



Kärlek och tantsnusk – när skönlitteratur blir fullitteratur

En litteraturstudie om romance-genren och dess låga status

Love and "mommy porn" – when fiction becomes scorned literature
A literary study of the romance genre and its low status

Sandra Bood

Fakulteten för humaniora och samhällsvetenskap

Kulturstudier

Nivå: G2E/15 hp

Handledare: Patrik Möller

Examinator: Kristian Petrov

Datum: 2019-06-04

Löpnummer

Innehållsförteckning

Förord	1
1 Inledning	2
1.1 Ämnesval.....	2
1.2 Syfte och frågeställningar	3
1.3 Forskningsöversikt	3
1.4 Teoretiskt ramverk	4
1.4.1 Litteratursociologiskt perspektiv	4
1.4.2 Hirdmans genuskontrakt/genussystem	6
1.5 Begreppsdiskussion	7
1.5.1 Genre	7
1.5.2 Kvalitet	9
1.6 Metod.....	12
1.6.1 Kvalitativ bearbetning	12
1.6.2 Hermeneutiskt perspektiv.....	13
1.6.3 Material och avgränsning	14
1.7 Källkritik.....	15
1.8 Disposition.....	16
2 Resultat	17
2.1 Vad är romance?	17
2.1.1 Varför heter det <i>romance</i> ?.....	17
2.2 Historia.....	18
2.2.1 Kiosklitteraturens födelse	18
2.2.2 Kiosklitteraturen i Sverige.....	19
2.2.3 Harlequin.....	20
2.3 Om kvinnor och män	22
2.3.1 Kvinnans moderliga instinkt	22
2.3.2 Hjältinnan	23
2.3.3 Den läsande kvinnan	24
2.4 Den kvinnliga sexualiteten.....	25
2.4.1 Bodice ripper.....	25
2.4.2 Våldtäktsglorifiering	26
2.4.3 Oskuldsglorifieringen.....	28
2.4.4 Tantsnusk	28
2.5 Den författande kvinnan.....	30

3	Analys av resultat.....	31
3.1	Historia.....	32
3.2	Harlequin	33
3.3	Genus.....	34
3.3.1	Kvinnoporträtten.....	34
3.3.2	Läsarens och icke-läsarens två perspektiv	35
3.3.3	Männen/Hjältarna i romance	36
3.3.4	Den kvinnliga sexualiteten	37
3.4	Den författande kvinnan.....	38
3.5	Ful romance: Sagan om Isfolket	39
4	Slutsats	43
5	Diskussion	44
	Förslag på vidare forskning.....	46
	Referenser	46

Förord

Jag har alltid älskat romance-litteratur! Det finns fortfarande inget mer fantastiskt än att borra ner sig i soffan, med mysbyxor och godispåse, och läsa romance-böcker av författare som Simona Ahrnstedt, Elisabeth Hoyt, Margit Sandemo, Jude Deveraux och Julia Quinn. När jag kom till min mamma och klagade över de, i mina ögon, tråkiga ungdomsböckerna, stack min tveksamt välmenande mamma *Gigolon och Förförerskan* (1991) av Jackie Collins i sin 13-åriga dotters händer. Rodnande mumlade jag skamsen ”men mamma då” när det redan på sida tre kom sexscener vars lämplighet för en trettonåring kan diskuteras.

Min andra dejt med romance-litteraturen kom ett år senare när min, denna gång genuint välmenande, mamma stack Margit Sandemos *Sagan om Isfolket* del 1 i sin 14-åriga dotters händer. Jag blev kär på en gång! Tänk att det fanns så fantastiska världar och historier innanför dessa blå bokpärmar. En värld där kärlek, historia och fantasy möttes i 1500-talets Norge. Efter åtskilliga vändor med den 47 titlar långa släktsagan följde en rad andra romance-böcker, fortfarande med scener av kärlek och sex förpackade i en historisk miljö. Det jag redan då kände var att läsa denna typ av litteratur inte var helt accepterat. Min bokslukande mamma hade med lätt rynkad näsa gett mig alla hennes *Isfolket*-böcker då hon föredrog spännande deckare och tänkvärd prosa framför ”dussinböcker”.

Redan under mina tidiga tonår skämdes jag lite över att läsa romance-litteratur och vågade inte ens nämna att jag läste ”sådana” böcker. Varför? Ville jag ha min kärlekshistoria för mig själv? Det var för mig under lång tid högst oklart varför jag redan då som nybliven tonåring kände så. Ingen hade sagt något om *varför* denna typ av litteratur skulle vara ”ful”, i brist på ett bättre ord. Det enda negativa jag hade hört var mammas knorrande och när man är fjorton lyssnar man inte överdrivet mycket på sina föräldrar.

Först nu under senare tid har jag börjat ifrågasätta varför jag kände och i viss mån fortfarande känner så. Jag verkar inte vara ensam om att känna detta behov av att gömma bokryggen för andra. Så varför är det så?

1 Inledning

1.1 Ämnesval

Litteratur är något som berör många. Bibliotek ger oss möjligheten att ta till oss kunskap och låter oss njuta av litterär underhållning. Läsarcirklar engagerar många, bloggare tipsar om böcker och delar med sig av sina egna läsoplevelser, amatörboktyckare tycker, Facebook-grupper pratar böcker, böcker om böcker skrivs och bokmässan är en dröm för bokälskare. Allt detta har gjort det lätt för oss att ta del av litteratur. Det finns många vetenskapliga rapporter om barns läsning, till exempel Karin Jönssons avhandling *Litteraturarbetets möjligheter: en studie av barns läsning i årskurs F-3* (2007) och Mats Dolatkahs *Läsfrämjande i pedagogisk verksamhet* (2015). Ytterligare studier har kommit fram till att barn som läser kontinuerligt, vid en viss ålder skapat sig ett mer än dubbelt så stort ordförråd kontra barn som inte läst kontinuerligt. Litteratur och läsning är ett av samhällets fundament.

Det finns emellertid en tydlig värderingshierarki när det kommer till bokgenrer och det verkar inte råda någon brist på variation i vokabulären när lägre värderad litteratur ska karaktäriseras. Författaren och kulturskribenten Yngve Lindung beskriver den så kallade kiosklitteraturen i sin bok *Kiosklitteraturen: 6 analyser* (1977) på följande sätt: ”Den har begåvats med en flora av benämningar: smuts-, skräp- och subkulturböcker, oböcker, kvantitets-, trivial- och populärlitteratur, kioskböcker, konsumtions- och skvallerlitteratur, populärpocket och massmarknadslitteratur” (Lindung 1977, 7). Exemplet ”oböcker”, visar hur denna typ av litteratur inte ens är värd att kallas för böcker. Jag väljer att lägga till *fulllitteratur* vilket jag anser är ett talande uttryck både vad gäller beskrivningen av bokens författare, dess innehåll och dess läsare.

En genre som ofta blir omtalad i negativa termer är romance. Som Maria Nilson, fil.dr i litteraturvetenskap, påpekar i sin bok *Kärlek, begär och passion – om romance* (2015), har romance ”länge setts som ’undermålig’ litteratur” (Nilson 2015, 21). Romance-genren beskrivs ofta som en genre skriven av kvinnor, om kvinnor och för kvinnor.

Redan från romance-litteraturens födelse har den gett kvinnor en chans att skapa sig en egen sfär där män inte var tillåtna. Med romance kunde kvinnorna med egna ord således skapa världar som män inte hade makt eller inflytande över. Romance-litteratur blev synonymt med kvinnolitteratur i en värld som dominerades av manlig litteratur. Just denna dikotomi mellan kvinnlig litteratur och manlig litteratur skapade en värdering; manligt kontra kvinnligt, över- och underordning, hög kvalitet kontra låg kvalitet.

1.2 Syfte och frågeställningar

Intresset för romance är stort, inte minst i USA, där romance-litteratur genererar närmare en miljard dollar.¹ Även i Sverige blir genren mer och mer populär och som exempel kan nämnas förlaget Harlequin, som etablerades i Sverige redan 1979, och det nyligen startade förlaget Lovereads, ett förlag inom Bonnierförlagen, som enbart ger ut romance-litteratur. Tack vare romance-genrens popularitet och dess samtidiga dåliga rykte väcktes intresset av att titta närmare på omständigheterna kring romance-litteraturens låga status. Jag vill titta närmare på vilka faktorer som underbygger fördomarna om genren. Uppsatsens syfte är därför att undersöka de ofta förekommande negativa åsikterna rörande romance-litteraturen och deras bakomliggande sammanhang.

Uppsatsens frågeställningar är därför följande:

- Vilka element inom romance-litteraturen är det som gör att genren uppfattas som skamlig, ”ful” och fel?
- Vilka faktorer påverkar uppfattningen om romance som lågstatuslitteratur?
- Hur uppfattas och tolkas de faktorer som påverkar romance-litteraturens låga status?

1.3 Forskningsöversikt

Det finns flera forskningsområden som är relevanta för uppsatsen.

Om man tittar på litteratur i det breda perspektivet kan denna sägas bestå av två komponenter: *finlitteratur* och *populärlitteratur*. Just populärlitteratur är något Simon Lindgren, professor i sociologi, skrivit om i sin bok *Populärkultur – teorier, metoder och analyser* (2009). Lindgren vidgar begreppet populärlitteratur ytterligare och fokuserar på *populärkultur*. Med hjälp av flera infallsvinklar skapar Lindgren exempel på en analysmodell för populärkultur. Utifrån Lindgrens analysmodell kan populärkulturens olika beståndsdelar undersökas och belysas. Lindgren illustrerar också exempel på hur populärkulturen kan påverka kulturella och sociala sammanhang. Även om Lindgrens bok ger ett bredare perspektiv på hur man kan närma sig fenomenet populärlitteratur så blir Lindgrens analys viktig för uppsatsen. Genom att bland annat belysa vilken uppfattning samhället har av populärkultur som fenomen, kan uppsatsen få en inblick i hur kritiken mot populärkultur påverkar romance-litteraturens status.

¹ Enligt förlaget Lovereads, som är en del av Bonnierförlagen.

En intressant studie om kiosklitteratur är Paul J. Ericksons artikel om ”The Dime novel” (1998). Artikeln ger en djupare inblick i mottagandet av den tidiga kiosklitteraturen i USA, det land den föddes i. Ericksons artikel bidrar med samtidsröster, främst de kritiska, om kiosklitteraturen, vilket är givande för denna uppsats då ett historieperspektiv ger syftet och frågeställningarna fler tolkningsmöjligheter. Artikeln redogör också för hur de praktiska omständigheterna runt kiosklitteraturen, som produktion och distribution, såg ut.

Den forskning som finns om romance-litteratur belyser främst dess handling och speciellt genusperspektivet på denna. Det finns dock två forskare, vars forskning är välkänd inom romance-forskningen, som bidragit med andra perspektiv och tolkningar av romance-genren: Janice Radway och Pamela Regis.

Janice Radway, litteratur- och historieprofessor vid Duke University, undersöker i sin bok *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature* (1991) hur kvinnliga romance-läsare förhåller sig till den typ av litteratur de läser, vad de uppskattar med den och vad de inte uppskattar med den. Radway kommer fram till flera faktorer som gör att kvinnor läser romance, dessa berör bland annat den kvinnliga läsarens vilja att uppleva en kärlekshistoria där hon redan på förhand vet hur handlingen kommer att te sig. Samtidigt menar Radway att den kvinnliga läsaren förväntar sig en verklighetsflykt från den patriarkala struktur hon är en del av. Radways forskning ger en intressant redogörelse för vad läsare som tycker om romance-litteratur anser gör romance-litteratur sämre.

Den andra forskaren är Pamela Regis, professor i engelska vid McDaniel College. I sin bok *A Natural History of the Romance Novel* (2007) beskriver Regis hur kritiken mot romance-litteratur såg ut förr och hur den ser ut nu. Hon menar att kritiken mot den moderna romance-litteraturen väcktes med 1960-talets andra våg av feminism och hon ger sin syn på tidigare forskning, bland annat Radways forskning. Hon presenterar även teorier om *vad* kritiker av romance-litteratur väljer att kritisera och *hur* de kritiserar det. Regis forskning bidrar med en inblick i vilka delar inom romance-litteraturen som kritiserats, och vad denna kritik består av.

1.4 Teoretiskt ramverk

1.4.1 Litteratursociologiskt perspektiv

Uppsatsens frågeställningar kommer att studeras utifrån ett litteratursociologiskt perspektiv. *Det litteratursociologiska perspektivet* är en term som Johan Svedjedal, professor i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet, beskriver i sin uppsats ”Det litteratursociologiska perspektivet: om en

forskningstradition och dess grundantaganden” (1996), presenterad i antologin *Litteratursociologi: texter om litteratur och samhälle* (1997). Perspektivet kan, enligt Svedjedal, beskrivas som en samling utgångspunkter, som till exempel nutida och historiska perspektiv, analys av litteraturens beståndsdelar och det litterära verkets yttre förutsättningar, som tillsammans ska ge forskaren en uppfattning om sambandet mellan kontextuella (samhälleliga) och textuella (litterära) fenomen (Svedjedal (1996) 1997, 69).

Litteratursociologi föds i mötet mellan litteratur och samhälle och kan dels beröra hur samhället framställs i litteraturen, dels hur samhället bemöter litteraturen (Nationalencyklopedin 2019). Då uppsatsens syfte är att finna svar på frågan om vilka omständigheter som kan bidra till romance-litteraturens låga status blir det sociologiska perspektivet av litteratursociologin mest relevant.

I Lars Furulands, professor i litteratur vid Uppsala universitet, uppsats ”Litteratur och samhälle – om litteratursociologin och dess forskningsfält” (1995), även den presenterad i ovan nämnda antologi, beskrivs litteraturkritikens uppkomst. Under 1800-talet fick skönlitteraturen ett kommersiellt uppsving (Furuland 1997, 16). Förlagen fick genom bred marknadsföring möjlighet att ge ut och distribuera mer böcker, vilket ledde till att köparnas möjligheter att köpa litteratur ökade (ibid.). I samband med expansionen av den skönlitterära marknaden växte även litteraturkritiken som akademisk disciplin fram (ibid.). Intresset för litteraturens historia och estetik ökade och de akademiska disciplinerna vidgades (ibid.). Litteraturens roll i samhället började också uppmärksammas (ibid., 17). Litteraturvetenskapen tog mer och mer influenser från sociologin, vilket termen litteratursociologi vittnar om (ibid., 18). Utifrån Furulands beskrivning av hur litteratursociologin formades gör jag tolkningen att då både litteraturvetenskap och sociologi i sig är breda områden med stor komplexitet, skapar mötet mellan de två ett svårdefinierat tillstånd.

I sociologiprofessorn Wendy Griswolds forskningsöversikt ”Aktuella tendenser inom litteratursociologin” (1993), även den presenterad i antologin, beskrivs det hur litteratursociologin ”är som en amöba” (Griswold 1997, 52), som trots avsaknaden av struktur ändå rör sig över flera områden. Griswold nämner också den så kallade *reader-response-teorin* eller *receptionsteorin*. Receptionsteorin innebär att texten bara är meningslös tecken på ett papper innan läsaren med sin förväntningshorisont ger den mening genom att läsa den. Teorin fokuserar på interaktionen mellan läsarens tolkning, utifrån dennes egen förförståelse, av en texts mening och läsarens uppfattning av textens språkliga uppbyggnad (ibid., 53). Receptionsestetiken, som är en del av receptionsteorin, belyser läsarens tolkning utifrån ett känslomässigt perspektiv.

Det litteratursociologiska perspektivet skapar ett intressant möte mellan litteraturens historia och

samhällets syn på framförallt sagda litteratur samt synen på läsaren. Därför kommer denna studies frågeställningar analyseras utifrån ett litteratursociologiskt perspektiv.

1.4.2 Hirdmans genuskontrakt/genussystem

Då studien ämnar undersöka omständigheterna kring de ofta förekommande negativa åsikter som berör romancelitteraturen, kommer jag att tillsammans med ett litteratursociologiskt perspektiv även analysera frågeställningarna utifrån ett genusvetenskapligt perspektiv. Yvonne Hirdmans så kallade *genussystem* ger en genusvetenskaplig grund för tolkning och i sin artikel "Genussystemet – reflexioner kring kvinnors sociala underordning" (1997), även den presenterad i antologin *Litteratursociologi – texter om litteratur och samhälle* (1997), beskriver Hirdman genussystemet närmare: "[Genussystemet] ska förstås som en dynamisk struktur (system); en beteckning på ett 'nätverk' av processer, fenomen, föreställningar och förväntningar" (Hirdman 1997, 404). Hirdman menar att vilken roll kvinnor och män än har haft i historien "som en urprincip av ordning" (ibid., 405), så är detta helt irrelevant när det kommer till genussystemet (ibid., 405). Denna "urprincip av ordning" kan kallas genuskontrakt, en slags samhällelig överenskommelse mellan män och kvinnor: "ett kontrakt uppdraget av den part som definierar den andra" (ibid., 408). Det handlar om "konkreta föreställningar" (ibid.), menar Hirdman, föreställningar om hur kvinnor och män ska interagera tillsammans i ett samhälle:

Genuskontrakten är således mycket konkreta föreställningar, uppspaltade på olika nivåer, om hur män/man, kvinnor/kvinna ska vara mot varandra: i arbetet – vilka redskap som hör till vem, i kärleken – vem ska förföra vem, i språket – hur de ska prata, vilka ord de får använda, - i gestalten/den yttre formen, vilka kläder som är de tillåtna, hur långt håret ska vara, etc. etc., i all otrolig oändlighet. (Hirdman 1997, 408)

Kontraktet är oföränderligt, det vandrar genom generationerna. Genussystemet, däremot, är föränderligt och det tar hänsyn till samhällets föränderliga omständigheter. Det systemet gör är att agera genom kontraktet och skapa nya maktordningar och ny särskiljning (ibid., 409). Systemet ger kontraktet möjlighet att anpassa sig till den tid den ska råda i. Genussystemet, förklarar Hirdman, är alltså en förutsättning för att genuskontraktet ska kunna verka (ibid.).

Genussystemet består av två principer: isärhållande respektive manlig norm (ibid., 404). Isärhållande beskriver systemets strävan efter att bevara kvinnors och mäns givna olikheter för att förhindra beblandning mellan de två (ibid.). Den manliga normen däremot gör män till samhällets stabila bas, utgångspunkten som övriga samhället måste förhålla sig till (ibid.). Hirdman menar att: "det är ur isärhållandet som den manliga normen legitimeras" (ibid., 405).

Genussystem kan även kallas *patriarkat* eller *könsmaktsordning*. I uppsatsen kommer termen

könsmaktsordning att användas då jag upplever att den ger en tydlig bild av vilket fokus analysen kommer att ha: män kontra kvinnors makt och hur den manliga makten påverkar både kvinnors och mäns roll i samhället.

1.5 Begreppsdiskussion

För att kunna ägna en hel uppsats åt att studera en specifik genre behöver först fenomenet *genrer* diskuteras. Detta görs med hjälp av genreteoretikerna Alistair Fowler och Hans Robert Jauss. Likaså behöver begreppet *kvalitet* diskuteras då vad uppfattningen om vad som är kvalitet och inte varierar beroende på olika omständigheter.

1.5.1 Genre

I det här avsnittet presenteras en översikt över hur *genrer* kan tolkas och vilka omständigheter som kan påverka både läsarens och författarens förväntningar på ett litterärt verk som blivit tilldelad en viss genre.

Komplexiteten med genrer illustreras av genreteoretikern Alistair Fowler i dennes uppsats ”Concepts of Genre” (1982) presenterad i antologin *Genreteori* (1997, 254–273). Fowler menar att genrer används som ett försök att skapa ordning (Fowler (1982) 1997, 254). Denna ordning ska ge läsaren en slags trygghet, läsaren vet vad den kommer att få när den läser en bok av en viss genre. Det föränderliga inom en genre skapar därför problem hos läsaren (ibid.).

Enligt Fowler går det inte att på ett tydligt sätt definiera vad genrer är. Det finns inga givna mallar, klasser, för vad till exempel genren romance ska innehålla för att kallas romance (Fowler 1997, 254). Gränserna mellan genrer är föränderliga. Där den ena slutar behöver inte nödvändigtvis den andra börja, tvärtom kan genrer smälta samman eller bryta sig loss från varandra då ”tillhörighet till en genre inte på något sätt utesluter tillhörighet till andra” (ibid.). En sammansmältning av genrer inom romance skulle till exempel kunna vara fantasy romance, där ovan nämnda *Sagan om Isfolket* (1982–89) ofta sägs tillhöra, eller sci-fi romance som till exempel *An accidental Goddess* (2005) av Linnea Sinclair.

Fowler menar att försök till genreindelning inte är till någon hjälp vid indelning av böcker: ”i verkligheten är genre inte så mycket ett fack som det som fyller facket” (Fowler 1997, 254). Att dela in böcker i statiska och oföränderliga klasser är en omöjlighet, menar Fowler, istället kan genrer betraktas som ”typer” (ibid., 255). Olikheter inom den bestämda genren, ger genren ”ytterligare karakteristika” (ibid.), menar Fowler, snarare än att klassificera denna. Om genrer skulle klassificeras skulle detta alltså

betyda att en enda bok skulle sätta tonen för vad efterkommande böcker ska innehålla för att få tillhöra nämnda genre; vilket skulle skapa ett konstant formande av nya genrer. Att likställa genre med klass blir därför problematiskt (ibid.).

Enligt Fowler kan ett försök till genreindelning vara att ”ange drag som ofta är närvarande och som upplevs vara karakteristiska, men inte drag som alltid är närvarande” (Fowler 1997, 258). Fowler refererar till filosofen Dugald Stewarts ”[teori] om släktttycke” (ibid., 259) och menar att utifrån denna teori kan genrer jämföras med släktmedlemmars gemensamma släktdrag; även om likheter finns kan samma släkt bjuda på oväntade inslag, drag som för slakten inte är självklara (ibid.). Dock påpekar Fowler, genom att referera till författaren Bennison Gray, att denna teori om släktttycke endast bör ses som en utgångspunkt för ytterligare försök till definition (ibid.). Ett sätt, menar Fowler, kan istället vara att försöka ha så få beröringspunkter som möjligt när en viss typ av genre beskrivs.

Fowler sammanfattar sitt resonemang med ett exempel: ett litterärt verk som fått benämningen sonett, är en sonett för att den en gång definierats som det och de efterföljande teorier som kommer av samma verk utgår från att verket är en sonett (ibid., 273).

Hans Robert Jauss fördjupar sig i sin artikel ”Teori om medeltidens genrer och litteratur” (1968) även den presenterad i antologin *Genreteori* (1997) hur läsaren tolkar genrer. Läsarens erfarenhet av genrer spelar in; har läsaren en bred genreuppfattning, där den har läst verk från flera genrer, eller har den en begränsad genreuppfattning, där läsarens litterära erfarenhet är liten (Jauss (1968) 1997, 48).

Precis som Fowler menar Jauss att även om försök till att definiera genrer blir problematiskt, och att klassifikation skulle leda till ett konstant skapande av genrer, så är den ändå nödvändig för att läsaren ska kunna göra en ”kvalificerad reception” (Jauss 1997, 48). Läsarens genreuppfattning, menar Jauss, är ett resultat av nedärvda traditioner och läsarens erfarenhet av den genre där det verk som ska tolkas sägs tillhöra (ibid., 47). Vid klassindelning blir läsaren likgiltig, menar Jauss, den vet vad den kommer få och den vet vad den *inte* kommer få. Jauss ser därför ett syfte med att definiera en genre: ”Det finns uppenbara förtjänster med en definition, som inte längre fastställer litteraturgenrernas allmängiltighet normativt (*ante rem*) eller klassifikatoriskt (*post rem*), utan historiskt (*in re*)” (Jauss 1997, 49). Med Jauss fokus på det historiska perspektivet tillåts forskaren att ta hänsyn till hur författarens verklighet såg ut och hur läsarens verklighet ser ut idag. Den mening ett verk hade i sin tids kontext är nödvändigtvis inte den mening den förmedlar idag (ibid.). Jauss jämför detta sätt att närma sig tolkning av litteratur med tolkning av språk och påpekar att ”tyskan och franskan inte låter sig definieras” men det är fortfarande tyska eller franska (ibid., 48).

Det historiska perspektivet möjliggör, utifrån Jauss teori, en mer tillåtande och påverkbar definition, som tar hänsyn till historiens föränderlighet. Ett klassifikatoriskt eller normativt utgångsläge gör tolkning av romancegenrens låga status mycket mer begränsad, på grund av de snäva tolkningsramarna klass och norm har.

1.5.2 Kvalitet

Då romance-litteratur ofta ses på som undermålig litteratur och av sämre kvalitet än annan litteratur, kan det vara värt att titta lite närmare på begreppet *kvalitet*. Liksom *genre* behöver begreppet *kvalitet* diskuteras. Uppsatsen kommer att utgå från tre forskares perspektiv vid bedömningen av kvalitetsbegreppets betydelse.

Linnea Lindsköld

Universitetslektorn Linnea Lindsköld menar i sin avhandling *Betydelsen av kvalitet: En studie av diskursen om statens stöd till ny, svensk skönlitteratur 1975–2009* (2013) att: ”kvalitet inte är ett statiskt begrepp vars betydelse går att objektivt slå fast. Istället ses begreppet som ett nyckelord i litteratur- och kulturpolitiken som olika grupper kämpar om att bestämma betydelsen av” (26).

Lindsköld har i sin avhandling intervjuat före detta medlemmar av den arbetsgrupp, bestående av professionella, som till exempel författare, kritiker och litteraturvetare, som bestämmer vilka nya svenska skönlitterära böcker som har rätt att få statligt litteraturstöd och vilka som inte har det. Vilken litteratur som hade rätt till stöd baseras på hur arbetsgruppen utifrån sina kriterier bedömer litteraturens kvalitet.

Under 2000-talets kulturpolitiska diskurs lyftes vikten av en bred bedömning av vad som är kvalitet fram: ”samtal är en nödvändig del för att avgöra vad som är kvalitet” (ibid., 259). Arbetsgruppen bestämmer vilka komponenter som tillsammans med arbetsgruppens fastställda kvalitetskriterier: ”Intensitet, originalitet, komplexitet, förnyelse, självständighet samt förmåga att överskrida genreförväntningar” (Lindsköld 2013, 260). Dessa ska avgöra hur ett litterärt verks kvalitet tolkas. Lindsköld menar att de professionellas konklusion av vad som är kvalitet är ett resultat av de professionellas diskussioner om densamma (ibid., 261).

Den teknik författaren använt när den skapat sitt verk, anser arbetsgruppen enligt Lindsköld, är avgörande för dess kvalitet, vilken definieras ”med ord som ’äkta’, ’rörelse’ och ’eget språk’” (ibid., 261). De intervjuade var tydliga med att den läsning de ägnade sig åt var utifrån ett strikt professionellt

perspektiv och alltså inte var någon ”nöjesläsning” (ibid.). Den professionella läsningen innebar att varje bok fördelades väldigt kort tid för läsning och diskussion och just denna knappa tid, ”med bara några minuter för diskussion per bok” (ibid., 263), menar Lindsköld, kunde spela in vid bedömandet av vilken bok som var av kvalitet och vilken som inte var det (ibid.). Genom att definiera kriterierna för kvalitetsbedömning skapade arbetsgruppen, enligt Lindsköld, ett tudelat kvalitetsbegrepp; litteratur av kvalitet kontra kommersiell litteratur (ibid., 265).

Min tolkning är att Lindskölds avhandling överlag illustrerar ett socialt och historiskt föränderligt kvalitetsbegrepp, som är känsligt för samhällliga och politiska inflytanden. Rädsla, från professionella men också till viss del från samhället, för att kvalitetsbegreppet ska urvattnas och bli meningslöst framkommer också tydligt.

Sara Røddesnes

Journalisten och forskaren Sara Røddesnes väljer i sin Masteruppsats *Det er feel good på den litt leje måten – en sammenliging av profesjonelle anmeldere og vanlige leseres litterære kvalitetskriterier* (2014) att belysa kvalitetsbegreppet från ett annat perspektiv. Røddesnes ställer sig frågan hur kvalitet bedöms utifrån frågan hur lekmän, vanligt folk ”utan litterär expertis” (Røddesnes 2014, 7), kontra litteraturvetare eller litteraturkritiker värderar ett litterärt verks kvalitet.

Røddesnes menar att det är ”eliten” (Røddesnes 2014, 6) som har bestämt vilken litteratur som är bra och vilken som inte är det. Även läsare som inte kommer ifrån denna ”elit” accepterar sagda elits, som Røddesnes benämner som ”smaksdommere” (ibid.), kvalitetsindelning av litteratur. Enligt Røddesnes har denna elit länge haft makt att påverka vilken litteratur som blir läst och vilken som inte blir det (ibid., 7).

Dock, menar Røddesnes, ägde ett skifte rum under 2000-talet när det gällde vad förläggarna valde att ge ut och vad bokhandlarna valde att sälja (ibid., 19). Vikten av ett verks litterära kvalitet hade inte längre högsta prioritet. Snarare, menar Røddesnes, hade den som läste kvalitetslitteratur svårare än tidigare att påverka vad andra borde läsa och inte. Värderingshierarkin delar in verk i kvalitetslitteratur och lågstatus litteratur, anser Røddesnes, där läsaren av den senare ses som sämre lämpad att intellektuellt klara av att ta in och uppskatta kvalitetslitteratur (ibid.). Røddesnes menar dock att då fler och fler utbildar sig på universitets- och högskolenivå, har gränserna för vad människor upplever som är kvalitet och inte till viss del suddats ut, ”folk” har skaffat sig högre kulturellt kapital, vilket gjort att de litterära valmöjligheterna ökat (ibid., 7). Med kulturellt kapital, ett uttryck främst förknippat med Pierre Bourdieu (1930–1922), menas den samlade kunskap, kompetens och erfarenhet en människa erhåller,

främst genom ”sociala hierarkier och utbildningssystem” (Furuland 1997, 18).

Røddesnes refererar till litteraturprofessor Scott McCracken som i sin artikel ”Reading time: the popular fiction and every day” (2012) menar att: ”att avvisa populärlitteratur som värdelös är som att säga att tiden som blev lagd på läsningen är bortkastad” (min översättning) (Røddesnes 2014, 20). Här blir kvalitetsbegreppet vidare. Från att ha handlat om verkets innehåll och dess syfte att skapa bildning, framhåller McCracken, enligt Røddesnes, vikten av människors rätt till livskvalité och njutning (ibid., 20).

McCracken menar, enligt Røddesnes, att populärlitteratur blir synonymt med mindervärdig litteratur då den läses av den stora massan, inte den ensamme kontemplerande läsaren:

[...] popular reading is associated with groups, with the exchange of texts, with collective rather than individual experience, with female bodies rather than masculine minds, and with a move to a mass, industrial society.
(McCracken (2012), 2014, 20)

Vidare lyfter Røddesnes fram litteraturprofessor Per Thomas Andersens artikel ”Kriterier og kritikk”, (1987), där Andersen menar att ju mer komplexitet ett verk har, ”flera textnivåer, flera läsarnivåer, flera tolkningsmöjligheter” (Andersen (1987), 2014, 15), (min översättning), desto högre kvalitet tillskrivs det. Ett verk utan komplexa och tankekrävande nivåer, eskapistisk läsning som ger ett avbrott i vardagen, nedvärderas och den ”andliga läsningen” (ibid., 20) premieras och bedöms ha högre kvalitet. Utifrån Røddesnes teorier om kvalitet kan följande sägas: en tänkvärd bok får läsaren att börja analysera och begrunda även när sista sidan är läst. Nöjesboken ger njutning till sista sidan men behovet av begrundan och analys efteråt infinner sig sällan.

Utifrån Røddesnes resonemang tolkar jag betydelsen av begreppet kvalitet på följande sätt: vem som granskar, hur denne granskar (använder granskaren sig av subjektiva eller objektiva kvalitetskriterier och görs detta i så fall medvetet eller omedvetet?) och vad denne granskar avgör utgångspunkten för vad som bedöms som kvalitetslitteratur.

Simon Lindgren

Liksom Røddesnes redovisar Simon Lindgren i sin bok *Populärkultur – teorier, metoder och analyser* (2009) ett slags jämförelseperspektiv, denna gång mellan populärkultur och finkultur. Populärkultur innefattar exempelvis böcker, musik och film som inte teoretiseras eller kritiseras utifrån de normer eller egenskaper som dess motsats finkultur gör. Lindgren presenterar följande definition: ”[populärkultur är]

kulturprodukter [...] vilka huvudsakligen konsumeras av det stora flertalet i ett samhälle. Det vill säga människor i största allmänhet: du och jag” (Lindgren 2009, 17). Lindgrens ord, ”människor i största allmänhet” (ibid.) kommer i denna uppsats att tolkas som betydelse vid användandet av ordet ”folk”.

Att ställa två komponenter, finlitteratur och populärlitteratur, mot varandra i ett försök att bestämma den enes eller andres kvalitet är lättare sagt än gjort (Lindgren 2009, 25). Fin- respektive populärlitteratur är var för sig inte tydligt definierade och kan alltså inte ställas som givna motparter till varandra (ibid.). Det finlitteratur *är* behöver inte betyda allt det populärlitteratur *inte* är. Populärkulturbegreppet är beroende av ett sammanhang, annars faller det platt och blir tomt på innebörd (ibid.).

Lindgren delar in definitionen av populärkultur i fyra steg (ibid., 46):

- ”Populärkultur är [...] inte intellektuellt krävande [...] rekreation och förströelse”
- ”Populärkultur är lättillgänglig”
- ”Populärkulturen är kommersiell”, och den ”produceras och konsumeras”
- ”Populärkulturen är folklig”

Lindgren menar att dessa steg ger en grund att stå på när populärkultur diskuteras. Punkterna ska varken ”framstå som tvärsäkra [eller] kategoriska” (ibid., 46).

Utifrån Lindgrens beskrivning av populärkultur kontra finkultur kan kvalitet sägas vara en redan förutbestämd, generaliserad tolkning av ett odefinierbart fenomen. Populärlitteratur är kommersiell, folklig, lättillgänglig, både vad gäller böckernas handling och distribution, och därmed blir litteratur som hamnar under namnet ”populärkultur” automatiskt klassad som litteratur med låg kvalitet.

1.6 Metod

1.6.1 Kvalitativ bearbetning

Denna undersökning är en litteraturstudie. För att få en djupare inblick i det textmaterial studien valt kommer uppsatsen utgå ifrån en kvalitativ innehållsanalys. Denna typ av analys har många beröringspunkter med det hermeneutiska perspektivet som förklaras nedan. Studiens valda textmaterial kommer att bearbetas kvalitativt, vilket innebär att jag sammanställer materialet för att på så sätt få en adekvat grund för tolkning och analys (jfr Patel och Davidson 2011, 119–122). Då det textmaterial studien utgår ifrån berör flera olika områden inom romance-genren, behövs en kvalitativ bearbetning för att kunna identifiera de faktorer som är relevanta för uppsatsens syfte. Detta sker genom löpande

analyser av materialet samt en slutgiltig bearbetning av sammanställningen (Patel och Davidson 2011, 121).

1.6.2 Hermeneutiskt perspektiv

I min uppsats har jag valt att utgå ifrån ett hermeneutiskt perspektiv för att skapa en medvetenhet om textmaterialets och dess forskares subjektivitet. Jag har även redogjort för min egen subjektivitet, vilken berörs i förordet.

I sin bok *Människovetenskaperna – Problem och traditioner i humanioras vetenskapsteori* (1996) beskriver Søren Kjørup etymologin till ordet *hermeneutik*. Ordet kommer från grekiskans *hermeneueein* efter guden Hermes (Kjørup 1996, 247). Hermes var bäraren av information mellan människornas värld och gudarnas värld och för att människorna skulle förstå gudarnas budskap behövde budskapet översättas och passa människornas språk, vilket blev Hermes uppgift. Dock är Kjørup skeptisk till trovärdigheten bakom den etymologin, men menar att klart är dock att hermeneutiken sedan ”fortiden haft något att göra med förbindelsen mellan gudar och människor” (ibid.). Hermeneutik handlar alltså om att omvandla information och lära sig hur en tolkning av denna kan företas. Denna tolkning kan, enligt Kjørup, företas på två sätt: dels att tolka det enskilda materialet var för sig, dels att tolka det utifrån dess helhet, det ihopsamlade materialet (ibid., 252).

Den så kallade *förväntningshorisonten* (Jauss (1968) 1997, 47), innebär att läsaren eller kritikern har förväntningar på och fördomar om det den ska läsa eller kritisera. Läsarens medvetenhet om den tid och plats då verket skapades och läsarens förståelse av dennes egna fördomar och subjektivitet, påverkar läsarens tolkning av genren: ”Verket förutsätter t.o.m. när det som språklig skapelse negerar eller överträffar allt förväntat, fortfarande förhandsinformation och en förväntningsinriktning, till vilken originaliteten och det nya anpassar sig – en horisont för vad man kan förvänta sig” (Jauss (1968) 1997, 47). Om man tar exemplet romance så kan en läsares tolkning av det den läser bli annorlunda om den har läst mycket romancelitteratur, och därmed skapat sig en egen tolkning av genren baserad på sin egen erfarenhet, förväntan och fördomar, eller om den inte läst romance alls utan bara utgår ifrån andras åsikter om och definition av genren.

Med hjälp av hermeneutiken kan både läsare och kritiker förstå sin egen utgångspunkt bättre. Att ha fördomar ingår i förväntningshorisonten. När en läsare läser ett verk, eller redan vid anblicken av själva boken, titeln eller författarnamnet, värderas verket utifrån läsarens förväntan på, och fördomar om, genren. Hermeneutiken kan sägas vara en medvetenhet om vad man som läsare har för fördomar och förväntningar, vilket också är en del av det litteratursociologiska perspektivet.

Jauss förväntningshorisont sammanfattar, anser jag, vad hermeneutiken handlar om: medvetenhet och tolkning, vilket utgör grunden för denna uppsats.

1.6.3 Material och avgränsning

Det material jag har valt kommer främst från böcker, uppsatser, avhandlingar och artiklar. Även källor som berörs av kvalitetsbegreppet kommer att användas.

Jag kommer inte att använda mig av material som uteslutande bedömer enskilda verk eller där enskilda författare/böcker ställs mot/jämförs med varandra. Inte heller kommer jag att använda mig av litteratur som enbart bedömer till exempel genusaspekten i genrer överlag utan jag kommer att använda mig av litteratur som analyserar och teoretiserar genren romance specifikt.

Studien kommer alltså att bland annat använda den litteratur som beskrivs i forskningsöversikten – i egenskap av *källor*. Detta innebär att jag gör en litteraturstudie där litteratur som vanligtvis bestäms som ”sekundär” blir själva analysobjektet, eller primärkällan. Tillsammans med den ovan beskrivna litteraturen kommer även antologin *Brott, kärlek, främmande världar – Texter om populärkultur* (2015) att analyseras. Den belyser populärkulturen, denna gång med fokus på forskare som studerat områden som populärlitteratur, genrer och kiosklitteratur. Just kiosklitteratur är något som Erin A. Smith forskat om. I sin uppsats ”Kiosksensationer” (2012), presenterad i ovan nämnda antologi, studerar Smith hur samhället mottog denna typ av litteratur och hur kritiken mot den såg ut. Smith redogör också för vilka som läste litteraturen och vilken uppfattning samhället hade av de som läste den. I uppsatsen belyser Smith också hur synen på litteraturens kvinnliga karaktärer, läsare och författare såg ut.

Yngve Lindungs antologi *Kiosklitteraturen: 6 analyser* (1977), redogör också för de så kallade ”kioskböckerna”, men från både ett internationellt och ett skandinaviskt perspektiv. Lindungs antologi är intressant då den beskriver hur kiosklitteratur togs emot i Sverige innan förlaget Harlequin etablerades.

Cristen Hamilton, professor i retorik, ger i sin artikel ”Vindicating the Historical Romance” (2013) ett intressant perspektiv på den kvinnliga författaren. Hamilton redogör för hur de kvinnliga författarnas förutsättningar såg ut under 1800-talet och framåt. I artikeln diskuterar Hamilton hur synen på de kvinnliga författarna påverkades av vad de valde att skriva om, samt även hur synen på den kvinnliga läsaren var under samma tid.

Författaren Mary Ryans artikel ”Trivial or Commendable – Women's writing, Popular Culture and Chick Lit” (2014) ger ett nutida perspektiv på hur en kvinnlig författare kan bemötas utifrån hennes val av litteratur. Ryans artikel redogör för hur populärkultur och genren Chick lit påverkar varandra och dess likheter och olikheter.

Maria Nilsons bok *Kärlek, passion & begär – om Romance* (2015), som nämns ovan, har varit till stor nytta för uppsatsen då den genom sin analys av genren romance belyser hur romance-litteraturen definieras, tolkas och är uppbyggd. Material från Nilsons bok kommer användas som underlag till flera av uppsatsens avsnitt.

Ett exempel på en online-artikel utan vetenskaplig förankring men med tillförlitliga studier är Kelly Faircloths artikel ”How Harlequin Became the Most Famous Name in Romance” (2015). Artikeln redogör för hur förlaget grundades och hur det togs emot i samhället och inom litteraturkåren. En närmare granskning av just detta förlag är intressant då Harlequin på många sätt förknippas med romance-litteratur, vilket kan belysa hur åsikterna om denna litteratur tog sig ut.

En annan del av materialet utgörs av de artiklar som berör åsikter rörande romance-litteraturen, men som gör detta inom ramen för ett icke-vetenskapligt sammanhang. Hit hör även poddar, tidningsartiklar och en tv-intervju som kommer användas som källor då dessa bidrar till en djupare inblick i de ofta förekommande negativa åsikterna om romance-litteratur utifrån ett uttalat romance-positivt perspektiv. Detta gör att de tankar och åsikter som uttrycks i dessa källor ger en inblick i hur en viss kategori läsare (med högskoleutbildning och kulturellt kapital) av romance-litteratur uttrycker sig om de negativa åsikter som rör romance-litteraturen.

Uppsatsen kommer därmed att samla textunderlag från flera olika perspektiv för att på så sätt försöka få en hermeneutiskt motiverad helhetsbild av omständigheterna kring romance-litteraturens låga status. Jag kommer i resultatdelen att välja exempel från romance-böcker sparsamt då fokus främst kommer att ligga på det som skrivs *om* romance-litteraturen snarare än att jag analyserar enskilda verk.

1.7 Källkritik

Eftersom detta är en litteraturstudie utgår jag från material som i andra sammanhang inte är att betrakta som en regelrätt källa, det vill säga en primärkälla. I ett visst avseende innebär detta att delar av mitt material endast är en indirekt källa till romance-genren, och dess vidare litteratursociologiska sammanhang, vilket innebär att det finns potentiella felkällor och en risk för tendens som jag måste förhålla mig kritiskt till. Å andra sidan är jag främst intresserad av kvalificerade uppfattningar om

romance-genren och i det avseendet blir den redan publicerade vetenskapliga och populärkulturella diskussionen en källa i egen rätt, som ger en direkttillgång till de tankar, åsikter och attityder som jag ämnar undersöka.

En stor del av det material som används i uppsatsen kommer från erkända forskare som specialiserat sig på de områden som är relevanta för uppsatsen. Källorna består bland annat av den forskning som nämns i forskningsöversikten, samt en del av de studier som presenteras i materialavsnittet ovan. Dessa källor betraktar jag som vetenskapligt belagda och pålitliga. Källorna presenterar information inom flera områden som är relevanta för uppsatsen, till exempel hur det historiska perspektivet ser ut när det gäller kiosklitteratur och kvinnliga författare, samt redogörelsen för läsarperspektivets och genusperspektivets roll i omständigheterna rörande romance-litteraturens låga status.

Övrigt material som denna uppsats valt är poddar, en tv-intervju och online-artiklar, vilka är att betrakta som icke-vetenskapliga publikationer. Dessa källor kommer att användas, som tidigare nämnts, tack vare deras subjektivitet.

Uppsatsens val av material sträcker sig över stora områden av litteratur. Därför är det viktigt att fokusera på de forskningsresultat som är relevanta för uppsatsens syfte och inte fördjupa sig inom områden som materialet berör men som inte är relevanta för uppsatsen. En del av de valda källorna rymmer flera infallsvinklar rörande samma aspekter, till exempel genusperspektivet på läsaren, vilket kan leda till att en källa analyserar fenomen och perspektiv inom romance-litteraturen som tolkas annorlunda i en annan källa.

1.8 Disposition

Uppsatsen kommer att börja med en beskrivning av genren samt termen *romance*, vad den innebär och hur det kommer sig att vi säger *romance* även i Sverige. Vidare följer en fördjupning i det historiska materialet som beskriver romance-litteraturens födelse: var den föddes, hur den togs emot och hur den kom att bli den romance vi känner idag. Nästa del i uppsatsen fokuserar på samspelet mellan kvinnor och män inom romance-litteraturen, bidrar med en fördjupning i kvinnans roll inom romance-litteraturen och berör ämnen som den kvinnliga sexualiteten, oskulds- och våldtäktsglorifiering, kvinnliga författare och läsare, samt bjuder på nya förhållningssätt till romance-litteraturen. Därefter följer en analys av resultatet utifrån ett litteratursociologiskt och genusvetenskapligt perspektiv. Till sist presenteras en summering av resultatet, en diskussion av detsamma, förslag på vidare forskning etc.

2 Resultat

2.1 Vad är romance?

Genrer visade sig vara svårdefinierade men nödvändiga. Därför kommer jag nu att presentera en del förslag på hur man kan närma sig romance som genre.

Genre kan sägas vara ett slags kontrakt mellan läsare och författare och inom detta kontrakt ingår de beståndsdelar författaren ska ge läsaren det den förväntar sig. Simona Ahrnstedt, Sveriges mest kända romance-författare, resonerar i en diskussion med Maria Nilson (som återges i den senares bok) att: ”i en romance-roman måste det finnas en skildring av en stark och tydlig romantisk relation. Det ska inte gå att ’plocka bort kärlekshistorien’” (Nilson 2015, 10). Vidare menar Ahrnstedt: ”att inte ta hänsyn till det obligatoriska, lyckliga, slutet, där huvudkaraktärerna får varandra, blir likvärdigt med att i en deckare inte avslöja mördaren” (ibid., 10). Romance-kontraktet innefattar, enligt bland annat Ahrnstedt, en central kärlekshistoria och ett lyckligt slut. Ahrnstedt resonerar vidare att det utöver dessa kontraktsregler är upp till författaren vad den väljer att skriva, vilket Nilson understryker genom att citera den ideella organisationen Romance Writers of America (RWA): ”A writer is welcome to as many subplots as she likes as long as the relationship conflict is the main story” (RWA 2015).

Den definition av genren romance som kommer att användas i uppsatsen är den som presenteras i Nilsons bok och den definition som RWA redogör för: ”a central love story and an emotionally satisfying and optimistic ending” (RWA 2019). En tydligare genredefinition blir omöjlig på grund av risken för klassifikation.

2.1.1 Varför heter det *romance*?

Ordet *romance* kan väcka frågan ”varför heter det romance och inte kärleksroman eller romans?”. Inte är det lätt att hitta svar på den frågan. Nilson menar att: ”romance är ett internationellt vedertaget begrepp” (Nilson 2015, 13). Men varför heter det romance även i Sverige? Försök till förklaringar blir spekulationer och bristen på förklaringar i de svenska källorna indikerar att frågan är svår att svara på. Detta är något Maria Nilson bekräftar²: ”Ja, det finns ju ingen riktigt tydlig förklaring. Svenska ordet ’romans’ har ju en annan betydelse då det oftast knyts till de medeltida romanserna och egentligen är det mest korrekt att kalla genren ’popular romance’ som är det amerikanska” (Mailkonversation 2019-04-30). Därefter nämner Nilson att de avhandlingar som finns oftast är skrivna på engelska och då är

² Maria Nilson, universitetslektor på Institutionen för film och litteratur vid Linnéuniversitetet, mailkonversation 30 april 2019

begreppsförvirringen inget problem, men hon poängterar också att inte heller ordet ”kärleksroman” täcker behovet när det gäller att beskriva romance. Nilson själv använder både termen *romance* och *nutida romance*. Ordet *romance* används, tror Nilson, i Sverige då det helt enkelt inte finns någon bra svensk motsvarighet (ibid.).

2.2 Historia

2.2.1 Kiosklitteraturens födelse

När nu uppsatsen har försökt definiera genren *romance* med hjälp av genreteori, redovisat Hirdmans genussystem, och hur kvalitet kan tolkas, följer nu en redovisning av *romance*-litteraturens, från början kallad kiosklitteratur, historiska uppkomst. I det här avsnittet berättas det mer om kiosklitteraturens födelse och hur kioskboken senare skulle komma att föda fram dagens *romance*-genre.

Paul J. Erickson beskriver i sin artikel ”Judging Books by Their Covers: Format, the Implied Reader, and the ‘Degeneration’ of the Dime Novel” (1998), hur föregångaren till kioskboken föddes i USA i samband med industrialiseringen under 1800-talet. Den första Dime novel-boken, kallad så efter att endast ha kostat en ”dime”, publicerades av det New York-baserade förlaget Beadle & Adams år 1860 (Erickson 1998, 247). Några månader senare bedöms det ha varit runt fem miljoner böcker i omlopp och bara runt ett decennium senare fanns det hundratals Dime novel-serier utgivna av flera förlag (ibid., 248). Böckerna, menar Erickson, var tryckta på billigt material, vilket underlättade produktion och distribution i de flesta av landets kiosker, vilket genererade stora mängder pengar (ibid.).

I samband med den ökade populariteten föddes ”the practises of textual recycling” (Erickson 1998, 248) där samma berättelse trycktes flera gånger med obetydliga eller obefintliga skillnader. Böckerna, menar Erickson, fick nytt utseende, ny titel och annat författarnamn och flera författare skrev under samma pseudonym för att hålla uppe tempot i utgivningen. Omtryck bidrog även till att samma berättelse kunde säljas till ett högre pris med nytt utseende och med en annan ”implied reader”, en annan målgrupp (ibid.).

Erin A. Smith, professor i Amerikastudier vid University of Texas at Dallas, menar i sin artikel ”Pulp sensations” (2012), presenterad i antologin *Brott, kärlek, främmande världar: texter om Populärlitteratur* (2015), att handlingen i dessa kioskböcker var enkel och lättillgänglig och kom i flertalet genrer som äventyr, krim, *romance*, science fiction och western (Smith (2012) 2015, 204).

Smith menar att: ”Kioskmagasinläsare, som föraktfullt kallades för ’de som rör på läpparna när de läser’

[...] i allmänhet [ansågs] vara socialt och ekonomiskt marginaliserade. De var unga, ofta invandrare, tillhörde arbetarklassen och saknade formell utbildning” (Smith 2015, 210). Trots att kioskböckerna lästes av betydligt fler än människor inom arbetarklassen, fick böckerna ändå stämpeln ”arbetarklasslitteratur”.

Smith lyfter också fram en slags könssegregering när det gäller vilka genrer som skrevs till vilken målgrupp: ”De oändliga variationerna på äventyrshistorier och sexuellt explicita ’kittlande’ kioskerättelser var avsedda för män, kärleksberättelserna för kvinnor” (Smith 2015, 211). Trots detta läste kvinnor, enligt Smith, över genregränserna (ibid., 223).

Böckerna ansågs vara speciellt farliga för ungdomar. En tunn westernbok kunde lätt gömmas bakom en skolbok och istället för att utbyta värdefulla tankar om viktig litteratur pratade ungdomarna istället om kioskböckernas eskapistiska handlingar. Erickson presenterar ett exempel på hur den samtida kritiken kunde te sig:

The dreadful damage wrought to-day [sic] in every city, town and village of these United states by the horrible and hideous stuff set weekly before the boys and girls of America by the villainous sheets which pander greedily and viciously to the natural taste of young readers for excitement, the irreparable wrong done by these vile, is hidden from no one. (Brander Matthews (1883) 1998, 247)

2.2.2 Kiosklitteraturen i Sverige

På grund av USA:s icke-existerande upphovsmannarättslagar spred sig konceptet billig, massproducerad bok med lättläst handling, internationellt (Smith 2015, 205). Även nu tillämpades ”textual recycling”; samma handling översattes till ett annat språk under en annan författares namn. Därmed blev det även i Sverige under slutet av 1800-talet populärt att läsa kioskböcker. De var lättillgängliga, menar Smith, inte bara i produktion och distribution utan även pris- och innehållsligt (ibid.).

Yngve Lindung beskriver aversionen mot kioskböckerna i början av 1900-talet och hur bland annat det Socialdemokratiska ungdomsförbundet, med blivande statsminister Per Albin Hansson i spetsen, startade kampanjer mot denna, enligt dem, degenererande typ av kultur (Lindung 1977, 8). Kritiken bestod i att läsarnas val av litteratur påverkade den allmänna moralen och bidrog till samhällets förfall, vilket var samma kritik böckerna mötte i USA. De som sålde litteraturen blev kritiserade och läsare uppmanades att helt enkelt inte köpa böckerna (ibid., 10). Kraftiga ansträngningar för bojkott av förlag (som gav ut böckerna), affärer (som sålde böckerna), tidningar (som gjorde reklam för böckerna) företogs (ibid., 10–11).

Det socialdemokratiska ungdomsförbundet, i sin tur, blev anklagade för att ha drivit affärer och förlag till ekonomisk kollaps. Dock, menar Lindung, fick SSU:s agerande konsekvensen att andra föreningar med finansiella medel försökte konkurrera ut handeln med kioskböcker, genom att ge ut litteratur skriven av författare med högre anseende för en nästintill lika billig peng (ibid., 11). Ändå fortsatte kioskklitteraturen att utöka sin läsekrets. Lindung konstaterar att folks ovilja att sluta läsa kioskklitteratur och som följd av detta förlagens ovilja att sluta ge ut kioskklitteratur och därmed i sin tur affärernas ovilja att sälja kioskklitteratur resulterade i det tidiga 1900-talets våg av samhällsåtgärder mot nämnda litteratur: ”det kan inte hjälpas: att bekämpa ett kapitalistiskt systems kommersiella krafter och publiksmaken med estetisk-moralisk indignation förblir kvacksalveri. Nu är de hedervärda men idealistiska samhällsanalytikerna från 1907–1909 och 1920 grundligt överkörda av utvecklingen” (ibid., 12).

Kioskböckerna fick under 1900-talets första hälft ge plats åt kioskmagasinen. Författare som tidigare skrivit kioskromaner skrev nu följetonger i de alltmer populära tidskrifterna. Dessa tidskrifter i sin tur fick senare se sig besegrade av pocketboken. Nya ”tekniska innovationer, såsom rotationsprocessen och snabbtorkande syntetiskt lim” (Smith 2015, 218) gjorde att produktionen, distributionen och konsumtionen av kioskpocket förmligen exploderade. Den låga status som Dime novel-boken/kioskboken och kioskmagasinen förvärvat sig lämpades över på pocketböckerna, vilket Smith sammanfattar med ett citat från litteraturhistorikern Kenneth C. Davis, som menade att: ”[kioskpocketböckerna var] ’föga mer än sekunda avskräde, litterärt skräp. Rena smörjan trycktes för att tillfredsställa den glufsande massans aptit på sex och sensationer”” (Davis (1984) 2015, 218). Kioskklitteratur, som vad anseende beträffar inte hade kunnat få en sämre start i livet, är idag synonymt med lågstatusböcker.

2.2.3 Harlequin

“sometimes it's a pleasure to flirt with a life you'll never have and wouldn't want”

Faircloth 2015

Det går inte, anser jag, att studera den negativa attityden kring romance, eller ens romanc-egenren överlag, utan att se närmare på bokförlaget Harlequin. I artikeln ”How Harlequin Became the Most Famous Name in Romance” (2015), redogör författaren Kelly Faircloth för hur förlaget Harlequin föddes och hur vägen till dit det är idag har sett ut.

Harlequin, förklarar Faircloth, grundades 1949 av den före detta pälshandlaren Richard Bonnycastle i Winnipeg i Kanada. Genom att ta över ett tryckeri och därmed få obegränsad tillgång till tryckpressar,

började Bonnycastle återtrycka billiga kioskböcker i alla möjliga genrer. Bonnycastles allt-i-allo Ruth Palmour fastnade, enligt Faircloth, för de lättsamma kärlekshistorierna och efter en korrekturläsning hos Bonnycastles fru Mary, som också var den som bestämde vilka böcker som var värda att tryckas (enligt Faircloth en rätt reserverad dam), började den tidiga Harlequin-romantiken att ta form (Faircloth 2015).

1957 tog Harlequin kontakt med bokmarknadens vid tiden ledande utgivare av romancelitteratur Mills & Boon angående Harlequins önskan att få återtrycka förlagets "medical romance"-böcker (romance i sjukhusmiljö). Med Mills & Boon, som enligt Faircloth såg sin chans att få tillgång till den nordamerikanska marknaden, i ryggen började Harlequin expandera (ibid.).

Efter att tidigare ha distribuerats i livsmedelsbutiker och kiosker blev Harlequin-böcker på 1970-talet även sålda på stora köpcenter. Dessa köpcenter tillhandahöll, enligt Faircloth, en så kallad "Reader Service" (ibid.) där man kunde prenumerera på böckerna och en gång i månaden få en hög med böcker för en billig peng. Förlagets vinst- och försäljningssiffror, menar Faircloth, sköt i höjden och genom intensiv marknadsföring riktad till kvinnor, som bland annat inkluderade TV-reklam, gratis böcker vid köp av bindor och tvättmedel och böcker som morsdag-present på McDonald's, gjorde sig namnet Harlequin känt i gemene mans (och kvinnas) hem: "It's clear these sorts of (wildly successful) shenanigans are largely responsible for both Harlequin's fame and its reputation as a cultural punchline" (Faircloth 2015).

Under 1970-talet dominerade Harlequin, som lanserades i Sverige 1979, bokmarknaden och trots flera försök att lansera ett eget Harlequin-liknande romance-utbud (vissa mindre förlag hade romance-litteratur som enda genre), fick konkurrerande förlag det svårt. Det förlag som, enligt Faircloth, kom närmast i sitt försök att rucka på Harlequins dominans på marknaden var förlaget Silhouette, ett USA-baserat förlag som gav ut böcker skrivna av kvinnliga författare som Harlequin refuserat. Silhouettes böcker innehöll enligt Faircloth utförliga och vågade sexscener och det är här, menar Faircloth, som Bodice ripper-böckerna (vilka kommer att förklaras i ett avsnitt längre fram i uppsatsen) kommer in. Faircloth understryker dock att denna typ av böcker var "totally distinct from Harlequins" (Faircloth 2015). Snarare var det de konkurrerande förlagen som försökte vinna publik genom att ge ut romance-litteratur med tydlig erotisk handling, en typ av handling som Harlequin, enligt Faircloth, vid den tiden inte gav ut (ibid.). Faircloth menar dock att Bodice ripper-romanerna banade väg för den mer "sex-positive genre we enjoy today" (ibid.).

Under 1980- och 1990-talet förgrenade sig Harlequin och skapade serier med olika teman som sci-fi romance, paranormal romance, vampire romance, erotisk romance och så vidare. Detta gav Harlequin möjlighet att nå ut till en bredare publik och Harlequin var också ett av de allra första förlagen, menar

Faircloth, som, lanserades digitalt (ibid.).

Eva Hemmungs Wirtén, har i sin artikel ”På jakt efter den globala boken – att översätta Harlequin till svenska” (1998), även den presenterad i antologin *Brott, kärlek, främmande världar: texter om Populärlitteratur* (2015), tittat närmare på vilka effekter på böckernas kvalitet fick av att översättas från engelska till svenska. Efter en fallstudie på Förlaget Harlequin AB i Stockholm, där hon bland annat intervjuat redaktören Ewa Högberg, konstaterar Hemmungs Wirtén att: ”översättningsprocessen [är] ett farligt territorium, och vad [Ewa Högberg] påstår är att översättningar spelar roll – i själva verket så mycket att de kan lyfta eller sänka en bok” (Hemmungs Wirtén (1998) 2015, 333).

Just språkets roll i Harlequin-böcker är något som bland andra Amanda Idberg från Romancepodden (intervjuad i Storytelpodden 2018 nr. 60) tror har påverkat folks negativa syn på romance-litteraturen: ”En [anledning] tror jag är historisk”, svarar hon och fortsätter ”när Harlequin kom till Sverige var översättningarna ganska dåliga. De översattes ganska snabbt, man klippte bort ganska mycket för att de skulle bli korta och billiga att sälja och de fick väldigt dåligt rykte” (ibid.). Hemmungs Wirtén ger flera exempel på den bristfälliga översättningen en Harlequin-bok kunde råka ut för när den skulle byta språk: ”som ’the pill’ (p-piller), som märkligt nog blivit ’petting’ eller [...] ’diaphragm’ (diafragma, men också pessar), som oförklarligt blivit ’p-piller’ och [...] ’kinky’ (pervers, sexuellt avvikande) [...] som översatts som ’kittlig’” (Hemmungs Wirtén 2015, 338).

2.3 Om kvinnor och män

2.3.1 Kvinnans moderliga instinkt

Vad som menas med moderlig instinkt kan vara värt att förklara närmare då den inom könsmaktsordningen är en egenskap kvinnor förväntas ha. Denna moderlighet är också i hög grad närvarande i romance-litteraturen, vilket de kommande avsnitt kommer att belysa. I artikeln ”The Maternal Myth – Why motherhood can be such a tough decision” (2013) studerar psykologen Gillian Ragsdale föreställningen om den moderliga instinkten närmare. Ragsdale menar att ”instinkter” beskrivs som reaktioner som är ”automatic, irresistible [and] triggered” (Ragsdale 2013). Ordet instinkt är enligt Ragsdale problematiskt då inte ens instinkten att äta när man är hungrig är självklar (ibid.).

Vidare menar Ragsdale att kvinnors vilja att bli mamma är olika framträdande beroende på individen, och att känslan att vilja ta om hand en människa, liten som stor, oftast infinner sig först när man har människan hos sig, och inte ens då är det självklart att den känslan infinner sig (Ragsdale 2013). Instinkter är allmänmänskliga, menar Ragsdale, inte knutna till kön (ibid.).

Utifrån Ragsdales resonemang gör jag tolkningen att föreställningen om kvinnans självklara, naturligt förekommande moderlighet, är ett resultat av kvinnors tilldelade roll i samhällets könsmaktsordning, där föreställningen att en kvinna ska vara moderlig för att vara en riktig kvinna, är påtaglig. Illusionen om kvinnors inbyggda moderlighet förekommer ofta inom romance-litteraturen.

2.3.2 Hjältinnan

Handlingen i romance-litteratur har beskrivits som stereotyp med tillhörande stereotypa kvinnokarakterer som inte kan göra något utan att en man räddar henne från allt. Detta, menar Nilson och fler med henne, är vanlig kritik från människor som få eller inga exemplar av romance-litteratur själva (Nilson 2015, 16).

Smith menar att handlingen i de första kioskböckerna, redan då, porträtterade starka kvinnor som kunde försvara sig och klara sig själva (Smith 2015, 207). Visserligen innehöll de stereotypa kvinno- och mansporträtt, underordnad kvinna, överordnad man, men samtidigt, menar Smith, ville författarna till böckerna ge den kvinnliga läsaren, åtminstone inom bokens pärmar en känsla av självständighet, kontroll och frihet (ibid.).

Dock anser Cristen Hamilton i sin artikel "Vindicating the Historical Romance" (2013) att handlingen i romance-litteraturen visar hur problematiskt det kan bli att helt försöka komma undan samhällets könsmaktsordning. Kvinnans roll och syfte, menar Hamilton, blir återigen cementerat och ansvaret att upprätthålla samhällsordningen ligger på kvinnans axlar även om vägen dit sker under kvinnans kontroll, på kvinnans egna villkor (Hamilton 2013, 154). Vidare menar Hamilton att även om den kvinnliga huvudkaraktären i slutänden gör det som könsmaktsordningen kräver av henne och upprätthåller ordningen, kvinnans plats och syfte, gör hon det på sina villkor och med den mannen hon själv valt (ibid.).

Janice Radway menar i sin bok *Reading the romance: women, patriarchy, and popular literature* (1991) att samtidigt som hjältinnan i romance-litteraturen bryter mot könsmönster, genom att ta plats så som en man förväntas göra, så gör hon i viss utsträckning ändå inte det. Hjältinnan som i början av boken är modig, vill bryta sig loss och strävar efter frigörelse, träffar en man som hon med hjälp av sin moderlighet omvänder till den ömma kännande varelse hon vet att han innerst inne är (Radway 1991, 125).

I sin bok *A natural history of the romance novel* (2007) menar Pamela Regis att även om viss romance-

litteratur framhåller att hjältinnans främsta mål att bli gift, så är detta långt ifrån fallet idag (12). Hjältinnorna, menar Regis, skildras istället som självständiga kvinnor med karriärer som de behåller även efter äktenskapet (ibid.). Vidare menar Regis, att kritiker hävdar att hjältinnornas syfte är att ingå äktenskap med hjälten, vilket skulle "förslava" (ibid., 9) inte bara hjältinnan utan i förlängningen även den kvinnliga läsaren. Regis anser också att tanken att romance-litteratur skulle kunna påverka den kvinnliga läsaren att agera på ett sätt som är i enlighet med könsmaktsordningen, som i exemplet äktenskap, helt enkelt inte stämmer (ibid.). Regis menar att kritiker, däribland Radway, drar "hastiga generaliseringar" (ibid., 6) och att det väldigt begränsade textmaterial kritikern väljer att analysera utifrån väljs för att bekräfta kritikerns egen förförståelse (ibid.). Även om romance-litteratur är populär så betyder inte det att den är accepterad, framhåller Regis (ibid., xi). Denna brist på respekt påverkar uppfattningen om och förståelsen för hjältinnan och genren i sig (ibid., xii).

2.3.3 Den läsande kvinnan

Enligt organisationen RWA (Romance Writers of America) består läsarna av romance-litteratur av 82% kvinnor medan männen utgör 18 % (RWA 2019). Likaså är en övervägande majoritet av författarna som är medlemmar i RWA kvinnor (ibid.). Majoriteten av läsarna av romance-litteratur är, utifrån RWA:s siffror, alltså kvinnor. Regis menar, precis som Smith, att den kvinnliga läsarens val av litteraturgenrer sträcker sig "across the gender barrier" (Regis 2007, xii). Kvinnor läser flera genrer men det är ändå romance som förknippas med den kvinnliga läsaren: "The romance is the most female of popular genres" (ibid.). Regis menar också att kvinnor som läser romance-litteratur medger att de gömmer böckerna när de läser offentligt (xi).

Läsarna tenderar, enligt Radway, överlag att tycka om romance även om de delar in den i bra respektive dålig romance (Radway 1991, 120). Deltagarna som ingår i studien läser enligt Radway utifrån ett receptionestetiskt perspektiv, det vill säga utifrån ett känslomässigt präglad perspektiv, vilket kan påverka dessa läsares förväntningshorisont (ibid.). Enligt Radway är läsarna partiska så till vida att de uppskattar romance som *genre*, och den romance som de anser är bra eller dålig baseras på specifika böcker, inte på andra faktorer som till exempel en viss subgenre (ibid.).

Vidare menar Radway att läsarna vill läsa böcker där hjältinnans "markanta upproriskhet och tunt maskerade sexuella utstrålning" (Radway 1991, 127), vägs upp av det faktum att hennes sanna natur alltid är underförstådd: "the fact of her true femininity is never left in doubt" (ibid.). Radway menar att när löftet om patriarkatet finns som en trygghet i tillägg till hjältinnans självständighet, kan läsaren njuta av romance-litteratur fullt ut (ibid., 119). Utifrån Radways resonemang kan könsmaktsordningen sägas inte bara hämma kvinnor utan även ge dem en viss trygghet, tryggheten i att veta var och hur man "ska"

agera som kvinna i samhället för att passa in.

Samtidigt som hjältinnan bryter mot könsmönster, genom att ta plats så som en man förväntas göra, så gör hon, enligt Radway, i viss utsträckning ändå inte det (ibid., 125). Hjältinnan som i början av boken är modig, vill bryta sig loss och strävar efter frigörelse, träffar en man som hon med hjälp av sin moderlighet, det drag som enligt könsmaktsordningen en kvinna förväntas ha, omvänder till den ömma kännande varelse hon vet att han innerst inne är (ibid.).

Radway anser att om författaren skulle porträttera hjältinnan som ett offer för patriarkatet, där den manliga normen kväver hjältinnans försök till frigörelse, där hon hindras från att visa sin styrka, intelligens och självständighet, skulle författaren få läsaren att känna sig som en medskyldig i befästandet av patriarkala strukturer:

[...] when viewed from the vantage point of a feminism that would like to see the women's oppositional impulse lead to real social change, romance reading can also be seen as an activity that could potentially disarm that impulse (Radway 1991, 213).

Detta är risken när handlingen inom romance-litteraturen är ”too close to the problems of patriarchy” (Radway 1991, 157). Radway menar att när hjältinnan är för nära den läsande kvinnans vardag, där läsaren som kvinna i ett manssamhälle är en del av den ordning som förtrycker henne, erbjuds inte läsaren ett tillfredsställande avbrott från sagda vardag (ibid., 214). Denna typ av bok, menar Radway, blir sedd på som otillfredsställande och misslyckad romance (ibid.).

2.4 Den kvinnliga sexualiteten

2.4.1 Bodice ripper

Inom romance-genren talas det ibland om så kallade *bodice ripper*-böcker. Exemplet lyfts fram av bland andra Nilson, som en relik från forna romance-dagar (Nilson 2015, 111–114). Böckerna beskrev ofta våldsamma sexuella scener och fick sitt namn efter handlingar där den manliga huvudkaraktären, hjälten, sliter av hjältinnan hennes korsett (hennes ”bodice”) i avsikt att våldta henne (Nilson 2015, 112). Hjälten kommer sedan till insikt, menar Nilson, ofta med hjälp av hjältinnans moderlighet, vilket leder till att hjältinnan förlåter sin förövare (ibid., 112).

Bodice ripper-böcker blev synonymt med böcker som spelade på det manliga maktutövandet och den kvinnliga underordningen. RWA uppmanade, enligt Nilson, på 1980-talet sina författare att inte skriva bodice ripper-böcker på grund av massiva protester från läsarna: ”Läsarna ville ha äldre och mer mogna

hjäلتinnor och en hjälte som 'no longer gets his thrills from being the first, and no more rape'" (Nilson 2015, 113).

Vidare refererar Nilson till Susan Ostrov Weisser som i sin *The Glass Slipper. Women and Love Stories* (2013) menar att de gamla viktorianska föreställningarna om kvinnan som ren och mannen som stark och mäktig, grundade sin handling på givna, kompatibla könsrollsstereotyper, som fortfarande anses färga historisk romance än idag (Ostrov Weisser (2013) 2015, 14).

Bodice ripper-stämpeln till trots ser Nilson det som osannolikt att en nutida romance-författare skulle glorifiera våldtäkt på samma sätt som tidigare romance-litteratur gjort. Klart är dock, menar Nilson, att en bok utan historisk intrig som rättfärdigar våldtäkt som en del av en kärlekshandling aldrig skulle skrivas idag, vilket hon understryker genom att citera Barlow & Krentzs antologi *Dangerous Men and Adventurous Women* (1992): "the rape of the heroine by the hero is rarely, if ever, seen in today's romance novel" (Barlow och Krentzs (1992) 2015, 113).

2.4.2 Våldtäktsglorifiering

Till skillnad från Nilson och fler med henne som menar att *våldtäktsglorifiering* inte förekommer i samma utsträckning i dagens romance som det gjorde förr, menar Romancepodden annat. Här måste återigen påpekas att podden i denna uppsats betraktas utifrån ett icke-vetenskapligt perspektiv. I avsnitt nummer 43 "Våldtäkt och tvångel i genren"³ (2017) diskuteras det de kallar *old school romance*: "Spänningsmomentet i romance låg i att flickan skulle genomgå en transformation, från flicka till kvinna" (Romancepodden 2017). Kvinnan fick genom hjälstens påtvingade sex möjlighet att gå igenom den oundvikliga personutvecklingen, transformationen, vilken skulle ge henne självständighet och kontroll över sina tankar, drömmar och känslor. Hon skulle helt plötsligt veta vad hon ville med livet, tack vare mannens övergrepp, menar podden (ibid.).

Vidare diskuterar podden hur ordet våldtäkt definieras annorlunda idag och att det därför finns anledning att se närmare på våldtäktsglorifieringen inom romance-litteraturen: "[Det är] väldigt påtagligt att våldtäkt inte behöver innefatta våld och penetrerande sex utan andra fall av sexuella övergrepp kan också vara våldtäkt" (Romancepodden 2017). De säger sig ha identifierat några olika typer av våldtäkt inom romance-litteraturen. Vilken typ det gäller, menar de, beror på *hur* författaren beskriver dem (ibid.):

³ "Tvångel" = tvångshängel

- Våldtäkter som är regelrätta stereotypa våldtäkter, där fysiskt våld brukas för att få sex.
- Våldtäkt som är tänkt att sexuellt tillfredsställa läsarens våldtäktsfantasier. Podden anser att problematiska med våldtäktsfantasier är att de är just det, fantasier, men läsaren som *inte* har dessa våldtäktsfantasier, blir överrumplade och illa berörda av de brutala scenerna.
- Den kamouflerade våldtäkten. Scenen där hjältinnan tydligt säger nej och gör motstånd men någonstans mitt i akten ändrar sig och börjar njuta.
- Våldtäkter där vi genom våra nutida ”#metoo-glasögon”⁴ ser att det rör sig om våldtäkt men där författaren inte lyckas få fram budskapet att det rör sig om just våldtäkt (tycker hjältinnan om det eller inte?). Denna typ av våldtäkt, menar podden, kan få kvinnan som läser att känna sig medskyldig. Läsaren är medveten om att det rör sig om våldtäkt men fortsätter läsa ändå. Handlingen lockar läsaren att ha överseende med övergreppet och som en följd av detta kan läsaren uppleva att den accepterar den våldtäkt den precis läst.

Podden menar att när den som har det yttersta ansvaret för bokens handling, författaren, ifrågasätts om varför dessa scener måste vara med, försvarar sig författaren med att ”det var så förr i tiden” (Romancepodden 2017). Det är svårt att skaka av sig stämpeln av romance-litteratur som våldtäktsglorifierande böcker när denna våldtäktsglorifiering upprätthålls av okunniga författare, menar podden och fortsätter: ”det här är vårt arv, genrens mall” (ibid.). Här kan det finnas, tror podden, en koppling mellan vissa författares okunskap och genrens status: ”det sexuella våldet måste inte alltid knacka en på axeln” (ibid.).

Nilson å sin sida ser ytterligare en aspekt av den, precis som podden menar, uppenbara våldtäktsglorifieringen, den som berör de regelrätta våldtäkterna: ”Inte sällan ’förklaras’ denna våldtäkt med att hjälten tror att hjältinnan är prostituerad och efter han insett sitt misstag, behöver han ägna ofta rätt många kapitel åt att få henne att förlåta honom” (Nilson 2015, 112). Här blir våldtäktsmannen förlåten, menar Nilson, då kvinnan trots allt inte var ”oren” och ”använd” utan ”ren”, han visste inte bättre, det var helt enkelt ett misstag (ibid.).

Podden sammanfattar sina meningar angående våldtäktsinslag inom romance-litteraturen på följande sätt: ”Jag kan som läsare läsa böcker som gör mig väldigt obekvämt och som utmanar vad jag pallar, absolut, men det är inte därför jag läser romance” (Romancepodden 2017). Romance, menar podden, ska

⁴ Romancepoddens ordval

vara en kvinnlig frizon (ibid.).

2.4.3 Oskuldsglorifieringen

Den kvinnliga sexualiteten i romance-litteraturen illustreras även av den så kallade *oskuldsglorifieringen*, där fokus på hjältinnans sexuella oerfarenhet blir en del av hennes karaktärsdrag. ”Varför är vi så besatta av att skriva om oskulder?” är en fråga som Romancepodden ställer sig i samma avsnitt som det nämnt ovan. Vidare menar de att hjältinnans bristfälliga eller icke-existerande sexuella erfarenhet också blir en del av den klassiska romance-litteraturen. Ett typiskt scenario inom denna typ av romance, menar podden, är när en ung och oerfaren kvinna träffar en äldre och mer erfaren man, med vilken hon sen har det ”nödvändiga” och smärtsamma ”första gången”-sexet, där minimalt, eller inget, förspel gör att hon får ont och blöder, men frivilligt går igenom akten för att kunna bli kvinna fullt ut: ”Varför skriver vi så här än idag?”, frågar sig podden (ibid.).

Det är inte tagandet av oskuld som är problemet, resonerar podden vidare, utan att kvinnans transformation och vidareutveckling är avhängig av att oskulden tas av mannen. Utan den, menar podden, är hon okunnig om livet och kan inte utvecklas: ”Det tröttsamma är inte alla oskuldstagarscener utan att hon som är den okunniga och nervösa inte får lov att ta kommandot” (Romancepodden 2017). Kvinnan är den okunniga och just därför måste hon styra akten och tala om vad som känns bra och inte: ”det är övertalning-procedur-tjatgrejen som jag är så jävla trött på” (ibid.).

Könsmaktsordningens krav på kvinnan som ”ren” är ett återkommande drag även inom dagens romance-litteratur, menar podden (Romancepodden 2017). Både Nilson och Romancepodden tror att den klassiska, stereotypa våldtäktsglorifierande handlingen inom romance-litteraturen, i viss mån påverka den ofta förekommande negativa uppfattningen om romance (ibid.).

2.4.4 Tantsnusk

Tantsnusk är ett ord som beskriver ett fenomen som är relevant för uppsatsens frågeställningar, som berör omständigheterna kring romance-litteraturens låga status, då det, enligt mig, kan uppfattas som en nedlåtande term, som inte bara nedvärderar böckernas innehåll utan även de som läser dessa. Den engelska termen ”mommy porn” (Hamilton 2013, 140), menar jag kan ha samma negativa klang som det svenska ordet tantsnusk. Det är termer som, anser jag, inte bara är nedvärderande mot läsaren, ”tant” eller ”mommy”, utan även mot författaren som skriver om ”snusk” och ”porn”.

Tantsnusk är ett ord som blev populärt under 80-talet och kopplades ofta ihop med 80-talsförfattare som

Jackie Collins och Judith Krantz. Idag skulle denna typ av böcker istället kallas erotisk romance som till exempel *Fifty shades of Grey* (2011) av E.L. James.

I en intervju i "Efter fem" i Tv4 säger författaren Simona Arhnstedt att termen myntades av Jan Myrdal när denne på 80-talet läste romance-litteratur (Efter fem 2019). Enligt Arhnstedt blev han så upprörd över den erotiska handlingen och skildringen av kvinnans lust att han började kalla dem "tantsnusk"-böcker (ibid.). Arhnstedt menar att det bakom termen tantsnusk "finns ett kvinnohat" och fortsätter: "Jag tycker att när man ser på kvinnlig erotik på det nedlåtande sättet om och om igen så tycker jag ändå att man måste reflektera över det" (ibid.).

Även Julia Dufvenius, som läst in böckerna *Fifty shades of Grey* för Storytel, vittnar om den negativa synen på tantsnusk i en intervju med TT 2013: "Sedan jag läst in '50 nyanser' är det så otroligt många som kommit fram och tyckt att sådana böcker ska man inte läsa - framför allt de som inte läst dem säger det" menar hon och fortsätter: "Men vad fasiken är det för tid vi lever i när det är helt accepterat att läsa deckare där kvinnor och barn mördas och våldtas, men när det handlar om kvinnlig sexualitet är vi analfabeter" (TT 2013).

När erotisk romance beskrivs i positiva termer, ses den som en hyllning till kvinnans rätt att uttrycka sin lust så som en man tillåts göra, och ett exempel på detta är karaktären Deena i Jackie Collins *Lady Boss* (1990). När Deena blir konfronterad av sin man Martin, som själv är flitigt otrogen, för att ha "vänsterprasslat" säger hon:

- *Jag gör bara vad du gör ideligen. Varför blir du så upprörd över det?*
 - *För att du är kvinna. Och för en kvinna är det inte samma sak. Inget mer vänsterprassel.*
 - *Vad ska jag ta mig till då? Du ligger ju aldrig med mig, [...] jag kan ju knappast gå i kloster.*
- (Collins 1990, 79)

I en intervju i Storytelpodden beskriver Amanda Idberg från Romancepodden skillnaden mellan erotisk romance och erotik på följande sätt: "Om handlingen är viktigare än sexet då är det fortfarande romance men om sexet är viktigare än handlingen [...] så är det erotik" (Storytelpodden 2018). Utifrån detta argument kan skillnaden mellan erotisk romance och erotik sägas vara att den tidigare har kärlekshistorien som huvudhandling och erotik som ett komplement till kärlekshistorien, medan den senare har en utpräglad erotisk handling, där kärlek inte behöver vara närvarande. Ett av kraven, menar Nilson, är att romance-litteratur ska innehålla en central kärlekshistoria (Nilson 2015, 10). Även om romance-genren är synnerligen bred så har den alltid kärlekshistorien som huvudhandling, och därför, menar Nilson, ingår inte porr i genren romance (ibid.).

2.5 Den författande kvinnan

“The pen is a powerful tool that can be used to give women an identity”

Hamilton 2013

Som uppsatsen visat anser flertalet källor att romance är en typiskt kvinnlig genre som är läst och skriven av kvinnor. Men hur är synen på dessa författande kvinnor?

Hamilton belyser den negativa attityden kring romance-litteraturen, som trots sin enorma läsekrets och ekonomiska framgång, ändå blir avfärdad som ”’trash’, ’smut’, ’bodice ripper’, and the new buzz word, ’mommy porn’” (Hamilton 2013, 140). Författarens makt, menar Hamilton, sträcker sig över könsmaktsordningen och genom sitt skrivande har den kvinnliga författaren full kontroll över vad som skrivs och därmed vad som blir läst (ibid., 141). Styrkan, menar Hamilton, ligger inte bara i de höga försäljningssiffrorna: ”women are primarily responsible for last year’s \$1.368 billion profit in the competitive industry of publishing” (ibid.). Styrkan, resonerar Hamilton vidare, ligger även i genrens skildring av hjältinnan och hjältinnans maktposition i könsmaktsordningen, vilken utmanar läsarens föreställningar om hur en kvinna traditionellt sett ska bete sig, vilket i sin tur leder till att läsaren uppmanas omvärdera synen på kvinnors funktion i samhället (ibid.).

Förr, men även till viss del nu, menar Hamilton, använde mannen sitt skrivna ord som maktmedel för att kuva kvinnan och på så sätt försäkra sig om att kvinnan stod kvar på den plats i samhället som könsmaktsordningen bestämt åt henne (Hamilton 2013, 143). Precis som kvinnan blev förtryckt i litteraturvärlden genom att inte få lov att medverka som författare, så blev kvinnan även utanför hemmet förtryckt; litteraturen speglade verkligheten, anser Hamilton (ibid., 144). Genom att ge hjältinnan makt kunde den kvinnliga författaren skapa en fristad undan det förtryck den kvinnliga läsaren i verkligheten levde i, menar Hamilton (ibid.). Den makt som hjältinnan gavs av den kvinnliga författaren var bland annat kunskapen om hur hon kunde försörja sig själv; genom att tjäna egna pengar blev kvinnan åtminstone inte ekonomiskt beroende av en man, resonerar Hamilton (ibid., 145).

I artikeln ”Trivial or Commendable – Women's writing, Popular Culture and Chick Lit” (2010), vänder författaren Mary Ryan blicken från relationen mellan den manliga kontra den kvinnliga författaren och kastar istället ljus på likheterna mellan populärkultur och skrivande kvinnor. Både populärkultur och den kvinnliga författaren, menar Ryan, har mottagits med skepsis och förakt från litteraturkritiker och båda har blivit klassade som triviala och värdelösa (Ryan 2010, 71). Ryan hävdar att kvinnliga författare och dess kvinnliga publik traditionellt har avskrivits som mindre värda (ibid., 72). En kritik mot den

kvinnliga författaren, anser Ryan, var att dennes livserfarenhet ansågs var betydligt fattigare än en manlig författares livserfarenhet (ibid., 74). Detta, menar Ryan, resulterade i att 1700- och 1800-talets kvinnliga författare istället skrev under manliga pseudonymer, som var ett sätt att få sin litteratur både utgiven och respekterad (ibid., 78). Användningen av manliga pseudonymer som ett medel för att som kvinna få bli utgiven och läst, påstår Ryan, cementerade kvinnans roll som underordnad i samhället, istället för att utmana den (ibid.). De kvinnliga författarna insåg det problematiska i att skriva under manlig pseudonym och började istället under 1800-talet försöka bli publicerade under sitt rätta namn, något som enligt Ryan var början på problemen med den kvinnliga författarens status (ibid.).

När det gällde *vad* kvinnor valde att skriva om blev handlingen, menar Ryan, tydligt influerad av kvinnans vardag och liv (Ryan 2010, 78). Kvinnan kunde inte relatera till den skrivande mannens handling, ansågs det enligt Ryan, då denna var vitt skild från hennes egen och lösningen, menar Ryan, var att helt enkelt skriva om det bekanta och självupplevda (ibid.). På så sätt skapades den typiska "kvinnolitteraturen": "Thus, a new 'female' literary tradition has been carved out, in which predominantly female thoughts, feelings, and experiences are portrayed" (ibid., 79).

Vidare menar Ryan, att genom att skriva litteratur som i så stor utsträckning skilde sig från mäns litteratur, stötte de kvinnliga författarna på ytterligare motgång (Ryan 2010, 79). Män skrev om "riktiga" konkreta och allmänmänskliga ämnen och företeelser, medan det kvinnor skrev om bara gällde kvinnor (ibid.). Ryan menar att kvinnors medvetenhet om den negativa synen på dem som författare samt den litteratur de skrev, istället för att trycka ner dem, fick dem att kämpa för att bli bättre och därmed kunna bli accepterade i det manliga författarrummet (ibid.).

Som en följd av den kvinnliga författarens underordnade roll, anser Ryan, har romance-genren chick lit fått en negativ stämpel som ytterligare distanserar kvinnolitteratur från "riktig" litteratur (Ryan 2010, 80). Ryan menar att detta beror på att litteraturen, som är skriven av kvinnor, kombineras med populärkulturen och som en effekt av båda fenomenens låga status blir chick lit dubbelt drabbad (ibid.). Både män och kvinnor nedvärderar chick lit, menar Ryan och fortsätter att de kvinnor som skriver chick lit är medvetna om att vilken handling de än har i sina böcker så kommer deras litteratur att ses ned på, enbart på grund av denna negativa stämpeln chick lit fått (ibid., 81).

3 Analys av resultat

Här kommer jag presentera min analys av det resultat jag redogjort för ovan, utifrån ett litteratursociologiskt och genusvetenskapligt perspektiv.

3.1 Historia

Den första kiosklitteraturen, de så kallade Dime novel-böckerna skapade stor uppståndelse i 1800-talets USA. Samhällets mottagande av litteraturen var både positivt och negativt. De som tidigare haft begränsad tillgång till litteratur, fick med hjälp av de billiga, lättlästa böckerna, som såldes i kiosker runt om i landet, möjlighet att läsa betydligt mer än förr. "Eliten", som bland annat Røddesnes menar är den grupp lärda i samhället som förr har haft möjlighet att påverka vilken litteratur som läses och inte, protesterade över den nya typen av litteratur, som de ansåg riskerade konkurrera den finare litteraturen. Samhällets förakt blir för läsaren blir, som bland annat Ericksons beskriver det, tydlig. De som läste böckerna var främst människor från arbetarklassen och ser man detta ur ett klassperspektiv, vilket litteratursociologin också berör, kan man dra paralleller mellan föraktet för arbetarklassen och den litteratur denne läste.

Den tidiga kiosklitteraturens handling var, vilket flertalet källor i uppsatsen uppger, enkel och både Erickson och Lindung vittnar om hur eliten förfasade sig över den mentala degraderingen folket, speciellt ungdomarna, skulle få om de läste den typen av litteratur. Både Erickson och Lindung beskriver den enorma aversion som böckernas framgång gav. Samhällets lärda reagerade starkt på att folket hängav sig åt dylik litteratur, och flera kraftiga motåtgärder vidtogs för att få bort dessa böcker från marknaden och bort från läsarnas händer. Folket måste bildas, inte få njuta! Kiosklitteraturen bidrog varken till bildning eller eftertanke, menades det. Böcker skulle ge människor lust att *lära*, lust att *tänka* och inte lust att *känna*. De lägre klasserna ansågs inte ha förstånd till att veta bättre, en åsikt även Erickson ansåg var vanlig.

Även om eliten, enligt Erickson, ansåg att bildande litteratur inte var något alla var värda att ta del av under 1800-talet, blev denna "arbetarklasslitteratur" ett hot mot samhällets rykte just på grund av dess stora genomslag. Böckerna ansågs uppmåna till ett omoraliskt leverne, vilket, menades det enligt Erickson, skulle få folk att missköta sina jobb. Detta var en utgång jag tror att många lärda var rädda för, då den skulle kunna leda till elitens fall och samhällets kollaps.

Utifrån Ericksons och Lindungs studier, tror jag att den mentala degraderingen eliten oroade sig för berodde på mängden läsare böckerna fick. Arbetarklassen, denna hop av sämre lottade och lägre ansedda människor började bli otrevligt många, vilket hotade den privilegierades privilegium.

Jag förmodar att föraktet mot böckerna inte hade varit så stort från elitens sida om inte genomslagskraften varit så påtaglig. Om det bara hade gällt en liten storm i ett glas, ett mindre antal

böcker fördelade på en ganska liten grupp människor, så tror jag inte hotet hade blivit så stort. Utifrån det historiska perspektivet som redovisats i resultatet, hävdar jag att kopplingen mellan litteratur och samhälle är påtaglig, och de två påverkade varandra på så sätt att uppfattningen om den som läste påverkade uppfattningen om litteratur denne läste och litteraturen denne läste påverkade uppfattningen om den som läste den, som en slags cirkel av förakt.

Detta förakt spred sig från Dime novel-böckerna, till kioskböckerna, till kioskmagasinen och till pocketböckerna, och det är med de sistnämnda som jag anser att nästa stora bov kommer.

3.2 Harlequin

Från den tidiga kiosklitteraturens överflöd av genrer som western, skräck, deckare, sci-fi och äventyr, fick den genre som redan från början var riktad till en kvinnlig publik, romance, en plats i rampljuset när Harlequin föddes. Föraktet som samhället hade mot arbetarklassläsarens val av litteratur riktade nu in sig på en ny målgrupp. Det var 1950-tal, andra världskriget var slut och det amerikanska samhället blomstrade. Nu var det medelklasskvinnorna som var målet, vilket illustreras i Faircloths artikel. Böckernas lättillgänglighet och korta handling betydde att kvinnorna kunde läsa dem mellan sina hushållssysslor eller på fikarasten på jobbet.

Utifrån både Faircloths och Hemmungs Wirténs redogörelse anser jag att Harlequins ”implied reader” uppenbart var en kvinna och att de böcker förlaget valde att ge ut var böcker de trodde att kvinnor ville ha, med hjältinnor de trodde att den kvinnliga läsaren skulle identifiera sig med. Utifrån könsmaktsordningen kan böckerna sägas vara skapade som ett sätt att kontrollera den kvinnliga läsaren genom att ideligen tala om för henne vilken plats hon ska ha i samhället. Dock är det, tror jag, först på 1970-talet som varumärket Harlequin börjar bli föraktad på riktigt. Stora marknadsföringskampanjer gjorde att varumärket var synlig i stort sett överallt. Människor kunde varken äta ute, gå på bio, köpa livsmedel eller ens se på TV i sitt eget hem utan att utsättas för Harlequin-loggan. 1970-talet var en tid då kommersialismen började ifrågasättas och kritiseras. Harlequin blev, som både Smith och Faircloth illustrerar, stämplade som ett kapitalistiskt företag som med alla medel tillåtna strävade efter att bli marknadsledande. Detta tror jag är en viktig omständighet som kan ha påverkat romance-litteraturens låga status

Även i fallet Harlequin syns en tydlig koppling mellan samhälle och litteratur. Harlequin blev kapitalismens ansikte utåt. Inte bara, menar jag, ansågs Harlequin vilja tjäna så mycket pengar som möjligt, de sålde även bristfälliga produkter som lovade kärlek och drömmar till den grupp i samhället som utifrån könsmaktsordningens regler var dömda att falla för frestelsen: kvinnorna.

3.3 Genus

Jag tror att den förvirring som uppstår när kvinnor förväntas vara en sak i samhället och i litteraturen men sedan visar sig inte vara det som förväntas, skapar ett tillstånd av frustration och förvirring. 1960-talets ”andra vågen”-feminism ifrågasatte den bild av kvinnor samhället skapade, inom bland annat litteraturen. Min bedömning är att det finns många omständigheter och faktorer som gör att en genusvetenskaplig tolkning av den negativa attityden kring romance är intressant. Utifrån resultatets redogörelse för kvinnor och hjältinnor inom romance-litteraturen menar jag att föraktet för kvinnor är påtaglig inom många av genrens områden.

3.3.1 Kvinnoporträtten

Först anser jag det värt att poängtera att romance-litteraturen är synnerligen heteronormativ, vilket, enligt de flesta källor uppsatsen använt, också är en del av kritiken mot romance-litteraturen. De kvinnor som gestaltas i de tidiga romance-böckerna (1950–60-tal) var, enligt bland annat Faircloth, ganska intetsägande. Hjältinnan, som jag anser inte direkt gjorde skäl för sitt epitet då hon inte gjorde något speciellt heroiskt, var en drömmare, en som tog sig an saker men varken var bra eller dålig på det hon gjorde. Så kom hjälten! Hjälten uppfattades, vilket bland andra Faircloth påstår, som en svårläst typ och läsaren fick ingen som helst inblick i hur han tänkte eller varför han agerade som han gjorde. Att han räddade hjältinnan, som självklart behövde räddas, var i alla fall uppenbart, det var det böckerna (enligt Faircloth godkända av tillknäppta Mrs. Bonnycastle) gick ut på.

Hjältinnan i tidig romance var beroende av en man. Att porträttera hjältinnan på detta sätt, anser jag utifrån Radways teori, band henne och den kvinnliga läsaren till den rådande könsmaktsordningen. Hjältinnan blev ett slags kvitto på att könsmaktsordningen var intakt och ohotad. Jag tror att det fanns en föreställning om att en intetsägande hjältinga inte skulle ha mod att sätta sig upp mot den manliga makten utan hon skulle snällt hålla sig på sin tilldelade plats. Problemet med denna teori är att romance-hjältinnorna, vilket bland annat Regis, Smith och Hamilton menar, oftast har porträtterats som starka självständiga kvinnor. Det är mellan de två hötapparna; å ena sidan hjältinnan som är beroende av mannen, å andra sidan hjältinnan som på de flesta plan inte alls är beroende av mannen men längtar efter honom ändå, som jag tror att en förvirring uppstår. Vad har hjältinnan för syfte egentligen? Ska hon ge kvinnan frihet eller hålla henne kvar i könsmaktsordningen? Och vems teori stämmer; är hjältinnan ett offer eller inte? Jag menar att hjältinnan är både och. Dels är det ett faktum, vilket resultatet visar, att romance-genren är stor i fråga om antal sålda bokexemplar. Tanken att flera olika författare skildrar en och samma hjältingetyp, anser jag, är orimlig, då alla, författare som läsare, närmar sig litteratur utifrån

sin egen förväntningshorisont, oavsett vad genrekontraktet kräver. Dels är kvinnans roll i samhället problematisk. Könsmaktsordningen kräver att hon ska vara på ett visst sätt, men genom historien har åtskilliga exempel på att kvinnor inte accepterar den angivna platsen i samhället förekommit, som rösträttskampen och #metoo. Samtidigt är romance-litteraturens, det Radway kallar, löfte om patriarkatet, en slags bakvänd trygghet.

Hjältinnan i 1950–60-talets romanceböcker, tolkar jag utifrån Faircloths och Smiths beskrivningar, förväntades vara konservativ, drömmande och hjälplös tills hjälten kom och räddade henne. Den hjältinna som gestaltas i dagens romance-litteratur förväntas, vilket flera av källorna menar, sträva efter självständighet *samtidigt* som hon längtar efter en man (eller kvinna). Utifrån resultatet upplever jag att bilden av romance-litteraturens hjältinna är kluven, då hennes syfte är oklart. Dock är det en sak, anser jag, som är tydlig: då liksom nu förväntas hjältinnan vara det som samtiden anser att hon ska vara.

3.3.2 Läsarens och icke-läsarens två perspektiv

Föraktet för romance från män, upplever jag, är en nöt som verkar vara enkel att knäcka; den självständiga kvinnan stör och riskerar att förstöra samhällsordningen. Problemet, vilket bland annat Regis menar, är att kritiken mot romance till största delen verkar komma från kvinnor själva. Då borde egentligen inte män vara en av faktorerna som påverkar romance-litteraturens låga status. Men könsmaktsordningen är beroende av samspelet mellan kvinnor och män, där kvinnors roll bestäms utifrån den manliga normen. Det är det könsmaktsordningen går ut på: samspelet mellan män och kvinnor, till fördel för den ena och på bekostnad av den andra. Därför behöver även den manliga normen uppmärksammas.

Jag tror att den kritik mot romance-litteraturen som kommer från kvinnor speglar könsmaktsordningen krav på dessa. Kritiken mot romance-litteraturen från kvinnor ser jag utifrån två perspektiv: det feministiska och det icke-feministiska.

Det feministiska perspektivet kan formuleras på följande sätt: om man är feminist, varför läser man då "anti-feministiska" böcker, som cementerar rådande strukturer baserade på manlig överordning och kvinnlig underordning? Här handlar det, tror jag, återigen om den gamla bilden av hjältinnan 1950–60-talets romance-litteratur och skildringen av denna som jag beskriver ovan. Den enkla slutsatsen borde vara att dessa kritiker har helt enkelt inte läst böckerna. De har, som Regis menar, baserat sitt tyckande på ett alldeles för tunt, eller icke-existerande, underlag. Men jag tror inte att det är så enkelt. Som beskrivet i avsnitten "Bodice ripper" och "Våldtäktsglorifiering", har vissa romanceböcker fortfarande

en handling där kvinnan är underordnad mannen och där kvinnan fortfarande far illa och behöver ”räddas” av en man. Det är inte så konstigt, anser jag, att både Nilson och RWA menar att den våldtäktsglorifierande bodice ripper-inspirerande romance-litteraturen inte skulle skrivas idag, då deras ”idag” var innan #metoo och den efterkommande samtyckeslagen. Utifrån de resonemang som förs i föregående avsnitt om hur hjältinnans sexualitet framställs, tolkar jag det som att romance-litteratur fortfarande är problematisk vad gäller framställningen av hjältinnan. Termen ”våldtäkt”, menar jag, har fått en bredare mening.

När det gäller det icke-feministiska perspektivet tror jag att det istället handlar om en slags rädsla för att råka rubba samhällets ordning. Det förtryck som kvinnor blir utsatta för blir på något bakvänt sätt vardag. Det är inte det ideala men det är det *vardagliga* och vardag skapar en viss trygghet, man vet vad man får. För att förtydliga: med vardag menar jag inte de situationer där kvinnor utsätts för grova brott som våldtäkt, misshandel och livshotande förtryck utan den vardag jag menar är den som kvinnor som inte utsätts för grova brott lever i. Den vardag som är beroende av samspelet mellan kvinnor och män för att hålla könsmaktsordningen intakt, vilket tar sig uttryck i isärhållande mellan kvinnor och män, där den tidigare får anpassa sitt agerande utifrån den manliga normen. Om man som kvinna skulle försöka bryta sig fri från den vardag könsmaktsordningen blivit och inte lyckas skulle straffet från samhället bli förödande, kanske till och med dödlig. Kvinnors rädsla för den manliga, samhälleliga vreden, som jag menar handlar om samhällets norm och inte om enskilda individer, tror jag kan vara anledningen till att en del inte vill eller inte vågar erkänna att de läser romance. Om man som kvinnlig läsare säger sig läsa romance distanserar man sig för mycket från den rådande samhällsordningen, genom att hänge sig åt det typiskt kvinnliga, ett rum där männen inte är inbjudna. Det blir som att vifta en röd flagg framför könsmaktsordningen.

Min poäng med dessa två perspektiv är att illustrera den kluvenhet jag upplever råder inom samhällets uppfattning om romance-litteratur. Den som säger sig älska romance till lika delar upprätthåller könsmaktsordningen som utmanar den. Att läsa romance-litteratur kan uppfattas vara att hänge sig åt det tveklöst kvinnliga, vilket å ena sidan kan betyda att hon gör det hon ska för att upprätthålla könsmaktsordningen, det vill säga håller sig till det kvinnliga. Å andra sidan kan det betyda att hon uppmuntrar till frigörelse, vilket riskerar skapa ett för stort glapp mellan kvinnor och män, vilket i sin tur skulle kunna hota könsmaktsordningen. Denna kluvenhet är helt beroende på hur hjältinnan tolkas: fri eller ofri.

3.3.3 Männen/Hjältarna i romance

Även hos romance-litteraturens hjältar ger sig könsmaktsordningen till känna. Där hjältinnan, enligt bland andra Smith och Regis, oftast försöker bryta sig loss från seglivade stereotyper så är porträttet av hjälten, enligt mig, ibland nästan en skrattretande stereotyp. I undermålig romance-litteratur framställs hjälten som ett översexuellt monster, vars förmåga att behärska sig är obefintlig. Jag upplever att män inom romance-litteraturen kan bli fördummade och tvådimensionella. På många sätt blir den stereotypa mansrollen en mall för hur en kvinna ska vara då den representerar allt en kvinna *inte* är. Bilden av hjälten kräver att hjältinnan ska vara på ett visst sätt. Myter om män befäster myter om kvinnor.

Min uppfattning är att hjälten i dagens romance-litteratur börjar bryta sig loss från den stereotypa mall han tidigare förväntades passa in i, något som Romancepodden också påpekar. Genom att författaren ger läsaren mer inblick i hur hjälten känner, tycker och tänker, blir hjältens handlingar mer logiska. När hjältens röst blir en del av handlingen måste läsaren ta hänsyn till hjältens emotionella utveckling.

3.3.4 Den kvinnliga sexualiteten

Den kvinnliga sexualiteten, menar jag, är en komplex och problematisk aspekt inom romance-litteraturen. Som redovisas i avsnittet ”Tantsnusk”, är kvinnors lust, fortfarande ett rätt tabubelagt område, både i samhället och i litteraturen. I romance-litteraturen blir den kvinnliga sexualiteten en vattendelare. Erotisk romance har ofta en handling som innefattar många uttryck för den kvinnliga sexualiteten.

Tantsnusk, eller erotisk romance, uppmärksammar ofta, anser jag, den kvinnliga sexualiteten på ett bejakande sätt, vilket på grund av den könsmaktsordning kvinnor lever i, i sig är kontroversiellt. Inte bara på grund av kvinnans rätt till sin egen kropp och rättigheten att få njuta, fysiskt och psykiskt av sex, som en man tillåts göra, utan också på grund av den makt kvinnan har i dessa böcker. Till skillnad från historisk romance, som verkar ha svårt att helt skaka av sig stämpeln som ”bodice ripper”-böcker, vilket bland annat Nilson berör, har den erotiska romance-litteraturens hjältinnor makt över det sexuella skeendet. Hon behöver varken vara trogen eller be om ursäkt för sin lusta.

De negativa åsikterna som ofta uttrycks om erotisk romance beror, tror jag, på föreställningen om en kvinna som ”Hora” eller ”Madonna”, en term myntad av psykoanalytikern Sigmund Freud. ”Madonnan”, den kyska, är enligt könsmaktsordningen önskvärd. Romance-litteraturens hjältinna blir i detta fall porträtterad som en representant för det kvinnliga och det rena. Samtidigt måste samhället få nya medborgare och för att få nya medborgare måste man ha sex. För att hårdra det: hjältinnan ska helst blunda och tänka på England när det kommer till barnalstring.

”Horan”, den orena, kan i romance-litteraturen vara hjältinnan som inte döljer sin njutning utan njuter av sex som en man tillåts göra, vilket inte passar in i könsmaktsordningen, då hjältinnan blir för lik en man. Hjältinnan i romance-litteraturen, får rätt till sin egen kropp och njutning. Hon har tillåtits släppa de bojar könsmaktsordningen gett henne som vanligtvis hämmar hennes kropp. Kvinnans kropp har blivit hennes och inte hjältens/samhällets. Med hjälp av ord och handling ger författaren den läsande kvinnan möjlighet att få känna på hur en fri kropp känns. Inte nog med att hon tar för sig av kärleken, hon tar för sig av lusten också. Denna hyllning till den kvinnliga sexualiteten, vilken diskuteras både utifrån ett positivt och ett negativt perspektiv, kan, anser jag, också ses som en slags uppmuntran till att kvinnor ska bryta sig loss från könsmaktsordningen. Sex för kvinnor har som syfte att ge samhället avkommor inte ge kvinnor njutning. Detta låter som en daterad analys av kvinnans sexualitet inom könsmaktsordningen, men jag anser, baserat på bland annat Nilsons teorier och Hirdmans genussystem, att könsmaktsordningen skapar ett oundvikligt förakt för den ”orena” hjältinnan, genom att premiera den ”rena”.

Däremot, anser jag, kan hjältinnans sexualitet skapa förvirring. Den kvinnliga sexualiteten tillåts vara närvarande i romance-litteraturen, så länge den inte är *för* närvarande. Hjältinnan ska fortfarande vara ”lagom” i det hon gör för att inte utmana könsmaktsordningen. Det är just detta ”lagom” som jag tror skapar förvirring. Utifrån ett könsmaktsperspektiv blir den kvinnliga sexualiteten problematisk då den är svår att bestämma och definiera. Könsmaktsordningen är inte tydlig med vad detta ”lagom” skulle innebära.

För att återknyta till Radways resonemang menar jag att hjältinnan som gillar sex är befriande att läsa om, så länge hon inte har ”för mycket” sex. Å andra sidan uppfattas hon som provocerande om hon faktiskt skulle ha ”för mycket” sex.

Jag anser att denna kluvenhet till hur hjältinnan ska tolkas, fri eller ofri, kan påverka de ofta förekommande negativa åsikterna om romance-litteratur.

3.4 Den författande kvinnan

Romance-litteraturens författare är, oftast, en kvinna. Utifrån Hamilton och Ryans beskrivning av hur den författande kvinnan tas emot av samhället, menar jag att det som färgar åsikterna om romance-litteraturen, beror på kvinnors tilldelade roll i samhället. Även detta, menar jag, handlar om kvinnors underordning. Män får makt genom att skriva, vilket enligt Ryan gör kvinnliga författare till ett hot mot den manliga makten. Denna vilja från kvinnliga författares håll att, som Ryan beskriver det, ta makt från män, anser jag i sig skapar ett förakt för kvinnliga författare. Från den manliga normens perspektiv kan

den kvinnliga författarens strävan efter att bli som den manliga författaren, sägas komma av den tidigares penisavund, eller som Margret Atwood uttrycker det i sin bok *The Handmaid's Tale* (1985): "Pen is envy" (Atwood 1985, 186). Genom att kvinnan istället skapar sin egen makt, genom att författa litteratur som män bara är bisittare till blir kvinnors ord en maktdemonstration mot de normer och förtryck som könsmaktsordningen skapat. Kvinnan som skriver har makt över vad och hur hon skriver. Men på grund av könsmaktsordningen utgör kvinnor som skriver också ett hot mot den allmänna maktbalansen i samhället, något Hamilton visar. Jag tror att den kvinnliga författaren å ena sidan uppfattas som en som försöker passa in i den manliga normen, å andra sidan en som inte försöker passa in i den manliga normen, utan tvärtom använder sitt författande för att skapa ett eget kvinnligt rum. Även detta är en kluvenhet som jag tror kan påverka den negativa attityden kring de böcker den kvinnliga författaren skriver.

3.5 Ful romance: Sagan om Isfolket

Efter analysen kan det vara intressant att testa om mina teorier om vilka faktorer som påverkar det ofta negativa bemötande romance-litteratur får är applicerbara på ett konkret exempel. Detta gör jag med den bokserie som nämns först i uppsatsen: Margit Sandemos *Sagan om Isfolket* (1982–89). I början av 1980-talet bad Sandemos förlag henne att skriva en släktkrönika, vilket resulterade i den 47 delar långa bokserien *Sagan om Isfolket*. I bokserien får läsaren följa med en släkt från slutet av 1500-talet till mitten av 1900-talet i dess kamp mot sin onda stamfader Tengel den onde. Sandemo är, menar jag, ett bra exempel på hur framgångsrik och älskad en romanceförfattare kan bli hos publiken, samtidigt som denne blir föraktad av litteratureliten.

Föraktet för bokserien är, menar jag, uppenbar i det litteraturvetenskapliga forskarrummet genom att knappt ens vara närvarande. En talande tystnad. Detta var något Nilson fick erfara efter att ha skrivit sin masteruppsats om bokserien: "Att ämnet var kontroversiellt förstod jag inte förrän efteråt, då jag fick höra att min handledare fått kämpa för att få in mig på forskarutbildningen med en 'sådan' uppsats" (Nilson 2015, 91).

Anledningarna till de ofta förekommande negativa åsikterna rörande romance-litteratur, tror jag är som följer:

Kioskbokens låga status

Margit Sandemo hade skrivit en lång rad böcker innan hon skrev *Sagan om Isfolket*. Dessa böcker blev publicerade som följetonger i veckotidningar och billiga pocketböcker som gick att köpa i närmaste kiosk. Att Sandemo framtill *Sagan om Isfolket* skrev kiosklitteratur, tror jag är en omständighet som

påverkat hur Sandemo togs emot av sitt eget skrå. I Hanna Johanssons intervju med Sandemo i sydsvenskan i samband med att *Sagan om Isfolket* skulle publiceras på Storytel, bad Johansson Sandemo berätta om responsen hon fått när hon fick ”Kongens fortjenstmedalj [...] för sina frodiga och fantasifyllda äventyr [som] har skapat stor läslust hos det norska folket” (Johansson 2015). Sandemo berättar hur hon, trots denna förtjänstmedalj, fortfarande klassades som en kioskboksförfattare, vilket hon menade var anledningen till att hon blev nekad inträde till det ”Norska Författarförbundet dit hon ansökt om inträde tre gånger” (Johansson 2015).

Internationell bästsäljare

Sagan om Isfolket har översatts till flera språk och försäljningssiffrorna varierar, beroende på källa, mellan 25–35 miljoner exemplar. Bokserien har dragit in ansevärda summor pengar till både förlag och författaren själv. Sandemos produktivitet var anmärkningsvärd. Böckerna gavs ut i ett rasande tempo och Sandemo skrev en bok på ungefär två månader. Mängden sålda exemplar vittnar om den stora massproduktionen. Även produktiviteten kan, utifrån Ericksons och Lindungs studier om åsikterna om kioskboksförfattarnas kunskap, ge intrycket av att Sandemo inte behövde anstränga sig speciellt mycket för att skapa sina historier.

Bokseriens språk

Liksom Harlequin blev beskyllt för att ha ett bristfälligt språk, vilket Hemmungs Wirtén illustrerar i uppsats, har böckerna i *Sagan om Isfolket* ett enkelt och, i alla fall i de första böckerna ett bristfälligt språk. Sandemo sade sig skriva på svenska men de första böckerna är en blandning av svenska och norska, vardagligt benämnt som ”svorska”, med ord som ”byggning” istället för ”byggnad”, vilket är ett av flera exempel. Jag kan tycka att någon någonstans på vägen borde ha reagerat på den undermåliga översättningen, men det var ju ”bara” en kioskbok så budgeten var kanske inte den högsta.

Efter att ha presenterat och analyserat resultatet kan jag, precis som de valda källorna, konstatera att romance-genren är en kvinnodominerad genre. Samhällets krav på kvinnor påverkar den litteratur de skildras i och förknippas med.

De tydliga könsrollerna

Hjältarna i bokserien porträtteras ofta som urtypen av det manliga: stor, mörk och mystisk. Redan vid huvudkaraktärernas, hjälten Tengel och hjältinnan Siljes första möte etableras de typiska mans- och kvinnokaraktärerna: ”Det stod en aura av hednisk urskog omkring honom, av utsäglig mystik och djurisk lockelse, samtidigt som han ägde en enorm, nästan majestätisk myndighet” (Sandemo 1982, del 1, 24).

Ett annat exempel är den man Silje räddar från döden (ibid.), Heming Fogdedråparen, som är okänd för att ha mängder av kvinnor han inte behandlar väl.

Tengel är också betydligt äldre än den sextonåriga Silje, ett faktum som jag anser är viktigt i sammanhanget; hon är ren, orörd och oerfaren: ”Jag är en ärbar flicka, Ers Nåd” (ibid., 24). Även om hjältinnan inom romance-litteraturen inte behöver vara så ung, dock är det inte ovanligt, så är hon i alla fall ”ärbar”, speciellt när det gäller den äldre romance-litteraturen.

Hjältinnans mod

Slutet av 1500-talet var en tid där vidskepelsen var stor, kvinnors ära var det dyrbaraste hon hade och pesten härjade frekvent. När den unga Silje räddar två små barn (den ena tar hon för en myling och den andra misstänker hon är pestsmittad) samtidigt som hon genom att avbryta en avrättning räddar Tengels ”bror” (Heming Fogdedråparen) som hon aldrig träffat, genom att utge sig för att vara hans fru, erhåller hon uppskattning av hjälten:

– *Var fann du barnet?*

– *Inne i skogen här, utlagt att dö.*

Han rynkade de svarta ögonbrynen – Samman med flickan? sa han skeptiskt.

– *Nej, nej, henne fann jag inne i staden över sin moders döda kropp.*

– *Pesten?*

– *Ja.*

Han såg från henne till barnen. - Sannerligen är du modig, sa han långsamt.

(Ibid., 24)

Hjältinnans moderlighet

Förutom att rädda och ta hand om de små barnen räddar hon även med hjälp av sin kärlek och moderlighet Tengel från våndan över sin släkts förbannelse. Hon tröstar honom när han drömmer mardrömmar och även om hon inte fullt ut är villig öppnar hon sin famn för honom: ”för det var som om han föll till ro av det. Det gjorde henne lite ledsen” (Sandemo 1982, del 1, 243). Dock tillåter Sandemo Silje själv begrunda det faktum att hennes kropp förväntas låsa upp Tengels hjärta och frälsa hans själ: ”Jag använder mitt kvinnliga kön för att vända en mans onda tankar över på något annat. Men varför måste det just vara det erotiska? [...] skulle jag inte vara mer värd än just som föremål för mäns åtrå?” (ibid.).

Oskuldsglorifiering/Våldtäktsglorifiering

Samtidigt som Silje framhäver sin ärbarhet, dåtidens kvitto på en god kvinna, löper hennes lust och

längtan som en röd tråd genom hela boken. I enlighet med oskuldsglorifieringen gör det även för Silje ont första gången de har sex. Trots att hennes kropp brinner av lusta och hon utan tvekan är villig och till och med dirigerar handlingen, så *vet* hon att första gången *ska* göra ont för en kvinna och att det är något hon måste gå igenom: ”Hon ville bort, försökte komma undan, men det var för sent. Allt hon kunde göra, var att pressa ihop ögonen av pina och låta honom ta och ge, så som deras önskan varit, nästan sedan första gången de mötts” (Sandemo 1982, del 1, 237). Tengel vet också att detta är något kvinnor *måste* gå igenom och självklart är han förtvivlad över att behöva göra henne illa: ”Hon kände hans hand över sin – öm, kärleksfull, full av förtvivlan över att han måste plåga henne så” (ibid.).

Den bok som utan tvekan innehåller mest våldtäktsglorifiering, och den som ofta anses passa in i den äldre typen av romance-litteratur där hjältinnan förlåter hjälten för att han inte visste bättre, är bok nummer tretton *Satans fotspår* (1983). Hjältinnan Elisa blir utsatt för flera regelrätta våldtäkter, vilket Sandemo är tydlig med och inte försöker försköna, av hjälten. Trots detta förlåter hon honom. Efter första våldtäkten tycker hon till och med synd om honom: ”Långsamt smög ett sorgset leende sig fram i hennes trötta ögon. Han fryser, tänkte hon, och strök bort håret ur hans panna” (Sandemo 1983, del 13, 182). Hon gråter också, av ”sorgen över en förlorad renhet” (ibid.). En halv sida senare våldtar han henne igen.

Den kvinnliga sexualiteten

Inte alla kvinnor lider och pinas vid första samlaget. Bokseriens häxor till exempel. Häxorna får stå för den andra typen av hjältinna som romance-litteraturen brukar skildra: den ”orena”. Häxorna gavs en helt annan makt och kunde ta sig friheter och risker som en ”vanlig” kvinna under samma tid inte kunde. Till exempel hjältinnan Sol, en av Sandemos första häxor, som har makt över sin kropp och bejaktar sin sexualitet. Till exempel förför och ligger hon med drängen när hon är fjorton: ”Inte illa, verkligen inte illa” (Sandemo, 1982, del 2, 222). Sol använder sin sexualitet som maktmedel. Med hjälp av den har hon inga problem med att klara sig själv i alla situationer hon råkar ut för. Hon drar sig heller inte för att döda. Under sitt 22 år korta liv dödar hon sjutton personer, bland annat Heming Fogdedråparen, den ”bror” Silje räddade från döden i första boken. Ett exempel på Sols maktspel är att hon som hämnd dödar Heming Fogdedråparen genom att kasta en högaffel genom bröstet på honom, så att hans kropp naglas fast i väggen på den ladugården de precis haft sex i (Sandemo, 1982, del 3, 237).

Den kvinnliga sexualiteten i bokserien illustreras precis som den gör inom mycket romance-litteratur: å ena sidan genom att hjältinnan är ung och oskuldsfull, å andra sidan genom att hjältinnan njuter av och inte drar sig för att ha sex. Häxan, den frimodiga hypersexuella hjältinnan, får möjlighet att vara gränslös, för hon är ju ändå inte helt och hållet en ”riktig” kvinna. Hon tillåts att leva ut sin sexualitet fullt ut då hon inte behöver ge läsaren, som Radway beskriver, ett löfte om patriarkatet. Den frimodiga

sexuella hjältinnan är en mänsklig kvinna som måste vara ärbär och även om hon får leva ut sin sexualitet så har hon restriktioner som hon måste förhålla sig till.

Heteronormativitet

Precis som romance-litteratur i stort så är *Sagan om Isfolket* nästan uteslutande heteronormativ. I bok nummer fem *Dödssynden* (1982) hittar man den 47 delar långa bokseriens *enda icke-heterosexuella* karaktär, hjälten Alexander Paladin, som anklagas för sodomi och riskerar att straffas med döden. För att undkomma döden gifter han sig med Cecilie, som i sin tur är gravid efter att ha haft sex med bygdens unga präst och därmed också behöver räddas från samhällets dömande. Cecilie botar Alexanders homosexualitet med hjälp av sin moderlighet.

Här har vi alltså böcker med romantik, kvinnor som både sätter sig upp mot könsmaktsordningen, samt genom författarens omedvetenhet blir offer för den. *Sagan om Isfolket* har allt det romance-litteratur förväntas ha, både positivt och negativt, både stereotyp och nytänkande, bakåtsträvande och framåtsträvande och med löfte om och hot mot könsmaktsordningen.

4 Slutsats

Vilka element inom romance-litteraturen är det som gör att genre uppfattas som skamlig, ”ful” och fel?

Efter att ha presenterat mitt resultat och analyserat detta drar jag slutsatsen att det som är skamligt fult och fel inom romance-litteraturen är den kvinnliga sexualiteten. Kvinnor skildras som både fria och ofria sexuellt och det är könsmaktsordningen som skapar fördomarna hos den som uttrycker sina negativa åsikter rörande romance-litteraturen, som avgör om det som blir läst tolkas som positivt eller negativt.

Vilka faktorer påverkar uppfattningen om romance som lågstatuslitteratur?

De faktorer jag har kommit fram till som påverkar romance-genrens låga status är dels den historiska faktorn och den uppståndelse kiosk-litteraturen orsakade, vilken flera av uppsatsens källor belyser. Dels uppfattningen om romance som ”kvinnolitteratur”, med alla negativa konnotationer som görs utifrån denna term. Medan övrig populärlitteratur har en mer jämlik fördelning när det gäller kön på författare, handling och läsare, har romance-litteratur övervägande kvinnor som såväl författare, i handling samt läsekrets. Ett förakt för kvinnor leder till ett förakt av det påstått kvinnliga, och det kvinnliga exemplifieras utifrån resultatet i denna uppsats av romance-litteratur.

Hur uppfattas och tolkas de faktorer som påverkar romance-litteraturens låga status?

De faktorer mitt resultat har presenterat uppfattas olika beroende på om den som tolkar har en positiv eller negativ syn på romance-litteraturen. De som har en positiv syn på genren uppfattar hjältinnan som

fri och att romance-litteratur handlar om kvinnlig frigörelse och styrka, medan de som har en negativ syn på romance uppfattar hjältinnorna som ofria bakåtsträvare som gör kvinnan till ett offer för könsmaktsordningen.

När det gäller de kvinnliga läsarna av romance-litteratur så ses de, utifrån de positivas perspektiv, som kvinnor som hävdar sin rätt i samhället och som individ. De negativas inställning till romance-läsaren är att denne genom sin läsning upprätthåller bakåtsträvande ideal och befäster kvinnors roll som underordnade i samhället. Sedan finns det faktorer som både de positivt och de negativt inställda till genren, tycker är problematiska, till exempel våldtäktsglorifieringen. Här tolkas dock orsaken till denna glorifiering olika. De positiva lägger skulden på individen och skyller på författarens medvetna eller omedvetna upprätthållande av kvinnors underordnade roll i samhället. De negativa tolkar den istället som ett resultat av läsarnas medberoende, deras accepterande av denna typ av handling gör att författare skriver om dem.

Även mannens roll i romance-litteraturen är något som både de positiva och negativa tycker är problematisk. De positivt inställda till romance-litteraturen ser hjälten som en stereotyp, skapad av en författare som tror att det är en sådan hjälte som romance-läsaren vill ha. Däremot uppfattar de negativt inställda att hjälten porträtteras på ett stereotypt sätt för det är så läsarna vill att hjälten ska vara.

Uppfattningen om de faktorer som påverkar romance-litteraturens status tolkas å ena sidan som ett resultat av daterade fördomar som inte har något med nutida romance-litteratur att göra; å andra sidan som ett resultat av konstanta försök att upprätthålla kvinnors underordnade roll i könsmaktsordningen.

Utifrån mitt resultat anser jag att romance-litteraturen påverkar samhället lika mycket som den påverkas av samhället. Romance-litteraturen blir dubbelt drabbad. Samhällets mottagande av massproducerad, lågstatuslitteratur tillsammans med samhällets tankar om hur kvinnor ska och inte ska vara leder till min slutsats: det är i mötet mellan kioskbookens låga status och kvinnors låga status som föraktet för romance-litteraturen föds.

5 Diskussion

När nu uppsatsens frågeställningar är besvarade så kan det vara givande att diskutera romance-litteraturens roll i litteraturpolitiken. Som Lindskölds avhandling visar är kvalitetsbegreppet svårdefinierat. Den arbetsgrupp, bestående av ”författare, bibliotekarier, kritiker och forskare” (Lindsköld 2013, 22), som Kulturrådet har sett ut som ansvariga för att bedöma skönlitteraturens

kvalitet, har satt upp riktlinjer för hur kvalitet ska bedömas. Arbetsgruppens kvalitetsbedömning ska utgå från verkets "[i]ntensitet, originalitet, komplexitet, förnyelse, självständighet samt förmåga att överskrida genreförväntningar" (ibid., 260). Riktlinjerna är alltså till för att arbetsgruppen ska kunna göra en objektiv bedömning av litteraturens kvalitet. Men kvalitet bedöms, som Lindsköld visar, utifrån ett subjektivt perspektiv. Att objektivt bedöma kvalitet är en omöjlighet. Även om Kulturrådets arbetsgrupp har tagit fram riktlinjer för hur kvalitet ska bedömas så blir bedömningen ändå subjektiv eftersom riktlinjerna tolkas av personer som närmar sig verk utifrån sin egen förväntningshorisont. Att Kulturrådets arbetsgrupps riktlinjer tolkas utifrån ett subjektivt perspektiv är, tror jag, till nackdel för romance-litteraturen.

Min uppsats har synliggjort varför romance-litteratur ofta omtalas i negativa termer. När det kommer till de ofta förekommande negativa åsikterna om romance-litteratur så baseras dessa väsentligen på fördomar om genrens beståndsdelar, vilka är raka motsatser till de egenskaper Kulturrådet anser att kvalitetslitteratur ska ha. Detta kan leda till att litterära verk inom romance-genren inte ens blir bedömda, utan blir dömda som motsatsen till kvalitetslitteratur. Att utgå ifrån kvalitetskriterier som kräver subjektivitet vid tolkning av litterära verks kvalitet, innebär att uttolkarens genreförväntning gör att viss litteratur premieras och annan litteratur döms ut. Genreförväntningen när det gäller romance-litteratur kan leda till att Kulturrådets arbetsgrupp inte ens öppnar boken för att ta reda på huruvida verket uppfyller kraven på kvalitet eller inte.

Med hjälp av resultatet från denna uppsats kan Kulturrådets kvalitetskriterier problematiseras och behovet av en objektiv mall för kvalitetskriterier som ändå kräver en subjektiv bedömning ifrågasättas. Med en förståelse för hur romance-litteratur framställs skulle Kulturrådet kunna granska kvalitetskriterierna och därigenom få en medvetenhet om hur förväntningshorisonten påverkar kvalitetsuppfattningen. Poängen med att belysa det problematiska i att ha kvalitetskriterier är inte att öppna upp för romance-litteratur som mottagare av litteraturstöd. Romance-litteraturen omsätter redan stora summor pengar helt på egen hand. Min poäng är istället att belysa det problematiska i att sätta objektiva kriterier som oundvikligen blir tolkade subjektivt. Genom att göra detta riskerar klyftan mellan så kallad finlitteratur och övrig litteratur att bli större. Kulturrådets arbetsgrupps tolkande kan leda till en slags kollektiv subjektivitet där romance-genren döms ut på grund av att den dömts ut av sagda grupp, vars bedömning i sin tur kan ha påverkats av samhällets förförståelse av romance-litteratur, vilken i sin tur kan sägas vara skapad utifrån enskilda personers förväntningshorisont.

Jag vill genom min uppsats medvetandegöra konsekvensen av att döma litterära verks kvalitet utifrån kriterier som oundvikligen måste tolkas subjektivt. Min ambition är också att uppsatsen kan öppna upp för vidare diskussion om varför kvalitetsbestämning är viktigt och vilka konsekvenser denna iver efter

att definiera kvalitet samtidigt kan få.

Förslag på vidare forskning

Romance-litteraturens män

Hur män framställs i romance-litteratur är ett ämne som jag under uppsatsens gång fått upp ögonen för och det är också ett område jag tycker skulle vara intressant att läsa mer om. Även om kvinnorollen inom romance-litteraturen på många sätt är problematisk så är också mansrollen det. En anledning till att jag i denna uppsats dock valt att fokusera på det kvinnliga perspektivet är för att den påverkar så mycket mer än bara hur hjältinnan framställs i romance-litteraturen. Den påverkar även andra aspekter när det gäller den negativa attityden kring romance-litteratur, som till exempel synen på den kvinnliga författaren och den kvinnliga läsaren.

Intersektionellt perspektiv i analysen av kvinnorollen

Överlag finns det, enligt mig, ett behov av att studera romance-litteratur utifrån ett intersektionellt perspektiv. Jag upplever att det finns en del forskning som ifrågasätter heteronormen, vilket är värdefullt i sammanhanget. Däremot finns det andra diskrimineringsgrunder som kan vara intressant att se närmare på, till exempel romance-litteraturens representation av människor med en annan hudfärg än vit och olika funktionsvariationer.

Den kvinnliga sexualiteten

Kvinnlig sexualitet har berörts genomgående i uppsatsen, dock hade det varit intressant att fördjupa sig lite mer i föreställningen om den ”orena” kvinnan och hur denne skildras i romance-litteraturen. Kvinnor som inte är kyska utan tvärtom har haft många sexpartners och flera förhållanden, upplever jag, blir fortfarande porträtterade som lite sämre kvinnor, även om romance ska vara, för att använda Faircloths uttryck, ”sex-positiv”.

Referenser

Otryckta källor

Elektroniska resurser:

Lindsköld, Linnéa (2013). *Betydelsen av kvalitet: en studie av diskursen om statens stöd till ny, svensk skönlitteratur 1975–2009*. [Avhandling], Diss. Borås: Högskolan i Borås, 2013

Tillgänglig på Internet: <http://bada.hb.se/handle/2320/12610> (Hämtad 2019-05-18)

Rødnesnes S. (2014). *Det er feel good på den litt leje måten – en sammenliging av profesjonelle anmeldere og vanlige leseres litterære kvalitetskriterier*. [Masteroppsats], Institutt for arkiv- bibliotek. Og informasjonsfag. Oslo: Høgskolen i Oslo og Akershus

Tillgänglig på internet: <https://oda-hioa.archive.knowledgearc.net/handle/10642/2221?show=full> (Hämtad 2019-04-02)

Hamilton, Cristen (2013): "Vindicating the Historical Romance. Plaza: Dialogues in Language and Literature 3.2 (Spring 2013): 140-156. [tidsskriftsartikel]

Tillgänglig på internet: <https://journals.tdl.org/plaza/index.php/plaza/article/view/7021> (Hämtad 2019-05-01)

Erickson, P. J. (1998) "Judging Books by Their Covers: Format, the Implied Reader, and the 'Degeneration' of the Dime Novel". *American Transcendental Quarterly (ATQ)* 1998 Sept; 12 (3): 247-63 [tidsskriftsartikel] <https://eds-b-ebshost-com.bibproxy.kau.se/eds/detail/detail?vid=2&sid=5bf5e0fb-6b27-4f6a-bc08-8a2b1776fb88%40sessionmgr120&bdata> (Hämtad 2019-04-03)

<https://eds-b-ebshost-com.bibproxy.kau.se/eds/detail/detail?vid=2&sid=5bf5e0fb-6b27-4f6a-bc08-8a2b1776fb88%40sessionmgr120&bdata> (Hämtad 2019-04-03)

Ryan, Mary (2010): "Trivial or Commendable? Women's writing, Popular Culture and Chick Lit" [onlineartikel], *452of Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 3, 70-84 <http://www.452f.com/index.php/en/mary-ryan.html> (Hämtad 2019-05-19)

Ragsdale, Gillian (2013): "The Maternal Myth – why motherhood can be such a tough decision" [onlineartikel], *psychologytoday.com* <https://www.psychologytoday.com/intl/blog/kith-and-kin/201312/the-maternal-myth> (Hämtad 2019-05-30)

Sandholm Hellner, Annika. 2018. Romance har blivit en miljardindustri: intervju med Maria Nilson. diWeekend. 15 februari [tidningsartikel] <https://weekend.di.se/reportage/romance-har-blivit-en-miljardindustri> (Hämtad 2019-04-05)

Johansson, Hanna. 2015. Den 90-åriga sagodrottningen har mer att ge: intervju med Margit Sandemo. Sydsvenskan. 17 januari [tidningsartikel] <https://www.sydsvenskan.se/2015-01-07/den-90-ariga-sagodrottningen-har-mer-att-ge> (Hämtad 2019-04-10)

TT (skribent okänd) 2013. Läser in 47 böcker om isfolket: intervju med Julia Dufvenius. Sydsvenskan. 5 juli [tidningsartikel] <https://www.sydsvenskan.se/2013-07-05/laser-in-47-bocker-om-isfolket> (Hämtad 2019-05-01)

Faircloth, Kelly. 2015. How Harlequin Became the Most Famous Name in Romance. Pictoral. 19 mars [onlineartikel] <https://pictorial.jezebel.com/how-harlequin-became-the-most-famous-name-in-romance-1692048963> (Hämtad 2019-05-22)

Definition av romance, Romance Writers of America:

https://www.rwa.org/Online/Resources/About_Romance_Fiction/Online/Romance_Genre/About_Romance_Genre.aspx?hkey=dc7b967d-d1eb-4101-bb3f (Hämtad 2019-05-15)

Statistik romanceläsare, Romance Writers of America:

https://www.rwa.org/Online/Resources/About_Romance_Fiction/Online/Romance_Genre/About_Romance_Genre.aspx?hkey=dc7b967d-d1eb-4101-bb3f (Hämtad 2019-05-15)

Romance-avsnittet #60 (2018). Storytelpodden. [Podd] Acast, 2018-03-08.

Våldtäkt och tvångel i genren #43 (2017). Romancepodden. [Podd] Acast, 2017-12-20

Efter fem (2019). Simona Arhnstedt: ”Jag har baxat in Romance i Sverige” [Tv-program]. Tv4, 22 februari

Nilson, Maria, e-post till författaren 2019-04-30

Tryckta källor:

Lindung, Yngve (red.) (1977). *Kiosklitteraturen: 6 analyser*. Stockholm: Tiden

Hedman, Dag & Määttä, Jerry (red.) (2015). *Brott, kärlek, främmande världar: texter om populärlitteratur*. Lund: Studentlitteratur

Furuland, Lars & Svedjedal, Johan (red.) (1997). *Litteratursociologi: texter om litteratur och samhälle*. Lund: Studentlitteratur

Haettner Aurelius, Eva & Götselius, Thomas (red.) (1997). *Genre teori*. Lund: Studentlitteratur

Lindgren, Simon (2009). *Populärkultur: teorier, metoder och analyser*. 2., [rev.] uppl. Stockholm: Liber

Nilson, Maria (2015). *Kärlek, passion och begär: om romance*. Lund: BTJ förlag

Patel, Runa & Davidson, Bo (2011). *Forskningsmetodikens grunder: att planera, genomföra och rapportera en undersökning*. 4., [uppdaterade] uppl. Lund: Studentlitteratur

Radway, Janice A. (1991). *Reading the romance: women, patriarchy, and popular literature*. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press

Sandemo, Margit (1982–1989). *Sagan om Isfolket*. Helsingborg: Boknöje

Atwood, Margaret (1985). *The handmaid's tale*. Toronto: McClelland and Stewart-Bantam

Kjørup, Søren (2009). *Människovetenskaperna: problem och traditioner i humanioras vetenskapsteori*. 2., [rev. och uppdaterade] uppl. Lund: Studentlitteratur

Omnämmande:

Jönsson, Karin (2007). *Litteraturarbetets möjligheter: en studie av barns läsning i årskurs F-3*. Diss. Lund: Lunds universitet, 2007

Tillgänglig på Internet: <http://dspace.mah.se/bitstream/2043/4089/1/Avhandling.pdf>

Dolatkhah, Mats (2015). *Läsfrämjande i pedagogisk verksamhet [Elektronisk resurs]*. Stockholm:

Tillgänglig på Internet: <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:hb:diva-820>

Sinclair, Linnea (2005). *Accidental Goddess, An*.

James, E. L. (2012[2011]). *Fifty shades of Grey*. 1. Vintage Books ed. New York: Vintage Books

Rekommenderad läsning:

Abrahamsson, Elin (2018). *Enahanda läsning: en queer tolkning av romancegenren*. Diss. Stockholm: Stockholms universitet, 2018

ABSTRACT

Sandra Bood

Kärlek och tantsnusk – när skönlitteratur blir fullitteratur

En litteraturstudie om romance-genren och dess låga status

Love and "mommy porn" – when fiction becomes scorned literature

A literary study of the romance genre and its low status

Antal sidor: 46

Seeing as how romance literature has been dubbed as trash, pesky and ugly, one might find reading such literature alien. However, the attitude surrounding romance literature is quite ambivalent. This study aims to find what circumstances lies beneath this ambivalence, and particularly the negative view of the genre. By processing the collected material qualitatively, viewed from a gender and sociological perspective and adopting a hermeneutic interpretation, a result consisting of primarily two main focuses emerges: history and gender: history's Dime novel (romance literature's ancestor) quickly received negative response from scholars. Society's gender regime breeds a contempt for women, who differs from the male norm solely based on her gender. After analyzing the result, the answer to this thesis questions can be concluded as follows: the reason for romance literature's low status is due to fusion between the disdain for scorned literature and a disdain for women, resulting in a disdain for the genre.

Nyckelord: genre, romance-litteratur, kiosklitteratur, kvinnlig sexualitet, genus,