



Litteraturvetenskaplig C-uppsats

SSV70L (Svenska IV, 91-120 hp) moment 3

Sektionen för lärarutbildningen

Vårterminen 2009

## **Om utvecklingsvägar och genuskonstruktion i svensk Chick Lit**

Handledare:

Håkan Sandgren

Författare:

Sofie Ljunggren

# Om utvecklingsvägar och genuskonstruktion i svensk chick lit

Av: Sofie Ljunggren

## Abstract

Uppsatsen syftar dels till att undersöka om den feministiska kritik som riktats mot genren chick lit i fråga om genusstereotypa karaktärer har sin motsvarighet i romanerna, och dels till att undersöka med vilken rimlighet någon kan påstå att chick lit-romaner också är utvecklingsromaner. Studier av övergripande och vetenskapliga texter rörande populärkultur samt feminism, ligger till grund för de resonemang som förs och aktualiseras då de ställs i relation till nedslag i primärmaterialet vilket närlästs.

Genom närläsning och analys konstateras chick lit med hjälp av Kristin Järvstads avhandling *Att utvecklas till kvinna* (1996) i vissa fall och avseenden fungera som en populärlitterär variant av utvecklingsromanen. Hjältinnorna i chick lit-romanerna genomgår en kort, inre utveckling, vilken till viss del följer den manliga utvecklingsromanens struktur, trots att den substantiellt anses kvinnlig. Vidare konstateras hjältinnan i chick lit till stor del vara fast i genusstereotypa konstruktioner vilka ur ett feministiskt perspektiv är oacceptabla, samtidigt som feministiska tendenser i form av självförverkligande och kritik av genussystemet står att finna. Sammantaget tillåts genren därmed representera konceptet "feminism light" genom sin hjältinna.

Ämnesord: Chick lit, utvecklingsroman, populärkultur, genus, feminism

Håkan – innerliga Tack.

## Innehållsförteckning

1. Inledning.....	3
1.1 Syfte och frågeställning... ..	3
2. Bakgrund .....	5
2.1 Genussystemet .....	5
2.2 Kvinna kontra kvinnlighet – rosa adjektiv .....	6
2.3 Populärkulturen som skapare av kvinnlighet.....	8
3. Chick lit – en gren av populärlitterär romantik .....	13
3.1 Svensk chick lit – divergerande drag.....	15
3.2 Divergerande åsikter kring genuskonstruktion i chick lit.....	16
4. Den kvinnliga och manliga utvecklingsromanen.....	19
5. Metod.....	23
5.1 Urval och avgränsningar .....	23
6. Analys och diskussion .....	24
6.1 Hjältinnor i utveckling – ett steg i riktning mot utvecklingsromanen .....	24
6.1.1 Denise Rudbergs roman <i>Väninnan</i> (2000).....	25
6.1.2 Denise Rudbergs roman <i>Storlek 37</i> (2002).....	27
6.1.3 Emma Hambergs roman <i>Mossvikenfruar Chansen</i> (2005).....	28
6.1.4 Emma Hambergs roman <i>Brunstkalendern</i> (2008).....	29
6.1.5 Martina Haags roman <i>Underbar och älskad av alla (och på jobbet går det också jättebra)</i> (2005).....	32
6.1.6 Martina Haags roman <i>I en annan del av Bromma</i> (2008).....	32
6.2 Jämförelse mellan chick lit och utvecklingsromanen.....	34
6.3 Chick lit som en variant av utvecklingsromanen.....	38
6.4 Hjältinnor kontra kvinnobild – postfeministiskt språkrör.....	39
6.5 Hjältinnor kontra kvinnobild – ”feminism light” .....	42

7. Avslutande kommentar med slutsatser .....	47
--	----

## **Litteraturförteckning**

# 1. Inledning

Populärlitteratur är en litteraturform som ofta har varit och ofta är föremål för diskussion. Litteraturvetare och kritiker har ihärdigt riktat anmärkningar mot denna typ av litteratur då de anser att de estetiska värdena i romanerna får ge vika för de kommersiella. Vidare har kritik riktats mot de litterära gestalterna, vilka anses vara fyrkantiga och bundna i könsstereotypa handlingsmönster och beteenden. Populärlitteratur skriven av och för kvinnor har fått utstå särskilt hård kritik för sina ”schabloniserade hjältinnor” vilka anses fostra läsarinna till traditionella kvinnoroller. Denna kritik riktades först mot flickboken som var ett fenomen i Sverige under 1930-60-talet, därefter mot nutidsromantiken och FLN-litteraturen, och riktas nu mot den senaste formen av populärlitteratur skriven för kvinnor: Chick lit. Ett släktskap mellan dessa fyra genrer har ofta framhållits med stöd av gemensamma karaktäristika i fråga om teman, motiv och utformningen av protagonisten.

Försvarare av chick lit-genren menar emellertid att kritiken är orättvis. Romanerna kan enligt dessa skribenter mycket väl ses som arenor för diskussion om vad som traditionellt anses vara kvinnligt och manligt och skildrar ofta en hjältinna i pågående utveckling. Med anledning av detta menas vidare att romanerna fungerar som utvecklingsromaner. Ett påstående som låter Chick lit få rötter i 1700-1800-talets klassiska och ansedda bildningsromaner (sedermera utvecklingsromaner) istället för i ökända flickböcker och ”tantsnusk”.

Som ung kvinna och konsument av chick lit har ovanstående diskussion fött intresse. Vad är det för kvinnobild som presenteras inom romanerna? Och med vilken rimlighet kan man åberopa släktskap mellan den moderna genren chick lit och utvecklingsromanen?

## 1.1 Syfte och frågeställning

Genom att närläsa sex svenska chick lit – romaner med fokus på de litterära kvinnoporträtten syftar uppsatsen till att undersöka vad det är för kvinnobild som gestaltas i romanerna utifrån feministiska perspektiv? Protagonisternas handlingsmönster och beteenden kommer att ställas mot litteraturfeministiska idéer om patriarkalt skapade kvinnoroller, grundande på genussystem och traditionell syn på kvinnlighet, vilken populärkulturen vanligen sägs underbygga. Uppsatsen syftar även till att undersöka med vilken rimlighet chick lit romaner kan påstås vara utvecklingsromaner? Kristin Järvstads avhandling om svenska

utvecklingsromaner och de karaktäristika hon lyfter fram för genren tjänar som utgångspunkt för denna analys. De för uppsatsen ställda frågorna är som följer:

- På vilket vis utvecklas hjältinnan i chick lit-romanerna?
- Med vilken rimlighet kan någon påstå att chick lit fungerar som utvecklingsromaner?
- Vilken kvinnobild erbjuder genren chick lit sin läsare i relation till feministiska litteraturkritikers idéer om populärkulturens stereotypa genuskonstruktioner?

## 2. Bakgrund

Nedan presenteras uppsatsens teoretiska ram vilken till följd av uppsatsens ämne till viss del har feministisk förankring. Då syfte att undersöka vilken kvinnobild som gestaltas inom chick lit-romanerna föreligger, delges först en kort presentation av den grundläggande feministiska kritiken kring kvinnans sociala underordning och kvinnlighetens essens som något av naturen givet. Dessa teorier ligger till grund för de klichéartade genuskonstruktioner populärkulturen ofta sägs underbygga och är därmed intressanta för uppsatsen då kvinnobilden i chick lit ska demaskeras. Härfter följer en presentation av kvinnors specifika koppling till populärlitteraturen för att sätta in läsaren i den kontext primärmaterialet återfinns i, vartefter chick lit presenteras som specifik genre utifrån olika perspektiv. Delar av debatten kring genren samt karaktäristika lyfts fram. Avslutningsvis presenteras den kvinnliga utvecklingsromanen utifrån Kristin Järvstads avhandling *Att utvecklas till kvinna* från 1996. Den kvinnliga utvecklingen särskiljs från den manliga och olika egenskaper för genrerna lyfts fram med syfte att skapa utgångspunkt för resonemanget som senare ska föras med fokus på chick lit-genren som en typ av utvecklingsroman.

### 2.1 Genussystemet

Gränserna mellan vad som traditionellt sett betraktats som kvinnligt och manligt har blivit otydligare. I dagens samhälle ser vi kvinnor inom de flesta yrkeskategorier även inom dem som traditionellt sett uppfattats manliga. Likaledes finner vi män inom ”kvinnliga” yrkeskategorier. Ändå lever vissa mönster och uppfattningar kvar. Som exempel är kvinnor lägre avlönade än män, i den offentliga sektorn arbetar betydligt fler kvinnor än män, kvinnan är i mycket större omfattning än män deltidsarbetande, kvinnan utför mer hushållsarbete än mannen och trots att föräldraledigheten numera kan delas lika mellan modern och fadern tenderar kvinnan i hög utsträckning vara hemma längre än mannen (Maria Stanfors, 2007). Trots att kvinnans roll utanför hemmet ständigt växer fortsätter intimsfären att vara en kvinnlig arena. Anledningen till att skillnader mellan könen fortsätter att finnas trots samhälleliga insatser att förhindra detta beror enligt de flesta feministiska kritikerna på de socialt konstruerade könsroller män och kvinnor befinner sig i. Detta i enlighet med det Simone De Beauvoir skrev redan 1949 ”Man föds inte till kvinna, man blir det” (*Det andra könet*, s.325). En person som delar denna inställning är Yvonne Hirdman,



professor i kvinno- och genushistoria. I slutet av 80-talet lanserade hon en teori hon kallade för genussystemet. Man hade dittills talat om genus i termer som ”socialt kön” eller ”könsroll”. Begrepp som enligt Hirdman var olämpliga då de lät antyda att rollerna var valbara då de i realiteten påtvingas människor via kulturella, patriarkala, förväntningar. Hon lanserade därför begreppen ”genus” och ”genussystem”, vilka sedermera använts/används i den feministiska diskursen. Genussystemet är enligt Hirdman den ordning av kön på vilka andra ordningar vilar, både sociala, ekonomiska och politiska ordningar. Systemet utgår från två grundprinciper: diktomi och hierarki. Det förstnämnda rör sig om isärhållandets tabu där kvinnor, så väl som män, undviker att beblanda sig med traditionellt sett manliga och kvinnliga handlingar eller beteenden. Det sistnämnda utmärker mannen som norm och kvinnan som undantag från normen. Allt som är normbrytande har lägre värde och därför blir kvinnliga beteenden och handlingar inte likvärdiga mannens varför kvinnan underordnas (Yvonne Hirdman, 2007). Förhållandet mellan de båda könen kännetecknas således av skillnader. Mannens handlingar och beteenden betraktas som instrumentellt orienterade medan kvinnans betraktas relationellt orienterade (Johan Elmfeldt, 1994) och den kvinnliga sfären, den relationella och familjeorienterade, har inte samma status som den manliga. Myra Macdonald citerar Judith Williamson i sin bok *Representing women* (1995) rörande detta fenomen:

Women, the guardians of 'personal life', become a kind of dumping ground for all the values society wants off it's back but must be perceived to cherish: a function rather like a zoo, or nature reserve, whereby a culture can proudly proclaim its inclusion of precisely what it has excluded (s.48).

Att kvinnan är underordnad mannen är en av de grundprinciper alla feministiska riktningar delar. Likaså att det i vårt samhälle finns föreställningar om vad som är manligt respektive kvinnligt. Kvinnligheten så som den traditionellt sett uppfattas och delar av problematiken kring en sådan uppfattning, presenteras nedan.

## 2.2 Kvinna kontra kvinnlighet – rosa adjektiv

I vår tid/.../ åberopar (vi) fortfarande en naturlig kvinnlighet, ett naturligt samband mellan att vara kvinna och att vara öm, mjuk, omhändertagande, vacker etc. Detta samband är vår tids ”sunda förnuft”, någonting som ”alla vet” – och just därför en kunskap värd att granska. Det som ”alla vet” vet alla för att det är kulturens grundläggande tankar som uttrycks där/.../ när ingen längre kan hävda att en människa föds till arbetare med en arbetares egenskaper, sägs kvinnor fortfarande

födas till kvinnor med en kvinnas egenskaper. (Björk, *Under det rosa täcket*, 1996, s.13/16)

Att vara kvinna är inte detsamma som att vara kvinnlig. Att vara kvinna är endast biologiskt hävdar Björk (1996) så väl som Hirdman (2007). Kvinnlighetens natur finns bortom detta biologiska kön (Björk, 2005). Genussystemets grundvalar om isärhållandets tabu och kvinnans underordning har konsekvenser för hur ”kvinnligheten” kulturellt och socialt ser ut. Diktomin innebär att kvinnan genom att avgränsa sig från traditionellt sett manliga beteenden och egenskaper inte tillåts dela karaktäristika med honom och hierarkin innebär att de kvinnliga egenskaperna nedvärderas.

Björk (2005) skriver: ”’man’ definieras i positiva termer, i sin egen rätt, medan kvinna blir ett härlett ord, ett ’minus man’. Även de kvinnliga egenskaperna blir härledda: ’Känslig’ (minus förnuftig), ’passiv’ (minus handlingskraftig) ’intuitiv’ (minus rationell) etc.” (S.23). Hirdman (2007) för ett likande resonemang då hon problematiserar jämförelsen mellan manligt och kvinnligt:

Att göra genus, brukar jag säga, är att göra skillnad där skillnad inte finns. Och den skillnaden har i vår tid kommit att förläggas i genusorganet nummer ett: hjärnan. Där HAN = MANNEN (MÅN) utmärks av ett mer rationellt spatialt etc. tänkande – det riktiga IQ alltså. Medan HON = KVINNAN (KVINNOR) däremot.../ har ett *särskilt* tänkande – ett EQ-tänkande. (s. 13)

Kvinnans egenskaper är enligt traditionen följaktligen ofta emotionellt förankrade medan mannens är rationellt förankrade. Huruvida en kvinnas ”kvinnliga” egenskaper och handlingar är sprungna ur den egna viljan eller inte är ovidkommande. Då en kvinna som verkar inom genussystemet, via kulturen är indoktrinerad till sin vilja och därmed inte med nödvändighet skulle handla inom systemet om det inte vore för de könskonstruktioner som finns i samhället. Konstruktioner som kvinnan själv haft mycket liten del i att skapa på grund av hierarkin men motiverat genom isärhållandets tabu (diktomin) (Hirdman 2007).

Utöver egenskaper som tillexempel moderlighet, ömhet, känslighet, lyhördhet, i behov av omhändertagande, etcetera har kvinnlighet också ofta sammankopplats med ett vackert utseende. En kvinnlig kvinna är en vacker kvinna menar Björk (2005). Särskilt tydligt blir detta via Björks granskning av modepressens (populärkulturens) föreställningar om kvinnlighet. Att bejaka sin kvinnlighet betyder i dessa sammanhang att ta hand om sitt yttre på alla tänkbara sätt. På så sätt ikläder kvinnan sig kvinnlighet snarare än att bejaka den ironiserar Björk (2005) och menar att man på detta sätt anses kvinnlig genom att vara sin

kropp. Ett liknande resonemang återfinns hos Anja Hirdman som i sin avhandling *Tilltalande bilder* från 2001 bland annat undersökt genusnormer i *Veckorevyn*. Hon menar att konsumenten via bilder och text i tidningen ”lär sig” kvinnlighet. Mer om populärkulturens framställning av kvinnlighet presenteras nedan.

## 2.3 Populärkulturen som skapare av kvinnlighet

Flera forskare och dess studier har funnit att populärlitteraturen har en omfattande roll då genus konstrueras (Macdonald, 1995, och Anja Hirdman, 2001). Eftersom uppsatsens primärmaterial chick lit är en gren av populärkulturen (Suzanne Ferriss och Malloroy Young 2006) och då syfte att undersöka vilken kvinnobild som figurerar inom genren finns, är det av intresse att syna hur populärlitteraturen vanligen framställer kvinnligt genus. Hirdman (2001) menar att mediernas berättelser i fråga om urval och perspektiv formar konsumenternas föreställningar om sin omvärld. I medierna, i synnerhet i de populärkulturella, produceras föreställningar om vad som är ”kvinnligt” respektive ”manligt” utifrån stereotypa förväntningar, men också föreställningar om hur man ska förstå förhållandet mellan dem:

En stor del av medieutbudet formas även utifrån idéer om vad kvinnor och män kan tänkas vilja se, läsa eller höra om. Publiken delas in i kategorier bestämda av deras kön och av mediens idéer om vad detta kön innebär. Detta ständiga definierande skapar en medial produktion av genus, där antaganden om vilka vi är styr vad som talas om och hur. S.8

Även åldern på tilltänkt målgrupp är en viktig faktor då veckopressen önskar nå sin publik: ”Genom att isolera en viss fas, tonår, ung mor, ung fru, eller ung kvinna blir dessa synonymt med en viss tidnings definition av densamma. Därmed är idéer om ålder tidsbundet med både sociala och kulturella (faktorer).” (s.9) Sett ur detta perspektiv blir medierna en slags industri som istället för att producera en vara, producerar en kulturell produkt som i sin tur producerar själva subjektet – den konsumerande publiken. Kommersiella syften och önskan om att nå tilltänkt målgrupp är förvisso avgörande då medierna produceras, vilket påbjuder en tolkning om att publiken trots allt föregår sin mediala konsumtion (Hirdman, 2001). Efter egen tolkning innebär detta att populärkulturella medier underbygger genuskonstruktioner som finns i samhället då de ringar in sin målgrupp och målgruppen underbygger genuskonstruktionen som populärkulturen erbjuder då de konsumerar och identifierar sig med denna. Macdonald (1995) skriver: ”the influence of the media and other cultural forms, encourage men and women in adult life both to adopt behaviour that reinforces gender-

specific roles, and to internalize the appropriateness of this as part of their own sense of identity.” (s.13).

Vidare ser genusforskare ett problem i att de identifikationsmodeller som erbjuds i nyss nämnda medier är få till sitt antal samt ofta saknar motstycke i verkligheten (Hirdman, 2001, Macdonald, 1995). Historiskt lanserade populärkulturen ofta en kvinna som blev kvinnlig först då hon anammade den feminina mystiken, vilken innebar att hon skulle vara sexuellt passiv, ge kärleksfull service åt make och barn och helt förlita sig till sin man då beslut rörande den yttre världen skulle fattas (Hirdman, 2001). Idag har tilltalet förändrats, men traditionella uppfattningar om kvinnlighet har visat sig vara stagnerade till stor del (Macdonald, 1995, Hirdman, 2001). Att fånga en man via yttre företräden och korrekt uppförande fortsätter att vara centrala teman i litteratur riktad till kvinnor – intimsfären dominerar ännu (Kristian Järvstad, *Att utvecklas till kvinna*, 1996). Hirdman (2001) exemplifierar detta bland annat genom att analysera *Veckorevyn* där hon funnit att kvinnor ofta instrueras i *hur* hon tillfredställer en man (ofta sexuellt, men även på andra vis), snarare än hur hon tillfredställer sig själv, medan tidningar som vänder sig till män saknar denna relationella prägel.

Även populärlitteraturen som specifik gren av populärkulturen underbygger traditionella föreställningar om kvinnans sociala underordning och kvinnliga essentiella värden. Åke Lundkvist konstaterar i sin bok *Masslitteraturen: Förströelse – förförelse – fara?* från 1977 att i själva genreuppdelningen inom populärlitteraturen är genusbetingad. I de genrer som riktar sig till män är handlingskraft och hävdelseförmåga (påstått manliga essentiella värden) centrala teman, medan det i genrerna riktade till kvinnor råder mjukhet och tillgivenhet (påstått kvinnliga essentiella värden). Då Lundkvist tittar närmre på romantikgenren finner han en klar rolluppdelning mellan man och kvinna. Mannen har en högre social position än kvinnan, han är äldre, mer beslutsam och mer viljestark. Han är initiativtagare och hjälte i avgörande situationer och kvinnan följer honom troget med ett undantag: ”den onda, intriganta kvinnan utrustas ofta med ”manliga” egenskaper: viljestark, målinriktad, fast besluten att ”erövra” den man hon vill ha. Hos den goda kvinnan däremot finns ingenting av denna attityd. Hon är alltid beredd att avstå, att ge vika.” (s.59) Sett ur detta perspektiv visar populärlitteraturen kvinnan hur hon *bör* vara, och hon bör inte utrusta sig med manliga karaktärsdrag eftersom hon då förutsetts att vara en ond intrigmakerska, en slags ”Fame fatal”. Lundkvist (1977) menar vidare att den kvinnliga så väl som den manliga gestaltens

karaktär inom romanerna tenderar att beskrivas utifrån dess utseende, vilket ska väcka antipati eller sympati för de divergerande karaktärerna i läsarens medvetande. I *Feminist popular fiction* (Merja Makinen, 2001) står följande om den romantiska genren: "romance marks out femininity as domestic, dependent and sexually passive, foregrounding familial relationships. The genre focuses on a common structure of experience that largely excluded women from the public sphere, and evaluated the domestic as at the 'heart' of society" (s.35-36). Även Makinen finner sålunda den romantiska genren underbygga traditionella föreställningar om kvinnlighet och om hemmet som kvinnans plats.

Om bristen på kvinnliga förebilder och stereotypa kvinno­schabloner i medierna talar även Macdonald (1995): "the media play an important part in setting stereotypes and promoting a limited number of role models" (s.13). Hon menar vidare att kvinnan till följd av schabloniseringen av sitt kön blir endimensionell och avhängig sin schablon med konsekvensen att schablonerna intensifieras:

Particularly when the group being stereotyped is already in a disadvantaged position, the stereotype intensifies the offence. From bra-burning feminists to house-proud housewives, from sex-crazes seductresses to neurotic career-women, the media regularly serve a menu of female stereotypes that stimulates misogynistic taste buds. Yet.../ stereotypes survive by undergoing change, and by convincing us that they are not entirely false, but plausible, and by masking its own value-system. (s.13)

Feminister arbetar aktivt för att förnta stereotypa föreställningar om kvinnlighet då kvinnans position i samhället påverkas negativt på grund av dem (Elmfeldt, 1994), men trots att kvinnans roll i samhället haft en betydande utveckling både socialt och kulturellt från 60-talet, mycket tack vara feministiska kvinnorörelser, fortsätter schablonerna att utgöra en slags norm för kvinnor och män (Järvstad, 1996). En av anledningarna till detta är att intressen vid sidan av feminismens arbetar åt motsatt håll och underbygger, eller skapar nya kvinno­schabloner, i sin strävan att uppnå andra mål än feminismens. Här fungerar populärkulturen som exempel då den i sin strävan att uppnå kommersiella syften skapar identifikationsmodeller för konsumenten med hjälp av traditionella föreställningar om manligt och kvinnligt (Hirdman, 2001). Kvinnorörelserna från 60-talet och fram har inte gått populärkulturen helt förbi, nya schabloner har uppstått allteftersom kvinnans roll i samhället förändrats där kvinnorörelsen svarat för stora delar, men istället för att kullkasta gamla modeller av kvinnlighet adderas nya föreställningar till redan befintliga. Macdonald (1995) påvisar detta i sin analys av reklam riktad mot kvinnor. Som läsare får man följa

utvecklingen av den kvinnliga identifikationsmodellen från 30-talets organisatoriska husmorsroll till ”superwoman” som uppstår under 80-talet:

The feminist's overburdened woman juggling the demands of career and childcare with the pleasures on offer in the gym or bedroom was magically transformed into the executive superwoman, always on the move and always in control. Jet-setting, caring for children, reveling in an exciting social life were all easily compatible. Yet another in the procession of twentieth-century 'New Woman' had been born./.../ For the new superwoman to combine career and home cultivate independence while maintaining family relationships, remain sexually alluring but also convincingly businesslike, a panoply of material aids and services was required. From microwave ovens to massage oils/.../ (s.91).

Då vi når fram till 80-talet har kvinnans roll blivit mer mångfacetterad inom ramen för populärkultur. Under 90-talet sker ytterligare en förändring i synen på, samt framställningen av kvinnan i och med postfeminismen skriver Macdonald (1995):

Postfeminism takes the sting out of feminism. The subjectivities of femininity, presented seriously earlier in the century, are reincarnated towards its end with a twist of humor and a dash of self-conscious parody. The outwardly caring woman willingly shares the lapses in her devotion, with a wink in the direction of the audience. (s.100)

Detta är intressant för uppsatsen då en av chick lit – genrens karaktäristika är den ironiska tonen och genren anses ofta postfeministisk (Angela McRobbie, 2007). Ofta möter läsaren en hjältinna som vill vara 'superwoman', men som misslyckas och ironiserar över sina egna tillkortakommanden. En sådan hjältinna möter vi bland annat via Helen Fielding och hennes roman om Bridget Jones från 1996 (McRobbie, 2007).

I inställningen om att genus skapas av sociala och kulturella förväntningar och normer ligger också föreställningar om hur individen tillgodogör sig sitt ”genusmönster”. En av dessa föreställningar menar att en individ härmar sig till sitt genusbetingade handlingsmönster och sett ur detta perspektiv utgör populärkulturen och de schabloniserade gestalter som figurerar där ett hot mot kvinnan (Macdonald, 1995). Att påstå att där finns, samt uppehålla sig kring traditionellt sett kvinnliga arenor och beteenden och underbygga föreställningar om dessa så som populärkulturen gör, kan leda till att den kvinnliga underordningen inte bara konserveras utan motiveras (Elmfeldt, 1994). Samtidigt är det vanskligt att kritisera kvinno-schablonerna och deras bristande verklighetsförankring eftersom ett sådant påstående låter ana att där finns ”en riktig” – ”mer verklig” kvinna någonstans som man skulle kunna ta utgångspunkt i om man fann henne (Hirdman, 2001). Istället har feministiska litteraturkritiker efterlyst variation, men med föga resultat. Normen för kvinnan och kvinnligheten är fortfarande en vit,

heterosexuell medelklasskvinna som bryr sig om sin familj och sitt utseende (Macdonald, 1995).

Det bör helt kort påpekas att det inte råder konsensus i fråga om feministiska litteraturkritikers hållning till vilken betydelse de schabloniserade kvinnogestalterna har för realitetens läsande kvinnor. Mäkinen (2001) skriver:

Feminist debate has produced some significant shifts in how we discuss readership, in resisting the denigration of the women who read romance in such large numbers. The debate about whether romance itself encodes patriarchal gender assumptions and institutions is less divided than it first seems, because most critics agree that they do/.../ Where they divide is in how women access the texts and use them for their own, possibly transgressive, ends. (s.41)

Där finns feministiska litteraturkritiker som menar att man då man nedvärderar och ifrågasätter populärlitteraturen också degraderar läsaren (kvinnan) samt fråntar hennes självklara roll som medskapare i det hon läser. Åtskilliga studier pekar på hur kvinnan skapar egen mening i det lästa och alltså inte indoktrinerar till en stereotyp uppfattning om vad det är att vara kvinna som hon sedan lever ut. Andra studier som haft sin utgångspunkt hos läsaren har kunnat fastslå att populärlitteraturen, i detta fall romantiska böcker, fungerar som en veklighetsflykt för läsaren där hon kan prova olika roller inom fiktionens ramar och på så sätt få utlopp för sina fantasier och drömmar. Här får kvinnan via identifikation med protagonisten en möjlighet att få svar på hur livet hade blivit om hon valt annorlunda och får nya uppslag på hur hon kan hantera sin egen livssituation. Feminismens olika ställningstagande angående ovanstående diskuteras ingående hos Mäkinen (2001) och hos Lisbeth Larsson i avhandlingen *En annan historia* från 1989 vilken kommer användas senare i uppsatsen.

### 3. Chick lit – en gren av populärlitterär romantik

1996 publiceras Helen Fieldings *Bridget Jones dagbok* och med detta uppstår en ny genre: Chick lit. Definitionen av denna nya genre ges ett par olika förslag på i avhandlingen: *Chick Lit The New Woman's Fiction* av Suzanne Ferriss and Mallory Young från 2006:

From the perspective of literary criticism, we can define it as a form of women's fiction on the basis of subject matter, characters, audience, and narrative style. Simply put, chick lit features single women in their twenties and thirties "navigating their generation's challenges of balancing demanding careers with personal relationships (Ferriss och Young, s.3)

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

Dessa definitioner arbetar, precis som Malin E Lundhag konstaterar i sin magisteruppsats *Svensk chick lit* (2007) på två olika nivåer. Den ena söker fastställa genrens särart via kategorier medan den andra uppehåller sig vid genrens egenskaper. Ingen av dem ger en grundlig definition varför uppsatsen nedan med hjälp av Ferriss och Yonugs antologi (2006) samt Nilson (2008), försöker ge bredd åt definitionen genom att belysa vanligt förekommande egenskaper.

Hjältinnan vi möter i denna nya genre är ofta en till synes självständig singel i 30 årsåldern som slits mellan kraven att vara självständig och stark samtidigt som hon vill bevara sin kvinnlighet (Ferriss och Young, 2006). Hjältinnan arbetar ofta i mediebranschen och har fokus inställt på att hitta den stora kärleken i livet samt göra karriär. Hon är av vit medelklass och heterosexuell. Mycket av hennes tid går åt till att oroa sig för sitt utseende och dess otillräcklighet och på olika vis försöker hon förbättra sitt yttre (Stephanie Harzewski, 2006). Ofta träffar hjältinnan en eller ett par tänkbara män innan hon slutligen hittar rätt och som läsare får man följa hjältinnan i sökandet efter kärleken. Att skildra sökandet efter en man är chick lit-genren inte ensam om. Annan, mer klassisk underhållande romantisk litteratur har gjort detsamma. Det som särskiljer chicklitten från tidigare genrer är att även andra relationer skildras och ges stort utrymme (Nilson, 2008). Sökandet efter kärleken är förvisso ofta det centrala temat, men föräldra-, vänskaps- och syskonrelationer skildras också ingående. Vänskapen hjältinnan har med andra kvinnor är oavkortat lojal och mycket stark. Oftast utgör hjältinnans vänkrets en alternativ familj där alla är måna om varandras välbefinnande.



Hamnar någon i gemenskapen i trångmål sluter gruppen upp kring karaktären på ett livsräddande sätt (Rochelle Mabry, 2006).

Konsumtion är ett nyckelord för genren. Kläder, skor, manikyr, och miniweekends är naturliga inslag och handlingen i romanerna är nästan alltid förlagd till en storstadsmiljö. Orsakerna här till är flera. Nilson (2008) menar att den konsumtion som skildras och som har sin naturliga plats i chick lit – romanerna kräver en storstad och påtalar vidare att det faktum att hjältinnan nästan alltid arbetar inom mediebranschen också är en bidragande orsak. Ytterligare skäl till att förlägga handlingen till en storstad menar Nilson (2008) vara det tempo i vilken berättelsen fortlöper. Pulsen som finns i storstaden smittar tonen/språket som finns i genren. Det är ofta fest och singelkultur som skildras och dessa fenomen är förknippade med storstäderna.

Det är inte ovanligt att delar av romanernas handling utspelas via mejl eller sms vilka läsaren får ta del av. Dagboksformen är vanlig och vi möter nästan alltid vår hjältinna i ”jag-form”, något som skapar en intim relation till läsaren samt ger romanen autentisk prägel (Mabry, 2006). Romanerna är ofta lättsamma och självkritiskt humoristiska med ironiska undertoner, och har som främsta syfte att underhålla sin läsare (Juliette Wells, 2006). Det är förhållandevis vanligt att författarna till denna typ av romaner själva kommenterat chick lit som genre på ett eller annat sätt i sina böcker. Maria Nilson (2008) ger exempel på detta och väljer bland andra att citera Martina Haags *Underbar och älskad av alla (och på jobbet går det också jättebra)* då hjältinnan, Bella, för en diskussion med sig själv om vad hon bör svara på frågan om vad hon läser:

Det måste ju vara en som visar vad jag är för en slags person, det vill säga alltså inte en sån person som bara läser helt vanliga böcker utan en som är lite intellektuell, eller i och för sig kan jag ju också läsa något som är lite kitschigt bara för att jag har distans till det här med bok-snobbism, att jag mycket väl kan läsa en vanlig Bridget Jones, men att jag läser den lite ironiskt, (s.136). ( S.27)

Nilson (2008) menar att kommentarerna ofta fungerar som ett slags försvar av genren och där finns exempel på hur författarinnor förlöjligar, i deras mening de illvilliga, recensenterna.

Chick lit har blivit ett kommersiellt fenomen och omsätter mångmiljonbelopp årligen. Man har talat om chick lit som en ”kommersiell tsunami” (Ferriss och Young, 2006) och genren som började som ett litterärt fenomen har under senare år också blivit ett framgångsämne för filmindustrin (Mabry, 2006). I Sverige har Martina Haags *Underbar och älskad av alla (och på*

*jobbet går det också jättebra*) från 2005 filmatiserats med framgång. Filmen blev guldbaggenominerad till Biopublikens pris 2007 (Nilson, 2008).

Till följd av sin popularitet bland läsarna har genren gett upphov till en rad undergenrer. Genrer som delar grundläggande karaktäristika med chick lit, men som via protagonisten riktar sig till en annan målgrupp än singelkvinnan i 20-30 års åldern. *Hen lit* riktar sig mot kvinnor i 50-årsåldern, *mum lit* riktar sig mot kvinnor som lever familjeliv eller väntar barn, *sistah lit* riktar sig mot kvinnor som har en annan etnisk bakgrund än vit medelklass och *lad lit* riktar sig åt män (Nilson, 2008).

### 3.1 Svensk chick lit – divergerande drag

Ovanstående definition av genren chick lit utgår till stor del från en brittisk och amerikansk praxis då en avhandling om svensk chick lit ännu inte skrivits. En magisteruppsats med detta anslag står dock att finna via Malin E Lundhag (2007). Hon har i sin undersökning önskat avgränsa svensk chick lit från anglosaxisk och funnit att genren väl inlemmas i den anglosaxiska definitionen vid en ytlig analys, men att genren vid en närmare granskning i vissa avseenden måste anpassas för att stämma in i mallen. Lundhag finner de största skillnaderna bestå i de tämligen stadigvarande livssituationerna, väninnefamiljen och den självkritiska humorn. Att ha en väninnekrets som vid kris och trångmål kommer till hjältinnans undsättning är undantag snarare än regel i svensk chick lit konstaterar Lundhag. Lundhag menar att det sociala nätverket i vissa fall är väl utbyggt som i sin internationella motsvarighet, men att genren också presenterar mycket ensamma hjältinnor. Vidare konstateras att andra kvinnor ofta är liktydiga med konkurrens med konsekvensen att någon gråzon i relation till andra kvinnor inte finns. Man är antingen väninnor eller fiender. Via sin undersökning fastslår Lundhag vidare att hjältinnornas civilstatus inte låter sig likriktas i definitionen av genren. Dessa omständigheter divergerar kraftigt mellan hjältinnorna, men finner gemensam nämnare i att de ofta utgör katalysatorn för de utmaningar hjältinnan sedermera tampas med. Slutligen påvisar Lundhags analys att den självkritiska humorn förvisso förekommer i flertalet romaner, men inte med nödvändighet så som i sin internationella motsvarighet. Utifrån Ferriss och Youngs (2006) kategoriseringar av den anglosaxiska chick lit-genren samt genom sin egen analys av svenska chick lit-romaner arbetar Lundhag fram en definition av den svenska varianten: "(Svensk) Chick lit skildrar en eller flera samtida världar. Huvudpersonens sociala nätverk och tämligen

stadigvarande livsomständigheter är både bakgrund till och del av hennes kamp med sin generations stora utmaningar. Detta samt vardagens alla små bestyr framställs med någon typ av humor.” (Lundhag, 2007, s.64)

### **3.2 Divergerande åsikter kring genuskonstruktion i chick lit**

Ett släktskap mellan äldre tiders flickböcker, 80-talets FLN-litteratur, nutidsromantik och den moderna chick lit-genren har ofta åberopats och kritiken riktad mot dessa genrer har varit påfallande likartad (Nilson 2008). Då flickboken under 70-talet hamnade i fokus för forskning riktades genast kritik mot dess schablonisering av kvinnan. Man menade att denna genre i allt för stor utsträckning manipulerade sina läsare att inta specifika könsroller genom att nära genuskonstruktionerna som fanns i samhället i sina personskildringar (Ying Toijer-Nilsson & Boel Westin, 1994). Även FLN-litteratur, nutidsromantik och chicklitt-genren har fått kritik för att vara fast i könskonstruktioner då de skildrar sina karaktärer (Nilson, 2008). Kritiker har hävdats att dessa genrer håller sig på ytan av det som beskrivs samt framställer fyrkantiga karaktärer vilka inte lämnar något avtryck hos läsaren (Nilson, 2008). Försvarare av genrererna är av annan åsikt. Margaretha Fahlgren, professor vid Uppsala universitet, menar i en artikel från 2008 som Viktoria Hårdstedt skriver, att kvinnorna i 80-talets FLN-litteratur i stor utsträckning kan påstås handla i feminismens sak genom att välja bort familj och barn för en yrkeskarriär. Chick lit- hjältnorna å sin sida frångår 80-talsfeminismen i ett försök att få allt att gå ihop. Chick lit handlar om att förstå sig själv samt att hitta den egna identiteten menar Fahlgren (Hårdstedt, 2008). I Anna Dalqvists artikel från 2007 framhåller Fahlgren ytterligare en gång att feministiska perspektiv är applicerbara på genren chick lit. Både FLN-litteraturen och chick lit-romanerna kan ses som arenor för diskussioner kring makt och könskonstruktioner där genrererna tagit intryck av sin samtid. FLN-litteraturen är präglad av 70-tals feminismen– ”kvinnor kan”, medan chick lit influerats av queerteorin i det att genren återkommande ifrågasätter dagens genuskonstruktioner. FLN-litteraturen förverkligade 70-tals feminismens kamp om att få in kvinnorna i offentligheten och göra karriärer inom männens arenor och makten framtogs i och med detta männen. I chick lit finns ingen avsikt att ta makten från männen utan istället att få något nytt, menar Fahlgren (Anna Dahlqvist, 2007).

Chick lit anses tidvis vara antifeministisk då genren i vissa avseenden adopterat ett postfeministiskt synsätt (McRobbie, 2007). Genren har bland annat en uttalat kritisk hållning

gentemot feminismen och avfärdar till viss del idén om ett kollektivt systerskap. I vissa av böckerna finns också ett underliggande motstånd mot feminismen och en beskyllning gentemot den. – Tack vare feministernas jämställdhetskamp räcker det inte längre att bara vara maka och mor. Den moderna kvinnan förväntas dessutom att göra karriär och ofta skildras detta livspussel slitsamt (Nilson 2008). Vidare finns också ett skönjbart missnöje kring alla de val en kvinna numer har att göra. Kvinnans valmöjlighet, som ju är en av kvinnorörelsens vinster, ses inte som oproblematiserad. Tvärtom – valen är nu för många (Ferriss och Young, 2006). Trots detta pratar somliga kritiker om en ”feminism light” då de talar om genren. Likt Fahlgren ovan påpekar dessa att hjältinnorna ofta ifrågasätter genussystemet och problematiserar den ”naturliga kvinnligheten” hon förväntas besitta. Marie Pettersson uttalar sig rörande detta i en artikel i tidningen *HD* (2007): ”Hjältinnorna har kraften och orken att bryta upp och börja om, de ställer krav på ny ordning och antyder rentav ibland en feministisk dagordning. Den passiva kvinnorollen ersätts av en aktiv hjältinneroll/.../ Men. Det bantas och flamsas, shoppas och skvallras.”. Vidare konstaterar också Pettersson att då det lyckliga slutet nalkas och den rätte mannen inträtt i hjältinnans liv så finns hos hjältinnan inte längre behovet av att göra uppror och den feministiska ideologin man tidigare kunnat skönja läggs enkelt åt sidan.

Chick lit-genren har varit föremål för diskussioner även bland etablerade och välkända författare med varierande åsikter. Fjolårets nobelpristagare Doris Lessing gick hårt åt genren och menade att det vore bättre om dessa nya kvinnliga författare skrev om sina egna liv så som de såg dem istället för om hjälplösa, försupna kvinnor som oroar sig för sin vikt (Nilsson, 2008). Anhängare av genren menar emellertid att det är precis det författarinnorna gör: ”The discourse surrounding the genre has been polarized between its outright dismissal as trivial fiction and unexamined embrace by fans who claim that it reflects the realities of life for contemporary single woman.” (Ferriss och Young, 2006, s.3)

Ytterligare litteraturkritiker har en mer positiv hållning gentemot chicklittgenren. Maria Nilson (2008) refererar till Stephanie Harzewskis resonemang om chick litt– romanerna. Harzewskij menar att genren har rötter i forna tiders romantik samt i forna tiders etikettböcker, vilka haft betydligt högre anseende än både flickboken och FLN-litteraturen. Harzewski menar vidare att böckerna fungerar som en slags självhjälpsböcker då de visar hur man bör och ska bete sig. Kathy Yardley (2006) menar att böckerna kan ses som utvecklingsromaner. Med detta menas att genrens hjältinna ofta mognar och utvecklas under berättelsens gång och att läsaren mot slutet av romanen möter en hjältinna som utvecklat en större självkänedom än hon hade i

upprinnelsen av densamma (Nilsson, 2008). Kristin Järvstad (1996) påpekar att kvinnor skriver om utveckling på ett annat sätt än männen. Nedan används Järvstads karaktärisering av den kvinnliga och manliga utvecklingsromanen då rimligheten i påståendet att chick lit-romaner också är utvecklingsromaner, ska utredas.

## 4. Den kvinnliga och manliga utvecklingsromanen

Nedan kommer den svenska kvinnliga utvecklingsromanen presenteras utifrån Kristin Järvstads avhandling *Att utvecklas till kvinna* (1996). Avhandlingen är ensam i sitt slag och har för avsikt att diskutera den kvinnliga utvecklingsromanen som specifik genre genom att särskilja den från den manliga utvecklingsromanen samt påvisa genrekaraktäristika. Järvstads resonemang kring kvinnlig utveckling och patriarkal kvinnoroll blir intressant för denna uppsats analys då chick lit-hjältinnornas eventuella utveckling står i fokus, men även karaktäristika för den manliga utvecklingsromanen ska visa sig vara intressanta. Därmed presenteras också delar av dess kännetecken i relation till den kvinnliga.

Järvstad (1996) menar att förringandet av kvinnliga författarskap låtit en hel genre ligga outforskad och odefinierad i Sverige. Nämligen den kvinnliga utvecklingsromanen. I sin avhandling *Att utvecklas till kvinna* (1996) menar hon att kvinnliga verk fråntagits sin rättmätiga stämpel som utvecklingsromaner då den gängse normen för en utvecklingsroman helt utgår från en manlig protagonistens förutsättningar och möjligheter. Utvecklingsromanen har sina rötter i den klassiska bildningsromanen från 17-1800-talet vilken skildrar en ung man som bryter upp från hemmet och ger sig ut i världen för att utvecklas till den man han sedermera blir. På vägen träffar han intellektuella och andliga vägvisare, socialiserar med kvinnor och slår sig slutligen till ro. Järvstad (1996) påpekar att kvinnor sällan eller aldrig haft samma möjligheter till resor och utbildning som män varför utvecklingsromaner utifrån normen inte författats av kvinnor. Inte desto mindre har kvinnor skrivit romaner där protagonisten utvecklas menar Järvstad (1996). Då manliga författare skildrat män på resande fot har kvinnliga författare skildrat kvinnor som genomgår en inre, psykologisk, resa mot större självkänsla och självkänedom. Järvstad (1996) riktar fokus mot tre kvinnliga författare verksamma från 1920-talet till 1980-talet och diskuterar den kvinnliga utvecklingsromanen som specifik genre utifrån skönlitterära verk av dessa. I sitt avslutande kapitel gör hon en jämförelse mellan manliga och kvinnliga utvecklingsromaner från 1900-talets mitt och finner att genrerna är mycket olika varandra trots att det är personlig utveckling som skildras i båda fallen. Särskilt tydligt syns skillnaden mellan dessa genrer i protagonisternas strävan till målet, det vill säga utvecklingen. För de manliga protagonisterna är frigörelsen från det egna hemmet och föräldrarna en central och viktig faktor. Modern förknippas med beroende och hämmar därmed mannens utveckling varför en frigörelse ses som nödvändig från hjältens

sida. Den manliga mognadens mål i form av positiv utveckling tenderar enligt Järvstad (1996) vara liktydigt med framåtskridande självständighet och sexuell erfarenhet.

De kvinnliga protagonisterna å sin sida strävar sällan mot ett specifikt mål. Istället försöker de nå mening med livet via relationer och trygghet som bygger på ömsesidig förståelse för varandra. Till skillnad från de manliga protagonisterna bryter de kvinnliga därför mycket sällan med sin familj trots att goda skäl för att göra detta ofta föreligger. Familjesituationen som speglas i de kvinnliga utvecklingsromanerna är ofta komplicerad. I synnerhet är mor/dotter- relationen problematisk och ofta är det en osolidarisk modersgestalt som figurerar. Ändå förblir bandet mellan mor och dotter ofta starkt och modern spelar en avgörande roll för hjältinnan i hennes liv (Järvstad, 1996). Att skillnaderna mellan den manliga och den kvinnliga utvecklingsromanen är så stora, menar Järvstad (1996) ha att göra med de patriarkalt skapade könsroller som finns i samhället och som en könsdefinierad varelse tvingas förhålla sig till:

I de kvinnliga utvecklingsromanerna får vi genomgående en bild av hur hjältinnorna på olika sätt styrs mot ett övertagande av roller skapade av patriarkatet. Trots att de i många fall kämpar en kamp mot dessa roller, medvetet eller omedvetet, måste de vara bredda att acceptera kompromisser om deras tillvaro skall kunna utformas någorlunda i den riktning de önskar. För de kvinnliga protagonisterna handlar inte utveckling om ett framåtskridande i manlig bemärkelse, det vill säga att röra sig från en erfarenhet till en annan utan allt för mycket tillbakablickande. /.../ Inom kontinuitetens ramar som i hög grad präglar den kvinnliga utvecklingsromanen, i högre grad än den manliga, skildras hjältinnans utveckling inte bara som icke-linjär, utan också som uppbruten på grund av moderns, faderns och mannens inverkan på hennes tillvaro. Den genuina gemenskapen finner hjältinnan, om överhuvudtaget, tillsammans med jämnåriga kvinnor. /.../ Effekterna av den position det patriarkaliska samhället tilldelar kvinnan blir tydliga i den kvinnliga utvecklingsromanen: där detta samhälle ger hjälten möjlighet till fri utveckling begränsas hjältinnan i sin. (s.240).

Ytterligare skillnader mellan kvinnliga och manliga utvecklingsromaner härledda ur stereotypa könsroller och handlingsmönster finner Järvstad (1996) i den anspråkslösa hjältinnan. Man hittar inga unika, speciella kvinnor med höga yrkesambitioner och politiska intressen i de tidiga kvinnliga utvecklingsromanerna eftersom en unik och exceptionell hjältinna vid denna tid (1700-1800-tal) skulle vara detsamma som moraliskt suspekt. Trots att kvinnans position i samhället förändrats drastiskt sedan denna tid, i synnerhet i Sverige, finner Järvstad (1996) dock att utrymme för "särskildhet" inte heller tycks finnas i 1900-talets kvinnliga utvecklingsromaner. Då särskildhet undantagsvis ändå står att finna hos hjältinnan är den inte positiv. Hjältinnan kan vara psykiskt sjuk och därmed annorlunda eller ha ett annorlunda och speciellt utseende, men detta är "särskildhet" i negativ bemärkelse och är

alltså inte, likt de manliga protagonisternas särskildhet, statushöjande. Orsakerna till detta menar Järvstad (1996) åter har med de patriarkalt skapade könsrollerna att göra. Hon menar att kvinnans roll i vårt samhälle inte likt mannens är den självbespeglande: ”Kvinnan förväntas istället att vända sig mot andra, företrädesvis mot man och barn” (s.228).

Intellektuell utveckling är en självklarhet för de manliga protagonisterna i de manliga utvecklingsromanerna, medan detsamma betraktas som lyx för den kvinnliga sidan av arenan. I ett intellektuellt hänseende finner Järvstad (1996) de kvinnliga utvecklingsromanerna dominerande – de religiösa spörsmålen. Dessa får större utrymme i de kvinnliga utvecklingsromanerna än i de manliga och även detta fenomen ser Järvstad som ett uttryck för traditionella könsroller där religion anses tillhöra den kvinnliga – andliga – sfären och inte den manliga – rationella. I de fall en yrkesarbetande hjältinna i högre position förekommer i en kvinnlig utvecklingsroman påvisar författarinnan också en rådande tomhet i hjältinnas liv. Hjältinnan har då fått avsäga sig kärlek och moderskap och yrkesrollen blir tydligt kompensatorisk till sin karaktär menar Järvstad (1996). Även i mötet med det andra könet finner Järvstad (1996) skillnader mellan de båda genrerna som hon anser vara uttryck för rådande könsroller. Kvinnan är objektifierad som könsvarelse i den manliga utvecklingsromanen medan mannen mycket sällan är objektifierad i den kvinnliga. Männens träffar ofta ett stort antal kvinnor, och slår sig inte med nödvändighet till ro med någon av dem, medan hjältinnorna vill samt förutses att träffa ”den rätte” och stadga sig. De kvinnliga protagonisterna inlemmas i regel i den äktenskapliga strukturen förr eller senare, men inte som de ”hela” kvinnor de enligt normen förväntas vara. Den kvinnliga utvecklingsromanen visar enligt Järvstad (1996) hur svårt det fortfarande är för könen att nå varandra trots att detta eftersträvas av hjältinnan. Järvstad skriver: ”Enligt en patriarkaliskt styrd ideologi skall kvinnan finna en ´prins´ för att bli ´hel´, en bild som den kvinnliga utvecklingsromanen ständigt kullkastar. Här är istället motsatsen fallet: hon är hel i sig själv eller med andra kvinnor, ytterst sällan med mannen.” (1996, s.220). Järvstad (1996) menar att könets oförmåga att nå varandra härrör från det faktum att de lever i två olika världar. Mannen rör sig i den yttre och kvinnan i den inre: ”eftersom den yttre, samhällsliga världen bejakar mannen och hans agerande får den kvinnliga synvinkeln stora svårigheter att göra sig gällande, också i hemmet, den sfär vi får kalla den kvinnliga.” (s.221). Konsekvensen av detta faktum innebär att kvinnans traditionella mål, att lämna sitt barndomshem enkom för att skapa sig ett eget liv med man och barn inte skildras som tillfredsställande i den kvinnliga utvecklingsromanen.



Idyllen av ett eget hem och en egen familj är enbart en kuliss, ingen verklighet (Järvstad, 1996). Romanformerna divergerar också vad gäller slutet. Den kvinnliga utvecklingsromanen har med nästan inga undantag ett öppet slut, medan de manliga protagonisterna uppnår sitt mål – frigörelsen.

Trots att feministiska idéer tydligt har inspirerat en del av författarinnorna till de kvinnliga utvecklingsromanerna, tillexempel via kritik av äktenskap eller genom motstånd mot kvinnans underordning, fortsätter den relationella problematiken mellan generationerna och mellan man och kvinna vara den primära i de kvinnliga utvecklingsromanerna. Det är intimsfären som dominerar kvinnligt skrivande, också i senare tids litteratur. Det ska dock framhållas att intimsfären på intet vis är oproblematisk och inte heller erbjuder en lösning på en konfliktfylld tillvaro (Järvstad, 1996).

## 5. Metod

Genom att studera gemensamma drag mellan genren chick lit och den kvinnliga samt manliga utvecklingsromanen, avser uppsatsen utreda hur väl de utvalda svenska exemplen av chick lit faller in i mönstret hos utvecklingsromanen. Uppsatsen avser vidare att studera huruvida den feministiska kritik som riktats mot genren chick lit rörande genuskonstruktioner finner motstycke i urvalet romaner, samt om divergerande drag i relation till denna kritik står att finna. Nedslag i det närlästa primärmaterialet kommer att ställas i relation till översiktliga och vetenskapliga texter för att exemplifiera, samt skapa rimlighet åt resonemangen som förs.

### 5.1 Urval och avgränsningar

För att skapa ett rimligt omfång i fråga om undersökningsmaterial har avgränsningar varit nödvändiga. Inom ramen för denna undersökning fokuseras svensk chick lit skriven mellan år 2000-2008, med tanken att presentera samtida kvinnliga författarskap och hjältinnor. Tre kvinnliga författare har valts ut med hjälp av Lundhags (2007) tentativa definition av svensk chick lit och dessa representeras med vars två romaner. Romanerna låter sig väl inlemmas i Lundhags definition: ”Chick lit skildrar en eller flera samtida världar. Huvudpersonens sociala nätverk och tämligen stadigvarande livsomständigheter är både bakgrund till och del av hennes kamp med sin generations stora utmaningar. Detta samt vardagens alla små bestyr framställs med någon typ av humor.” (Lundhag, 2007, s.64). Lundhag påpekar att de romaner hon undersökt inte i alla avseenden håller sig till definitionen eftersom det inte är fråga om formaliserad litteratur så som Harlequin eller kiosklitteratur. Istället utgör definitionen ett navigeringsredskap i sökandet efter svensk chick lits kärna. Även detta urval har stundvis funnits divergerande med definitionen i enstaka hänseenden, övergripande fungerar definitionen emellertid överensstämmande.

De författarinnor och romaner som valts är: Denise Rudberg: *Väninnan* (2000) & *Storlek 37* (2002). Emma Hamberg: *Mossvikenfruar Chansen* (2005) & *Brunstkalendern* (2008). Martina Haag: *Underbar och älskad av alla (och på jobbet går det också jättebra)* (2005) & *I en annan del av Bromma* (2008).

## 6. Analys och diskussion

Genom närläsning av de 6 romanerna konstateras att det i 5 av fallen går att skönja en utvecklingsväg hos hjältinnan. Genom att åskådliggöra denna utveckling via nedslag i romanerna, samt presentera ytterligare andra gemensamma karaktäristika mellan genren chick lit och den kvinnliga samt manliga utvecklingsromanen utifrån Järvstads kategorisering av densamma, kommer analysen nedan påvisa viss rimlighet i påståendet att chick lit är utvecklingsromaner. Hjältinnornas utvecklingsväg presenteras först var för sig vartefter en övergripande sammanställning av hjältinnornas utveckling med utgångspunkt i Järvstads resonemang kring den manliga och kvinnliga utvecklingsromanen samt andra översiktliga texter, följer. Härefter demaskeras kvinnobilden i chick lit med hjälp av nedslag i primärmaterialet. Fokus ligger delvis på den kritik som riktats mot genren i fråga om de stereotypa kvinnoporträtten och delvis på en alternativ tolkning av genren där hjältinnorna tilldelas feministiska initiativ. Avslutningsvis summeras uppsatsen i en sammanfattande kommentar.

### 6.1 Hjältinnor i utveckling – ett steg i riktning mot utvecklingsromanen

In each instance, the transformation exploits the distinctive and incommensurate qualities of literature and cinema to represent the psychological development of a female character searching for self-esteem and security' *Bridget Jones* – and the genre of chick lit spawned – proves to be indebted to women's literature of the past – and, at the same time, completely independent of it. (Ferriss och Young, 2006, s.5)

I *Dagens Nyheter* (2007.01.20) påpekar Lisbeth Larsson att chick lit inte är ett undantag från äldre tiders romantiska genrer i fråga om tema. Denna genre, skildrar likt de tidigare, en hjältinna i kris och hennes väg ur den. Även Lundhag (2007) påpekar att hjältinnorna i chick lit ofta befinner sig i akuta krissituationer vilka föranleder dem att brottas med stora livsfrågor, drömmar och önskningar, men går inte närmare in på vad detta i förlängningen innebär för karaktären. Genom närläsningen av valda romaner konstateras att hjältinnorna till följd av krissituationen och livsfrågorna tillåts växa i sin identitet. Det är genom krisen som hjältinnan kommer till insikt om sig själv och andra, samt utvecklas. Järvstad (1996) har

funnit att den kvinnliga utvecklingen särskiljer sig från den manliga då den antar inre dimensioner och detta förhållande har funnits rådande även i de för uppsatsen fokuserade romanerna. Det är inte heller i de här fallen fråga om en intellektuell resa på något sätt, utan oftast om en inre, och om vägen till sig själv. I vissa fall är den inre utvecklingen kopplad till yttre faktorer vilket genererar en växelverkan mellan inre och yttre utveckling (så som ny yrkesroll och nya vänskapsrelationer), men oftast föregår den inre utvecklingen den yttre. Genom att först erfara inre utveckling vilken uppmanar hjältinnan att överge en inledningsvis passiv hjältinneroll för en mer aktiv och handlingskraftig, ges hjältinnan möjlighet till progression även i yttre avseenden.

Nedan presenteras de olika hjältinnornas utvecklingsväg i tur och ordning via citat och referat för att påvisa att hjältinnorna de facto genomgår någon slags inre utveckling.

### 6.1.1 Denise Rudbergs roman *Väninnan* (2000)

I Denise Rudbergs roman *Väninnan* från 2000 möter läsaren hjältinnan Kristin som lever i ett förtryckande äktenskap. Drypande kommentarer om allt från Kristins utseende, uppförande och umgänge föregår en misshandelssituation som slutligen får Kristin att lämna sin man och påbörja sin inre resa:

Kristin kunde inte riktigt förstå att hon över en natt blivit livrädd för sin man. Han hade gett henne ett par örfilar, men hon var lika rädd för honom som om han vore en mördare. Just nu var hon så rädd att hon inte kunde förstå hur hon skulle våga gå utanför dörren/.../ Vad i helvete skulle hon göra med sitt liv? Skulle hon bli tvungen att fly stan? Allt prat som skulle bli. Davids vänner skulle bannlysa henne/.../ Hon som inte begärt mer än att få vara lycklig. Hur hade allt kunnat gå så himla snett? (s.185-186)

Direkt efter uppbrottet från David yttrar sig krisen Kristin befinner sig i, i rädsla och sorg där hon till viss del också klandrar sig själv, men när det gått en tid efter separationen och Kristin uppbringat distans till hennes och Davids äktenskap skönjer man snart förändring hos hjältinnan. Från att först ha förnekat både för sig själv och andra att äktenskapet hon levde i var dåligt, kommer hon sakteligen till insikt. Hon kan då se på äktenskapet utifrån samt problematisera sin egen roll inom det, även om hon i denna mening fortfarande påtar sig delar av skulden i den dåliga relationen. I ett samtal med den nära väninnan Eva säger hon:

-Men kan du fatta. Min jäkla man lämnar mig och behandlar mig som skit. Och istället för att världen rasar samman så blir allting jättebra. Jag bara går och väntar på att smällen ska komma, men den kommer inte. Och jag mår faktiskt

bättre än jag gjort på länge. Helt plötsligt har mitt liv en mening. Ett innehåll. Det är ju helt sjukt/.../ Men jag får dåligt samvete. Är det meningen att jag ska må skitdåligt? Jag saknar nästan inte David ett dugg. Bara vissa saker ibland. Det bevisar ju bara hur svag jag är. Att jag aldrig hade tagit mig ur det där äktenskapet för egen maskin. Jag är ju en lika god kålsupare som David, nästan värre. Han låtsades i alla fall inte att han tyckte vi hade det bra. (s. 264-265)

Allt eftersom historien fortlöper får hjältinnan ett större självförtroende. Svagheten som hon associerar med sig själv ovan försvinner. Från att ha varit en överviktig, ängslig deltidsarbetande hustru som tvingas be om lov för allt hon önskar företa sig, blir hon en kvinna med tydliga mål och egenvärde. Tankegångar som: ”Varför skulle hon dra ner på sin standard bara för att hon skilde sig? No way.” (s.409) och: ”det var hennes liv. Och hon hade inget att ha dåligt samvete över.” (s.436) vidare: ”Hon kände sig pånyttfödd.” (s.446) blir allt vanligare hos hjältinnan. I fallet Kristin är den inre utvecklingen en växelverkan med den yttre. Separationen från maken möjliggör ett nytt socialt umgänge för Kristin där hon tillåts vara sig själv vilket gagnar hennes självförtroende. Det faktum att hon rasar i vikt efter separationen samt får möjlighet att utvecklas yrkesmässigt stärker hjältinnans självbild ytterligare.

Kristins personliga och psykologiska utveckling blir tydlig då man jämför tankegångar och resonemang från romanens första tredjedel med dess sista. Då hon fortfarande lever i äktenskapet med David finns hon främst till för att behaga och duga åt honom. Hans aggressioner klandrar hon sig själv för: ”Vad hade hon gjort som fick honom att hata henne så mycket? Hon försökte göra allt för att vara perfekt i hans ögon. Men det gick inte. Denna strävan David hade mot perfektion höll på att knäcka henne. Trots att hon gick efter hans regelbok så var det alltid någonting som inte var bra.” (s.69). I slutet av romanen handlar livet inte längre om någon annan utan om henne själv: ”Hon kunde inte vända ut och in på sig själv mer. Hon hade gjort det i sju år, det fick räcka. Nu var det dags att hon tänkte på sig själv.” (s.458) Att påstå att Kristin hittar sig själv inom ramen för romanen vore felaktigt, men hon hittar sitt egenvärde. Det värde som David fråntagit henne genom ett destruktivt äktenskap tar hon enligt min mening tillbaks. Dels genom den inre förändring som exemplifierats via citaten ovan, men också genom att ingå som en självklar del i en ny gemenskap, ordna med ett eget boende och avancera i yrkesrollen.

### 6.1.2 Denise Rudbergs roman *Storlek 37* (2002)

I Rudbergs andra roman *Storlek 37* från 2002 är utvecklingsvägen inte lika tydlig, dock befintlig. I romanen möter läsaren hjältinnan Laura som i romanens början lever ett självdestruktivt liv med mycket festande och svåra familjerelationer. Trots att hon framstår som relativt ensam vad gäller nära relationer (de två vänner som figurerar lever familjeliv och har inte mycket tid till Laura) får man som läsare ett självsäkert intryck av hjältinnan. Då familjen felaktigt beskyller Laura för att vara alkoholist utbryter ett hätskt gräl. Laura gör upp med sin familj och de överklasskonventioner de förväntar sig att hon ska hålla sig till och avsäger sig rollen som ”det svarta fåret”, en roll hennes mor tidigare haft inom familjen. Hon klarar sig själv! Hon behöver ingen! (s. 159 ff.) Grälet blir upprinnelsen på hjältinnans utvecklingsväg. Trots att beskyllningarna är felaktiga får familjens yttrande Laura att fundera över sin roll och sitt eget värde: ”I hela den här nya fasen var Lauras mål att känna sig mer betydelsefull. Göra saker som var viktiga.” (s. 169). Vidare: ”Det måste till en förändring/.../ Som det var nu trivdes hon inte med något i sitt liv. Hennes familj respekterade henne inte. Hennes vänner förstod henne inte, eller rättare sagt, hade svårt att sätta sig in i hennes situation.” (s. 180-181)

Förändringarna Laura sedan gör är kopplade till yttre faktorer snarare än inre. Hon säger upp sig från sitt jobb, söker en utbildning, köper hus och slutligen träffar Laura en man. Dessa yttre faktorer är emellertid enligt min mening en förlängning av den inre utveckling som föregått dem. Genom att avsäga sig rollen som ”det svarta fåret” tvingas hjältinnan också att ta ansvar för sitt liv och sina handlingar och på så vis bli vuxen. Detta är en nödvändighet för att bli accepterad och tagen på allvar. Det är först efter familjegrälet som Laura tröttnar på det meningslösa festandet och beslutar sig för att ta avstånd från den typen av liv. Det är också i anslutning till grälet som hon inser att hon egentligen inte trivs på sitt jobb varför hon söker en vidareutbildning. Även i denna roman återfinns en hjältinna på jakt efter egenvärde, något citaten ovan vittnar om. Laura vill bli respekterad, hon vill vara betydelsefull och hon inser att Stockholms innekrogar inte erbjuder detta: ”Jag kan tycka det är jättekul att gå ner på stan en fredag när alla är där. Men jag har gjort det ett tag nu. Jag måste göra något annat.” (s.273). Rudberg lämnar många lösa trådar i romanen vilket innebär att den inre utvecklingens yttre uttryck inte följs upp särledes mycket. Romanen får ett abrupt slut i form av en epilög där läsaren förstår att Laura inlett en seriös relation med en man som tidigare i romanen figurerat

som en besvärlig romans, med vilken Laura dessutom är gravid. Vad gäller utbildning, familjerelation och husköp lämnas läsaren ovetande.

### 6.1.3 Emma Hambergs roman *Mossvikenfruar Chansen* (2005)

Offersituationen i denna roman består i att hjältinnan Anki blir bedragen av sin man, vilket orsakar deras separation. Offersituationen stärks sedan ytterligare då Anki upptäcker att hon är gravid. Anki gråter och skriker sig igenom den första tredjedelen av romanen. I detta skede slits hon mellan sin vilja att förlåta, glömma och fortsätta sitt äktenskap med Peter och sin aggression gentemot honom: ”Han ska dö. Jag ska fan döda honom/.../ Jag ska bara gå hem. Visa Peter korten, vänta på hans gråtande ursäkter, förlåta honom och glömma. Glömma! Låtsas som om det aldrig hänt och fortsätta. Så får det bli/.../ Gråter. Ska aldrig förlåta. Aldrig.” (S.52-53). Anki präglas av en passivitet långt in i romanen där skeenden runt hjältinnan, både bättre och sämre, sällan är uttryck för hjältinnans egen vilja utan snarare är härledningar ur andra karaktärers handlande och inverkan på henne. Att Anki lämnar sin man efter hans otrohet fungerar som ett bra exempel. Detta beslut är inte ett uttryck för en självständig viljeakt, utan istället ett beslut som fattas åt henne via grannen Linda som även hon blivit bedragen av sin man. Linda sätter Anki i en bil, kör henne till Stockholm och Anki ”finner sig” i det. Likaledes är det Ankis föräldrar som ordnar ett nytt boende åt henne i Mossviken och det är den nyfunna kärleken John som ”bestämmer” att hon ska flytta in till honom då hon efter en tid i Stockholm står utan bostad. Anki väljer enligt min mening mycket lite åt sig själv. En bit in i romanen har Anki en reflektion som förklarar delar av den passivitet hon ger uttryck för, men samtidigt låter hjältinnan växa:

Ibland när vi fortfarande var tillsammans, kunde jag fundera på hur det skulle kännas om det tog slut mellan oss/.../ Och jag var helt övertygad om att jag inte skulle överleva. Att jag skulle dö, om inte fysiskt så i alla fall psykiskt. För Peter har ju alltid varit mitt allt. Han har varit solen och jag har varit någon liten Neptunus eller Pluto som kretsat runt honom. Och hur skulle Pluto reagera om solen bara drog iväg. Pluto skulle vittra bort, eller slungas ut i universum för att aldrig hitta hem igen. Nu har solen gått iväg. Min sol. Nu är jag här. Mitt i värsta mardrömmen. Men Pluto lever. Hon lever inte med ett ständigt leende på läpparna, men hon lever. Överlever. Och det är nog konstigast av allt. Att jag klarade det. När jag såg de där fotografierna, Peters fotografier, då trodde jag att det bara fanns två alternativ för mig. Dö eller förlåta. Jag har varken dött eller förlåtit. (s.180-181).

Citatet ger uttryck för en nyvunnen styrka i det att Anki klarat något hon själv förutspått sig gå under i. Genom att upptäcka att hon trots allt klarar sig, låter separationen från Peter

hjäلتinnan växa som människa. Hon tvingas till insikt om att hon klarar sig själv, att hon är vuxen och inte behöver tas om hand. Strax härefter avsäger hon sig offerrollen: ”man kan ju se det på olika sätt. Numera ser jag det som tur att jag slapp undan. Han var ju inte schysst helt enkelt.” (s.240)

Innan hjäلتinnan avsäger sig offerrollen har hennes första viljeakt kommit till uttryck i romanen. Anki väljer att lämna kärleken John trots alla hans företräden. Han har tagit henne under sina vingars skydd, låtit henne flytta in och ställt i ordning barnkammare, men Anki förmår inte stanna hos honom. I ett brev till John förklarar hon: ”Finaste John. Jag känner mig jättedum, men jag måste åka. Du är bra på allt och jag är glad över att ha lärt känna dig, men jag måste åka. Det är bara så. Kram Anki. PS: Du är verkligen en toppenmänniska, men jag måste klara det här själv.” (s.225) I en reflektion som följer denna viljeakt blir hjäلتinnans inre utveckling tydlig: ”Känner mig så trygg. I mig själv/.../ Jag gjorde det. Jag bestämde själv. Bestämde hur jag ville ha det. Och det var bara att göra det. Inte svårare än så. Så som jag grämt mig. Så som jag brytt mig om vad alla tycker och tänker och känner. Men alltid struntat i vad jag kanske vill och känner.” (s.236) Ytterligare en gång presenteras en hjäلتinna som finner sitt egenvärde inom ramen för romanen. Genom att bejaka sig själv snarare än andra blir hjäلتinnan sin egen sol. Det är också via denna utveckling som Anki lyckas nå försoning med Peter, något som i sig vittnar om inre utveckling. Hon är färdig med sorgen och inser att hon istället för att som innan, ha Peter, nu har sig själv och att otroheten därmed förde något gott med sig:

För om det inte hade hänt, då hade jag ju aldrig varit här. På ett litet sjukhus i Tyskland, ute på ett äventyr, som faktiskt jag styr över. Jag styrde aldrig över mitt liv i Mossviken. Det var Peter som styrde. Och mamma. Och pappa. Och min syster och alla andra. Men inte jag. Aldrig jag. Så ska det inte bli igen. Inte en chans. (s.272-273)

Jag hör att han (Peter) gråter. Och det är en djup gråt. Den kommer från magen. Han gråter min gamla gråt. Den som jag är klar med nu. Jag kan inte trösta honom/.../ Han måste trösta sig själv. Det är enda sättet. (275-276).

#### 6.1.4 Emma Hambergs roman *Brunstkalendern* (2008)

I Hambergs andra roman möter läsaren tre till karaktären mycket olika systrar vars livsvägar flätas samman i och med deras faders hastiga bortgång. Två av dem, Marie och Lena är intressanta för analysen i detta skede då de genomgår en inre utveckling. Den tredje system



Åsa har en individuell problematik, men då en inre utvecklingsväg inte är möjlig att följa i Åsas fall utelämnas hon nedan.

I denna roman består hjältinnornas utveckling i viljan att förändra en livssituation som i offersituationen upplevs otillfredställande. I båda fallen syns hjältinnorna söka sitt egenvärde, men också självförverkligande. Romanen har ett öppet slut och lämnar hjältinnorna innan de idéer som föds ut hjältinnornas inre utveckling förverkligats inom ramen för romanen, varför utvecklingsvägen i ett avseende blir ofullständig. Läsaren får inte veta om drömmarna som de båda systrarna står inför att förverkliga i förlängningen utgör en positiv inverkan på hjältinnans liv. I båda fallen svarar faderns bortgång i något avseende som den utlösande faktorn av utvecklingsvägen, men denna ser sedan mycket olika ut mellan de båda systrarna.

Lena är redan i upprinnelsen av romanen i en offersituation. Som deltidsarbetande fyrbarnsmor med ansvar för alla hemmets göromål, ensam i en tvåsamhet, finner hon sig själv främmande:

Tårar på vippen att välla över. Men hon ska inte. Inte börja gråta. Vad är det med henne nu för tiden? Hon känner inte igen sig själv. Hon är så satans förbannad hela tiden. Och trött. Och ledsen. Förbannad, trött och ledsen. Som om all ork bara är borta/.../ Det känns som om hon är en enda stor kramp. Spänd, oförmögen att bli mjuk och följsam. Hon som alltid varit mjuk och följsam. (s.33)

Då fadern går bort kulminerar Lenas ångest och hon finner ingen annan utväg än att lämna sin familj för att hitta tillbaka till sig själv (s.157). Flykten från familjen låter Lena reflektera över sitt liv och hon inser att något måste förändras: "Lena sitter där i tryckkammaren och bestämmer sig. För att ta över sitt eget liv./.../ Hon är en kvinna i sina bästa år. Det måste vända. Hennes liv ska göra en u-sväng. Och den måste hon göra själv." Vägen tillbaka till jaget består för Lenas del i att uppmärksamma sig själv och sina egna behov. Först genom att ge sig av: "Jag måste rädda mig!" (s.157) sedan genom att staka ut ett nytt livsmål vilket hon sedermera arbetar för att förverkliga (s. 273 ff.). Denna väg består i att finnas till även för sig själv, inte bara för man och barn, och är knuten till yttre faktorer då den yttrar sig i drömmen om ett arbete utanför hemmet. Då hon slutligen återvänder hem och inför maken söker förklara sitt agerande blir avsaknaden av egenvärde själva orsaken till flykten: "Jag var så trött på att vara oviktig. Oviktig för mig själv alltså. Jag vill inte vara hemmafru, Robert. Jag vill jobba. Med nåt som är kul! Nåt som är jag. Eller som är vi. Jag vill att vi ska bli... mer tillsammans." (s.325) I Lenas fall föregår den inre utvecklingen dels en lycklig återförening

mellan man och hustru, dels möjligheten till att förverkliga en dröm och därmed i förlängningen sig själv.

Två händelser förorsakar den andra systemens offersituation och utvecklingsväg. Faderns bortgång utgör den ena och förlusten av ett uppskattat arbete den andra. Båda dessa variabler har enligt min tolkning utgjort Mariés fasta punkt i tillvaron och då dessa försvinner lämnas hjältinnan till att ställa frågorna: *Vem är jag? Vad vill jag? Vad har jag?* Faderns bortgång är särskilt svår då den gör Marie påmind om hennes egen dödlighet. Detta föranleder henne att betrakta sitt liv och dess innehåll utifrån. Från att ha varit fullt förvissad om att hon aldrig vill bilda familj och aldrig skulle vilja jobba med någonting annat än det hon gör, ter sig hennes liv innehållslöst: ”Det känns som jag tänker mer på mig än på farsan. På mitt liv. Tänk om jag bara försvann. Poff. Stendog med en White Russian i handen bakom nån bardisk. Det skulle kännas... snopet.../.../ Alltså, farsan hade ju hela sin gård, och morsan och oss och alla djuren. Vad har jag?/.../ Jag har ju inget!/.../ Tänk om jag bara dog. Fy fan. (s. 253-254). Upplevelsen av tomhet utvecklas snart till påtaglig ångest hos Marie och i självbevaringsdrift återvänder hon till det föräldrahem hon i hela sitt liv förkastat:

När Irene svängde in på gårdsplanen och parkerade bilen mot garaget släppte den. Den där gråten. Den där ångesten. Den där paniken. Den bara kom av sig. Hur kan något så mörkt bara försvinna? Som om alla tunga bördor låg kvar i lägenheten på Höbergsgatan. Högar av platsjournaler, det tomma kylskåpet, den tomma adressboken, det tomma... allt. Kvar./.../ Marie öppnade bildörren, ställde sig på gruset och andades in friden. Djupa andetag. (s.290)

För Marie blir hemkomsten och gården ett andningshål. Hon får tid att fundera över sitt liv och vilken riktning det ska ta. Hur livet ska få innehåll. Tydligast syns hjältinnans inre utveckling i förkastandet av sin gamla livsföring. Rockbaren som tidigare glorifierats är inte längre eftertraktad: ”Rock ´n` chock är en återvändsgränd. Och det känns... konstigt nog okej. Hon kan inte se sig själv bakom den där disken igen, leverera drinkar med svettingar under armarna, knulla lite med Snygg-Staffan, klappa Hells Angelssnubbar medhårs... Hennes ansikte blir suddigt där. Hon måste få ett skarpt fejs, ett tydligt.” (299). Denna förändring syns även tydligt då hon i en dialog med modern uttalat ber henne att inte sälja gården:

du har ju alltid velat bort. Alltid. Åsa och Lena har ju ändå gillat djuren. Men du, nej du har velat vara i stan, du. Med fart och fläkt. Nu kan du få lite pengar istället!/.../ Alltså Marie, om du verkligen ville ha gården skulle jag ge dig den på momangen, men jag känner ju dig. Du skulle bli galen här ute./.../ Skulle jag inte! Jag kanske var galen förut, men jag är inte det längre. Tror jag./.../ jag vill inte resa, mamma. Jag vill landa. Jag vill... Jag vill inte resa mer nu. Sälj inte. (s.341)

Hjältinnan ”landar” slutligen på gården i vissheten om att hon hittat rätt livsväg. På gården finner hon inre frid: ”Hon som aldrig sovit på nätterna. Nu sover hon. Folk som blir kära brukar säga att det känns i kroppen när det är rätt./.../ Känns rätt. Som i Maries kropp. Hon bara känner att det här är rätt. Hon ska vara här på gården. Nu. Förut var det fel. Nu är det rätt. Livet är inte alltid logiskt. (s.384) Härifrån lämnas hjältinnan att påbörja arbetet med en livsdröm som via krisen visat sig som en tänkbar möjlighet ut ur tomheten för hjältinnan.

### 6.1.5 Martina Haags roman *Underbar och älskad av alla (och på jobbet går det också jättebra)* (2005)

Denna romanens hjältinna utgör undantaget för den inre utvecklingsvägens befintlighet i valda romaner. Hjältinnan har offersituationen som gemensam beröringspunkt med de andra hjältinnorna i denna analys, men särskiljer sig sedan från dessa genom att inte ta sig ur den. Trots att Bella är den av hjältinnorna som tror sig veta exakt hur hon ska bota tomheten som råder i hennes liv redan från romanens början (nämligen skaffa ett bra jobb och en bra man) är hon den av hjältinnorna som på romanens sista sidor ses återkomma till utgångspunkten. Bella har däremellan haft en flyktig romans och på tvivelaktiga grunder också lyckats få ett ansett skådespelarjobb på Dramaten, men då tvivelaktigheterna uppdagas avskedas hon tvärt. Om nu Haag låtit hjältinnan i något avseende lära av sitt misstag skulle en utvecklingsväg, förvisso vag, möjligen varit synlig. Nu har emellertid Haag haft andra avsikter och låter därmed inte detta ske. Istället låter Haag hjältinnan kasta sig in i nästa dumdristighet med fokus på att lura sig till ytterligare ett jobb. Denna gång med falska förespeglingar om att hon talar flytande franska och utvecklingsmöjligheten går om intet.

### 6.1.6 Martina Haags roman *I en annan del av Bromma* (2008)

Haags andra roman fungerar som en uppföljare av *Underbar och älskad av alla (och på jobbet går det också jättebra)* (2005) och hjältinnan är densamma. Inom ramen för den andra romanen går det till skillnad från i den första, att skönja viss inre utveckling hos hjältinnan, även om den inte är fullt så påtaglig och framförallt mer tvivelaktig än hos vissa av de andra hjältinnorna.

När läsaren via denna roman återkommer till Bella har det gått sju år sedan sist. Bella har under dessa år hunnit gifta sig, köpa hus och föda två pojkar, men har inte lyckats att förverkliga sina skådespelardrömmar. Istället har hon fått arbete i TV4-receptionen och vare sig yrkesrollen eller kärleksrelationen skildras som tillfredställande.

Hjältinnan hamnar likt de andra hjältinnorna i en offersituation i romanen, denna gång bestående i misstankar om sin makes trohet. Offersituationen har dock inte särledes mycket att göra med den egentliga offersituationen Bella befinner sig i. Denna anses istället bestå i en ålderskris, där den svalnade relationen till maken förvisso spelar en roll, men inte utgör krisens fundament. Istället syns hjältinnans kris sprungen ur en känsla av otillräcklighet i vilken hjältinnan inte finner sitt livs prestationer stå i relation till vare sig sina önskemål eller sin ålder. Redan tidigt i romanen signalerar Bella ålderskrisen i en dialog med väninnan Kajsa reflekterar hon:

(Bella:) Usch. Det är så hemskt att bli gammal./.../ Jo, det är faktiskt helt värdelöst, det är kul fram till tjugofem ungefär, sen går det bara utför. En nerförsbacke som ofrånkomligen leder till ångest, död och förvirring. Man får 25 roliga år och sen 75 år i sorg och klagan. (s.24)

Senare tar krisen sig ett mer reellt och innehållsligt uttryck:

Jag har inget grepp om någonting just nu känns det som. Jag fattar inte, varför är det plötsligt som om jag har missat alla chanser? Livet har runnit mellan mina fingrar. Jag trodde liksom att mitt vuxenliv skulle bli mycket mer innehållsrikt och spännande, att den där frihetskänslan och tron på att allt var möjligt som man hade när man var yngre bara skulle utvidgas och bli större. Nu är det mer som om ingenting är möjligt längre. Var det här allt? Ska jag bli lite äldre och lite fulare för varje dag och sen tar det bara slut? (s.90-91)

I detta skede av romanen ser Bella sina svunna drömmar som en direkt koppling till makens framåtskridande karriär: ”Jag låter dina framgångar lägga sig som en våt filt över mina chanser till utveckling. Du skulle inte kunna jobba så här mycket om jag inte hämtade på dagis varje dag och alltid var hemma när de var sjuka och var den som gick på vartenda föräldramöte.” (s.70). Sett ur detta perspektiv är offersituationen i Bellas medvetande inte enbart åldersrelaterad utan också härledd ur hustru- och moderskapet vilka enligt hjältinnan har hämmande verkan på hennes livs möjligheter, medan maken inte begränsas. I ytterligare en diskussion med maken blir Bellas upplevelse av mindervärde i relation till maken tydligt: ”Jag ska finna mig i dina nycker och kastas hit och dit som en jäkla vante. Jag kanske också har en vilja! Jag kanske också har drömmar och planer. Men vi lever enbart ditt liv. Vad har jag? Ingenting! (s.94). Moderskapet och hustruskapet skildras ytterligare en gång som otillräckligt

för hjältinnan. Egenvärde och självförverkligande kräver ytterligare andra aspekter för att infinna sig.

Slutligen inser också denna hjältinna att självförverkligande och egenvärde kommer inifrån och att endast hon själv kan förändra sin livssituation: ”Det måste ju finnas någonstans inuti mig, något som jag brinner för, förutom att barnen ska ha rena kläder på sig när de går till dagis. Svaret finns djupt inne i mig, det gäller bara att locka fram det.” (s.129) Dessvärre sammanträffar denna företagsamhet med misstankarna om makens otrohet varför hjältinnans självförverkligande och inre utveckling kommer ur fokus. Istället följer en banal historia där en av makens beundrarinnor i ett sinnessjukt tillstånd lämnar Bella att dö i en bastu med värmeaggregatet på. Då Bella räddas ur denna situation och ges möjlighet att resonera med sin mörderska får läsaren dock ta del av en psykologisk progression hos hjältinnan där hon slutligen överger offerrollen:

Du ska ta dig samman och fixa till ditt eget liv. Jag har också trött, ända tills nu, att jag måste ha ett annat liv, men man har bara sitt eget, du kan inte få mitt och jag kan inte få ditt, man kan bara deala med sin egen situation. Man får utgå från sina egna förutsättningar och skaffa sig ett så bra liv man kan, det är ens eget ansvar! Det är inte någon annan som kommer lösa det åt dig. (s. 200)

Här syns enligt min mening viss utveckling. I ett tidigare skede skuldlade hjältinnan maken för sin egen stagnation, medan hon nu syns medveten om sitt eget ansvar för situationen. Bella byter på så vis en passiv hjältinneroll (offer under omständigheter) mot en aktiv hjältinneroll (eget ansvar) med följderna att en inre utveckling, trots romanens något nyckfulla andra del, gör sig synlig.

## 6.2 Jämförelse mellan chick lit och utvecklingsromanen

Med ovanstående utvecklingsvägar upptecknade och analyserade ställer jag mig nu frågan: ”Med vilken rimlighet kan chick lit romaner påstås vara utvecklingsromaner?” Närläsningen har visat att den utveckling hjältinnan i chick lit genomgår är av inre karaktär likt de kvinnliga utvecklingsvägar Järvstad (1996) analyserat. Detta skapar viss rimlighet till påståendet i sig, men chick lit genren delar ytterligare egenskaper med både den kvinnliga och den manliga utvecklingsromanen, vilket nedan synliggörs.

Järvstad (1996) konstaterar i de romaner hon undersökt att hjältinnan är hel i sig själv, eller med andra kvinnor, ytterst sällan med mannen. Vidare att protagonisterna söker finna mening

i livet via relationer och trygghet varför hjältinnorna oftast återfinns i intimsfären. Mor/dotterrelationen är ofta problematisk och modersfiguren erbjuder inte en positiv identifikationsmodell för hjältinnan. Detta förhållande råder även i chick lit romanerna, där modern ofta utgör en negativ kraft i hjältinnans liv. Det är intimsfären som dominerar och relationerna hjältinnan har till andra ges stort utrymme. Den relation som ges allra störst utrymme är emellertid den hjältinnan har till sig själv. Det är i denna som det nya jaget uppstår, enligt min mening, och inte i relationen till andra. En nära väninna har i vissa fall uppmuntrat och varit behjälplig på utvecklingsvägen och skulle därmed kunna påstås vara en motsvarighet till de intellektuellt lärda den manliga protagonisten i den manliga utvecklingsromanen möter (Järvstad, 1996), men slutligen är det hjältinnan själv som kommer till insikt om sitt jag. I *Chick Lit The New Woman's fiction*, (2006) skriver Umminger:

To those unfamiliar with the genre, chick lit might seem at first to be a category of novels primarily concerned with finding a mate – the search for a decent man in a sea of indecent “perverts and fuckwits” to quote Ms. Jones. And although this *is* a controlling feature of the genre, I maintain that in many of the books this quest for a partner is entirely secondary to the ongoing battle chick lit’s heroines are engaging with themselves (s.249)

I alla de romaner som analyseras i uppsatsen, ses hjältinnan genomgå en inre strid rörande livets mening, mål och innehåll i vilken hon försöker finna sig själv. Sökandet efter kärlek är sekundärt i relation till sökandet efter den egna identiteten. Målet är ofta kärlek, men vägen dit har ofta funnits kantad av existentiella frågeställningar rörande hjältinnans jag ”Vem är jag, vad vill jag, vad har jag?” Dessa frågor och utrymmet som delges denna problematik, där kärlekens omöjlighet förvisso kan utgöra en del, utgör enligt min mening romanens viktigaste tema då hjältinnan inte lyckas nå sitt mål förrän hon gett sig själv svar på de ställda frågorna.

Utvecklingsromaner betraktas enligt traditionen skildra hjältar och hjältinnor som under berättelsen gång lämnar sin ungdom för det vuxna livet (Susan Fraiman, 1993). I vissa avseenden kan de valda chick lit romanerna anses fungera i en sådan definition trots att läsaren i dessa fall inte möter hjältinnan under en längre tidsperiod som därmed erbjuder ett tidsperspektiv där den fysiska övergången mellan de två livsstadierna ges utrymme. Detta eftersom övergången mellan stadierna i chick lit kan påstås ske på ett mentalt plan där den fungerar som resultatet av den kris hjältinnan genomgår/genomgått. Chick lit handlar många gånger om att inse att man nu är vuxen och själv måste ta ansvar för sitt liv istället för att förlita sig på andra. Fraiman (1993) ger ytterligare dimensioner till den kvinnliga utvecklingsromanen som överensstämmer med chick lit genrens identitetssökande motiv: ”I

Would say that these narratives do not simply proceed toward the destination of adulthood but go on themselves to constitute the adult self, which is always fluid and emergent. (s.xiii, Preface). Hjältinnorna är åldermässigt vuxna då läsaren möter dem, men de försöker fortfarande definiera sin identitet som vuxna kvinnor. Även Fahlgren (Hårdstedt, 2008) har påpekat att chick lit till största del handlar om att förstå sig själv, vilket till viss del stödjer en sådan uppfattning.

I de fall hjältinnan inte är singel i de fokuserade romanerna, skildras äktenskapet som otillfredsställande. Kvinnan är i dessa fall, precis som Järvstad konstaterat i sin analys, inte "hel" med mannen och relationen med honom blir slutligen ohållbar varför hjältinnan vidtar åtgärder exempelvis i form av separation från mannen. Ofta är det just ett uppbrott från en relation som utgör upprinnelsen till den utveckling hjältinnan i chick lit sedan genomgår. Järvstad (1996) menar att det i den manliga utvecklingsromanen finns en föreställning om att man inte kan lära känna sig själv förrän man är ensam och det är de facto genom att inte alls vara, eller inte längre vara, i en relation som hjältinnan i chick lit hittar sitt nya eller ursprungliga jag. Hjältinnorna i valda romaner är med inga undantag ensamma då de söker sig själva varför chick lit i detta avseende följer den manliga utvecklingsromanens struktur. Lena, Anki och Bella (i Haags andra roman) är förvisso gifta/sambo, men lever åtskilda från sina män då de bestämmer sig för att själva styra sina liv. I den manliga utvecklingsromanen är frigörelsen ett mål i sig (Järvstad, 1996), i chick lit är frigörelsen inte ett mål, utan en nödvändighet för att alls komma vidare i ett identitetssökande. Detta gäller inte enbart de hjältinnor som lever i ett förhållande med en man som de i något avseende frigör sig ifrån, utan också för Laura och Marie som även de erfar frigörelse i någon form. För Laura yttrar sig frigörelsen i ett uppbrott från familjen som därmed påbjuder hjältinnan att mogna och ta ansvar för sitt liv och för Marie möjliggörs den inre utvecklingen genom frigörelsen från ett gammalt och invariant livsmönster.

Det öppna slutet som enligt Järvstad (1996) är ett av den kvinnliga utvecklingsromanens kännetecken är sällsynt i chick lit genren, (dock förekommande), vilket kan tolkas som ett uttryck för de populärlitterära genrernas deterministiskt lyckliga slut. I romantiska genrer utgörs det deterministiskt lyckliga slutet ständigt av en förening mellan kvinna och man exemplifierar Larsson (1989), och en efterföljande epilog där författarinnan låter den numer själsligt utvecklade hjältinnan inleda en relation, alternativt få en redan existerande att fungera, är ett återkommande drag i de fokuserade romanerna. Nilson (2008) har genom

analyser av chick lit romaner funnit det deterministiskt lyckliga slutet i form av förening mellan hjältinnan och en man, vara möjligt först efter att hjältinnan mognat eller kommit till insikt om sig själv: ”Att hitta sig själv innebär ofta ett slut på singelskapet i chick lit, men det är viktigt att komma ihåg att det är två skilda saker. Hjältinnan mognar och hittar rätt i livet, vilket är steg 1 och först då kan hon hitta kärleken, vilket är steg 2.” (Nilson, 2008 s.71). Nilsons formel visar sig riktig även inom de för uppsatsen fokuserade romanerna. I samtliga fall, får hjältinnorna inte kärlekslivet att fungera förrän de uppmärksammat sin egen viljas angelägenhet. Att Bella, som i den första romanen inte ses genomgå någon utveckling, i slutet av romanen återfinns vid utgångspunkten, stödjer också Nilsons formel. Bella har inte funnit sig själv inom ramen för romanen – varvid hon heller inte lyckas finna kärleken. Om hjältinnan i chick lit inte uppnår sitt mål står hon i begrepp att göra det, vilket istället överensstämmer med den manliga utvecklingsromanens modell där hjälten mot slutet av romanen syns göra detsamma (Järvstad, 1996). Målen är dock inte likartade, snarare antiteser. Då männen söker frigörelse, söker kvinnorna relation.

Ur ytterligare perspektiv syns chick lit-genren följa den manliga utvecklingens struktur. Själva utvecklingsvägen anammar ett manligt perspektiv då den är framåtskridande och linjär istället för uppbruten och cirkulär som kvinnornas i Järvstads analys (1996). Händelserna som tillsammans genererar hjältinnans utveckling sker kronologiskt, hakar i varandra och skapar slutligen något nytt – först ett ”nytt” jag, därefter (vanligen) en ny relation till en man. Hjältinnan tar också steget från att vara enbart objekt till att vara subjekt då vi möter henne i ”jag-form”. Jag-formen förhindrar emellertid inte hjältinnan från att objektifiera sig själv, vilket den kroppsliga fixeringen är ett tydligt exempel på, men jag-formen möjliggör i förlängningen en objektifiering även av mannen (så som kvinnan objektifieras i den manliga utvecklingsromanen). Läsaren möter mannen genom hjältinnans ögon, och i dessa är mannen ibland inget annat än en köttslig varelse som bedöms enkom utifrån yttre attribut och företräden. Objektifieringen av det motsatta könet är emellertid inte det enda hänseendet som låter chick lit anta en manlig utvecklingsromans modell i relation till det andra könet. Larsson (2007) påpekar att chick lit särskiljer sig från äldre tiders romantik då den utspelar sig mellan två eller flera kärlekar och därmed inte fokuserar enbart en romans. Detta är fallet i flertalet av de fokuserade romanerna. Sexuell erfarenhet erhålls inte enbart från en sexuell partner i chick lit utan oftast från två, och likt den manliga protagonisten möter både den syndfulla och den



upphöjt kyska älskarinnan på sin utvecklingsväg (Järvstad, 1996), konstateras hjältinnan i chick lit möta både Don Juan och sagoprinsen på sin.

### 6.3 Chick lit som en variant av utvecklingsromanen

Att utveckling de facto äger rum i dessa romaner har ovan synliggjorts och gemensamma drag med tidigare konstaterade utvecklingsromaner har kunnat presenteras. Detta sammantaget skapar viss rimlighet i påståendet att chick lit-romaner också är utvecklingsromaner. Chick lit-genrens tema och motiv inlemmas väl i följande definition av utvecklingsromanen: ”/.../ Wilhelm and his kinsmen (manliga protagonisten) look around, ask themselves where their unique talents lie, and self-consciously determine to cultivate those talents./.../ the form (utvecklingsromanen) represents the hero ”choosing his friends, his wife, and his life work” and chronicles his educative wrong choices en route to right ones.” (Fraiman, 1993, s.5). Hjältinnornas utvecklingsväg i chick lit är förvisso knuten till intimsfären. De manliga protagonisterna söker vida kring, medan hjältinnorna blickar inåt för att besvara samma frågor. Även hjältinnorna söker svar på vad de vill samt bör göra och försöker åstadkomma något nytt. Likaså är valet av man, utbildning och yrkesval två bärande teman i dessa romaner och vänskapsrelationer ges i somliga av romanerna stort utrymme. Chick lit kan utifrån detta perspektiv väl fungera under definitionen av utvecklingsromanen.

Ändå vore det enligt min mening felaktigt att fastslå en sådan förståelse av chick lit, då genren på så vis åläggs anspråk den inte har. Genren har i egenskap av att vara populärlitteratur som främsta syfte att underhålla sin läsare, varför litterära kvalitéer och djuplodande teman står åt sidan. Kathy Yardley skriver: ”As Chick Lit authors, we’ll have messages, themes, and insights, of course. But our primary job is to entertain. We’re not finding the cure to cancer here.” (2006, s. 5). Att chick lit och seriöst syftande utvecklingsromaner är författade i två olika litterära fack, varav det ena anses ha litterära kvalitéer och det andra roande, är synligt på flera nivåer i texterna. Inte minst påverkas utvecklingsvägen som i denna uppsats fokuserats, genom genrernas divergerande kontexter. Substantiellt kan den inre utveckling som gestaltas i respektive genre inte likställas. I utvecklingsromanen är den inre utvecklingen betydligt mer djuplodande. Läsaren följer protagonisten under en lång tidsperiod där fokus ofta ligger på skildringen av övergången mellan barndomen och det vuxna livet (Järvstad, 1996). På så vis ges läsaren god inblick i protagonistens beskaffenhet och utvecklingsvägen

tillåts anta större dimensioner än den som presenteras i chick lit, som istället svarar för en slags allmängiltiga klichéer. Hjältinnorna i chick lit mognar och kommer till insikt om att meningsfullhet, egenvärde och självförverkligande inte tilldelas en, utan förvärfvas, vilket förvisso är en viktig insikt, men samtidigt inlemmar hjältinnornas utveckling i talesätt som ”man är sin egen lyckas smed” och ”livet blir vad man gör det till”. Inte desto mindre syns hjältinnorna överge en inledningsvis passiv roll för en mer aktiv hjältinneroll vilket påvisar att personlig utveckling ägt rum. De psykologiska perspektiv Järvstad tillåts applicera på sina fokuserade romaner, skulle emellertid ha stora svårigheter att fästa på de analyserade romanerna i denna uppsats. Inte minst eftersom tidsperioden läsaren möter en hjältinna i chick lit är situationsbunden och mycket kort med påföljden att materialet som möjliggör en djupgående psykologisk analys av hjältinnan inte erhålls. Ett omvänt resultat vore emellertid mycket förvånande då genrerna är författade i divergerande kontexter med skilda syften.

#### **6.4 Hjältinnor kontra kvinnobild – postfeministiskt språkrör**

Mycket av den kritik som riktats mot populärlitteraturens romantiska genrer riktar sig mot de genusstereotypa mönster som syns återskapas och underbyggas i romanerna: ”In addition, characteristics that contribute to such novels’ infectious quality and commercial appeal can be appropriated to support gender stereotypes, specifically that all women are dreamy, artificial, or silly.” (Ferris och Young, 2006, s.29). Chick lit specifikt ses av många som postfeministisk litteratur vilket innebär att feminismen via genren urlakas (McRobbie, 2007). Ämnen som av kvinnorörelsen tidigare dryftats med största seriositet aktualiseras nu med självkritisk humor. Den återkommande besattheten kring vikt och utseende inom chick lit genren är ett exempel på detta: ”Looks are a form of currency that aid not only one’s search for a mate but also one’s ability to secure that promotion, get that next job, and become a fully realized human being.” (Ferriss och Young, 2006, s.240). Ett vackert yttre ses som en förutsättning för att bli bekräftad som människa (i förlängningen som kvinna) vilket direkt motarbetar feminismens kamp om att avsexualisera kvinnan och låta henne bli ett subjekt istället för ett objekt (Björk, 1996). Oron kring det egna utseendet samt dess eventuella otillräcklighet har överensstämmande funnits vara ett bärande tema i de lästa romanerna. Normen av ett vackert yttre syns också vara densamma som populärkulturen via sina identifikationsmodeller ofta underbygger. En modemedveten, smal och sexig schablon (Hirdman, 2001) nedan exemplifierad via Hamberg:

Ja, Marie är lyckligt lottad. I genlotteriet drog hon en högvinst. Fick sin pappas breda axlar, sin mammas lilla midja, sin moster Monikas svängiga putrumpa och farfar Allans långa ben. Lillasyster Lena har alltid varit så bitter på Marie. För Lena ärvtde precis tvärtom. Mammas smala blåmesaxlar, pappas breda midja, mammas enorma lagårdsröv och moster Monikas korta korvben. (Hamberg, *Brunstkalendern*, 2008, s.38).

Föreställningen om att man som kvinna bör vara smal är återkommande hos hjältinnorna. Om hjältinnan inte redan bantar finns där en föreställning om att hon borde göra det, eller är hon rädd för att i framtiden bli överviktig. Alternativt glorifieras en svunnen tid då magen var plattare och bröstet spänstigare. Ytterligare andra yttre attribut ges stort utrymme. Inte minst modemedvetenheten. Macdonald (1995) menar att kvinnor sedan slutet på 1900-talets starkt kommit att sammankopplas med konsumtion: "If food is reputedly the route to the male heart, shopping, preferably on an unlimited budget, is the imagined pathway to a woman's." (s.73). Detta påstående kan utan svårighet generellt appliceras på anglosaxisk chick lit, men kommer endast till specifikt uttryck i det svenska urvalet romaner genom Rudberg. I romanen *Väninnan* (2000) fyller inhandlandet av exklusiva kläder hjältinnan med välbehag: "Totalt gick allt på 21 630 kronor. Det svindlade till lite för Kristin när hon betalade. Men sen kändes det som om hon flög fram när hon gick med påsarna svängande till rulltrappan." (s.274) I övrigt finner jag konsumtionen vara nedtonad i jämförelse med den anglosaxiska motsvarigheten. Hjältinnorna är mycket måna och medvetna om sina klädesval, men väljer plagg från en redan befintlig garderob istället för ur modebutiker. Lundhag (2007) har via sina analyser av svensk chick lit kommit till samma slutsats och menar att detta kan vara ett resultat ur det faktum att svenska chick lit hjältinnor är mer ensamma än anglosaxiska, och att shopping i egenskap av att vara en social företeelse påbjuder en väninneekrets som ofta saknas i den svenska varianten.

Rudberg låter vidare de klädesmärken, i vilka hjältinnan klär sig samt de kosmetiska produkter hon använder vara ett uttryck för den sociala klass hjältinnan tillhör. Genom att drapera sina hjältinnor i dyrbara klädesmärken underbygger Rudberg hjältinnornas höga civilstatus och påvisar därmed enligt min mening en inställning om att den kvinnliga identiteten till stor del sitter i hennes yttre attribut. Detta stämmer också till viss del med det resonemang Hirdman (2001) och Björk (1996) för om populärkulturen generellt, i vilken kvinnan ikläder sig kvinnlighet. Kläderna representerar i dessa fall vilken sorts kvinna protagonisten är. Att hjältinnorna kommer från rika/adliga familjer syns i Rudbergs fall inte via hjältinnans yrkesroll eller inre reflektioner utan genom hennes ekonomiska oberoende vilket låter hjältinnan ikläda sig exklusivitet (som implicit utgör en del av hennes

personlighet). Samma mönster, att låta hjältinnans kläder vara språkrör för hjältinnans status och personlighet, återfinns hos Hamberg. Genom att låta Anki (*Mossvikenfruar Chansen*, 2005) gå runt i randiga tröjor från Lindex understryker Hamberg hjältinnans ordinäritet:

Och om man har något extra fiffigt och piffigt här i Mossen så blir det bara snack. Antingen tror man att man är något, eller så tror alla att man är rik. Och tror alla att man är rik så tror alla att man är en allmänt otrevlig människa. För det måste man ju vara om man är rik. Med andra ord: trendiga kläder, det får bli i mitt nästa liv. Till dess: randiga tröjor. (s.19)

Både Kristin och Laura i Rudbergs romaner (2000, 2002) är exempel på hjältinnor vars vackra yttre direkt sammankopplas med deras framgångar. I Kristins fall utgör viktminskningen en viktig del i förvärvandet av självförtroende och i *Storlek 37* (Rudberg, 2002) ses ett vackert yttre vara en direkt nödvändighet för att alls nå målet familjebildning. Om Lauras bröstoperation får man till exempel veta: "Visst hade Laura oroat sig något över att en gång kanske inte kunna amma sina barn, men det fick hon skjuta på framtiden. Hon var ju tvungen att leva här och nu. Och hade hon inte opererat sig, hade hon väl helt försatt chanserna att överhuvudtaget träffa någon att få barn med." (s.29) Ett liknande resonemang återfinns hos Bella då hon delger läsaren sin "ängestlista" (Haag, 2005):

Allt i min garderob är från 1993. Jag har ingen att dela livet med, dagarna bara går och jag kommer aldrig hinna träffa någon vettig man att skaffa barn tillsammans med, eftersom jag kommer att ha passerat klimakteriet innan jag tillslut kommer att hitta någon som jag passar ihop med. Någon som tycker det är superfränt med en som travar omkring i gamla modekläder från 1993. (s.13)

I de fall hjältinnan inte passar in i populärkulturens mall av kvinnlighet har hon en föreställning om att detta är en brist hos henne själv. Anki i *Mossvikenfruar Chansen* (2005) vet exempelvis om att hon har tråkig klädstil, men ursäktar sig för läsaren med att hon egentligen vet vad som gäller, men bor i en småstad som inte tillhandahåller kläder som återfinns i Elles modereportage (s.19). Senare i romanen har Anki en reflektion som låter läsaren veta att hon inte är kvinnlig överhuvudtaget grundad på en klichéartad framställning av kvinnlighet:

Jag har kommit på att jag innerst inne är okvinnlig. Kan en kvinna bära på en mörkare hemlighet än så? Att man innerst inne inte gillar att laga mat, raka benen, le snällt åt dumma skämt och prata menssmärton och penislängder med sina väninnor. Linda är väldigt kvinnlig (eller varför kallas det kvinnligt, att gilla mat och snacka sex? Det är väl precis lika manligt? Konstigt. Mänskligt kanske det är. I såna fall är jag omänsklig. Det lät nästan värre än okvinnlig)./.../ Nu när jag brevväxlar med mitt inre lite grann så har jag ju insett det. Att jag verkligen, verkligen inte bryr mig. Och jag har aldrig gjort det. Men jag har låtsats. (s.144)

David Margolies uppfattning om den romantiska genrens bekräftande av genuskonstruktioner åberopas hos Makinen (2001) och överensstämmer också väl med de lästa romanerna: "the narratives serve to naturalise male aggression and female obsessive concentration on men. The women's 'insecurity' in relation to the hero and her 'guilt' in misunderstanding him and in arousing his desire, are also naturalised as part of being a woman." (s.32) Särskilt tydligt syns osäkerheten och skulden via Ankis och Kristins relationer till sina män (Hamberg, 2005/ Rudberg, 2000), där de klandrar sig själva för mannens osolidariska handlande och besattheten kring mannen samt att hitta en partner ges tydligt uttryck både via Laura (Rudberg, 2002) som träffar ett stort antal män i hopp om att den rätte ska infinna sig och via Bella (Haag, 2005) som bland annat låter singelskapet utgöra en punkt på sin ångestlista.

## 6.5 Hjältinnor kontra kvinnobild – "feminism light"

Trots att Chick lit inte kan påstås vara ett undantag från den populärkultur som ofta sägs underbygga genuskonstruktioner talar forskare ibland om "feminism light" då de problematiserar genren (Nilson, 2008). Marie Pettersson ställer sig frågande till en sådan inställning. I *HD* (2007) skriver hon:

Ger verkligen chick lit ett alternativ till den traditionella bilden av manligt och kvinnligt eller är det bara en uppdaterad version av en genre där kärleken innebär lösningen på hjältinnans problem? Speglar dessa böcker kvinnors verklighet? Är de användbara i kampen mot förtrycket av kvinnans kropp och tankar?/.../ De (hjältinnorna) låter männen definiera verkligheten och byter gärna fritidsintresse, musiksmak eller klädstil för att passa in. Kvinnorna bantar och männen kör sportbil, kvinnorna är gravida, männen är rika. Mannen läser facklitteratur och kvinnorna läser chick lit. Kvinnorna fnittrar och männen snickrar – isärhållandet av könsrollerna görs med anmärkningsvärd noggrannhet./.../

Genom min närläsning av romanerna syns Peterssons kritik riktig i många avseenden. Kvinnoklichéer figurerar i allra högsta grad, några av dem exemplifierade ovan. Även Makinen (2001) redogör för hur romantikgenren placerar kvinnan i beroendeställning till mannen, placerar henne i hemmet och ger henne kvinnliga egenskaper i form av passivitet och relationella prioriteringar. Att hjältinnorna i chick lit är hustrur, döttrar, mödrar och älskarinnor snarare än politiker, miljöaktivister och forskare, går inte att förneka. Det är i vissa avseenden drömmande hjältinnor med siktet inställt på kärlek som figurerar i dessa romaner. Tillika placerade i intimsfären där de förväntas behaga man och barn. I de exempel där man och barn ännu inte finns i hjältinnans liv är detta trots allt ett av de mål hjältinnan strävar mot. Ett undantag i detta hänseende presenteras dock via Hamberg och

romankaraktern Marie i *Brunstkalendern* (2008). Denna hjältinna har inte för avsikt att bilda familj och representerar enligt min mening istället en slags klichéartad manlighet då hon reflekterar över sexualitet och relationer:

Karlarna är så himla coola inne på klubben. Muskler, hästsvansar, bra självförtroende och det bjuds på drinkar och det ska åkas både över hela kontinenten och det är frihet och kravlöst och sexet är här och nu och svinbra och så markerar de att de inte vill ha något fast förhållande och så tycker man det låter toppen men sedan vill de sova över hela tiden och ha kalsonger i ens egen byrå och sedan börjar de undra var fan man håller hus och det ska kommas hem i tid/.../Nej tack. Karlar är barn. Marie vill inte ha barn. Har aldrig velat. (s.37)

Faktum kvarstår dock. Undantaget Marie är singelhjältinnorna mer eller mindre uttalat relationssökande med egen familj som målbild. Det bör emellertid än en gång påpekas att utrymmet som delges relationssökandet inte är lika stort som utrymmet det egna identitetssökandet har.

Stereotypa ”kvinnliga” reflektioner och beteenden kan konstateras vara frekventa i romanerna, men problematiseras samtidigt av hjältinnorna själva varför man ändå kan påstå romanerna till viss del handla i feminismens sak. Hamberg ifrågasätter själva föreställningen om kvinnlighet (diktomin) via Ankis reflektion, vilken citerades under föregående punkt ”Det är väl precis lika manligt? Konstigt.”(*Mossvikenfruar Chansen*, 2005, s. 144), men genussystemet ifrågasätts på ytterligare andra vis i romanerna. I synnerhet av de hjältinnor som redan lever i en tvåsamhet med en man och inte bara i fantasin har en föreställning om hur en kärleksrelation yttrar sig. För de hjältinnor som ännu inte funnit kärleken är synen på mannen ofta romantiserad och överensstämmande med tidigare romantiska genrens (antifeministiska) syn. Mannen fungerar då som en lösning på kvinnans problem, uppfyller henne och ger hennes liv innehåll (Makinen, 2001). Allra tydligast gestaltas detta via Bellas dagdrömmar i Haags första roman:

Med ens känns allt så självklart. Dåså. Nu kan jag sluta leta. Här är han. Han som jag längtat efter sen Staffan. Jag ser redan nu framför mig hur vi åker skidlift i Alperna tillsammans. Jag har flätor och rosa stickad polotröja och han har solbrillor och skrattar åt allt jag säger./.../Jag ser framför mig hur vi går på långpromenad på Djurgården med en prickig barnvagn och det är en vacker vårdag med blommor överallt och fåglar som sjunger två och två och vi gullar med vår bebis och pratar om just den här dagen./.../ (2005, s.49)

För de hjältinnor som redan lever i en relation divergerar emellertid synen på mannen från tidigare romantiska genrens. Istället för att utgöra en lösning på kvinnans problem, fungerar mannen i dessa fall främst som skapare av problem. I Lenas fall (Hamberg, 2008) är mannens

oförmåga att avlasta henne i hemmet direkt anledning till den kris hon befinner sig i. I Kristins fall (Rudberg, 2000) kväver maken både hennes självförtroende och hennes möjligheter till yrkesavancering. Detsamma gäller Bella i Haags andra roman och för Anki (Hamberg, 2005) fungerar mannens otrohet som katalysator av kristillståndet hjältinnan hamnar i. Singelhjältinnornas romantiserade bild av mannen har följaktligen föga gemensamt med de sambovarande kvinnornas erfarenheter.

Även om de stadgade kvinnorna övergett en klichéartad föreställning om mannen i detta skede av romanerna, befinner de sig trots allt fortfarande i kvinnliga handlingsmönster. Vardagsproblematiken kring städning, tvätt och barn fortsätter vara kvinnans ekvation att lösa, men inte utan att ifrågasättas av hjältinnan. I Lenas fall leder ifrågasättandet till ett direkt uppbrott från maken och resulterar i en feministisk dagordning vid hemkomsten (Hamberg, 2008, s.325-328). För Bella yttrar det sig i diskussioner om hämmade utvecklingsmöjligheter (Haag, 2008, s. 70). För Anki och den kuvade Kristin stannar ifrågasättandet vid inre reflektioner så länge de fortfarande lever med sina respektive män, men ges reellt uttryck då de påbörjar sina respektive utvecklingsvägar. Båda hjältinnorna tillåts då se tillbaka på sina liv och komma till insikten om att de varit offer under genussystemets normer, men att de nu ska styra själva (ovan exemplifierat via hjältinnornas respektive utvecklingsvägar).

Makinen (2001) citerar Janice Radway angående de frekventa kvinnoklichéerna i den populärlitterära romantiken: "By picturing the heroine in relative positions of weakness, romances are not necessarily endorsing her situation, but examining an all-too-common state of affairs in order to display possible strategies for coping with it." (s.34). Eftersom författarinnorna till valda romaner inte låter hjältinnorna nöja sig med den genuskonstruerade roll de tilldelats/tagit konkretiserar författarinnorna enligt min mening kvinnors problematik. Genom att därefter låta hjältinnorna göra uppror mot förväntade handlingsmönster och beteenden presenterar de ett feministiskt initiativ i form av självförverkligande. Att moderskapet och hustruskapet som i tidigare romantiska genrer varit målet, nu skildras som otillräckligt för chick lit hjältinnans välbefinnande kan i sig anses vara ett feministiskt uppslag, vilket påvisar att hjältinnorna som skildras i romanerna tagit intryck av kvinnokampen som föregått dem. Kvinnan blir inte längre förverkligad genom man och barn. Hon förverkligar sig själv. Något som också påvisats via hjältinnornas inre utvecklingsvägar ovan. Sett ur detta perspektiv är utvecklingsvägen inte endast en väg till egenvärdet och självförverkligande utan också en flykt från genusstereotypa mönster.

Utvecklingsvägen i sig tillåts ta sig an ett feministiskt perspektiv då hjältinnorna tvingas/tillåts överge den passivitet som vanligen förknippas med populärlitteraturens kvinna, för handlingskraft, vilket vanligen sammankopplas med den manliga motsvarigheten (Makinen, 2001). Pettersson skriver:

Hjältinnorna har kraften och orken att bryta upp och börja om, de ställer kraven på nyordning och antyder rent av ibland en feministisk dagordning. Den passiva kvinnorollen ersätts av en aktiv hjältinneroll, man byter jobb och stad, man bryter med gamla mönster och söker aktivt nya, fräscha. Här finns ansatserna, försöken att teckna moderna kvinnoporträtt. (HD, 2007.12.17).

I *Dagens Nyheter* (2007.01.23) låter Lisbeth Larsson genren få feministiska anspråk genom divergerande egenskaper i relation till äldre tiders romantik (till exempel romaner författade av Jane Austen och systrarna Brontë). Hon menar att då äldre tiders kvinnliga protagonist visade sitt sanna jag genom att stå upp för kärleken, står hjältinnan i chick lit upp för sig själv. Först därefter kan hon finna kärleken påpekar Larsson och Nilson (2008) presenterar en liknande formel vilken ovan förevisats. Pettersson (2007) å sin sida håller inte med utan intar en mer konservativ hållning som till viss del lutar sig tillbaka på den kritik som tidigare riktats mot romantiska genrer, i vilken mannen utgör en lycklig lösning på kvinnans bekymmer och därmed underbygger kvinnans beroendeställning till honom, rättfärdigar genussystemet och motarbetar feminismen (Makinen, 2001). Pettersson menar att de feministiska anspråk som trots allt stått att finna i romanerna kullkastats i samma ögonblick som hjältinnan finner en man: ”Jag önskar bara att jag kunde radera bort dessa böckers sistakapitel – the happy end, förlösningen i armarna på den nya Mannen/.../ Att det sker i sistakapitlet gör det omöjligt för oss att veta om resultatet verkligen blir en feministisk framgångssaga och ett jämställt förhållande, men rent statistiskt säger vi: not.” Denna uppsats har emellertid en alternativ tolkning. Det är sant att den feministiska framgångssagan lämnas oskriven (dock inte med nödvändighet oförverkligad imaginärt enligt min mening. Att framgångssagan lämnas oskriven hindrar inte läsaren från att i fantasin skriva denna saga färdig, även om Pettersson (2007) inte tycks se detta som en möjlighet.) Det är också sant att hjältinnan via föreningen med mannen inlemmas i äldre romantiska genrens kärlekskoncept, med konsekvensen att hon till viss del blir en kliché. Men, Pettersson förbiser att mannen inte är en nödvändighet för hjältinnan i chick lit. Larsson (2007), Nilson (2008) och denna författare konstaterar att hjältinnan är hel i sig själv. Själva utvecklingsvägen som föregått föreningen har enligt min mening visat att hjältinnan klarar sig också utan en man i en anda som minner om 70-talets feministiska ”kvinnor kan - kampanj”. I chick lit utgör mannen



ingen lösning på hjältinnans problem som i tidigare romantiska och antifeministiska genrer. Problemen har hjältinnan rätt ut på egen hand – innan föreningen. Kärleken blir därmed en självständig viljeakt och har i detta avseende, därför mycket lite att göra med tidigare klichéartade kvinnoporträtt enligt min mening. Om de populärlitterära romantiska genrer skrives skriver Makinen (2001):

*.../feminist writers find it hard to negotiate a genre predicated on the unequal power relations between men and women, where getting the man is the happy solution to the woman's worries, thereby underwriting her dependency on the male./.../ Few feminist writers have tried to appropriate the genre. (s.41)*

Det kan tyckas att chick lit fungerar som ett feministsikt alternativ av den romantiska genren i relation till annan romantisk populärlitteratur i och med den inre utvecklingsvägen som föregår relationen till mannen. På detta vis lyckas författarinnorna bakom genren enligt min tolkning skapa en självständig hjältinna som klarar sig utan en man, men som finner nöje i att dela livet med någon.

Avslutningsvis tillåts ett feministiskt anspråk appliceras på genren via subjektiva och kvinnliga berättarrösten. Romanerna är oftast skrivna i "jag-form" vilket anses vara ett sätt för författarinnan att skapa en intim relation mellan läsaren och hjältinnan varför identifikationen med karaktären enklare möjliggörs (Ferriss och Young, 2006). Ytterligare vinster står också att finna: "The move toward first-person voice in most contemporary chick novels/.../ also offers at least a temporary escape from the feeling of constantly being watched or controlled by a male-dominated society." (Ferriss och Young, 2006, s. 196). I förlängningen innebär berättarrösten enligt min mening att kvinnan inte endast ges en temporär egen röst inom romanens ram, utan också i samhället utanför. Genom att vara ett kommersiellt fenomen med många olika subgenrer representeras kvinnors olika röster inte bara skönlitterärt, utan också i diskursen som omger genren och som finns i samhället utanför fiktionen. Därmed kan genren ses som ett medel för kvinnan att ta den plats feminismen förespråkar att hon ska ta.

## 7. Avslutande kommentar med slutsatser

Trots att analysen av de fokuserade romanerna inte tillåts sätta likhetstecken mellan genren chick lit och utvecklingsromanen kullkastar utvecklingsvägarnas förekomst i chick lit-romanerna till viss del uppfattningen att genren endast är ”silliness”, ”frothy”, ”prosy”, och ”pedantic” (Ferriss och Young, 2006). Till följd av utvecklingsvägens befintlighet bevisas chick lit-hjältinnan inte enbart vara en shoppande, manssuktande, drömmande och dumdristig karaktär. Hon antar också inre dimensioner och utvecklas i något avseende (undantaget Bella). Därför anses viss rimlighet i påståendet att chick lit är utvecklingsromaner föreligga, även om genrerna till följd av sina olika litterära fack, samt skilda syften, hindrar dem från att likställas. Sammanfattningsvis konstateras att hjältinnornas utveckling följer den kvinnliga utvecklingsromanen rörande innebörden då den är inre, relationell samt sker i intimsfären (Järvstad, 1996), men att den strukturellt följer den manliga utvecklingsromanens modell då den är framåtskridande och linjär samt kräver frigörelse (Järvstad, 1996). De populärlitterära genredragen i chick lit samt det faktum att utveckling inte äger rum i alla de fokuserade romanerna, påbjuder emellertid en omformulering av det inledande påståendet: ”Chick lit *är* utvecklingsromaner”. Istället påstås efter närläsning och analys: ”Chick lit *kan* i vissa fall och avseenden fungera som en populärlitterär variant av utvecklingsromanen.

Via närläsning och analys har jag funnit hjältinnorna i chick lit till viss del bli en litterär schablon i sig, vilket överensstämmer med den feministiska kritik som riktas mot genren. Hjältinnan underbygger stereotypa genuskonstruktioner genom sin syn på kvinnlighet och på det sätt hon ”är kvinnlig”, varför hjältinnorna i valda romaner också har stora likheter sinsemellan, trots att de stadigvarande livsomständigheterna mellan hjältinnorna divergerar. Kroppslig fixering, relationella prioriteringar och intimsfären som dominerande arena för hjältinnorna, ger onekligen den feministiska kritiken motstycke i romanerna. Ändå står feministiska tendenser att finna då genusystemets grundvalar ifrågasätts på olika vis, vilket vittnar om att författarinnorna bakom genren tagit intryck av kvinnorörelsen som förgått författandet. Populärlitteraturen visar sig emellertid inte vara ensam om att gestalta genusstereotypa hjältinnor. Också Järvstad (1996), som undersökt seriöst syftande utvecklingsromaner, finner de fokuserade hjältinnorna vara fast i könsbundna mönster skapade av patriarkatet:

I de kvinnliga utvecklingsromanerna får vi genomgående en bild av hur hjältinnorna på olika sätt styrs mot ett övertagande av roller skapade av patriarkatet. Trots att de i

många fall kämpar en kamp mot dessa roller, medvetet eller omedvetet, måste de vara bredda att acceptera kompromisser om deras tillvaro skall kunna utformas någorlunda i den riktning de önskar. (Järvstad, 1996, s.240)

Min uppfattning är att de hjältinnor och den "feminism light" som representeras i chick lit samt den kvinnliga utvecklingsromanen, i många avseenden finner motsvarighet i realitetens kvinnor, vilka finner identifikationsmodeller i hjältinnorna. Att vara kvinna idag innebär till stor del att anamma de kulturella och sociala förväntningar som tiden ålagt henne. Detta innebär inte att hjältinnan eller realitetens kvinnor finner dessa förväntningar oproblematiska, riktiga eller ens rimliga. Björk (1996) skriver: "att jag är feminist innebär inte att jag måste "höja mig över" min kultur och bli "martyr" för min åsikts skull. Jag erkänner att min feminism och min kultur är två skilda saker – vilket är uppenbart om vi lever som feminister i ett patriarkat." (s.70). Hjältinnorna i chick lit och författarinnorna bakom genren tycks dela denna inställning, då de syns underbygga genussystemets grundvalar i sociala och kulturella hänseenden, samtidigt som de ifrågasätter vissa av dessa konstruktioner. Sammanfattningsvis konstateras kvinnobilden chick lit erbjuder sin läsare i detta hänseende vara tvetydig. Det vore lika felaktigt att påstå att genren chick lit via sin protagonist alltigenom representerar en antifeministisk kvinnosyn, som att påstå att den på samma vis representerar en feministisk. Här finns tendenser från båda sidor, vilket innebär att konklusionen av uppsatsen i detta avseende inte tillåts ta tydlig ställning, utan hamnar mitt i mellan där protagonisten syns representera en kvinnobild överensstämmande med ett tidigare känt "feminism light -" koncept.

## Litteraturförteckning

Björk, Nina. *Under det rosa täcket*, 1996, Stockholm: Wahlström & Widstrand

Dalqvist, Anna. "Varför knullar inte Bridget?", *Ottar* nr 4, 2007

De Beauvoir, Simone. *Det andra könet*, 1995, Stockholm: PAN/Nordstedt

Elmfeldt, Johan. "Könsidentitet och populärkultur – en lek med positioner" *Efter dekonstruktionen Tolv uppsatser om aktuell litteraturteori*, 1994, Lund: Reprocentralen vid Lunds universitet

Ferriss, Suzanne och Young, Malloroy (red.). *Chick Lit The new woman's fiction*, 2006, New York: Routledge

Ferriss, Suzanne. "Narrative and cinematic Doubleness: *Pride and Prejudice* and *Bridget Jones's Diary*", *Chick Lit The new woman's fiction*, 2006, New York: Routledge

Fielding, Helen. *Bridget Jones Dagbok*, 1998, Malmö: Richter

Fraiman, Susan. *Unbecoming women British Women Writers and the Novel of Development*, 1993, New York: Columbia University Press

Haag, Martina. *Underbar och älskad av alla (och på jobbet går det också jättebra)*, 2005, Stockholm: Pirat förlaget

Haag, Martina. *I en annan del av Bromma*, 2008, Stockholm: Pirat förlaget

Hamberg, Emma. *Mossvikenfruar Chansen*, 2006, Stockholm: Bonnier

Hamberg, Emma. *Brunstkalendern*, 2008, Stockholm: Bonnier

Harzewski, Stephanie. "Tradition and Displacement in the New Novel of Manners", *Chick Lit The new woman's fiction*, 2006, New York: Routledge

Hirdman, Anja. *Tilltalande bilder Genus, sexualitet och publiksyn I Veckorevyn och Fib aktuellt*, 2001, Stockholm: Atlas

Hirdman, Yvonne. *Gösta och genusordningen*, 2007, Stockholm: Ordfront

Hårdstedt, Viktoria. "Orättvis kritik mot litteratur för kvinnor", *Unt.se*, 2008 04 19

Järvstad, Kristin. *Att utvecklas till kvinna*, 1996, Stockholm: Symposion

Larsson, Lisbeth. *En annan historia Om kvinnors läsning och svenska veckopress*, 1989, Stockholm: Symposion

Larsson, Lisbeth. "Romantikerna bryter upp", *Dagens Nyheter*, 2007 01 20

Lundhag, Malin E. *Svensk chick- lit 1996-2006*, 2007, Umeå: Umeå universitet, litteraturvetenskaplig magisteruppsats

Lundkvist, Åke. *Masslitteraturen: Förströelse – förförelse – fara?*, 1977, Stockholm: Aldus/Bonnier

- Mabry A, Rochelle. "About a Girl: Female Subjectivity and Sexuality in Contemporary 'Chick' Culture", *Chick Lit The new woman's fiction*, 2006, New York: Routledge
- Macdonald, Myra. *Representing women Myth of femininity in the popular media*, 1995, London: Arnold, cop.
- Makinen, Merja. *Feminist popular fiction*, 2001, Basingstoke: Palgrave
- McRobbie, Angela. "Postfeminism and Popular Culture: Bridget Jones and the New Gender Regime", *Interrogating postfeminism*, 2007
- Nilson, Maria. *CHICK LIT Från glamour till vardagsrealism*, 2008, Lund: BTJ Förlag
- Pettersson, Marie. "Chick lit – jakten på den stora kärleken", *HD*, 2007 12 17
- Rudberg, Denise. *Väninnan*, 2000, Stockholm: Ficher & Co
- Rudberg, Denise. *Storlek 37*, 2002, Stockholm: Ficher & Co
- Stanfors, Maria. *Mellan arbete och familj*, 2007, Stockholm: SNS förlag
- Toijer-Nilsson, Ying och Westin, Boel. *Om flickor för flickor: Den svenska flickboken*, 1994, Stockholm: Rabén & Sjögren
- Umminger, Alison. "Superizing Bridget Jones: What's Really Eating the Women in Chick Lit", *Chick Lit The new woman's fiction*, 2006, New York: Routledge
- Wells, Juliette. "Mothers of Chick Lit? Women Writers Readers, and Literary History", *Chick Lit The new woman's fiction*, 2006, New York: Routledge
- Yardley, Kathy. *Will write for shoes How to write a chick lit novel*, 2006, New York: Thomas Dunne Books