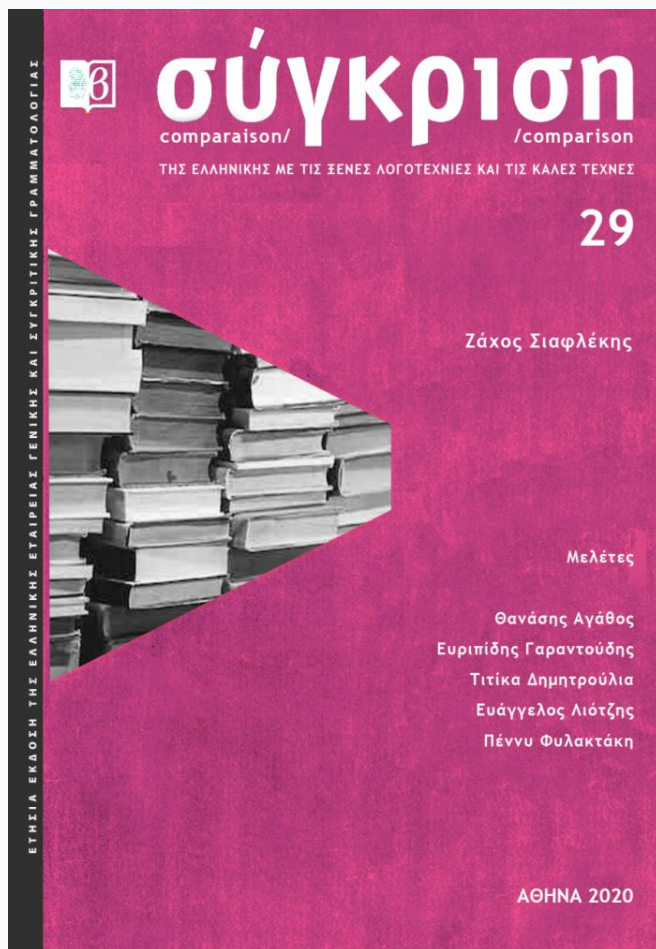


Σύγκριση

Τόμ. 29 (2020)

Σύγκριση



Η ροζ λογοτεχνία και τα όριά της: Από το παγκόσμιο στο τοπικό και στο εγχώριο πεδίο

Ευάγγελος Λιότζης

doi: [10.12681/comparison.24465](https://doi.org/10.12681/comparison.24465)

Copyright © 2020, Ευάγγελος Λιότζης



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Λιότζης Ε. (2020). Η ροζ λογοτεχνία και τα όριά της: Από το παγκόσμιο στο τοπικό και στο εγχώριο πεδίο. *Σύγκριση*, 29, 140–161. <https://doi.org/10.12681/comparison.24465>

ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ ΛΙΟΤΖΗΣ

Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών

Η ροζ λογοτεχνία και τα όριά της: Από το παγκόσμιο στο τοπικό και στο εγχώριο πεδίο¹

Η ροζ λογοτεχνία, ή αλλιώς chick-lit κατά τη διεθνή ορολογία της,² είναι ένα είδος λογοτεχνίας που συνιστά, με απλά λόγια, μια «ρομαντική κωμική μυθοπλασία» (Jones 2010). Ενώ οι πλοκές και το ύφος των διάφορων ιστοριών της ροζ λογοτεχνίας ενδέχεται να διαφέρουν, το chick-lit μπορεί να οριστεί από την ύπαρξη ενός κεντρικού γυναικείου χαρακτήρα που αναζητά την προσωπική ολοκλήρωσή του (Gormley 2009). Τα κλασικά μάλιστα μυθιστορήματα της ροζ λογοτεχνίας τείνουν να προτιμούν ως κεντρική ηρωίδα μια γυναίκα που είναι λευκή, μεσαίας τάξης, ετεροφυλόφιλη, νεαρή και ανύπαντρη, όμως αυτή η τάση έχει υποβληθεί σε τόσες αναθεωρήσεις, ώστε συχνά η μόνη κοινή πτυχή των επιμέρους μυθιστορημάτων με τα αρχικά του είδους είναι το ότι είναι γραμμένα από γυναίκες για γυναίκες (Montoro 2012: 2). Συνήθως, όμως, η ρομαντική μυθοπλασία (romantic fiction) περιστρέφεται γύρω από μια πάνω κάτω σταθερή πλοκή που ξεκινά από ένα πιθανό ειδύλλιο, περνά στην αναζήτηση της αγάπης η οποία αρχικά πραγματοποιείται, εν συνεχεία χάνεται και στο τέλος οι ήρωες έρχονται σε επαφή με την προοπτική ότι η αγάπη μπορεί να τα ξεπεράσει όλα (Mupotsa 2019: 4).

Αναφορικά με τον όρο αυτό καθαυτό, αν και δεν υπάρχει γενική και καθολική συμφωνία σχετικά με το ποιος επινόησε το chick-lit ή πού χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά, υπάρχει μια εκδοχή που οι περισσότεροι μελετητές τείνουν να αποδέχονται (Montoro 2012: 4). Έτσι, ο όρος chick-lit φαίνεται να εμφανίστηκε για πρώτη φορά και με σαφή ειρωνική διάθεση το 1995 σε μια συλλογή 22 ιστοριών χειραφετικού και παιχνιδιάρικου προσανατολισμού, σε επιμέλεια των Cris Mazza και Jeffrey DeShell και υπό τον τίτλο *Chick-Lit: Postfeminist Fiction* (Mazza 2006: 18). Στη συνέχεια, όπως προαναφέρθηκε, υιοθετήθηκε από τα μέσα μαζικής επικοινωνίας για να χαρακτηρίσει μυθιστορήματα με νεαρές πρωταγωνίστρες μεταξύ 20 και 30 ετών, που ζουν σε σύγχρονα αστικά περιβάλλοντα και προσπαθούν να ισορροπήσουν ανάμεσα στην επαγγελματική και προσωπική τους ζωή (Ferriss και Young 2006: 3; Wilson 2012: 85). Σύμφωνα με τον Mazza (2006: 28), ο εν λόγω τίτλος είχε σκοπό να επισημάνει με δηκτικό τρόπο την αυτοαναφορικότητα

¹ Η παρούσα έρευνα συγχρηματοδοτείται από την Ελλάδα και την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο) μέσω του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Ανάπτυξη Ανθρώπινου Δυναμικού, Εκπαίδευση και Δια Βίου Μάθηση», στο πλαίσιο της Πράξης «Ενίσχυση Μεταδιδακτόρων ερευνητών/ερευνητριών - Β' Κύκλος» (MIS-5033021), που υλοποιεί το Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών (ΙΚΥ).

² Ο όρος στα ελληνικά «ροζ λογοτεχνία» αποτελεί κατά λέξη μετάφραση του όρου «pink-lit». Πρόκειται για όρο που δεν συναντάται παρά ελάχιστα στη διεθνή βιβλιογραφία. Δεν είναι τυχαίο ότι στη δημοφιλή ηλεκτρονική εγκυκλοπαίδεια *Wikipedia* δεν υπάρχει λήμμα «pink-lit», παρά μόνο εκτενές κείμενο με αναφορές για τον όρο «chick-lit», στον οποίο μάλιστα παραπέμπει η αναζήτηση του όρου «pink-lit». Για τις ανάγκες του παρόντος κειμένου, οι όροι «ροζ λογοτεχνία» και «chick-lit» χρησιμοποιούνται εναλλακτικά, με την εξαίρεση του τελευταίου κεφαλαίου που επικεντρώνεται στην ελληνική περίπτωση, προκειμένου να υπενθυμίζουν τις ετερόκλητες και πολυεπίπεδες διαστάσεις ενός παγκόσμιου/παγκοσμιοποιημένου φαινομένου.

της γυναικείας μυθοπλασίας (women's fiction) σε σχέση με τα υπόλοιπα λογοτεχνικά είδη.³

Το chick-lit, πάντως, ως όρος σημαίνει ουσιαστικά «λογοτεχνία για νεαρές γυναίκες», αλλά ταυτόχρονα περιλαμβάνει, ή έστω υπονοεί, και τις υποτιμητικές συνδηλώσεις του όρου «chick» (Pérez-Serrano 2009). Από την άλλη, το κόψιμο της λέξης «literature» (λογοτεχνία) σε «lit» υπονοεί αυτόματα και ένα έργο χαμηλής, ή έστω χαμηλότερης, ποιότητας (Johnson 2006: 141). Το lit, δηλαδή, ως μια άτυπη, καθομιλουμένη μορφή του όρου «literature», υποδηλώνει σαφώς ότι το είδος δεν ανήκει στον τομέα της «υψηλής τέχνης» και άρα θα πρέπει χωρίς ιδιαίτερο προβληματισμό να εντάσσεται στον ευρύτερο χώρο της δημοφιλούς κουλτούρας (Pérez-Serrano 2009). Βέβαια, όπως θα έλεγαν οι Ferriss και Young (2006: 3), δεν αρκεί εδώ μια προσέγγιση της ροζ λογοτεχνίας που θα παρέπεμπε στην περίφημη φράση του αμερικανού δικαστή Potter Stewart σχετικά με την πορνογραφία, ο οποίος σημείωνε ότι μπορεί να μην είναι ικανός να προσδιορίσει επακριβώς τι είναι πορνογραφία, αλλά «την αναγνωρίζει όποτε την δει» (I know it when I see it) – μια φράση που, εντέλει, αντικατοπτρίζει τόσο την αδυναμία συγκρότησης ενός κοινά αποδεκτού ορισμού, όσο και την σχετικότητα και την αμφιθυμία στη θεώρηση ενός γενικότερου φαινομένου.

1. Προσεγγίζοντας τη ροζ λογοτεχνία ως είδος

Το δημοφιλές είδος ρομαντικής μυθοπλασίας που συνιστά η ροζ λογοτεχνία μπορεί να προσεγγιστεί ως μια αναδιάταξη των παραμυθιών σε ένα υστερο-νεωτερικό πλαίσιο. Χρησιμοποιώντας πολλές συμβάσεις ρομαντικών παραμυθιών, το chick-lit επικεντρώνεται στις σχέσεις των πρωταγωνιστών και στην αναζήτηση από αυτούς του ρομαντικού ιδανικού της «αληθινής αγάπης», αλλά την ίδια στιγμή απομακρύνεται από αυτές τις αφηγήσεις φιλτράροντας την κεντρική αφήγηση του παραμυθιού μέσα από έναν άξονα που διαμορφώνεται από την επιρροή της φεμινιστικής σκέψης στη δημοφιλή κουλτούρα στα τέλη του 20ού αιώνα. Πρόκειται για αυτό που η Isbister (2009) αποκαλεί «μεταφεμινιστικό παραμύθι» και περιστρέφεται γύρω από την σκόπιμη εξιδανίκευση του «αληθινού γυναικείου εαυτού», δηλαδή μιας γυναίκας ικανής να «τα έχει όλα». Το μεταφεμινιστικό παραμύθι, με την έννοια της αναδιάταξης της ιστορίας της νεράιδας σε ένα λαϊκό μεταφεμινιστικό πλαίσιο (Isbister 2009),⁴ είναι ένα υποείδος παραμυθιού που

³ Ιστορικά οι προσπάθειες των γυναικών στον δυτικό κόσμο να διεκδικήσουν ουσιαστικά μια θέση στον χώρο της λογοτεχνίας αρχίζουν να διαμορφώνονται ουσιαστικά τον 19ο αιώνα, τον «αιώνα του μυθιστορήματος» (Γκασούκα 2004). Όπως διευκρινίζει η Δημητρούλια (2006), στον 18ο αιώνα, δηλαδή στην εποχή που οι γυναίκες άρχισαν να διαβάζουν συστηματικά, εμφανίζεται για πρώτη φορά η διάκριση ανάμεσα στον άντρα που μελετά εφημερίδες και τη γυναίκα που διαβάζει μυθιστορήματα. Στον επόμενο αιώνα οι γυναίκες καθιερώνονται ως οι πιο συνεπείς αναγνώστριες αισθηματικών κυρίως μυθιστορημάτων, τα οποία κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα θα μεταλλαχθούν επανειλημμένως, προσαρμοζόμενα στις διάφορες εξελίξεις και στις επιμέρους τοπικές συνθήκες και ιδιαιτερότητες. Ο δε όρος «γυναικεία γραφή» που εισάγεται στη δημόσια συζήτηση από την Hélène Cixous στα μέσα της δεκαετίας του 1970, χρησιμοποιήθηκε με σκοπό να προσδιορίσει την έμφυλη διάσταση της συγγραφής με βάση το σκεπτικό ότι επειδή η διαφορά του φύλου καταγράφεται στην γλώσσα, μια αντίδραση στην πατριαρχική λογική σημαίνει ότι οι γυναίκες πρέπει να διαμορφώσουν τον δικό τους γλωσσικό χώρο (Μέρμηγκα 2012: 80).

⁴ Ο μεταφεμινισμός αναφέρεται τόσο σε μια ιστορική στιγμή όσο και σε ένα πολιτισμικό φαινόμενο που χρονολογείται από τη δεκαετία του 1980, εποχή στην οποία κυριαρχεί ένα κλίμα όπου τα φιλελεύθερα φεμινιστικά ιδεώδη της ατομικής αυτονομίας, της ανεξαρτησίας και της

παρουσιάζεται μέσα από το είδος του chick-lit και τις επακόλουθες ταινίες και τηλεοπτικές μεταφορές, όπως οι πασίγνωστες περιπτώσεις του *Bridget Jones's Diary* και του *Sex and The City*.⁵

Εδώ το chick-lit, ως μια σχετικά νέα μορφή ρομαντικού παραμυθιού, προσφέρει μια πιο εξελιγμένη εικόνα για τις ζωές, τις σχέσεις και τις φιλοδοξίες των γυναικών για τις οποίες μιλά, κυρίως όμως σε ένα πλαίσιο όπου η «προσμονή χαράς» έχει αντικατασταθεί σε μεγάλο βαθμό από την ενεργή αναζήτηση και εμπειρία της «τωρινής ευχαρίστησης» (Kiernan 2006: 208). Για παράδειγμα, στη ροζ λογοτεχνία όχι μόνο δεν παρουσιάζεται το φαινόμενο να σκοτώνονται οι ηρωίδες όταν δεν βρίσκουν τον «σωστό άνδρα», όπως συμβαίνει σε παλαιότερα είδη λογοτεχνίας αλλά, τουναντίον, συχνά οι ηρωίδες τείνουν να «πετυχαίνουν όλες» (do all succeed), ακόμα και όταν δεν καταφέρνουν τον «απόλυτο στόχο» (Gamble 2009). Ακόμα, δηλαδή, και όταν το ρομαντικό παραμύθι παραμένει στο επίκεντρο της ζωής των γυναικών στη ροζ λογοτεχνία, ο «αληθινός έρωτας» και το «έζησαν αυτοί καλά και εμείς καλύτερα» έρχονται συχνά σε δεύτερη θέση σε σχέση με τους μετασχηματισμούς του εαυτού (Isbister 2009).

Πιο αναλυτικά, η παραδοσιακή ρομαντική φόρμουλα περιστρέφεται γύρω από μια αδρομερή βασική παραμυθένια ιστορία – μια ελκυστική, αλλά όχι όμορφη, ανύπαντρη γυναίκα συναντά έναν άνδρα μεγαλύτερό της στον οποίο προσκολλάται απεγνωσμένα και παρά το ότι αρχικά αντιμετωπίζει δυσκολίες στην αναζήτηση της αγάπης, δυσκολίες που συχνά βασίζονται σε παρεξηγήσεις μεταξύ τους, τελικά ανταμείβεται με την αγάπη του εν λόγω άνδρα ή με έναν γάμο ή, ακόμα καλύτερα, και με τα δύο (Kiernan 2006: 208). Τα παραμύθια, όμως, τόσο του παρελθόντος όσο και του σύγχρονου κόσμου, διηγούνται όλες αυτές τις συγκρούσεις, τις αντιφάσεις και τις επιπλοκές της καθημερινής ζωής παράλληλα με τα «ταξίδια της ανακάλυψης του εαυτού», την αναγνώριση και την αντιμετώπιση των εσωτερικών ανησυχιών και επιθυμιών. Έτσι, όμως, ενώ η παραμυθένια πλοκή μπορεί να προσφέρει μια υπόσχεση ή ένα ιδανικό για το οποίο αξίζεις να αγωνιστείς, σπάνια προσφέρει λύσεις παρέχοντας έναν διερευνητικό χώρο για τη συλλογική διαπραγμάτευση των κοινωνικών ζητημάτων (Isbister 2009).

Ασχέτως, πάντως, αν η έλξη όλων αυτών των μυθιστορημάτων έγκειται στην παραμυθένια ιστορία τους, στο «καλό τέλος» τους, στην αφήγηση των όποιων παρεκκλίσεων και παρεκτροπών ή ακόμα και στην έλλειψη δυσνόητων λέξεων,

ελευθερίας επιλογής θεωρούνται πια «κοινή λογική». Ως λόγος, δηλαδή, που διαμορφώνεται από πολλαπλές και διαφορετικές επιρροές, ο μεταφεμινισμός θεωρεί ότι οι φεμινιστικοί αγώνες έχουν πραγματώσει την ισότητα των φύλων και τις ευκαιρίες για τις γυναίκες σε όλες τις πτυχές της οικονομικής, κοινωνικής, επαγγελματικής, πολιτικής και προσωπικής ζωής (Isbister 2009).

⁵ Το *Bridget Jones's Diary* της Helen Fielding (1996) με την ομώνυμη κινηματογραφική μεταφορά (2001) του και η τηλεοπτική σειρά του αμερικανικού καλωδιακού καναλιού HBO, *Sex and the City* (1998-2004) που βασίζεται εν πολλοίς στο ομότιτλο, κατά βάση αυτοβιογραφικό, βιβλίο της Candace Bushnell (1997) είναι τα βασικά κείμενα, τα οποία στην τηλεοπτική και κινηματογραφική εκδοχή και μορφή τους, εκτός της αίσθησης που προκάλεσαν, τράβηξαν και το επιστημονικό ενδιαφέρον σχετικά με το είδος του μεταφεμινιστικού ρομάντζου. Τα εν λόγω κείμενα, ειδικά το *Bridget Jones's Diary* με την αρχική μορφή του ως μυθιστορήματος, απέσπασαν ιδιαίτερα θετικές κριτικές, επομένως ο συνδυασμός «ποιότητας» και ταυτόχρονης μαζικής αποδοχής και εμπορικής επιτυχίας είναι ιδιαίτερα σημαντικός στην κατανόηση του φαινομένου. Εξάλλου, η προέλευση και σχηματοποίηση του chick-lit συνδέεται άρρηκτα με το συγκεκριμένο έργο, το οποίο καθ' ομολογία της συγγραφέως του έχει πάρει στοιχεία από το κλασικό μυθιστόρημα της Jane Austen, *Pride and Prejudice* (1813), αναδεικνύοντας έτσι τόσο την σχέση της ροζ λογοτεχνίας με παλαιότερες μορφές γυναικείας λογοτεχνίας, όσο και τις διαφορές τους (Ferriss και Young 2006: 4-5).

αυτό που είναι σαφές είναι ότι απευθύνονται σε γυναίκες όλων των ηλικιών, φυλών, εθνών, τάξεων, εκπαιδευτικών και πολιτισμικών επιπέδων, καθώς αποκάλυπτουν τη σημασία της ανάγνωσης ως πρακτική κατανάλωσης κειμένου και μορφή απόλαυσης και ευχαρίστησης (Frenkel 2019: 173). Η βίωση ευχαρίστησης από την ανάγνωση λαϊκών μυθιστορημάτων εξαρτάται και από την γνώση ότι είναι απλώς φανταστικές ιστορίες, ειδικά με την περίφημη ιστορία της νεράιδας, και άρα η αναγνώστρια μπορεί να «αφεθεί» στην ιστορία και στις φαντασιώσεις της χωρίς να ανησυχεί για τη σημασία τους στην πραγματικότητα (Ang 1987: 657). Από την άλλη, βέβαια, υπάρχει το ζήτημα ότι κάθε μυθιστορηματική αποτύπωση καθιστά δυσδιάκριτα τα όρια ανάμεσα στο πραγματικό και στο φανταστικό και κατ' επέκταση αμφισβητήσιμη την αιτίαση ότι τα ροζ μυθιστορήματα δεν συμβάλλουν με κανέναν τρόπο στη διαμόρφωση των κυρίαρχων τάσεων στο πεδίο της κουλτούρας.

Η όλη αυτή συζήτηση, βέβαια, σχετίζεται με το ευρύτερο ζήτημα του κατά πόσο οι αναπαραστάσεις της λογοτεχνικής γραφής αποτυπώνουν με διαφοροποιήσεις ή μετουσιώνουν πλήρως όσα διαδραματίζονται στην κοινωνική πραγματικότητα. Κατά βάση και σύμφωνα με την Οικονομίδου (2004: 8), «δεν απεικονίζουν ακριβώς την κοινωνική πραγματικότητα αλλά μάλλον τον τρόπο με τον οποίο συγκεκριμένοι δημιουργοί σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο ερμηνεύουν αυτήν την πραγματικότητα». Όπως θα συμπλήρωνε και η Theodoropoulou (2018: 78), οι στάσεις και συμπεριφορές που αναπαρίστανται στη ροζ λογοτεχνία δεν αποτελούν ένα «αδρανές κείμενο», αλλά μάλλον μια «δυναμική κοινωνική δράση». Η ροζ μυθοπλασία μπορεί να θεωρηθεί ότι αντικατοπτρίζει μόνο την κοινωνία στην οποία δημιουργείται, αλλά και ότι σε κάποιον βαθμό έχει αντίκτυπο σε αυτήν, κάτι που φαίνεται ποσοτικά από τις πωλήσεις των εν λόγω βιβλίων και ποιοτικά από το εύρος των συζητήσεων που εγείρουν σε διαζώσης και διαδικτυακές συζητήσεις (2018: 70). Σε κάθε περίπτωση, δεν μπορεί να μην ειπωθεί ότι οι πολιτισμικές αναπαραστάσεις στο chick-lit αποτελούν σε κάποιον βαθμό μια αντανάκλαση, συχνά αποτύπωση, της κοινωνίας στην οποία εμφανίστηκε ως είδος και, ταυτόχρονα, λειτουργούν ως όχημα για την περαιτέρω εξέλιξη και διαμόρφωση των κοινωνικών ζητημάτων που αναπαριστούν (Pérez-Serrano 2009).

Έτσι, το chick-lit μπορεί να οριστεί ως μια μορφή γυναικείας μυθοπλασίας με βάση το αντικείμενό της, τον χαρακτήρα της, το κοινό της και το αφηγηματικό στυλ της (Ferriss και Young 2006: 3). Σ' αυτό ακριβώς το πλαίσιο η ροζ λογοτεχνία, ως μια κατεξοχήν μορφή «δημοφιλούς ρομαντικής μυθοπλασίας», συσχετίστηκε με το σύγχρονο ρομάντζο (romance) τύπου Harlequin, από το όνομα του πασίγνωστου αμερικανικού εκδοτικού οίκου, το οποίο χαρακτηρίζεται από την πρωτοκαθεδρία του ζευγαριού. Για την Harzewski (2006: 31), πάντως, παρόλο που συχνά εξομοιώνεται ο όρος «ρομάντζο» με την κλασική και δημοφιλή ενσάρκωσή του ως Άρλεκιν, το chick-lit έχει περισσότερη λογοτεχνική εγγύτητα με την πεζογραφική αποτύπωση του ρομάντζου. Η ροζ λογοτεχνία, δηλαδή, θεωρείται μερικές φορές απλώς ως μια ανανεωμένη έκδοση, ένας επαναπροσδιορισμός ή ακόμα και μια μετονομασία άλλων παραδοσιακών μορφών δημοφιλούς λογοτεχνίας, όπως του ρομάντζου και της ρομαντικής μυθοπλασίας (Montoro 2012: 7). Είναι σαφές πάντως πως η απόπειρα εννοιοποίησης του «ρομάντζου» και της «ρομαντικής μυθοπλασίας», παράλληλα με μια προσπάθεια δόκιμης και κοινά αποδεκτής ταξινόμησης των επιμέρους παραλλαγών τους, καθώς και σύνδεσής τους με τη ροζ λογοτεχνία, είναι ένα «εξαιρετικά περίπλοκο εγχείρημα» (2012: 10).

Αναφορικά με άλλες ομοιότητες μεταξύ των ρομάντζων και του chick-lit, αυτές αφορούν το φύλο των συγγραφέων και των αναγνωστών, καθώς και οι δύο μορφές γράφονται βασικά από γυναίκες για γυναίκες· μια «στερεοτυπική θηλυκοποίηση» των θεμάτων και των ιδανικών που παρουσιάζονται στα μυθιστορήματα· ο καταφανώς εμπορευματοποιημένος χαρακτήρας τους· και η ρομαντική προσέγγιση ως βασικό συστατικό σε σχέση με τη δομή της πλοκής (2012: 11). Ωστόσο, σε αντίθεση με το παραδοσιακό ρομάντζο, η ροζ λογοτεχνία προσφέρει ένα πολύ πιο ρεαλιστικό πορτρέτο της ζωής μιας ελεύθερης γυναίκας και των σχέσεων που συνάπτει (Harzewski 2006: 30). Σε κάθε περίπτωση, αν και αντιπροσωπεύουν μια νέα κατεύθυνση στα γυναικεία δημοφιλή κείμενα, τα έργα της ροζ λογοτεχνίας που άρχισαν να αναδύονται στα τέλη της δεκαετίας του 1990 παρουσιάζουν πολλές ομοιότητες με προηγούμενα μυθιστορήματα που παράγονταν για γυναίκες. Αυτά περιλαμβάνουν τόσο την επικέντρωση σε μια «γυναικεία φωνή και αφηγηματική άποψη», όσο και στην απεύθυνσή τους στο γυναικείο κοινό και την προτίμησή τους γι' αυτό το κοινό (Mabry 2006: 192). Εδώ η συνήθης χρήση του πρώτου προσώπου αφήγησης ως τεχνικής συνδέει το chick-lit με ένα μεγάλο μέρος της γυναικείας μυθοπλασίας προηγούμενων γενεών (Ferriss και Young 2006: 4). Με άλλα λόγια, ο σε πρώτο πρόσωπο, εξομολογητικός τρόπος που συχνά υιοθετείται στα έργα της ροζ λογοτεχνίας ενισχύει περαιτέρω την ταύτιση με τις ηρωίδες, αλλά και παραπέμπει σε κάποιον βαθμό σε ορισμένες από τις σύγχρονες μορφές απομνημονευμάτων και αυτοβιογραφιών (Benstock 2006: 256). Εξάλλου, οι ηρωίδες αναπτύσσουν συνήθως παράλληλα και ένα αυτοσαρκαστικό χιούμορ που όχι μόνο διασκεδάζει, αλλά και φέρνει πιο κοντά τις αναγνώστριες με τις πρωταγωνίστριες των ιστοριών και τη ρεαλιστικά αποτυπωμένη ανθρώπινη φύση τους (Ferriss και Young 2006: 4).

Είναι σαφές άρα πως η ροζ λογοτεχνία μπορεί να μελετηθεί στο πλαίσιο της λεγόμενης «γυναικείας γραφής» και σε σχέση με τη συνολική ιστορία του μυθιστορήματος. Για παράδειγμα, ο τρόπος που λαμβάνει χώρα η περιθωριοποίηση του chick-lit ως μυθιστορηματικού είδους παραπέμπει στον τρόπο που η ευρύτερη ακαδημαϊκή κοινότητα έθετε στο περιθώριο για πολύ καιρό τη γυναικεία γραφή (Wilson 2012: 96). Βέβαια, η ροζ λογοτεχνία, όπως και άλλες λογοτεχνικές τάσεις, είναι ένα είδος που έτσι και αλλιώς προσδιορίζεται και κρίνεται τόσο κοινωνικά όσο και ιστορικά (Smith 2008: 6). Για αυτό και, από την άλλη, απομακρύνεται από τις παλαιότερες μορφές γυναικείας λογοτεχνίας με διάφορους τρόπους, όσο και αν η «γυναικεία οπτική γωνία/ματιά», αποτέλεσε διστορικά τη βασική τεχνική ώστε ένα κείμενο να καθίσταται «θηλυκό» ή έστω γυναικεία προσανατολισμένο (Mabry 2006: 195). Αυτοί οι τρόποι περιλαμβάνουν την έμφαση στον ρόλο των σεξουαλικών περιπετειών στη ρομαντική αναζήτηση, τη φύση της κατάληξης μιας ρομαντικής πλοκής, τη σημασία των εμπειριών της ηρωίδας στον κόσμο της εργασίας και την εξέλιξή της ως επαγγελματία, τη χαρά και παρηγοριά που βρίσκει η ηρωίδα για τον εαυτό της κυρίως μέσα από τα καταναλωτικά αγαθά, αλλά και το πρόταγμα του χιούμορ έναντι οποιασδήποτε κατάστασης – με το τελευταίο να υποδηλώνει, σύμφωνα με την Wells (2006: 49), ότι το chick-lit θα πρέπει να γίνεται ξεκάθαρα αντιληπτό ως μυθοπλασία και όχι ως λογοτεχνία. Όπως θα συμπλήρωνε και η Benstock (2006: 253), πρόκειται πράγματι για μια «νέα γυναικεία μυθοπλασία», αλλά και μια «μυθοπλασία για τη νέα γυναίκα».

2. Ο παγκοσμιοποιημένος χαρακτήρας της ροζ λογοτεχνίας

Η δημοφιλής γυναικεία μυθοπλασία, όπως το chick-lit, μπορεί να ειπωθεί ότι αποτελεί ταυτόχρονα και αντιφατικά ένα συνολικό είδος και μαζί πολλά επιμέρους είδη – εξάλλου η ασάφεια και η αμφισημία βρίσκονται έτσι και αλλιώς στον πυρήνα του είδους (Ferriss και Young 2006: 9). Όπως θα έλεγε και η Whelehan (2009), το είδος της ροζ λογοτεχνίας «ταξιδεύει πολύ πέρα από τον αρχικό ορισμό του», επιτρέποντας έτσι να εξεταστούν διάφορες τάσεις και αναμίξεις, αλλά η καταχρηστική κατηγοριοποίηση πολλών κειμένων σε διάφορα υποείδη του chick-lit θα μπορούσε να προκαλέσει μια παραπλανητική ομοιογένεια που αρνείται, ή έστω υποκρύπτει, την επιρροή άλλων ειδών ή τάσεων. Οι δε διασταυρώσεις της ροζ λογοτεχνίας με άλλα είδη, όπως για παράδειγμα η περίπτωση των *chick-lit μυστηρίων*, δείχνει ότι ως είδος δεν έχει διατρέξει ακόμα συνολικά την πορεία του, έχει χώρο περαιτέρω ανάπτυξης, αλλά και ενίσχυσης της πολιτισμικής σημασίας και αξίας του (Fasselt 2019: 5). Έτσι, από τη μια η ροζ λογοτεχνία μπορεί να αποτελείται από κλασικού τύπου ρομάντζα έως και αστυνομικά θρίλερ, αλλά από την άλλη έχει επίσης ένα μοτίβο ομοιότητας που διαπερνά όλες αυτές τις μορφές και το οποίο έγκειται ουσιαστικά στην ιδέα της ευχαρίστησης. Πιο συγκεκριμένα, η απόλαυση, ως μια ιδιότυπη ομπρέλα, είναι μονίμως παρούσα και συγχρόνως διαφορετική, κατά τρόπο ώστε, οποιαδήποτε στυλιστική μορφή και αν έχει αυτού του είδους η γυναικεία λογοτεχνία, να αποτελεί ένα δυναμικό κοινωνικό κατασκευάσμα που, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, προκαλεί συναισθήματα ευχαρίστησης (Frenkel 2019: 172-3).

Αυτή η *οιονεί οικουμενική* διάσταση της ροζ λογοτεχνίας σχετίζεται με τις παγκοσμιοποιημένες διαστάσεις της (Myambo 2020). Όπως θα έλεγαν και οι Butler και Desai (2008: 5), το chick-lit θα πρέπει σε κάποιον βαθμό να γίνεται αντιληπτό ως ένα παγκοσμιοποιημένο γυναικείο είδος λογοτεχνίας. Η κριτική εδώ περιστρέφεται γύρω από το ότι οι συνήθως διασκεδαστικές εκδοχές της παγκόσμιας ροζ λογοτεχνίας προωθούν μια επιφανειακή μορφή απελευθέρωσης των γυναικών σε βάρος μιας πιο ριζοσπαστικής εμπλοκής για τα ζητήματα καταπίεσης που εκατομμύρια γυναίκες εξακολουθούν να αντιμετωπίζουν στην καθημερινότητά τους (Myambo 2020: 127). Για αυτό και, επειδή προφανώς το chick-lit δεν είναι ένα άκαμπο είδος, οι κατά τόπους συγγραφείς το χρησιμοποιούν με τον δικό τους τρόπο, προκειμένου να αλληλεπιδράσουν σύμφωνα με την αντίληψή τους με το κοινό στο οποίο απευθύνονται (Spencer 2019: 166). Σύμφωνα μάλιστα με τις Butler και Desai (2008: 26-7), οι τρόποι με τους οποίους οι συγγραφείς αναπτύσσουν τη δική τους ροζ λογοτεχνία δεν συνιστά αδυναμία να ακολουθήσουν τους κώδικες της δημοφιλούς αμερικανοκεντρικής μυθοπλασίας, αλλά μορφές και εκδοχές που δοκιμάζουν τα όρια του chick-lit και επανεγγράφουν το είδος θέτοντας κάθε φορά υπό αμφισβήτηση ορισμένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του είδους – από την ηλικία και τη φυλή της ηρωίδας, μέχρι την κοινωνική και οικονομική της κατάσταση.

Για την Spencer (2019: 158-9), πρόκειται για ένα πλαίσιο στο οποίο οι δυτικές μορφές της ροζ λογοτεχνίας θα μπορούσαν να νοηθούν ως το κυρίαρχο ρεύμα στο είδος (mainstream chick-lit), ενώ οι περιφερειακές και τοπικές προσπάθειες ως επιμέρους «είδη εξέγερσης» (uprising genres), με την έννοια ότι γράφονται συχνά από γυναίκες συγγραφείς που προσπαθούν να αντισταθούν, να υπονομεύσουν, να ανανεώσουν και να επανεξετάσουν τις αντίστοιχες mainstream εκδοχές. Για παράδειγμα, στα έργα του chick-lit που μελετά η Myambo (2020), οι ιστορίες τους

παρουσιάζουν ουσιώδεις ομοιότητες παρά το γεγονός ότι λαμβάνουν χώρα σε διαφορετικές πόλεις μεγάλων αναπτυσσόμενων χωρών ανά τον κόσμο, όπως το Γιοχάνεσμπουργκ, το Δελχί και η Σαγκάη. Πιο συγκεκριμένα, αν και τα «αφηγηματικά σύμπαντα» μπορεί να είναι γεωγραφικά απομακρυσμένα μεταξύ τους αλλά και με εκείνα των αντίστοιχων της κυρίαρχης δυτικής ροζ λογοτεχνίας, οι νεοφιλελεύθερες «φεμινιστικές επιλογές» των ηρωίδων περιστρέφονται και αναπτύσσονται γύρω από χώρους πολιτισμικής εγγύτητας, όπως τα μεγάλα εμπορικά κέντρα, τα νυχτερινά μαγαζιά με ξένη μουσική και τα σύγχρονα καφέ. Η κοινωνικοοικονομική ανεξαρτησία και η θέση στη μεσαία τάξη της πρωταγωνίστριας ενισχύονται από τους παγκοσμιοποιημένους αλλά πρόδηλα δυτικοποιημένους χώρους στους οποίους λαμβάνει χώρα η αφήγηση. Ωστόσο, λόγω της ακραία ανομοιόμορφης ανάπτυξης η σχετικά απελευθερωμένη ζωή της πρωταγωνίστριας διαδραματίζεται μόνο σε αυτά τα περιβάλλοντα, περιορίζοντας έτσι την ικανότητα της ηρωίδας να μετασηματίσει την κυρίαρχη εθνική και τοπική κουλτούρα, αλλά και την επιθυμία της να έχει την ίδια ανεξαρτησία που απολαμβάνει μια αντίστοιχη γυναίκα του δυτικού κόσμου οπουδήποτε στην πατρίδα της (2020: 113).

Βέβαια, η δυτικοκεντρική κοινωνική κατασκευή της θηλυκότητας και η ταυτότητα φύλου σε κλασικά έργα της ροζ λογοτεχνίας όπως το *Bridget Jones's Diary* αποτελούν εξίσου περίπλοκα θέματα (Wilson 2012: 85), τα οποία περιλαμβάνουν, μεταξύ άλλων, ζητήματα σεξουαλικότητας, επαγγελματικού προσανατολισμού, διάφορων πολιτισμικών πιέσεων και ατομικών επιθυμιών στο πλαίσιο μιας ευρύτερης, μεταφεμινιστικά προσανατολισμένης καταναλωτικής κουλτούρας. Η Séllei (2006), όμως, μιλά για το γενικότερο «φαινόμενο Bridget Jones», δηλαδή την πολιτισμική και ιδεολογική επίδραση σε μια σύνθετη κοινωνικοπολιτική και ιστορική στιγμή, που είχε το εν λόγω εμβληματικό έργο στην κοινωνία της Ουγγαρίας. Σύμφωνα με την τελευταία, αυτή η επιρροή δεν πρέπει να προσεγγιστεί αποκλειστικά ως μορφή πολιτισμικής κυριαρχίας και εξάρτησης, αλλά ως συμβολή σε ένα νέο πολυεθνικό πολιτισμικό δημιούργημα (2006: 173). Στην ίδια ακριβώς κατεύθυνση είναι και η επισήμανση των Chambers κ.α. (2019: 84) στη μελέτη τους για τη μουσουλμανική ροζ λογοτεχνία, όπου περιγράφουν το πώς η αγορά επιδιώκει να κατασκευάσει και μια εμπορικά πετυχημένη «μουσουλμανική Bridget Jones». Είναι πάνω σε αυτή τη λογική που, σύμφωνα με την Pérez-Serrano (2009), η ροζ λογοτεχνία αλλά και οι υπόλοιπες αφηγηματικές εκδοχές και παραλλαγές της στον κινηματογράφο και στην τηλεόραση θα πρέπει να γίνονται αντιληπτές ως κομμάτι ενός ευρύτερου φαινομένου το οποίο θα μπορούσε συνολικά να αποκληθεί ως η «κουλτούρα του chick-lit».

Ειδικότερα, τα μυθιστορήματα της ροζ λογοτεχνίας συμβάλλουν με τον ένα ή τον άλλο τρόπο από κοινού στη διαθεματικά προσανατολισμένη διαμόρφωση ενός υπερεθνικού θηλυκού υποκειμένου που ενσωματώνει τις δομές και λογικές του νεοφιλελευθερισμού, τους θεσμούς της ετεροκανονικότητας και τις προβληματικές διαστάσεις του ρατσισμού. Είναι στη βάση αυτή που οι αφροαμερικανίδες απέκτησαν στην πορεία το δικό τους είδος, το *sistah-lit*, μια ομάδα δηλαδή έργων τα οποία επικεντρώνονται στο πώς η φυλή διαφοροποιεί κοινωνικά, πολιτικά και ιστορικά τις λευκές (*chicks*) και μαύρες (*sistahs*) ηρωίδες, αλλά και τις δυσκολίες του να είσαι γυναίκα, ανεξάρτητη, ανύπαντρη, αλλά και μαύρη στη σύγχρονη πραγματικότητα (Guerreo 2006). Οι πρωταγωνιστές του *sistah-lit* είναι επίσης γυναίκες καριέρας και ανήκουν στη μεσαία τάξη, αλλά το γεγονός ότι είναι

μαύρες έχει σημαντικές συνέπειες που τις διαχωρίζουν από τις αντίστοιχες ηρωίδες της κλασικής ροζ λογοτεχνίας (2006: 89). Για παράδειγμα, στο *belle-lit*, ένα υποείδος της ροζ λογοτεχνίας που επικεντρώνεται στις λευκές γυναίκες του αμερικανικού Νότου, λόγω και της φυλετικής διάστασης, διατηρούνται οι βασικές έμφυλες προσδοκίες του «κλασικού *chick-lit*» (Boyd 2006: 171).

Σε μια παρόμοια λογική κινούνται και οι μελέτες για τη μουσουλμανική ροζ λογοτεχνία. Έτσι, στο μουσουλμανικό *chick-lit* που μελετά η (Newns 2018), η προσωπική πίστη και η πνευματικότητα αποτελούν το πρότυπο και το όχημα για πιο δίκαιες, έντιμες και ισότιμες σχέσεις μεταξύ των φύλων. Πιο συγκεκριμένα, η πορεία των ηρωίδων για την ανακάλυψη του εαυτού τους άλλοτε μοιάζει πολύ με αυτές των αντίστοιχων δυτικών μυθιστορημάτων, άλλοτε όμως δεν περιορίζεται απλώς σε μια σύγκρουση ανάμεσα στην προκρινόμενη από την κοινωνική εξέλιξη σεξουαλική απελευθέρωση και τη νοσταλγική επιστροφή στα μουσουλμανικά συντηρητικά ήθη της γυναικείας σεξουαλικότητας, αλλά αναδεικνύεται μέσα από το «πνευματικό ταξίδι προς τον Θεό» (2018: 12-3). Από την άλλη, θα πρέπει να επισημανθεί ότι ο χαλαρός, επιφανειακός τόνος, που αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό του, έτσι και αλλιώς προβληματικού όρου, *chick-lit*, ενέχει ταυτόχρονα και μια θετική διάσταση με την έννοια ότι λειτουργεί ενάντια στις συνήθεις εικόνες και απεικονίσεις δυστυχίας των μουσουλμάνων γυναικών αναπαριστώντας κάτι «ανάλαφρο», «αεράτο» και αναμφισβήτητο σχετιζόμενο με την επιδίωξη της ευτυχίας (Chambers κ.α. 2019: 84). Είναι δε σαφές πως όταν η απομάκρυνση από τα αρνητικά στερεότυπα των «μίζερων» μουσουλμάνων γίνεται με όχι απλοϊκές ιστορίες ευτυχίας τους, τότε μόνο η μουσουλμανική ροζ λογοτεχνία προχωρά πέρα από τα επαναλαμβανόμενα κλισέ που κυριαρχούν (2019: 87).

Βέβαια, η προβληματική διάσταση των κλισέ και στερεοτύπων αφορά συνολικά το είδος της ροζ λογοτεχνίας και των επιμέρους υποειδών της. Για παράδειγμα, ακόμα και στην περίπτωση του *αντι-chick-lit*, δηλαδή μιας σειράς γυναικείων μυθιστορημάτων που με παιγνιώδη τρόπο επιχειρούν σκόπιμα την ανατροπή της κλασικής ρομαντικής ιστορίας, η πλοκή δεν καταφέρνει να απεγκλωβιστεί από τους συνήθεις μύθους και τελικά υποπίπτει σε αυτούς (Gamble 2009). Με τον ίδιο τρόπο λειτουργούν και μια σειρά από μυθιστορήματα εφηβικής φαντασίας ως εκδηλώσεις του *chick-lit* (Whelehan 2009). Ο συνδυασμός εν προκειμένω της ροζ λογοτεχνίας και της λογοτεχνίας για παιδιά, εφήβους και νεαρούς ενήλικες δημιουργεί ένα νέο υποείδος, το *chick-lit jr.*, το οποίο με κατά βάση στερεοτυπική λογική ασχολείται με κλασικά ζητήματα των μυθιστορημάτων για παιδιά και νέους, όπως αυτά της ενηλικίωσης, της ταυτότητας, της σεξουαλικότητας και της κουλτούρας (Johnson 2006: 141). Αν και η Whelehan (2009) θεωρεί ότι η χρήση των όρων «*chick lit jr.*» ή «*teen chick lit*» δεν είναι παραγωγική από άποψη κριτικής, επισημαίνει ωστόσο το πώς τα πορώδη όρια ανάμεσα σε ορισμένα έργα της εφηβικής μυθοπλασίας και στη ροζ λογοτεχνία δείχνουν ότι διάφορα πολιτισμικά προϊόντα μπορούν να κινούνται με ευκολία ανάμεσα σε γενιές, όπως ακριβώς φανερώνει και το κλασικό παράδειγμα της ενσωμάτωσης του συνθήματος «*girl power*» από πέντε ενήλικες γυναίκες στην περίπτωση των διάσημων *Spice Girls*.

Αντίστοιχα, μπορεί στο υποείδος του *mommy-lit* οι ηρωίδες να μην είναι στην αναζήτηση του «σωστού άνδρα» (*Mr. Right*), βρίσκονται όμως σε μια διαρκή προσπάθεια συμφιλίωσης της οικογενειακής και επαγγελματικής ζωής τους σε σχέση με τα περιρρέοντα κλισέ και στερεότυπα (Hewett 2006: 120). Τα δε κείμενα του

mommy-lit που μελέτησε η Hewett (2006: 120) απέπνεαν μια διάχυτη απαισιοδοξία ως προς το ότι η εξισορρόπηση εργασίας και μητρότητας είναι στην καλύτερη περίπτωση ένα πάρα πολύ δύσκολο έργο και στη χειρότερη κάτι αδύνατο να επιτευχθεί. Στην ίδια κατεύθυνση βρίσκεται και ένα ακόμα υποείδος της ροζ λογοτεχνίας, το assistant-lit, το οποίο επικεντρώνεται σε νεαρές γυναίκες από «καλές οικογένειες» που έχουν συνήθως πρόσφατα αποφοιτήσει από κολλέγιο ή πανεπιστήμιο και αντιμετωπίζουν την άβολη είσοδό τους στους επαγγελματικούς χώρους εργασίας. Σε αυτά τα έργα παρουσιάζονται κατά πρόδηλα στερεοτυπικό τρόπο οι άδικες συμπεριφορές των, συνήθως δυσάρεστων, εργοδοτών και οι παράλογες δυσλειτουργίες των γραφειοκρατικών συστημάτων. Η όλη ταλαιπωρία σε συνδυασμό με την ανώτερη γνώση της ηρωίδας στα θέματα που ειδικεύεται, ανταμείβεται τελικά με την απομάκρυνσή της από τον «προβληματικό» χώρο εργασίας και την ανακάλυψη μιας νέας, πολύ πιο κατάλληλης καριέρας. Πλέον χαρακτηριστικό παράδειγμα του εν λόγω υποείδους είναι το *The Devil Wears Prada* (2003) της Lauren Weisberger, αλλά και το *The Nanny Diaries* (2002) των Emma McLaughlin και Nicola Kraus, το οποίο εντάσσεται σε μια αντίστοιχη υποκατηγορία, αυτή του nanny-lit (Hale 2006: 103).

Τέλος, αξίζει να γίνει ιδιαίτερη αναφορά και στην οριακή περίπτωση του παγκόσμιας εκδοτικής επιτυχίας βιβλίου της E.L. James, *Fifty Shades of Grey* (2011), το οποίο συμπλήρωσαν ως τριλογία οι επίσης εμπορικές επιτυχίες *Fifty Shades Darker* (2012) και *Fifty Shades Freed* (2012). Η εν λόγω τριλογία αποτελεί κατεξοχήν περίπτωση έργου που προκάλεσε αντιδράσεις αναφορικά με το είδος της λογοτεχνίας που γράφεται από γυναίκες συγγραφείς, αλλά και μια σαφή ένδειξη για το κατά πόσο οι γυναίκες αποτελούν μια ιδιαίτερα σημαντική αγορά για τον χώρο τόσο του chick-lit όσο και της ερωτικής, συχνά πορνογραφικά προσανατολισμένης, λογοτεχνίας (Deller, Harman και Jones 2013). Βέβαια, ο ιδιαίτερος συνδυασμός του εκκεντρικού σεξ και της αδιαπραγμάτευτης ετεροπατριαρχικής πολιτικής για το φύλο καθιστά αμφισβητήσιμη την απροβλημάτιστη ένταξη της τριλογίας *Fifty Shades* στο είδος της ροζ λογοτεχνίας. Αντ' αυτού, θα πρέπει, σύμφωνα με την Dymock (2013: 883), να προσεγγιστεί ως μια μορφή μετα-chick-lit όπου η μέση αναγνώστρια αναστέλλει στιγμιαία την επανάληψη που βιώνει στην επαγγελματική και προσωπική ή οικογενειακή ζωή της μέσω μιας πιο γαργαλιστικής αλλά ταυτόχρονα και πιο συντηρητικής, εναλλακτικής ιστορίας. Και αυτό διότι εδώ οι υπερβολικές, σχεδόν παραβατικές, σεξουαλικές δράσεις αντί να λειτουργούν ως μια ουτοπική στρατηγική που θα μπορούσε να οριοθετήσει τις παραμέτρους της σεξουαλικής επιθυμίας, καταλήγουν να συνιστούν έναν μηχανισμό μέσω του οποίου ενισχύονται η λογική του καπιταλισμού και οι θεσμοί της ετεροκανονικότητας (Dymock 2013).

3. Σταχυολογώντας τις κριτικές αιτιάσεις για τη ροζ λογοτεχνία

Σύμφωνα με τις Gill και Herdieckerhoff (2006: 490), η ανησυχία σχετικά με τον ιδεολογικό χαρακτήρα της ρομαντικής μυθοπλασίας αποτελεί κοινό τόπο για τη φεμινιστική σκέψη εδώ και πάνω από μισό αιώνα. Στη δεκαετία του 1960 και του 1970, μάλιστα, τα ρομαντικά μυθιστορήματα θεωρούνταν μια «σαγηνευτική παγίδα» που δικαιολογούσε την υποταγή των γυναικών στους άνδρες, αναπαράγοντάς την ως ένα είδος «ψευδούς συνείδησης» (2006: 490-1). Αντιμετωπίζονταν,

δηλαδή, ως ένα ιδιότυπο πολιτισμικό εργαλείο πατριαρχικής εξουσίας που εμποδίζει τις γυναίκες να αναγνωρίσουν τις πραγματικές συνθήκες ζωής τους, αλλά και αποσπά την ατομική και συλλογική προσοχή τους από πιο σημαντικά πράγματα στα οποία θα έπρεπε να στρέψουν τις όποιες ενέργειές τους. Ακόμα, όμως, και στη σύγχρονη ροζ λογοτεχνία, στην οποία οι γυναίκες παρουσιάζονται να έχουν κατακτήσει κοινωνικές θέσεις και στόχους που ήταν αδιανόητοι στις αρχές του εικοστού αιώνα, αυτές εξακολουθούν σε μεγάλο βαθμό να αντιμετωπίζουν διακρίσεις και ανισότητες που αποδεικνύουν ότι η πατριαρχία συνεχίζει να διαπερνά τη ζωή τους. Οι πατριαρχικές, δηλαδή, προσεγγίσεις διαπερνούν το *chick-lit* και διαμορφώνουν τις ζωές των πρωταγωνιστριών ακόμη και στα πιο προοδευτικά κείμενα του είδους, παρά το ότι τονίζεται η σημασία της επιλογής και του αυτοπροσδιορισμού για τις γυναίκες (Pérez-Serrano 2009).

Πιο ειδικά, το μεταφεμινιστικό ρομάντζο αποτελεί έναν ιδεότυπο του μαξιμαλισμού του νεοφιλελεύθερου υποκειμένου, είναι δηλαδή τόσο αιτία όσο και σύμπτωμα μιας υστερο-νεωτερικής κουλτούρας που από τη μια «εκσυγχρόνισε» την έννοια του γάμου και από την άλλη «ιδιωτικοποίησε» το συναίσθημα, με την έννοια της πλήρους εξατομίκευσης στο πεδίο των προσωπικών σχέσεων (Hey 2009: 72). Είναι ένα είδος στο οποίο επανeggiράφεται το κλασικού τύπου ρομάντζο με έναν τρόπο που όχι μόνο δεν αμφισβητεί στη βάση του την πατριαρχική λογική και δεν επιτρέπει τις πολυσύνθετες προσεγγίσεις στις έννοιες της εξουσίας, της υποκειμενικότητας και της επιθυμίας, αλλά αντίθετα υποστηρίζει, με έναν μάλλον μονολιθικό τρόπο, τη «σωτηρία» των γυναικών μέσω των απολαύσεων του σώματος και της ύπαρξης ενός «καλού» άνδρα στη ζωή τους (Gill και Herdieckerhoff 2006: 500). Βέβαια, αν και οι ηρωίδες της ροζ λογοτεχνίας παρουσιάζονται συχνά ως αφελείς, χωρίς αυτοπεποίθηση και έχοντας την ανάγκη να «διασωθούν από την ανεξαρτησία τους», αποτελούν γυναικείους χαρακτήρες οι οποίοι είναι πιο δυναμικοί και αποφασιστικοί να παλέψουν και να λύσουν τα όποια προβλήματά τους από αντίστοιχους χαρακτήρες άλλων μυθιστορηματικών κειμένων (Gill 2007: 238). Συχνά, όμως, αυτός ο δυναμισμός περιορίζεται μόνο στο πεδίο της σεξουαλικότητας, για αυτό και η Gill (2007: 247-8) θεωρεί ότι η απελευθερωμένη συζήτηση για τη σεξουαλικότητα στη ροζ λογοτεχνία λειτουργεί απλώς ως προκάλυμμα για τις πιο παραδοσιακές γυναικείες επιθυμίες, όπως ο γάμος και η μονογαμία. Εδώ το *chick-lit* λειτουργεί ως μια επανεφεύρεση των κωδίκων του ρομαντισμού για τη μεταφεμινιστική καταναλωτική κουλτούρα, στην οποία οι σεξουαλικές δεξιότητες και τα πειθαρχημένα σώματα παρουσιάζονται ως το, συχνά μοναδικό, «πρωτογενές κεφάλαιο» των γυναικών.

Βέβαια, το δαιδαλώδες ζήτημα της σεξουαλικότητας εγείρει μια σειρά από ζητήματα, που υπερβαίνουν τα όρια της παρούσας ανάλυσης, ταυτόχρονα όμως συνδέεται και με άλλες πλευρές που σχετίζονται περισσότερο με θέματα στυλ, αισθητικής και επικοινωνίας. Για παράδειγμα, προκειμένου να προσεγγίσει το γυναικείο αναγνωστικό κοινό και να διευκολύνει τη δυνητική αναγνώστρια να εντοπίσει αμέσως στις προθήκες των βιβλιοπωλείων και των καταστημάτων τα μυθιστορήματα της ροζ λογοτεχνίας, το σεξουαλικά προσανατολισμένο μάρκετινγκ του *chick-lit* επικεντρώνεται στα εξώφυλλα των βιβλίων τα οποία είναι συνήθως έντονα χρωματισμένα και χαρακτηρίζονται από εικόνες που παραπέμπουν στο όλο στυλ, όπως κραγιόν, πορτοφόλια, ποτήρια κοκτέιλ και γόβες στιλέτο (Mabry 2006: 194). Είναι πάνω σε αυτή τη γενικότερη συλλογιστική που τα βιβλία της ροζ λογοτεχνίας προορίζονται να αποτελούν καταφανώς αντικείμενα κατανάλω-

σης, επιτρέποντας έτσι στις αναγνώστριές τους μια «ασφαλή διέξοδο» για τις δικές τους καταναλωτικές φαντασιώσεις και ενισχύοντας τον πολυτελή τρόπο ζωής ως το βασικό μέσο δημιουργίας ταυτότητας και επίτευξης επιτυχίας τόσο στον προσωπικό όσο και στον επαγγελματικό τομέα. Με άλλα λόγια, υπονομεύοντας πολλές από τις ανησυχίες των σύγχρονων επαγγελματιών γυναικών μέσω του καταναλωτισμού, τα εν λόγω μυθιστορήματα παρέχουν μια προσωρινή, τουλάχιστον, ψευδαίσθηση της αίσθησης «να τα έχεις όλα» (Van Slooten 2006: 220). Έτσι, ο συνδυασμός του καταναλωτισμού με τον ρομαντισμό δημιουργεί ένα ισχυρό λογοτεχνικό είδος που παίζει με τις φαντασιώσεις και τις επιθυμίες των αναγνωστών, παρέχοντας με αυτόν τον τρόπο ένα ιδιότυπο συλλογικό υποκατάστατο με άξονα τη συνεχή και ατέρμονη κατανάλωση (2006: 237).

Αυτή η εμπορικά προσανατολισμένη διάσταση της ροζ λογοτεχνίας είναι που έχει προκαλέσει ακόμα περισσότερες συζητήσεις (Wilson 2012: 85). Μπορεί δηλαδή το chick-lit να εμφανίζεται αρχικά ως μια λογοτεχνική μορφή, αλλά λόγω του εμπορευματοποιημένου χαρακτήρα του και των πολυάριθμων τηλεοπτικών μεταφορών σχετίζεται άμεσα με τη δημοφιλή ψυχαγωγία και κουλτούρα. Ως εκ τούτου, αποτυπώνει εκ των πραγμάτων και τις διαμάχες για την ιεράρχηση ανάμεσα στην «υψηλή» και στη «λαϊκή» κουλτούρα (Harzewski 2006: 33). Το να κρίνεται, όμως, εκ των προτέρων ένα μεμονωμένο έργο της ροζ λογοτεχνίας, ή το είδος στο σύνολό του, ότι δεν έχει καμιά πραγματική λογοτεχνική αξία συνιστά, κατά μια έννοια, σύμπλευση με μια μακρά παράδοση απαξίωσης των γυναικών συγγραφέων και των αναγνωστών τους. Η υιοθέτηση αυτής της θέσης προφανώς δεν καθιστά αδύνατη τη μελέτη και κριτική της λογοτεχνικής αξίας του chick-lit, σημαίνει όμως ότι μια τέτοια προσπάθεια θα πρέπει να γίνεται με πλήρη επίγνωση του πώς οι γυναίκες συγγραφείς κατάφεραν ιστορικά με πολύ κόπο να καθιστούν ευδιάκριτη την παρουσία τους στον χώρο της λογοτεχνίας (Wells 2006: 48).

Βέβαια, η φεμινιστική σκέψη έχει αναπτύξει μια ιδιαίτερα επιφυλακτική σχέση με τη ροζ λογοτεχνία διότι αν και αντιπροσωπεύει μια σημαντική συμβολή στη γυναικεία γραφή από την άποψη της συνολικής απήχησης και δημοτικότητας, φαίνεται ταυτόχρονα, και σύμφωνα με τη βασική κριτική αιτίαση, να ενσωματώνει την ολέθρια διαιώνιση της στρεβλής ιδέας ότι οι γυναίκες πρέπει σε κάθε περίπτωση να βρουν τον «σωστό άνδρα» για να είναι πραγματικά ευτυχισμένες (Gamble 2009). Από την άλλη, όμως, όπως τονίζει η Spencer (2019) σε ένα άρθρο υπό τον τίτλο «Προς υπεράσπιση του chick-lit», παρόλο που το εν λόγω είδος έχει στηλιτευτεί ως ασήμαντο και επιπόλαιο επειδή ασχολείται επιφανειακά με τις εμπειρίες των γυναικών, υπάρχουν μορφές ροζ λογοτεχνίας που είναι πιο πολιτικά προσανατολισμένες και με περισσότερη κριτική διάθεση για την υφιστάμενη κοινωνική κατάσταση. Είναι σε αυτή τη βάση που σύγχρονες γυναίκες συγγραφείς υιοθετούν αυτό το είδος, επειδή ακριβώς τους επιτρέπει να προβληματιστούν, συχνά με τον μανδύα του χιούμορ και της ειρωνείας, σχετικά με πραγματικότητες που είναι περίπλοκες και αβέβαιες, να διαμορφώσουν τις σχέσεις μεταξύ των φύλων, να επαναπροσδιορίσουν τους ρόλους των γυναικών και να δομήσουν νέες θηλυκές υποκειμενικότητες.

Όπως, όμως, εξηγούν οι Ferriss και Young (2006: 2), ο λόγος που περιβάλλει τη ροζ λογοτεχνία είναι εξαιρετικά πολωμένος μεταξύ της απόλυτης απόρριψής της ως ανούσια μυθοπλασία και της απροβλημάτιστης αποδοχής από τις αναγνώστριές της που ισχυρίζονται ότι το chick-lit αντανakλά τις πραγματικότητες της ζωής για τις σύγχρονες ανύπαντρες γυναίκες. Πιο συγκεκριμένα, οι αντιδράσεις

χωρίζονται μεταξύ εκείνων που αναμένουν από τη γυναικεία λογοτεχνία να προωθή τον πολιτικό ακτιβισμό του φεμινισμού, να αναπαριστά τους αγώνες των γυναικών απέναντι στην πατριαρχική κουλτούρα και να προσφέρει εικόνες δυναμικών γυναικών που εμπνέουν, και εκείνων που υποστηρίζουν ότι τα γυναικεία μυθιστορήματα πρέπει να απεικονίζουν την πραγματικότητα της καθημερινότητας που αντιμετωπίζουν οι γυναίκες στη σύγχρονη ζωή (2006: 9). Στις περισσότερες περιπτώσεις, όμως, προκύπτει ένα χάσμα μεταξύ του τρόπου ζωής που αναπαρίσταται στις διάφορες εκδοχές της ροζ λογοτεχνίας και των πραγματικών εμπειριών της πλειοψηφίας των γυναικών ανά τον κόσμο (Arthurs 2003: 96). Σε κάθε περίπτωση, οι κριτικοί μελετητές του είδους επισημαίνουν πόσο ανέφικτο, σχεδόν αδύνατο, είναι να επιτευχθούν παράλληλα οι στόχοι που προκρίνονται στο chick-lit, δηλαδή μια τέλεια δουλειά, μια έξοχη εμφάνιση και μια ειδυλλιακά υπέροχη σχέση σε ένα πλαίσιο συνεχούς κατανάλωσης (Montoro 2012: 47).

Γενικότερα, η ροζ λογοτεχνία ως είδος αφορά, όπως ήδη έχει αναφερθεί, ιστορίες γύρω από τον κοινωνικό μετασχηματισμό που προκύπτει από τις διασταυρώσεις μεταξύ των μεταφεμινιστικών, νεοφιλελεύθερων και καταναλωτικών επιρροών στη δημοφιλή κουλτούρα (Isbister 2009). Πιο συγκεκριμένα, το chick-lit, σύμφωνα με τις Gill και Herdieckerhoff (2006), διατυπώνει μια διακριτά μεταφεμινιστική ευαισθησία που χαρακτηρίζεται από την έμφαση στις νεοφιλελεύθερες γυναικείες υποκειμενικότητες, στην αυτο-επιτήρηση και στον έλεγχο, την έννοια του σεξουαλικού σώματος ως βασική πηγή ταυτότητας για τις γυναίκες, τους λόγους γύρω από την αποφασιστικότητα, την αίσθηση δικαίωματος και την επιλογή που συνήθως αρθρώνονται στη βάση μιας κανονιστικής θηλυκότητας και του καταναλωτισμού, και την πεποίθηση της διαφορετικότητας των γυναικών και ανδρικών συναισθηματικών κόσμων. Αποτελεί, όμως, αμφίθυμη διάσταση στη ροζ λογοτεχνία η συχνή συνύπαρξη μιας αίσθησης αισιοδοξίας που καλλιεργείται από την κατανάλωση, την αυτο-εξέλιξη και την προσωπική ενδυνάμωση από τη μια, και ενός, συχνά καταθλιπτικού, τόνου απαισιοδοξίας αναφορικά με το κατά πόσο οι γυναίκες έχουν πραγματικά περισσότερες επιλογές για τη ζωή τους πέρα από το μοτίβο της ειδυλλιακής σχέσης και του «έζησαν αυτοί καλά και εμείς καλύτερα» (Murotsa 2019).

Αυτό, δηλαδή, που είναι συναρπαστικό στη ροζ λογοτεχνία είναι ο τρόπος με τον οποίο συνυπάρχουν αντιφατικοί (μετα-)φεμινιστικοί λόγοι. Για παράδειγμα, αναφορικά με τις σεξουαλικές σχέσεις, κυριαρχεί ένας λόγος ελευθερίας, απελευθέρωσης και αναζήτησης της απόλαυσης, ο οποίος συνυπάρχει με την εξίσου ισχυρή πεποίθηση ότι η μονογαμία αιχμαλωτίζει τις πραγματικές επιθυμίες των παντρεμένων γυναικών (Gill και Herdieckerhoff 2006: 500). Το πιο βασικό πρόβλημα και ζήτημα εδώ δεν είναι τόσο ο εντοπισμός αυτών των λόγων, αλλά το ότι η άσκηση κριτικής σε ένα τόσο ρευστό, αμφίσημο και επίμαχο πλαίσιο καθίσταται εξαιρετικά δύσκολη. Και αυτό γιατί ανάμεσα σε όλους αυτούς τους αντιφατικούς μεταφεμινιστικούς λόγους είναι δύσκολο να αναδειχθεί ένα πλαίσιο αμφισβήτησης που να κινείται πέρα από την γλώσσα του άκρατου ατομικισμού, πέρα δηλαδή από την κυριαρχία της λεγόμενης «τυραννίας των επιλογών» και των σχετικιστικών ορίων αυτοβουλίας, αυτοδιάθεσης και αυτοπροσδιορισμού. Πρόκειται για μια «κινούμενη άμμο» που σχετίζεται με το ότι η υπόσχεση της ελευθερίας, που ουσιαστικά θα έπρεπε να σημαίνει την εξάλειψη όλων των απαγορεύσεων και των περιορισμών στην άσκηση της ατομικής επιλογής, έχει μετατραπεί σε μια νέα μορφή περιορισμού και πίεσης που καλεί τις γυναίκες να ακολουθήσουν και να μην παρεκκλίνουν από μια λογική που καθιστά τη σεξουαλική απελευθέρωση

μια «νέα υποχρέωση» από την οποία «καμιά δεν είναι ελεύθερη» (Chen 2013: 448).

Έτσι, στη ροζ λογοτεχνία προωθείται, κατά βάση, μια ατομοκεντρική παρά μια συλλογική μορφή ενδυνάμωσης και χειραφέτησης. Το είδος αυτό αποτελεί το μείγμα ενός ιδιότυπου δυϊσμού, από τη μια κριτικής των κοινωνικών νορμών και από την άλλη ενίσχυσής τους, από τη μια ένα δημιουργήμα αντίστασης και από την άλλη ένα έργο αναπαραγωγής της κυρίαρχης τάξης πραγμάτων (Gennaro 2007: 248, 273). Συνολικά, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι στο μεταφεμινιστικό ρομάντζο η «ατέρμονη συντροφολαγνεία» επανεισάγεται ως εάν να πρόκειται για τον βαθιά αλλοτριωτικό κοινωνικό εξαναγκασμό στις παραδοσιακές και νεωτερικές κοινωνίες οι γυναίκες να «αποκατασταθούν», στη χειρότερη περίπτωση να «καταλήξουν», δίπλα σε έναν άνδρα, με τη διαφορά ότι εκείνος πλέον ορίζεται ως σύντροφος ή εραστής. Με άλλα λόγια, η πατριαρχική πολιτισμική υπερδομή ότι η γυναίκα «πρέπει να ανήκει σε έναν άνδρα» αντικαθίσταται συχνά από μια μεταφεμινιστικής έμπνευσης και ανδροκρατικής λογικής πίεση προς τις γυναίκες να «μην είναι μόνες τους». Υπό αυτήν την έννοια, τα ευρήματα και οι αναφορές σχετικά με τη ροζ λογοτεχνία που προκρίνουν μονολογικά τις χειραφετικές διαστάσεις της αυτονομίας (ουσιαστικά όμως αυτοβουλίας) των ηρωίδων, δεν θα πρέπει ούτε να απορρίπτονται πλήρως αλλά ούτε και να υιοθετούνται άκριτα, λόγω ακριβώς της περιπλοκότητας του είδους και της ικανότητάς του να περιλαμβάνει ταυτόχρονα διαφορετικά, αμφίθυμα και ενίοτε αντικρουόμενα νοήματα (Chen 2013: 449-50).

4. Σκιαγραφώντας τη ροζ λογοτεχνία στην ελληνική περίπτωση

Όπως στη διεθνή συζήτηση έχει επικρατήσει ο όρος «chick-lit», στην αντίστοιχη ελληνική ο όρος «ροζ λογοτεχνία» είναι αυτός που έχει καταφέρει να κυριαρχήσει. Για την Στάμου (2014: 25) ο όρος ροζ λογοτεχνία χρησιμοποιείται για να περιγράψει «σύγχρονα μυθιστορήματα που εστιάζουν σε θέματα ερωτικών σχέσεων αναπτύσσοντας ρομαντικά στερεότυπα, και που απευθύνονται, όχι στη νόηση, αλλά στη συγκίνηση του αναγνωστικού κοινού, το οποίο είναι κατεξοχήν γένους θηλυκού». ⁶ Η εν λόγω λογοτεχνία, ως οργανικό συστατικό της μαζικής, ποπ κουλτούρας, αποτελεί, όπως αναφέρθηκε, παγκόσμιο φαινόμενο το οποίο όμως εκδηλώνεται κάθε φορά με τις εκάστοτε τοπικές ιδιομορφίες (Δημητρούλια 2006). Είναι σαφές όμως πως στα ελληνικά δεν μπορεί να προκύψει μια κατά λέξη μετάφραση του όρου «chick» διότι δεν μπορεί να αποδοθεί ταυτόχρονα ο διττός χαρακτήρας του ως προσδιορισμός μιας «νεαρής γυναίκας» και μιας «γκόμενας». Προφανώς, ορθά δεν έχει χρησιμοποιηθεί, όπως προκύπτει και από μια αναζήτηση στο διαδίκτυο, ο γκροτέσκος νεολογισμός «γκομενολογοτεχνία», αλλά και εξίσου ορθά δεν έχει γίνει ευρέως αποδεκτός ο όρος «λογοτεχνία για γκόμενες»

⁶ Η Στάμου στο πολύ ενδιαφέρον και χρήσιμο δοκίμιο της μεταφράζει κατά λέξη τον όρο «pink-lit» ως ροζ λογοτεχνία. Δεν προβαίνει όμως σε διευκρινίσεις, ή έστω παραπομπές, αναφορικά με το γιατί υιοθετεί αρχικά αυτή την ορολογία αντί για την πιο συχνή στη χρήση της, όπως έχει ήδη αναφερθεί στην υποσημείωση 2, έννοια του chick-lit. Η μη αναφορά στο chick-lit για να περιγράψει το είδος συνολικά, έρχεται σε αντίθεση με τις παραπομπές που κάνει σε έργα όπως αυτά της Chen και της McRobbie, τα οποία με πολύ σαφή τρόπο προκρίνουν την εν λόγω έννοια. Αντ' αυτού, ο όρος χρησιμοποιείται, κατά τρόπο περιοριστικό, για να περιγράψει μόνο το υποείδος του teen chick lit (όπως εξάλλου φανερώνει και η παραπομπή που χρησιμοποιεί), δηλαδή «τα ροζ βιβλία που απευθύνονται σε έφηβες ή νεαρές, μόλις ενήλικες γυναίκες» (2014: 69-70).

που απαντάται σε ελάχιστα κείμενα (Μέρμηγκα 2012: 82). Και αυτό διότι ως καταφανώς μειωτικοί ορισμοί θα έθεταν απροσπέλαστα όρια για μια ψύχραιμη και νηφάλια αντιμετώπιση του είδους. Από την άλλη, ούτε και η προσπάθεια της Δημητρούλια (2006) για μια «κατά γράμμα» απόδοση ως «λογοτεχνία για κοριτσόπουλα» βρήκε τον δρόμο της στην ελληνική δημόσια συζήτηση. Έτσι, επικράτησε εν τέλει ο *οιονεί απαξιωτικός* όρος «ροζ λογοτεχνία» και οι προφανείς συνδηλώσεις που απορρέουν από τον εν λόγω «χρωματικό προσδιορισμό».

Σε αυτή την επικράτηση συνέβαλε καθοριστικά και το δοκίμιο της Εύας Στάμου, *Η Επέλαση της Ροζ Λογοτεχνίας* (2014), ένα ιδιαίτερα γνωστό έργο το οποίο χαρακτηρίζει εν πολλοίς την εγχώρια, επιστημονικά προσανατολισμένη και μη, συζήτηση. Οι δε κριτικές αιτιάσεις απέναντι στο έργο της Στάμου ήταν μάλλον περιορισμένες, όπως για παράδειγμα ότι η συγγραφέας «δεν επεκτάθηκε επαρκώς στο ευρύτερο κοινωνικό και πολιτισμικό πεδίο που συμπεριλαμβάνει την εν λόγω λογοτεχνία» (Περαντωνάκης 2014). Επιχειρώντας, λοιπόν, μια συνοπτική παρουσίαση των θέσεων της Στάμου (2014), η τελευταία παραθέτει αρχικά τρία βασικά κριτήρια διάκρισης των κειμένων που εντάσσονται στη λεγόμενη «παραλογοτεχνία». Αυτά είναι η κυριαρχία μιας γλώσσας αφρόντιστης, γεμάτης κλισέ, επαναλήψεις και στερεότυπες εκφράσεις, ο επιφανειακός τρόπος σκιαγράφησης των προσώπων που δεν ολοκληρώνονται και θυμίζουν περισσότερο καρικατούρες, και η επανάληψη συγκεκριμένων καταστάσεων και προτύπων που αφορούν κυρίως προσωπικές και ερωτικές ιστορίες, αποφεύγοντας έτσι την παρουσίαση επίμαχων κοινωνικών ζητημάτων (2014: 33-6). Η συγγραφέας προσπαθεί να διαφωτίσει τη σύγχυση ανάμεσα στη ροζ λογοτεχνία και τη γυναικεία πεζογραφία καθιστώντας σαφές πως αυτού του είδους τα μυθιστορήματα δεν ταυτίζονται με τη γυναικεία γραφή. Πιο συγκεκριμένα, παρόλο που είναι γραμμένα από γυναίκες, τα κείμενα αυτά χαρακτηρίζονται από έναν πρόδηλα συντηρητικό χαρακτήρα, τις ανταγωνιστικές σχέσεις της ηρωίδας με άλλες γυναίκες, τη θεώρηση των ανδρών ως κάτι «διαφορετικό» που η ηρωίδα πρέπει να καταλάβει και να αλλάξει, τον παρόμοιο, σχεδόν ταυτόσημο, τρόπο αντίδρασης και συμπεριφοράς των γυναικών, και τη συσκότιση του νοήματος του έρωτα και της σεξουαλικής επιθυμίας (63-7). Αναφορικά με τις βασικές υπερασπιστικές γραμμές της ροζ λογοτεχνίας, αυτές διακρίνονται στην ελιτίστικη άποψη που υποστηρίζει ότι ανέκαθεν υπήρχε κακή λογοτεχνία δίπλα στην καλή που δεν μπόρεσε όμως να προξενήσει σημαντική ζημιά και συνεπώς δεν υπάρχει λόγος ανησυχίας, στην ωφελμιστική άποψη πολλών εκδοτών που ισχυρίζονται ότι τα κέρδη από την πώληση τέτοιων μυθιστορημάτων επιτρέπουν την έκδοση ποιοτικών βιβλίων, και στη μηδενιστική άποψη που αμφισβητεί εξ ορισμού την αρνητική αξιολόγηση της παραλογοτεχνίας (73-88).

Στο πνεύμα της βασικής κατεύθυνσης της μελέτης της Στάμου είχαν προηγηθεί, και προφανώς εξακολούθησαν να αναδύονται στον εγχώριο δημόσιο διάλογο, διάφορες κριτικές προσεγγίσεις της ροζ λογοτεχνίας και μια τάση ποιοτικής υποβάθμισης του είδους, διότι, όπως ορθά θα έλεγε και η Δημητρούλια (2008: 15), πρόκειται εν τέλει για μια «ροζ λογοτεχνία του κιλού (chick-lit, littérature de roulettes)». Εδώ κυριαρχεί η κριτική ότι τα εν λόγω μυθιστορήματα χαρακτηρίζονται από την αναπαραγωγή κλισέ και στερεοτύπων (Δημητρούλια 2006; Στάμου 2014; Μανδηλαρά 2018). Όπως χαρακτηριστικά τόνιζε η Μέρμηγκα (2012: 82), τα ροζ μυθιστορήματα αποτελούν «πελάγη κοινοτοπιών [...] τυποποιημένο συναίσθημα [...] προτηγανισμένη συγκίνηση». Το δε αισθητικό κριτήριο θεώρη-

σης της ροζ λογοτεχνίας συνοψίζεται στα εξής: «εύπεπτη αφήγηση, αβαθείς σκηνές, χαλαρή γλώσσα, λαϊκίστικη και συντηρητική προσέγγιση της ζωής» (Περαντωνάκης 2014). Επιπρόσθετα, οι ηρωίδες της ροζ λογοτεχνίας είναι συνήθως «καρικατούρες χωρίς βάθος και προοπτική εξέλιξης ως χαρακτήρες» (Στάμου 2010), ενώ οι χαρακτήρες συνολικά των εν λόγω μυθιστορημάτων είναι «μονοδιάστατοι, επιφανειακοί και στατικοί» (Δαρδανός 2014: 14). Γενικότερα, η ροζ λογοτεχνία «αντλεί το υλικό της από τις επικρατούσες κοινωνικές νοοτροπίες και συνήθειες, χωρίς να έχει την πρόθεση να τις αμφισβητήσει ή να τις ανατρέψει» (Στάμου 2014: 37). Πρόκειται, κατά τον Περαντωνάκη (2014), για έναν «φαύλο κύκλο» αναπαραγωγής αξιών, προτύπων, αισθητικών κριτηρίων και, εν τέλει, κοινωνικού μοντέλου.

Όπως μάλιστα τόνιζε η Στάμου (2010) σε ένα παλαιότερο κείμενό της, οι δυο πιο προβληματικές διαστάσεις της ροζ λογοτεχνίας είναι η αντιπαλότητα που προκρίνεται ανάμεσα σε γυναίκες και η αυτονόητη, φυσιοκεντρικά προσανατολισμένη συμπληρωματικότητα των φύλων με τα παρεπόμενα έμφυλα στερεότυπα. Σε αυτές, συμπληρώνει, θα πρέπει να προστεθεί και μια «άρρητη αλλά βασική συνθήκη πρόσληψης των βιβλίων ροζ λογοτεχνίας [...] ότι όλες οι γυναίκες σκέφτονται, αισθάνονται και αντιδρούν με τον ίδιο τρόπο». Συμπλήρωνε μάλιστα, σε ένα άλλο κείμενο πριν από το σημαντικό δοκίμιό της, ότι το «κύριο πρόβλημα με αυτού του είδους τα ροζ μυθιστορήματα είναι ότι παρουσιάζουν την ανθρώπινη κατάσταση με έναν επίπλαστο, τεχνητό κι εντελώς επιφανειακό τρόπο, που αλλοιώνει την πραγματικότητα, καταδικάζοντας τους αναγνώστες σε μια φτωχή αναγνωστική εμπειρία» (2013). Όπως ορθά έχει σημειώσει ο Κούρτοβικ (2009), η απλουστευμένη αναπαράσταση της πραγματικότητας στη ροζ λογοτεχνία μπορεί μεν να αποτελεί ένα ιδιότυπο πλεονέκτημά της, αλλά οι λύσεις που προκρίνονται μέσω αυτών των μυθιστορημάτων αποτελούν ένα ανοιχτό ζήτημα αναφορικά με το κατά πόσο επιβεβαιώνονται τελικά στις πραγματικές σχέσεις που βιώνει με τον έναν ή τον άλλον τρόπο η κάθε αναγνώστρια ξεχωριστά.

Βέβαια, οι συγγραφείς της ροζ λογοτεχνίας γνωρίζουν ότι οι κλασικές ιδέες περί ευτυχίας παραμένουν δεσπόζουσες, για αυτό και δίνουν ιδιαίτερη έμφαση στις παραδοσιακές αξίες που σχετίζονται με την οικογένεια (Στάμου 2014: 55). Έτσι, η συνήθης πλοκή αυτών των μυθιστορημάτων περιστρέφεται γύρω από τον γάμο τόσο ως διακαή επιθυμία όσο και ως μια αδήριτη τελεολογία που καταλήγει να αποτελεί μια μέγγενη από την οποία η απόδραση είναι είτε το διαζύγιο είτε η εξωσυζυγική σχέση. Εδώ έχει βάση και η παρατήρηση της Οικονομίδου (2004: 7) ότι «το τέλος μιας ιστορίας κατά κανόνα επισφραγίζει αυτό που η συγκεκριμένη κοινωνία, μέσα στην οποία το έργο παράγεται, θεωρεί ως ιδεολογικά επιθυμητό». Έτσι, από τη μια, όπως θα έλεγε και η Κωνσταντοπούλου (2012: 156), «για το μαζικό φαντασιακό το τέλος δεν μπορεί να είναι παρά η ρομαντική σχέση (η συνεύρεση με το “άλλο μισό”...)», από την άλλη υπάρχει ο εξαιρετικά επίμονος μύθος της θηλυκότητας ως μια κατάσταση αναπόφευκτων δεινών και βασάνων, μια ακόμα δηλαδή εκδοχή της «ίδιας παλιάς ιστορίας» όπου το αίσιο τέλος στις ιστορίες γυναικών συνδέεται μόνο με την ευτυχία στην επόμενη ζωή ή σε μια απομακρυσμένη πραγματικότητα (Attwood 1999).

Σε κάθε περίπτωση, η έμφυλη διάσταση της λογοτεχνίας αφορά τόσο την πλευρά της «γραφής», όσο όμως και αυτή της «ανάγνωσης». Πιο συγκεκριμένα, η ύπαρξη και συμπεριφορά του λεγόμενου «γυναικείου αναγνωστικού κοινού» συνεχίζει να απασχολεί την ευρύτερη συζήτηση, με τα στοιχεία να δείχνουν ότι το

μεγαλύτερο ποσοστό των αναγνωστών είναι γυναίκες και ως εκ τούτου η λογοτεχνία γίνεται ολοένα και περισσότερο μια «γυναικεία υπόθεση» (Κουζέλη 2019). Πρόκειται βέβαια για μια απλοποιημένη στα μάτια των εκδοτών, και συνάμα επιχειρηματιών στον χώρο του βιβλίου, εξίσωση ότι «γυναικεία γραφή + γυναικείο κοινό = μπεστ σέλερ» (Μέρμηγκα 2012: 82). Εξάλλου, ακόμα και αν αμφισβητηθεί η γυναικεία γραφή ειδολογικά, δεν μπορεί να αμφισβητηθεί η οικονομική διάσταση της στόχευσης στο γυναικείο κοινό, δηλαδή η «γυναικεία ανάγνωση» (2012: 81-2). Εδώ, όμως, προφανώς κατά καταχρηστικό τρόπο, οι γυναίκες που διαβάζουν ονομάζονται αδιαμεσολάβητα «γυναικείο κοινό», τα βιβλία που διαβάζουν αποκαλούνται συλλήβδην «γυναικεία λογοτεχνία» και, τελικά, η γυναικεία λογοτεχνία ταυτίζεται με το αισθηματικό μυθιστόρημα σε όλες τις εκφάνσεις του (Δημητρούλια 2006).

Βασικό αποτέλεσμα όλων των παραπάνω είναι ότι η σύγχυση της γυναικείας πεζογραφίας με τη ροζ λογοτεχνία διαστρεβλώνει τη συνολική εικόνα για τις γυναίκες συγγραφείς, τη γυναικεία γραφή και τη γυναικεία λογοτεχνία (Στάμου 2010). Όπως θα συμπλήρωνε και η Γαλανάκη (2011: 79), αυτή η προσέγγιση ανάμεσα στα είδη είναι γενικότερα λανθασμένη και, σε τελική ανάλυση, «βλαπτική για τον αναγνώστη». Για αυτό και είναι σαφές πως η ροζ λογοτεχνία δεν θα πρέπει να συγχέεται με τη γυναικεία γραφή (Δημητρούλια 2006). Κατεξοχήν στοιχεία εδώ που επιτείνουν τη γενικότερη σύγχυση είναι η συστέγαση κάθε είδους συγγραφέων από τους ίδιους εκδοτικούς οίκους, η πώληση κάθε είδους βιβλίων σε μια σειρά από χώρους πέρα από τα βιβλιοπωλεία και η συχνή τοποθέτηση στο ίδια σημεία έργων και βιβλίων ασύνδετων μεταξύ τους, τόσο ειδολογικά όσο και ποιοτικά (Σελλά 2010). Κριτήρια βέβαια για την ένταξη ενός έργου στην κατηγορία της λογοτεχνίας ή της παραλογοτεχνίας όχι μόνο υπάρχουν, αλλά είναι και «ευκόλως εφαρμόσιμα» (Ξενάριος 2011: 80). Έτσι, η Στάμου (2014: 67) θεωρεί ότι τα ροζ μυθιστορήματα αγνοούν τα βασικά υλικά της διαχρονικής λογοτεχνίας, όπως για παράδειγμα «την σκοτεινή πλευρά των συναισθημάτων, την ανθρώπινη τρωτότητα, την ευμετάβλητη φύση της προσωπικής ταυτότητας, τη μοναδικότητα του προσώπου, την ανάγκη να δοθεί λογοτεχνική “φωνή” στη σωματική εμπειρία». Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Ξενάριος (2011: 80), «αν στην καρδιά της λόγιας λογοτεχνίας είναι η διανοητική συγκίνηση σε αυτή της παραλογοτεχνίας είναι η συναισθηματική διέγερση».

Είναι σε αυτό το πλαίσιο που η Μανδηλαρά (2018) επιχειρήσει να συνοψίσει, με λίγες συγκεκριμένες αναφορές, αλλά στη μοναδική προσπάθεια προς αυτή την κατεύθυνση που είναι σε γνώση μου, το πώς έχει συγκροτηθεί η εγχώρια σκηνή της ροζ λογοτεχνίας η οποία, κατά την ίδια, έχει μεγάλες διαφορές με την αντίστοιχη αγγλοσαξονική. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά, «η δραματική ενατένιση του κόσμου δεσπόζει στις αδιέξοδες, ως επί το πλείστον, ιστορίες που περιγράφονται στα βιβλία γυναικείας λογοτεχνίας στην Ελλάδα καθώς όλες έχουν να κρύψουν ή έρχονται αντιμέτωπες με μια τραγωδία, με κάτι ανείπωτο και οδυνηρό». Στην ελληνική περίπτωση, προσθέτει, «κυριαρχεί η οικογενειακή αφήγηση, η λαϊκή ιστορία, το μυστικό που περνάει από γενιά σε γενιά και ορίζει τη δράση των επιγόνων». Εξαίρεση εδώ παραμένουν οι χιουμοριστικές προσεγγίσεις των Κατερίνα Μανανεδάκη και Παυλίνα Νάσιουτζικ, οι οποίες όμως δεν γνώρισαν επιτυχία αντίστοιχη με αυτή των Λένας Μαντά και Χρυσήδας Δημουλίδου. Έτσι, από τη μια, όπως αναφέρει η Theodoropoulou (2018: 72), στη μοναδική δημοσιευμένη έρευνα σε διεθνές επιστημονικό περιοδικό για την ελληνική ροζ λογοτεχνία που είναι επίσης σε γνώση μου, τα δύο βιβλία της Παυλίνας Νάσιουτζικ που

επέλεξε ως δείγμα ανήκουν σε αυτόν τον χώρο «στον βαθμό που ασχολούνται με ζητήματα που σχετίζονται πρωτότυπα με αυτό το είδος, όπως η συγγραφή από γυναίκα, ο γυναικείος χαρακτήρας και το γυναικείο αναγνωστικό κοινό στο οποίο στοχεύουν τα σε στυλ *chick-lit* εξώφυλλά τους» (μετάφραση δική μου). Από την άλλη, τα μυθιστορήματα των Μαντά και Δημουλίδου όχι μόνο θεωρούνται ότι εντάσσονται «αυτονόητα» στο είδος της ροζ λογοτεχνίας, αλλά και ότι αποτελούν τα πλέον προεξάρχοντα έργα της (Κούρτοβικ 2009; Σελλά 2010; Περαντωνάκης 2014). Πράγματι, αυτό είναι το τοπίο της ελληνικής ροζ λογοτεχνίας. Από τη μια χιουμοριστικά προσανατολισμένες αφηγήσεις της καθημερινότητας σύγχρονων γυναικών και από την άλλη επώδυνες ιστορίες γυναικών που εκτείνονται στο πρόσφατο παρελθόν και καταλήγουν στο σήμερα.

5. Συμπερασματικές παρατηρήσεις

Η ροζ λογοτεχνία, όπως κάθε όρος με κοινωνική χροιά, είναι μια επίμαχη, προϊόν εξουσιαστικής αντιπαράθεσης, έννοια. Μπορεί ως είδος να χαρακτηρίζεται από την αναγκαστική ρευστότητα κάθε τυπολογικής κατηγοριοποίησης στα συναφή πεδία μελέτης, εντούτοις διακρίνεται από ορισμένα σχετικά σαφή πραγματολογικά και υφολογικά χαρακτηριστικά. Αυτά έχουν να κάνουν κυρίως με την πλοκή των εν λόγω μυθιστορημάτων που περιστρέφεται γύρω από τη ζωή μιας γυναίκας στον σύγχρονο κόσμο και τις προσπάθειες να επιβιώσει και να πετύχει σε προσωπικό, επαγγελματικό και κοινωνικό επίπεδο. Ως μια κατεξοχήν μορφή ρομαντικής μυθοπλασίας συγγράφεται από γυναίκες και απευθύνεται κυρίως σε αυτές. Δεν χαρακτηρίζεται από συγκεκριμένες λογοτεχνικές αρετές, παρά από μια συνήθως απλουστευμένη, εύκολα κατανοητή αφήγηση της ιστορίας μιας ηρώιδας. Αν και η ροζ λογοτεχνία εκδηλώνεται με διαφορετικούς τρόπους στις επιμέρους τοπικές εκδοχές της, διατηρεί τον κατά βάση αναπόφευκτο ρομαντικό χαρακτήρα της. Έτσι και η εγχώρια ροζ λογοτεχνική βιβλιοπαραγωγή, αποφεύγει στις περισσότερες περιπτώσεις τη συστηματική χρήση του κωμικού στοιχείου που χαρακτηρίζει κυρίως την αγγλοαμερικανική ροζ λογοτεχνία και εντάσσει σε μεγαλύτερο βαθμό στοιχεία τραγωδίας και λαϊκής ιστορίας. Σε κάθε περίπτωση, όμως, παραμένει σαφώς στη βασική λογική ενός δημοφιλούς, εύκολα αναγνώσιμου και εμπορικά προσανατολισμένου αισθηματικού μυθιστορήματος.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Ang, Ien (1987). «Popular Fiction and Feminist Cultural Politics», *Theory, Culture & Society*, 4(3): 651-8.
- Arthurs, Jane (2003). «Sex and the City and Consumer Culture: Remediating Post-feminist Drama», *Feminist Media Studies*, 3(1): 83-98.
- Attwood, Feona (1999). «Same Old Story?: The Tale of Diana, Princess of Wales», *Journal of Gender Studies*, 8(3): 313-22.
- Benstock, Shari (2006). «Afterword: The New Woman's Fiction». Στο Suzanne Ferriss και Mallory Young (επιμ.). *Chick Lit: The New Woman's Fiction*. New York: Routledge: 253-6.
- Boyd, Elizabeth B. (2006). «Ya Yas, Grits, and Sweet Potato Queens: Contemporary Southern Belles and the Prescriptions That Guide Them». Στο Suzanne Ferriss και Mallory Young (επιμ.). *Chick Lit: The New Woman's Fiction*. New York: Routledge: 159-72.
- Butler, Pamela και Jigna Desai (2008). «Manolos, Marriage, and Mantras: Chick-Lit Criticism and Transnational Feminism», *Meridians*, 8(2): 1-31.
- Γαλανάκη, Ρέα (2011). «Γυναικών Λογοτεχνία και Παραλογοτεχνία», *Διαβάζω*, 514: 77-9.
- Γκασούκα, Μαρία (2004). «Έμφυλες Κοινωνιολογικές Προσεγγίσεις της Λογοτεχνίας». Στο Άντα Κατσίκη-Γκίβαλου (επιμ.). *Η Λογοτεχνία Σήμερα: Όψεις, Αναθεωρήσεις, Προοπτικές*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα: 722-7.
- Chambers, Claire, Richard Phillips, Nafhesa Ali, Peter Hopkins και Raksha Pande (2019). «“Sexual Misery” or “Happy British Muslims”?: Contemporary Depictions of Muslim Sexuality», *Ethnicities*, 19(1): 66-94.
- Chen, Eva (2013). «Neoliberalism and Popular Women's Culture: Rethinking Choice, Freedom and Agency», *European Journal of Cultural Studies*, 16(4): 440-52.
- Δαρδανός, Γιώργος Ε. (2014). «Αντί Προλόγου: Για τη Λογοτεχνία του ...Παρά». Στο Εύα Στάμου. *Η Επέλαση της Ροζ Λογοτεχνίας: Δοκίμιο για την Ευδοκίμηση μιας Μορφής Αφηγηματικού Λόγου*. Αθήνα: Gutenberg: 9-18.
- Δημητρούλια, Τιτίκα (2006). «Το Βιβλίο Σήμερα Είναι Γένους... Θηλυκού», *Η Καθημερινή*, 23/7/2006, διαθέσιμο στο <http://kathimerini.gr>.
- Δημητρούλια, Τιτίκα (2008). «Το Τέλος της Λογοτεχνίας στις Αρχές της Νέας Χιλιετίας», *Σύγκριση*, 19: 7-23.
- Deller, Ruth A., Sarah Harman και Bethan Jones (2013). «Introduction to the Special Issue: Reading the *Fifty Shades* “Phenomenon”», *Sexualities*, 16(8): 859-63.
- Dymock, Alex (2013). «Flogging Sexual Transgression: Interrogating the Costs of the “*Fifty Shades* Effect”», *Sexualities*, 16(8): 880-95.
- Fasselt, Rebecca (2019). «Crossing Genre Boundaries: H.J. Golakai's Afropolitan Chick-Lit Mysteries», *Feminist Theory*, 20(2): 1-16.
- Ferriss, Suzanne και Mallory Young (2006). «Introduction». Στο Suzanne Ferriss και Mallory Young (επιμ.). *Chick Lit: The New Woman's Fiction*. New York: Routledge: 1-13.
- Frenkel, Ronit (2019). «Pleasure as Genre: Popular Fiction, South African Chick-Lit and Nthikeng Mohlele's *Pleasure*», *Feminist Theory*, 20(2): 171-84.
- Gamble, Sarah (2009). «When Romantic Heroines Turn Bad: The Rise of the “Anti-Chicklit” Novel», *Working Papers on the Web*, 13, Sheffield Hallam University, UK.

- Gennaro, Stephen (2007). «*Sex and the City: Perpetual Adolescence Gendered Feminine?*», *Nebula*, 4(1): 246-75.
- Gill, Rosalind (2007). «Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility», *European Journal of Cultural Studies*, 10(2): 147-66.
- Gill, Rosalind και Elena Herdieckerhoff (2006). «Rewriting the Romance: New Femininities in Chick Lit?», *Feminist Media Studies*, 6(4): 487-504.
- Gormley, Sarah (2009). «Introduction», *Working Papers on the Web*, 13, Sheffield Hallam University, UK.
- Guerreo, Lisa A. (2006). «“Sistahs Are Doin’ It for Themselves”: Chick Lit in Black and White». Στο Suzanne Ferriss και Mallory Young (επιμ.). *Chick Lit: The New Woman’s Fiction*. New York: Routledge: 87-101.
- Hale, Elizabeth (2006). «Long-Suffering Professional Females: The Case of Nanny Lit». Στο Suzanne Ferriss και Mallory Young (επιμ.). *Chick Lit: The New Woman’s Fiction*. New York: Routledge: 103-18.
- Harzewski, Stephanie (2006). «Tradition and Displacement in the New Novel of Manners». Στο Suzanne Ferriss και Mallory Young (επιμ.). *Chick Lit: The New Woman’s Fiction*. New York: Routledge: 29-46.
- Hey, Valerie (2009). «Recovering From Romance: Resocializing Love and Intimacy», *European Journal of Women’s Studies*, 17(1): 69-82.
- Hewett, Heather (2006). «You Are Not Alone: The Personal, the Political, and the “New” Mommy Lit». Στο Suzanne Ferriss και Mallory Young (επιμ.). *Chick Lit: The New Woman’s Fiction*. New York: Routledge: 119-39.
- Ιωαννίδης, Σάκης (2006). «Μπεστ Σέλερ στην Ελλάδα της Κρίσης», *Η Καθημερινή*, 28/2/2006, διαθέσιμο στο <http://kathimerini.gr>.
- Isbister, Georgina C. (2009). «Chick Lit: A Postfeminist Fairy Tale», *Working Papers on the Web*, 13, Sheffield Hallam University, UK.
- Johnson, Joanna Webb (2006). «Chick Lit Jr.: More than Glitz and Glamour for Teens and Tweens». Στο Suzanne Ferriss και Mallory Young (επιμ.). *Chick Lit: The New Woman’s Fiction*. New York: Routledge: 141-57.
- Κουζέλη, Λαμπρινή (2019). «Έρευνα – Έκπληξη: Τι και Πόσο Διαβάζουν οι Έλληνες – Μύθοι & Αλήθειες», *Το Βήμα*, 6/5/2019, διαθέσιμο στο <http://tovima.gr>.
- Κούρτοβικ, Δημοσθένης (2009). «Γλάστρες Ονείρων ή Τεφροδόχοι Ονείρων», *Τα Νέα*, 6/6/2014, διαθέσιμο στο <http://tanea.gr>.
- Κωνσταντοπούλου, Χριστιάνα (2012). «Η Ιδεολογία της Καθημερινής Ζωής: Πρότυπα Γυναίκας στη Σειρά *Sex and the City*». Στο Αγγελική Γαζή (επιμ.). *Sex and The City: Ταυτότητα και Αναζήτηση Νοήματος στη Μετανεωτερική Αφήγηση*. Αθήνα: Μεταμεσονύκτιες Εκδόσεις: 139-62.
- Kiernan, Anna (2006). «No Satisfaction: *Sex and the City*, *Run Catch Kiss*, and the Conflict of Desires in Chick Lit’s New Heroines». Στο Suzanne Ferriss και Mallory Young (επιμ.). *Chick Lit: The New Woman’s Fiction*. New York: Routledge: 207-18.
- Μανδηλαρά, Τίνα (2018). «Οι Πενήντα Αποχρώσεις του Ροζ: Ας Μιλήσουμε, Επιτέλους, για τη Γυναικεία Λογοτεχνία!», *Lifo*, 2/2/2018, διαθέσιμο στο <http://lifo.gr>.
- Μέρμηγκα, Καρολίνα (2012). «Από τη Μεριά των Κοριτσιών», *The Books’ Journal*, 22: 80-4.
- Mabry, A. Rochelle (2006). «About a Girl: Female Subjectivity and Sexuality in Contemporary “Chick” Culture». Στο Suzanne Ferriss και Mallory Young (επιμ.). *Chick Lit: The New Woman’s Fiction*. New York: Routledge: 191-206.

- Mazza, Cris (2006). «Who's Laughing Now?: A Short History of Chick Lit and the Perversion of a Genre». Στο Suzanne Ferriss και Mallory Young (επιμ.). *Chick Lit: The New Woman's Fiction*. New York: Routledge: 17-28.
- Montoro, Rocío (2012). *Chick Lit: The Stylistics of Cappuccino Fiction*. London: Continuum.
- Mupotsa, Danai S. (2019). «Feeling Backwards: Temporal Ambivalence in *An African City*», *Feminist Theory*, 20(2): 1-14.
- Myambo, Melissa Tandiwe (2020). «The Spatial Politics of Chick Lit in Africa and Asia: Sidestepping Tradition and Fem-Washing Global Capitalism?», *Feminist Theory*, 21(1): 111-29.
- Newns, Lucinda (2018). «Renegotiating Romantic Genres: Textual Resistance and Muslim Chick Lit», *The Journal of Commonwealth Literature*, 53(2): 284-300.
- Ξενάριος, Γιώργος (2011). «Το Οικείο και το Ανοίκειο», *Διαβάζω*, 514: 80-2.
- Οικονομίδου, Αναστασία (2004). «Τελικά, τα Αγόρια Κλαίνε; Έμφυλες Ταυτότητες στη Λογοτεχνία για Μικρές Ηλικίες: Μία Πρώτη Προσέγγιση», *Κείμενα*, 1, διαθέσιμο στο <http://keimena.ece.uth.gr>.
- Περαντωνάκης, Γιώργος (2014). «Ας Μιλήσουμε για τη Ροζ Λογοτεχνία», *Book Press*, 16/6/2014, διαθέσιμο στο <http://bookpress.gr>.
- Pérez-Serrano, Elena (2009). «Chick Lit and Marian Keyes: The Ideological Background of the Genre», *Working Papers on the Web*, 13, Sheffield Hallam University, UK.
- Σελλά, Όλγα (2010). «Η Πεζογραφία ακόμη Αντιστέκεται», *Η Καθημερινή*, 12/9/2010, διαθέσιμο στο <http://kathimerini.gr>.
- Στάμου, Εύα (2010). «Τα Βιβλία της Ροζ Κουλτούρας», *Book Press*, 8/9/2010, διαθέσιμο στο <http://bookpress.gr>.
- Στάμου, Εύα (2013). «Ο Έρωτας στη Λογοτεχνία», *Book Press*, 19/2/2013, διαθέσιμο στο <http://bookpress.gr>.
- Στάμου, Εύα (2014). *Η Επέλαση της Ροζ Λογοτεχνίας: Δοκίμιο για την Ευδοκίμηση μιας Μορφής Αφηγηματικού Λόγου*. Αθήνα: Gutenberg.
- Séleji, Nóra (2006). «Bridget Jones and Hungarian Chick Lit». Στο Suzanne Ferriss και Mallory Young (επιμ.). *Chick Lit: The New Woman's Fiction*. New York: Routledge: 173-88.
- Smith, Caroline J. (2008). *Cosmopolitan Culture and Consumerism in Chick Lit*. New York: Routledge.
- Spencer, Lynda Gichanda (2019). «“In Defence of Chick-Lit”: Refashioning Feminine Subjectivities in Ugandan and South African Contemporary Women's Writing», *Feminist Theory*, 20(2): 155-69.
- Theodoropoulou, Irene (2018). «Sociolinguistic Insights into Chick Lit: Constructing the Social Class of Elegant Poverty», *Discourse, Context & Media*, 23: 70-9.
- Van Slooten, Jessica Lyn (2006). «Fashionably Indebted: Conspicuous Consumption, Fashion, and Romance in Sophie Kinsella's Shopaholic Trilogy». Στο Suzanne Ferriss και Mallory Young (επιμ.). *Chick Lit: The New Woman's Fiction*. New York: Routledge: 219-38.
- Wells, Juliette (2006). «Mothers of Chick Lit?: Women Writers, Readers, and Literary History». Στο Suzanne Ferriss και Mallory Young (επιμ.). *Chick Lit: The New Woman's Fiction*. New York: Routledge: 47-70.
- Whelehan, Imelda (2009). «Teening Chick Lit?», *Working Papers on the Web*, 13, Sheffield Hallam University, UK.

Wilson, Cheryl A. (2012). «Chick Lit in the Undergraduate Classroom», *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 33(1): 83-100.

Summary

Evangelos Liotzis

Chick-lit and its limits: From the global to the local and domestic field

This literature review article attempts a sampling of the domestic and, mainly, international debate on chick-lit. By approaching chick-lit from a cultural point of view, there is an attempt to highlight the particular characteristics that make chick-lit a distinct type of novel discourse. Through the critique of its special features it is tried to show the connection of chick-lit as a global phenomenon with the local national forms, in order to outline the domestic case.

Λέξεις-κλειδιά

ροζ λογοτεχνία, γυναικεία μυθοπλασία, γυναικεία γραφή, ροζ μυθιστόρημα, ρομάντζο