet valg. I tillegg har forfatteren her en mulighet til å skildre en kvinne som kombinerer karriere og småbarnsliv, men gir heller inntrykk av at denne kombinasjonen er så vanskelig at det nesten er bedre å gi opp. Om Mari ikke hadde blitt tvunget til å ta tak i livet sitt, ville hun mest sannsynlig forblitt en hjemmевærende husmor, avhengig av sin manns inntekt. Den eneste karakteren som forbedrer sin egen jobbsituasjon uten hjelp fra andre, er Irmela. Man kan også argumentere for at hun i løpet av prosessen med å finne ut hvilke talent hun sitter inne med, utvikler sin egen profesjonelle identitet. Det virker som hun får en ny selvtillit av å gjøre noe hun er god til, noe som gjør at karakteren oppnår en tilfreds følelse av egen mestring; ”Jeg får faktisk til noe, tenkte Irmela da, så stolt at hun ikke klarte å sitte stille” (Østli, 2011, s. 220). Irmela forblir med dette også den eneste karakteren som tydelig uttaler tilfredshet over egen arbeidssituasjon.

Charlotte i *Det søte liv* forbedrer også sin egen jobbsituasjon, og får en faste spalte i et magasin. Her må det likevel understrekes at Charlotte har sex med sjefen sin etter jobbintervjuet. Det må nevnes at hun, på grunn av ulike hendelser, misforsto, og trodde ikke at han var sjefen likevel. Dagen derpå er hun sint fordi (hun trodde) han

utga seg for å være noen han ikke er, og hun skjeller ham ut. ”Charlotte hadde et prinsipp (...) Prinsippet var at ingen ustraffet skulle få ta rotta på henne (...) Derfor ga hun blaffen i at hun sto uten klær og at fyren i senga kanskje var noe innenfor den forlokkende magasinverdenen og en hun burde holde seg inne med” (Østli, 2011, s. 62). Charlottes ærlige og kjappe replikk gjør at den utskjelte mannen tilbyr henne jobben som spaltist, da det viser seg at han var redaktøren i magasinet likevel. Hendelsen gjør at karakteren forbedrer egen jobbsituasjon. Samtidig gjør hendelsen at karakteren Charlotte kan betraktes som en person som ikke lar seg trække på. Det at en gift redaktør involverer seg seksuelt med et intervjuobjekt etter et jobbintervju blir derimot ikke problematisert. Jeg vil argumentere for at mangelen på refleksjon rundt denne hendelsen normaliserer selve situasjonen. Det er ikke opp til meg å avgjøre om redaktøren representerer normalen blant ansettelsesprosessen i mediebransjen eller ikke, men det er her snakk om en person med makt som utnytter sin posisjon i møte med en potensiell ansatt. Selve hendelsen fremmer muligens karakteren Charlotte, og bidrar til at hun får den jobben hun ønsker, men mangelen på problematisering av denne episoden viser at romanen ikke debatterer og kritiserer maktmisbruk, men heller godtar dette ved å la være å kommentere. Et lignende tilfelle blir skildret i den korte perioden Irmela jobber som selger i skobutikk. Etter fire dager overfaller sjefen henne på lageret:

I kroken ved gummistøvlene hadde han klaget over at Irmela ødela hans seksualliv. ”Jeg kan ikke ha sex med min kone”, hadde han sagt mens han presset Irmela inn mot fire par Vikingstøvler i mørkeblått. ”Du er altfor forstyrrende. Du må hjelpe meg å bli kvitt denne... denne følelsen” ”Hva mener du?” gispet Irmela (...) ”Ved å ligge med meg, selvsagt” (...) ”Her på lageret, selvsagt,” sa sjefen opprørt. ”Ellers ville jo alle se at jeg... at du ... Jeg er jo tross en respektabel mann! Jeg kan ikke vise meg ute med hvem som helst! Da skjønnte Irmela at hun dessverre ikke kunne unngå å ta i bruk spesialtrikset med kneet (...) Irmelas karriere som skoselger var over (Østli, 2011, s. 199-200).

I denne situasjonen møter Irmela samme utfordring i arbeidslivet som Charlotte. Her opplever karakteren seksuell trakassering i møte med en mann i en maktposisjon. Det er ikke i dette tilfellet snakk om et voldtektsforsøk, men en mann som etter gjentatte forsøk ikke respekterer hennes nei. Dette er uprofesjonell og uakseptabel oppførsel fra sjefen sin side, og det er en situasjon som fort kunne eskalere og blitt enda mer alvorlig. Irmela forsvarer seg selv med vold, og løser situasjonen ved å aldri dra tilbake til jobben igjen. Også her blir verken situasjonen som oppstår eller sjefen

problematisert. Hendelsen nevnes heller aldri igjen i løpet av fortellingen.

Både Charlotte og Irmelas hendelser viser hvordan chick lit kan forstås som en sjanger som unngår å reflektere rundt utfordringer kvinner kan støte på i (arbeids)livet. Det at det ikke finnes noen form for kritikk av verken redaktøren eller butikksjefen, gjør at man får inntrykk av at slike situasjoner er både normale og uproblematisk. Det at chick lit som blir skrevet av kvinnelige forfattere og med flertall kvinnelige lesere, ikke benytter seg av muligheten til å aktualisere og debattere denne problematikken, gjør at sjangeren fremstår som både likegyldig og uinteressert i å debattere aktuelle samfunnsproblemer. I dagens samfunn er det fortsatt slik at kvinner opplever seksuell trakassering i profesjonelle settinger. Sjefenes oppførsel kommenteres ikke, til tross for at kvinnene her gjør opprør. Her fraskriver forfatteren seg muligheten til å slå et slag for kvinnen i et samfunn hvor mannen ofte har makten, fordi situasjonene blir normalisert når de kunne blitt kritisert. Hendelsene gjør at chick lit her signaliserer at kvinner skal akseptere å bli behandlet som mindreverdige objekter, fordi det ”er bare sånn det er” i vårt samfunn.

### **3.8 Shopping & Cappuccino**

I omtale av sjangeren understreket Yardley (2006, s. 14) bruk av ”ton of deliberate name dropping” som en del av chick lit, hvor glamorøse merkevarer brukes for å skape begeistring hos leseren. I *Det søte liv* finner man merkevarer som Dior, Chanel, Gucci, Manholo Blahnik og Louboutin flere ganger i løpet av fortellingen. Også i *Luremus* nevnes merkevarer som for eksempel Dolce & Gabbana, men ikke i like stor grad som i *Det søte liv*. Wells (2006, s. 62) stilte spørsmål om det i det hele tatt finnes chick lit uten shopping? Om *Luremus* er chick lit, vil svaret på spørsmålet være ja. Lite plass er viet til shopping og cappuccino i denne romanen. Man kan heller argumentere for at den sjangertypiske kafeen er byttet ut med brune puber og utesteder. Nok en gang bryter altså *Luremus* med det som er etablert som typisk for sjangeren. Det at puben erstatter kafeen, gjør at vi får et annet rom å forholde oss til. Dette nye rommet kan bidra til å tolke karakterene involvert i fortellingen. Det er her snakk om mennesker som velger puben fremfor kaféen. Dette gjør at personene i *Luremus* blir som en bohemvariant av de sjangertypiske chick lit-karakterene. Besøkene på puben kan også si noe om hovedkarakteren, Siwa. At hun velger pub med gutta i stedet for kafé med venninnegjengen, og øl fremfor Cosmopolitan, gjør

henne annerledes enn den typiske chick lit-kvinnen. Likevel kan man stille seg kritisk til denne ”annerledesheten”. Det at en ung kvinne går på pub med kompisgjengen er ikke en unaturlig setting, men med puben som et uvanlig rom i sjangeren, kan man si at vi her får se en annen side av chick lit. Likevel holder det ikke å si at dette rommet åpner for en ny dimensjon, dette fordi rommets funksjon fortsatt er den samme: et sted som åpner for møter og dialog mellom karakterene. Puben blir dermed ikke annet enn en ny variant av det typiske rommet for dialog. I *Det søte liv* er derimot mange av dialogene lagt til kafeer, og romanen er preget av inntak av både espresso og latte. Besøkene på kafé i *Det søte liv* og på pub i *Luremus* er med på å skape en storbystemning i romanene, samtidig som handlingen drives fremover i form av dialoger som her finner sted, da disse forteller leserne om ulike hendelser som har skjedd eller er i ferd med å skje.

Når det kommer til shopping og merkevarer finnes det benevnelser av disse i *Luremus*. Likevel kan det i denne romanen virke som at disse elementene brukes for å skape et bilde av hovedkarakteren som uinteressert i glamorøse merkevarer. ”Designer? De trodde den gamle H&M kjolen var en designerkjole. Jeg studerer dem for å se om de tuller med meg, men de ser oppriktige ut” (Rise, 2011, s. 70). Her kunne jeg argumentert for at karakterens manglende interesse kan fungere som kritikk mot den overdrevne shoppingbegeistring typisk for sjangeren, men det finnes ikke gode eksempler til å vise noen form for kritikk av dette i romanen. Det virker heller som at den manglende interessen skal skape et bilde av hovedkarakteren som annerledes, sammenlignet med andre kvinner:

”Du er så annerledes du”, sier han plutselig. Annerledes? Nå høres han ut som mamma (...) ”Jeg mener, du er så annerledes enn de andre jentene jeg er vokst opp med. Se på vesken din for eksempel” (...) ”Greit, så er det ikke akkurat en Blueberry veske, men...” Han setter nesten vinen i halsen da han begynner å le. ”Blueberry, eller?” Jeg skjønner ikke hva han henter til, men nå bare kysser han meg (Rise, 2011, s. 154-155).

Det kommer frem flere ganger i romanen at Siwa er mer opptatt av å føle seg vel i det hun har på, fremfor at det skal være fancy og lukrativt. Hun kler seg for eksempel i lave Converse-sko i stedet for høye hæler. På denne måten kan man si at hun blir mer uformell og jordnær enn den sjangertypiske chick lit-karakteren. På en annen side, er det slik at i enkelte miljøer er det trendy å ikke være trendy. Med et slikt syn blir også karakteren Siwa trendbevisst, selv om intensjonen kanskje var at hun skulle være

annerledes. Med dette kan man stille spørsmål om hun faktisk er annerledes eller om hun bare spiller annerledes? Til tross for at Siwa ikke fremstår som en overivrig forbruker, fremstår hun heller ikke som direkte kritisk til de som er opptatt av merker og klær. Likevel blir hun en mindre jålete karakter sammenlignet med arbeidskollegaen, Rebecca. Dette kan settes i sammenheng med det å forbilledliggjøre hovedkarakteren i kontrast med en annen karakter (Wells, 2006, s. 62). På en annen side har ikke Siwa tatt noe standpunkt om hvorfor hun ikke vil være slik som kollegaen. Igjen virker det som Siwa skal fremstå som annerledes, men hele fremstillingen blir lite troverdig, og gjør at ”annerledesheten” blir overfladisk.

Charlotte i *Det søte liv* er den som er mest fremtredende av alle karakterene når det gjelder denne delen av sjangeren. ”Charlotte kan alt om hva som er in og hva som kommer til å bli in, og hun ville heller dø enn å bli sett i noe som er ut” (Østli, 2011, s. 56). Charlottes forhold til eksklusive merkevarer kan tolkes som at merkevarenes funksjon er identitetsbyggende. Charlotte blir beskrevet som en selvsikker kvinne, men om det er merkevarene som utgjør denne sterke identitetsfølelsen, hvor selvsikker hadde hun vært om hun ble strippet for merkevarene? Også karakteren Irmela er glad i å bruke penger på klær, men hun er derimot ikke opptatt av merkevarer og hva som er trendy, hun er mer opptatt av hva hun selv liker. Blant chick lit-karakterer er det vanlig at shopping brukes som en form for medisin (Wells, 2006, s. 62), og i Irmela sitt tilfelle er det tydelig at hun oppnår en følelse av trøst når hun kjøper klær. Denne handlingen kan tolkes som en form for virkelighetsflukt. I det øyeblikket Irmela er opptatt med å kjøpe klær, glemmer hun problemene sine. Når hun kjøper klær, kjøper hun en form for lykke. Det må likevel understrekes at denne såkalte kjøpslykken er midlertidig, og at problemene fortsatt er der når trøsteshoppingen er over og hun må tilbake til virkeligheten.

Karakteren Mari virker, i likhet med Siwa i *Luremus*, uinteressert i shopping og trender. Dette til tross for at hun har en utdanning innen mote og design. Hun er derimot opptatt av vegetarmat og økologiske produkter. Her kunne jeg hentet inn Mari som et eksempel på en chick lit-karakter som er miljøbevisst, og med dette ville Mari skilt seg fra den sjangertypiske karakteren. Det finnes derimot ikke noen refleksjon eller tanker om hvorfor Mari velger økologisk. Dette gjør at jeg ikke tolker hennes valg som miljøbevisste eller politiske, men heller som trendy valg. Med dette

blir Mari, i likhet med Siwa, annerledes, men ikke mer kritisk og bevisst enn de resterende karakterene. Nok en gang ser vi eksempel på chick lit-sjangeren som overfladisk. I dette tilfellet er det fordi sjangeren unngår politiske innslag som for eksempel miljøspørsmål.

Interesse for moteverdenen er ofte en stor del av chick lit-sjangeren (Yardley, 2006). I denne sammenheng har vi sett at Charlotte i *Det søte liv* er lidenskapelig opptatt av mote og shopping, en interesse hun deler med Irmela. Mari er ikke like interessert i trender, noe hun har til felles med Siwa i *Luremus*. De to sistnevntes manglende interesse for motebransjen kunne skapt rom for kritikk av dagens konsumsamfunn. I Siwas tilfelle oppstår muligheten til å kommentere kollegaens eksklusive handlevaner, men kritikken uteblir. I Maris tilfelle oppstår det ved flere anledninger mulighet til å stille seg kritisk til konsumsamfunnet i dialog med hennes moteglade venninne, Charlotte. Spesielt skapes en mulighet for dette i Maris tilbakeblikk på deres ungdomstid med drømmer for fremtiden:

Charlotte ville bli reiseskribent. Afrika var førsteprioritet, men hun kunne ta til takke med fattige land i Asia. Jo fattigere, jo bedre (...) Karriereplanene til Charlotte gikk fløyten etter hvert som hun ble eldre og virkeligheten trengte seg på. Da forsto hun at denne typen utflukt ikke gikk sammen med lepestift og høye hæler (...) Og når de fattige og trengende måtte konkurrere med Gucci og Dior, tapte de fattige (Østli, 2011, s. 50).

Tilbakeblikket skildrer ikke bare Charlotte som glad i mote, men også som en egoistisk person som velger mote foran absolutt alt annet. Tilbakeblikket skaper også en mulighet for Mari til å stille seg kritisk til venninnens egoistiske valg, og åpner dermed for at kritikk av vestens konsumsamfunn kunne blitt en del av romanen. Denne kritikken uteblir. Med dette blir Mari ikke bare uinteressert i trender, hun blir også uinteressert i verden rundt seg. Det at de fattige taper til fordel for glamorøse merkevarer blir automatisk akseptert. Dette gjør at romanen ikke bare faller inn under sjangertypiske trekk, men gjør også at fortellingen blir overfladisk og uengasjert. Her gjør man ikke et forsøk på å trenge inn i dybden av samfunnsproblematikk, man omfavner heller konsumverdenen og aksepterer at den utvikles videre. Dette så vi også eksempel på tidligere i denne analysen, hvor seksuell trakassering på arbeidsplassen ikke ble kritisert, men heller normalisert. På en annen side er det heller ikke for å være problematiserende chick lit eksisterer, da det er underholdningsevne

leserne verdsetter (Montoro, 2012, s. 137). Det er kanskje her begrepet ”feel good” kommer fra. Mangelen på refleksjon og et urealistisk verdensbilde har en fordummende effekt for sjangeren. Det er kanskje denne effekten som også gjør at leserne føler seg bedre etter å ha lest en chick lit-roman. Når sjangeren skildrer ”dumme” mennesker, øker sannsynligheten for at også leseren føler seg bedre med seg selv etter å ha fullført romanen. Med ingen form for refleksjon eller problematisering underveis i romanen, blir lesingen kun lett underholdning, og leseren behøver ikke å bruke hjernen for å tenke og reflektere over det som skjer i fortellingen.

### **3.9 Dating, Mr Wrong & Mr Right**

I chick lit er store deler av plottet ofte viet til nøkkelfaktorer som drinker, dater og ”Mr Wrongs” (Yardley, 2006, s. 13). I denne oppgaven er det sistnevnte jeg her ønsker å fokusere på. I *Luremus* utgjør ”Mr Wrongs” store deler av fortellingens hendelser. Siwa vil finne ”Mr Right”, og for å finne han må hun date flere ”Mr Wrong” først. Hun leter etter drømmemannen med en drink i hånda, eller hun går på date med de forskjellige. Vi møter her både Fisken, Mr First Price, Elektrikeren, Buddhisten, Fotballspilleren, Star Wars, Latino, Vestkant, Vokalist, Gandalf og Piloten. Karakterene for seg selv er ikke så viktige, men alle karakterene og situasjonene som oppstår med disse er avgjørende for fortellingens fremgang og utvikling. Hadde ikke disse karakterene vært inkludert i romanen, ville det ikke vært stort å fortelle om Siwa. Karakterene er avgjørende for å drive handlingen fremover, i tillegg til at karakterenes kallenavn og morsomme situasjoner er med på å gjøre romanen humoristisk, noe som er viktig for sjangeren (Montoro, 2012, s. 76). I *Det søte liv* møter vi ikke like mange ”Mr Wrongs” som i *Luremus*, men de som er med er likevel en viktig del av fortellingen. Mari sin ektemann viser seg å være feil til tross for at de er gift. Irmela har tidligere vært gift med Roy, før hun gifter seg med Fredrik, som heller ikke er riktig for henne. Hovedkarakterene i chick lit er ofte involvert med flere menn, i motsetning til hovedkarakterer i den tradisjonelle kjærlighetsromanen og i kiosklitteraturen, hvor det kun er én mann involvert (Harzewski, 2006, s. 38). På denne måten er de ulike innslagene av ”Mr Wrong” ikke bare viktig for handlingen i romanene, men disse er også med på å vise hvordan chick lit må bli forstått som en egen sjanger.

Charlotte er mer opptatt av drinken og tilfeldig sex enn romantiske dater: ”Bak henne, i sengen, snorket en mann lavt. Hun trodde han het Marius, men hun var ikke sikker. Det hadde ikke vært viktig, for så vidt var det ikke viktig nå heller” (Østli, 2011, s. 215). Igjen er det Charlotte som skildres som den typiske chick lit-karakteren, i og med at inntaket av champagne og Martini er ofte, og mennene er mange: ”Charlotte ringte nesten hver kveld for å fortelle at hun var på bar (...), alltid i følge med en eller annen mann mellom én meter og åttitre (...) og én meter og nittifem (Østli, 2011, s. 10). Hun er også karakteren som har mest til felles med Siwa i *Luremus* når det kommer til å date menn og å gå på byen. Forskjellen mellom disse er at Charlotte er åpen for tilfeldig sex, mens Siwa søker romantikk. Charlotte eksemplifiserer her igjen hvordan hovedkarakterens utskiftning av partnere gjør at chick lit som sjanger er annerledes enn den tradisjonelle romanen og kiosklitteraturen, i og med at hun er mer frigjort. Dette er noe jeg også kommer tilbake til i neste delkapittel. Sitatet fra romanen viser også hvordan karakterer settes i relieff. Funksjonen dette har er at Charlotte blir fremhevet via beskrivelse av en annen karakter. Dette fordi vi får et innblikk i Charlottes preferanser i valg av partner. Senere i romanen, når Charlotte forelsker seg i en baker, kommer det frem at denne bakeren er både kortvokst og lubben. Dermed bryter Charlotte ut av det som tidligere er etablert som hennes preferanse, når hun faller for en hun i utgangpunktet ikke fant tiltrekkende. En slik funksjon, hvor karakterer settes i relieff, finner man også ved å se nærmere på Siwas kollega, Rebecca, i *Luremus* eller Maris ektemann og Irmelas eksmann i *Det søte Liv*. Disse karakterene gjør at hovedkarakterene fremstår som bedre personer enn kollegaen og mennene på grunn av ting de gjør eller har gjort tidligere i fortellingen. Disse karakterenes funksjon blir derfor å fungere som en type ”skurker” i fortellingen. På denne måten er det også lett for leserne å bli mer glad i hovedkarakterene, da disse blir enklere å like sett i kontrast til et utvalg av andre karakterer. Sistnevnte var jeg inne på tidligere, hvor Wells (2006, s. 62) påpekte hvordan chick lit på denne måten forbilledliggjør hovedkarakteren når hovedkarakteren står i kontrast til en annen romanfigur, en romanfigur det er enkelt å mislike.

### **3.10 Hovedkarakterer**

De tre karakterene i *Det søte liv* er ulike: ”Charlotte var sjefen, Mari den fornuftige og Irmela hadde rollen som det fantasifulle minstebarnet” (Østli, 2011, s. 132). Dette er romanens første og eneste sammenligning av de tre hovedkarakterene, og det at de er



så forskjellige gjør at deres karaktertrekk blir forsterket når de blir satt opp i mot hverandre. Montoro (2012, s. 68) fremhever det som viktig for leserne å kunne relatere seg til hovedkarakterene. I *Det søte liv* har de tre karakterene tre ulike roller i fortellingen, noe som gjør det sannsynlig at flere lesere kan relatere seg til dem. Til tross for at karakterene er ulike, er de alle er ganske enkelt sammensatt. Som leser får man innblikk i noe av det karakterene tenker, men det oppleves likevel ikke som et dypdykk i karakterenes indre, og det bidrar ikke til at man opplever flertydige sider ved noen av karakterene. Dette gjør at karakterene oppleves som endimensjonale. Deres manglende refleksjon underveis i romanen gjør at de også fremstår som overfladiske.

Det kan virke som Siwa i *Luremus* ikke er altfor selvhøytidelig, en selvfølge for chick lit- karakterer (Wells, 2006, s. 59). ”Udusjet, iført en altfor stor joggebukse og en altfor stor t-skjorte, som jeg ikke husker hvilken gutt som la igjen. Håret mitt står til alle kanter. Men sånn er det egentlig alltid. Det er stort! Derav kallenavn som Huldra og Lykketroll” (Rise, 2011, s. 19). Siwa skildres som en person som dummer seg litt ut på veien, men at disse situasjonene bidrar til å skape komiske situasjoner, noe både Yardley (2006, s. 7) og Wells (2006, s. 53) understreket som viktige for sjangerens hovedkarakter. I *Luremus* er kjærlighet et stort tema, og jakten på kjærligheten utgjør store deler av romanen, og hovedkarakterens liv:

Jeg drømte at prisen tilfeldigvis skulle komme inn med den store båten sin og oppdage meg. Han ville bli nysgjerrig på hvem denne piken var, som satt på kanten av brygga alene så sent på natten, og komme bort til meg. Han ville se at jeg var kald og tilby meg jakken sin. Og så ville vi sitte der under stjernene og oppdage at vi faktisk var som skapt for hverandre, før han inviterte meg med om bord (...) Og der ville vi leve lykkelig i alle våre dager (Rise, 2011, s. 14).

Sitatet skildrer hvordan karakteren Siwa lengter etter en type kjærlighet man finner i eventyr. Hun dagdrømmer ofte og lengter etter drømmemannen. Lignende drømmer finner vi igjen hos karakteren Mari i *Det søte liv*; ”Mari, derimot, hadde ikke hatt vidtflyvende planer. Tre barn, to piker og en gutt, (Belinda Anastasia, Rosemari Carmencita og Pål), pluss en strikkemaskin. Det var det *hun* ville ha. ’Og en mann, da’” (Østli, 2011, s. 51). Mari har siden ungdomstida drømt om et typisk A4-liv. Mari fikk derimot oppfylt sin drøm, men den gikk senere i oppløsning. I og med at fortellingen om Siwa i *Luremus* kun handler om å finne seg en mann, mister hun, i

mine øyne, deler av det å være selvstendig. Hun er en ung, fri og arbeidende kvinne, men samtidig virker det som avgjørende for hennes egen lykke å finne en mann.

Samme tendens ser vi hos Mari i *Det søte liv*. Selvfølgelig kan man argumentere for at det er fint å ha noen å dele livet med, men hvorfor skal en kvinne behøve en mann for at livet skal bli komplett? Disse drømmene om det perfekte liv gjør at de fremstår som personer med et forkvaklet virkelighetsbilde. De drømmer om en type lykke som finnes i eventyr, ikke i virkeligheten. Når Siwa fremstår som desperat etter å finne en mann, fremstår hun også som mindre sterk og fri. Det at leserne heller ikke får se andre sider av Siwa enn den som er besatt av drømmemannen gjør også karakteren endimensjonal. Dette mener jeg har en fordummende effekt, i den forstand at Siwa fremstår som avhengig av et annet menneske for å være lykkelig, og at hun ikke bryr seg om stort annet i livet. Dette gjelder også for Mari i og med at ikke flere sider ved hennes personlighet skildres, derfor fremstår hun som hjelpeløs og fortapt etter at hennes A4-boble sprakk. Samtidig kan man, i både *Luremus* og *Det søte liv*, se at disse dagdrømmene utfordres i løpet av fortellingen:

Jeg har funnet ut at det må være foreldrene våre sin feil. Husker det var en gutt som mobbet og ertet meg noe voldsomt da jeg var liten. Jeg syntes han var kjempedum, men da jeg kom gråtende hjem fra skolen sa mamma at han sikkert bare var forelsket i meg. Og da begynte jeg selvfølgelig å like at han ertet meg (...) Jeg skal lære mine barn at hvis en gutt ertes deg så er han en dust og ikke noe å samle på. Og jeg skal lære jenta mi å ta igjen (Rise, 2011, s. 103).

I *Luremus* får riktignok foreldregenerasjonen skylda for Siwas naive innstilling til menn, i *Det søte liv* fokuseres det mer på kvinnens ansvar for eget liv: ”Det er ingen som redder deg! (...) Dette er ikke noe idiotisk eventyr! (...) Askepott og Tornerose og hva de nå heter alle sammen; de skrøner. Det er ditt ansvar. Alt sammen (Østli, 2011, s. 283). Selv om det i *Luremus* er foreldregenerasjonen som får skylda for Siwas dagdrømmer, ser man mot slutten av fortellingen en ny side av Siwa når hun innser at kjærlighet ikke kan tvinges frem. Hun aksepterer dermed en tilværelse som singel, og med et slikt syn har en form for modningsprosess funnet sted. Dette gjelder også for Mari som klarer å komme seg på bena igjen. Det må likevel her nevnes at hun får god hjelp fra de andre karakterene til å rydde opp i sitt eget liv, så det kan ikke sies at Mari helt fullstendig er en selvstendig kvinne.

Irmela i *Det søte liv* skildres som et usedvanlig vakkert naturvesen: ”Hun kunne temme skrikende småbarn, rasende okser og iltre griser bare ved bruk av stemmen. Moren hennes påsto det var fordi hun var en urkvinne og som sådan nær naturens opprinnelige kraft” (Østli, 2011, s. 35). Montoro (2012, s. 172) understreket det som viktig for sjangeren at hovedkarakteren er noen det er lett for leserne å bli glad i, og Irmela skildres som et menneske med stor omsorg for alle vesener. Irmela er, i likhet med Siwa og Mari, en dagdrømmer, men hennes drømmer omhandler ikke i like stor grad å finne drømmemannen. Irmelas drømmer kommer av et ønske om å være normal. Hun drømmer om et normalt liv, med en normal jobb og en normal mann. Dette kommer av at hun selv vokste opp med en alternativ alenemor, som påvirket henne i barndommen, da hun i lille Barkestad ble sett på som ”annerledes”. Irmela som karakter er dermed også en drømmer, men hennes drømmer om å være normal er skapt av et bygdesamfunns oppfattelse av hva som er normalt og ikke. Dette ønsket om å være normal ble derfor grunnen til at hun giftet seg med Fredrik, som hun ikke egentlig elsket. Irmela har også vært gift tidligere, et ekteskap som ble inngått i ung alder, og som endte på grunn av vold i hjemmet. Det kommer frem i fortellingen at Irmela brøt ut av dette ekteskapet på grunn av volden, noe som gjør at Irmelas historie fremhever det å ta ansvar for eget liv, noe som er typisk for sjangeren (Wells, 2006, s. 52-54). Det at hun etter hvert også aksepterer seg selv som menneske, og omfavner denne ”annerledesheten”, bidrar også til at hun blir den selvstendige og sterke kvinnen leserne ønsker å lese om.

Charlotte skildres som den direkte, motebevisste og delvis egoistiske. Samtidig er hun den som synes det er vanskelig å ta hensyn til og trøste andre mennesker. Hennes egoisme ble omtalt i delkapittel 3.8, og vil derfor ikke kommenteres ytterligere. Charlotte er den mest selvstendige karakteren av dem alle, i den forstand at hun fremstår som selvsikker og ambisiøs. Hun er også den som skiller seg fra de andre ved at hennes drømmer for fremtiden kun dreier seg om karriere. Tidligere var vi inne på at det som skiller chick lit fra den tradisjonelle kjærlighetsromanen blant annet er seksualitet (Wells, 2006, s. 50-51), og når det gjelder dette tema er Charlotte er den karakteren som fremstår mest frisinnnet. I *Det søte liv* er det Charlotte som skildres som den med flest partnere, men også Irmela og Mari har sine seksuelle opplevelser som en del av romanen. Charlotte skjeller for eksempel ut en sexpartner for å være egoistisk og for å gjøre ting feil, noe som igjen kan sees i sammenheng med å ta

kontroll over eget liv. Også i *Luremus* er sex en stor del av fortellingen, selv om det der er mangelen på sex som skildres, da Siwa som person nekter å ta av seg trusa med mindre hun er i et forhold. Siwas innstilling til sex kan tolkes som ”gammeldags” i den forstand av at hun er mer tilbakeholden sammenlignet med Charlotte. På en annen side er det ingen som kan påstå at det å holde igjen kan betraktes som manglende selvstendighet, heller tvert imot. Dermed kan man argumentere for at Siwas prinsipp om kjærlighet før sex er med på å bidra til at hun kan oppfattes som en selvstendig og sterk kvinne, akkurat som leserne ønsker (Montoro, 2012, s. 172).

De omtalte hovedkarakterene oppnår alle en lykkelig slutt i fortellingens avslutning. Flertallet av hovedkarakterene fremstår som avhengige av denne lykkelige slutten, noe som kan brukes til å stille kritiske spørsmål angående deres evne til det å faktisk være en sterk, selvstendig kvinne. På en annen side er den romantiske løsningen en del av sjangerforventningene hos leserne, som igjen er med på å påvirke romanenes strukturelle oppbygging, som jeg nå skal se nærmere på.

### **3.11 Fortellingenes strukturelle oppbygging**

Som nevnt tidligere, er det typisk for hovedkarakterene at de lider av det Yardley omtalte som ”Life Implosion Syndrome” (2006, s. 14), dette er også det som utgjør store deler av fortellingens strukturelle oppbygging. Hovedkarakterens liv går i oppløsning når hun opplever en form for krise, livet hennes endres, før hun mot slutten i fortellingen ender som en sterkere og lykkeligere person enn hun var ved fortellingens begynnelse. Her avsluttes ofte fortellingen med en romantisk løsning (Montoro, 2012, s. 8). Jeg ønsker i denne sammenheng å problematisere bruken av ordet krise. Tidligere nevnte jeg manglende kritisk sans og mangel på flerdimensjonale romankarakterer som eksempler som gjør denne sjangeren overfladisk. Også når det kommer til skildring av kriser må det understrekes at det i denne sammenheng ikke er snakk om kriser i form av krig, sult, død eller sykdom. Alle krisene som oppstår i sjangeren, i dette tilfellet eksemplifisert gjennom *Luremus* og *Det søte liv*, er personlige kriser som for hovedkarakterene selv oppleves som alvorlige. I og med at alle krisene er relatert til enten kjærlighet eller vennskap, ønsker jeg derfor å understreke at det i denne sammenheng ikke er snakk om en kritisk situasjon man ikke ville overlevd.

En annen faktor ved den romantiske løsningen i chick lit jeg ønsker å problematisere, er hvordan hovedkarakterene alltid er involvert i heterofile forhold (Wells, 2006, s. 50). Om sjangeren skal skildre moderne, unge kvinner ville det vært mulig at en av disse hovedkarakterene var lesbisk. Fraværet av homoseksuelle hovedkarakterer gjør at denne typen forhold nærmest fremstår som unaturlig i denne sjangeren, i stedet for at sjangeren omfavner denne typen forhold som like naturlig som de heteroseksuelle. Det er likevel ikke slik at sjangeren lar være å skildre noen homoseksuelle karakterer i det hele tatt. Yardley (2006, s. 12) understreket tidligere hvordan hovedkarakteren ofte har en homofil venn. I *Det søte liv* er dette tilfelle, hvor Charlotte har en venn som heter Claude, som arbeider sammen med henne i motebransjen. Med dette inkluderer sjangeren også homofile. Det at romanen inkluderer en homofil karakter ”fra motebransjen” blir likevel veldig stereotypisk, samtidig som det er veldig generaliserende. Det at hovedkarakteren ofte har en homofil venn gjør at de homofile karakterene går fra å være mennesker til å være trendy ”accessories”. Det er at sjangeren alltid gjør den homoseksuelle til en bi-karakterer, og at det aldri er homofile forhold som en del av den romantiske løsningen hos hovedkarakterene, gjør at chick lit som sjanger kan oppfattes som både heteronormativ og, på sett og vis, konservativ.

I *Luremus* har Siwas liv gått i oppløsning før fortellingen starter. Hennes tidligere samboer var utro, og forholdet tok slutt. Dette skjedde før romanens begynnelse, men det kommer frem i fortellingen gjennom karakterens tilbakeblikk på egen fortid. Hendelsen påvirker fortellingens utvikling, da det er denne som gjør at Siwa innser at hun får det travelt med å finne drømmemannen. Mari i *Det søte liv* blir forlatt av ektemannen sin. I likhet med Siwa skjer dette også like før romanens begynnelse. Bruddet med ektemannen utløser en krise hos Mari, og resten av fortellingen omhandler hvordan Mari må komme seg videre i livet. *Det søte liv* begynner med Irmela som sitter bortgjemt i en busk, ikledd en våt brudekjole. Romanen starter altså med Irmelas personlige krise. Livet hennes går i oppløsning ved at hun forlater mannen sin ved alteret, og resten av fortellingen handler om å skape en ny begynnelse for seg selv. Alle disse tre karakterene er altså berørt av ”Life implosion syndrome”, som igjen påvirker fortellingens struktur og oppbygging. Når det gjelder Charlotte kan man ikke si at hun opplever samme type krise som de resterende karakterene, men også fortellingen om denne karakteren har et ønske om personlig utvikling, men da i hovedsak i form av karriere. Et tilbakeblikk på Charlottes fortid viser likevel at

også hun har opplevd en form for personlig krise. Da Charlotte var 17 år var hun forelsket i Roy, som senere giftet seg med Irmela. Det at hennes avstandsforelskelse heller valgte hennes venninne kan betraktes som en tidligere krise hos Charlotte, i og med at dette førte til at hun ville komme seg vekk fra Barkestad ved første mulighet. Deretter startet hun et nytt kapittel i sitt liv på et nytt sted. Dermed har Charlotte også, i likhet med de andre karakterene, opplevd et svik som førte til endring i hennes liv. Forskjellen mellom Charlotte og de andre er at sviket i hennes tilfelle også er relatert til vennskap, ikke bare kjærlighet.

Det at en kvinne blir sterkere og utvikler seg er en sentral del av chick lit, og også gjeldende for romanene her omtalt. Karakterene utvikler seg selv om mennesker, og den romantiske løsningen avslutter den strukturelle oppbyggingen. Når det kommer til romantisk løsning er denne å finne hos samtlige karakterer i både *Luremus* og *Det søte liv*, men med variasjon. ”Jeg tror du har vært så opptatt av å finne kjærligheten at du har glemt hva den er. Du har hatt så mange krav til den. Man kan ikke stille krav til kjærligheten. Ekte kjærlighet er noe man kun kan føle” (Rise, 2011, s. 254). I *Luremus* har Siwa gjennom hele fortellingen jaktet på drømmemannen, men som sitatet viser innser Siwa at man ikke kan kontrollere kjærligheten. *Luremus* avsluttes med en relativ åpen slutt, men det er likevel rom for å tolke at hun finner lykken med sin kollega på grunn av følgende avslutning på fortellingen; ”Så piper det i telefonen. Det er melding fra Øystein. Jeg fniser litt for meg selv (...) Jeg åpner meldingen og leser (...) Nå skjønner jeg hva du mener med sommerfugler!” (Rise, 2011, s. 265). Siwas fnising og tekstmeldingens flørtende undertone gir rom for å tolke at Siwa finner kjærligheten likevel, bare ikke der hun hadde trodd.

I *Det søte liv* finner Irmela lykken med advokaten sin etter det som blir omtalt som ”betsøvelsen”:

”Å, nei!” utbrøt Irmela forskrekket. Hun forsto hvor Nicolai hadde tenkt seg. ”Å, jo!” sa Charlotte begeistret. ”Du har alltid klaget over at ingen av kjærestene dine var villige til å gjøre akkurat det. At du alltid måtte gjøre det selv, og at du hatet det mer enn noe.” ”Gjøre hva?” sa Irmelas mor forundret. ”Stake opp septiktanken,” sa Irmela. Mot sin vilje hørte hun latteren boble i stemmen (Østli, 2011, s. 424).

Etter denne hendelsen får Irmela seg kjæreste, og de blir enige om aldri å gifte seg. Charlotte blir også forelsket, og selv om han ikke har utseende til hennes idealmann

eller kler seg moteriktig innser hun at det kan finnes andre kvaliteter ved et menneske: ”Men han var livlig og omsorgsfull, han var opptatt av at Charlotte fikk nok mat, at hun var varm på føttene og at hun ikke slet seg ut (...) Hun ville at han skulle være akkurat som han var” (Østli, 2011, s. 383-384). Dermed ender også Charlotte opp i et forhold, selv om hun ikke var på utgikk etter kjærlighet i utgangspunktet. Mari ender opp singel, men med en pågående ”flørt”:

Av en eller annen grunn likte Mari tanken på at Niels var en rundbrenner. Da var han ikke Maris ansvar, han forlangte ikke oppmerksomhet, mat og regelmessig sex. Uregelmessig sex, derimot, det var noe annet... (...) Dessuten hadde hun en del ting han kunne hjelpe henne med (...) Han kunne fikse baderomsdøren for eksempel. Eller trappegelenderet (Østli, 2011, s. 385).

Mari, i likhet med Siwa, ender altså opp som alene, men med muligheter for endret sivilstatus etter hvert. Det er tydelig at hun liker å ha Niels som en del av livet sitt, samtidig sier hun senere at hun også liker å bo alene, noe hun aldri hadde trodd skulle skje.

Det alle karakterene har til felles er at de ender opp lykkeligere enn de var ved romanenes begynnelse. Dette gjelder spesielt for karakterene i *Det søte liv*, men også i *Luremus*, selv om det ikke kommer like tydelig frem i slutten av denne fortellingen. Om ikke løsningen er fullstendig romantisk i form av et forhold, er det likevel snakk om en romantisk løsning i den forstand at det er en lykkelig slutt for samtlige karakterer. Hadde Siwa og Mari avsluttet sine historier med en lykkelig tilværelse som single kvinner, uten de pågående flørtene, hadde de skilt seg fra den typiske sjangerstrukturen. På denne måten kunne man også argumentert for at romanene bryter med sjangeren, og inkluderer og omfavner det å være singel og selvstendig som en del av denne lykkelige slutten. Dette skjer ikke, og de norske romanene for min analyse følger dermed samme struktur som de utenlandske chick lit-romanene. Charlotte er karakteren som gjennom hele fortellingen i *Det søte liv* skiller seg fra de andre ved å være opptatt av andre ting enn den store kjærligheten, men heller ikke i hennes tilfelle holder det å få seg en fast jobb og å redde et vennskap, også Charlotte trenger en mann for at lykken skal bli komplett. Mari er også i ferd med å bli mye mer selvstendig enn hun var ved romanens begynnelse, men når hun gjør seg selv avhengig av en mann for å fikse ei baderomsdør falmer denne selvstendige kvinnen nok en gang. Alle kvinnene ender opp lykkeligere enn de var i romanens begynnelse,

men det virker som denne lykken er avhengig av en mann for å være optimal. Romanene skildrer selvstendige kvinner, men på denne måten blir det selvstendighet innenfor fastsatte rammer. De kvinnelige hovedkarakterene er selvstendige, men ikke selvstendige nok til å ønske å møte verden uten en mann ved sin side. Med dette fremmer også sjangeren et relativt utdatert kvinnesyn. Likevel må det igjen understrekes at romanene svarer på lesernes forventninger til sjangeren, og Montoros informanter fremhevet tidligere viktigheten av den romantiske løsningen ved å understreke at: "I expect a happy ending" og "I expect a satisfying ending" (2012, s. 172). Det er derfor grunn til å anta at om den romantiske løsningen ikke hadde inkludert en mann, ville leserne blitt skuffet i møtet med romanene.

### 3.12 Språk og stil

I tidligere omtale av sjangerens språk og stil, ble det nevnt at språket som er benyttet er veldig enkelt, og at chick-lit-"tonen" er humoristisk (Wells, 2006, s. 66-67). Språkbruken i både *Luremus* og *Det søte liv* er enkel, og med dette mener jeg at begge romanene er lettleste. Verken *Luremus* eller *Det søte liv* er preget av et kompleks eller flertydig språk. Likevel kan det argumenteres for at *Det søte liv* inneholder flere detaljer og språklige bilder sammenlignet med *Luremus*. Dette kommer tydelig frem om man ser nærmere på skildringer av personer og miljø:

Hele setet ble fylt av kremhvit, våt tyll, den fløt ned på gulvet, over armlenet og for de oppmerksomme tilskuerne så det ut som hun befant seg i midt i et skumbad. Rundt halsen hennes glitrer det i diamanter (...) Nå trakk hun noen halvvisne blomster ut av det kunstferdig oppsatte håret, så seg litt forvirret rundt med store, brune, øyne og la blomstene i fanget. Befrikk for spenner og pynt falt det mørke håret i korketrekker nedover skuldrene, bruden strakte på seg og sparket av seg et par nokså skitne hvite silkesko (Østli, 2011, s. 16-17).

Sitatet hentet fra *Det søte liv* viser hvordan beskrivelsene er detaljerte, noe de ikke er i *Luremus*: "Da jeg kommer dit er han iført shorts, skjorte og et forkle" (Rise, 2011, s. 145). Sammenlignet med sitatet over er romanen *Luremus* mer rett på sak og vier ikke mye plass til skildringer. Til tross for at man finner flere skildringer og språklige bilder i *Det søte liv*, betyr ikke dette nødvendigvis at språkbruken her er mer avansert eller berikende. De mange skildringene av karakterer og steder gjør *Det søte liv* til en lengre fortelling enn det *Luremus* er, men hadde ikke disse vært inkludert i romanen, ville nok også denne fortellingen vært kortere. De lange skildringene kan derfor oppfattes som fyllord for å pause handlingsforløpet.



I *Det søte liv* er det stort sett tredjepersonsforteller, men med innslag av hovedkarakterens tanker og indre resonnement. I *Luremus* er historien fortalt i førsteperson, og Siwa forteller her sin egen historie til leserne. Montoro (2012, s. 36) viste tidligere hvordan dagbokformen ofte er en del av sjangeren. I *Luremus* er deler av fortellingen basert på hennes egne dagboknotater eller lister:

ALDRI VÆRT UTRO (Jeg visste Drittssekken hadde vært utro mot en dame før meg, men han sa han aldri ville vært det igjen. Men nå er jeg ikke lenger i tvil om at ordtaket stemmer. En gang utro – alltid utro. MAX 35 ÅR (Vil ikke ha en gammel mann). SNILL (Vil ikke ha en slem mann). INGEN BARN (Vil at det skal være like spesielt for begge) (Rise, 2011, s. 15).

Sitatet viser deler av listen Siwa skriver med notater til seg selv om krav til hennes drømmemann. I denne listen kombineres både store og små bokstaver, i tillegg til at listen er kort og presis. Dette gjør at selve listen i seg selv blir troverdig i den forstand at den faktisk gir inntrykk av å være en personlig notatbok. Lignende tilfelle ser vi i de delene av romanen hvor utdrag fra facebooksamtaler er inkludert i fortellingen, hvor man for eksempel ser ”like”-knappen som en del av teksten. Det at *Luremus* inkluderer dagbokformen, i tillegg til lister, sms og samtaler på nett, gjør at leseren kan få inntrykk av å komme tett inn på hovedpersonen. Med disse virkemidlene oppnår sjangeren at leseren får et inntrykk av å være flue på veggen i hennes privatliv.

Det at språket i romanene oppfattes som enkelt kan settes i sammenheng med lesernes sjangerforventninger, som omtalt tidligere; ”One of the things I like about chick lit is that its generally simple style allows me to read it quickly and purely for plot” (Montoro, 2012, s. 170). Med et ukomplisert språk kan leserne enkelt konsentrere seg om plottet. Tidligere ble det nevnt hvordan populærlitteraturen kan være mer språkfremmede enn lesning av annen litteratur. Dette blant annet på grunn av populærlitteraturens enkle former og innhold (Naper, 1994, s. 13). Det er her jeg mener populærlitteraturens faktiske verdi kommer til syne. Chick lit som sjanger har et lett underholdende innhold, og et ukomplisert språk. Dette kan gjøre at leserne får lyst til å lese denne typen litteratur, og fordi de slipper å møte motgang ved at litteraturen blir for ”tung”, kan dette igjen øke lesemengden. På denne måten kan chick lit som sjanger bidra til mer lesing, som igjen kan være med på å øke lesernes språkferdigheter. Rent pedagogisk sett er det derfor gode grunner til at

populærlitteratur (i dette tilfelle chick lit) bør inkluderes i skolesammenheng, spesielt for å øke leselyst- og mengde hos unge lesere. På en annen side, har karakterene og kvinnesynet introdusert gjennom denne analysen vist at chick lit ikke fremmer idealer for unge lesere. Derfor kan ikke populærlitteraturen tas inn i varmen kun på grunn av enkel språkføring og evne til å fremme leselyst:

Verktøyet må bestå av ord og begreper som gjør dem i stand til å gripe og begripe virkeligheten, men det må også gjøre dem i stand til å realisere sine individuelle muligheter – muligheter som ofte peker langt utover populærlitteraturens snevre dannelsesidealer (Naper, 1994, s. 14).

Det at chick lit i seg selv ikke er verktøy nok kan knyttes til sjangerens ansvarsfraskrivelse. Analysen har foreløpig vist hvordan sjangeren fraskriver seg muligheten til å debattere eller problematisere, og hvordan den har tendenser til å skape et urealistisk bilde av virkeligheten. Unge lesere trenger flere verktøy for å møte verden enn man får av å lese disse romanene. En eventuell bruk av chick lit i skolesammenheng bør dermed inkludere en problematisering av fravær av diskusjon av sosiale problemer.

Både i *Luremus* og *Det søte liv* brukes humor som virkemiddel i både hendelser som omfatter karakterenes personligheter, og morsomme situasjoner som oppstår i løpet av handlingsforløpet. I *Luremus* er humor en stor del av både av hovedkarakterens personlighet og alle hennes møter med ulike menn. Siwa dummer seg ofte ut på veien, eksempelvis ved å våkne med en ung mann på 18 som fortsatt bor hos foreldrene, eller ved å helle varm olivenolje på en manns penis. Humor er også en del av *Det søte liv*, hvor det også i denne romanen oppstår morsomme situasjoner, for eksempel når karakteren Irmela blir fastbundet av to eldre damer og tvangsforet med fyrstekake, og deretter arrestert. Eller når Mari oppdager at det hun trodde var en hjelpetjeneste med navnet ”SOS” egentlig er en kriminell motorsysselbande med gjengnavnet ”Sons of Satan”. Montoro sine informanter forventer humor i møtet med sjangeren: ”If they expected realism they’d read proper literature!” og “I expect it to be funny” (2012, s. 172). Romanenes humoristiske og useriøse tone møter lesernes krav til sjangeren. Lesere av chick lit leser for å bli underholdt. Samtidig kan den ene informantens utsagn om ”proper literature” tolkes som at vedkommende er klar over at sjangeren ikke er å betrakte som høystatuslitteratur. Denne oppfatningen kan det virke som *Det*

*søte liv* prøver å gjøre et humoristisk poeng utav: ”Da Mari traff ham var han en liten julegris. En blekfet, selvgod liten julegris, kledd i radikale, stygge klær og opptatt av kjedelige ting som litteraturvitenskap og filosofi (...)” (Østli, 2011, s. 231). Tidligere viste jeg til Naper (1994, s. 24) sin oppsummering av forskning på populærlitteratur, som gjorde det klart at populærlitteratur er alt annet enn populær blant ekspertene, og med sitatet fra *Det søte liv* kan man kanskje bekrefte at denne følelsen er gjensidig. Humor som virkemiddel gjør litteraturen mindre alvorlig, og i dette tilfellet er mangelen på alvor nødvendig for å møte lesernes forventninger. Samtidig er denne mangelen på alvor og refleksjon nettopp det som er med på å gjøre litteraturen overfladisk, som igjen blir en av de største grunnene til at romanene faller inn under kategorier som lavstatuslitteratur. Likevel må det understrekes at om en fjerner det humoristiske ved sjangeren, ville denne sjangeren kun omhandlet handleglade kvinner som trenger en mann, uten noen form for humoristiske innslag eller episoder, og da ville det heller ikke vært chick lit. Det er underholdningen leserne er ute etter når de leser disse romanene. Sjangerens evne til å underholde må derfor ikke undervurderes.

### 3.13 Bokomslag



Figur 1

Ifølge Genette er paratekstenes mest åpenbare funksjon å tiltrekke seg oppmerksomhet (Genette, 1997, s. 28). I dette delkapittelet vil jeg kort diskutere hvordan de to norske chick lit-romanene fremstår i første møte med potensielle lesere. Figur 1 illustrerer de to ulike bokomslagene som finnes for romanen *Luremus*. Bildet til venstre er det første omslaget som ble utgitt, i hard innpakning, og bildet til høyre representerer pocketutgaven av romanen. Romanens første omslag er en kvinnerumpe

med rød truse, og både forfatternavnet og romantittelen har fått plass på denne rumpa. Tittel på roman og forfatter er begge fremhevet med slyngete font, men romantittelen er stor og tydelig fremhevet med blå farge.

Omslaget til høyre på figur 1 viser et fotografi av en kvinne iført lilla t-skjorte og dongerishorts og lyselilla Converse-sko, henslenkt i en lenestol mens hun trykker på mobilen sin. Det er kun deler av kvinnens overkropp som vises, og de bare beina hennes får mest oppmerksomhet på romanomslaget. Forfatternavnet er øverst på omslaget med sorte blokkbokstaver, mens romantittelen er i store, slyngete bokstaver og er pastellfarget. Romantittelen er i tillegg i en annen relieff enn den resterende teksten på omslaget. Dermed kjennes overflaten på tittelen annerledes om man drar fingrene over den. Under romantittelen står det også en enkel tematisk beskrivelse om hva romanen omhandler. Fargebruken skiller de to omslagene fra hverandre, og det til venstre bærer preg av mer skrikende farger, mens omslaget til høyre har mer duse farger. Dette kan nok sees i sammenheng med at omslaget til venstre ble utgitt først, og at fargebruken, og rumpa, kan knyttes til markedsføring før lanseringen av romanen. Romanen til høyre har også Cappelen's pause-symbol øverst til høyre på omslaget, noe som viser at da romanen ble lansert som pocketutgave ble den utgitt i Cappelen's pause-serie.



Figur 2

Figur 2 viser tre av Siri Østlis romaner, med romanen *Det søte liv* i midten på bildet. Til venstre har vi *Pikekyss og djevelkake* (2014) og til høyre *På høye hæler over*

*Grønland* (2009). Jeg har valgt å inkludere flere av Østlis romaner i figuren for å fremheve hvordan romanomslagene er forskjellige, men samtidig like. For eksempel er forfatternavnet i samme font på alle tre omslagene. I tillegg har alle romantitlene slyngete font. Det er i alle omslagene også brukt bakgrunner med farge og illustrasjoner som blomster, muffins og sommerfugler. I tillegg kan man finne feminine elementer som rosa kjole, hvit og pyntet stol, samt kvinneføtter med hvit strømpebukse og ballerinaske. Fargebruken og de feminine symbolene som er brukt gjør Østlis romaner gjenkjennbare for lesere. I Montoros studie kom det frem at det ofte mangler åpne plasser på romanomslagene, både på grunn av ulike symboler og tekst, i tillegg til roman- eller forfatteromtale (2012, s. 33). På omslaget til alle av Østlis romaner i figur 2 ser man eksempel på dette. Her kan man altså se hvordan forlaget markedsfører romanene ved å henvende seg til leserne og fortelle dem hvor bra disse romanene er, og i ett av tilfellene hvor mange andre som har kjøpt romanen.

Romanomslagene hos både *Luremus* og *Det søte liv* er utarbeidet med sjangertypisk fargebruk. Disse fargene signaliserer det Montoro (2006, s. 40-41) beskrev som lekenheten ved sjangeren. Bruk av slyngete skrifttyper, kursiv og fet tekst går igjen i alle omslagene. På *Det søte liv* har forfatternavnet større plass på omslaget enn romantittelen, mens hos *Luremus* er romantittelen størst. Dette påpekte Montoro (2012, s. 31) kunne sees i sammenheng med at størrelsen økte med forfatterens anerkjennelse og popularitet. Østli har utgitt flere romaner enn Rise, og teorien gir her mening. I tillegg er *Luremus* Rises debutroman, noe som også kan forklare hvorfor romantittelen får større plass enn forfatternavnet. På en annen side kan plasseringen av ordet "luremus" i store bokstaver tolkes som en bevisst strategi for å vekke oppsikt. Når det gjelder tittelen på *Det søte liv*, kan denne skape assosiasjoner til filmen *La dolce vita* (1960), i denne sammenheng kan også *På høye hæler over Grønland* (2009) nevnes som et humoristisk spill på Fridtjof Nansens bok med tittelen *Paa ski over Grønland* (1890). Paratekstene som helhet danner altså en sammenheng som går ut på å bekrefte sjangerforventninger og vekke oppsikt hos leseren.

Med unntak av den første utgaven av *Luremus* med hardt omslag, er de alle i pocketform, og med Cappelens pausesymbol signalisert i øvre hjørne. Det finnes ikke informasjon om Cappelens pauseserie på deres nettsider, men man kan tolke pausesymbolet plassert på omslagene direkte ut i fra tegnets betydning: ta deg en

pause. Forlagets bruk av pausesymbolet signaliserer også at denne litteraturen ikke nødvendigvis trenger å være anstrengende. Med dette mener jeg at forlaget antyder at man som lesere kan slappe av og skru av hjernen for å lese denne litteraturen, noe som resulterer i at forlaget skaper et inntrykk av sjangeren som enkel lavstatuslitteratur.

Østlis romanomslag med lilla og rosa kan symbolisere det Montoro (2012, s. 48-49) omtalte som romantiske følelser. De ulike symbolene kan også tolkes som lekenhet. Med dette mener jeg at symboler og illustrasjoner skaper et inntrykk av en lett og leken sjanger, noe som gjør at omslaget signaliserer en mindre alvorlig form for litteratur. Samtidig kan de feminine illustrasjonene brukt på Østlis omslag betraktes som elementer for å tiltrekke seg oppmerksomhet hos kvinnelige lesere. På denne måten blir omslagets oppgave å fremstå som tiltalende for et bestemt utvalg lesere, hvor målet er å skape interesse hos leseren i møtet med omslagene. Samtidig kan man anta at disse omslagene er forventet av chick lit-lesere. Med dette mener jeg lesere som er erfarne med sjangeren fra før, og som vil være på utkikk etter sjangertypiske omslag når de ser etter sin neste roman. I motsetning til *Det søte liv*, spiller ikke førsteutgaven av *Luremus* på det romantiske og feminine, men heller på det seksuelle. Her er det benyttet en skrikende rød farge, hvor funksjonen blir å tiltrekke seg oppmerksomhet. Det at en truse og en kvinnerumpe er benyttet er også med på å fange potensielle leseres blikk. Dette kan betraktes som kroppsfiksert markedsføring fra forlagets side. Dette ser vi tydelig i bruken av kvinnerumpe som markedsføringstaktikk på førsteutgaven av *Luremus*, men også i pocketutgaven brukes kvinnekropp på omslaget, også her ved bruk av underkropp. På denne måten bidrar markedsføringen av romanen til å spille på det seksuelle, og kvinnen i seg selv fremstår kun som en kropp uten hode. Sistnevnte kan settes i sammenheng med det analysen har vist, altså: mangel på reflekterte kvinner. Det at begge utgavene av *Luremus* bruker kvinnebilder som en del av omslaget bryter også med resultatene fra Montoros omslagsstudie. Ingen av romanomslagene fra hennes studie benyttet kvinnebilder. I dette tilfellet beveger de ulike omslagene til *Luremus* seg vekk fra chick lit, og nærmer seg heller hva man kan forvente av omslaget til en roman tilhørende kiosklitteraturen. *Luremus* fikk mye oppmerksomhet da romanen ble lansert (nrk.no). Omslaget til *Luremus* fremstår som aggressivt i hugen etter å fange lesernes oppmerksomhet. Utgivelse av en roman med tittelen *luremus* i 2011 ble

kanskje derfor ikke sjokkerende nok i seg selv til å oppnå ønskelig mengde oppmerksomhet, og det er mulig derfor markedsføringen inkluderte kvinnekropp som en del av omslagene. På denne måten fikk *Luremus* oppmerksomhet ved lansering av romanen, så kan man stille spørsmål om denne markedsføringstaktikken ville vært nødvendig om det var snakk om en type roman betraktet som høystatuslitteratur? Ved første øyekast kan romanomslaget se ut som en forside på mannebladet FHM. Derfor fremstår det som paradoksalt å plassere en kvinneverumpe på et romanomslag om det var ment for å treffe kvinnelige lesere. Begge omslagene til *Luremus* skiller seg fra det sjangertypiske omslaget, ved at det er utsmykket med kvinnebilder og spiller på sex. Dette gjør at jeg tolker omslaget som en markedsføringsstrategi hvor målet ved utgivelse var at romanen skulle bli mottatt og oppfattet som noe helt annet enn chick lit. Omslaget til *Det søte liv* spiller som sagt ikke på kropp og sex, og fikk heller ikke like mye oppmerksomhet da den ble utgitt.

## 4.0 Avslutning

Ved innledningen av denne oppgaven ga jeg uttrykk for et ønske om å skape en forståelse av sjangeren chick lit. Jeg begrunnet bakgrunnen for interessen med mitt inntrykk av at det finnes lite informasjon om denne sjangeren i Norge. Jeg utviklet dermed følgende problemstilling for min oppgave:

*Har chick lit en plass i Norge? Finnes det i det hele tatt norske romaner som tilhører denne sjangeren?*

Med et mål om undersøke chick lit i Norge, ble dette en sjangerteoretisk oppgave. Jeg har brukt begrepet populærlitteratur som en overordnet kategori. Mange av de ulike forskningsretningene på populærlitteratur beskriver denne litteraturen som basert på en oppskrift, og det er ”chick lit-opskriften” jeg i denne oppgaven har ønsket å finne. For å tilnærme meg sjangeren chick lit, måtte jeg også avgrense denne fra sjangrer som den tradisjonelle kjærlighetsromanen og litteratur kategorisert som kiosklitteratur. Oppgaven har avdekket at de ulike sjangrene har enkelte likhetstrekk, og ulikhetene mellom sjangrene har vist at chick lit må betraktes som en egen sjanger.

Jeg har tatt for meg de mest gjennomgående sjangertrekkene ved chick lit-sjangeren slik som den oppstod, samtidig som jeg har vist at sjangerens utvikling har ført til flere underkategorier. Jeg har i denne oppgaven etablert at chick lit inneholder bestemte sjangertrekk. Sjangeren skildrer kvinner i en form for krise, som modnes i løpet av fortellingens hendelser, og som kommer sterkere ut av situasjonen mot fortellingens slutt. Det må her understrekes at denne oppgavens analyse viste at romankvinnenes utvikling gjelder innenfor fastsatte rammer. Sjangertypisk er også en romantisk løsning inkludert.

For å kunne svare på om vi faktisk har norsk chick lit valgte jeg å benytte meg av Siri Østli, og hennes roman *Det søte liv*. Jeg har også brukt Elin Rises roman, *Luremus*. Analysen av disse romanene har avdekket at disse romanene inneholder sjangertrekk som gjør at de kan betraktes som norsk chick lit. Begge romanene inneholder



tematiske og strukturelle likhetstrekk med sjangeren, samtidig som de har vært med på å skape en større forståelse av sjangeren chick lit.

Innledningsvis viste jeg til et par omtaler av romanene, og stilte spørsmål som: ”Er det kun en viss type litteratur som er ment for å bli tatt på alvor?” og ”Hva er det som gjør at sjangeren kan betegnes som litterært uinteressant?” Analysen har bidratt til en større forståelse av hva chick lit som sjanger er, men den har samtidig gjort det tydelig hvorfor litteratur som chick lit har sine begrensninger. I *Det søte liv* og *Luremus* har jeg vist eksempler som poengterer hvordan kritikk av for eksempel vestens overdrevne konsumsamfunn uteblir og heller omfavnes, hvordan seksualisering på arbeidsplassen normaliseres, og hvordan kvinner skildres som dybdeløse og avhengige av drømmemannen for å være lykkelige. Eksempler som disse gjør at chick lit som sjanger har sine problematiske sider. Samtidig har en inkludering av leserne av chick lit vært med på å fremme viktigheten av sjangerens underholdningsverdi, og dette har vist hvordan den litterære kvaliteten ikke nødvendigvis behøver å være tilstede for at leserne skal bli underholdt. Jeg har i denne oppgaven vist at chick lit som sjanger har sine begrensninger, men disse begrensningene er også det leserne forventer av sjangeren. Alvorlig tematikk og litterær dybde blir dermed heller ikke sjangerens oppgave. Chick lit, både internasjonalt og på norsk, er litteratur skapt for å underholde.

#### **4.1 Videre forskning**

I denne oppgaven måtte blant annet en debatt mellom Dagbladets litteraturkritiker, Cathrine Krøger, og forlegger i Cappelen Damm, Anders Heger, utebli av hensyn til oppgavens omfang. Debatten oppsto etter Krøgers ytringer om chick lit i programmet *Aktuelt* på NRK1. I programmet kritiserer Krøger sjangeren, i tillegg kritiserer hun forlagene for å ha blitt mer useriøse som tillater at ”Denne litteraturen [underholdningslitteraturen] fortrenge viktig litteratur” (nrk.no). For videre forskning på chick lit i Norge vil jeg derfor oppfordre til å se nærmere på norske forlags markedsføringstaktikker når det kommer til utgivelser av både chick lit og annen underholdningslitteratur, sammenlignet med litteratur som kategoriseres som ”høystatus”-litteratur. I tillegg kan en undersøkelse av resepsjonen av disse romanene blant leserne gi interessante svar om forventninger til underholdningslitteratur i Norge. Jeg mener en slik resepsjonsstudie er viktig fordi markedsføringstaktikker

påvirker ikke bare forlagene og forfatternes inntekter, men markedsføringen påvirker også publikums kjøpe- og lesevaner. Fortrenger populærlitteraturen de store, litterære verkene? Eller har publikums lesevaner endret seg? En videre studie av markedsføring, bokanmeldelser og lesermottakelse av populærlitteratur som for eksempel chick lit, er derfor noe jeg oppfordrer eventuelle interesserte å studere videre.

## 5.0 Litteraturliste

- Breivoll, B. (2005) Chick Lit og Dick Lit, *Bok og bibliotek* Nr. 6 2005.
- E, Jong. (1973) *Fear of flying*. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- Ferris, S. og Young, M. (2006) *Chick Lit The New Woman's Fiction*. New York: Francis & Taylor Group.
- Fielding, H. (1996) *Bridget Jones Diary*. London: Picador.
- Frow, J. (2006) *Genre*. 2. utg. New York: Routledge.
- Genette, G. (1997) *Paratexts – Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Harsewski, S. (2006) Tradition and Displacement in The New Novel of Manners, i Ferris, S. og Young, M. (2006) *Chick Lit The New Woman's Fiction*. New York: Francis & Taylor Group.
- Harsewski, S. (2011) *Chick lit and Postfeminism*. Virginia: Virginia University Press.
- Hjorthol, G. (1995) *Populærlitteratur. Ideologi og fortelling*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Keyes, M. (1995) *Watermelon*. London: Poolbeg Press.
- Knowles, J. (2004) Chick Lit, *Digesis: Journal of the Association for Research in Popular Fictions*, Nr 8 2004.
- Lindstad, S. (2006) Den dumme damelitteraturen, *Ny Tid*, Nr. 48.
- Mazza, C. (2006) Who's Laughing Now? A Short Story of Chick Lit and the Perversion of a Genre, i Ferris, S. og Young, M. (2006) *Chick Lit The New Woman's Fiction*. New York: Francis & Taylor Group.
- Montoro, R. (2012) *Chick Lit: The Stylistics of Cappuccino Fiction*. London/New York: Bloomsbury Academic.
- Nansen, F. (1890) *Paa ski over Grønland*. Kristiania: Aschehoug.
- Naper, C. (1994) *Jakten på kvalitet: Litteraturteori og populærlitteratur*. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Naper, C. (2007) *Kvinner, lesning og fascinasjon. "Bestselgere" i bibliotek og kiosk*. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Rise, E. (2011) *Luremus*. Oslo: Cappelen Damm.

- Weisenberger, L. (2003) *The devil wears prada*. London: Broadway Books.
- Wells, J. (2006) Mothers of Chick Lit? Women Writers, Readers and Literary History, i Ferris, S. og Young, M. (2006) *Chick Lit The New Woman's Fiction*. New York: Francis & Taylor Group.
- Yardley, C. (2006) *Will Wrote for Shoes. How to write a chick lit novel*. New York: Thomas Dunne Books.
- Østli, S. (2009) *På høye hæler over Grønland*. Oslo: Cappelen Damm.
- Østli, S. (2011) *Det søte liv*. Oslo: Cappelen Damm.
- Østli, S. (2013) *Pikekyss og djevelkake*. Oslo: Cappelen Damm.

### Nettsider:

- Cappeldamm.no: *Forfatterprofil Elin Rise*. Tilgjengelig fra:  
<https://www.cappeldamm.no/forfattere/Elin%20Rise-scid:35499>  
(Hentet 01.11.16).
- Cappeldamm.no: *Forfatterprofil Siri Østli*. Tilgjengelig fra:  
<https://www.cappeldamm.no/forfattere/Siri%20%C3%98stli-scid:34309>  
(Hentet 01.11.16).
- Gyldendal.no: *Dropsserien*. Tilgjengelig fra:  
<http://www.gyldendal.no/Skjoennlitteratur/Romaner-og-noveller/Drops>  
(Hentet 01.11.16).
- Hjemås, R. (2012) *Ikke bare Ingulstad*. Tilgjengelig fra:  
[http://www.dagbladet.no/2012/12/18/kultur/debatt/debattinnlegg/forfatterforen-ingen/frid\\_ingulstad/24891593/](http://www.dagbladet.no/2012/12/18/kultur/debatt/debattinnlegg/forfatterforen-ingen/frid_ingulstad/24891593/) (Hentet 16.08.16).
- Munsterhjelm, E. (2011) *"Luremus" får hard medfart*. Tilgjengelig fra:  
<http://www.tb.no/bok/kultur/luremus-far-hard-medfart/s/2-2.516-1.6257640>  
(Hentet 24.09.16).
- Nilsen, M. (2013) *Bokanmeldelse: Siri Østli: "Pikekyss og djevelkake"*. Tilgjengelig fra:  
<http://www.vg.no/rampelys/bok/bokanmeldelser/bokanmeldelse-siri-oestli-pikekyss-og-djevelkake/a/10117429/> (Hentet 24.09.16).
- Ørstavik, M. (2013) *Mange vil lese, men få vil skrive chick-lit*. Tilgjengelig fra:  
[http://www.aftenposten.no/kultur/Mange-vil-lese\\_-men-fa-vil-skrive-chick-lit-105385b.html](http://www.aftenposten.no/kultur/Mange-vil-lese_-men-fa-vil-skrive-chick-lit-105385b.html) (Hentet 15.10.16).

### TV og film:

- Fellini, F. (1960) *La dolce vita*.
- Nrk.no *Aktuelt*. Sendt 04.05.11. Tilgjengelig fra:  
<http://www.nrk.no/nett-tv/klipp/734252/> (Hentet 24.09.16).

## 5.1 Figurforklaringer

Bilde 1: Illustrasjon av Jack Ziegler: Go bother your mother. She's only reading  
Chick Lit. Publisert i *New Yorker Cartoon* 28.06.2004.

Figur 1: Bilder av Elin Rises roman *Luremus* (2011) i hardcover og i pocketutgave.  
Tilgjengelig fra: <https://www.cappelendamm.no/serie/Pause> (Hentet 06.09.15).

Figur 2: Bilder av Siri Østlis romaner *Pikekyss og djevelkake* (2014), *Det søte liv*  
(2011) og *På høye hæler over Grønland* (2009). Tilgjengelig fra:  
<https://www.cappelendamm.no/serie/Pause> (Hentet 06.09.15).

## Refleksjoner om didaktisk relevans

I arbeid med litteratur både via egen skolegang og lektorpraksis har jeg erfart at dette ofte består av en historisk tilnærming til litteraturen. Med denne måten ”leter” elevene ofte etter historiske trekk i verket, fremfor å se verket uavhengig av historien. Jeg mener at elevene kan få større utbytte av tekstlesing ved å lære ulike tilnærminger til litteraturen, som vil bidra til større bredde av lesemåter og fortolkningsstrategier. I denne oppgaven har jeg tilnærmet meg litteraturen ved å fokusere på sjanger i nærlesing av to romaner. I skolen er ulike sjangre ofte en del av elevenes kompetansemål. De skal forstå hvordan ulike sjangre er utformet, i tillegg skal de selv produsere tekster innen de ulike sjangrene. Her mener jeg at denne oppgaven har bidratt med kunnskap jeg kan ta med inn i skolen. Å lære elevene om en bestemt sjanger, for så å arbeide grundig med ulike modelltekster, mener jeg vil kunne bidra til en større sjangerforståelse for elevene. Dette vil kunne gi elevene nyttige verktøy når de senere skal produsere egne tekster.

Populærlitteratur har en språkfremmende funksjon, blant annet fordi disse verkene ofte er lettleste. Jeg mener ikke at chick lit og annen populærlitteratur skal erstatte kanon i skolen. Jeg mener heller at populærlitteratur kan være et språkfremmende verktøy for elever med lave leseferdigheter. På denne måten vil en inkludering av populærlitteratur i skolen gi meg mulighet til å tilpasse opplæringen for elevene, med et mål om å øke leseferdigheten hos enkelte av dem. Samtidig har denne oppgaven også understreket viktigheten av å stille kritiske spørsmål i møte med litteratur. Å lære elevene å formulere slike spørsmål mener jeg kan åpne for tolkning og refleksjon, samt å bidra til at de kan oppnå større forståelse for tekstens underliggende verdier. Fravær av kritikk av konsumsamfunnet og etablerte kjønnsroller kan her bli viktige refleksjonspoeng. Om chick lit skal brukes i undervisningen, kan dette gjøres for eksempel ved at man leser et utdrag fra en chick lit-roman og sammenligner dette med et klipp fra tv-serien *Skam*, som nettopp problematiserer kjønnsroller blant unge. Dette vil åpne for at elevene får trening i å stille kritiske spørsmål, samtidig som dette kan problematisere fraværet av diskusjon av sosiale problemer i chick lit.

## Sammendrag

Målet med denne masteroppgaven er å skape en forståelse av hva som kjennetegner chick lit som sjanger. Jeg stiller innledningsvis følgende spørsmål: Har chick lit en plass i Norge? Finnes det i det hele tatt norske romaner som tilhører denne sjangeren? Jeg kategoriserer chick lit som populærlitteratur, samtidig som jeg avgrenser sjangeren fra den tradisjonelle kjærlighetsromanen og litteratur som kategoriseres som kiosklitteratur. Det finnes fra før lite informasjon om norsk chick lit, og for å kunne undersøke om vi har chick lit i Norge, etablerer jeg først hva som kjennetegner sjangeren slik den opprinnelig oppstod. De mest vanlige sjangertrekkene er: steds plassering, jobbindustri, shopping & cappuccino, dating av ”Mr Wrong” & ”Mr Right”, hovedpersoner det er lett for lesere å like, enkelt språk og humoristisk skrivestil. Jeg kommenterer også hvordan romanomslagene kan være meningsskapende. I tillegg understrekes lesernes forhold til chick lit, og det kommer frem at denne sjangeren er forventningsbasert. Den strukturelle oppbyggingen i en typisk chick lit-roman skildrer en kvinne i en form for krise som mot fortellingens slutt kommer sterkere ut av situasjonen. Den inkluderer også en romantisk løsning.

Sjangertrekkene brukes videre i analyse av de to norske romanene *Luremus* (2011) og *Det søte liv* (2011). Analysen viser at begge de norske romanene inneholder mange av de typiske sjangertrekkene for chick lit, begge følger også samme strukturelle oppbygging med romantisk løsning for alle karakterer. I tillegg er romanene preget av humor, noe som er forventet av chick lit-leserne. Avslutningsvis konkluderer jeg med at vi har eksempler på chick lit i Norge, fordi både *Luremus* og *Det søte liv* inneholder strukturelle og tematiske likhetstrekk med sjangeren. Analysen viser også hvordan romanene unngår kritikk av ulike hendelser. Den manglende kritikken viser hvordan sjangeren har sine begrensninger og problematiske sider. Her er sjangerens evne til å underholde understreket i konklusjonen, fordi det er underholdningsverdien leserne verdsetter ved chick lit.