



Faculteit Letteren en Wijsbegeerte
Academiejaar 2007-2008

Chicklit: romantische fictie voor de moderne vrouw



Een onderzoek naar de oorsprong, voorlopers en plaats binnen het
culturele veld

Ellen Cosijn
Master Vergelijkende Moderne Letterkunde
Promotor: Prof. Dr. Bart Keunen

Inhoud

0	Inleiding.....	4
1	Wat is chick-lit?.....	6
1.1	Ontstaan van een genre.....	6
1.1.1	Terminologie	6
1.1.2	Hoe, wat, wie en waarover?	8
1.2	Plaats in het culturele veld.....	9
1.3	Kenmerken van <i>popular fiction</i> in chicklit.....	13
1.3.1	Chicklit als <i>genre fiction</i>	14
1.3.2	<i>Reading</i> chicklit.....	15
1.3.3	Invloed van marketing en promotiedoeleinden op chicklit	16
2	Chicklit: voorlopers en invloeden	19
2.1	Begrippenverduidelijking.....	19
2.1.1	<i>Romance</i> : onveranderlijke eigenschappen en variatie.....	19
2.1.2	<i>Romantic love</i> in leven en literatuur	22
2.1.3	De wisselwerking tussen de <i>romance</i> en de <i>novel</i>	24
2.2	Historisch overzicht van de <i>romance</i>	25
2.2.1	De Griekse <i>romance</i>	26
2.2.2	<i>Romances</i> : van Middeleeuwen tot Renaissance.....	29
2.2.3	De <i>romance</i> van de late 18 ^e en de 19 ^{de} eeuw.....	32
2.3	Harlequins	40
3	Chicklit	47
3.1	De heldin	47
3.2	De heldin op de werkvloer	52
3.3	Sociaal network	53
4	Conclusie.....	57
5	Bibliografie.....	59

Inleiding

Chicklit heeft me altijd al gefascineerd. Vanaf het moment dat de kinderbibliotheek te klein voor me werd ging ik in de volwassenenafdeling op zoek naar kleurige romans die vrouwelijke hoofdpersonages hadden. De echte volwassenenliteratuur was nog te moeilijk voor mijn dertienjarige puberbrein, de romans die waren bestemd voor adolescenten vond ik daarentegen te flauw. Chicklit vormde voor mij de perfecte overgang, eentje waar ik nooit meer vanaf ben geraakt. Ik verslind jaarlijks zo'n twintig tot dertig chicklits, samen met mijn fascinatie voor romantische komedies is het mijn grootste *guilty pleasure*. Als er één ding is dat de voorbije vier jaren in mijn hoofd is blijven hangen dan is het wel dat het "fout" is om deze romans te lezen. Deze zijn geen Literatuur en ze horen zelfs niet bestudeerd te worden. Mijns inziens is het net belangrijk dat een literair fenomeen dat in de marge is ontstaan en zo'n invloed heeft op de wereld rondom ons wel wordt bestudeerd, daarom ben ik de vakgroep VLW dankbaar dat mijn thesisonderwerp werd goedgekeurd.

In mijn eindwerk wil ik meer doen dan gewoon een genreprofiel opstellen van het meest populaire genre van de laatste tien jaren. Mijn bedoeling is een overzicht aan te bieden van wat deze moderne variant van de *romance* inhoudt en uit te zoeken waar haar wortels liggen. In het eerste hoofdstuk probeer ik een overzicht te geven van wat de term chicklit juist inhoudt en enkele van de complicaties die ontstaan wanneer een "nieuw" genre gedefinieerd wordt van dichterbij te bekijken. Vervolgens geef ik een korte introductie tot het genre zelf, met aandacht voor de plaats van chicklit in het culturele veld, haar band met genre fictie en haar constante wisselwerking met *popular culture*. Vanuit een breed perspectief probeer ik op deze manier duidelijk te maken dat deze romans meer zijn dan enkel licht leesvoer, maar eigenlijk simpelweg kunnen gezien worden als geldproducerende consumptiegoederen.

In mijn tweede hoofdstuk neem ik een kijkje naar de voorlopers en van de chicklit en geef ik een beknopt historisch overzicht van de belangrijkste invloeden. Alvorens daarmee aan te vangen is het natuurlijk belangrijk om enkele begrippen die samenhangen met het genre van de *romance* te bespreken en verduidelijken. Het chronologische overzicht dat daarop volgt is beperkt en persoonlijk getint, ik heb er voor gekozen om er vier voorlopers uit te kiezen en deze te bespreken. Mijns inziens zijn zij van het grootste belang geweest voor de ontwikkeling van chicklit, deels door de grote tegenstellingen die ze naar boven brengen.

Het derde hoofdstuk vormt een overzicht van het genre van de chicklit zelf. Ik overloop daarin de belangrijkste inhoudelijke kenmerken en probeer die zover mogelijk te staven met

tekstfragmenten. Zoals ik eerder al vermeldde pretendeer ik met deze thesis niet een uitgebreid genreprofiel van chicklit aan te bieden, maar probeer ik de plaats van dit genre in het huidige culturele veld en de literatuurgeschiedenis in kaart te brengen en te verduidelijken.

0 Wat is chick-lit?

0.1 Ontstaan van een genre

0.1.1 Terminologie

Chick-lit: the wildly popular body of literature aimed largely at single, professional women in their 20s and 30s. Chick-lit spawned by the success of Helen Fielding's Bridget Jones' Diary... (Ferris & Young 2006: 13)

Toen de Britse Helen Fielding in 1996 de dagboekcolumns die ze al enkele jaren voor *The Independent* en *The Daily Telegraph* schreef in boekvorm uitbracht, had ze waarschijnlijk nooit durven dromen wat *Bridget Jones' Diary* zou betekenen voor de toekomst van (romantische) fictie. Het verhaal van Bridget, terminaal onhandig en minstens zes kilo te zwaar, sprak vrouwen over de hele wereld aan. Op een lichtvoetige manier beschrijft Fielding de pogingen van een dertigjarige, alleenstaande vrouw om haar leven te veranderen:

I will not drink more than fourteen alcohol units a week, smoke[...], behave sluttishly around the house, but instead imagine others are watching [...], get upset over men, but instead be poised and cool ice-queen [...], bitch about anyone behind their backs, but be positive about everyone. (Fielding 1996: 5)

Bridgets groeiproses gaat gepaard met vele mislukkingen. Het gevoel voor humor en zelfrelativering dat Fielding aan haar hoofdpersonage meegeeft zorgt er voor dat de situaties tegelijkertijd herkenbaar en hilarisch zijn, wat het ideale recept voor een bestseller bleek. Vervolgens stond het hek wagenwijd open voor auteurs als Jennifer Weiner, Sofie Kinsella en Jill Mansell die in de *slipstream* van Fieldings bestseller carrières uitbouwden als schrijfsters van succesvolle romantische fictie voor jonge vrouwen.

In de hedendaagse literaire wereld wordt de term chicklit benut om het hierboven beschreven genre te bestempelen. Fictie voor en door *chicks*, de nieuwe generatie vrouwen: single, succesvol en woonachtig in een grootstad. Verrassend genoeg werd de term origineel gebruikt om een compleet ander soort literatuur aan te duiden. Cris Mazza, een Amerikaanse schrijfster van zowel kortverhalen, fictie als non-fictie was degene die de term 'uitvond' toen ze een titel zocht voor een bundel kortverhalen van hedendaagse vrouwelijke auteurs: "The fictions we had compiled were simultaneously outrageous and playful; frank and wry; honest, intelligent, sophisticated, libidinous, unapologetic, and overwhelmingly emancipated" (Mazza 2006: 18). De titel waar ze uiteindelijk voor koos, was *Chick-Lit: Postfeminist Fiction*. Het gaat hier

om kortverhalen geschreven door opkomende auteurs, een nieuwe generatie vrouwen, maar bovenal gaat het hier om Literatuur. Ook Mazza merkte dit op en ze was teleurgesteld in hoe haar poging om een stem en een naam te geven aan deze postfeministische, postmoderne literatuur jammerlijk faalde:

[...] less than ten years later our tag would be greasing the commercial book industry machine. I've conducted no extensive research into culture and society to explain why chick-lit "originated" all over again [...] but a stroll through any bookstore confirms that chick lit's second incarnation looks not at all like its first. Somehow chick lit had morphed into books flaunting pink, aqua, and lime covers featuring cartoon figures of long-legged women wearing stiletto heels. (Mazza 2006: 18)

Volgende vraag ligt dan voor de hand: hoe is de definitie van chicklit verschoven van serieuze literatuur voor, door en over geëmancipeerde vrouwen naar felroze paperbacks die een vrolijk, romantisch verhaaltje vertellen? "Chick lit has experienced that age old commodification shuffle. It was once strong and a force for something liberating. Now it's been co-opted by people selling things" (White 2006: 23). Na het grote succes van Helen Fieldings *Bridget Jones' Diary* midden de jaren '90 werd het voor uitgevers en jonge vrouwen met schrijversambities duidelijk dat hier geld en faam te rapen viel. In Fieldings kielzog volgden tientallen romans, over jonge, blanke middenklasse vrouwen die worstelen met hun job, hun sociale leven en de zoektocht naar een levenspartner. Er was dus nood aan een nieuwe term, een nieuwe manier om deze vorm van fictie en haar lezers te bestempelen:

The women who had fought for equality in the 1960s and 1970s now had daughters who were reaping the rewards of those struggles and claiming a stake in society, ostensibly on their own terms. This was their literature. They were at once feminine and powerful; they knew how to accessorize and negotiate; they didn't know how to cook or clean, but they were skilled at mixing a mean cocktail, could quote verbatim from *Glamour*, *In Style*, *Cosmopolitan*, and *British Vogue* [...]. This was the definition of the new modern woman, aka the chick. The new genre embraced all of the pleasures and problems of this new model of womanhood with wry irony and humor, and little sentimentality. (Guerrero 2006: 88)

Lisa Guerrero biedt ons hier een zeer aannemelijke verklaring voor deze literaire trend en haar benaming. De heldinnen van chicklit zijn mijzelf en mijn vriendinnen. Vrouwen die het de gewoonste zaak van de wereld vinden dat ze binnen afzienbare tijd zullen afstuderen, een carrière zullen uitbouwen en hopelijk daarbovenop nog eens een man vinden die aan hun wensen voldoet.

Veel chicklitauteurs vinden deze term echter denigrerend en willen niet dat er op dergelijke wijze naar hun romans wordt verwezen. De discussies die samenhangen met de benaming van

het genre zal ik in mijn volgende deel uitgebreider bespreken omdat deze eerder passen in een bespreking over de plaats die chicklit (al dan niet) inneemt in het literaire veld.

0.1.2 Hoe, wat, wie en waarover?

De taal van de chicklit is rechtuit, vaak gemixt met *slang* en maakt handig gebruik van stijlfiguren als satire en ironie. Het belangrijkste wapen van zowel auteur als heldin is humor, zo is het voor de lezeres duidelijk dat we de kleine muizenissen waardoor de heldinnen geobsedeerd zijn in ons moeten opnemen samen met een stevige dosis zelfrelativering.

Alhoewel er de laatste jaren een aantal subgenres (chicklit gericht op een specifiek publiek) zijn ontstaan, liggen de thematische grondslagen van de honderden chicklits die jaarlijks verschijnen zeer dicht bij elkaar: centraal staan de relatie tussen de vrouwelijke identiteit en haar seksualiteit (bv. Jennifer Weiners *Good in Bed*)¹, de 21^e-eeuwse consumptiedrang (bv. Sophie Kinsellas *Shopaholic*-reeks)², de (on)mogelijkheid van jonge vrouwen om een veeleisende job te combineren met een sociaal leven (bv. Sophie Kinsellas *The Undomestic Goddess*)³, de obsessieve drang om te voldoen aan schoonheidsidealen die de media ons voorschotelen en vanzelfsprekend ook de zoektocht naar “de ware” (bv. *Bridget Jones’ Diary* van Helen Fielding)⁴. Wat opvalt in deze opsomming is dat de veelgemaakte vergelijking tussen chicklit en stationsromannetjes⁵ op thematisch vlak niet volledig opgaat: het centrale thema van de chicklit is immers niet de heldins openbloeiende relatie met de held, maar haar eigen transformatie en groei. Het romantische aspect ontbreekt nooit, maar niet zelden is dit slechts één van de plots waar het om draait. De heldin van de chicklit is niet perfect, maar een vrouw van vlees en bloed met wie de lezeressen zich kunnen identificeren, of zoals Ferris & Young het omschrijven in *A General Divide Over Chick Lit*⁶:

¹ In *Good in Bed* aanschouwen we hoe de protagoniste wordt geconfronteerd met een ex-vriendje dat hun niet zo fabuleuze seksleven beschrijft in zijn blog.

² In de *Shopaholic*-reeks zijn ondertussen al zeven romans verschenen, stuk voor stuk geschreven door Sophie Kinsella, het pseudoniem dat Madeleine Wickham zichzelf aanmeet wanneer ze chicklit schrijft. In de eerste roman maken we kennis met Becky, die er niet in slaagt haar geld te beheren en haar shopdrang te bedwingen. Het eerste deel van deze reeks verscheen in 2000.

³ In *The Undomestic Goddess* (2006) maken we kennis met Samantha Sweeting, een succesvolle advocate die op het punt staat venoot te worden in een belangrijk advocatenbureau, maar die ondertussen wel op geen enkele manier een sociaal of een liefdesleven heeft. Na een schandaal vlucht ze weg uit Londen en neemt ze een job aan als meid bij een rijke plattelandsfamilie.

⁴ In *Bridget Jones’ Diary* volgen we een jaar in het leven van Bridget, een jaar waarin ze poogt vijf kilo te vermageren en waarin ze de man van haar dromen aan de haak wil slaan.

⁵ Paperbacks in de stijl van de *Harlequin*-reeksen, meer hierover in het volgende hoofdstuk. Kregen hun naam omdat treinstations en later vliegvelden populaire verkoopplaatsen waren.

⁶ In dit essay breken de auteurs een lans voor het genre van de chicklit en moedigen ze academisch onderzoek van chicklit aan.

In particular, readers like the protagonists' fallibility: these are not the flawless women of romance fiction, waiting to be recognized by the 'perfect' man, but women who make mistakes at work, sometimes drink too much, fail miserably in the kitchen ... (Ferris & Young 2006: 14).

Het zijn de imperfectheden die ervoor zorgen dat deze heldinnen sympathiek overkomen, als waren ze onze vriendinnen. Alles wordt gereserveerd met een stevige portie humor. Het is dan ook niet verrassend dat de chicklit vaak wordt gezien als het papieren equivalent van de romantische filmkomedie. Ook op de werkvloer blunderen de protagonisten van de chicklit al wel eens, het overgrote deel van hen heeft een saaie kantoorjob in de media en hoopt ooit door te groeien naar een meer glamoureuze positie in het bedrijf. In haar thesis over chicklit maakt Maureen Cooke een onderscheid tussen twee soorten heldinnen. Enerzijds is er de heldin met een "intelligent type A personality", een vrouw die een succesvolle job heeft en meestal een hoge functie bekleedt in een bedrijf, maar allesbehalve gelukkig is. Samantha, het hoofdpersonage van *The Undomestic Goddess* vormt hiervan een perfecte illustratie. Anderzijds onderscheidt Cooke "the less secure, somewhat clumsy type B", een vrouw die met vallen en opstaan door het leven gaat en meer dan eens het onderwerp is van spot en vernedering. Als voorbeeld kunnen we hier Bridget Jones vermelden, het hoofdpersonage van de gelijknamige roman (Cooke 2006: 13-14). Alhoewel de romantische relatie niet altijd centraal staat in een typische chicklit-plot, speelt de mannelijke protagonist toch een belangrijke rol in de plotstructuur. De helden van de chicklit blijken uiteindelijk gevoelige, intelligente en vooral zeer knappe mannen te zijn. Voor deze begeerlijke vrijgezellen met de heldin eindigen, moeten ze echter een transformatie ondergaan, daar ze aanvankelijk als nors, afstandelijk en koud worden omschreven. Het is de heldin die zijn ware aard naar boven laat komen.

Bovenstaande is slechts een bondige, inleidende beschrijving van de inhoud, plot en personages van de chicklit. Een uitgebreid onderzoek naar haar voorgangers en een analyse van de heldin en haar belangrijkste motivaties volgen in het tweede en derde hoofdstuk.

0.2 Plaats in het culturele veld

Zoals ik voorheen al aanhaalde, houdt een deel van de auteurs die ik in deze thesis zal bespreken niet van de term *chicklit*. Ze beschouwen hem als denigrerend en vrezen dat hun romans een minderwaardige stempel meekrijgen wanneer ze onder deze categorie vallen. Cooke citeert in haar thesis schrijfster Jennifer Weiner, die haar frustraties over de term uit in een interview:

‘People use the term *chick lit* to dismiss women writers,’ Weiner says. ‘Any book with a young heroine dealing with a dysfunctional family, romantic issues or family trauma, any book with autobiographical components, gets slapped with the label. It’s not fair. When Jonathan Safran Foer’s first book came out, you know, it was about him, but I feel like the tone of the pieces written about him was much more respectful, and much more, *oooooh*, fancy writers. But when women’s books come out, it’s look, you’re not a real *writer*, you’re just publishing your diary’. (Weiner geciteerd in Cooke 2006: 21)

Weiner impliceert hier dat fictie die door vrouwen is geschreven al op voorhand als minderwaardig wordt beschouwd. Wanneer ze daarbovenop nog eens een term als *chicklit*, die frivol en onnozel klinkt, opgeplakt krijgen, wordt het nog moeilijker om serieus genomen te worden. Haar vergelijking met Foer is mijns inziens een ongelukkige keuze⁷, maar het centrale punt dat ze aanhaalt is zeker de moeite waard om te onderzoeken.

De discussie omtrent de ambigue positie van literatuur voor en door vrouwen is geen recent fenomeen. Tania Modleski, een belangrijke pionier op het vlak van *popular culture* studies onderkende deze dubbele positie in haar *Loving With A Vengeance* (1982), waarin ze het fenomeen van *Harlequinromances*, *gothic romances* en *soap operas* onderzoekt. Ze stelt vast dat er een “pervasive scorn for all things feminine” (Modleski 1982: 13) bestaat op het vlak van cultuur:

It is hardly surprising that since the beginnings of the novel the heroine and the writer of feminine texts have been on the defensive, operating on the constant assumption that men are out to destroy them. [...] The woman writer worked to protect her literary reputation against the dastardly critics. [...] in her anxiety to ward off critical scorn, the woman writer had to disable *herself*, to proclaim her weakness and ignorance loudly and clearly, hoping to be “mercifully spared.” [...] (Modleski 1982: 13)

Verwonderlijk is het dus niet dat auteurs als George Eliot⁸ schreven onder een mannelijk pseudoniem, in de hoop dat hun romans een gelijkwaardige ontvangst en behandeling zouden krijgen. In haar essay *Silly Novels by Lady Novelists* beschuldigt Eliot schrijfsters van “vrouwenliteratuur” ervan het beeld van vrouwelijke auteurs in een negatief daglicht te plaatsen. Deze “silly novels” beïnvloedden volgens haar het beeld dat het grote publiek had van die andere vrouwen, die wel poogden serieuze literatuur te schrijven:

Silly Novels by Lady Novelists are a genus with many species, determined by the particular quality of silliness that predominates in them - the frothy, the pros, the pious, or the pedantic. But it is a mixture of all these - a composite order of feminine fatuity, that produces the largest class of such novels, which we shall distinguish as the *mind-and-millinery* species. [...] Writers of the mind-and-millinery school are remarkably unanimous

⁷ Het lijkt me maar logisch dat een roman die een zwaar onderwerp als de holocaust en de trauma's die daarop volgen behandelt, serieuzer wordt genomen dan een roze boekje dat de naam *Good in Bed* (2001) meedraagt.

⁸ George Eliot werd geboren als Mary Ann Evans. Ook de gezusters Brontë schreven onder mannelijke pseudoniemen: Charlotte werd Currer Bell, Emily schreef onder de naam Ellis Bell en Ann liet zich als auteur aanspreken als Acton Bell.

in their choice of diction. In their novels, there is usually a lady or gentleman who is more or less of an upas tree: the lover has a manly breast; minds are redolent of various things; hearts are hollow; events are utilized; friends are consigned to the tomb; infancy is an engaging period; the sun is a luminary that goes to his western couch, or gathers the rain-drops into his refulgent bosom; life is a melancholy boon; Albion and Scotia are conversational epithets. (Eliot 1864: 442)

Eliot verafschuwde niet alleen hun onrealistische en simpele plot, maar ook het gebrek aan psychologische diepte van de personages, de oppervlakkige behandeling van serieuze onderwerpen zoals filosofie en theologie en het bombastische, melodramatische taalgebruik dat typisch was voor de *romance novels* van de 19^e eeuw. Deze “silly novels” zorgden er niet alleen voor dat fictie geschreven door en voor vrouwen een pejoratieve connotatie kreeg, maar zorgden er volgens Eliot ook voor dat het hele vrouwelijke geslacht in diskrediet werd gebracht:

On this ground, we believe that the average intellect of women is unfairly represented by the mass of feminine literature, and that while the few women who write well are very far above the ordinary intellectual level of their sex, the many women who write ill are very far below it. (Eliot 1864: 460)

Eliots positie tegenover deze vorm van fictie is niet uniek, ook de hedendaagse variant van *romance novels* wordt vaak bekritiseerd omwille van het onrealistische vrouwbeeld dat ze tentoonstellen. Onder andere Doris Lessing heeft een zeer uitgesproken mening met betrekking tot dit onderwerp: ‘It would be better, perhaps if [female novelists) wrote books about their lives as they really saw them, and not these helpless girls, drunken, worrying about their weight’ (Lessing geciteerd in Ferris & Young 2006: 1-2). Volgens de Nobelprijswinnares zijn de personages van chicklit niet geschapen naar de werkelijkheid, maar slechts onnozele wichten die zich met oppervlakkige dingen bezighouden. Mijns inziens is Lessings kritiek paradoxaal en heeft ze weinig voeling met de hedendaagse, jonge vrouw. Het is net dat wat zij verafschuwt aan chicklit dat de lezeressen aantrekt, ze kunnen zich identificeren met de heldin en herkennen in haar hun eigen imperfectheden, complexen en (irrationele) angsten. Robert Scott, professor Hedendaagse Literatuur aan de Universiteit van Ohio erkent deze nood aan identificatie en nam *Bridget Jones’ Diary* op in zijn literatuurlijst. Als reden gaf hij op:

I was sure my students would enjoy reading Helen Fielding’s bestselling comedy of manners *Bridget Jones’ Diary* [...] Fielding’s social satire [...] the keen insight her novel offered into contemporary life in Britain. Fielding uses her heroine’s obsessive behavior to expose the undue influence that today’s mass media has had in shaping women’s attitudes toward physical beauty, self-fulfillment, and romantic love. (Scott 2003: 107)

Scott stelt dat niet enkel de mogelijkheid tot identificatie, maar ook de dubieuze relatie die de heldin heeft met de media en het beeld dat deze ophangen, deze romans zo populair maken. De heldinnen van chicklit worstelen *non-stop* met de drang om te voldoen aan een onrealistisch vrouwbeeld, maar beseffen tegelijkertijd dat de ideaalbeelden van de populaire cultuur met een korreltje zout moeten genomen worden. Dit is gelijktijdig een tweede verklaring voor het feit dat chicklit op academisch vlak nauwelijks serieus genomen wordt. In haar essay over *Tradition and Displacement in the New Novel of Manners* omschrijft Stephanie Harzewski het als volgt: “Chick lit presents itself as a literary form yet does not avoid alliances with popular entertainment. As a result, it calls attention to the tensions between high and popular culture” (Harzewski 2006:33). In chicklit wordt er continu geflirt met de hedendaagse populaire cultuur en de consumptiedwang die deze aan ons oplegt. De protagonisten van chicklit verwijzen naar de hedendaagse muzieksce­ne en tv-series, maken winkelen tot een sport en om de tien pagina’s wordt er wel één of andere merknaam vermeld, zij het van make-up, van schoenen of van kleren. Verder hebben ze een vreemdsoortige fascinatie voor tweede – en derderangs beroemdheden en alles wat met *glitter and glamour* te maken heeft.

Op een recente zondagavond bezocht ik een liefdadigheidsvoorstelling in de Four Seasons. Het thema was Ode aan de Liefde. Elk van de tafeltjes was genoemd naar een beroemd paar – je had Tammy Faye en Jim Bakker, Narcissus en Hemzelf, Catharina de Grote en Haar Paard, Michael Jackson en Vrienden. En Al D’Amato zat aan de Bill en Hillary tafel. Op elke tafel prijkte voorts een pièce de milieu dat was opgebouwd uit voorwerpen die verband hielden met het betreffende paar – op de Tammy Faye Bakker-tafel lagen bijvoorbeeld valse oogwimpers, blauwe oogschaduw en lipstickkaarsten. Op de tafelen van Michael Jackson zag ik een opgezette gorilla en Porcellana gezichts­crème. (Bushnell 1996: 13)

Het is te begrijpen dat bepaalde auteurs het stempel chicklit schuwen, vre­zend dat het een negatieve connotatie zal teweegbrengen, maar wanneer we het genre objectief aanschouwen en voorgaande in ons achterhoofd houden, bestaat er weinig twijfel over dat we chicklit tot de populaire fictie moeten rekenen. Zolang de auteurs dit zelf beseffen en zichzelf niet te serieus nemen, zouden ze dus ook geen probleem mogen hebben met de definiëring van hun genre.

Desalniettemin moet er met deze term voorzichtig worden omgesprongen. In *The Progress of Romance* (1986) verzamelde Jean Radford enkele essays die de *romance* onderzoeken, een genre dat ze definieert als *popular fiction*. In haar inleiding herinnert Radford de lezers eraan dat “populair” een allesbehalve eenduidig begrip is:

The term ‘popular’ is itself a notoriously unstable category, one which has not only undergone changes in meaning since its derivation from the Latin ‘popularis’ (belonging to

the people), but which is in its present usage ambiguous, having accumulated a number of contradictory senses of both a positive and negative kind. As Raymond Williams points out, ‘popular’ may mean: of the people as opposed to their rulers; well-liked or widely read; inferior or babes; that which presents new or specialized knowledge in an accessible way. It can only be understood *in relation* to what it is being opposed to in a historically given instance [...] The categories high/low and popular/art are thus interdependent and shifting, so that what is being designated or distinguished changes from period to period according to a wider set of social practices and institutions. (Radford 1986 : 3-4)⁹

Het is zeer belangrijk deze nuancering bij verder onderzoek in het achterhoofd te houden, wat driehonderd jaar geleden door het establishment als ‘minderwaardig’ en ‘van het volk’ werd aanzien, kan de dag van vandaag evengoed bekeken worden als een belangrijke, vernieuwende stap in de cultuur- of literatuurgeschiedenis.

Chicklit wordt vandaag de dag geschreven met het doel om te verkopen. De marketingtechnieken die worden gebruikt om chicklit te presenteren, bewijzen dit eens te meer, maar daarover meer in de volgende paragraaf. Net als thrillers, science fiction, fantasy en Harlequinromannetjes kunnen we chicklit niet omschrijven als ‘grote Literatuur’, maar tegelijkertijd is het belangrijk komaf te maken met de misconceptie dat alle fictie geschreven door vrouwen die dezer dagen verschijnt, omschreven kan worden als chicklit. Als we dit onderscheid behouden is er mijns inziens geen probleem met de term chicklit, zolang die wordt gebruikt om het genre dat ik in deze thesis bespreek te karakteriseren en niet als een algemene definitie voor literatuur voor en door vrouwen geldt. In mijn verdere onderzoek zal ik proberen geen waardeoordeel te vellen over chicklit, of het ‘goed’ of ‘slecht’ is zal ik in het midden laten. Het zijn de invloed van de maatschappij op deze romans en hun personages, de lezerreacties en de invloeden van de klassieke *romance novel* die het speerpunt van mijn betoog zullen vormen.

0.3 Kenmerken van *popular fiction* in chicklit

In mijn vorige paragraaf ondernam ik een poging te onderzoeken waar in het literaire en culturele veld we chicklit kunnen situeren. Nu ik duidelijk heb gemaakt dat chicklit tot het veld van de populaire cultuur hoort, zal ik proberen enkele van de significante kenmerken van *popular fiction* terug te vinden in dit genre. Ken Gelder, die in zijn *Popular Fiction: the logics and practices of a literary field* (2004) een mooi overzicht samenstelt van de manier waarop deze specifieke tak in de fictie werkt, legt het als volgt uit:

⁹ Radford verwijst hier ook naar een stelling van Raymond Williams uit zijn *Keywords*, Oxford: Oxford University Press, 1976, p.28.

‘Two key words for understanding popular fiction are *industry* and *entertainment*, and they work firmly to distinguish popular fiction from the logics and practices of what I regard as its ‘opposite’, namely, literary fiction or literature. [...] Another key word that is crucial to the field of popular fiction is genre. Popular fiction is, essentially, genre fiction. [...] Popular fiction is not just a matter of texts-in-themselves, but of an entire apparatus of production, distribution (including promotion and advertising) and consumption’. (Gelder 2004: 1-2)

Volgens Gelder zijn er drie belangrijke facetten die kenmerkend zijn voor *popular fiction*: de manier waarop de romans worden gepromoot en voorgesteld, het genre waartoe ze behoren en de manier waarop het publiek ze verwerkt. Ik zal me eerst op het tweede facet toespitsen: tot welk genre behoort chicklit?

0.3.1 Chicklit als *genre fiction*

Alle fictie die tot de populaire tak wordt gerekend, is onderverdeeld in genres. Ruwweg kunnen we die genres onderscheiden als fantasy, thrillers, science fiction en romantische fictie. In zijn boek citeert Gelder Stephen Heath die onderzoek deed naar de werkingen van bepaalde genres: ‘The field of Literature is seen as full of *individual* works, whereas the field of popular fiction is structured by the power of genre conceptions’ (Heath geciteerd in Gelder 2004:40). Elk werk krijgt een zekere stempel opgedrukt en zo worden bij de lezers bepaalde verwachtingen geschapen. Alhoewel ik in mijn eerste paragraaf benadrukt heb dat chicklits niet over één kam geschoren mogen worden met prefab-fictie zoals Harlequin en Mills & Boon romans, behoren ook zij zonder twijfel tot het genre van de romantische fictie. Volgens de Romance Writers Of America website¹⁰ wordt een romantisch verhaal gedefinieerd door twee belangrijke elementen:

- 1) A Central Love Story — In a romance novel, the main plot centers around two individuals falling in love and struggling to make the relationship work. A writer can include as many subplots as he/she wants as long as the relationship conflict is the main focus of the story.
- 2) An Emotionally-Satisfying and Optimistic Ending — Romance novels are based on the idea of an innate emotional justice—the notion that good people in the world are rewarded and evil people are punished. In a romance, the lovers who risk and struggle for each other and their relationship are rewarded with emotional justice and unconditional love. (Romance Writers of America, Inc. 2008)

Zoals ik al eerder vermeldde, draait de hoofdplot van chicklit niet altijd rond een liefdesverhaal, maar tegelijkertijd komt het ook zelden voor dat er geen *love interest* voorkomt in deze romans en op het einde zal de heldin bijna zonder uitzondering een partner

¹⁰ <http://www.rwanational.org/>, deze website werd opgericht door 37 auteurs die zichzelf als schrijvers van romantische fictie zien. Ze heeft als bedoeling een steunpunt te bieden aan beginnende schrijvers.

gevonden hebben. Dat is de reden waarom chicklit volgens mij tot het genre van de *romance novel* kan gerekend worden.

0.3.2 Reading chicklit

Gelder stelt vast dat *popular fiction* op een compleet andere manier wordt gelezen dan literaire fictie. Deze stelling werd enkele decennia eerder al geponeerd door Janice Radway die met haar *Reading the Romance* (1984) baanbrekend onderzoek verrichtte naar de manier waarop romantische fictie werd geschreven, gelezen en gepromoot. In haar onderzoek nam ze een groep vrouwen onder de loep die zelf toegaven verslaafd te zijn aan romantische fictie, romans van het type Harlequin. Deze vrouwen lazen om te ontsnappen uit de dagelijkse realiteit, zij zochten weinig of geen intellectuele voldoening en selecteerden hun romans op basis van de twee elementen die ik in de vorige paragraaf heb vernoemd: het liefdesverhaal dient centraal staan en er moet een *happy ending* zijn. Empirisch onderzoek dreef haar tot de volgende conclusie:

[...] romance reading is valued by [...] women because the experience itself is different from ordinary existence. Not only is it a relaxing release from the tension produced by daily problems and responsibilities, but it creates a time or space within which a woman can be entirely on her own, preoccupied with her personal needs, desires, and pleasures. It is also a means of transportation or escape to the exotic or, again, to that which is different. (Radway 1984: 61)

Ook Radford, die de *romance* door de eeuwen heen bestudeerde, erkent het (valse) gevoel van bevrediging dat romantische fictie teweegbrengt: “ [...] mass-media images of power and pleasure seduce people away from reality, from their real interests and needs by substituting false ones” (Radford 1986 : 13).

Wanneer ik mijn eigen leeservaringen in het achterhoofd hou, gaat een groot deel van voorgaande beweringen ook op voor chicklit. Alhoewel de setting van het verhaal en de rol van de heldin duidelijk verschillen van hun evenknie in Harlequinromances¹¹, is de leeservaring gelijkaardig: het is een vorm van escapisme, waardoor de lezer even kan wegdromen en enkele uurtjes voor zichzelf steelt. Als studente letterkunde is dit onderscheid nog duidelijker: wanneer ik zin heb in pure ontspanning bijvoorbeeld voor het slapengaan of tijdens het zonnen, dan zal ik eerder naar een chicklit of een thriller grijpen. Uit literaire fictie daarentegen haal ik meer intellectuele voldoening, waardoor deze werken me ook veel langer zullen bijblijven.

¹¹ Hierover in het volgende hoofdstuk meer.

0.3.3 Invloed van marketing en promotiedoeleinden op chicklit

Het is niet alleen de manier waarop populaire fictie wordt gelezen die verschilt van literaire fictie, ook de wijze waarop auteurs hun romans schrijven functioneert helemaal anders:

The scale of difference between literary and popular fiction is in one sense more accurately registered in terms of *intention*, rather than actual achievement. A writer produces popular fiction because he or she intends (or, would prefer) to reach a large numbers of readers. (Gelder 2004: 22)

De intentie die met het schrijven gepaard gaat, is volgens Gelder erg belangrijk, wat voor hem een afdoende reden is om *popular fiction* lijnrecht tegenover *literary fiction* te plaatsen. Hij past hier de theorie van cultuurhistoricus Bourdieu toe: dit veld kan volgens deze laatste onderverdeeld worden in *high cultural production* en *low cultural production*:

High or highbrow cultural production (works of visual art, opera, experimental media, art house cinema, all kinds of avant garde cultural production, etc.) [is] ‘autonomous’: indifferent to the buying and reading/viewing public, often openly contemptuous of the marketplace and the demand for profit, underwritten by a sense of ‘creativity’ and ‘originality’, and using the language or discourse of ‘art’. [...] Low cultural production such as soap opera is [...] ‘heteronomous’: open to mass audiences and necessarily caught up in the logic of the marketplace, which means it remains *conscious* of its viewers/readers, and is determined to please them. It usually doesn’t draw on the language of art to define itself; more commonly, it uses the language of industry and production instead, engaging positively and enthusiastically with ‘worldly or commercial success’. (Bourdieu 1996 geciteerd in Gelder 2004: 13)

Afgaande op deze theorie is het wederom duidelijk dat we chicklit tot dit laatste veld moeten rekenen. De manier waarop de romans uit dit genre worden vormgegeven en gepromoot, tonen duidelijk aan dat ze heteronoom zijn: het moet duidelijk zijn dat het om chicklit gaat en het is de bedoeling dat een zo groot mogelijk publiek dit weet en zich een exemplaar aanschafft. Zo bestaan er tientallen websites die enkel en alleen aan chicklit zijn gewijd (bijvoorbeeld www.chicklit.nl of www.chicklit.com): hier kunnen vrouwen hun leeservaringen kwijt en worden ze op de hoogte gehouden van de nieuwste uitgaven in het genre. Chicklit is *hot* en uitgeverijen doen er dan ook alles aan om een graantje mee te pikken van het grote succes van dit genre. Dit kunnen we afleiden uit de opvallende maar toch gelijkaardige covers die de verschillende chicklits sieren, op deze manier wordt bij het binnenstappen van de boekenwinkel de aandacht onmiddellijk getrokken. Kenmerkend zijn de felle kleurtjes gaande van felroze over knalgeel naar appelblauwzeegroen. De afbeeldingen die op de covers te vinden zijn, verschillen weinig van elkaar: vrouwenbenen met stiletto’s aan, een cocktailglas of een handtas zijn de meest voorkomende. Het geheel wordt vervolledigd met een dartele titel die tegelijkertijd veelzeggend en leeg is. Enkele voorbeelden

van titels die de Britse schrijfster Jill Mansell wist te bedenken: *Perfect Timing* (1997), *Head over Heels* (1998), *Miranda's Big Mistake* (1999), *Millie's Fling* (2001), het rijtje is bijna eindeloos.

Aangezien het schrijven van populaire fictie een ware industrie is, staan de auteurs onder constante druk: "For popular fiction, then, the language of the art world is subordinated to the language of industry. Popular fiction is a kind of industrial practice," zegt Gelder (2004:15), "a writer's output – how productive he or she is, how much 'labour' he or she undertakes – is thus of prime importance." Het is dus niet enkel de druk om te verkopen die meespeelt bij het schrijven van chicklits, daarbovenop moeten deze auteurs er ook nog eens voor zorgen dat ze na verloop van een bepaalde periode nieuw werk uitbrengen, anders zou het contract met hun uitgever wel eens kunnen afspringen. Bij sommige schrijfsters blijft het bij één grote hit, bijvoorbeeld Helen Fielding wier enige bestsellers voorlopig *Bridget Jones' Diary* (1996) en het vervolg *The Edge of Reason* (1999) zijn. Daartegenover staan bijvoorbeeld Jill Mansell en Sophie Kinsella. Laatstgenoemde schreef eerst gedurende zeven jaar onder haar echte naam, Madeleine Wickham. In deze korte tijdspanne publiceerde ze zeven romans, wat haar op een gemiddelde van één per jaar brengt. Als Sophie Kinsella doet ze het minstens even goed, tussen 2000 (het jaar waarin de eerste *Shopaholic*-roman uitkwam) en vandaag publiceerde ze niet minder dan acht romans. Jill Mansell, één van de meest populaire chicklit-auteurs en een vroege pionier in het genre, bracht haar eerste roman in 1991 uit, Sindsdien verschenen er meer dan achttien publicaties achter haar naam.

Ten slotte is het ook het vermelden waard dat er een ware wisselwerking bestaat tussen Hollywood en de chicklitindustrie. Ook dit bewijst andermaal dat chicklit slechts een klein deeltje is van een groter geheel in onze consumptiemaatschappij. Een ontelbaar aantal van deze romans werden in de laatste vijftien jaar verfilmd, minstens één in elk van de subgenres¹², zo blijkt. Zo zijn onder andere *Bridget Jones' Diary*, *The Nanny Diaries* (Nicole Kraus & Emma McLaughlin 2002, behorend tot het subgenre van de *nanny lit*), *Divine Secrets of the Ya-Ya Sisterhood* (Rebecca Wells 1996, een voorbeeld van *southern belle lit*) en *Sisterhood of the Travelling Pants* (Ann Brashares 2001, een boek voor tieners en zo dus een onderdeelje van *teen lit*) verfilmd. Deze bewerkingen brachten stuk voor stuk heel wat op aan de kassa. De studio's spelen het hier in principe op veilig, ze zoeken een roman uit die een heel grote aanhang heeft en zijn er zo zeker van dat de gelijknamige film ook zal scoren bij

¹² Ferris & Young onderscheiden in hun *Chick Lit: The New Woman's Fiction* een zevental subgenres: *sistah lit*, *nanny lit*, *mommy lit*, *teen lit* en *underling lit* zijn er enkele van. De benamingen spreken al voor zich, elk richt zich tot een bepaalde sociale groep in de maatschappij en heeft zo zijn eigen kenmerken. In mijn laatste hoofdstuk zal ik hier nog even kort op terugkomen.

een groot aantal van deze fans. Cecily von Ziegesars populaire boekenserie voor tieners, *Gossip Girl* (het eerste deel verscheen in 2002 en ondertussen zijn er al meer dan tien romans verschenen onder dezelfde titel) deed het zelfs nog beter: de gelijknamige tv-serie was het afgelopen tv-seizoen één van de grootste successen op de Amerikaanse buis. Het tweede seizoen wordt momenteel opgenomen.

1 Chicklit: voorlopers en invloeden

Chicklit is een hedendaagse variant van de *romance*, een genre dat door de eeuwen heen verschillende gedaanteverwisselingen heeft ondergaan. In dit hoofdstuk zal ik een historisch overzicht van de *romance (novel)* opstellen, met aandacht voor de subgenres en met de nadruk op fictie voor en door vrouwen. Op enkele uitzonderingen na, zijn het deze die chicklitauteurs het meest hebben geïnspireerd en het is deze invloed die ik zal proberen te verduidelijken. Alhoewel *queer fiction* de laatste decennia aan een heuse opmars bezig is, focus ik me hoofdzakelijk op romans waarin man-vrouw relaties centraal staan. Aan het fenomeen *Harlequin romances* zal ik een apart onderdeel besteden, omdat zij de laatste halte vormen in mijn overzicht en zo als de rechtstreekse voorloper van chicklit kunnen worden gezien. Tot heden bestaan deze genres nog steeds naast elkaar. Allereerst zal ik echter aandacht besteden aan enkele begrippen: *romance*, *romantic love*, de *romance novel*¹³. Voor elk van hen bestaan er verschillende mogelijke invullingen, waardoor het van belang is deze eerst toe te lichten alvorens aan te vangen met een historisch overzicht.

1.1 Begrippenverduidelijking

1.1.1 Romance: onveranderlijke eigenschappen en variatie

Alhoewel ik chicklit in de voorgaande pagina's consequent als een genre heb omschreven, is deze benaming mogelijk iets te sterk. In principe is chicklit een subgenre van een groter geheel: de *romance*, de *romance novel*, de *love story* of romantische fictie. Dit zijn nog maar enkele van de mogelijke manieren om dit genre te omschrijven, één van de meest invloedrijke en populaire onderdelen van de literatuurgeschiedenis. Vanzelfsprekend is er één belangrijk thema dat deze verhalen gemeen hebben: de liefde, de romantische liefde meerbepaald. Men zegt wel eens dat de taal van de liefde universeel is. Toch bestaat er enorm veel variatie in de manier waarop *romances* door de literatuurgeschiedenis heen geschreven, gelezen en gestructureerd werden. In *Rescripting Romance: an Introduction* (1998) vraagt Pearce zich af hoe dit komt en wat daartoe heeft geleid:

¹³ Ik heb er bewust voor gekozen om het grootste deel van mijn begrippen in het Engels te laten staan. Zo heb ik ze ook opgepikt in mijn literatuur, het lijkt me eenvoudiger en op deze manier probeer ik ook verwarring te voorkomen.

The key question is [...] can love, itself, *be transformed*? [...] Does the changing representation of romantic love in contemporary culture reflect and/or constitute significant changes in the role and function of romance in our lives? (Pearce 1998: 1)

Pearce stelt hier een cruciale vraag: in welke mate heeft de manier waarop liefde wordt voorgesteld invloed op de wijze waarop wij haar ervaren in de realiteit? De voorlopige conclusie die zij trekt is:

[...] romance is, and will always remain, a discourse predicated upon ‘convention’ (in every sense of the word) and the subtle, as well as the major, deviations from its norms (not to mention its wholehearted *reinscriptions*) must remain our concern. (Pearce 1998 : 3)

Ook Radford komt tot een gelijkaardig besluit in haar voorwoord bij *The Progress of Romance*:

It is in the detailed historical accounts of the *transformations* of codes and conventions that these questions will be clarified. For if generic forms are [...] signals in a *social* contract between writers and readers, changes in these conventions will be regulated by transformations at other levels of social relationships. [...] the study of genres may provide a mediation between literary history and social history [...] A structural and semantic reading of these changing codes necessarily engages with question of gender, ideology and change. (Radford 1986 : 9-10)

Bij het samenstellen van een historisch overzicht komt het er dus op neer rekening te houden met zowel de elementen die onveranderlijk blijven, als de factoren die onderhevig zijn aan verandering, hetzij door de veranderingen in de houding van mensen, hetzij door structurele wijzingen van een maatschappij op een bepaald moment in de geschiedenis. Hierbij is het belangrijk de reactie van de lezers in aanmerking te nemen. Northrop Frye, die op zoek ging naar de structurele eenheid van verschillende vormen van *romance* (Radford 1986: 8-9) kwam zo onder andere tot de conclusie dat de grootste aantrekkingskracht van dit genre in haar escapistische natuur te vinden is:

Northrop Frye defining it [the romance] as the literature of wish-fulfillment and claiming that it represents the intrusion of the ‘it might have been’ into the ‘it was’. While the actual world keeps these two, like dreaming and waking, work and play, in continual antithesis, the popular appeal of romance, he says, is that it dissolves the boundaries between the actual and the potential, offering a vision of ‘the possible or future ideal’. (Frye 1976 geciteerd in Radford 1986: 9)

De mogelijkheid om even te ontsnappen aan de werkelijkheid is een element dat zowel de verveelde huisvrouw uit de jaren vijftig als de succesvolle carrièrevrouw uit de 21^e eeuw aantrekt. Beide lezeressen zullen echter geïnteresseerd zijn in een ander soort setting en verhaallijn. Toch zijn er met betrekking tot dit laatste element enkele gulden regels. John Cawelti vergelijkt in zijn *Adventure, Mystery and Romance* (1976) de drie genres die hij in de titel vernoemt. Voor de *romance* identificeert hij vier kenmerken, waarvan de eerste “(a) the

centrality of the love relationships with adventure/incident as subsidiary elements” is. In de modernere varianten van romantische fictie zal dit *adventure* element bijna volledig verdwijnen, maar we vinden het wel nog steeds terug in gespecialiseerde subgenres zoals de *historical romance*. Ten tweede concludeert hij dat “(b) in women’s romance, the major relationship is between hero and heroine”. Cawelti gaat nog verder en bespreekt ook “male-directed genres”, die voor mijn onderzoek echter van weinig belang zijn. Het derde kenmerk dat voor de *romance* geldt is “(c) most contemporary romance has a female protagonist”. Aangezien dit genre hoofdzakelijk gelezen wordt door vrouwen is het meer dan logisch dat de grootste rol in romantische fictie weggelegd is voor een vrouw, want zoals Cawelti uiteindelijk besluit: “(d) romance depends on a special relationship of identification between reader and protagonist whether the narration is in the first or the third person” (Cawelti 1976 geciteerd in Radford 1986 : 11). Deze eigenschappen zijn vergelijkbaar met de “eisen” die de Romance Writers of America vooropstellen alvorens een werk volgens hen tot “hun” genre mag behoren¹⁴.

Northrop Frye, één van de belangrijkste theoretici als het aankomt op de narratieve structuur van verhalen, erkende als belangrijkste kenmerken van de *romance* het harmonieuze einde en de transformatie die de held(in) doormaakt:

The ritual aspects of romance are characterized by: an emphasis on the great cycles of life and death, but the opposition of the ideal to its converse, and by patterns of ‘ascent’ and ‘descent’ to ‘other worlds’, which are linked to the shaping of identity and the process of self-realization. As the mythos of summer, romance leads from a state of order through darkness, winter and death to rebirth, new order and maturity. Adventure is central to romance, as is the quest form: the hero moves through conflict and death struggle to self-realization. (Frye 1976 geciteerd in Pearce 2007: 32)

Niettegenstaande er enkele terugkerende elementen zijn, is de diversiteit groot. Dit vertaalt zich in een reeks subgenres die allen onder de noemer *romance* gerangschikt kunnen worden, of zoals Gelder het omschrijft: “in fact, although romance generally does work to formulae, it is a highly varied genre with a range of subgeneric identities” (Gelder 2004: 45). De striktheid van de plotstructuur wordt dus deels gecompenseerd door een enorme verscheidenheid in de manier waarop deze wordt ingevuld. De *gothic romance* en de *historical romance* zijn twee van de bekendste subgenres. Deze neiging tot onderverdelen in categorieën vinden we ook terug bij zowel de chicklit als de *Harlequinromans*. In de *Classic Love and Romance Literature* (1999) encyclopedie, samengesteld door Virginia Brackett, zien we bijvoorbeeld hoe bij het hoofdstukje *genre romance* niet minder elf onderverdelingen worden gemaakt. Die

¹⁴ Cf. 1.1.2

gaan van *Christian romance* over *historical romance* tot *lesbian, Regency* en *science fiction romance*.

1.1.2 Romantic love in leven en literatuur

Nu ik enkele van de belangrijke, terugkerende elementen van chicklit heb besproken en een korte blik op de genrediversiteit heb geworpen, wil ik het concept van de *romantic love* bespreken en de reden waarom dit thema keer op keer blijft opduiken in de kunst. Pearce geeft in haar inleiding tot *Fatal Attractions: Rescripting Romance in Contemporary Literature and Film* (1998) een zeer duidelijke samenvatting van wat verschillende literatuurwetenschappelijke stromingen op dat vlak weten te vertellen. De vraag die ze zichzelf stelt is: waarom worden mensen verliefd en waarom hebben ze de nood om dat keer op keer herhaald te zien in hun cultuurbeleving?

[...] the foundations of romantic love [...]: those aspects of ‘the story’, in other words, that we should not expect *not to change* regardless of their appropriation by dominant or oppositional cultural groups. (Pearce 1998: 3)

Pearce onderscheidt twee belangrijke verklaringen: “the psychoanalytic and the structural [...] although each is closely implicated in the other” (1998: 3). Bij de psychoanalyse noemt ze Lacan en Freud als de twee belangrijkste invloeden. Zij baseerden zich op de theorie dat het verlangen (om romantische verhalen te vertellen en te ondergaan) dat we ervaren, ontstaat door een gemis uit onze jeugd: “adult desire as the *effect* of a loss produced in our early psychosexual development” (1998: 5). Pearce concludeert dat als het verlangen dat we als volwassene voelen inderdaad teruggevoerd kan worden naar een eerdere staat in ons leven, “then any attempt to redeem it will inevitably take the form of a narrative quest: a ‘love story’ or ‘romance’” (1998: 5). Als we deze theorie volgen zouden we er in principe ook van moeten uitgaan dat deze “hardnekkigheid” van het liefdesverhaal volledig losstaat van de culturele en sociale omstandigheden die voorhanden zijn.

De tweede literatuurwetenschappelijke stroming die Pearce onder de loep neemt, is het structuralisme. Ook hier is er sprake van een gemis: “it is the archetypal patterns of storytelling in Western culture(s) – or, indeed [...], the ‘will-to-story’ itself – that have *produced* such persuasive accounts of desire as an expression of lack, or loss” (1998: 5). Hierna wordt onmiddellijk verwezen naar Vladimir Propp, één van de belangrijkste theoretici van het structuralisme, wiens belangrijkste verwezenlijking was dat hij de 31 functies van het klassieke sprookjesverhaal identificeerde. “[The] liquidation of a lack” (1998: 6) was het

allereerste punt op zijn lijstje. Pearce linkt de sprookjesverhalen aan het liefdesverhaal omdat volgens haar de plotstructuur gelijkaardig is:

In so far as the classic romance narrative can be seen to derive – in part, at least – from the fairytales of European culture, then a textual and intertextual ‘answer’ to why romance endures is readily available (1998: 6)

Alhoewel Pearce aanvankelijk duidelijk stelt dat ze een tweedeling zal maken tussen psychoanalyse en structuralisme, bespreekt ze ten slotte ook nog kort het post-structuralisme. Ik kan er alleen maar vanuit gaan dat ze dit ziet als een doorwerking van het structuralisme en daarom dus geen driedeling voorstelde. De openingszin van deze paragraaf bevestigt dat:

These structuralist ‘explanations’ of romance have also been persuasively reworked in the context of poststructuralism, where discourse theory supports the notion that desire *begins* life as a text. It is ‘always already’ a story, and it is simply because it is a *good story* that it has, and will, endure. (1998: 6)

Theoretici als Stevi Jackson, besluit Pearce, gaan er vanuit dat er geen psychologische of structurele oorsprong is en dat net daarom het verhaal en onderwerp van *the romance plot* ons zo blijven boeien. Alhoewel Pearce deze drie paden zeer uitgebreid verkent, bespreekt en een mooi overzicht geeft van mogelijke redenen voor onze obsessie met *romantic love*, komt ze niet meteen tot een duidelijke conclusie. Persoonlijk zou ik hier de meest voor de hand liggende keuze voorstellen en concluderen dat deze persistentie het resultaat is van een combinatie van zowel diepliggende oorzaken uit onze jeugd, de invloed die cultuur op ons heeft gehad en de nood van de moderne mens om verhalen te vertellen.

Wanneer we voorgaande paragraaf bekijken en ons focussen op het feit dat dit ‘romantische verhaal’ iedere keer opnieuw wordt verteld en gelezen, lijkt de vergelijking met de mythische verhaalcultuur niet ver. In haar *Reading the Romance* (1984) merkt ook Radway dit op:

[...] romances, as they are habitually read and understood [...] resemble the myths of oral cultures in the sense that they exist to relate a story already familiar to the people who choose to read them. [...] If this phenomenon of repetitive reading is accorded the importance it deserves, it becomes clear that romantic novels function for their reader on one level at least, as the ritualistic repetition of a single, immutable myth” (1986: 198)

Ze heeft het hier over dezelfde groep lezers (de doelgroep die ze koos voor haar onderzoek) die hetzelfde verhaal iedere keer opnieuw lezen, ongeacht het feit dat ze perfect weten hoe het zal eindigen. Alhoewel deze lezers zich daarvan bewust zijn, ervaren ze desbetreffende verhalen niet op deze manier. Het *happy end* is een vereiste en dus ook een constante, maar de lezeressen vinden net dat elk verhaal anders is doordat de manier waarop naar het einde wordt toegewerkt, verschilt van roman tot roman.

The romantic myth is itself disguised in the form of the realistic novel. In fact, the women [de doelgroep die Radway observeerde en onderzocht] believe the books they buy *are* novels, which is to say, stories about unknown and distinct characters whose fates are not yet determined but whose individual development can be observed in the working out of a narrative. (Radway 1986: 198)

Wat Radway hier beweert, is dat de “romantische mythe” in de vorm van een roman wordt gegoten. Elke roman heeft zijn uitgesproken personages, setting en plotinvulling waardoor de lezeres het gevoel krijgt dat zij een “nieuw” verhaal aan het lezen is. Ook Lynn Pearce vond deze constante zeer opvallend, maar waar Radway het de *romantic myth* noemt, heeft Pearce het over “a romantic love chronotope: a spatio-temporal continuum which exists apart from the ‘historical’ lives of the characters, but into which all are liable to be swept as into a black hole” (1998: 99). Hiermee verwijst ze naar Bakhtins chronotopentheorie: “the chronotope [...] offers readers a means of focusing on the ‘intrinsic connectedness of temporal and spatial relations’ and revealing their ideological function” (Bakhtin 1981 geciteerd in Pearce 1998: 98). Mijns inziens is het mogelijk om zowel de “romantische mythe” van Radway als de “romantic love chronotope” van Pearce aan elkaar te linken. De tijdsconceptie die deze laatste beschrijft “a spatio-temporal corridor [...] time effectively ‘stands still’: the ‘empty time’ between the beginning and end of the action ([...] the meeting and marriage of two lovers)” (1998: 99) is ook aan mythes niet vreemd. In zijn doorwerking van Bakhtins chronotopentheorie *Verhaal en verbeelding: chronotopen in de westerse verhaalcultuur* (2007) wijst Keunen erop dat er ook in mythes sprake is van een “tijdloze regelmaat”. Hij noemt dit de “zuiver mythische chronotoop”, wat volgens hem een evenwichtschronotoop is die bestaat uit abstracte waarden en principes en nauwelijks dynamiek legt in het verhaal (2007: 114). De “tijdloze waarheid van tijdloze kosmische processen” (2007: 115) waar Keunen het over heeft, komen mijns inziens overeen met de vaststaande waarden waar de *Romance Writers of America*¹⁵ en Cawelti¹⁶ het over hebben: de nadruk op de (liefdes)relatie tussen held en heldin en de aanwezigheid van een positief einde, met name de ‘samenkomst’ van de held en de heldin.

1.1.3 De wisselwerking tussen de *romance* en de *novel*

Deze thesis is deels geënt op de idee dat de *romance* een vorm van *low literary production* is, niettegenstaande ze wel de eerste belangrijke vorm van proza in de literatuurgeschiedenis was. In *Women and Romance: the consolation of gender in the English novel* (1990)

¹⁵ Cf. 1.1.2

¹⁶ Cf. 2.1.1

onderzoekt Laurie Langbauer de relatie tussen de *novel* en de *romance*. Volgens haar ontstond de *novel*, die eerder geassocieerd wordt met *high literary production*, uit de *romance*:

The ‘rise of the novel’ is often seen as an important development in literary history, for it is explained according to and also seems to confirm the connections between literature and history. The novel’s self-definition rests not just on making romance formally marginal [...] but also historically prior to it. It sets up romance as an origin out of which it evolves – and evolution implies superiority. (Langbauer 1990: 14)

Zonder de “marginale” *romance* was er dus nooit sprake geweest van de *novel*. Deze nam een heleboel van de “romantische” elementen over en paste ze aan dit nieuwe genre aan. Zo zien we bijvoorbeeld dat één van de eerste *novels* uit de Engelse literatuurgeschiedenis tegelijkertijd ook één van de belangrijke voorbeelden van een *romance* is:

Harlequins can be traced back through the work of Charlotte Brontë and Jane Austen to the sentimental novel and ultimately [...] to the novels of Samuel Richardson, whose *Pamela* is considered by many scholars to be the first British novel. (Modleski 1982: 15)

Modleski heeft het hier over Harlequins, maar haar vergelijking gaat mijns inziens ook op voor de moderne *romance* zoals bijvoorbeeld chicklit. Romans als die van de gezusters Brontë en Jane Austen slagen erin de zeer dunne grens tussen *popular fiction* en *literary fiction* te bewandelen. Dit voorbeeld bewijst dat het niet altijd eenvoudig is een onderscheid te maken tussen de *low* and *high literary production*. Aangezien het ene genre ontstaan is uit het andere beïnvloeden zij elkaar tot op de dag van vandaag nog steeds. In het hierop volgende historisch overzicht zal dit ook duidelijk naar voren komen.

1.2 Historisch overzicht van de *romance*

Een chronologisch overzicht opstellen van de verschillende vormen die de *romance* heeft aangenomen in de literatuurgeschiedenis is niet eenvoudig. Subjectiviteit zal zonder meer een rol spelen bij de invulling van dergelijk onderwerp.

It is possible to argue about ‘romance’ [...] that there is no historical relationship between Greek ‘romances’, medieval romance, Gothic bourgeois romances of the 1840s, late nineteenth century women’s romances, and mass-produced romance fiction now – except the generic term. In so far as genres are contracts between a writer and his/her readers, these contracts, and the conventions which go with them, obviously differ according to the conditions of class, ideology and literacy in different social formations. Yet is [sic.] is also possible, I think, to give some weight to the claim that romance is one of the oldest and most enduring of literary modes which survives today. (Radford 1986: 8)

Het is dus belangrijke enkele ‘voorwaarden’ te stellen alvorens een bepaald subgenre in dit overzicht kan worden opgenomen. Hiervoor heb ik me gebaseerd op de elementen die de *Romance Writers of America* opgaven als essentieel voor een werk behorend tot de

romantische fictie. Ook Cawelti haalde op dat vlak enkele belangrijke punten aan, maar zijn eigenschappen gelden vooral voor de moderne *romance fiction* en zijn voor dit deel van weinig belang. Welke deze zijn en hoe ze functioneren in de romantische plot besprak ik al uitgebreid in 1.1.2 en 2.1.1. Er zijn twee elementen die voor dit deel essentieel zijn: de aanwezigheid van een liefdesverhaal, met centraal een vrouwelijk hoofdpersonage. De nadruk op vrouwelijke hoofdpersonages bleek aanvankelijk niet aanwezig. De focus op literatuur voor en door vrouwen bleek door mijn onderzoek heen dus niet evident, zeker van de klassieke literatuur tot de middeleeuwen was schrijven een bezigheid die enkel voor mannen weggelegd leek. Hoogstwaarschijnlijk waren er toen ook vrouwen die schreven, maar die deden het in de beschutting van hun private kring en kwamen er zelden mee naar buiten.

In haar *The Progress of Romance* probeert Radford een overzicht te geven van de verschillende *romance genres* aan de hand van essays. Ook Lynn Pearce gaat in *Romance Writing* (2007) op zoek naar de diepliggende structuren en invloeden van de *romance*. Het zijn deze twee werken die als mijn belangrijkste bronnen voor dit deel zullen gelden, aangevuld met eigen kennis en bondige analyses van enkele werken die ik voor een groot deel heb gebaseerd op informatie uit de encyclopedie van *Classic Love and Romance Literature* (1999) die Virginia Brackett samenstelde.

Het overzicht begint in de klassieke tijd, maar vandaar af aan zal ik me bijna uitsluitend concentreren op literatuur die geschreven werd op en bestemd was voor het Engelse grondgebied.

1.2.1 De Griekse *romance*

De *Greek romance* is het laatste nieuwe genre dat de klassieke oudheid heeft voortgebracht. Net als de chicklit vandaag, werden deze romantische verhalen ook enigszins scheef bekeken door het literaire establishment: “The romance, the last new genre produced by classical antiquity, has had a bad press” (Williamson 1986: 23). Waar het vandaag de voorspelbaarheid en non-originaliteit van romantische fictie zijn die de kritiek welig doen tieren, was het zo’n twintigtal eeuwen geleden vooral de vorm die ervoor zorgde dat de *romance* gedeeltelijk in de marge verbleef. De *Greek romance* werd geschreven in proza, een manier van schrijven die was weggelegd voor de “saaie” geschiedschrijving: “in antiquity prose [was] the medium for serious, particularly historical, writing. [...] Fiction [...] should be confined strictly to poetry” (Williamson 1986 23-24). Een tweede reden voor de beperkte interesse van de Griekse en Romeinse cultuurdragers waren de verwachtingen en vereisten voor een “interessant” verhaal. Zij waren immers gewend epische verhalen te lezen en naar deze standaarden gebeurde er in

de liefdesverhalen bitter weinig. Dit betekent echter niet dat er geen enthousiasme was, want net als vandaag waren de *romances* wel erg populair bij het grote publiek: “The genre is interesting, however, precisely because in its own time it seems to have developed separately from, or on the fringes of, the mainstream of ‘high’ literature” (Williamson 1986: 25). Hier zien we al een duidelijke gelijkenis met de chicklit: weinig appreciatie van de “literaire gezagsdragers”, maar enorm populair bij de “gewone lezers”.

Inhoudelijk is het niet altijd even duidelijk waar deze *romances* hun oorsprong vinden. Enkele pagina's terug verwees ik al naar de gelijkenis tussen de liefdesplot en de structuur van een mythe en ook Williamsons verklaring in verband met de oorsprong bevestigt dit:

The romance has no such pure and easily unmasked origins: the most convincing explanation of its genesis is that it is merely one version of widespread, traditional story material in a culture much given to storytelling. (Williamson 1986: 25)

De *Greek romance* als uitgangspunt van dit chronologisch overzicht nemen, was deels een persoonlijke keuze en deels de eenvoudigste optie aangezien ik me op Radfords indeling heb gebaseerd. Zij begint er haar chronologie mee, maar zoals ze ook aangeeft, liggen de wortels van het liefdesverhaal hoogstwaarschijnlijk ergens in het “begin der tijden”, aangezien het een universeel verhaal is, inherent aan ons bestaan. Vormelijk vinden we in de *romance* wel duidelijke kenmerken die terug te voeren zijn naar de andere belangrijke literaire genres uit de antieke tijd:

The formal antecedents of the romances are epic and drama, with rhetoric as a later addition. As in epic, the tale is told using a high proportion of direct speech [...] the presence of drama as a model for construction is also evident. [...] The third component, rhetoric, is visible [...] in the elaborate style of the lovers' constant laments and deliberations. (Williamson 1998: 32)

De protagonisten waren afkomstig uit adellijke milieus of behoorden in elk geval tot de hogere sociale klassen. Verder vertoonde deze klassieke variant enkele inhoudelijke constanten die onmiddellijk geassocieerd kunnen worden met de avonturenroman. Dit kan worden verklaard door de invloed van de epische verhalen en mythen die een prominente plaats in de antieke cultuur innamen:

Other motifs which are the romance's stock-in-trade- wanderings in foreign parts, capture by pirates, nobly born distressed maidens sold into slavery and then rescued- are found in other, widely differing sources, oriental as well as Greek. (Williamson 1986: 25)

Radford identificeert in haar overzicht “five extant romances”¹⁷ (1986: 25), geschreven door en voor Griekstalige inwoners van het Oost-Romeinse rijk in de loop van de eerste, de tweede en de derde eeuw na Christus. De vijf auteurs zijn Achilles Tatius, Longus, Heliodorus, Chariton en Xenophon van Ephesus. Vooral deze twee laatsten zijn van groot belang omdat zij de eersten waren die het pad van de *Greek romance* verkenden. Charitons *Chaereas & Callirhoe* en Xenophons *Ephessian Tale* bevatten enkele zeer gelijkaardige elementen. Vooral beide verhaallijnen komen met elkaar overeen: twee geliefden leven aanvankelijk gelukkig samen (bij Chariton zijn ze zelfs al getrouwd), het noodlot scheidt ze echter, waardoor allerlei hindernissen overwonnen moeten worden alvorens ze weer tezamen kunnen zijn. De twee geliefden vinden elkaar op het einde terug en leven nog lang en gelukkig. Dit harmonieuze eindpunt roept meteen herinneringen op aan de vereisten die ik besprak in verband met het einde van een liefdesverhaal. Op dat vlak is er dus duidelijk een parallel met de chicklit: de vaste plotstructuur en het voorspelbare einde zijn gemeenschappelijke elementen. “[We] see from these two examples both how stereotyped the plot is and how completely it takes precedence over any considerations of verisimilitude or of consistency in characterization” (Williamson 1986 28).

Inhoudelijk is er één verschil dat eruit springt: zowel bij de chicklit als bij de *modern romance* in het algemeen komen de geliefden pas op het einde bij elkaar. Deze “samenkomst” vormt de culminatie van het hele verhaal, tezamen met de onduidelijkheid over al dan niet wederzijdse gevoelens. In de *Greek romance* is het al van vooraf aan duidelijk dat beide protagonisten voor elkaar zijn bestemd en dat er van beide kanten gevoelens zijn. Volgens Williamson is het toch “desire” dat ervoor zorgt dat deze verhalen interessant blijven. Doordat de held en de heldin uit elkaar worden gehaald, “verlangen” ze naar elkaar en dat verlangen wordt bevredigd op het einde, wanneer ze elkaar terugvinden. “It is desire, not its realization, which is the subject of the narrative, and this requires that the lovers be separated – whether by scruple, physical absence, or divine edit – throughout the story” (Williamson 1986: 28).

Ten slotte is er ook op vlak van het leespubliek een verschil met de chicklit. Terwijl deze laatste bijna uitsluitend door vrouwen wordt verslonden, was dit bij de *Greek romance* helemaal niet het geval: “one thing [...] which distinguishes these romances from their modern descendants, is that the readership was not exclusively female” (Williamson 1986: 36).

¹⁷ Net als Williamson zal ik hier niet dieper ingaan op de oorsprong van deze specifieke *romances*. Zij verwijst mede naar onderzoeken van onder andere B.E. Perry (*Ancient Romances*, University of California Press 1967) en T. Hägg (*The Novel in Antiquity*, Basil Blackwell, 1983) voor “good general accounts of the romances” (1986: 43).

Dit had te maken met de evenwaardige rol die de mannelijke en de vrouwelijke protagonist werd toebedeeld:

There is a scope for readers of either sex to identify with the protagonists: roughly the same space is allotted to the tribulations of hero and heroine, and in endurance, resourcefulness and verbosity they are more or less equal”. (Williamson 1986: 36)

De *Greek romance* is pas de eerste voorloper van de chicklit die ik hier bespreek, maar het is nu al zeer opmerkelijk hoe weinig er is veranderd.

1.2.2 Romances: van Middeleeuwen tot Renaissance

De volgende stap in een chronologische genealogie van de *romance* brengt ons naar de middeleeuwen. Historisch gezien beslaan deze een grote periode¹⁸ en het is ook niet bij elk werk even eenvoudig er een bepaalde tijdsperiode aan vast te knopen. We hebben, zeker in het begin van de middeleeuwen, te maken met een orale verhaalcultuur. Net als in de antieke tijd waren “verhalen” een zaak die voornamelijk in mannelijke handen was. Eén van de meest significante gevolgen van deze orale verhaalcultuur is de metrische vertelstructuur die kenmerkend was voor bijvoorbeeld de Keltische sagen, zo was het voor de “voordragers” eenvoudiger om de inhoud te onthouden. Proza is op dit punt nog geen gerespecteerde verhaalvorm.

In haar overzicht verwijst Pearce naar Denis De Rougemont wiens *Love in the Western World* (1940) als volgt wordt omschreven: “Denis de Rougemont’s *Love in the Western World* (1983 [1940]) remains probably the finest – and certainly the boldest – attempt to uncover a causal trajectory in the romance literatures of Western Europe” (Pearce 2007: 32). Deze Rougemont wijst *Tristan & Isolde* aan als de belangrijkste “Ur-tekst” van *romances*. Van deze Keltische legende is bekend dat ze al in de 13^e eeuw mondeling werd overgeleverd en de vroegst bekende schriftelijke versie dateert uit de 15^e eeuw. Deze sage vertelt het verhaal van de tragische liefde tussen de ridder Tristan en de prinses Isolde. De details¹⁹ van het verhaal

¹⁸ Algemeen gezien wordt het begin van de middeleeuwen gesitueerd rond 300 n.C. en het einde rond 1500, het begin van de renaissance.

¹⁹ De meest bekende versie van het verhaal verloopt als volgt: Isolde is een Ierse prinses en om de vrede op de Britse eilanden te behouden, moet ze trouwen met de Engelse koning. Een jonge ridder wordt door deze laatste naar Ierland gezonden om zijn toekomstige bruid te gaan halen. Deze ridder draagt de naam Tristan. Op de boot die hen naar de koning moet brengen, drinken de twee jonge mensen per abuis een liefdesdrank, waardoor ze verliefd worden op elkaar. Ook na het huwelijk van Isolde blijven de twee geliefden elkaar zien, maar wanneer de koning dit ontdekt, daagt hij Tristan uit tot een tweegevecht. Deze laatste raakt zwaargewond en komt in een soort van coma terecht. Hij wordt naar zijn geboortedorp gebracht waar zijn ouders hem verzorgen. Wanneer Isolde verneemt dat haar geliefde dodelijk gewond is, gaat ze hem achterna, want ze wil Tristan nog een laatste keer in haar armen houden. Tristan is dolgelukkig als hij zijn geliefde ziet, maar zijn enthousiasme wordt hem fataal. Voor haar ogen valt hij neer en uiteindelijk sterft hij in haar armen. Isolde wordt ziek van verdriet bij het aanschouwen van de dood van haar geliefde en niet veel later sterft ook zij. (eigen samenvatting)

verschillen van versie tot versie en aangezien er geen “originele” bron voorhanden is, blijft het onmogelijk om te achterhalen hoe de eerste versie van het verhaal nu net ging. Een opvallende eigenschap van deze sage is het tragische einde dat gekarakteriseerd wordt door de dood van de twee geliefden. Er is duidelijk geen sprake van een optimistisch einde aangezien zowel Tristan als Isolde het verhaal niet overleven. Mijns inziens hebben we aan de ene kant het tragische einde, maar aan de andere kant sluit dit niet uit dat er ook een harmonieuze dimensie te vinden is. De geliefden sterven, maar ze leven wel verder na hun dood, samen. Zeker in de context van de middeleeuwse cultuur en geloofsbeleving²⁰ kan dit einde een optimistische kijk opleveren. Net als in de *Greek romances* wordt in deze sage evenveel aandacht besteed aan de beide hoofdpersonages. Vervolgens zijn er de *Arthurian legends* die volgens haar een belangrijke invloed gehad hebben op de ontwikkeling van de *romance*: “By far the most important set of stories informing the development of romantic discourse in Western Europe are the Arthurian legends” (2007: 33). Als voorbeelden geeft ze hier Layamons *Brut* (c. 1190-1300) en *Gawain and the Green Knight* (c. 1480). Volgens haar zijn ze belangrijk omdat ze de “misdemeanours in Arthur’s court” (34) weergeven, “tales of adultery [that] were shunned by early romancers”. Pearce legt hier de nadruk op het klimaat van ontrouw dat tekenend was voor die tijd. Eén van de meest legendarische liefdeskoppels uit bovengenoemde legenden, *Lancelot en Guinivere*, hadden een relatie buiten het huwelijk om. Dit zagen we ook al bij *Tristan en Isolde*, aangezien deze laatste tijdens haar huwelijk met de koning een relatie met de koene ridder onderhield. Vreemd genoeg werden dit soort plotwendingen in de middeleeuwen geaccepteerd. Mijns inziens zouden verhalen die affaires verheerlijken vandaag slechts met een scheef oog bekeken worden. Het is een onderwerp dat in de moderne *romances* slechts zelden een positieve connotatie meekrijgt. Daarnaast is er ook nog het avontuurlijke element van deze verhalen dat ervoor zorgt dat de *Arthurian legends* afwijken van *the romantic plot*. De personages vertonen weinig diepgang en “their heroes [...] are thoroughly ‘idealized’ and to be distinguished from those belonging to more mimetic traditions by their often supernatural powers” (Barron 2004 geciteerd in Pearce 2007: 33). Het woord *mimetic* spring hier in het oog. Voorgaande voorbeelden verwerken wel een rode draad in hun plot die de link met *romances* mogelijk maakt, maar één van de belangrijkste verschillen wordt hier door Pearce over het hoofd gezien. De *romance* dankt zijn grote succes gedeeltelijk aan de mogelijkheid tot identificatie met de hoofdpersonages. De *Arthurian Legends* en bijgevolg ook *Tristan en Isolde* daarentegen zijn verhalen die handelen

²⁰ De meeste mensen hadden een rotsvast geloof in leven na de dood.

over “bovennatuurlijke” personages, diepgang en realisme ontbreken. Niettegenstaande hebben ze een belangrijke invloed gehad waardoor ze mijns inziens toch een plek in dit overzicht verdienen.

De overgang naar (romantisch) proza vinden we in de vorm van *Morte d'Arthur* (ca. midden 1400). Voor dit werk verzamelde Malory verschillende *Arthurian legends* en hij bundelde ze in één groot verhaal. Avontuur en overspel zijn nog steeds belangrijke elementen hier, maar “it is the rendition of the stories into expanded *prose fiction* that has made the *Morte d'Arthur* the single most important point of origin for all the millions of romantic novels that have followed” (Saunders 2004 geciteerd in Pearce 2007: 34). Verder zijn deze verhalen vooral belangrijk omdat de personages voor het eerst psychologische diepgang vertonen en daarbovenop ook realistischer aandoen.

The trials and adventures that constitute a test of *chivalry* in early romance are refigured here as the psychological challenges of romantic love itself. Love, at last, becomes the true object of the romance genre, and the fantastical ‘external’ challenge facing earlier knights now re-shape themselves as the doubts and demons of the lover’s interior consciousness [...] The psychological depth and realism achieved by medieval writers like Chaucer and Malory in their treatment of romantic love is clearly crucial to the genesis, and evolution of the ‘tragic’ trajectory of the romance genre. (Pearce 2007: 35)

Deze nieuwe vorm van *romance* bewees haar populariteit in de daaropvolgende eeuwen. Tussen de 16^e en de 18^e eeuw werd de *prose romance* alsmar populairder: de hernieuwde aandacht voor de psychologie van de personages en de realistischere afbeelding luidden een nieuw tijdperk in. Vanzelfsprekend overleven een aantal eigenschappen van de *metrical romances* nog steeds. Inhoudelijk bleven de avontuurlijke elementen nog steeds zeer prominent:

In terms of the generic mutation that romance may be seen to undergo as it passes from Malory to Sidney, meanwhile, it is clear that [...] the same motifs and ‘romance’ moments survive. (Saunders 2004 geciteerd in Pearce 2007: 36)

Vormelijk werden enkele nieuwe technieken verwelkomd: zo zien we dat de ironie haar intrede doet als stijlfiguur in de *romance* en niet van plan is om haar plaats in de volgende eeuwen nog op te geven. Ook in de chicklit is de omsluiting van een “serieus” verhaal met ironie één van de kenmerken die typerend is voor het genre:

Knights, adventures, tests, quests and due rewards – they are now overlaid with irony. As Andrew King observes (2004: 140), writing about Sidney and Spenser, these texts ‘invoke and exploit romance conventions to ironic or otherwise complex rhetorical effect’. (Pearce 2007: 36)

In *The Countess of Pembroke's Arcadia*²¹ (Sidney 1590) zien we dit zeer duidelijk terug: de lezer wordt geconfronteerd met een “mixed mode” (Saunders 2004 geciteerd in Pearce 2007: 36): er is een wisselwerking tussen serieus en niet-serieus. De wereld van ridderschap en de *romance* wordt aan de ene kant bewierookt, maar aan de andere kant zorgt veelvuldig gebruik van ironie ervoor dat het niet helemaal duidelijk is of Sidney deze wereld bespot, of verheerlijkt. Deze dubbelzinnigheid vinden we in twee gedaanten terug: zowel de (fantasie)wereld die wordt afgebeeld als de huidige maatschappij werden onderworpen aan kritiek. Die andere belangrijke *romance* uit de 16^e eeuw, Spensers *The Faerie Queene* (1590), is een mooi voorbeeld van dit laatste element: “ambiguity is hardly surprising in texts whose ‘adventures’ are thinly veiled commentaries on the history and politics of the age and its fantastical, egotistical Queen” (Pearce 2007: 37). Pearce heeft het hier natuurlijk over Elizabeth I, wier vruchteloze zoektocht naar een partner de inspiratie vormde voor Spensers werk. Overspel, wat in de *Arthurian legends* prominent aanwezig was, wordt nu eerder naar een zijspoor verschoven. Dramaturgen als Shakespeare en Marlowe maken er gretig gebruik van in hun toneelstukken.

Naast bovengenoemde inhoudelijke en vormelijke evoluties, vindt er ook een verschuiving plaats op vlak van het lezerspubliek: “the ‘lightening-up’ of romance that characterized the shift from medieval to modern coincided with the increased identification of women with the genre” (Pearce 2007: 35). *Romance* werd meer en meer een fictievorm die enkel en alleen op vrouwen was gericht: “romance became a “women’s genre” during the Renaissance period” (Newcomb 2004 geciteerd in Pearce 2007: 35). Pearce geeft wel toe dat dit enkel via “circumstantial evidence” (2007: 36) kan worden vastgesteld en wel op twee manieren: ten eerste vermelden vele andere renaissanceteksten vrouwen die *prose romances* lezen en ten tweede worden veel van de titelrollen in *prose romances* ingevuld door vrouwelijke hoofdpersonages.²²

1.2.3 De *romance* van de late 18^e en de 19^{de} eeuw

Vanaf de 18^e eeuw begint de *novel* aan een enorme opmars, die in het Engelstalige cultuurgebied van start gaat, maar al gauw een verspreiding over heel Europa kent. Aanvankelijk behoort deze vorm van fictie nog niet tot de “officiële, academische literatuurvormen” (Keunen 2006: 86), maar hij kent onder het lezerspubliek een zeer grote

²¹ Dit is waarschijnlijk Sidney’s meest ambitieuze werk: een *romance* die elementen van de *pastoral* combineert met verhaalstructuren die hij leende van de Griekse epische verhalen en *romances*.

²² Als voorbeeld geeft Pearce onder meer Robert Greene’s *Mamilia* (1585) en *Penelope’s Web* (1587). (2007: 36)

populariteit. Lezen wordt namelijk almaar populairder en dat bij verschillende lagen van de bevolking. Voor het eerst kunnen we ook spreken van verschillende subgenres op het gebied van romantische fictie. Zij anticiperen op de diversificatie die in de 20^e eeuw nog veel duidelijker zal doorwerken bij de *Harlequins* en de chicklit. Pearce onderscheidt in haar overzicht drie subcategorieën: de *seduction novel*, de *gothic romance* en de *courtship romance*. Alhoewel zij zich op verschillende milieus concentreren en gebruik maken van andere settings, focussen ze zich allen op hetzelfde thema, met name de liefde:

All the texts of this period are characterized by their struggle to explain, and give voice to, the as yet unnamed ‘unconscious’, and romantic love – as a consequence – is more or less a mystery for the authors concerned” (Pearce 2007: 57)

Net zoals wel meer gebeurt bij onderverdelingen, is het ook hier niet altijd eenvoudig om duidelijk te onderscheiden waar het ene subgenre begint en waar het andere eindigt. Pearce stelt dat dit net in het voordeel van de lezers speelt, er bestaat immers geen eenduidige manier om “liefde” te classificeren. Net daarom koos zij ervoor om te bekijken op welke manier de “liefde” werd voorgesteld en hoe de relaties in elkaar staken, op basis daarvan heeft zij dan een onderverdeling gemaakt: “Re-classifying women’s fiction from this perspective certainly helps when one comes to those hybrids which follow the narrative structure of the seduction novel but trade in the moral/ideological values of courtship fiction” (2007: 65). De onderverdeling die ze maakt, kan dan ook worden teruggevoerd op “different notion[s] of love and a different gendered view-point” (2007: 62).

De eerste subcategorie die Pearce onderscheidt, is die van de *seduction novel*. Initieel werden deze voornamelijk door mannen geschreven waarbij zij wel eens een duidelijke minachting ten toon durfden spreiden tegenover hun vrouwelijke hoofdpersonage(s). Daartegenover komen de *seduction novels* te staan die zijn geschreven voor en door vrouwen. Zij pogen een dieper inzicht in de psyche van de vrouw te verkrijgen. Inhoudelijk vindt dit subgenre zijn oorsprong in “the middle class genre of the novel” (Clarke geciteerd 1986: 50). De typische plot van de *seduction novel* toont hoe een arm jong meisje uit de werkende klasse ten prooi valt aan een aristocratisch man:

Sentimental novels, gothic novels, radical novels, all featured bourgeois heroines struggling with aristocratic villains. The virtue of the maiden illustrated bourgeois claims to moral and eventually political hegemony while the immorality of the aristocratic seducer shadowed his suitability to rule. (Clarke 1986: 50)

In de meeste gevallen was deze “aristocratische” man de boosdoener in het verhaal, de burgerij werd meestal omschreven als een klasse waarin een gerust geweten niet veel

voorstelde: “morality as a working class prerogative” (Clarke 1986: 56). Pearce nuanceert dit en stelt dat veel ook afhangt van het geslacht van degene die de roman schreef:

Whilst the seduction novel, in its original male-authored form, focused on the male lover’s adventures and regarded the seduced heroin only as a function of her purity and virtue, [...] the female-authored versions of the seduction tale [...] dealt with the experience from the point of view of the heroine. (Pearce 2007: 62)

Het bekendste voorbeeld van de “male-authored form” is zonder twijfel Samuel Richardsons *Pamela, or virtue rewarded* (1740). In deze briefroman maken we kennis met het dienstmeisje Pamela, die wordt verleid door haar werkgever maar niet toegeeft aan haar verlangens. Uiteindelijk wordt ze beloond voor haar kuisheid en stelt haar werkgever, een aristocratische man, haar een huwelijk voor. In de *seduction novels* die door vrouwen werden geschreven, wordt meer aandacht besteed aan de innerlijke strijd van het hoofdpersonage, de toon is luchtiger en niet zelden zijn ze overgoten met ironie en satire. Zo treedt Mary Collyers *Felicia to Charlot* (1744) in Richardsons voetsporen door het gebruik van de briefvorm. Aanvankelijk lijkt het alsof ze spot met voorgaande roman: “Felicia’s letters begin as a parody of the romance” (Spencer 1986 geciteerd in Pearce 2007: 64), maar uiteindelijk geeft de heldin toe dat het erop begint te lijken dat ze zelf een *romance* aan het schrijven is. Ook Charlotte Lennox’ *The Female Quichote*²³ (1752) is hiervan een perfect voorbeeld: “Following in the tradition not only of Cervantes but also of Richardson and Fielding, Lennox presents us with a heroine who is both the dupe of romance and its defender” (Pearce 2007: 63). Afgaande op deze twee voorbeelden lijkt het alsof deze vrouwen in hun versies van de *seduction novel* komaf willen maken met het beeld van de naïeve, bijna kinderlijke vrouw. Ze pogen heldinnen te presenteren die een balans vinden tussen realisme en het ideaalbeeld van de romantische liefde waarmee ze zijn grootgebracht:

It will be seen, then, that for all their ostensible critique of romantic- and in particular, *chivalric*- behaviour, these seduction novels preserve an affectionate nostalgia for love as it was construed in former times. (Pearce 2007: 64)

Daarnaast vinden we ook nog de “bad girls of 18th century literature” (Pearce 2007: 77). Delarivière Manley, wier *The New Atalantis* (1709) verboden werd wegens “te expliciet”, leunt thematisch en vormelijk zeer dicht aan bij de *Harlequinromances* die tot op vandaag zeer populair blijven:

²³ Het hoofdpersonage van *The Female Quichote, or the Adventures of Arabella* verslindt de Franse romannetjes die ze van haar moeder heeft geërfd na diens dood. Ze leeft helemaal in deze utopische fantasiewereld, maar wordt geconfronteerd met de brute werkelijkheid wanneer haar vader sterft.

Manley's story of the innocent- but infinitely corruptible- young virgin, Charlot, looks ahead to any number of Mills & Boon²⁴ fantasies in which a fatherly rake eventually has his wicked way with his initially, but then yielding, object of desire. (Pearce 2007: 77)

In haar essay *The politics of seduction in English popular culture, 1748-1848* poneert Anna Clarke dat de oorsprong van de *seduction novel* gezocht moet worden in de classesituatie in het Engeland van die tijd: "The image of the poor maiden victimized by the aristocratic libertine provided a very specific symbol of class exploitation and explained familial trauma's" (Clarke geciteerd in Radfor [Ed.] 1986: 47). Ze noemt het onderwerp van deze romans "the myth of seduction". Met deze benaming verwijst ze indirect naar een beeld dat diep geworteld zit in een bepaalde cultuur of maatschappij. Persoonlijke interpreteert ze het gebruik van dit begrip nog op een tweede manier:

The myth of seduction was also mythical in the more ordinary sense of the term; it falsified reality, for class exploitation was exercised economically and politically, not sexually, while poor women faced sexual exploitation by men of their own class." (Clarke 1986: 49)

Zoals eerder al vermeld, heeft deze *seduction novel* geen rechtstreekse invloed gehad op de chicklit, maar leeft hij nog steeds verder in bepaalde subgenres van de *Harlequinromances*. Onrechtstreeks is de invloed van "the myth of seduction" echter wel merkbaar. Een schrijfster als Jill Mansell heeft bijvoorbeeld een voorliefde voor vrouwelijke hoofdpersonages die aanbeden worden door een rijkere man, maar niet willen toegeven aan het verlangen dat ze voelen voor deze man. De motieven liggen hier echter anders: waar in de *seduction novel* van de 18^{de} en 19^{de} eeuw de protagonisten hun kuisheid wilden behouden, gaat het bij deze moderne heldinnen eerder om een gevoel van eigenwaarde en onafhankelijkheid. In *Solo* (1991) ontdekt Tessa, een dienstster, dat ze na een *one-night-stand* zwanger is geworden. De vader, die ze op een feestje ontmoet heeft, blijkt een rijke hoteleigenaar te zijn die er alles aan wil doen om de moeder van zijn toekomstige kind een comfortabele toekomst te bezorgen. Tessa wordt meteen halsoverkop verliefd op hem, maar ze wil niet aan deze gevoelens toegeven omdat ze denkt dat Ross alleen maar voor haar zorgt omwille van het kind. Naderhand weigert ze zelfs de materiële hulp die hij haar aanbiedt, omdat ze op haar eigen benen wil staan. In deze roman zien we dus een eenvoudig meisje dat door een rijkere man wordt verleid, maar niet toe wil geven aan deze gevoelens. Haar motieven worden deels gestuurd door eigenbelang (ze vreest dat hij niet echt van haar houdt), maar vooral door de koppigheid en onafhankelijkheid die kenmerkend zijn voor de moderne, jonge vrouw.

²⁴ Mills & Boon is de Britse evenknie van de Harlequinromances, sommige van de auteurs die ik heb geraadpleegd voor deze thesis maken een onderscheid tussen beiden maar in feite heeft Harlequin haar Britse concurrent overgenomen in 1971.

Het tweede subgenre dat Pearce onderscheidt, is de *gothic romance*, die dan weer een onderdeelje vormt van het grotere geheel dat als *gothic fiction* wordt bestempeld. “Gothic” wordt door Baldick als volgt gedefinieerd:

For the Gothic effect to be attained, a tale should combine a fearful sense of inheritance in time with a claustrophobic sense of enclosure in space, these two dimensions reinforcing one another to produce an impression of sickening descent into disintegration (Baldick 1992 geciteerd in Pearce 2007: 191)

De *romance* vorm van *gothic fiction* legt van begin af aan de nadruk op het vrouwelijke hoofdpersonage. We vinden er duidelijke parallellen met de middeleeuwse en de 17^{de}-eeuwse Franse romances:

The gothic novel dealt with experience from the point of view of the heroin. Moreover, in terms of the *manner* of love/desire under investigation, the Gothic novels may be seen to follow in the footsteps of both the medieval and seventeenth-century French romances. (Pearce 2007: 62)

De *gothic romance* ontstond in de 18^{de} eeuw, maar kwam pas in de 19^{de} eeuw tot volle bloei. De meest voorkomende *gothic*-plot vertelt het verhaal van een jonge vrouw die een gruwelijk geheim ontdekt, dat ofwel te maken heeft met het verleden van haar familie, ofwel met haar geliefde/echtgenoot. De omgeving waarin het verhaal zich afspeelt, is niet zelden een verafgelegen kasteel of landhuis met bijhorende mysteries. Tania Modleski, die het genre van *gothic fiction* uitgebreid bespreekt in haar *Loving with a vengeance: Mass-produced fantasies for women* (1982) schrijft deze onderwerpskeuze toe aan de sociale positie van de vrouw in de 18^{de} eeuw:

Eighteenth-century women [...] were expected as a matter of course to leave their own familiar surrounding and go wherever the husband dictated and who, according to a newly forming ideology, were supposed to be idle. (1982: 62)

Deze nieuwe omgevingen deden vaak angstaanjagend en mysterieus aan en verklaart waarom vrouwen het gevoel hadden dat ze zich zo goed met dit genre konden identificeren. Ook de *courtship romance* werd voor een groot deel beïnvloed door deze huwelijkspraktijken, maar deze behandelen het onderwerp op een compleet andere manier, zoals later duidelijk zal blijken.

Pearce wijst in haar overzicht op het populaire onderscheid dat wordt gemaakt tussen “terror gothic” en “horror gothic”. Deze eerste vorm komt in de 18^{de} eeuw het meest voor:

The texts and authors [of the terror tradition] are linked most closely with early romance not so much in their depiction of love but rather in their insatiable appetite for *adventure*. The *raison d'être* of these texts is very obviously not the marriage to the ‘good prince’ at

the end [...] but the (spectacular) journeys on which the heroines are sent and their efforts to escape, and overcome, a persecuted past. (Pearce 2007: 63)

Als voorbeeld van *terror gothic* haalt Pearce Ann Radcliffs *Mysteries of Udolpho*²⁵ aan. Het grote verschil met de *horror gothic* is dat het “slechte” dat overwonnen moet worden hier van buitenaf komt. Het hoofdpersonage van Radcliffs roman heeft bijvoorbeeld geen persoonlijke band met de man die haar gevangen houdt. *Horror gothic* maakt gebruik van de ultieme tegengestelden: Eros en Thanatos, leven en dood. Tot deze tak van het genre worden gerespecteerde auteurs als Edgar Allen Poe gerekend. Het “slechte” moet hier dichter bij het hoofdpersonage zelf worden gezocht. Deze eeuwenoude verhaaltraditie zoekt de oorsprong van misdaden in de voorgeschiedenis van het hoofdpersonage, of van haar familie:

All the action, and all the horror, of these texts – including that undertaken in the name of romantic love – owes to some ‘genealogical’ crime or transgression in the past. [...] It is the (mis)alliance of sex and property in the lives of a previous generation that will determine the ‘fate’ of their successors, with the (justifiably terrifying) implication that ‘the sins of the father’ truly are visited upon his sons and daughters. (Pearce 2007: 87)²⁶

Deze *gothic romances* tonen de donkere kant van de mens aan de hand van psychologisch donkere plots. De dood wordt hier niet gezien als een eindpunt, maar als iets waarin men verder leeft, zoals we ook zagen bij *Tristan & Isolde*. Het is quasi onmogelijk deze verhalen als *romances* “pur sang” te lezen: “these texts are not so much about love as about love’s fearful legacy” (Pearce 2007: 86). Ik verwees hierboven al naar *Tristan & Isolde*, dat door Rougemont werd bestempeld als de “eerste echte *romance*”. Ook Pearce legt deze link wanneer ze verwijst naar het feit dat liefdesverhalen altijd al verbonden zijn geweest met de dood:

Romantic love enacts the practices and rituals of mourning as part of its *first* ‘progress’ and, habitually, sends its heroes and heroines into locations that enjoy the same hallucinatory, phantasmagoric quality as the (Victorian) visions of Hades or paradise. [...] Its landscapes – though sometimes terrifying – are full of wonder. Whether the dark forest in which Tristan and Iseult lose themselves, or the wild heath that Jane Eyre is forced to cross before she hears Rochester’s voice calling her home (Brontë 2000 [1847]: 444-5), or the more luxurious displacements of Mills & Boon fiction (see Pearce 2004), the spaces/places of this phase of the romance narrative are defined by the wonderfully heightened consciousness of the lovers, who, for all their grief, terror, and anxiety, are simultaneously in a state of ecstasy. (Pearce 2007: 90)

²⁵ Deze roman vertelt het verhaal van Emily St. Aubert die na de dood van haar vader gevangen gehouden wordt in het kasteel van een Italiaanse graaf in de Pyreneeën.

²⁶ Pearce becommentarieert hier een citaat van Hogle: “The antiquated and haunted setting; some dark secret or secrets from the past hidden in the depths; the rising of these secrets in the form of some ghost of monstrosity; the pulling of the characters back to the past in a tug or war with their aspirations to transcend it; the problem of establishing the ‘correct’ inheritance so that present figures can seem to gain the support of something from the past while they leave it behind; the determination of love objects more by these tensions than by preference...” (Hogle 2004 geciteerd in Pearce 2007: 86).

Deze fascinatie voor de duistere kanten van de mens en de wereld waarin deze bestaat, overleeft niet in de chicklit. Deze romantische boekjes willen vooral vrolijk en frivol zijn. Geheimen hebben ze natuurlijk in overschot, maar die gaan zelden verder dan een ongewenste zwangerschap of een lang vervlogen jeugdliefde. De *gothics* gingen bijgevolg één van de volgende richtingen uit:

The term “Gothic” is often used loosely to designate “suspense”. [...] Gothics tend to shade off, on the one hand, into the classical detective story and, on the other hand, into something like a Harlequin Romance which contains a little mystery thrown in for added spice. (Modleski 1982: 59)

Het derde subgenre dat Pearce bespreekt, is de *courtship romance*. De hierboven besproken genres ontstonden min of meer in de marge van dit laatste genre, dat behoorde tot de “gerespecteerde” literatuur uit deze periode:

The English courtship fiction of the late eighteenth and early nineteenth centuries is – at first sight – pretty miserable fare. The novels, almost exclusively by women writers, represent what Jane Spencer has identified as the dominant (and highly succesful) ‘didactic tradition’ during a period of intense social and political change (Spencer 1986: 180). In their apparent conservatism and deference to patriarchal law they are generally positioned *against* other sub-genres. (Pearce 2007: 56)

De populariteit én appreciatie van de *courtship romance* hadden veel te maken met de evolutie in sociale relaties van die tijd. Huwelijken werden meer en meer afgesloten als waren ze zakendeals, waarbij verschillende factoren in overweging werden genomen: “the huge *improvement* in interpersonal relations signalled by the arrival of so-called ‘companionate marriage’ in the late seventeenth century” (Pearce 2007: 58). Bij de zoektocht naar een huwelijkspartner werd er immers meer rekening gehouden met de persoonlijke verstandhouding die er tussen beide partners was. Ook vrouwen hadden hier onderwijl een woord over te zeggen, een privilege dat voorheen enkel was voorbehouden voor leden van de hoogste sociale klassen. Met deze nieuwe vorm van het huwelijk ging ook een nieuw soort van discours samen:

The discourse of companionship has its historical origins in the rise of the ‘affective individualism’ (Stone 1979: 103) that steadily gained ground in England in the latter part of the seventeenth century. It was for the most part, however, a discourse that was significantly at odds with the ‘affect’ associated with the romantic love of literature and legend, and thus raised questions about the type of affection ‘appropriate’ to married love. (Pearce 2007: 57)

Daartegenover staat het klassieke, romantische discours: “Romantic love [...] a form of impudent folly and even madness” (Pearce 2007: 57). De *seduction novel* en de *gothic*

romance beschrijven een soort liefde die haar wortels vindt in het ideaalbeeld van de allesverterende, romantische liefde terwijl de *courtship romance* een meer beredeneerde vorm van liefde presenteert. Het belangrijkste is respect en vriendschap als tegengif voor de passionele liefde die het verstand op nul zet en de zintuigen verlamd achterlaat. Deze twee verschillende soorten liefde kunnen gelijkgesteld worden aan de begrippen “Agape” en “Eros”, wat de twee Griekse woorden voor liefde zijn. “Agape” staat voor onvoorwaardelijke liefde die gebaseerd is op bepaalde verwachtingen en de aanpassing van beide partners. “Eros” symboliseert passionele liefde, die gefundeerd is op het vervullen van een verlangen.

De bekendste auteur van *courtship fiction* is vanzelfsprekend Jane Austen: ze verhieft het genre tot een kunst in haar bekendste roman *Pride and Prejudice*. De roman vertelt het verhaal van de zusjes Bennet, die onder druk van hun moeder op zoek gaan naar de ideale echtgenoot. De “liefde” die in Austens romans wordt voorgesteld, noemt Pearce “property-based love, [...] based on, and defined by, a subject’s ability to perceive, and evaluate, ‘properties’ in another” (2007: 66). Elizabeth Bennet, het hoofdpersonage van *Pride and Prejudice*, vertegenwoordigt Agape. Na een lange periode van contemplatie en na de transformatie van Mr. Darcy, van arrogante *gentleman* naar behulpzame vriend realiseert ze zich dat dit de man is met wie ze haar leven wil delen.

We must conclude that the personal properties she believes to be ‘worthy of love’ are those which most emphatically secure a subject’s gentility; more, that this gentility will express itself in his/her ability to read ‘marks of distinction’ in others as well as to display his, or her, own. (Pearce 2007: 68).

Austen contrasteert deze “juiste” vorm van liefde met de onstuimige en impulsieve beslissingen die Elizabeths jongere zus, Lydia, neemt onder invloed van Eros.

De protagonisten van de *courtship romance* worden zelden gekenmerkt door een “oogverblindende schoonheid”. Voor de vrouwen gelden als waardigste eigenschappen intelligentie, zachtaardigheid en een eigen mening, al mag dat laatste niet té opvallend zijn. Deze eigenschappen worden ook in de mannelijke personages het meest gewaardeerd. Eén van de eigenaardigste kenmerken van *courtship romance* is waarschijnlijk dat “gentlemanlike qualities” hier niet de positieve connotatie meekrijgen die men zou verwachten. Vooral in de romans van Austen komt deze term zelden op een positieve manier naar voren:

Within this super-refined Austen dictionary, no term, indeed is more loaded than that of ‘gentleman’. The often poignant, frequently ironic invocation of the term to expose the snobbery and/or misplaced values of certain characters is, of course, not unique to Austen, though its connotations for her heroines – operating within a ruthless, sometimes treacherous marriage market – are especially intense. (Pearce 2007: 68)

Eén van de belangrijkste bezigheden van Austens heldinnen in hun zoektocht naar een echtgenoot, is dan ook het onderscheid maken tussen de ware “gentleman” en diegenen die slechts veinzen deze eigenschappen te bezitten:

Many of these women seem to be harbouring the desperate hope that the refinement of manners and/or evidence of education that are essential to the ‘gentleman’ are signifiers of a more material (indeed, an explicitly *physical*) kindness and consideration. [...] The challenge that dominates the lives of Austen’s suitors (both male and female) is to distinguish between the true and false ownership of these properties on the assumption that they are ‘signifiers’ which presuppose a ‘signified’. (Pearce 2007: 69)

1.3 Harlequins

In deze paragraaf zal ik de laatste belangrijke voorloper van de chicklit bespreken. Zoals ik bij aanvang van dit hoofdstuk al vermeldde, pretendeer ik op geen enkele manier een “volledig” overzicht aan te bieden van de evolutie die de *romance* door de eeuwen heen onderging. Mijn doel was de ontwikkelingen te bespreken die mijns inziens het meeste invloed hebben gehad op het “eindproduct”, wat in dit geval dus de chicklit is. De *romance* is zo wijdverspreid dat het quasi onmogelijk is om een compleet overzicht te geven, zonder er jaren van onderzoek in te investeren. De *Harlequinromances* zijn daarom erg belangrijk, aangezien ze net als chicklit ongelooflijk populair waren en dat nog steeds zijn. Verder zie ik de chicklit als de 21^{ste}-eeuwse variant van deze *Harlequins*, ook wel *Mills & Boon*-fictie genoemd.

Deze pocketromans danken hun naam aan de twee uitgeverijen die zich erin hebben gespecialiseerd om *en masse* romantische fictie voor vrouwen te publiceren;

Romance is notoriously accounted for [its] formula and convention [...] This is especially because of the genre’s association with two mass-publishing houses that had laid out, and continue to do so, the formulae to which their writers must conform. (Gelder 2004: 43)

Het is inderdaad zeer opvallend dat de namen van de uitgeverijen hier van groter belang blijken te zijn dan de namen van de auteurs. Het komt zelden voor dat zij hier grote faam mee verwerven. De twee uitgeverijen in kwestie zijn Mills & Boon en Harlequin Enterprises. Mills & Boon werd in 1908 opgericht in Groot-Brittannië. Aanvankelijk varieerden hun publicaties van uitgaven bestemd voor het onderwijs tot verschillende soorten van genre-fictie. Vanaf 1920 begonnen ze zich enkel op *romances* te concentreren. Harlequin Enterprises werd opgericht in Canada in 1949. Initieel hielden zij zich enkel bezig met het herdrukken van populaire Britse en Amerikaanse romans, gaande van westerns over thrillers naar literaire klassiekers. Ze zagen echter hoe de *doctor/nurse* romans van het Britse Mills & Boon een succes waren en kochten de formule over, nadien deden ze hetzelfde met de uitgeverij:

Harlequin's operations rapidly expanded and in 1971 it acquired its rival British company which became Harlequin Mills and Boon Ltd. With annual sales of around 200 million by the end of the 1980's, Harlequin went on to dominate romance sales. (Gelder 2004: 44)

De populariteit van de *Harlequins* bereikte haar hoogtepunt in de jaren zeventig en tachtig, maar de uitgeverij domineert tot vandaag nog een groot deel van de markt. Kenmerkend zijn de prefabplots. De uitgeverij heeft bepaalde sjablonen voor elk subgenre en deze moeten door de schrijvers enkel nog "ingevuld" worden.

Hoe kom het juist dat precies deze uitgeverij en dit genre erin slagen de massaconsumptie van boeken op een indrukwekkende manier te beïnvloeden? Bepaalde literatuurcritici wijten dit aan bepaalde ideologische veranderingen, Radway beschouwt deze gevolgtrekking echter als te voor de hand liggend:

Because literary critics tend to move immediately from textual interpretation to sociological explanation, they conclude easily that changes in textual features or generic popularity must be the simple and direct result of ideological shifts in the surrounding culture. (Radway 1984: 19)

Volgens haar zijn de veranderingen op technologisch vlak veel belangrijker en een meer rechtstreekse verklaring voor het succes:

It may be true that Harlequin Enterprises can sell 168 million romances not because women suddenly have a greater need for the romantic fantasy but because the corporation has learned to address and overcome certain recurring problems in the production and distribution of books for mass audience. (1984: 20)

Deze nieuwe manier van het drukken en verdelen van romans zorgt er vanaf de 19^{de} eeuw voor dat het onderscheid tussen literatuur en populaire fictie alsmaar duidelijker wordt. Niet zelden gaat deze tweedeling ook op voor het succes van een bepaald boek, al is dit geen absolute voorwaarde. Uitgeverijen merkten op dat bepaalde romans bestsellers waren en gingen op zoek naar de reden van dit succes om zo de verkoopcijfers nog meer te stimuleren. Op die manier kwamen ze tot enkele opvallende bemerkingen: lezers zochten hun heil in "bekende" verhalen en ze verwachtten op tijd en stond een nieuwe uitgave van hun favoriete uitgeverij of auteur. Er werd op twee manieren voor gezorgd dat aan deze verwachtingen werd voldaan: enerzijds door "imitation of an earlier best-seller" (Radway 1984: 23) waarbij de plotlijnen werden overgenomen, maar "verse" personages hun intrede deden. Anderzijds onstond het fenomeen van de "story newspapers" (Radway 1984: 23). Romans werden vermomd als kranten zodat de prijzen laag gehouden konden worden: "they managed to keep their prices well below those of the competing magazines that were the traditional channels for story and novel distribution" (24). Het duurde echter tot de 20^{ste} eeuw voor boeken echt als commercieel goed zouden worden gezien, maar het waren dezelfde sluwe

verkoopstechnieken die opnieuw werden toepast. Harlequin verfijnde de wijze waarop en gaf zijn romans enkel uit als paperback. Daarnaast stelden ze richtlijnen op voor hun auteurs, zodat de lezers nooit voor verrassende plottwists zouden komen te staan tijdens het lezen. Zo ontstond de eerste prefab of *formulaic literature*:

Category or formulaic literature has been defined most often by its standard reliance on a recipe that dictates the essential ingredients to be included in each new version of the form. It therefore permits an editor to direct and control book creation in highly specific ways. [...] Category literatures is also characterized by its consistent appeal to a regular audience. (Radway 1984: 29)

Een andere manier om dit lezerspubliek tevreden te stellen was via een abonnementsysteem. Van een bepaalde serie verschijnt bijvoorbeeld tweemaal per maand een nieuwe uitgave. Wanneer lezers zich hier op abonneren zijn zij niet alleen zeker dat ze om de twee maanden “bevoorraad” worden door de uitgeverij, maar speciale acties zorgen er daarbovenop nog eens voor dat ze beloond worden voor hun trouw aan een bepaalde uitgeverij. Zo krijgen ze bijvoorbeeld vier van de 24 romans die jaarlijks verschijnen gratis. De eerste succesvolle paperbackuitgaven waren misdaadromans, maar het was het immense succes en de onophoudelijke herdruk van één roman die de uitgeverijen deed beseffen dat de echte massaverkoop in een ander genre gegenereerd kon worden. Daphné du Mauriers *gothic romance Rebecca* werd voor het eerst uitgegeven in 1938, maar bleef in de daaropvolgende decennia een topper als het op verkochte exemplaren aankwam. Ace Books, één van de toonaangevende uitgeverijen uit de jaren vijftig, merkte dit op en besloot bij het begin van het volgende decennium een “gothic romance line” uit te brengen. “At the peak of their popularity, from about 1969 to 1972, gothics were issued at the rate of thirty-five titles a month, over four hundred a year” (Radway 1984: 33). Begin de jaren zeventig begonnen de verkoopcijfers te dalen, maar al gauw ontdekten de grote uitgeverijen een nieuwe goudmijn: de *sweet savage romance*, ingeluid door Kathleen Woodiwiss’ *The Flame and the flower* (1972). Dit was nog maar het begin van een industrie die tot op vandaag nieuwe subgenres blijft toevoegen en genereren, voorlopig lijkt daar nog geen eind aan te komen.

The obvious lead in this trend has been taken by the Canadian firm, Harlequin Enterprises. [...] That operation is a highly sophisticated version of semi-programmed issue whereby books are produced especially for an already identified, codified, and partially analyzed audience. [They] operate on the assumption that a book can be marketed like a can of beans or a box of soap powder. (Radway 1984: 39).

De vergelijking die Radway maakt tussen artikelen die men gewoon van het rek in de supermarkt plukt en de *romances* van Harlequin mag letterlijk worden genomen: een groot deel van het succes is te danken aan de bereikbaarheid van deze boeken. Ze worden verkocht

op plaatsen die door hun doelpubliek druk bezocht worden zoals grootwarenhuizen, kruideniers en apothekers. De typische plot van een *Harlequinromance* kan in enkele zinnen worden samengevat:

Let me offer a summary of a typical romance plot, as it's been stabilized in the genre [...] The heroine, a virgin in her early twenties, is set in a social limbo; her family is dead or invisible, her friends are few or none, her occupational milieu is only vaguely filled in. As a result her meeting with the hero occurs in a private realm which excludes all concerns but their mutual attraction; the rest of the world drops away except as a backdrop (often exotic and luxurious, defined through the hero's wealth and taste). The hero, seven to ten years older than the heroine, is dazzlingly successful in the public world; in private life, he is a rake or a mystery, saturnine in appearance, sexually expert, and relentlessly domineering. He takes the reins erotically, naming the heroine's desires to her ('You know you want me, why resist?'); all she can do is submit or flee. She tries constantly to interpret his behavior, which alternates abruptly between tenderness and rejection. Finally, after a separation, the hero tracks the heroine down, explains his earlier motives and offers her love and marriage. They fall into a final embrace [...] which for decency's sake, is often interrupted by a final delaying line: 'Let's go tell your mother,' or 'Wait my love, let's save the ultimate ecstasy for our wedding night.' (Jones geciteerd in Radford [Ed.] 1986: 195)

De samenvatting die Jones hier maakt, kan toegepast worden op quasi elke *romance* die wordt uitgebracht door Harlequin Enterprises. Jones schreef dit echter al midden jaren tachtig en sindsdien zijn ook bepaalde elementen van deze plot veranderd. De verandering begon zich toen net door te zetten: "one major change is that plots now sustain heroine's commitment to her work" (Jones 1986: 211). *Romances* waren voorheen gericht op huisvrouwen. Ze vonden deze romans lezen de ideale manier om hun dagelijkse sleur van huishoudelijk werk te doorbreken: "the experience itself is *different* from everyday experience" (Radway 1984: 61). Het was voor hen een "disappearing act" (Modleski 1982: 36).

Inhoudelijk stammen de *Harlequins* mede af van de in vorige paragrafen besproken genres:

To introduce an admittedly overschematized lineage [...] *Harlequins* can be traced back through the work of Charlotte Brontë and Jane Austen to the sentimental novel and ultimately, to the novels of Samuel Richardson, whose *Pamela* is considered by many scholars to be the first British novel. (Modleski 1982: 15).

Samen met Radway is Modleski één van de toonaangevendste theoretici op het gebied van *romances*. Twintig jaar geleden deden beiden onderzoek naar de onderliggende structuren en narratieve patronen van de *Harlequins*. Radway deed dit op basis van een groep vrouwen die deze romans verslonden terwijl Modleski een meer theoretisch standpunt innam. Ik zal beide studies bondig bespreken in verband met de inhoudelijke kenmerken van de *romance*.

Een eerste belangrijk punt in het onderzoek van Modleski is de vergelijking die ze maakt tussen de *gothic romance* en de *Harlequin*. Deze laatste vond zoals bekend haar oorsprong uit de eerste, het belangrijke verschil zit echter in een combinatie van de acties van de heldin en

de manier waarop de lezer die ontvangt. De *Harlequin* bestempelt Modleski als een “hysterical text” en de *gothic romance* als een “paranoid text”. De term “hysterical” haalde ze bij Freud en diens onderzoek naar hysterie bij vrouwen.²⁷ Volgens Modleski is het treffend dat de lezeressen in principe een verhaal lezen dat ze al kennen: “the reader who reads the story *already knows the story*, at least in its essentials” (1982: 32). Daartegenover staat het hoofdpersonage dat in een staat van onwetendheid verkeert en dat continu op haar hoede is, vooral in haar relatie met de mannelijke protagonist. “This duality exists [...] at the very core of romances, particularly in the relation between an “informed” reader and a necessarily innocent heroine” (Modleski 1982: 32). Er ontstaan dus twee niveaus van bewustzijn. Zichzelf te veel verliezen in die wereld kan ervoor zorgen dat deze lezeressen ook “hysterische” symptomen zouden beginnen vertonen: “Harlequins [...] involve the reader in regressive fantasies-both angry fantasies and fantasies of being wholly protected and cherished” (32). De *gothic romance* is volgens Modleski een “paranoid text”. Daarbij wordt het wegvlugten in fantasieën nog extremer. De heldinnen worden niet zelden opgejaagd door traumatische gebeurtenissen uit het verleden en hebben daardoor een reserve tegenover alles en iedereen: “the phobias and persecution fears contained within the texts are crucially bound up with “normal” feminine psychological development” (Modleski 1982: 33).

Een tweede belangrijk deel van Modleskis onderzoek draait rond twee terugkerende structurerende elementen, die zij de “two basic enigmas” noemt:

The first [...] has to do with the puzzling behaviour of the hero: why does he constantly mock the heroine? [...] The second enigma, usually but not always implicit, concerns how the hero will come to see that the heroine is different from all other women, that she is not [...] “a scheming little adventuress”.” (1982: 38-39)

Het eerste “raadsel” omvat het gedrag van de held, die aanvankelijk overkomt als brutaal, koud en afstandelijk (dit is te vergelijken met de houding die Mr. Darcy uit *Pride & Prejudice* aanneemt in de eerste helft van de roman). Eén van de belangrijke doelen van deze *Harlequins* is het verklaren van het gedrag van de mannelijke protagonist: “they treat the woman as a joke, appraise her as an object, and give her less attention than they give their automobiles” (Modleski 1982: 40). Uiteindelijk komt het iedere keer op hetzelfde neer: deze gedraging toont niet zijn minachting voor de heldin, maar is enkel een manifestatie van zijn

²⁷ Freud identificeerde bij vrouwen die hij onderzocht “a mild hysterical state”: “In his famous case-study of Anna O., [...] he discusses the way the patient’s early “habit of daydreaming” to escape from her “monotonous family life” prepared the way for the extreme hysteria she was to develop. Eventually, she began to experience a kind of “double consciousness” [...] [this] was manifested in a need to tell stories about herself in the third person and in a feeling that even when she was at her most “insane”, “a clear-sighted and calm observer sat in a corner of her brain and looked on at all the mad business.” (Modleski bespreekt hier de resultaten van het onderzoek, 1982: 32)

liefde voor haar. De typische *Harlequin*-held is diep gekwetst geweest in het verleden (bijvoorbeeld doordat zijn echtgenote is overleden of omdat zijn verloofde hem aan het altaar heeft laten staan) en heeft zichzelf volledig afgesloten voor emoties. Wanneer hij de heldin ontmoet, merkt hij tot zijn eigen verrassing hoe ze bepaalde gevoelens oproept. Deze negeert hij echter uit angst om opnieuw gekwetst te worden. De “opdracht” van het vrouwelijke hoofdpersonage is door dit defensieve schild heen te breken en de held te doen realiseren dat liefhebben niet noodzakelijk hoeft uit te monden in een gebroken hart. Dit “enigma” vinden we in chicklit minder terug, daar is er meer een wisselwerking met een andere, tegenovergestelde reactie: ofwel gaat de held van begin af aan voluit voor de liefde van het vrouwelijke hoofdpersonage en aanbidt hij haar, ofwel realiseert hij zich pas tegen het einde van de roman dat dit de vrouw van zijn leven is. Bij het verwezenlijken van dit doel moet ze echter opletten dat de held geen verkeerde indruk krijgt, wat Modleski toeschrijft aan het tweede “enigma”, met andere woorden de paradoxale positie van de vrouw in *Harlequins*: “a reflection of the double bind imposed upon women in real life: their most important achievement is supposed to be finding a husband; their greatest fault is attempting to do so” (1982: 48). Het vrouwelijke hoofdpersonage kan dus enkel haar “doel” op een moreel verantwoorde manier bereiken, door het hardnekkig niet te willen. Dit vereist enkele karaktereigenschappen, zo moet de heldin deels bevooroordeeld zijn over de held. Wanneer ze ondanks deze vooroordelen toch nog verliefd wordt op hem “she can’t be accused of wilfully deceiving others”. Haar onschuld moet ook altijd benadrukt worden, zeker in contrast met de ervaring van haar rivales: “a heroine must not even understand sexual desire, for knowledge entails guilt” (Modleski 1982: 51). Wanneer ze toch bepaalde acties onderneemt die het verlangen van de held kunnen opwekken, is er altijd het excuus dat ze dat zelf niet beseft: “since she is a child and knows not what she does, she can do a lot and be excused: she can arouse the hero by her appealing looks and her “spunky” and whimsical behaviour” (51). De auteurs slagen er ook altijd in om de heldin in een bepaalde situatie te plaatsen waar ze het verlangen van de held kan stimuleren zonder zelf verantwoordelijk gehouden te worden: “one of the author’s favourite devices is to make the heroine sick, or even unconscious. That way, she can parade around in pyjamas or even be stripped and changed by the hero” (51).

Radway heeft haar onderzoek op een totaal verschillende manier aangepakt. Zij observeerde en ondervroeg een groep vrouwen die zelf toegaven verslaafd te zijn aan *Harlequins*, op basis van vragenlijsten en interviews. Zo ging ze op zoek naar wat volgens de lezeressen de belangrijkste inhoudelijke elementen van de *Harlequin* zijn. De eerste belangrijke eigenschap die zij identificeerden, is de geleidelijke ontwikkeling van de relatie tussen de held en de

heldin. Deze mag nooit bruusk verlopen en het hoogtepunt (de samenkomst van held en heldin) willen ze liefst pas tegen het einde van de roman zien. Ten tweede is het voor de lezeressen absoluut noodzakelijk dat er een *happy ending* is, anders voelen ze zich onbevredigd na het lezen. Ten derde is het voor de lezeressen ook een vereiste dat ze enkele details krijgen over hoe het de heldin en de held is vergaan nadat ze uiteindelijk een item zijn geworden. Ze wensen met andere woorden een soort van epiloog. In verband met de rol van de heldin zijn er voor deze vrouwen ook enkele eigenschappen die onontbeerlijk zijn: allereerst moet ze intelligent zijn, daarenboven zijn ook gevoel voor humor en haar onafhankelijke ingesteldheid van belang. Vreemd is ook de houding die de lezeressen tegenover haar vrouwelijkheid aannemen. Een heldin die gefixeerd is op haar uiterlijk vinden zij onmiddellijk onsympathiek. Dit is vergelijkbaar met het “enigma” dat Modleski aanhaalt: schoonheid wordt geapprecieerd, zolang de heldin zich daar maar niet van bewust is: “They are unaware of their beauty and its effect on others” (Radway 1984: 125). Ook de onschuld van de protagoniste wordt door de lezeressen erkend als een onontbeerlijke eigenschap: “they are also characterized by childlike innocence and inexperience [...] unaware that they are capable of passionate sexual urges” (Radway 1982: 126). De belangrijkste verwachtingen die ze aan de mannelijke held toekennen, komen ook deels overeen met wat Modleski al identificeerde: “lang en donker” is een standaardomschrijving voor de mannelijke hoofdpersonages en achter het aanvankelijk brute en primitieve gedrag gaat een “affectionate and tender soul” schuil.

Zoals in het volgende hoofdstuk duidelijker zal worden, is er vooral op vlak van de rol van heldin heel wat veranderd in de overgang naar chicklit. De visie op vrouwelijkheid en schoonheid bleef nog min of meer hetzelfde, maar de nadruk op de kuisheid is al lang van de baan.

2 Chicklit

In dit hoofdstuk zal ik de chicklit van naderbij onderzoeken, hierbij zal ik me bijna uitsluitend concentreren op de heldin, omdat de held in chicklit nog meer dan in voorgaande genres slechts een randfiguur is. Daarvoor heb ik me deels gebaseerd op twee hoofdwerken: de thesis die Maureen Cooke schreef over hetzelfde onderwerp en de essays die Ferris & Young bundelden in *Chick-lit: The New Woman's Fiction* (2006). De vaststellingen die zij maken, gecombineerd met eigen leeservaringen, zouden een mooi overzicht moeten geven van wat het genre te bieden heeft aan haar lezeressen. De meeste tekstuele voorbeelden die ik in dit hoofdstuk gebruik, komen uit romans van Jill Mansell. Deze Britse schrijfster is één van de productiefste chicklitauteurs van het moment. Ze brengt minstens eenmaal per jaar een roman uit. Vaak wordt Helen Fieldings *Bridget Jones' Diary* (1996) de “moeder aller chicklits” genoemd, maar Mansell schreef al soortgelijke verhalen begin de jaren negentig. Ik heb ervoor gekozen deze auteur te gebruiken enerzijds omdat haar verhalen zeer mooi tonen wat chicklit net inhoudt en anderzijds omdat ik zelf een fervente lezer van haar werk ben.

2.1 De heldin

In de typische chicklitplot maken we kennis met een blanke, vrouwelijke protagoniste die afkomstig is uit de middenklasse. Aanvankelijk is zij alleenstaand of staat ze op het punt een relatie te beëindigen. De typische chicklitheldin heeft een leeftijd die ergens tussen vijftientig en vijfendertig te situeren is. Ze heeft een onbevredigende job waar ze deel uitmaakt van het middenkader en waarvoor ze aan een bureau moet zitten. Haar werkuren brengt ze door al chattend of bellend met haar vriendinnen. Ze is niet tevreden met de manier waarop haar leven verloopt en heeft een punt bereikt waarop ze daarin verandering wil brengen. Meestal heeft ze al enkele mislukte relaties achter de rug en de gewoonte op om “foute” mannen te vallen. Op het einde van de roman heeft de heldin een transformatie ondergaan en ziet haar leven er op bepaalde vlakken helemaal anders uit. Ze heeft ook eindelijk een man gevonden die haar op een juiste manier behandelt en van haar houdt om wie ze is.

Het valt meteen op dat de heldin van de chicklit niet veel gelijkenissen vertoont met die van de *Harlequins*. In haar onderzoek identificeerde Cooke vier grote verschillen tussen de heldin van de chicklit en die van de *Harlequinromance*. Ten eerste is de leeftijd (van zowel lezer als heldin) verschillend. *Harlequin*-heldinnen zijn doorgaans nog zeer jong en onervaren terwijl

de protagonistes van chicklit al heel wat woelige waters hebben doorzwommen. Ten tweede worden de persoonlijke karaktertrekken van de heldin op een volledig andere manier benadrukt: schoonheid is niet van groot belang, haar belangrijkste wapens zijn humor en intelligentie: “All chick lit heroines share a self-deprecating and sarcastic humor” (Cooke 2006: 16). Een ander belangrijk verschil is de seksuele ervaring, want chicklitheldinnen worden zelden omschreven als zijnde onschuldig. Het derde en laatste kenmerk heeft minder te maken met de heldin zelf dan wel met de manier waarop de plot geconstrueerd is. Deze draait immers niet enkel rond het liefdesleven van het hoofdpersonage, maar besteedt ook aandacht aan andere delen van het leven van een jonge vrouw: “the quest for self-definition and the balancing of work with social interaction is given equal or more attention than the relationship conflict” (Harzewski 2006: 37). Ik zal elk van deze vier elementen in mijn bespreking opnemen en deze staven met voorbeelden.

Het belangrijkste inhoudelijke kenmerk van chicklit is de liefdesplot, deze is volledig anders opgebouwd dan die van haar voorlopers. Harzewski identificeert drie belangrijke structurerende elementen die chicklit kenmerken. Ten eerste is het verloop van deze plot volledig afhankelijk van de leeftijd en de burgerlijke staat van de heldin. Zo hebben sommige vrouwen al een scheiding achter de rug terwijl andere hoofdpersonages nog nooit verliefd geweest zijn. In *Mixed Doubles Trilogy* (1998) (vertaald als *Gemengd Dubbel*)²⁸ van Jill Mansell maken we bijvoorbeeld kennis met drie hoofdpersonages die elk in een verschillend stadium in hun leven zijn: Pru is getrouwd en dolverliefd, maar verdenkt haar echtgenoot van vreemdgaan, Dulcie vindt haar huwelijk maar saai en wil eigenlijk van haar man af en Liza moet de liefde van haar leven nog ontmoeten. Ten tweede eindigt een chicklit zelden met een huwelijk of een huwelijksaanzoek. Daarmee samenhangend kunnen we ook concluderen dat de auteurs niet pretenderen dat de man die hun heldinnen uiteindelijk vinden, een definitieve keuze is: “much more common are mutual declarations of love after a long and tumultuous period of misunderstandings, with future marriage likely but not guaranteed” (Wells 2006: 50). Het einde van *Nadia Knows Best* (2002) (vertaald als *Kiezen of Delen*) is daar een perfect voorbeeld van:

Hij kwam naar haar toe lopen, zodat haar hart op hol sloeg. ‘Luister, ik ben niet gewend om dit soort dingen te zeggen. Verdomme, ik ben helemaal niet gewend aan dit soort situaties, maar volgens mij weet je best wat ik voor je voel.’ Dank u God, dank u, dank u... ‘Misschien kun je me nog een aanwijzing geven,’ mompelde ze, en hij glimlachte. En toen

²⁸ Ik heb al de romans van Jill Mansell gelezen in de Nederlandse vertalingen, daardoor zullen ook de citaten in het Nederlands zijn.

kuste hij haar. O ja, dit was beslist het wachten waard geweest. [...] ‘Jij,’ zei Jay, ‘hebt het me behoorlijk lastig gemaakt.’ ‘Maar ik heb nu een nieuwe bladzijde omgeslagen,’ [zei Nadia]. (Mansell 2002: 380-381)

Een derde belangrijk kenmerk is de seksualiteit van het hoofdpersonage. Zoals ik hierboven al vermeldde, is kuisheid hier van weinig of geen belang: “sex as a necessary part of romantic exploration” (Wells 2006: 50). Seksscènes ontbreken zelden tot nooit in chicklit en het komt meermaals voor dat het hoofdpersonage door de roman heen met verschillende mannen naar bed gaat. Wel is het zo dat seks niet expliciet wordt beschreven:

Chick-lit sex scenes are rarely either extensive or graphic, and they are narrated matter-of-factly rather than in purple prose, factors that distinguish the genre from pornography, erotica, and romance novels. (Wells 2006: 50)

In *Solo* (1991) zien we bijvoorbeeld hoe Tessa, het hoofdpersonage, al in de eerste twintig pagina’s van de roman naar bed gaat met wat uiteindelijk haar “grote liefde” zal blijken te zijn. Op het moment zelf kent ze hem echter pas enkele uren. De wijze waarop deze seksscène wordt beschreven, is typerend voor chicklit:

Het was net of je een ingewikkelde dans moest uitvoeren met een wereldkampioen, dacht Tessa vaag, en dan opeens ontdekte dat je alle passen kende. Elke reactie, elk ritme was een hoogtepunt op zich. Ze waren zo volmaakt op elkaar afgestemd dat er geen verlegenheid, geen aarzeling... geen twijfel was. Na deze lange voorbereiding waren ze allebei zover dat er geen voorspel meer nodig was, maar ze gingen toch door, zwijgend, om de verrukking te rekken, geen moment eerder dan nodig te laten eindigen. Toen Ross haar mond kuste, voelde Tessa zich week van verlangen, haar handen liefkoosden hem, haar lichaam drukte zich tegen het zijne. Toen het wachten ten slotte niet langer uit te houden was, kwamen ze op precies hetzelfde moment samen en ze hapte even naar adem toen hij bij haar binnenkwam. Met haar ogen dicht, zodat hij haar tranen van geluk die onder haar wimpers drupten, niet zou zien, kon ze alleen nog maar denken: dit is volmaakt. En op het moment dat ze dat dacht, zei Ross diezelfde woorden hardop. (Mansell 1992: 18)

Alhoewel we hier een *one-night-stand* aanschouwen, geven bepaalde delen van dit fragment al duidelijk het signaal dat er bepaalde gevoelens aanwezig zijn bij beide partners.

Ik heb al aangegeven dat de heldinnen van de chicklit enorm verschillen van die van de *Harlequin*. Dit heeft vanzelfsprekend ook te maken met de verandering van de tijdsgeest, die wordt weerspiegeld door dit genre. Het is immers van belang dat de lezeressen zich kunnen identificeren en dat ze kunnen sympathiseren met het hoofdpersonage van het boek dat ze lezen:

Chicklit heroines are part of a specific generation, personifying the “zeitgeist” that Fielding claims *Bridget Jones’ Diary* evoked. The heroines all grew up in a post-feminist revolution society expecting to graduate from college and have careers. They have also witnessed an

older generation of women balancing career and family, and are fully aware of the struggles and responsibilities implicit in trying to do that. (Cooke 2006: 24)

Wat opvalt bij deze heldinnen is dat ze, ondanks het feit dat ze elke kant kunnen opgaan die ze willen en een waaier van mogelijkheden hebben voor hun leven, net daardoor niet in staat lijken te zijn om voor één bepaald pad te kiezen. Dit zien we zowel in hun persoonlijke leven als in hun liefdesleven. Ik gaf het eerder al aan, maar deze protagonisten beginnen de roman bijna altijd alleenstaand. Volgens Harzewski is dit een typisch kenmerk voor de *romance*. Zij noemt het de:

Orphan trope: itself a romance trope, indicates the legacies of the Cinderella story and classic heroine-centered novels such as Brontë's *Jane Eyre* [...] the orphan trope, common also to the romance genre reflects the continuing concerns over single status for women. (Harzewski 2006: 39)

Doch, ook op deze "orphan trope" heeft de tijdsgeest invloed gehad. Waar alleen zijn vroeger het einde van de wereld betekende voor vrouwen, heeft het nu een soort van "hippe" status gekregen en is de connotatie verre van negatief:

A growing body of feminist social science has sought to replace negative images of female singleness –waist, desiccation, and barrenness –with affirmative models. For example, *singularity* is transformed from incompleteness to a state of readiness, of openness and self-sufficiency. (Harzewski 2006: 39)

Dit gaat niet op voor alle heldinnen van chicklit, Bridget Jones bijvoorbeeld verlangt hevig naar een man in haar leven. Het komt echter wel meermaals voor dat deze vrouwen aanvankelijk zeer tevreden zijn met hun status van alleenstaande en dat "de liefde" hen onverwacht overvalt. Zo is Jessie Roscoe, het hoofdpersonage van *Head over Heels* (1998) (vertaald als Hals Over Kop) tevreden met de situatie die ze heeft: ze heeft een zoon uit een afgesprongen relatie en is alleenstaand, maar ze is best gelukkig met haar leven. Uiteindelijk eindigt ze wel met de vader van haar zoon, maar dit heeft slechts met "toevallige" omstandigheden te maken.

Net als andere chicklitheldinnen is Jessie een zeer aimabel personage. Deze zijn altijd sympathiek, lief en aandoenlijk. Om dit nog duidelijker te maken, worden ze gecontrasteerd met andere personages, die vaak net de omgekeerde karaktertrekken vertonen. In *Bridget Jones' Diary* maken we zo bijvoorbeeld kennis met Perpetua, Bridgets collega, die in tegenstelling tot Bridget wel gemotiveerd is om haar job tot een goed einde te brengen en geen kans onbenut laat om Bridgets incompetentie in de verf te zetten. Haar tegengestelde op liefdesvlak is Natasha, de getalenteerde advocate die haar zinnen op Mark Darcy heeft gezet. In tegenstelling tot Bridget is ze slank, spitsvondig en succesvol in haar job. Om te bewijzen dat zulke vrouwen niet altijd veel beter zijn dan de "gewone" vrouw, gaf Fielding Natasha een

rotkarakter mee. De protagonistes van de chicklit zijn nooit perfect, ze worden altijd gekenmerkt door kleine foutjes in hun karakter. Een typisch voorbeeld is de terminale onhandigheid van Bridget. Vaak komen ze ook in beschamende situaties terecht:

‘Oooooohh... ieeeeee...’ Tot haar afschuw beseftte Nadia dat ze een Bambi-moment beleefde. Een eng, uitgerekt Bambi-op-het-ijsmoment om precies te zijn. Alleen kon ze het niet zoals Bambi stoppen door zich gewoon op haar achterste te laten vallen. De auto bleef in slow motion over de levensgevaarlijke, gladde, met sneeuw bedekte weg doorglijden. Hoewel ze – in theorie – wist dat het de bedoeling was om je voet van het rempedaal te halen en mee te sturen, deden haar handen en voeten koortsachtig alle verkeerde dingen omdat meesturen tijdens een slip net zo iets was als proberen te schrijven terwijl je in een spiegel keek en ... oh, god, een muur! (Mansell 2002:7)

Dit duidt een grote mentaliteitsverandering aan. De heldinnen van de *Harlequin* moesten perfect zijn, zowel uiterlijk als innerlijk, maar bij de heldinnen van chicklit is dit verre van het geval:

With beauty, chick-lit writers must toe a fine line. If the heroine is too stunning, readers may resent her; if she is too ordinary looking (let alone unattractive), she gives readers nothing to admire. If she is utterly obsessed with her looks, she risks turning off readers. (Wells 2006:59)

De chicklitheldinnen zijn geen “perfecte” vrouwen, Bridget Jones bijvoorbeeld weegt tien kilo te veel. Als deze vrouwen dan al met een mooi uiterlijk begiftigd zijn, realiseren ze het zelf niet en doen ze er niets aan om dit uiterlijk te beïnvloeden of te benadrukken. Daarin zien we wel gelijkenissen met het hoofdpersonage van de *Harlequin*:

Toen ze de voordeur opendeed, voelde Ross weer die schok van verlangen. Ze zag er in haar witte katoenen slobbertrui en lichtgele legging, haar blonde krullen in een slordige dot boven op haar hoofd en nu ook zonder make-up, net zo overweldigend knap uit als in zijn herinnering. (Mansell 1991: 18)

Zowel op vlak van uiterlijk als op het vlak van de fouten die in hun karakter te vinden zijn, ondergaan de heldinnen een transformatie. Uiteindelijk leren ze om te gaan met deze mankementen en zichzelf te aanvaarden zoals ze zijn. Dit is wat Wells “the heroine’s maturation” noemt:

Whether a chick-lit heroine is actually incompetent or merely perceived to be so, she inevitably learns to appreciate herself for who she is, an endeavor generally aided by her eventual partners’ approbation.” (Wells 2006: 52)

Op deze manier krijgen de lezers de clichématige moraal mee dat men blij moet zijn met zichzelf zoals men is.

2.2 De heldin op de werkvloer

Chicklitheldinnen zijn moderne vrouwen, zij hebben dus altijd een job. Ofwel verdienen ze hun geld met het beoefenen van één van hun passies (zoals bijvoorbeeld Tessa in *Solo*, ze verdient de kost door te schilderen), ofwel hebben ze een kantoorjob met weinig of geen doorgroeimogelijkheden (zoals bijvoorbeeld Bridget's job bij een uitgeverij). Eén van de zeer opvallende paradoxen van chicklit is dat de auteurs pretenderen romans voor de “moderne” vrouw te schrijven, maar dat deze vrouwen zelden of nooit teken geven van één of andere ambitie op de werkvloer. Hun job lijkt slechts een pauze te zijn tussen de leukere dingen in hun leven. Bridget bijvoorbeeld houdt zich op kantoor meer bezig met het opbellen van vrienden of door al flirtend met haar baas te chatten.

While their superiors boss them around, the protagonists daydream about having big offices and high-powered jobs. Yet, none of these characters demonstrate any ambition or enthusiasm about the profession. [...] Many of the protagonists have been through multiple careers before the novel begins and see their current job as their “last chance” even though they are unsatisfied with it. (Cooke 2006: 57)

Soms lijkt het alsof deze jobs slechts dienen om een bepaalde setting te schetsen of een bepaalde situatie te creëren, zo een waar de heldin mee kan lachen en over kan zeuren tegen haar vriendinnen. In mijn eerste hoofdstuk vermeldde ik reeds dat er twee types heldinnen bestaan. De “type A personality”, die gelijkstaat aan een succesvolle carrièrevrouw, komt in chicklit veel minder voor. Zij kampt vanzelfsprekend niet met een gebrek aan ambitie, maar toch is ze niet gelukkig in haar job. Alhoewel chicklitheldinnen zelden een hoge positie bekleden in hun bedrijf en dus ook niet veel geld verdienen, lijken ze te beschikken over een oneindige geldvoorraad. Dit wordt benadrukt door de grote portie aandacht die wordt bestaant aan consumptiedrang. De heldinnen winkelen alsof hun leven ervan afhangt en gooien ook met *labels*: Louis Vuitton-handtassen Jimmy Choo-pumps of parfum van Armani, ze passeren stuk voor stuk de revue. “Regardless of their source, however, consumer goods are essential to chick-lit heroines’ self-conception and self presentation” (Wells 2006: 62). Ook Cooke wijst hier op, volgens haar begint deze fetisj voor alles wat een merknaam draagt en in mooie papieren tassen de winkel wordt uitgedragen al bij de cover:

There is an obvious correlation between materialism and these novels; one simply has to look at cover art. Most of the books feature illustrations of shoes, dresses, and shopping bags. [...] A distinguishing characteristic of the chick lit genre is its concentration on designer labels and trendy bars.” (Cooke 2006: 59)

Voorgaande haalde ik ook al in mijn introducerende hoofdstuk aan: de romans worden vormgegeven met als enige doel te verkopen. Lezeressen zouden zo wel eens de indruk

durven krijgen dat het leven van een jonge, hippe vrouw niet compleet is voor ze zich een gadget van een bepaald merk heeft aangeschaft. Nog opvallender is dat deze consumptiedrang zelden tot nooit als iets negatiefs wordt gezien, men zou bijna zeggen dat chicklits als mantra ‘kopen is gelijk aan gelukkig zijn’ benutten.

Although chick-lit writers certainly satirize the excesses they depict, they do not attack [...] the very foundation of consumer culture [...] the genre as a whole does not cast any lasting doubt on the notion that self-indulgence is key to a rewarding life.” (Wells 2006: 64)

Zoals wel vaker voorkomt, bevestigt ook hier de uitzondering de regel, Sophie Kinsella’s *Shopaholic*-reeks is volledig opgebouwd rond een personage dat er niet in slaagt haar kooplust onder controle te houden. Deze romans maken wel duidelijk wat de gevolgen op lange termijn kunnen zijn (een gigantische schuldenberg, om er nog maar één op te noemen) en beelden het hoofdpersonage af als een vrouw die er alles aan doet om van dit materialistische wereldbeeld af te raken.

2.3 Sociaal netwerk

De typische chicklitheldin wordt immer omringd door een zeer uitgebreid sociaal netwerk: er zijn de obligate beste vriendinnen, de bemoeizieke moeder, dus zus die het perfecte leventje leidt en de beste vriend, die de helft van de keren uiteindelijk haar ware liefde blijkt te zijn. Cooke wijst in relatie tot deze sociale cirkel op het onderscheid tussen “flat” en “round” personage. “Flat characters” zijn voorspelbaar, hebben weinig tot geen psychologische diepgang en zijn vaak gewoon karikaturen. De “round characters” daarentegen maken een verhaal interessant, dit door hun onvoorspelbaarheid, ze geven een bepaalde diepte aan het verhaal en geven slechts stukje bij beetje hun geheimen en ware karakter prijs.

A flat character, also known as a caricature or type, can be described by a single sentence or phrase [...] round characters make a novel interesting, by engaging the reader’s imagination, round characters have the “hidden life” [...] their inner emotions and complexities make them more realistic than flat characters. (Cooke 2006: 27)

De conclusie die Cooke trok in verband met chicklit, is dat het hoofdpersonage een “round character” is, terwijl haar sociaal netwerk voornamelijk bestaat uit “flat characters”. Deze laatste zorgen er voor dat er een duidelijk onderscheid is tussen de heldin en de andere personages en geven een humoristische inslag aan het verhaal:

Flat characters are needed as foils for the round characters to interact with [...] they also provide much of the humor of a novel, allowing the more developed characters to provide the drama. (Cooke 2006: 27)

Wanneer we een blik werpen op enkele randpersonages van bepaalde chicklits is dit onderscheid meteen duidelijk: in *Bridget Jones' Diary* (1996) maken we onder meer kennis met haar homoseksuele beste vriend, die haar kledingadvies geeft en haar bemoeizieke moeder die halverwege het verhaal een midlife crisis krijgt; in *Solo* (1991) is er Holly, de volumineuze, smakeloze beste vriendin van het hoofdpersonage, die rijker is dan de zee diep maar zich verveelt en daarom maar een job als hotelreceptioniste aanneemt. Het is inderdaad zo dat de aandacht meteen naar de heldin wordt toe gezogen, net doordat de schrijfsters zo weinig aandacht besteden aan deze randpersonages. Zij worden allen gedomineerd door een enkele, zeer opvallende eigenschap en staan enkel daarvoor, en hun relatie met het hoofdpersonage. Cooke beweert dat de hoofdpersonages van chicklit (de Bridgets, Tesses en Nadias) "round characters" zijn. Daarmee zegt ze dus eigenlijk dat zij de lezer blijven verrassen en dat er meer schuilgaat achter deze dartele vrouwtjes dan we aanvankelijk zouden denken. Mijns inziens slaat ze de bal hier voor een groot deel mis. Het is inderdaad zo dat deze bijpersonages voor de "randanimatie" zorgen en het verhaal eigenlijk rond de heldin draait, maar dat betekent niet automatisch dat we hier met psychologische diepgang te maken hebben, laat staan met een personage dat eindeloos kan blijven boeien. De heldinnen van chicklit ondergaan inderdaad een transformatie, maar die is in het grote geheel eigenlijk van weinig belang. Chicklitauteurs pretenderen altijd dat ze romans schrijven voor de nieuwe generatie van vrouwen, die in een moderne wereld leven en sterk, onafhankelijk en eigenwijs zijn. Toch toonde ik al aan dat deze vrouwen betrekkelijk weinig ambitie hebben in het leven en enkel op zoek zijn naar iemand die hun leven completer kan maken, zijnde een man. Dat is de ene opvallende eigenschap die hen domineert. Net als de randpersonages, zijn ook zij slechts "flat characters" en karikaturen. Ik grijp hier nog even terug naar *Bridget Jones*, die in het begin van de roman een lijstje aanlegt met dingen die ze wil veranderen aan haar leven. Zo wil ze onder andere vermageren, haar ongezonde leefgewoontes veranderen (zoals stoppen met roken en drinken), een job zoeken waar ze meer doorgroeimogelijkheden heeft en uiteindelijk wil ze ook een respectabel vriendje ontmoeten. Op het einde van de roman wijst ze de lezer er op dat het toch wel een goed jaar is geweest en dat er veel is veranderd, maar uiteindelijk is het enkel dit laatste punt dat ze heeft kunnen realiseren: ze heeft een relatie. Mijns inziens wijst dat op de "flatness" van dit personage, vermits ook zij wordt gedomineerd door één eigenschap: haar leven volledig maken door een relatie te hebben, in plaats van zichzelf te veranderen en er voor te zorgen dat ze gelukkig is gewoon om wie ze is, zonder dat ze daarvoor een man nodig heeft. Veel heeft natuurlijk ook te maken met het feit dat chicklit een zeer strak uitgelijnde formule volgt en moet voldoen aan de verwachtingen van de

lezeressen. Elke heldin is een beetje dezelfde vrouw die je in het vorige boek hebt ontmoet: lieve vrouwen die geen greintje slechtheid in zich hebben zitten, maar toch in staat zijn van zich af te bijten en mannen weerwoord te bieden. Tegelijkertijd is ze ook altijd blank, behorend tot de middenklassen en werkend om toch de eindjes aan elkaar te kunnen knopen, en ondertussen ook een paar designerschoenen te kopen.

Het woord “blank” is al een paar keer teruggekomen in mijn bespreking, dit omdat het zeer opvallend is hoe afwezig etnische minderheden zijn in chicklit. De meeste spelen zich af in wereldsteden zoals New York of London, die gekenmerkt worden door etnische diversiteit, maar toch lijkt het alsof deze in de verhalen van onze heldinnen compleet afwezig zijn. Dat bewijst nog maar eens hoe ver deze romans afstaan van de realiteit, ze focussen zich slechts op één segment van de samenleving, datgene waar ze hun lezeressen in vinden. Enkele auteurs merkten dit ontbreken van minderheden op en bedachten dat het misschien interessant was om romans te schrijven enkel op deze minderheden gebaseerd. Ferris & Young besteedden er een volledig hoofdstuk aan in het boek dat zij mee samenstelden. Daarin schrijven Liza Guerrero en Elizabeth Boyd onder anderen over “Sistah Lit” en “Sweet Potato Queens”. “Sistah Lit” concentreert zich op zwarte vrouwen, opvallend hier is dat het ook hier vooral om middenklasse vrouwen gaat. Het grootste verschil met de chicklit zit volgens Guerrero in de manier waarop ze met familie en vrienden omgaan. In hun cultuur is familie van zo’n groot belang dat je zelden een dag doorbrengt zonder hen, deze heldinnen proberen dan eerder te ontsnappen aan domesticiteit waarmee ze zijn opgegroeid dan dat ze er naar op zoek gaan. Deze zwarte vrouwen spiegelen zich ook naar het ideaalbeeld van de blanke vrouw en willen eigenlijk haar leven hebben. Enkele voorbeelden van schrijvers zijn Pearl Cleage en April Sinclair:

Black women authors [... presented pop novels for modern black women that interwove African-American cultural specificities and current social challenges facing the African-American community with the basic stories of their heroines’ everyday struggle with careers and relationships. (Guerrero 2006: 90).

Het vreemde aan deze romans is dan weer dat ook deze vrouwen een uitsluitend “zwart” sociaal netwerk hebben, zo lijkt het alsof deze bevolkingsgroepen totaal van elkaar gescheiden leven in de grote steden. Tot op een bepaalde hoogte is dit vanzelfsprekend waar en vullen deze auteurs slechts het gat op dat werd gecreëerd door die andere auteurs van chicklit. Toch is het spijtig dat een genre dat wordt omschreven als “voor en door de moderne vrouw” zo’n vertekend beeld ophangt van de werkelijkheid, zeker vermits ze pretenderen een realistisch beeld te scheppen van hoe het leven is voor deze vrouwen, met z’n voor en

nadelen. Het is een ijdele hoop dat dit ooit zal veranderen en mijns inziens hoeft het ook niet, er zijn genoeg andere, literaire romans die dit doen. Chicklit biedt een wereld aan die mooi, lief en geweldig is; net als haar heldinnen. Meer verwachten de lezeressen ook niet, ze willen enkel voor even kunnen ontsnappen naar een wereld die minder hard is dan diegene waar ze in leven en waar de heldin altijd de man krijgt die ze wil...

3 Conclusie

Om dit eindwerk te besluiten wil ik allereerst eerlijk toegeven dat ik dit onderwerp heb gekozen omdat ik, deels voor mezelf maar ook deels voor “de unief”, wou bewijzen dat er best wel iets uit chick-lit valt te halen. Dat deze kleurige boekjes meer zijn dan “onnozele vrouweliteratuur” en dat ze de jonge vrouw iets kunnen bijleren over het leven. De ironie van het leven wil dat ik, net door dit onderwerp te kiezen, heb geleerd dat dit allesbehalve het geval is. Wanneer we de evolutie bekijken van de Griekse *romance* tot de hedendaagse chicklit dan blijkt dat de band met de realiteit altijd ver zoek is geweest. Waar de hoofdpersonages zich toen bezighielden met het verslaan van verschrikkelijke monsters en wrede concurrenten houden de heldinnen van chicklit zich bezig met het verzamelen van schoenen en het kirren over hun nieuwste vlam. Haar belangrijkste zorg is wat ze die dag zal aantrekken en er voor zorgen dat haar *love interest* niet doorheeft hoe geïnteresseerd ze wel is in hem. In een werkelijkheid van economische crisis, klimaatproblemen en terreurdreiging zijn deze onderwerpen dus uitermate triviaal. Alhoewel ik dus niet geslaagd ben ik mijn initiële intentie heeft deze thesis me toch heel wat bijgeleerd, allereerst dat er niets mis is met lezen om te ontsnappen aan deze grimmige realiteit. Dat is net wat chicklit doet, ze biedt een alternatieve wereld aan waar jonge vrouwen naar kunnen ontsnappen. Uit eigen ervaring kan ik zeggen dat er weinig leuker dingen bestaan dan onder een heerlijk zomerzonnetje een Jill Mansell roman lezen in de abdijtuin in Gent. Ik vermeldde het al eerder in mijn thesis, veel intellectuele voldoening zal een persoon niet krijgen bij het lezen van chicklit, maar zolang men dat zelf beseft en niet pretendeert een hoogstaande roman te lezen, dan kan het volgens mij ook geen kwaad.

Ik heb geprobeerd om chicklit en alles wat ermee te maken heeft in kaart te brengen in deze thesis, van de plaats in het culturele veld over de voorlopers en invloeden tot de relatie van de heldin tot de realiteit. Het gevoel dat overheerste was dat ik te veel informatie in me had opgeslagen om samen te ballen in 25000 woorden. Dit geldt zowel voor het historische overzicht als mijn uitwijding over *popular fiction*. De eerlijkheid gebied me ook toe te geven dat ik mezelf in een positie van beperkte tijd heb geplaatst en daardoor bepaalde dingen onmogelijk uitgebreider kon bespreken. Alhoewel het nooit mijn bedoeling is geweest een uitgebreid genre profiel samen te stellen, is dit iets wat volgens mij van zeer veel waarde zou kunnen zijn voor de moderne literatuurwetenschap. Onderwijl moet het zeker duidelijk zijn dat dit genre zal blijven bestaan. Het is zoals ik duidelijk maakte gegroeid uit de Harlequins,

maar net doordat het probeert om weerklank te geven aan het leven van de moderne vrouwen, hoe onrealistisch het ook soms mag lijken, kan dit genre van groter belang zijn voor verder onderzoek naar populaire en genre fictie.

4 Bibliografie

Primaire bronnen

- Bushnell, Candace, *Sex and the City*. Amsterdam: Uitgeverij Prometheus, 1996.
- Fielding, Helen, *Bridget Jones' Diary*. Basingstoke and Oxford: Picador, 1996.
- Kinsella, Sophie, *Confessions of a Shopaholic*. New York: Delta Trade, 2001.
- Kinsella, Sophie, *The Undomestic Goddess*. Londen: Bantam Press, 2005.
- Mansell, Jill. *Gemengd Dubbel*. Amsterdam: Uitgeverij Luitingh – Slijthoff, 1998.
- Mansell, Jill. *Hals over Kop*. Amsterdam: Uitgeverij Luitingh – Slijthoff, 1998.
- Mansell, Jill. *Kiezen of Delen*. Amsterdam: Uitgeverij Luitingh – Slijthoff, 2002.
- Mansell, Jill. *Solo*. Amsterdam: Uitgeverij Luitingh – Slijthoff, 1991.
- Weiner, Jennifer, *Good in Bed*. New York: Pocket Books, 2001.

Secundaire bronnen

- Alexander, Flora, “Prisons, Traps and Escape Routes: Feminist Critiques of Romance”. *Fatal Attractions: Rescripting romance in contemporary Literature and Film*. Ed. Lynn Pearce en Gina Wisker. London: Pluto Press, 1998. 69-83.
- Bauwels, Sofie. “Articulaties van vrouwengenres” *Film/TV/Genre*. Daniël Biltereyst & Philippe Meers. Gent: Academia Pres, 2004. 125-148.
- Boyd, Elizabeth B. “Ya yas, Grits, and Sweet Potato Queens: Contemporary Southern Belles and the Prescriptions That Guide Them”. *Chick-lit: The New Women's Fiction*. Ed. Suzanne en Mallory Young. New York: Routledge, 2006. 159-172.
- Bracket, Virginia. *Classic Love & Romance Literature: An Encyclopedia of Works, Characters, Authors & Themes*. California: ABC-CLIO Inc., 1999.
- Clark, Anna. “The Politics of seduction in English popular culture, 1748-1848”, *The Progress of Romance: The politics of Popular Fiction*. Ed. Jean Radford. London: Routledge & Kegan Paul, 1986.

Cooke, Maureen, *The Great Escape: Modern Women and the Chick Lit Genre*.
<<http://dissertations.bc.edu/ashonors/200552/>> geraadpleegd op 8/04/2008.

Elliot, George, "Silly Novels by Lady Novelists," *Westminster Review*, 66 (October 1856): 442-61. <<http://library.marist.edu/faculty-web-pages/morreale/sillynovelists.htm>> geraadpleegd op 10/07/2008.

Ferris, Suzanne en Young, Mallory, "A Generational Divide over Chick Lit." *The Chronicle of Higher Education* 26 May 2006. 13-14.

Gelder, Ken, *Popular Fiction: The logics and practices of a literary field*. Abingdon: Routledge, 2004.

Guererro, Lisa A, "Sistahs Are Doin' It for Themselves: Chick Lit in Black and White". *Chick-lit: The New Women's Fiction*. Ed. Suzanne en Mallory Young. New York: Routledge, 2006.87- 102.

Hale, Elizabeth, "Long-Suffering Professional Females: The Case of Nanny Lit". *Chick-lit: The New Women's Fiction*. Ed. Suzanne en Mallory Young. New York: Routledge, 2006. 102-118.

Harzweski, Stephanie, "Tradition and Displacement in the New Novel of Manners". *Chick-lit: The New Women's Fiction*. Ed. Suzanne en Mallory Young. New York: Routledge, 2006. 29-46.

Johnson, Joanna W. "Chick Lit Jr.: More Than Glitz and Glamour for Teens and Tweens". *Chick-lit: The New Women's Fiction*. Ed. Suzanne en Mallory Young. New York: Routledge, 2006. 141-158.

Jones, Ann R. "Mills and Boon meets feminism", *The Progress of Romance: The politics of Popular Fiction*. Ed. Jean Radford. London: Routledge & Kegan Paul, 1986. 195-220.

Keunen, Bart, *Verhaal en verbeelding. Chronotopen in de westerse verhaalcultuur*. Gent: Academia press, 2007.

Keunen, Bart, *Inleiding tot de voornaamste modern literaturen*, Gent, Academia Press, 2006.

Langbauer, Laurie, *Women and Romance: The Consolation of Gender in the English Novel*. New York: Cornell University Press, 1990.

Mabry, Rochelle A. "About a Girl: Female Subjectivity and Sexuality in Contemporary 'Chick' Culture." *Chick-lit: The New Women's Fiction*. Ed. Suzanne en Mallory Young. New York: Routledge, 2006. 191-206.

Mazza, Chris, "Who's Laughing Now? A Short History of Chick Lit and the Perversion of a Genre". *Chick-lit: The New Women's Fiction*. Ed. Suzanne en Mallory Young. New York: Routledge, 2006. 17-28.

Modleski, Tania, *Loving With A Vengeance: Mass-produced fantasies for women*. Hamden: The Shoe String Press, 1982.

Moodly, Nickianne, "Mills and Boon's *Temptations*: Sex and the Single Couple in the 1990s", *Fatal Attractions: Rescripting romance in contemporary Literature and Film*. Ed. Lynn Pearce en Gina Wisker. London: Pluto Press, 1998. 141-156.

Pearce, Lynn, "Another Time, Another Place: the Chronotope of Romantic Love in Contemporary Feminist Fiction", *Fatal Attractions: Rescripting romance in contemporary Literature and Film*. Ed. Lynn Pearce en Gina Wisker. London: Pluto Press, 1998. 98-111.

Pearce, Lynn en Wisker Gina, "Rescripting Romance: An Introduction", *Fatal Attractions: Rescripting romance in contemporary Literature and Film*. Ed. Lynn Pearce en Gina Wisker. London: Pluto Press, 1998. 1-19.

Pearce, Lynn, *Romance Writing*. Cambridge: Polity Press, 2007.

Radford, Jean, "Introduction", *The Progress of Romance: The politics of Popular Fiction*. Ed. Jean Radford. London: Routledge & Kegan Paul, 1986. 1-22.

Radway, Janice A., *Reading the Romance*. North Carolina: The University Of North Carolina Press, 1984.

Scott, Robert .F., "Bridget Jones's Diary: Review", *Modern Language Studies*, Vol. 33, No. 1/2 (Spring - Autumn, 2003), 107-112

Wells, Julliette, "Mothers of Chick Lit? Women Writers, Readers, and Literary History". *Chick-lit: The New Women's Fiction*. Ed. Suzanne en Mallory Young. New York: Routledge, 2006. 47-70.

Whelehan, Imelda, *Modern Feminist Thought: From the second wave to 'Post-Feminism'*. Edinburgh: Edingburgh University Press Ltd., 1995

Williamson, Margaret, "The Greek Romance", *The Progress of Romance: The politics of Popular Fiction*. Ed. Jean Radford. London: Routledge & Kegan Paul, 1986. 23-46.

Homepage van de Romance Writers of America Association

<http://www.rwanational.org/cs/the_romance_genre> geraadpleegd op 11/07/2008.

