

# Chicklit

## – et genresignalement

AF ANNEMETTE HEJLSTED

*Chicklit er en forholdsvis ny og kontroversiel litterær genre. Gennem genrens herskende tankefigurer, æstetiske strategier og genbrug af massekulturens skabeloner er den i familie med postmodernistisk litteratur. Ved at benytte såvel ironi og komik spørger chicklit til, hvordan køn konstrueres igennem menneskets hverdagspraksis og genrejser middelklassefeministiske dagsordener.*

En række nyere romaner med titler som *Bridget Jones' dagbog*, *En SHOPAHOLICs hemmelige drømmeverden* og *Sushi for begyndere* er blevet betegnet som chicklit, dvs. tøselitteratur.<sup>1</sup> Ordet chicklit er analogt til betegnelsen chick flick. Bredt set dækker denne term over nyere film og tv-serier, der handler om kvinder og har kvinder som sit primære publikum. Genren, chicklit, der i sit udgangspunkt er engelsksproget, slog igennem i sidste halvdel af 1990'erne. I korthed betegner chicklit prosafiktion oftest romaner skrevet af kvinder, der handler om kvinder i den fødedygtige alder. De er singler eller bliver det, de lever i storbyer og er oftest i slutningen af tyverne eller begyndelsen af 30'erne. Det er de kvindelige hovedpersoners hverdagsliv, der skildres i romanerne. Romanerne klipper mellem hovedpersonernes shopping, cafebesøg, venindesladder, dates, deres konflikter med forældregenerationen, typisk moren, og med chefen og bankrådgiveren. Den røde tråd, der binder

romanerne sammen, er typisk kvindernes søgen efter det perfekte liv og den perfekte mand. Stilen i romanerne er ofte humoristisk og selvironisk, og sproget er hverdagens og klichéernes. Den uhøjtidelige stil, det ofte lave sprog og den selvironiske tone, indfører i reglen et refleksivt aspekt i romanerne. Danske medier har fremstillet chicklit som et skæringspunkt mellem køns-konservatisme og postfeminisme ved at konfrontere de to standpunkter.<sup>2</sup>

I udgangspunktet knytter termen chicklit an til begrebet postfeminisme i betydningen efter og i forlængelse af feminismen. Termen chick-lit blev opfundet af Cris Mazza som titel til en antologi af fortællinger af ukendte kvindelige forfattere. Antologien, hvis fulde titel er *Chick-Lit: Postfeminist Fiction*, blev udgivet i 1995. I antologiens indledning proklamerer Cris Mazza en postfeminisme, der ikke er anti-feministisk, men som lægger afstand til den offerrolle, som feminismen hidtil har placeret kvinder i. Denne postfeminisme mener hun at finde i antologiens fortællinger. Hun skriver:

It's writing that says women are independent & confident, but not lacking in their share of human weakness & not necessarily self-empowered, that they are dealing with who they've made themselves into rather than blaming the rest of the world; that woman can use and abuse another human being as well as anyone; that woman can be conflicted about what they want and therefore get nothing; that women can love until they hurt someone (...). Postfeminist writing says we don't have to be superman anymore. Just human. (Mazza 1995: 9)

I det følgende vil jeg give et signalement af chicklit-genren og argumentere for, at der er mere feminisme i den litteratur, der fulgte i kølvandet på Mazzas programskrift, end programskriftets forfatter lagde op til. Det er min antagelse, at chicklit er beslægtet med postmodernistisk litteratur og stil-

ler feministiske spørgsmål til de herskende kønskonstruktioner, men at den gør det på massekulturens betingelser. Med afsæt i en afsøgning af genrenormen og de særlige æstetiske udtryksformer, der er knyttet til den, vil jeg indkredse genrens såvel æstetiske karakteristika som feministiske islæt. Begrebet genrenorm betegner et æstetisk felt, der er domineret af bestemte koder, der gør en tekst genkendelig som en genre, f.eks. en kriminalroman eller her som chicklit.<sup>3</sup> De særlige koder, der kendetegner chicklit, skal her indkredses nærmere under følgende overskrifter: Hovedpersonerne, temaerne, plot, fortæller og stil. Analysen hviler på de antagelser om fortællingers (narrativers) funktionsmåder, som jeg fremlægger i *Fortællingen* (Hejlsted 2007). Ud fra en formalistisk tilgang til fortællingen som modus, der lægger vægten på de vilkår for menings- og betydningsdannelse, som læseren møder i en aktuel tekst, er antagelsen, at fortællingen udgør en totalitet, hvori der kan lægges en række snit, der blotlægger fortællingens funktionsmåde. De snit, der anlægges i de chicklit-romaner, der indgår i denne præsentation af min undersøgelse, angår deres generiske aspekter, dvs. de egenskaber, de deler med andre værker.

#### HOVEDPERSONERNE

Hovedpersonerne er typisk heteroseksuelle kvinder mellem 25 og 40, om end de kan være yngre og ældre.<sup>4</sup> De ser godt ud, er smart, smagfuldt og dyrt klædt på og er aktive og opsøgende i deres seksuelle praksis. De kan være singler, leve i parforhold med eller uden børn. Lever de sammen med en mand, er han den rigtige mand, der både er seksuelt attraktiv og succesfuld i sit arbejdsliv. Socialt set befinder kvinderne sig i den øverste del af det veluddannede mellemlag. De er journalister, skribenter, redaktører, finansrådgivere. Typisk besidder kvinderne en høj grad af professionel kompetence inden for deres felt. De er succesfulde karriere-

rekvinder, der kæmper lige så godt som mændene på mændenes banehalvdel, har dusinvis af veninder og et lækkert hjem, som de gerne lader andre om at passe.<sup>5</sup> Fra en umiddelbar betragtning er der altså tale om succesrige kvinder, der lever op til ugebladenes glitrede billede af den ubetingede kvindelige succes.

I chicklit fremstilles dette glansbillede som hovedpersonernes selvscenesættelse, dvs. som en mere eller mindre bevidst performance. Kvindernes selvscenesættelse fremtræder mest intenst i deres interesse for de signaler, de sender med deres krop og med deres påklædning og makeup. Mange af kvinderne fører en konstant krig med vægten og mod en konstant sult. Hårvækst på upassende steder bekæmpes med udspekulerede midler. Makeup og påklædning er næsten et dagsværk for mange af dem og indbefatter anskaffelsen af de mærkevarer, der sender de signaler, som de ønsker. Selvscenesættelsen begrænser sig ikke kun til kroppen og dens indpakning, den omfatter også adfærden. Lisa i *Sushi for begyndere* er denne kunsts mester. Da hun ankommer til en medarbejdersamtale i romanens begyndelse, hedder det:

Hun satte sig ned. Hun glattede sit karamelgyldne hår så de gratis honningfarvede striber kom til deres ret (...). Mens hun satte sig til rette i stolen, lagde hun pænt sine Patric Coxklædte fødder over hinanden (...). Lisa besluttede at det var bedst at smile igen. Smil var en vare ligesom alt muligt andet, man gav det kun som bytte for noget andet nyttigt, men hun regnede med at det i det her tilfælde godt kunne betale sig. (Keyes 2000: 8)

Selv om kvinderne smiler på de rigtige tidspunkter, barberer benene, retter på nederdelene, når de sætter sig og sørger for, at deres nye dyre mærkevarer bliver set, er det ikke udtryk for et overflødigt koketteri. Derimod er der tale om, at kvinderne oplever selvscenesættelsen som en nødvendighed for succes både i arbejdslivet, hos

mændene og i deres omgangskreds. De skal være genkendelige som succeser for at få succes, uanset hvor de end bevæger sig.

Kvinderne i chicklit er i høj grad deres performance og de signaler, som de udsender – dvs. smarte, tjekkede, velstillede, ambitiøse kvinder. Men selv fremførelsen dækker også over noget. Under overfladen i selvforståelsen og selvoplevelsen er virkeligheden knap så glamourøs. Kvinderne føler sig grimme, for fede, klodsede og utilstrækkelige. Har de ingen kæreste eller den forkerte kæreste, er årsagen deres manglende skønhed, sexappel eller utilstrækkelighed. Er de ikke nået højt nok op på karrierestigen efter egen målestok, ligger forklaringen i manglende flid, ambitioner og mod. Ydermere har de konstant dårlig samvittighed over deres manglende huslige kompetencer, deres svigt over for deres ægtefæller, børn og forældre, hvis de har sådanne. Smertene ved livet dulmes med arbejde, shopping og alkohol, samt dagdrømmerier om den mand, der kan befri dem fra det smertefulde liv og føre dem ind i en art paradisiske tilstand.

Fokus i fremstillingen af de kvindelige hovedpersoner ligger på hverdagen eller mere specifikt på forholdet til mænd, familieliv og arbejdsliv. Ofte modstilles forholdet til mændene og familien til arbejdet med dets krav til kvinderne om nærvær og effektivitet. Hermed synes der i chicklit at indgå en arkaisk kvindelig konflikt mellem på den ene side kærlighed, ægteskab og børn og på den anden side selvrealisering, der kan spores langt tilbage i litteraturen (jf. Ørum 1986: 184f.).<sup>6</sup>

I chicklit gives kvinderne et frirum – venindeforholdet. Sammen med veninderne kan kvinderne tale om deres oplevelser og problemer. Her er en art dyb intimitet. Selv om venindeforholdet i høj grad fremstår som et fællesskab, der bryder med de betingelser, der i øvrigt udgør kvindernes livsbetingelser, så er der i og for sig heller ikke noget nyt i det. Så længe kvinder har skrevet litteratur, har venindeforholdet været

tillagt en særlig intimitet. Det har blot levet en mere afdæmpet tilværelse i de seneste årtiers litteratur.<sup>7</sup>

## PLOT

Et typisk chicklit-plot er episodisk. Det vil sige, at fortællingen består af en række episoder, der besidder en relativ autonomi og i vid udstrækning har deres egen selvstændige pointe. Et eksempel på en sådan episode kunne være kapitlet 'Søndag' i *Kvinde på spring*, hvor heltinden skildrer en søndag, hvor hun forbereder en frokost for sine barnløse venner og senere får besøg af dem (jf. Pearsson 2002: 215 ff.). Et andet eksempel er kapitel 28 i Keyes *Sushi for begyndere*, der gestalter en spontan fest på det ugemagasin, hvor hovedpersonen Lisa arbejder.

Selv om romanerne i vid udtrækning er karakteriseret ved episodiske plot, er der altid et samlende begær, der skaber en rød tråd, som fra romanernes slutning giver hver enkelt episode en mening i det samlede forløb.<sup>8</sup> Den røde tråd spaltes hyppigt i to tråde, der består af henholdsvis hovedpersonens begær efter kærlighed og hendes begær efter karriere og succes i arbejdslivet. De to tråde er hyppigt i konflikt med hinanden, idet begæret efter det ene gang på gang blokerer for begæret efter det andet. Mest typisk er det dog, at karrieren spærrer for realiseringen og udfoldelsen af kærligheden. I Keyes roman *Sushi for begyndere* er hovedpersonens ægteskab gået i stykker, fordi hun har satset alt på karrieren og prioriteret den over manden. Til sidst vinder hun manden tilbage, fordi hun har forandret sig og valgt en ny vej for sin karriere.

Den episodiske karakter, der kendetegner plottene i chicklit, kunne tolkes som et udtryk for en fragmentarisk omverdensoplevelse af utvivlsomt moderne karakter. Selv om dette uomgængeligt er tilfældet, er der ikke tale om en moderne plotkonstruktion i betydningen aktuel og nydannet form. Derimod er der tale om genbrug af en old-

gammel plotkonstruktion. Plottets episodiske karakter i chicklit-romanerne rummer åbenbare ligheder med den antikke eventyrroman. Om eventyrromanen (eventyrets prøvelsesroman) i dens antikke udformning skriver den russiske litteraturforsker Michael Bachtin:

En dreng og en pige i den giftefærdige alder. Deres oprindelse er ukendt, (...) De mødes uventet; almindeligvis til en højtidsfest. De brænder for hinanden med en pludselig og øjeblikkelig lidenskab, uovervindelig som skæbnen, som en ubodelig sygdom. De kan imidlertid ikke gifte sig med hinanden med det samme. De møder forhindringer, der udskyder, forsinker brylluppet. De forelskede, som skilles ad, søger hinanden, og finder hinanden, mister på ny hinanden og finder hinanden igen. De vanskeligste forhindringer og eventyr, de forelskede oplever, er: at fæstemøen røves dagen før brylluppet, forældrenes (hvor der findes sådanne) misbilligelse, (...) de forelskedes flugt, deres rejse, stormen på havet, skibbrud, en forunderlig redning, overfald af pirater, fangenskab, fængsel, trusler mod helten og heltindens ærbarhed, (...). Romanen slutter med, at de forelskede lykkeligt forenes i et ægteskab. (Bachtin 1937-1938; 1973: 16f.)<sup>9</sup>

I chicklit-romanerne er der kun sjældent tale om en kærlighedsforbindelse, hvis realisering udsættes af en række prøver og forhindringer. Snarere er der tale om en række af situationer, der viser, hvordan heltinden forhindres i at få den mand, hun gerne vil have. Men som i den antikke eventyrroman ender hun altid med at få ham.

Chicklits genbrug af det litterære arvegods slutter ikke her. Plotkonstruktionerne er kendetegnet ved at simulere dannelsesfortællinger. Når der er tale om simulering og ikke en egentlig dannelsesfortælling, er det, fordi der ikke er tale om en narrativ kausalitet, hvor en selvforståelse transformeres til en anden i kraft af mødet med det fremmede. Snarere er der tale om en række

punktuelle billeder af indre kriser i form af en splittelse mellem to normsæt indlejret i hovedpersonen selv, f.eks. mellem fordringer om på den ene side performe det herskende modeideal, bl.a. gennem forbrug af accessories, og på den anden side at sikre grundlaget for det, bl.a. økonomisk mådehold og troværdighed. Dannelsesromanen simuleres ved, at chicklit-romanerne anvender koder, f.eks. hovedpersonernes kriser, konflikter og indsigt, uden at disse er bundet kausalt sammen efter dannelsesromanens princip. Johan Fjord Jensen giver en karakteristik af en klassisk dannelsesfortælling i sin beskrivelse af dannelsesromanen:

En dannelsesroman er en roman om en mands eller kvindes ('heltens') udvikling fra en situation, umiddelbart før helten 'træder ind i verden' frem imod en tilstand, hvori han har afklaret sit forhold til verden. At han har det, viser sig ved, at han efter en periode med kriser og konflikter når frem til den form for selvindsigt, at han nu forstår mønstret i sit liv og sin fremtidige rolle i livet. I selvindsigten vinder helten den identitet, han under det hidtidige forløb har savnet (...) Identitet omfatter alle former for selvindsigt, der ved den bagudrettede tolkning af livsforløbet samler sig til et grundlag, som en fremtidig eksistens kan udfolde sig ud fra.

(Fjord Jensen 1986: 14)

Fortællingerne i chicklit følger i store træk denne skematik. De kvindelige hovedpersoner befinder sig ved fortællingernes begyndelse ofte i et vakuum af kedsomhed som f.eks. Rebecca i *En SHOPAHOLICs hemmelige drømmeverden*, der dulmes med en lind strøm af nyanskaffelser af tøj og kosmetik. Eller de befinder sig i en trædemølle af hverdagsrutiner som Kate i *Kvinde på spring*, der oplever livet som en stadig accelererende mængde af opgaver, der skal løses, f.eks. tøj der skal vaskes, møder der skal afvikles, mænd der skal have sex, børn der skal bespises og trøstes.

De kriser, der fører kvinderne frem mod

større indsigt, er af vidt forskellig art: overforbrug, nervesammenbrud, stress, utroskab, ægteskabelige konflikter. Den selvindsigt kvinderne kommer frem til tager i høj grad form af en erkendelse af tilværelsens sande værdier, f.eks. kærlighed og engagement. I flere af romanerne erkender hovedpersonerne betydningen af de værdier, som de har med sig fra barndomshjemmet, som ægte. Det gælder Rebecca i *En SHOPAHOLICs hemmelige drømmeverden*, der får sit journalistiske engagement igen efter oplevelsen af barndomsverdenens blinde tillid til hendes evner. Som for dannelseshelten medfører selvindsigten for kvinderne, at de finder deres fremtidige rolle i livet. Rebecca, der ikke kunne holde styr på sin privatøkonomi, bliver økonomisk rådgiver, efter at hun har indset ikke blot nødvendigheden af en kontrolleret økonomi, men også det tilfredsstillende ved det.

Chicklits simulerende genbrug af dannelsesmatricen har to effekter. For det første står den indtrufne erkendelse ofte som et åbenlyst postulat. I *En SHOPAHOLICs hemmelige drømmeverden* har Rebecca knap nået den erkendelse, at forbrug i sig selv ikke er en kvalitet, og at hun skal holde styr på økonomien, før hun lader sig friste af en tv-reklame til at købe tre par NK Malonesolbriller.<sup>10</sup> For det andet fremstår den fremtidige rolle, som kvinderne ser sig i, næsten som antitetisk i forhold til deres hidtidige liv og hermed som urealiserbar. Kate i *Kvinde på spring* opgiver sit job for passe den familie, som hun har svigtet for at gøre karriere. At løsningen er midlertidig fremgår endvidere af, at hun efter en tid kaster sig ud i at hjælpe sin søster og hendes arbejdskammerater med at redde den dukkehusfabrik, de arbejder på, fra nedlæggelse.

#### FORTÆLLEREN

Fortælleren i chicklit-romaner har typisk form af enten en individualiseret jeg-fortæller hyppigt i form af en dagbogsforfatter,

eller en tredjepersonsfortæller, der har indre syn på en eller flere som hovedregel kvindelige personer. De to fortællertyper genererer begge en særlig intimitet. Denne er tydeligst, når det gælder jeg-fortælleren i dagbogen. Som genre er dagbogen en af de mest private genrer – et sted for betroelser af særlig intim karakter, især dem der gælder overtrædelser af normer, forbudte lyster og længsler. Tredjepersonsfortælleren med indre syn på én eller flere kvindelige hovedpersoner skaber intimiteten i kraft af tankeferat. Den intimitet, fortællertyperne skaber, understøttes og forstærkes af arten af henholdsvis fortælleren betroelser og de tanker, som tredjepersonsfortælleren fremstiller. Ofte er emnet for betroelserne i dagbøgerne og tankerne personernes oplevelser af sex, længsel efter kærlighed og af deres oplevelse af nederlag, dårligt taklede situationer, dårligt udført arbejde, samt holdninger til alt fra forældre, chefer til tøj, mad, kvindeorganisationer og mænd. Enkelte fortællere skaber en helt særlig intim relation til læseren ved at henvende sig direkte til hende (eller ham). I *En Shopaholic i New York* (Kinsella 2001) siger jeg-fortælleren, Rebecca:

Nå, men jeg har det [et Denny and George-tørklæde] i hvert fald på ret tit, når vi er ude sammen. Også når vi er hjemme sammen. Faktisk vil jeg fortælle dig en lille hemmelighed – nogle gange er det endda (...)/ Ved nærmere eftertanke, nej. Det behøver du ikke at vide. Glem, at jeg sagde noget om det. (Kinsella 2001: 39)

Ved at tiltale læseren direkte og samtidig pege på en potentiel fortrolighed konstruerer fortælleren læseren som en veninde og relationen mellem fortæller og læser som et venindeforhold med alt, hvad et sådant indeholder af intimitet og identifikationsmuligheder. Når Rebecca viger tilbage for at fortælle alt, peger det på, at venindeforholdet mellem fortæller og læser har grænser, og at det står begge frit for at sætte græn-

ser. Herved fremstiller romanen forholdet mellem fortæller og læser som et venindeforhold af den type, der med Anthony Giddens kan kaldes et rent forhold. Det vil sige, at der er tale om et forhold,

“hvor to personer indgår i et socialt forhold for dets egen skyld, for hvad de pågældende hver især kan få ud af en varig forbindelse med hinanden, og som kun fortsætter for så vidt begge parter anser det for at tilfredsstille dem tilstrækkeligt at blive i det”.

(Giddens 1992: 63)

Som et rent forhold er venindeforholdet mellem fortæller og læser karakteriseret ved intimitet, lighed, åbenhed og fortrolighed. Fordi fortællerne i chicklit altid er enten jeg-fortællere eller tredjepersonsfortællere, der både har synsvinklen hos og indre syn på de kvindelige karakterer, bliver positionen i fortællingen kvindelig. I forlængelse heraf findes der ikke nogen anden adgang til det litterære univers end den, der går gennem kvindernes oplevelse af den. Når denne adgang til det litterære univers er kombineret med fremstillingen af en genkendelig kvindelig livsverden, konstrueres læseren i teksten som en kvinde.

## STILEN

Tonen i chicklit er i vid udstrækning humoristisk. Denne tone etableres ved anvendelsen af henholdsvis ironi og komik (jf. Albeck 1939). Ironien benytter sig især af de retoriske figurer overdrivelse og underdrivelse. Når disse anvendes i fremstillingen af hovedpersonernes selvrefleksion, bliver der tale om selvironi. I *En SHOPAHOLICs hemmelige drømmeverden* gør Rebecca sig følgende overvejelser under et forsøg på at tæmme sit overforbrug:

David E. Barton [forfatter til bogen “Få styr på dine penge”] siger, at med en smule flid kan alle få kontrol over deres økonomi./ Når jeg nu tænker over det, så har jeg købt ret

meget fugtighedscreme i dag, har jeg ikke? (...) Nå, skidt med det. Man kan altid bruge fugtighedscreme. Det er et basisprodukt, ligesom mælk og brød, og David E. Barton siger, at man ikke skal spare på basisprodukterne. (Kinsella 2000: 75)

Overdrivelsen og underdrivelsen opererer ikke kun på det rent sproglige niveau. De udfolder sig også på det gestaltede niveau. Rebecca i *En SHOPAHOLICs hemmelige drømmeverden* frisker sit C.V. lidt op ved at hævde, at hun taler flydende finsk, hvilket bringer hende til en jobsamtale med en finsk bankdirektør, som hun i bogstaveligste forstand løber fra.

Det komiske, der er antydnet i den refererede situation fra Kinsellas roman, udgør et stærkt indslag i chicklit. Romanernes heltinder trækkes fra den ene mere komiske situation til den anden. I de enkelte situationer er der tale om en sammenstilling af uensartede størrelser, f.eks. søndag i børnefamilien med parfrøkost med vennerne i *Kvinde på spring* eller Lisa i *Sushi for begyndere*, der oplever den geniale designer Frieda Kiely som “ubehagelig, sindssygt hyper og så navlebeskuende at der var fare for at hun forsvandt ind i sig selv og aldrig kom ud igen”, men overfor kollegaerne beskriver hende som “en skat, simpelthen en skat” (Keyes 2000: 217).

Det komiske i chicklit befinder sig i et skæringspunkt mellem den høje og den lave komik. De to former for komik, der krydser hinanden, er forskellige derved, at

“I højkomikken latterliggøres det afvigende, og den etablerede samfundsorden bekræftes. Lavkomikken er derimod et oprør mod samfundsnormer. I den identificerer vi os med de uddannede og griner, når autoritetens repræsentanter latterliggøres og afsløres som lige så uciviliserede, som vi selv”.

(Rasmussen 1999: 2005)

I chicklit er der hverken tale om en identifikation med systemet eller dets mønsterbry-

dere. Det er både systemet, dvs. menneskenes måde at organisere sig på i samfundet, som helhed, og den enkeltes ageren i samfundet, der gøres til genstand for latter. I *Sushi for begyndere* er det både modeskaberne, her i Frieda Kielys skikkelse, der udstilles til latter, og den enkelte, der som Lisa hopper med på vognen, fordi hun vil lege med de rigtig store.

Ironien og komikken indfører en art tostemmighed i chicklit. I sig rummer ironien både den ironiserende position, og det der ironiseres over. Eksemplet fra *En SHOPAHOLICs hemmelig drømmeverden* viser, hvordan både den fornuftige økonomiske tankegang, når den formidles populært og autoritært er ubrugelig, og hvordan den kan fortolkes, som det passer læseren. Indsat i konteksten udstilles Rebeccas tolkning som manglende selvkontrol og realitetssans. Komikken i romanerne, der i høj grad tjener til at udstille kvindernes manglende evne til at takle situationer, som ikke kan klares med professionalismisme og selviscenesættelse alene, etablerer også en art flerstemmighed, fordi den ikke eksklusivt retter sig mod kvinderne, men også mod åbenlyse tåbeligheder, som f.eks. at banker lader rykkerbreve for overtræk og manglende indbetalinger ledsage af lånetilbud. Samlet set er effekten af ironien og komikken, at de herskende kønskonstruktioners indre modsigelser udstilles. Arbejdsdelingen imellem de to former synes at være, at ironien tjener til at udpege en bevidsthed om kønskonstruktionerne, mens komikken synes at pege på, hvordan de udfolder sig i kvindernes livsverden.

Selvom ironien og komikken utvivlsomt hører til chicklits stærke genrekoder på det stilistiske felt, er anvendelsen af før-æstetiske udtryksformer lige så iøjnefaldende. Til de før-æstetiske udtryksformer hører traditionelt dagbøger, breve, husholdningsregnskaber og lister, samt udsmykning af hus og hjem, og kvinden selv (jf. Ørum 1986: 168). Hertil kunne føjes nyere former som sms-beskeder, e-mails, huskesedler, dame-

bladenes lister af typen 'hot eller not'. En del af chicklit er spækket med denne type før-æstetiske udtryksformer: Hyppigt er bøgerne som sagt udformet som dagbøger eller har dagbogskarakter ofte med en inddeling i afsnit med tidsangivelse, f.eks. 11.37 og så en halv side længere nede 11.45. Effekten af disse før-æstetiske udtryksformer er, at hverdagen får en næsten stofflig karakter, samtidig virker de som realismekoder, der gør romanernes verden genkendelig for læseren, som en verden hun (eller han) kunne leve i.

Den realismekode, der ligger i de før-æstetiske udtryksformer, er ikke enerådende. Romanerne er spækket med semi-æstetiske koder, dvs. relativt simple ytringer, hvis æstetisk effekt er sekundær, f.eks. varemærker, industrielt design og butiksreklamer er typiske semi-æstetiske former. Chicklit vrimler med angivelser af non-fiktive mærkevarebetegnelser, navne på butikker og butikskæder, navngivne aviser og tv-programmer, serier, film og dameblade og restauranter. I romanerne går heltinderne i *Benneton*, smører sig ind i *Boots-fugtighedscremer*, læser *Vogue* og *Harper's and Queen*, handler i *Harrods*, *Image Store* og *Marks and Spencer*, ser *Eastenders* og *Den lille havfrue*. Herved gøres den fiktive verden ikke blot genkendelig for læseren, forbruger- og mediesamfundet bliver også en nærværende realitet i værkerne.

#### POSTMODERNISME

I kraft af det massive genbrug af strategier fra litteraturens skattekiste er chicklit nært beslægtet med postmodernistisk litteratur.<sup>11</sup> Som postmodernismen er chicklit baseret på allerede eksisterende æstetiske som ikke-æstetiske udtryksformer og er derfor formelt set hverken original eller radikalt fornyende. Chicklit adskiller sig dog fra postmodernismen i dens mere elitære udgave ved næsten eksklusivt at referere til massekulturens skabeloner. Det genbrug af den moderne litteraturs, især modernismens, lit-

terære strategier, der er et af kendetegnene ved den litterære postmodernisme, er stort set fraværende.<sup>12</sup> I chicklit findes der stort set ingen nævneværdige metafiktive strategier, dvs. at chicklit kun sjældent gør opmærksom på og kommenterer sin status som litterær fiktion. Den blander sjældent høj-litterære genrer, men derimod hyppigt hverdagens før-æstetiske former. Som hovedregel rummer plot i chicklit ikke flere slutninger og labyrintiske mønstre, således som det er typisk for postmodernistiske fortællinger. Plot i chicklit etablerer sammenhæng mellem de episoder, der fortæller historier fra hverdagen om shopping, magasinpressen, karrierekvinder, kærlighed og sex. Modsat postmodernistiske romaner er chicklit kun i mindre grad eksplicit i sine intertekstuelle referencer. Hvor man i postmodernistisk litteratur ofte støder på eksplicite henvisninger til såvel det litterære arvegods, som de anvendte skabeloner fra massekulturen, er de intertekstuelle referencer i chicklit ukommenteret indlejret i selve udtrykket.

Chicklits mest iøjnefaldende genbrug gælder populærkulturens trivi-klassiske plot, som dem man finder hos forfattere som Barbara Cartland eller danske Morten Korch. Ganske som det er tilfældet i trivi-plottets version af eventyr- og dannelsesmønstret, finder eller genfinder de kvindelige hovedpersoner i chicklit en mand. Forskellen består i, at idyllen er rent skin, og at pointen slet ikke ligger i plottet, men i hverdagsfremstillingerne og de dobbeltheder, der fremstilles i hverdagen i kraft af ironien og komedien.

Postmodernistisk litteratur stiller paradigmatisk spørgsmål, dvs. spørgsmål til de konventioner som vores virkelighedskonstruktion bygger på. Den udforsker grundantagelserne i de naturvidenskabelige, samfundsvidenskabelige, psykologiske og kønsmæssige paradigmer etc. Til forskel fra postmodernistisk litteratur stiller chicklit spørgsmål inden for de herskende paradig-

mer, ved at formulere banale spørgsmål – f.eks. om livet ikke er andet end shopping og karriere – om der ikke eksisterer andre værdier. Svaret er altid et rungende ja, der specificeres ved at udnævne kærlighed, fællesskab, tryghed, fortrolighed etc. til sande værdier, der udfolder sig i parforhold, familierelationer og venskaber. Dog er værdierne såvel som de forhold, de udfolder sig i, af midlertidig karakter. Mere grundlæggende spørger chicklit til konstruktionen af køn, især kvindelighed, men den spørger anderledes end den postmodernistiske litteratur generelt. Den spørger ikke til de paradigmatiske antagelser om køn, men til den måde hvorpå køn konstrueres gennem menneskets hverdagspraksis såsom performance og medie billeder. Romanerne peger på, hvordan kvinder skaber verden og sig selv med løgne, makeup, påklædning, performance, ugeblade, økonomiske transaktioner. Ved at udpege, hvordan kvinder selv skaber verden og sig selv som kvinder, skriver chicklit kvinderne ud af deres privilegerede kritiske position udenfor kulturen og ind i centrum, således som den er blevet fremstillet af (post-) modernistiske teoretikere som Julia Kristeva og Luce Irigaray.

Pointen i chicklits spørgen til konstruktionen af køn er ikke, at kvinder alene er ansvarlige for den. Chicklits genbrug af (middelklassens) feministiske dagsordener peger i en anden retning. Flere af romanerne fremlægger en helt eksplicit kritik af kvinders dobbeltarbejde, mænds homosociale relationer, forskelsbehandling af kvinder og mænd, pornografi og objektgørelse af kvinder. Ved på en gang at genrejse en feministisk dagsorden og indsætte kvinder som ansvarlige subjekter stilles der en række positioner til rådighed for kvinder, hvor de kan bidrage aktivt til kønskonstruktionen i stedet for blot at bidrage passivt til den eksisterendes reproduktion.

Med sin spørgen til kønskonstruktionerne, genrejsningen af feministiske dagsordener og sin konstituering af et kvindeligt subjekt

inden for fiktionens rammer udgør chicklit en art postfeminisme, der ikke blot er et 'efter feminismen', men i ligeså høj grad er i forlængelse af den. Selv om denne postfeminisme ikke er aktivistisk som 70'ernes, er den en bevægelse; den udfolder sig ikke på gaderne, men på bogmarkedet og i medierne. Den postfeminisme, som chicklit er en del af, besidder en art grænseløshed, idet den sprænger både værkgrænser, genregrænser og nationale grænser. For chicklits vedkommende har romanerne rødder i avisklummer, der er blevet samlet til romaner, der er blevet efterlignet af andre forfattere og vokset til tobindsværker eller serier. Romanerne har spredt sig til film, og de engelske chicklit er blevet oversat til en række andre sprog, hvor de har afstedkommet nationale varianter.<sup>13</sup> Endvidere er grænsen mellem forfatter og læser blevet brudt i kraft af et stigende antal chicklitkurser og -hjemmesider, hvor man kan lære at skrive chicklit. Herved er chicklit blevet en ægte demokratisk litteraturform og et tegn på kvinders erobring af skriften. Konklusionen på denne lille ekskursion i chicklit er, at chicklit er en art postfeministisk kvindelitteratur, der tildeler kvinder en ægte subjektposition, således om Mazza proklamerede, men også at chicklit udfolder en feministisk kritik af de livsvilkår, der hersker i den postmoderne virkelighed.

## NOTER

1. Af og til går chicklit også under betegnelsen city-girlslitteratur. Rebekka Elmquist Lentz betegner de romaner, der behandles i denne artikel, som city-girlslitteratur i artiklen *City-girlslitteraturen – selvironi og selvforståelse* på Litteratursiden.dk (13. december 2004, opdateret 2. november 2005).
2. Eksempler på dette er: Iben Albinus Sabroe: "Det lyserøde covers forbandelse", Urban 13.2.2008, Maj Juni: "En generation af navlepilende Nynner", Berlingske Tidende 4.11.2006 og Sanne Søndergaard: "Kaoskvinder: Kvinder klunser kaos", Information 28.10.2005
3. Nærværende undersøgelse af chicklit-genren

udgår fra den præmis, at genrer er historisk specifikke udtryksformer, der lader sig gribe og beskrive fra en vifte af synsvinkler. Først og fremmest udgøres de af et sæt af formelle kendetegn, som en gruppe af tekster deler med hinanden. Konsekvensen er, at hver enkelt tekst besidder tilstrækkelig mange træk til at blive genkendt som tilhørende en genre, men ikke partout besidder alle disse træk (jf. Schaeffer 1983).

4. Hovedpersoner i chicklit er ikke eksklusivt heteroseksuelle. I den svenske forfatter Minan Lodans roman *Krummekluppens skamløse søstre* (2003) er den kvindelige hovedperson lesbisk.

5. Ikke alle hovedpersoner i chicklit lader deres hjem indgå i deres selvscenesættelse. For Rebecca i *En SHOPAHOLICs hemmelige drømmeverden* (2000) er hjemmet og den lejlighed, hun deler med veninden Suze en art fristed.

6. I *Pamelas døtre* (1985) genfinder Tania Ørum dette mønster, som hun kalder "konflikten mellem selvstændighed og binding til andre" hos forfattere som Doris Lessing, Margaret Diab og Fay Weldon (jf. Ørum 1985). I dansk litteratur kan det registres hos forfattere som Jette Drewsen, Cecil Bødker, Dorrit Willumsen og Helle Helle.

7. Caroll Smith-Rosenberg har i *En kærlig kvindeverden* (1984) analyseret kvinders indbyrdes forhold i det nittende århundredes USA. Hun viser, hvordan kvinderne havde livslange intime forbindelser også efter indgåelse af ægteskab.

8. Jeg trækker her på Peter Brooks antagelse af, at fortællingen (narrativen) er drevet frem af begær. Han skriver: "Vi kan nu opfatte plotløsning som en form for begær, der bærer os fremad gennem teksten. Fortællinger beretter både om begær – typisk nærværende som en historie om begær – og den rejser og gør brug af begær som betydningens drivkraft" (Brooks 1984:37). Brooks anskuer begæret i tre perspektiver: 1) personernes begær, typisk deres erotiske begær, 2) fortællingens begær 3) læserens begær. En nærmere præsentation af Brooks teorier findes i min bog *Fortællingen* (2007) s. 42-45 og s. 56-61.

9. Oversættelsen er foretaget fra svensk og er undertegnede.

10. I Sophie Kinsellas efterfølgende roman *En Shopaholic i New York* (2001) viser det sig, at shoppeafhængigheden ikke er så let at kvitte. Rebecca, der efter en hård afvænnings har fået kontrol over sin trang til shopping og orden i sin privatøkonomi, giver nu igen efter for sin indestængte trang til uhammet shopping.

11. Jeg benytter her begrebet postmodernisme, således som jeg har præsenteret det i artiklen *Hinsides den glade nihilisme* (1995).

12. En velkendt undtagelse er dog Helen Fieldings *Bridget Jones' dagbog* (1997), der i vid udstrækning genbruger litterære figurer og strategier fra Jane Austens *Pride and Prejudice* (1812).

13. Chicklit har delt sig og udviklet sig til en række andre subgenrer, f.eks. ladlit, mumlit, dadlit, latinolit.

## LITTERATUR

- Albeck, Ulla ([1939]1996): *Dansk Stilistik*. København.
- Aurelius, Eva Hættner og Thomas Götzelius (red.): *Genreteori*. Studentlitteratur. Lund.
- Bachtin, Michail ([1937-1938/1973] 1988): "Kronotopen", i: *Det dialogiske ordet*. Anthropos. Uddevalla.
- Björk, Nina ([1997]1998): *Kvindelighedens maskerade*. Tiderne skifter. København.
- Bourdieu, Pierre ([1998] 1999): *Den maskuline dominans*. Tiderne skifter. København.
- Brooks, Peter (1984): *Reading for the Plot*. Harvard University Press: London.
- Ferriss, Suzanne and Young, Mallory (eds.) (2005): *Chick Lit: The New Woman's Fiction*. Routledge Publishing.
- Fielding, Helen (2001): *Bridget Jones – the Edge of Reason* (da. *Bridget Jones – på randen af fornuft*). Lindhardt og Ringhof, 2004). København.
- Fieldings, Helen (1997): *Bridget Jones' Diary* (da. *Bridget Jones' dagbog*. Lindhardt og Ringhof, 1999). København.
- Fjord Jensen, Johan (1986): "Sisyfos i labyrinten – Dannelsesromanen og det Postmoderne", i: *Pasage* nr. 2.
- Giddens, Anthony ([1992] 1994): *Intimitetens forandring. Seksualitet, kærlighed og erotik i det moderne samfund*. Hans Reitzels Forlag. København.
- Hejlsted, Annemette (1995): "Hinsides den glade nihilisme – eller om postmodernismen som æstetisk praksis", i: *EDDA* 2/1995.
- Hejlsted, Annemette (2003): "Femi-krimiens ti bud", i: *Kvinder, Køn & Forskning* 4/03.
- Hejlsted, Annemette (2007): *Fortællingen – teori og analyse*. Samfundslitteratur. Frederiksberg.
- Juni, Maj (2006): "En generation af navlepillende Nynner", i *Berlingske Tidende* 4.11.2006
- Kassebeer, Søren: "Danskerne vil læse dansk". D. 28. dec. 2004. www.berlingske.dk
- Keyes, Marian (2000): *Sushi for Beginners* (da. *Sushi for begyndere*. Cicero, 2002. København).
- Kinsella, Sophie (2001): *Shopaholic Abroad*, 2001 (da. *En shopaholic i New York*. Aschehoug, 2005. København.)

- Kinsella, Sophie (2000): *The Secret Dreamworld of a Shopaholic* (da. *En SHOPAHOLICs hemmelige drømmeverden*). Lademann, 2000. København).
- Lentz, Rebekka Elmquist: “City-girrlitteraturen – Selvironi og selvforståelse”. [www.litteratursiden.dk](http://www.litteratursiden.dk)
- Mazza, Cris og Jeffrey DeShell (eds.) ([1995] 2000): *Chick-Lit: Postfeminist Fiction*. Florida.
- Pearson, Allison (2002): *I Don't Know How She Does It* (da. *Kvinde på spring*). Lindhardt og Ringhof: Satellit, 2004. København).
- Rasmussen, Henrik, (red.) ([1999] 2005): *Gads Litteraturleksikon*. Gads Forlag. København.
- Rimmon-Kenan, Shlomith ([1983] 1994): *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Routledge. London and New York.
- Sabroe, Iben Albinus (2008): “Det lyserøde covers forbandelse”, i *Urban* 13.2.2008
- Schaeffer, Jean-Marie ([1983] 1997): “Från text til genre. Anteckningar om genreproblematiken”, i: Aurelius, Eva Hættner og Thomas Götselius (red.): *Genre teori*. Studenterlitteratur. Lund.
- Schou, Søren (1967): “Fortælleren i romanen”, i: *Poetik*. Arena.
- Smith-Rosenberg, Caroll (1984): “En kærlig kvindeverden: om forholdet mellem kvinder i det nittende århundredes USA”, i: Lene Kock (red.): *Hendes egen verden*. Tiderne Skifter. København.
- Søndergaard, Dorte Marie (1996): *Tegnet på kroppen*. Museum Tusulanums Forlag, 1996. København.
- Søndergaard, Sanne (2005): “Kaoskvinder: Kvinder klunser kaos”, i *Information* 28.10.2005
- Tysdahl, Bjørn (1986): “Umoden vin, eller fin gammel årgang? Episodeteknikken fra Dickens og Trackeray til Falcon Crest”, i: *Samtiden* nr. 4, Aschehoug.
- [www.chicklitbooks.com](http://www.chicklitbooks.com)

- Ørum, Tania (1985): *Pamelas døtre. Romanen og kønnet*. Tiderne skifter. København.
- Ørum, Tania (1986): “Romanen og kvindeligheden”, i: *Kvindens former*. Tiderne skifter. København.

## SUMMARY

### Chicklit – a genre description

*Chicklit is one of the most controversial genres of the last decade. This article interprets the kinship terms of the genre by analysing selected named chicklit novels from different points of view, and gives suggestions as to the ideas and aesthetic strategies of the genre. By descriptions of protagonists, plot, narrator and style and their references to shapes of mass culture a kinship with postmodernist fiction is depicted. The article point out that chicklit foregrounds questions about gender constructions. Through settings of everyday performance and literary strategies of the comic and the ironic the genre reactivates agendas of middleclass feminism. In conclusion chicklit seems to be a new kind of post feminist literature.*

Annemette Hejlsted  
mag.art. og ph.d. i nordisk litteratur  
ekstern lektor i dansk litteratur og kønsforskning  
Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab,  
KU.