

# Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 02.10.19

Dette dokumentets nettadresse (URL) er:

<https://www.litteraturogmedieleksikon.no/cm4all/uproc.php/0/sjanger.pdf>

## Sjanger

Ordet “sjanger” (“genre” er også en vanlig skriveform på norsk) kommer av et fransk ord for “art”, “slekt”. Opprinnelsen til det franske ordet er det latinske “genus”, som betyr “kategori”, “klasse”, “slag”, “beskaffenhet”.

Begrepet sjanger er sentralt innen blant annet litteraturteori og medieteori. Det finnes muntlige sjangrer, skriftlige sjangrer, litterære sjangrer, bildesjangrer, filmsjangrer, Internett-sjangrer osv.

I antikken og senere ble det stilt opp en rekke regler som alle som ville skrive innen en bestemt sjanger, måtte forholde seg til. Slike normative krav baserte seg på en overbevisning om at alle sjangrer var former gitt oss av “naturen”, og at greske verk hadde realisert formene på en fullendt måte og dermed vist hva de evig gyldige mønstrene består i (Kayser 1973 s. 331). Den tyske dikteren Johann Wolfgang von Goethe oppfattet det episke, lyriske og dramatiske som “naturformer” (Genette 1979 s. 67). Deres kjennetegn er

- Epos og romaner er utbroderende fortellinger, innholdet byr på en verden, ekstrovert og ekspanderende
- Lyriske dikt er knappe, konsentrerte og strengt stiliserte, innholdet er noe indre i mennesket, jeg-sentrert og monologisk
- Dramaer er pluralistiske, der mange personer taler, handlingen framføres, og jeg’et bak teksten synes å forsvinne (gjengitt fra Völker 1986 s. 103)

Det er mye usikkerhet om hvordan sjangerfenomenet best bør forstås: “A number of perennial doubts plague genre theory. Are genres really ‘out there’ in the world, or are they merely the constructions of analysts? Is there a finite taxonomy of genres or are they in principle infinite? Are genres timeless Platonic essences or ephemeral, time-bound entities? Are genres culture-bound or transcultural? ... Should genre analysis be descriptive or proscriptive?” (Robert Stam sitert fra Chandler 2000). Den italienske litteraturkritikeren Benedetto Croce hevdet at ingen sjanger har et iboende “vesen”, men at hvert enkelt verk i sitt vesen er unikt (Kayser 1973 s. 332).

“A genre, one might say, is a conventional function of language, a particular relation to the world which serves as norm or expectation to guide the reader in his encounter with the text.” (Culler 1986 s. 136) “To write a poem or a novel is immediately to engage with a literary tradition or at the very least with a certain idea of the poem or the novel. The activity is made possible by the existence of the genre, which the author can write against, certainly, whose conventions he may attempt to subvert, but which is none the less the context within which his activity takes place, as surely as the failure to keep a promise is made possible by the institution of promising.” (Culler 1986 s. 116)

“Enligt litteraturvetaren Anders Öhman kan “genren liknas vid en kartbild som anger de viktigaste linjerna i det territorium som ska gestaltas”. Uttryckt på ett annat sätt kan genren liknas “vid en bruksanvisning som antyder vilka frågor som kommer att ställas. Därför ger genren ett bestämt perspektiv på världen, även om det inte gör anspråk på att säga något om hela världen”. Genren säger i regel också något om sina läsare och deras förväntningar. Det är nämligen “i genrevalet som estetiska, etiska, ideologiska och sociala aspekter blir synliga”, menar Öhman.” (Bergström 2014 s. 19)

Den franske filosofen Jacques Derrida hevdet at “a text cannot belong to no genre, it cannot be without... a genre. Every text participates in one or several genres, there is no genreless text” (Derrida sitert fra Chandler 2000). Det finnes et enormt antall sjangerblandinger, undersjangerer og transformasjoner av sjangerer, men uansett om disse er kjente eller ugjenkjennelige, tilhører en tekst alltid en sjanger (Molinié 1998 s. 113-114). Enhver sjanger “kan alltid inneholde mange andre sjangerer” (Genette 1979 s. 70).

Derrida mener at “genrer er permanent provisoriske, men ikke fordi deres egentlige essens som homogene kun kan tilstræbes ironisk. Genrer er, som Schlegel, Croce, Spingarn, Tyjanov og de Man iagttagte det, alltid heterogene; også ved nærmere teoretisk refleksjon. Derridas konsekvens i “The Law of Genre” er dog positiv, hvad angår genrerens eksistens og relevans. Heterogenitet, forstået som interferenser mellem forskellige genrer, er på spil, åbenlyst eller ikke, i alle værker, og er et afgørende karakteristikum i Derridas genrebegreb. Alle genrer har dét tilfælles, at de defineres som særegne og indbyrdes adskilte – men det betyder kun, at et begreb om genrer som homogene entiteter må falde. [...] vi bliver i stand til at genkende de sproglige sammenhænge, teksten er i og af: “Every text *participates* in one or several genres, there is no genreless text, there is always a genre and genres, yet such participation never amounts to belonging. And not because of an abundant overflowing of a free, anarchic und unclassifiable productivity, but because of the trait of the participation itself, because of the effect of the code and the generic mark. In marking itself generically, a text unmarks itself. Its remarks of belonging belong without belonging, participate without belonging, the *genre designations cannot be simply part of the corpus*.” Det er ikke det samme som, at styrkeforholdet blot er vendt om, så genrerens egentlige essens nu er, at de er heterogene.

Homogeniteten er ikke mere eller mindre provisorisk, end heterogeniteten er det. Derimod er det netop spændingen mellem de to ting, der får genrer til at ændre sig over tid: et værk lader måske én genres retorik eller hævde være mest tydelig, men også andre korresponderende kan være fulgt med i skabelsen af værket – og dem kan læsere fra andre historiske perioder så måske betone højere og mere – ligesom forfattere til nye værker indenfor samme genre kan lade dens retorik finde klangbund i andre genrer.” (Teilmann 2003)

### **Definisjoner av sjanger**

En sjanger er en forholdsvis sosialt etablert og stabil måte å kommunisere på som er en hjelp til å utøve bestemte aktiviteter. Når noen personer har grunn til å kommunisere med hverandre, vil de ofte velge en sjanger som hjelpemiddel. Sjangerer oppstår som resultat av sosial samhandling og preger de sosiale aktivitetene ved å skape og avgrense rammene for utfoldelse. En sjanger oppstår og vedvarer der det *trengs*, dvs. for å tjene kommunikative formål.

“En sjanger er et spesifikt fortellemønster med stofflig-motiviske, dramaturgiske, formelt-strategiske, stilistiske, ideologiske konvensjoner og et fastlagt figurinventar” (Faulstich 2008 s. 29). Med “figurinventar” menes hva slags personer og roller som er vanlige i sjangeren. En sjanger avgrenses av bl.a. “en typisk sosial eller geografisk lokalisering [...] spesifikke miljøer eller utstyrskjennetegn, figur- eller konfliktkonstellasjoner [...] spesielle temaer eller stoff” (Eggo Müller sitert fra Kaufmann 2007 s. 55).

“In a sense, a genre reflects a culture which the participants in a community share, because they identify the recurrent situation or socially defined need from the history and nature of established practices, social relations, and communication media within organizations. [...] From the organizational point of view, a genre is used in a process cycle that consists of enacting a genre and observing genre use.” (Takeshi Yoshioka og George Herman i <http://ccs.mit.edu/papers/pdf/wp209.pdf>; lesedato 19.07.16)

“[T]he concept of genre – as a combination of various shared features of similarity, commonality and familiarity – still has the potential to furnish the reader with different techniques for improved understanding of the nature of texts that have certain features in common. [...] the issue of genre is largely interpretive. Genre, among other things, concerns outlining various features that may function as general instructions and semiotic directions to be somehow used by the reader in any reading and interpretation process. Genre, to my mind, is a semiotic umbrella. [...] Genre cannot be considered a modeling system until it functions as an investigating model of the family status of literary texts, namely a system of controlling of texts by various devices of classification, categorization, similarity, and differentiation.” (Ibrahim Taha i <http://french.chass.utoronto.ca/as-sa/ASSA-No14/article4en.html>; lesedato 14.08.18)

Rick Altman hevder at “genres are not neutral; instead, he sees them as ‘ideological constructs masquerading as neutral categories’ [...] Generic conventions therefore place the audience on a predetermined path, even if they themselves feel they have freely chosen a route through the text.” (Taylor og Willis 1999 s. 64) En roman, en film eller et dataspill kan presentere f.eks. “capitalist values and beliefs as always correct, timeless and therefore ahistorical. This view of any value system is highly ideological and open to challenge. However, the familiarity of the generic codes and conventions does not invite the audience to challenge its value system.” (Taylor og Willis 1999 s. 64) Sjangerer er “forbundet med kollektive mentale strukturer” (Sayre 2011 s. 182). Sjangrene er “sosio-symbolske budskaper” som representerer kollektive erfaringer og ideologiske elementer (Sayre 2011 s. 179).

“Med den (om end spinkle og ofte anfægtede) forestilling om, at den genrekritiske praksis kan gripe ind i og påvirke andre værdisystemer, aktiverer teksten implicit en diskussion af tilknytningen mellem genre og ideologi. En sådan sammenhæng har været fremført og udforsket af genreskolen *Rhetorical Genre Studies* (jf. antologititlen *The Rhetoric and Ideology of Genre* (Coe m.fl. 2002)). Det er her en central pointe, at genrer virker i sociale, retoriske fællesskaber som midler til at opnå bestemte mål, men at de samtidig er bærere af ideologier, værdier og normer, der nemt kan komme til at fremstå som naturgivne (Devitt 2009, 338f). Dermed bliver genrer til gengæld også potentielle forandringsredskaber, hvis man kan etablere en kritisk genrebevidsthed (og løsrive sig fra genrens iboende restriktive effekt): “To change genres, individually or historically, is to change shared aims, structures, and norms” (Devitt 2009: 342). Anthony Paré er inde på samme spor, når han argumenterer for, at det er muligt at bryde den *normalitetsillusion*, der er indlejret i generne: “But genre’s illusion of normalcy may be cracked or exposed at certain moments” (2002: 61).” (Jacob Ølgaard Nyboe i [https://static-curis.ku.dk/portal/files/188488466/Ph.d.\\_afhandling\\_2018\\_Nyboe.pdf](https://static-curis.ku.dk/portal/files/188488466/Ph.d._afhandling_2018_Nyboe.pdf); lesedato 28.02.19)

Sjangerer er kommunikationsmidler i ulike aktivitetstyper. De bidrar til gjenkjennelse og forståelse, og fungerer som en (taus, underforstått) overenskomst eller kontrakt mellom for eksempel en skriver og en leser, en musikkutøver og en lytter, en maler og en betrakter av maleriet. Sjangerer forutsetter kommunikationsfelleskap. Sjangerbetegnelser forteller oss hva vi kan forvente av ulike tekster – forvente av innhold, aktuelle bruksmåter osv. En sjanger er en normstyrt, regelstyrt og konvensjonsbundet kommunikationsform eller -måte. Konvensjoner (“indre tvang” i skriverne), som bl.a. sjanger, er med å avgjøre hvordan tekster skrives og utformes. En sjanger er som “en midlertidig krystallisering av en felleskulturell konsensus” (Dominic Arsenault sitert fra <http://narratologie.revues.org/7009>; lesedato 19.01.15). Sjangeren “regulerer” hvordan en tekst oppstår og hvordan den tolkes (Rastier 1989 s. 37).

Sjangerer er “essentially literary *institutions*, or social contracts between a writer and a specific public, whose function is to specify the proper use of a particular cultural

artefact” (Fredric Jameson sitert fra Matthews og Moody 2007 s. 153). Sjangrer er “enighetskategorier” mellom produsenter og konsumenter, kategorier som hjelper konsumentene til å orientere seg og få sine forventninger oppfylt (Schenk, Tröhler og Zimmermann 2010 s. 249).

“The function of genre conventions is essentially to establish a contract between writer and reader so as to make certain relevant expectations operative and thus to permit both compliance with and deviation from accepted modes of intelligibility [...] The conventions make possible the adventure of discovering and producing a form, of finding the pattern amid a mass of details, and they do so by stipulating what kind of pattern one is reading towards. The expectations enshrined in the conventions of genre are, of course, often violated. Their function, like that of all constitutive rules, is to make meaning possible by providing terms in which to classify the things one encounters. What is made intelligible by the conventions of genre is often less interesting than that which resists or escapes generic understanding” (Culler 1986 s. 147-148).

Noen definisjoner av sjanger: “Ein *sjanger* er ei føremålsretta ordning av stoffet, forma i pakt med sosiale normer for skrivning og lesing.” (Grepstad 1997 s. 153) Sjangrer er “*kommunikative former* konstruert historisk av forskjellige sosiale formasjoner, for å tjene deres interesser og mål” (Jean-Paul Bronckart, gjengitt fra Baroni og Macé 2006 s. 27). Sjangrer er kognitive og kommunikative strukturer for konstruksjon og intersubjektiv forankring av virkelighetsmodeller. De er “programmer” for intersubjektiv meningskonstruksjon (Rusch og Schmidt 1999 s. 23). Sjangrer er dynamiske konstruksjoner. Verk innen en sjanger ligner hverandre og kan sies å henseile på hverandre. “[G]enre is... an intertextual concept” (Katie Wales sitert fra Chandler 2000).

“A genre comprises a class of communicative events, the members of which share some set of communicative purposes. These purposes are recognized by the expert members of the parent discourse community, and thereby constitute the rationale for the genre. This rationale shapes the schematic structure of the discourse and influences and constrains choice of content and style. Communicative purpose is both a privileged criterion and one that operates to keep the scope of a genre as here conceived focused on comparable rhetorical action. In addition to purpose, exemplars of a genre exhibit various patterns of similarity in terms of structure, style, content and intended audience.” (Swales 1990 s. 58)

“Genres are recognizable communicative events, characterized by a set of communicative purposes identified and mutually understood by members [...] Genres are highly structured and conventionalised constructs, with constraints on allowable contributions not only in terms of the intentions one would like to give expression to and the shape they often take, but also in terms of the lexico-grammatical resources one can employ to give discursal values to such formal features. [...] Genres are reflections of disciplinary and organizational cultures, and

in that sense, they focus on social actions embedded within disciplinary, professional and other institutional practices. [...] All disciplinary and professional genres have integrity of their own, which is often identified with reference to a combination of textual, discursive and contextual factors.” (Vijay K. Bhatia gjengitt fra <http://ses.library.usyd.edu.au/bitstream/2123/1701/4/04chapter3.pdf>; lesedato 25.04.13)

“The work of genre, then, is to mediate between a social situation and the text which realizes certain features of this situation, or which responds strategically to its demands” (14). Our knowing of a text’s genre often predetermines our reaction to it by providing constraining instructions regarding the expected appropriate behaviour to it. By suggesting a certain attitude, the objectivity of the work is diminished. [...] [Frow] concludes by describing genre then as an evolving social construct dependent upon recurring characteristics and norms within a society or time period. The hierarchy of genres is always fluctuating: “Just as genres form a horizon of expectations against which any text is read, so are they themselves subsumed within a broader horizon formed by a period’s system of genres” (70).” (John Frow og Narmeen Lakhani sitert fra <https://newmediagenres.org/2013/03/26/summary-frows-approaching-genre-and-literary-genre-theory/>; lesedato 07.12.16)

Den tyske litteratursosiologen Erich Köhler oppfattet det han kalte “sjanger-systemet” i et samfunn som en slags arbeidsfordeling for at menneskene skal kunne forstå hele virkeligheten (gjengitt fra Sayre 2011 s. 194). Sjangrene gir oversikt og bidrar samtidig til å redusere kompleksitet. Den tyske sosiologen Niklas Luhmann hevdet at sjanger er forsøk på å skape identitet, stabilitet og noe spesifikt på et område der alt generelt er ustabil (gjengitt fra Ritzer og Schulze 2016 s. 305). Sjangrer er kompleksitetsreducerende og “avlastende” ved å trekke opp grenser og lage skiller.

Hver sjanger utforsker ett aspekt eller en fasett ved virkeligheten. Den enkelte sjanger fungerer som et spesialinstrument for å gi kunnskap om virkeligheten (Sayre 2011 s. 194).

I boka *Film/Genre* (1999) sammenligner Rick Altman en sjanger med et land som har en bestemt geografi, men med landegrenser som stadig forskyver seg gjennom historien. “The map can never be completed, because it is a record not of the past, but of a living geography, of an ongoing process.” (sitert fra Kaufmann 2007 s. 27).

Også svært korte tekster kan danne en sjanger, f.eks. den døendes siste ord. Det finnes samlinger utgitt med slike tekster, enten den døende har lidd av en sykdom, har stått på skafottet eller dødd av alderdom. En døendes siste ord blir vanligvis definert som den siste setningen eller et par setninger. Tilsvarende er gravskrifter på gravsteiner en sjanger.

I Andrew Tudors bok *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie* (1989) ses det relative i fenomenet sjanger: “A genre is flexible, open to variable understandings by different users at different times in different contexts” (siteret fra Winter 2010 s. 179). Sjanger har blitt oppfattet som et resepsjonsfenomen, et resultat av en kollektiv forhandling om hva som er meningsfullt: “Genre is what we collectively believe it to be.” (Andrew Tudor siteret fra Mathijs og Mendik 2008 s. 92)

“[G]enres actively generate and shape knowledge of the world” (John Frow siteret fra Ritzer og Schulze 2016 s. 9). Sjangerer organiserer viten om de gjenstandene som de genererer og refererer til (Ritzer og Schulze 2016 s. 11).

Sjangerer er persepsjonsledende kategorier (Faulstich 2008 s. 200), de styrer vår måte å sanse og oppfatte ulike (kunst-)verk på. En sjanger kan oppfattes som en meta-tekst som brukes til tolking og estetisk vurdering av nye verk innen sjangeren (Winter 2010 s. 256). Vi får en etablert forståelse for hva som tilhører en bestemt sjanger, og bruker denne forståelsen som en målestokk eller som et krav for hva som skal til for at andre verk skal kunne tilhøre sjangeren.

En fransk litteratursosiolog oppsummerer en sjangerdebatt med disse konklusjonene: “(1) de litterære sjangrene blir sosialt betinget på alle nivåer; (2) disse betingelsene endrer seg gjennom historien; (3) selv om sjangrene ikke så ofte utgjør måter å forstå virkeligheten på, rommer de likevel ideologiske elementer som knytter dem til én eller flere sosiale grupper; (4) alle sjangerer, også de som synes helt atskilt fra det sosiale liv, kan analyseres ut fra å være knyttet til det sosiale; (5) analysen bør plassere den enkelte sjanger innen “sjangersystemet” slik det eksisterer på et gitt tidspunkt.” (Sayre 2011 s. 175)

### **Sjangrene og det sosiale**

Moderne sjangerteoretikere er påpasselige med å presisere den sosiale brukssammenhengen som tekstene i en sjanger forekommer i: “the principal criterial feature that turns a collection of communicative events into a genre is some shared set of communicative purposes”, hevder John Swales (1990 s. 46; i kursiv i originalteksten). “[Det finnes] *genres* of texts (typical forms of text which link kinds of producer, consumer, topic, medium, manner and occasion). These control the behaviour of producers of such texts, and the expectations of potential consumers. [...] Genres only exist in so far as a social group declares and enforces the rules that constitute them. For instance, there are clear rules which regulate the interactions among participants that are called a committee-meeting. That is, a particular kind of social occasion is established, recognized and named by a social group, and practices are delineated which govern the actions of participants on such occasions. The texts which are formed in the process of a committee meeting therefore have a form which codes the set of practices, relations of participants, their expectations and purposes. [...] The rule systems are clearer to see in some

instances [av sjangrer] ('interview') than in others ('novel'), but are no less operative for that." (Hodge og Kress 1988 s. 7) Steve Neale kaller sjangrer for systematiseringsprosesser (her gjengitt fra Chandler 2000).

"Anis Bawarshi connects genre, social action, and rhetoric, calling genres "the rhetorical environment within which we recognize, enact, and consequently reproduce various situations, practices, relations, and identities" (336). [...] For Bawarshi, genres "help us function within particular situations at the same time they help shape the way we come to know these situations," [...] Genres function to orient groups of people in the same way, making them think the same things about the same subjects, and thus have the power to homogenize a culture. [...] For Bawarshi, genres and social action are inseparable to the point where "genres do not simply help us define and organize kinds of texts; they also help us define and organize kinds of social actions, social actions that those texts rhetorically make possible" because of those changes introduced through the texts and then taken up by a community (335). There is this continual give-and-take between society and its genres as one responds to the other, causing a response in turn. This continual cycle means that genres, like the societies that produce them, are open to change, an aspect of genre that Bawarshi pursues in his 2010 book *Genre: An Introduction to History, Theory, Research, and Pedagogy*." (Frost 2015)

"Genres arise within a culture in order to tell communities how to act and what to think. They are repetitive in that they both respond to and create social situations that reflect cultural values and reinforce those same values." (Frost 2015)

Sjangrer defineres i forhold til "the following variables:

- i. *participants* and their relations and roles; there is a wide range of issues that has to do with identities, power relations, and conventions of interaction that has been studied in many disciplines. Moreover, this variable also includes numbers of participants and the question whether they are known or anonymous or something in between (mass communication versus other types of communication).
- ii. *goals and functions* of discourse; there is a vast literature on the informative, persuasive, and instructive functions of discourse, which can lead the way to developing a more refined taxonomy.
- iii. *situations and settings* and their properties; special attention needs to be given here to spatio-temporal co-presence of participants versus other variants.
- iv. *domains* and their norms and values; macro-social divisions between culturally acknowledged and sanctioned environments of discourse include distinctions between religion and law, arts and entertainment, science and education, government and politics, business and everyday affairs, and so on.



v. *medium*, including devices and channels of communication; this is one traditional area of the communication sciences, with attention to the printed press, telecommunication via telephone, radio, television, and now the internet; included in this variable is therefore the role of text versus talk, where sound and gesture are an integral part of talk while layout is an integral part of text.” (Gerard Steen i [https://www.researchgate.net/publication/300471617\\_Genre\\_between\\_the\\_humanities\\_and\\_the\\_sciences](https://www.researchgate.net/publication/300471617_Genre_between_the_humanities_and_the_sciences); lesedato 11.01.19)

En sjanger dannes av relasjoner mellom verkstrukturer og situasjonskontekster. Sjangrer kan forstås som “sirkulerende strukturer mellom tekst og kontekst [...] som stiller betydnings-potensial til disposisjon” (Ritzer og Schulze 2016 s. 16).

Om sjangrene knyttet til de sosiale gruppene eller klassene i middelalderen skriver historikeren Frederick B. Artz: “A more reasonable classification is one that separates it [dvs. litteraturen] into literary genres: the epic, the lyric, romances, the drama, the short story, history and biography, and symbolic literature. In such a classification it becomes clear that not only is the division of literature into genres more fundamental than the arbitrary division by languages, but also that such a division by literary forms corresponds, in a rough fashion, to its division by social classes. The cloister, the cathedral school, and the universities produced primarily devotional, historical, philosophical, and scientific works. From the home of the chieftain and, later, from the castle, came the epic, to be followed by the aristocratic love lyric and chivalric romance. The town and its bourgeois world early became the patron of the drama and the fabliaux.” (Artz 1980 s. 320-321)

Vi trenger sjangrer av samme grunn som vi trenger å kunne ha bestemte forventninger når vi befinner oss i visse situasjoner. Vi trenger regler, normer og konvensjoner. Bruken av sjangrer kan sammenlignes med det å kle seg etter anledningen: Muntlige tekster, skriftlige tekster og medietekster utformes etter anledningen, de er en “tekstgarderobe” der ikke alle plagg passer i enhver situasjon. Noen plagg er “riktigere” enn andre i bestemte kontekster, slik f.eks. bruk av bikini i en kirke for mange vil oppleves som upassende (i *Dagbladet* 20. januar 2008 s. 41 brukte Espen Sjøbye uttrykket “sjangerriktig” om det som er vanlig eller passer innen en sjanger). “[G]enre provides audience members with a sense of aesthetic comfort – they’re signing on for an experience like other pleasurable ones they’ve had in the past.” (Harrigan og Wardrip-Fruin 2009 s. 63)

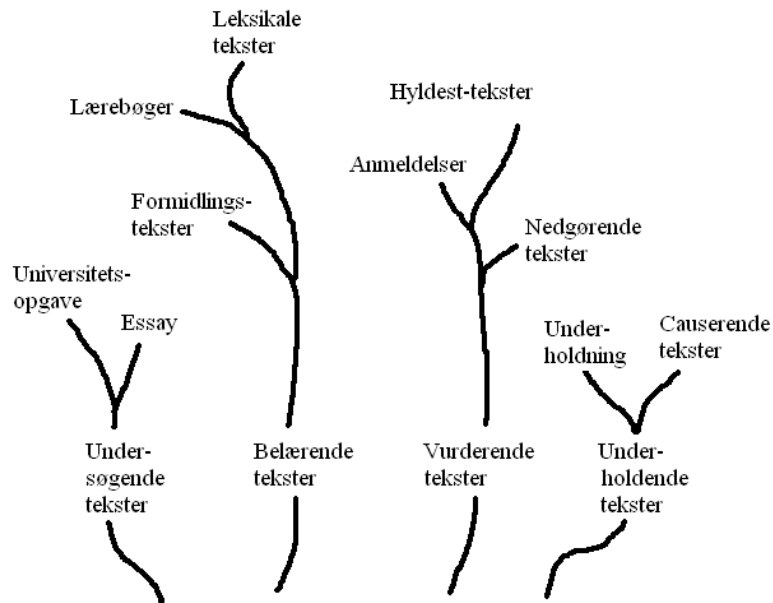
Den amerikanske actionfilm-regissøren Steven E. de Souza sa i et intervju: “When I go to a story meeting, I don’t see people challenging me like they would with a love story, where somebody might say, “How is this different from ‘Sleepless in Seattle’?” . . . I find people saying, “Give me what you’ve given me before.” It’s not even old wine in new bottles. It’s like we’re putting old wine in beer cans.” (<http://michaelbay.com/articles/how-much-bigger-can-the-bang-get/>; lesedato 08.01.15)

Sjangrer kan bli populære fordi de gir “passende” svar på folks behov og interesser, av og til også på deres problemer (Mai og Winter 2006 s. 279). Noen sjangrer er relativt lite lest, f.eks. noveller og lyrikk i Norge. Tilbakeholdenhet overfor visse sjangrer, og manglende vilje til å bruke tid, penger og innsats på tekster innen sjangeren, kan kalles “sjangerskepsis”, “sjangersperre” og “sjangerangst”. Hvilke sjangrer en person liker, henger delvis sammen med samfunnsfaktorer over individuelt nivå og delvis med personlig smak.

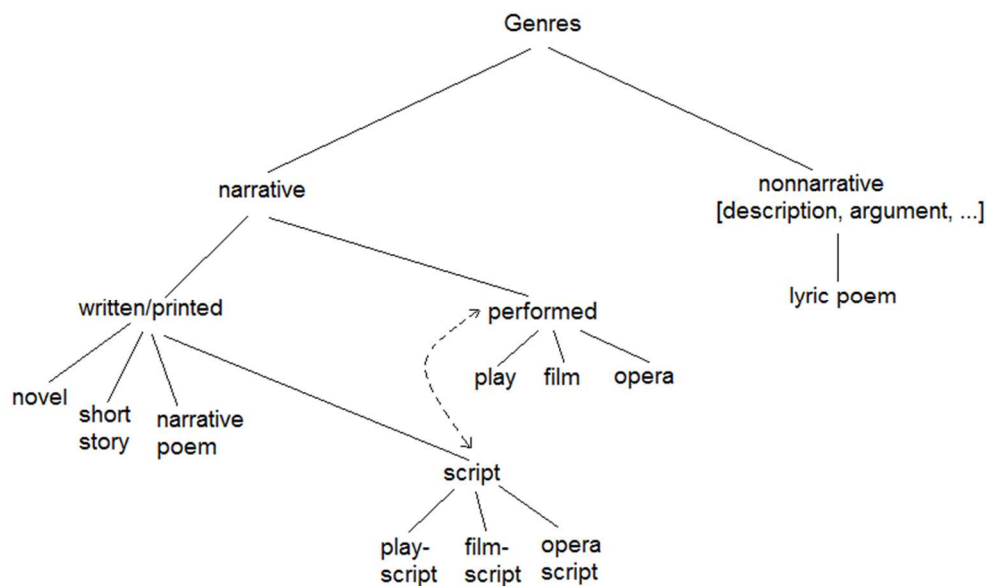
Sjangrer bidrar til at en kultur holder seg stabil, ved at de bekrefter det sosiale fellesskapet og den felles meningsforankringen i en kultur (Mai og Winter 2006 s. 279-280). Tekster er bærere av ideologi og kan også være tilpasset problematiske konvensjoner, f.eks. konservative kjønnsroller. På noen dyre og “fine” franske restauranter får gjestene utdelt to varianter av menykortet: menn med matretter og priser, kvinner med de samme rettene, men ikke påført hva rettene koster (Salins 1992 s. 95).

“[N]o taxonomy of textual genres adequately represents the diversity of texts.” (Chandler 2002 s. 159) Sjangerkategoriseringer virker alltid litt vilkårlige (Mai og Winter 2006 s. 279). Likevel er sjangerinndeling et kategoriseringssystem som brukes av lesere/brukere, kritikere, forfattere, forlag etc. (Mai og Winter 2006 s. 276). “Sjangrene danner på denne måten et nettverk av industrielle, ideologiske og institusjonelle konvensjoner, som både produsentene og tilskuerne [av filmer] alle er seg bevisst.” (Mai og Winter 2006 s. 277) I boka *Film/Genre* (1999) skriver Rick Altman om “how Hollywood used generic formulas in order to assure production simplicity, standardization and economy” (sitert fra Kaufmann 2007 s. 27). Kinogjengere får informasjon om sjanger både gjennom filmtittel, hvilke filmstjerner som spiller, kinoreklame og filmtrailere, samt filmkritikere m.m. (Mai og Winter 2006 s. 278). Mange sjangerinndelinger er så velkjente at de oppleves som helt faste “sjanger-skuffer”.

Grovinndeling av sjangrer lager store sekkebetegnelser, f.eks. slik: undersøkende tekster (f.eks. essay og artikkel), belærende tekster (f.ek. lærebok og livsstils-litteratur), vurderende tekster (f.eks. anmeldelse og rapport) og underholdende tekster (f.eks. roman og kåseri). Rienecker, Jørgensen og Gandil (2016) deler sjangrer inn i et slags sjangertre med fire hovedgrener:



Et eksempel, basert på en overordnet inndeling i narrative (fortellende) og ikke-narrative tekster:



(Manfred Jahns gjengitt fra Nünning og Nünning 2002 s. 120)

Andre inndelingsmåter er mindre vanlige, som denne:

Macrogenres	narrative	argumentative	instructive	conversational	reflective
genres/ text types	novel drama film	scientific texts historiography	guidebooks how-to- books	letters contracts	philosophy art criticism
	conversa- tional	newspapers oratory	sermons	discussion conversational	jokes

	narrative		advice	exchange	poetry
	myth				
discourse modes	report sequence	expositional sentences	directives	address	meta-linguistic statements
	orientational passages (description)	argumentative passages (commentary)	exhortations	dialogue	gnomic language word play
				phatic sequences	

(Monika Fluderniks artikkel “Genres, Text Types, or Discourse Modes: Narrative Modalities and Generic Categorization”, 2000, gjengitt fra Nünning og Nünning 2002 s. 8)

Fludernik oppfatter det narrative som en makrosjanger, dvs. som et kognitivt skjema som er sjanger- og medieuavhengig, og som kan manifestere seg i et mangfold av sjangrer, medier og teksttyper (Nünning og Nünning 2002 s. 9).

Filmkritikeren Ulrik Eriksen skriver om briten Richard Ayoades film *Submarine* (2011): “Filmer om en utilpass, bråmoden og upopulær skoleelev med kjedelige foreldre, fantasifullt følelsesliv og selvdestruktiv forkjærlighet for en jente fra en høyere liga er blitt gjort så mange ganger at det nærmest er en egen sjanger. Denne finstemte, morsomme og usentimentale komedien er en av de bedre.”

(*Morgenbladet* 12.–18. august 2011 s. 28) I anmeldelser er det ikke uvanlig med formuleringer av typen “intetsigende sjangerøvelse” (f.eks. brukt i *Morgenbladet* 21.–27. oktober 2011 s. 36). Martin Campbells film *Green Lantern, 3D* (2011) “bringer ingenting nytt til sjangeren. Manuset er en visnen salat av klisjeer” (anmeldelse i *Dagbladet* 4. august 2011 s. 44). Mang en filmskuespillere har fått det Andrew Ross kaller “a life sentence of character typing” (i Mathijs og Mendik 2008 s. 62).

“[C]omedy, throughout its long development, has been pre-eminently a genre built up from tradition and artistic convention: the audience will know the conventions, accept them as such and even look forward to them.” (Howarth 1978 s. 31)

En sjanger stabiliserer brukerens forventninger (Mai og Winter 2006 s. 277). De av oss som kjenner godt til en sjanger, blir sjelden veldig overrasket eller forvirret hvis våre sjangerforventninger ikke skulle bli helt innfridd. En sjangerbetegnelse skaper forventninger, bl.a. om hvilke følelser et verk skal vekke (Mai og Winter 2006 s. 278). En sjanger kan “love” publikum å få bestemte følelser (Schenk, Tröhler og Zimmermann 2010 s. 249-250).

Sjangrer kan “stivne”, f.eks. av kommersielle grunner: “the older generic specifications are transformed into a brand-name system against which any authentic artistic expression must necessarily struggle” (Fredric Jameson sitert fra Matthews og Moody 2007 s. 153).

Hva publikum vurderer som realistisk eller urealistisk i en film, avhenger mye av hva tidligere filmer innen samme sjanger har vist (Aumont, Bergala m.fl. 2004 s. 102). Mye av det som er sannsynlig at skjer i en komedie, er ikke sannsynlig i en tragedie eller i en western. Det er ulike konvensjoner for hva som er sannsynlig i ulike sjangrer (Boneva 2015 s. 20). Hver sjanger har sitt “sannhetsregime” (Esquenazi 2017 s. 63), sine premisser for hva som er sannsynlig og sant.

Når noe har blitt vist ofte innen den samme filmsjangeren, blir det ansett som realistisk i senere filmer. I den franske regissøren Georges Lautners film *Politi eller kjeltring* (1978) spilles politimannen Stanislas Borowitz av skuespilleren Jean-Paul Belmondo. Borowitz’ skaper en lang rekke usannsynlige intriger, men dette ble akseptert av publikum blant annet fordi skuespilleren Belmondo tidligere hadde spilt mange lignende roller i andre filmer. “Man kan derfor si at det sannsynlige ikke blir fastsatt som funksjon av virkeligheten, men som funksjon av tekster (filmer) som allerede er etablerte. Diskursen er viktigere enn sannheten: det er en *effekt av korpus*.” (Aumont, Bergala m.fl. 2004 s. 102) Det sannsynlige er altså delvis en effekt av en samling tidligere verk, en sjanger-effekt. For hver sjanger kan det analyseres fram hva som kan regnes som sannsynlig at finner sted (Aumont, Bergala m.fl. 2004 s. 105).

“[L]ife is a continuous trade-off between the ‘excitement of the new and the comfort of the known’.” (Porteous 1996 s. 126) En vri på eller fornyelse av en kjent sjanger vil snarere oppfattes som et kjærkomment utgangspunkt for ny forståelse og fordypet estetisk opplevelse. Manipulerte sjangerregler kan underliggjøre en fiktiv verden for oss. På den annen side vil rask identifisering av sjanger på coveret til en bok eller en DVD ofte gi oss et hint i retning av om vi kommer til å like boka eller filmen. Korte, tydelige sjangerbetegnelser er derfor praktiske. Vi kan ønske seg “mer av det samme”, påpeke hva dette “samme” består i, og si hvilket (eller hvilke) sjangernavn som det hører inn under. Filmer, bøker og andre verk som det er vanskelig å innplassere i en sjanger, kan lett bli kommersielle fiaskoer. Når vi har “lært oss” en sjanger, kan vi skille ut vesentlige innslag i tekstene fra uvesentlige. Dette er ofte nødvendig for å kunne følge historien (plottet). Sjangerkonvensjonene legger premissene for vår avkoding og forståelse.

Modernistiske romanforfattere prøvde å annullere mange av romanens tradisjonelle sjangerkonvensjoner, også konvensjoner for hva som gjør en fortelling forståelig (Rastier 1989 s. 109).

“Sjangrar representerer eit sett med tabu. Førestillinga om ein sjanger er ei førestelling om kva som ikkje er lov. Vi lever i ein kultur som er mest panisk oppteken av å bryte ned tabu, helst der dei ikkje lenger finst og dermed ikkje lenger medfører straffeansvar. [...] Det kan også hende at vi er generelt overstimulerte. Vi har sett, kjøpt, opplevd og lese så mykje at det skal mykje til for å interessere oss. Svært mykje. Jakta på den nye vrien er den nye gralen. Bokproduksjonen er så

ekstrem stor at det skal forferdeleg mykje til for å bli lagt merke til.” (Stephen Walton i *Dag og tid* 14. januar 1999 s. 2)

“Sjanger-myter” (Rauscher 2012 s. 106) er sjangerkonvensjoner som har blitt stereotype, men som kan undergraves i nye verk, dvs. ved en slags “sjanger-oppdatering” (s. 107).

I den greske antikken var det regler for hva slags utstyr skuespillerne skulle ha: “I tragedien brukte de dramatiske heltene høye støvler, såkalte koturner, mens man i komedien holdt seg til lave sandaler. Sjangeren regulerte altså til og med personenes fottøy.” (Haarberg, Selboe og Aarset 2007 s. 40)

### **Sjangernavn**

Noen forfattere ønsker av prinsipielle og kunstneriske grunner å unngå sjangerbetegnelser. De vil ikke “settes i bås”. Den østerrikske dikteren Ernst Jandl har sagt følgende om sitt litterære verk: “For øvrig skrev og skriver jeg “tekster”, og overlater innordningen til andre” (Jandl sitert fra Döhl 2001). Jandl innser altså at han ikke kan hindre sjangerinnordning, men han vil ikke selv stå for den.

Dansken Piet Hein skapte en diktsjanger kalt “gruk”, utgitt under psevdonymet Kumbel Kumbell. En gruk ligner et epigram, med noe allmennmenneskelig uttrykt på en overraskende og vittig måte. Tekstene kan være både underfundige og ordtaklignende, og er ofte illustrert av forfatteren. Hein skrev ca. 9000 gruk.

Mange sjangrer får navn, tilsvarende den måten botanikere har skilt ulike plantearter fra hverandre og gitt dem navn for å holde oversikten. I likhet med plantene kan vi oppdage “familielighet” mellom tekster og plassere dem i sjangrer eller “familier”. Tekster har “family resemblance” til tross for at tekstene innen en sjanger danner “a complicated network of similarities overlapping and criss-crossing” (Swales 1990 s. 49-50). (Medlemmene i en familie er eller kan være like på forskjellige måter: i å ha felles erfaringer, i utseende, ved indre egenskaper.) Sjangrene gir folk “det samme, bare annerledes” (Parkinson 2012 s. 189).

Sjangerinndelingene er ikke objektive, og kan alltid problematiseres. Noen sjangerforskere hevder dessuten at det finnes mange sjangrer som det ikke er satt noe navn på. Den chilenske dikteren Pablo Nerudas diktsamling *Spørsmålenes bok* (på norsk 2009) består av 320 spørsmål. Tilhører de en egen sjanger? Spørsmålsdikt? De tekstene som folk skrev og satte sammen med brennende lys foran slottet da kong Olav døde i 1991 – utgjør de en egen sjanger? Lysende hilsnings-nekrologer? Wera Sæthers diktsamling *Comiso, en klage* (1984) er oppkalt etter en liten italiensk by der 112 krysserraketter skulle utplasseres i 1984. Sæther deler samlingen inn i sju klager. Klage som sjanger er her både politisert og poetisert. Den litterære varianten er svært forskjellig fra et offentlig klagebrev eller en muntlig samtale som inneholder en klage.

““Crispin Glover’s Big Slide Show” [...] I den grad Crispin Glover er kjent for et norsk allmennpublikum, er det formodentlig som birolleinneholder i populære hollywoodfilmer som “Charlie’s Angels” og Tim Burtons “Alice i Eventyrland”. For filmentusiaster er han kjent som en ypperlig, om enn utradisjonell karakterskuespiller, noe som kommer til sin fulle rett i hans rolle som den mentalt forstyrrede Dell i David Lynchs “Wild at Heart”. Og selv om det i de seinere år har gått inflasjon i å bruke Lynchs navn til å beskrive estetiske uttrykk som på en eller annen måte skiller seg fra normen, er det for mange nettopp Lynch som er inngangsporten til Glovers verden. For når Crispin Glover reiser til Norge er det ikke som hollywoodskuespiller, men som forfatter, collagekunstner, forteller og regissør av strengt ukommersielle spillefilmer. Disse filmene kan kun sees dersom man møter opp når Glover legger ut på turné, og denne egenrådige tilnærmingen til distribusjon og finansiering gjennomsyrrer hele Glovers virke. Opptredenene består av lysbilledshow basert på åtte av Glovers bøker, etterfulgt av filmvisning og en spørsmålsseanse hvor svarene etter mange års turnering er så innøvd at publikum knapt slipper til. Glovers bøker er vanskelig å klassifisere. De består av både tekst og bilder som er klippet ut av sin opprinnelige sammenheng, satt sammen på nytt og utstyrt med snirklete, semifigurative overstrykninger. Bøkene bærer titler som “Rat Catching”, “Concrete Inspection” og “What it is, and How it is Done”, og beveger seg ubesværet fra rein prosa via billedbøker til noe som tidvis kan minne om tegneserier. Med andre ord dreier det seg om en type bøker som i utgangspunktet ikke framstår som særlig godt egnet til høytlesning. Men takket være et betydelig skuespillertalent, og en tidvis virtuos bruk av powerpointpresentasjon, forvandles de i Glovers hender til en fascinerende oppvisning i muntlig fortellerkunst, hvor grensene mellom oppleser og verk viskes fullstendig ut.” (Klassekampens bokmagasin 1. september 2012 s. 9)

Det går an å gi navn til sjangrer på grunnlag av hvilken rolle de spiller for skriveren og hvilken fase de inngår i for den samme – det gjelder f.eks. et begrep som “debutantsjanger”: “Å beskrive verden med et barns blikk er ingen ny litterær strategi. De senere år har man fra enkelte anmeldere kunnet høre et oppgitt sukk når barndomsskildringer skal vurderes. Det er en vanlig fordom å se på slike bøker som en debutantsjanger forfatteren må skrive seg igjennom før det egentlige forfatterskapet begynner.” (*Morgenbladet* 4.–10. april 2008 s. 37) Forlagssjef Arve Juritzen sa i et intervju i 2010: “Mange forfattere, særlig debutantene, skriver trange oppvekstromaner fra en oppgang på Bøler [en drabantby i Oslo].” (*Aftenposten* 3. september 2010 s. 7)

“Debutromanen er bundet av så mange konvensjoner at den gjerne må betraktes som en selvstendig sjanger [...] Jeg har skrevet en debutroman [*Ole-Kristian Oksrød*, 2003] med problematisk fortellerstruktur, problematiske situasjoner, problematiske figurer, problematiske resonnementer ...” (forfatteren Jon Øystein Flink i *Morgenbladet* 5.–11. september 2003 s. 13).

Sjangerer kan oppleves som begrensende båser, som trange rammer. De skaper er konvensjoner som skaper forventninger og innsnevrer friheten i det å skape kunstverk innen ulike medier. Forventninger om å følge “the genre shackles” (Mathijs og Mendik 2008 s. 494) gjør innovative sprang vanskelig.

Å putte en film inn i en sjangerbås kan redusere antallet tilskuere som vil se filmen. Hollywood-produsentene har derfor ikke alltid interesse av å knytte en film bare til én sjanger, og vektleggingen av hvilke sjangerer den tilhører finner ofte sted etter at filmen er ferdigprodusert (Kaufmann 2007 s. 27). Regissøren Bruce Austin uttalte om regissør Taylor Hackfords film *An Officer and a Gentleman* (1982) at Paramount-studioet “tested at least ten campaigns before choosing the one that emphasized the romantic aspects of the movie over those emphasizing themes of militarism or masculine rites of passage, which were found to be less appealing.” (sitert fra Kaufmann 2007 s. 27).

I et eksperiment ble en gruppe personer informert om hvilken sjanger den filmen de skulle se tilhørte. En annen gruppe ble ikke informert om sjanger. Det viste seg at personene i den gruppa som hadde fått informasjon om sjanger, var mer enige seg imellom i vurderingen av betydningen av hver enkelt scene i filmen enn personene i den andre gruppa var. Personene som hadde fått forhåndsinformasjon om filmens sjanger, vurderte de scenene som passet best inn i sjangerskjemaet (fulgte sjangerkravene) som de viktige i filmen (Geimer 2010 s. 67). I *Morgenbladet* (22.–28. oktober 2010 s. 22) brukte filmregissør Eirik Smidesang Slåen betegnelsen “sjangerhigen” om ønsket om å få en film adaptert fra en kompleks roman til å passe inn i en bestemt filmsjanger.

Forfatteren Bror Hagemann har kritisert hvordan “bestselgerlitteratur” skapes av forlag: “Hvilke bøker som skal selge er bestemt lenge før utgivelse, ofte før manus er ferdigskrevet, og kundene, også det økende antallet som går inn i de virtuelle butikkene, skal i størst mulig grad styres mot titler man har blitt enige om. Nytt og ennå i en startfase er drømmen om å kunne initiere bokprosjekter fra bunnen, utarbeide plotideer og sjangertro oppskrifter forfatterne kan forelegges og ferdigstille i nært samarbeid med redaktørene.” (<http://www.dagbladet.no>; lesedato 07.06.11)

Ord som “drøfting”, “prognose”, “visjon” osv. brukt i hoved- eller undertitler bidrar til å sjangerinnplassere tekstene. I Johan Bremers bok *En diktertragedie: En psykiatrisk patografi om Amalie Skram* (1996) brukes “patografi” som sjangerbetegnelse. En patografi er en sykdomsbeskrivelse. Psykiatrien brukes som tolkningsramme for Skrams liv og verk.

Innen bildekunsten florerer det av sjangerbetegnelser, f.eks. stilleben og portrett. Såkalte “sjangermalerier” og “sjangerscener” er bilder som viser situasjoner fra dagliglivet, f.eks. en kvinne som syr og en mann som leser.



## Bruk av sjangrer

En sjanger er et hjelpemiddel for å gjøre valg, dvs. for personer til å planlegge sine prioriteringer. De utgjør et rammeverk for både tekstproduksjon og -tolkning: De hjelper lesere til å gjenkjenne, velge ut og tolke tekster. Bøkene innen samme sjanger er like på en eller flere måter (på biblioteket kan du spørre bibliotekaren: “har dere sånne bøker som ...”). Sjangrer gir oss fortrolighet ved å skape tolkningsrammer for lesere i møte med ulike tekster i ulike medier. Sjangrene lukker dermed for tolkningsmangfold, de avgrenser en teksts meningspotensial. Slik avgrensing skaper tilhørighet, fordi det å kunne gjenkjenne en bestemt sjanger er ett av kravene til å tilhøre en bestemt sosial gruppe eller et samfunn. Gjenkjennelse er altså en viktig grunn til at vi behøver å ty til sjangrer, og gjenkjennelse fremmer forståelse. Vi kan altså si at avgrensning, fortrolighet og tilhørighet er allmenne sjangerfunksjoner.

En sjanger har ikke noe “statisk semantisk sentrum”, men inngår snarere i et åpent nettverk av relasjoner (Ritzer og Schulze 2016 s. 16) Den amerikanske litteraturforskeren Brian Attebery vil i boka *Strategies of fantasy* (1992) vise at “a close look at fantasy can overturn common assumptions about the nature of narrative. Rather than drawing definitive boundaries for the genre, Attebery proposes a description of fantasy as a “fuzzy set”: a grouping based on perceived resemblance to one or more central examples rather than on any particular features shared by the whole set. For many readers and writers, the central example has long been Tolkien’s *The Lord of the Rings*, although Attebery points out that newer forms such as women’s coming-of-age stories, postmodernist metafiction, science fantasy, and “real world” fantasy may indicate a shift or expansion of the popular conception of the genre.” ([http://books.google.no/books/about/Strategies\\_of\\_fantasy.html](http://books.google.no/books/about/Strategies_of_fantasy.html); lesedato 21.04.15) “Attebery views genre in general, and the fantasy genre (and its subgenres) in particular, as “fuzzy sets, meaning that they are defined not by boundaries but by a center . . . a book on the fringes may be considered as belonging or not, depending on one’s interests. . . . Furthermore, there may be no single quality that links an entire set” ” (<http://muse.jhu.edu/journals/chl/summary/v028/28.adams.html>; lesedato 08.05.15) Et verks sjangertilhørighet vurderes i forhold til en prototyp, med grader av nærhet/avstand til denne prototypen.

“Establishing a relatively stable number of classes within a form, each with its subset of aesthetic expectations around which the regular production and distribution of new instances of ‘difference within repetition’ can take place, is clearly advantageous – if not downright necessary – for commercial success.” (Darley 2000 s. 138) “Why do audiences enjoy seeing the same conventions over and over? Many film scholars believe that genres are ritualized dramas resembling holiday celebrations – ceremonies that are satisfying because they reaffirm cultural values with little variation. At the end of *Saving Private Ryan* or *You’ve Got Mail*, who can resist a surge of reassuring satisfaction that cherished values – self-sacrificing heroism, the desirability of romantic love – are validated? And just as one can see

these ceremonies as helping us to forget the more disturbing aspects of the world, the familiar characterizations and plots of genres may also serve to distract the audience from real social problems. Some scholars would argue that genres go further and actually exploit ambivalent social values and attitudes.” (Bordwell og Thompson 2007 s. 326) I gangsterfilmer kan publikum både nyte gangsterens makt og selvsikker, men også føle det tilfredsstillende når gangsteren straffes. Bordwell og Thompson hevder derfor at “genre conventions arouse emotion by touching on deep social uncertainties, but then channel those emotions into approved attitudes” (Bordwell og Thompson 2007 s. 326).

Vi kan gjenkjenne en sjanger av flere grunner, blant annet fordi sjangeren har et kjent innhold, en kjent form og en kjent funksjon. Funksjonen er en hensikt innen sosialt betingete situasjoner, dvs. sjangerens nytte i bestemte situasjoner eller sammenhenger/kontekster. Tekstene innen en sjanger brukes oftest til noe avgrenset: f.eks. å lage en matrett, til hygge og underholdning, eller til å lære noe og dermed bestå en eksamen. Det finnes en måte å lese en tekst på som viser hva teksten vil få leseren til å gjøre (Chartier 2003 s. 282). Men det kan også hevdes at tekster har “polyfunksjonalitet” – de kan brukes til mye forskjellig (Glaser og Luserke 1996 s. 91).

Sjanger kan avgrenses av de såkalte “5W1H questions”: “Why, What, Who/Whom, When, Where, and How [...] In other words, the genre taxonomy represents the elements of both genres and genre systems in terms of purpose, contents, participants, timing of use, place of communicative action, and form including media, structuring devices and linguistic elements. [...] the genre taxonomy represents use and evolution of genre over time to help people to understand how a genre is relevant to a community where the genre is enacted and changed.” (Takeshi Yoshioka og George Herman i <http://ccs.mit.edu/papers/pdf/wp209.pdf>; lesedato 19.07.16) Dette innebærer å “identify genres by their socially recognized purpose [...] it is situated in a stream of social practices that shape and are shaped by it. Understanding this duality of structure helps us to comprehend the reason why genre change has occurred over time.” (Takeshi Yoshioka og George Herman i <http://ccs.mit.edu/papers/pdf/wp209.pdf>; lesedato 19.07.16)

En bestemt sjanger brukes ofte i noen få situasjoner. Den kan ikke brukes i svært mange aktiviteter og av mange grupper uten etter hvert å miste sin praktiske nyttefunksjon for en eller flere av gruppene. Men noen funksjoner er svært vide og kan fylles av millioner av verk (avhengig av enkeltbrukerens smak):



“By genre we loosely mean the style of text in the document. A genre class is a class of documents that are of a similar type. This classification is based not on the topic of the document but rather on the kind of text used. [...] For example, consider a query about “chaos theory.” Different users will require documents which assume different levels of expertise depending on the user’s technical background. It would be useful to be able to rank documents according to the level of technical detail with which they present their subject. Current information-retrieval systems would be greatly enhanced by the ability to filter documents according to their genre class. A high-school student may require documents that are introductory or tutorial in style while a college professor may require scholarly research documents.” (Aidan Finn og Nicholas Kushmerick i <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/asi.20427/full>; lesedato 19.07.16)

En sjanger med en bestemt funksjon er godnatthistorien. Den engelske forfatteren A. A. Milne skrev *Winnie-the-Pooh-historier* (1926) som godnatthistorier for sin sønn Christopher Robin (Schäfer 2000 s. 43). Hensikten med en godnatthistorie er at den som lytter skal falle til ro, bli søvnnig, underholdes og kanskje fantasere rolig videre i mørket etter at fortellingen er slutt. Svært mange ulike historier vil kunne fungere som godnatthistorier, og dermed danne en sjanger gjennom bruken av tekstene (jf. nedenfor om det ekspansive sjangerbegrep).

“With insomnia on the rise, Phoebe Smith was hired to write stories designed to help people nod off [...] There are countless writing rules that authors are urged to follow, but they can probably all be boiled down to one: seize your reader’s attention and keep it. Phoebe Smith, one of the most popular writers you’ve probably never heard of, has to consciously ignore this when the muse takes her. [...] A year on, she has written 15 pieces for Calm [the sleep app Calm], whose catalogue of “sleep stories” has been listened to 100m times. Running around 20 to 40 minutes long, Smith’s stories draw on her travels, from the wilds of Morocco to her train ride across Siberia, following wild ponies in Virginia or trekking through pristine forests in Sweden. Her most popular, Blue Gold, has been listened to

around 15m times: read in the mellifluous tones of Stephen Fry, it is a gentle, soothing tour around the lavender fields and sleepy villages of Provence. [...] Most of Calm's sleep stories are fiction, but Smith specialises in travel-related non-fiction. She's set to go on a "sleep story tour" of the UK and Ireland next month, and is wondering what effect she's going to have on her audience. "I hope people will doze off, it will really be a book tour with a difference. Normally I would be mortified if anyone went to sleep. This time, I wonder how many people I can get to nod off," she says. [...] Smith describes her stories as "toeing that line of being interesting enough they want to hear it and slow and steady enough that they never actually hear it all". She is careful with her word choices, avoiding any disruptive sounds that might cause someone to wake up. There's lots of immersive description, lots of onomatopoeia, lots of soothing, sonorous language." (<https://www.theguardian.com/books/2018/dec/18/dream-job-the-writer-paid-to-send-millions-to-sleep-phoebe-smith-stephen-fry-joanna-lumley>; lesedato 17.01.19)

"Hva er en sommerbok? [...] Det fins en forestilling – lansert av de som selger bøker – om at det nærmest fins en egen sjanger som kan kalles "sommerbok". Det dreier seg om bøker som ikke er for tunge eller kompliserte. Som ikke byr på setninger man må lese to eller tre ganger for å forstå dybden i. Men som derimot innbyr øynene til å springe som små hundevalper fra linje til linje, i uanstrengt fryd over en handling som er passe spennende, passe morsom, passe fylt av intriger, som byr på en passe kombinasjon av slektssaga, samlivskonflikter, generasjonsgap, historiske fakta og ikke minst: fryktelige hemmeligheter fra fortida som truer med å ødelegge livene til hovedpersonene. Ifølge denne definisjonen er en "sommerbok" fort lest og lett glemt. Et annet alternativ er å avgrense sommerbok til en fortelling som faktisk foregår om sommeren" (Fredrik Wandrup i *Dagbladet* 21. juni 2014 s. 58). "Hva er en sommerbok? Tove Jansson har satt en slags standard med boka hun kalte "Sommerboken" [...] En sommerbok kan selvsagt være en bok som forsøker å fange inn den særegne stemningen den varmeste årstida byr på. Få norske romaner bruker sommeren så effektivt som kulisse som Axel Jensens "Line" (1959). Den starter riktignok i april, men snart har sommeren festet grepet [...] Men sommerboka kan jo også være den boka du selv leste en sommerferie, enten det var frøken Detektiv, Hardy-guttene eller kanskje din aller første voksenroman. Noen linjer fra en slik bok kan være nok til å få de mest flammende minner til å slå opp i erindringen. Bøker kan være huskelapper til ditt eget liv, og kanskje er sommeren tida for å repetere dem i ettertankens flimrende drømmelys." (Wandrup i *Dagbladet* 19. juli 2010 s. 40)

Eierne av filmselskaper har ofte villet satse på de prosjektene som sannsynligvis gir størst inntekter. Å holde seg til bestemte sjangrer gjorde disse beregningene mindre av en gjettelek om hva publikum ønsket (Parkinson 2012 s. 63). Bestemte sjangrer hadde sitt stampublikum, til tross for at filmene innen sjangeren ofte repeterte klisjeer og hadde samme ikonografi, filmteknikker, innspillingssteder, musikalske temaer, personfigurer og filmstjerner fra verk til verk. Noen filmstudioer ble etter hvert eksperter på og berømte for bestemte sjangrer, f.eks. Warner Brothers for

gangsterfilmer, Universal for skrekkfilmer og MGM for filmmusikaler (Parkinson 2012 s. 63). Utsiktene til å få en filmpris kunne få filmprodusenter til å sikte seg inn på det de hadde erfart at prisjuryene ønsket (Parkinson 2012 s. 70).

Sjangerer er “konvensjonaliseringer av suksessrike mønstre” (Jörg Schweinitz sitert fra Ritzer og Schulze 2016 s. 9). I filmindustrien bidrar sjangerkonvensjoner til å gjøre strategisk planlegging enklere, slik at kostnader kan reduseres og kommersiell suksess lettere forutses (Mai og Winter 2006 s. 278). Derfor er ikke alle interessert i (sterk) sjanger-innovasjon. Det er økonomisk gunstig for teater- og filmfolk at det finnes sjangerer: en stab av skuespillere, regissører, forfattere, teknikere etc. kan bygges opp uten å måtte fornyes neste år. Kostymer kan brukes igjen og igjen år etter år. De menneskene som utgjør publikum, lever lenge, og er ofte trofaste mot bestemte stjerneskuespillere, bestemt regissører og bestemte sjangerer. Noen berømte teater- og filmskuespillere fungerer i publikums øyne som personifiserte sjangerer (Parkinson 2012 s. 53). Folk forbinder disse skuespillerne med helt bestemte sjangerer, som de vanligvis opptrer i og som det forventes at de også i framtiden skal opptre i.

Den franske journalisten og regissøren Germaine Dulac skrev i 1925 at å produsere film krever så mye kapital at regissørene ikke tør ta noen sjanser på at filmen blir en fiasko, og dermed må fri til publikums smak (gjengitt fra Diederichs 2004 s. 235). Jo dyrere en film er å produsere, desto mindre kreativ “risiko” er filmstudioet villig til å ta, hevder Robert Blanchet i en bok om blockbustere (gjengitt fra Heinze m.fl. 2012 s. 201).

Sjangerer er en hjelp til å kontrollere produksjonsrammer og etterspørsel. De gjør det, fordi de er relativt stabile og gjør det mulig å forutse og tilfredsstille publikums idealer, forhåpninger og forventninger. Det er en fordel at seere, lyttere og lesere allerede har sjangerkunnskaper og -kompetanse, for dermed kan produsentene klare seg uten å bygge opp denne fra bunnen av hver gang. Det tar tid og krever øvelse å “lære seg” en sjanger.

“Jevnt over ønsker folk å bli underholdt, de ønsker å føle seg trygge på at de vil bli det. Derfor vil sjangerfilmer, som gir tydelige garantier om hva slags opplevelse de tilbyr, alltid tiltrekke seg større skarer enn dramatiske fortellinger som virker utfordrende og uforutsigbare.” (*Dagbladet* 8. april 2015 s. 2)

Det er ikke mulig å si hvilke funksjoner en sjanger har uavhengig av det tolkningsfellesskapet den skal fungere i (Mai og Winter 2006 s. 280). Det går an å oppfatte det slik at sjangeren bestemmes av funksjonen og lese måten (tolkningspraksisen). Når den italienske forfatteren Claudio Magris’ bok *Donau* (1991) leses som en roman, er den en roman; da den ble brukt som reiseguide for turister til Øst-Europa etter murens fall, var den en reiseguide. Waldemar Brøggers (hovedredaktøren for verket) store *Skikk og bruk* (1960) kan av noen tas dypt alvorlig, mens den for andre kan fungere som humorbok, særlig i dag når mange av

konvensjonene som beskrives, virker så gammeldagse at de blir latterlige: “Tolv absolutte krav: til kvinner: [...] 7) *Ikke lepet underkjole!* Det er ikke nok at man speiler seg forfra; man har en like stor og viktig “fasade” den andre veien.” (1960 s. 88; to understrekinger fjernet) Også en biskops bok om seksualmoral kan leses som en humorbok av andre enn biskopens målgruppe.

Noe tragisk kan fungere komisk. Roland Emmerichs katastrofefilm *2012* (2009) ble av noen oppfattet som en komedie: “Og at en film om verdens undergang, altså, virkelig verdens undergang, vanskelig lot seg fortelle med den type konvensjonelle katastrofefilm drama – med action, heltemot og store ord – han hadde benyttet seg av tidligere, og at han derfor så seg nødt til å ty til parodien. Hvordan skal han ellers kunne forklare at “2012”, en av de dyreste spillefilmene gjennom tidene, en film der alt regelrett går til helvete, er en av de bedre komediene i år? Det er meget mulig det er ufrivillig, og man kan lett argumentere for at filmen er et svulstig dataanimert mareritt, helt uten bakkekontakt. Men hvem bryr seg når fryktelig dårlig er fryktelig funny? I tillegg byr filmen på kjappe, vittige replikker, karikerte karakterer og hoderystende, idiotisk morsomme ødeleggelser.” (*Dagbladet* 12. november 2009 s. 58)

En sjanger kan ikke defineres essensialistisk (sjangerens essens), men den lar seg pragmatisk bruke for å beskrive “et kompleks” av tekster (Ritzer og Schulze 2016 s. 16). En essensialistisk sjangeroppfatning innebærer at hver sjanger tros å inneha bestemte “iboende” kjennetegn, ha en essens som er særegen for sjangeren. Innen klassisismen ble sjangrer oppfattet omtrent som atskilte dyrearter, mens romantikerne derimot så på tekster mer som enkeltindivider med sine egne, organiske lover uavhengig av sjangrer (Jump 1972 s. 50-51). Fornyelse eller vridninger av sjangrer viser at de kan forandre seg, men likevel bevare noe av den gamle betydningen.

Jo mer populær en sjanger blir, desto mer sprer den seg til mange medier og lever videre gjennom lang tid, slik at sjangeren framstår som “ahistorisk og transmedial” (Ritzer og Schulze 2016 s. 298).

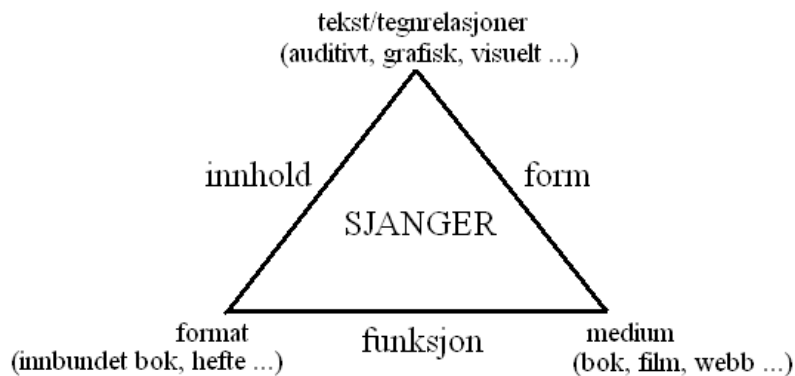
En såkalt “sjangerfelle” er de sjangertrekkene som reduserer et verk til noe forenklet og forflatet (jamfør klisjeer i kjærlighetsromaner, krimromaner osv.). En forfatter, regissør osv. kan falle i en sjangerfelle, eller i stedet bruke en sjanger til skape noe overraskende, annerledes og kreativt.

Den amerikanske forfatteren Stephenie Meyers bøker ble populære både som bokserie og i filmadaptasjoner. “Kvinner bruker “Twilight” som samlivsguide. “Twilight”-universets romantikk fungerer som ideal for det perfekte parforhold. Visse kvinner i parforhold forsøker å forme kjæresten eller ektemenn etter rollemodellen Edward i “Twilight”, viser en dansk universitetsavhandling, som er omtalt i Berlingske. [...] - Det som overrasket meg var hvor intenst forbruket av “Twilight” er, hvor ofte og hvor mye kvinnene bruker “Twilight” til å flykte fra

hverdagens og virkelighetens krav, sier Paulina A. Frederiksen, cand.comm. fra Institut for Kommunikation samt bachelor i sosialvitenskap fra Roskilde Universitets Center. [...] - Kvinner som er i et forhold bruker Edward og forholdet mellom ham og Bella som en slags håndbok, mens single måler egen suksess ved å finne denne idealmannen, sier Paulina Frederiksen.” (<http://www.aftenposten.no/kultur/article4159925.ece>; lesedato 18.06.12)

### **Funksjon, innhold og form**

En tekst innen en sjanger har alltid et innhold (et tema, emne, noe teksten handler om), en form (en ordning av innholdet, organiseringsprinsipper, strukturer) og en funksjon (nytte, hensikt, brukbarhet). Det siste punktet gjelder både skribernes og lesernes hensikter, og disse trenger ikke å være identiske. Vi kan ikke se bort ifra publikum når vi definerer en sjanger. De tre nevnte aspektene danner de essensielle rammene for hva en sjanger er, som kan ses av denne figuren:



En sjanger blir også medbestemt av andre faktorer, og i figuren er det bare tegnet inn noen få, sentrale faktorer: hva slags typer tekster som inngår i den (muntlige, skriftlige, auditive, visuelle), av formater (fysisk utseende og designtilpassing) og av medier (tekniske og praktiske innretninger for å spre informasjon).

**Medium:** En sjanger er knyttet til et bestemt medium som nytten medbestemmes av. Et brev sendt som e-post kan oppfattes som eller utvikle seg til å tilhøre en annen sjanger enn “samme” brev sendt som papirpost. Begge kan være personlige brev, men mediet gjør at et e-post-svar kan sendes tilbake i løpet av sekunder. Det er en vesentlig bruksforskjell. En sonate sendt på radio eller utgitt på cd er kanskje fortsatt samme sonate (skillet mellom “radio-sonate” og “cd-sonate” trengs muligens ikke, fordi innhold, form og funksjon er noenlunde den samme i de to mediene?). Det er når innhold, form og/eller funksjon blir vesentlig endret i et nytt medium, at en ny sjanger har oppstått. Samspillet mellom sjangrer og media har alltid vært en viktig faktor i endring av og fornyelse av sjangrer. “Foreldete” eller “sovende” sjangrer kan bli vekket til nytt liv av et nytt medium.

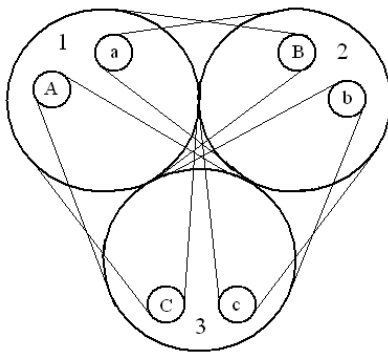
Når dataspillutviklerne/-produsentene “begynner å forstå mulighetene som ligger i berøringsskjermen, kommer vi også til å se helt nye og unike [data-]spillgenre vokse frem.” (*Aftenposten* 29. januar 2010 s. 12)

**Format:** Formatet er den fysiske utformingen (størrelsen osv.). Noen sjangrer defineres primært ved sitt format, f.eks. brosjyre og flyer. En flyer med pizzareklame og en flyer med innbydelse til en fest, vil av mange oppfattes som samme sjanger. Funksjonen er å annonsere for noe i en liten annonse som kan deles ut. Sjangeren som sådan er derimot noe abstrakt, som ikke eksisterer konkret i verden, men hver sjanger og hver tekst må ha en “informasjonsbærer”.

Det vil være noen utydelige overganger mellom medium, format og tekst (slik det også er mellom form og innhold). Et skuespill kan spilles som dukketeater eller med levende skuespillere. Er denne forskjellen en forskjell i format, i tekst eller i medium? Svaret er ikke gitt.

**Tekst:** Et sentralt ledd i enhver kommunikasjonsprosess er teksten, dvs. det systemet av tegn som produseres for å formidle et budskap.

Det går også an å visualisere sjangerfenomenet som et mer komplisert “maskineri”:



1: Form

A: Struktur

a: Språklig register eller stil (poetisk, realistisk, grotesk osv.; fortellende, reflekterende osv.)

2: Innhold

B: Saksinnhold

b: Tema

3: Funksjon

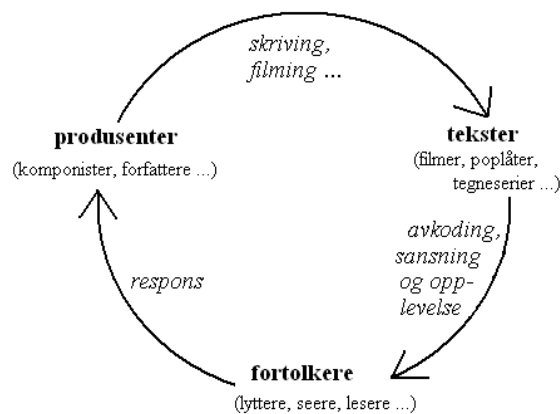


## C: Bruk/anvendelse

### c: Nytte

1a omfatter “language variety, or register (legalese, journalese, academese, and so on) [...] diverging genres display varying degrees of appreciation for allowing for distinct personal styles, or group-oriented styles of a particular kind (macho versus feminine, and so on).” (Gerard Steen i [https://www.researchgate.net/publication/300471617\\_Genre\\_between\\_the\\_humanities\\_and\\_the\\_sciences](https://www.researchgate.net/publication/300471617_Genre_between_the_humanities_and_the_sciences); lesedato 11.01.19)

Figuren nedenfor viser at produksjonen oppfattes av fortolkere og at fortolkerne kan påvirke kommende tekstproduksjon (produksjons- og respons sirkel):



I figurene ovenfor brukes “tekst” i svært vid forstand, om et system av tegn som kan sanses av mennesker. To semiotikere definerer tekst slik: “We will use ‘text’ in an extended semiotic sense to refer to a structure of messages or message traces which has a socially ascribed unity” (Hodge og Kress 1988 s. 6). Sansingen kan gi opplevelse (f.eks. estetisk opplevelse) og forståelse. Med en slik omfattende, semiotisk definisjon av tekst, vil blant annet en melodi være en tekst, dvs. tegnrelasjoner satt i system på en måte som gjør dem meningsfulle for noen eller alle mennesker. Når tekstene ligner hverandre, danner de sjangerer. Men hver forfatter eller annen skapende person setter sitt eget individuelle preg på en sjanger.

Vi kan bare innordne en film som en westernfilm hvis vi allerede på forhånd vet hva som utgjør en westernfilm. Disse kriteriene for hva som utgjør en westernfilm får vi fra westernfilmer, og dermed blir sjangerbegrepet sirkulært (Faulstich 2008 s. 28). “In his *Theories of Film*, Andrew Tudor explains a major problem of all genre definition, which he terms “the empiricist dilemma”: “To take a genre such as western, analyze it, and list its principal characteristics is to beg the question that we must first isolate the body of films that are westerns. But they can only be isolated on the basis of the ‘principal characteristics,’ which can only be discovered *from the films themselves* after they have been isolated.” (135)” (Barry K. Grant i Mathijs og Mendik 2008 s. 77) Det er en vekselvirkning mellom verkekssemlene og sjangerbegrepet. “[E]ach text is influenced by the generic rules in the way it is

put together; the generic rules are reinforced by each text” (Tony Thwaites m.fl. sitert fra Chandler 2000). “En sjanger konstituerer seg ikke bare fra mesterverk, men også fra de mange enkeltproduksjonene som viser varianter.” (Koebner 2007, innledningen)

Rick Altmans artikkel “A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre” (1984) skiller mellom to typer elementer som inngår i en sjanger: (1) innholdskomponenter (“semantiske” komponenter som romskip, astronauter, aliens, laservåpen osv.) og (2) fortellemåten (“syntaktisk” struktur/organisering, dvs. fortellemønstre, f.eks. angrep fra verdensrommet, motangrep, vitenskapsmenn leter etter marsboernes største svakhet, utvikling av et nytt våpen, osv.).

Altmans skiller altså i “A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre” mellom semantiske og syntaktiske måter å forstå sjanger på, en tilnærming der de to hovedbegrepene er hentet fra lingvistik/språkvitenskap. “A semantic approach focuses on the units of meaning: the various different elements that make up a film or a genre. These units of meaning include things like the setting, for example. So, a science fiction film might be defined partly in terms of a semantic feature such as a setting in the future or in another galaxy or dimension. Other semantic elements include objects such as spaceships and the products of new technologies. Particular types of characters are also found, including scientists, cyborgs and aliens. Some semantic features are more specific to the medium of film. Science fiction cinema might be defined in terms of a certain visual style or by the use of flashy special effects. This semantic approach is useful and probably not far from the way we identify genres in everyday viewing. However, there are limits to how far it takes us. Listing the elements that identify a film with a particular genre is a *descriptive* approach. It tells us what kinds of elements are present, but does not say much about how they are used, what their effect might be or how their meaning might change over time. If we want to go further, to *analyse* what these films are doing, it needs to be combined with a syntactic approach.” (King og Krzywinska 2002 s. 9-10)

Altman minner om at i språkvitenskapen “the semantic dimension focuses on the meaning of individual words. Syntax is the grammatical structure into which these words are organised. A syntactic approach to genre, then, examines how the different elements of meaning are organised. A genre defined in this way does not depend merely on the existence of the required elements, but on the organisation of these elements into recurring and familiar patterns. [...] The combination of semantic and syntactic approaches recommended by Altman can provide a way of understanding the historical development of genres and how they might undergo subsequent change. A genre might exist in its early stage only in semantic terms – a few familiar elements – and only gradually develop a stable and reworked syntax. Alternatively, there might be cases in which the syntax stays the same but some of the semantic elements change. This is one way of understanding the claim that a film like *Star Wars* is ‘really’ a western: key semantic elements have changed

(space and spacecraft replace the west and men on horseback), but the patterns into which they are arranged have much in common.” (King og Krzywinska 2002 s. 10)

Altman mener at sjangrer krever “a long, slow, formation period as they evolved a syntax to accompany their semantics. Thinking *intergenerically*, however, we can see that another approach is available. A set of promising semantics simply hijack an existing syntactic framework from another genre.” (gjengitt fra <http://home.mira.net/~satadaca/genrel.htm>; lesedato 16.11.10)

Altman “moves from a semantic/syntactic model of genre to one that adds pragmatics, because it has to account for the fact that films have multiple users, with different readings, and are produced by complex industries. A genre is not “a category capable of clear and stable definition” (it has no essence), but becomes a negotiated and renegotiated understanding between producers and markets (1999, p. 214). Similarly, Jason Mittell defines television genres as “cultural categories”: “Genres are not intrinsic to texts – they are constituted by the processes that some scholars have labeled ‘external’ elements, such as industrial and audience practices. We need to look beyond the text ... locating genres within the complex interrelations between texts, industries, audiences, and historical contexts. Genres transect the boundaries between text and context” (2004, pp. 9-10).” (Miller 2016)

“A combination of the semantic and syntactic approaches offers a way of exploring genres that is especially useful in the analysis of Hollywood, where many genre boundaries are often blurred. It helps to draw attention to the flexible qualities of genres. This is more helpful than attempting to draw up rigid boundaries are often blurred. It helps to draw attention to the flexible qualities of genres. This is more helpful than attempting to draw up rigid boundaries between one genre and another. Hollywood has always tended to mix components from different genres, in an attempt to repeat or play off past commercial success and to appeal to different sections of the audience” (King og Krzywinska 2002 s. 10-11).

“[W]hile each individual text clearly has a syntax of its own, the syntax implied here is that of the genre, which does not appear as *generic* syntax unless it is reinforced numerous times by the syntactic patterns of individual texts. The Hollywood genres that have proven the most durable are precisely those that have established the most coherent syntax (the western, the musical); those that disappear the quickest depend entirely on recurring semantic elements, never developing a stable syntax (reporter, catastrophe, and big caper films, to name but a few). If I locate the border between the semantic and the syntactic at the dividing line between the linguistic and the textual, it is thus in response not just to the theoretical, but also to the historical dimension of generic functioning.” (Altman i <http://film.tamu.edu/>; lesedato 12.05.14)

“[T]ake the development of the science-fiction film. At first defined only by a relatively stable science-fiction semantics, the genre first began borrowing the

syntactic relationships previously established by the horror film, only to move in recent years increasingly toward the syntax of the western. By maintaining simultaneous descriptions according to both parameters, we are not likely to fall into the trap of equating *Star Wars* with the western (as numerous recent critics have done), even though it shares certain syntactic patterns with that genre. In short, by taking seriously the multiple connections between semantics and syntax, we establish a new continuity, relating film analysis, genre theory, and genre history.” (Altman i <http://film.tamu.edu/>; lesedato 12.05.14)

Et viktig perspektiv på sjanger har blitt vist av den bulgarsk-franske litteraturforskeren Tzvetan Todorov i hans bok om fantastisk litteratur (*Introduction à la littérature fantastique*, utgitt 1970, oversatt til engelsk med tittelen *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, og til dansk med tittelen *Den fantastiske litteratur: En indføring*). Todorov hevder der at det er leserne som avgjør om en fortelling tilhører sjangeren *fantastikk* eller ikke.

Et merkelig fenomen kan forklares på to måter: med naturlige årsaker eller overnaturlig årsaker. Fantastikk som sjanger er en effekt av nølingen mellom de to forklaringsmåtene (Todorov 1970 s. 30). Den verdenen vi møter, må ikke være for fremmed til at alle hendelser kan ha en naturlig forklaring. Idet usikkerheten om det naturlige og overnaturlige forsvinner, forsvinner også sjangeren fantastisk, og leseren har foran seg f.eks. en overnaturlig fortelling (Todorov 1970 s. 29). I fantastikken beveger leseren seg nølende og søkende etter forklaringer gjennom teksten; leserens persepsjon er innskrevet i teksten “med samme presisjon som de fiktive personenes bevegelser” (Todorov 1970 s. 36). Leserens oppholder seg i to mulige virkeligheter samtidig (Todorov 1970 s. 43). Hvis leserne opplever at det som fortelles, kan ha en naturlig forklaring, men *også* kan være overnaturlig, tilhører teksten sjangeren fantastisk. Hvis innholdet i fortellingen derimot oppleves som for utrolig og uten enhver mulighet til å forklares ved naturlover, er det ikke fantastisk. Sjangeren fantastisk utgjøres på en måte av leserens tvil, og av funderingene på om det som leses kan forklares naturlig. Fortellingene innen fantastikken “svever” mellom to ulike forklaringsmåter på det gåtefulle som skjer i fortellingene – enten naturlige eller overnaturlige forklaringer. Sjangeren avgrenses av Todorov ved leser-reaksjoner og gjennom sine effekter på leserne. “Det er usikkerheten som gir sjangeren liv.” (Todorov sitert fra Gattégno 1978 s. 113)

Det finnes ofte en person i teksten som nøler på samme måte som leseren, og nøling er et viktig tema i teksten (Todorov 1970 s. 37-38). Men når leseren mot slutten av teksten bestemmer seg for en av de to mulige forklaringsmåtene, er det som om sjangeren opphever seg selv (Todorov 1970 s. 46).

I franskmannen Guy de Maupassants forfatterskap finnes noen kunstnerisk overbevisende eksempler på fantastisk (Todorov 1970 s. 174-175). Et eksempel på en norsk tekst som tilhører fantastikken, er *Øglene kommer* (1991) av Tormod Haugen. Fantastikken lar det uvirkelige dukke fram midt inne i det velkjente og

alminnelige, som når mennesker i samtidens Norge forvandles til dinosaurer. Den amerikanske regissøren Joseph Rubens *The Forgotten* (2004) er et eksempel på fantastisk i filmmediet. Et annet filmeksempel er Terry Gilliams *The Brothers Grimm* (2005).

“Todorov offers an account of the *genre* of the ‘fantastic’ (*le fantastique*) which describes it as bounded by the neighbouring genres of the uncanny (*l’étrange*) and the marvellous (*le merveilleux*) but never straying into either region, however much it may be drawn in one direction or the other, and indeed however much it may *embody* the tension that such a state creates. Thus the *fantastic* essentially manifests itself in ambiguity, in the hesitation felt by someone who knows only natural laws, when faced with an event which is apparently supernatural. Moreover, the reader, integrated by the genre into the world of the characters, receives only that information which makes him participate in the ambiguous nature of the situation. As a result, he shares the protagonists’ hesitation when it comes to assigning events to the real world or the world of the supernatural. Thus the genre of the fantastic implies not only the narration of a strange event, but also *a certain way of reading it*: one which will not commit itself either to an allegorical reading of the events, or to any other mode (e.g. the ‘poetical’) that would ‘normalize’ and so dispose of them.” (Hawkes 1977 s. 101-102)

“So the hesitation between natural and supernatural which the narration of the story requires, must be repeated in the responses of the *character* the narration describes, and then echoed in the reader’s own hesitation over the culturally available alternatives for his response. At the end of the story the reader (but not the protagonist) is able to resolve his hesitation by opting to classify the events of the story in one or other of the neighbouring areas, the uncanny or the marvellous, depending on the way in which he feels matters have been resolved, and according to a ‘scale’ that Todorov ingeniously calibrates as follows:

pure uncanny	fantastic-uncanny	fantastic-marvellous	pure marvellous
--------------	-------------------	----------------------	-----------------

Ultimately, Todorov argues, the role of the fantastic has always been to set that which is ‘real’ (i.e. capable of natural explanation) against that which is imaginary or supernatural. Hence it can only exist as a genre in a society which articulates its own experience in terms of that simple dichotomy. In setting the terms of the dichotomy in doubt (are these events real or are they imaginary? How can we be sure?) the literature of the fantastic may indeed have the role of ‘the uneasy conscience of the positivist nineteenth century’ – the period in which the genre flourished. It suggests, in short, to that society, that life is not as simple as it collectively makes out. And it follows that, in a period like our own, which does not view the world in such simplistic terms, its existence will be more difficult to establish and maintain. We no longer believe in an external, objective, unchanging ‘reality’, nor in methods which seek merely to transcribe it. For us, the concept of

what is ‘natural’ has been considerably stretched, so that we no longer believe in an ‘imaginary’, supernatural world clearly opposed to the ‘real’ one either. For us, ‘real’ and ‘imaginary’ are not mutually exclusive categories: they partake of each other. In other words, we no longer believe in the one orthodoxy that the genre of the fantastic exists to challenge” (Hawkes 1977 s. 102-103).

Rettsdrama på film er en “metasjanger” hevder to tyske filmforskere, fordi sjangeren i en *iscenesatt* spillefilm tematiserer *iscenesettelse* og tilretteleggelse (Schumann og Hickethier 2005, innledningen).

“Definisjoner av sjangrer er avhengig av det ståstedet som sjangeren konstrueres fra. Dette ståstedet benytter brukeren til å fortolke og forhandle. [...] [D]en amerikanske litteraturforskeren Stanley Fish [...] svarer at teksten isolert ikke har noen mening, men meningen skal finnes i leserens fortolkning eller konstruksjon av den. Det finnes ikke noe slikt som en tekst med innebygde sjangerbetydninger.” (Aamotsbakke og Knudsen 2008 s. 21) “The notion of ‘reading something as literature’ becomes central, as do notions of reading something as a lyric, as comedy, as tragedy. A description of a genre, as [Stanley] Fish says, ‘can and should be seen as a prediction of the shape of response.’ Genres are no longer taxonomic classes but groups of norms and expectations which help the reader to assign functions to various elements in the work, and thus the ‘real’ genres are those sets of categories or norms required to account for the process of reading.” (Culler 1983 s. 123)

En sjanger er en “fusion of content, purpose and form of communicative actions [...] Because a “genre” is not any one thing, but rather an intersection of several phenomena in a context of use, its study has spanned many disciplines and areas of praxis, from the arts to metadata schemes. [...] While Erickson uses the notion of ecology in a particular way in his work [i artikkelen “Making sense of computer-mediated communication (CMC): Conversations as genres, CMC systems as genre ecologies”, 2000], we extend his apt metaphor because it captures succinctly how, like any organism in an ecological community, genres have effects on each other and depend on each other for their effectiveness. They evolve over time, some slowly, some more rapidly. Some genres, under the right conditions, can supplant others. Genres exist in habitats or communities of practice.” (Barbara H. Kwasnik og Kevin Crowston i <https://pdfs.semanticscholar.org/6e99/c52fdb2ce0451442d83cb6f14d399d3b135.pdf>; lesedato 03.05.17)

*Ars moriendi* (*Kunsten å dø*) var et verk fra 1400-talet som senere ga opphav til en sjanger. “Ars moriendi, literally “art of dying,” refers to a genre of Christian devotional literature that enjoyed widespread popularity across Europe from the 15th to the 18th centuries. These works had a fundamentally practical orientation, aiming to advise the dying regarding how they might avoid despair at the end of life and thereby avoid the damnation believed to await those who faltered in faith. Over time the genre expanded its focus beyond the deathbed by describing also

how one's manner of dying was often decisively affected by the habits of living developed over one's lifetime. Scholars of religion study the *ars moriendi* tradition because it is one of the great genres of Christian devotional literature, but these writings appeal to a broader audience because they offer glimpses of what the experience of dying was like in Renaissance Europe." (<http://www.sage-reference.com/view/humanexperience/>; lesedato 29.04.15). *Ars moriendi* kunne for en person fungere som "a way of training himself aesthetically for his own death" (Ramazani 1990 s. 9). Forfatteren Georg Johannesen ga ut diktsamlingen *Ars moriendi eller de syv dødsmåter* i 1965.

Innen den kunstneriske avantgarden er det snarere framgangsmåter enn produkter som avgrenser ulike retninger fra hverandre (Borchmeyer og Žmegač 1994 s. 179).

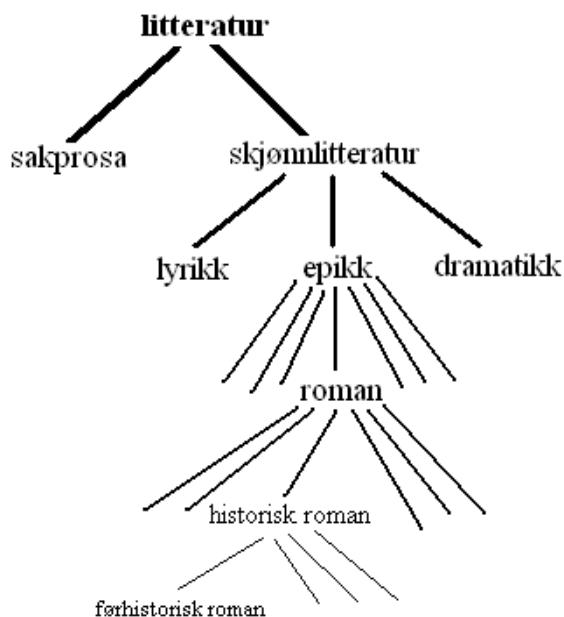
Publikum kan identifisere en filmsjanger gjennom "plot structure [...] as well as [...] advertising, iconography, and gestural codes" (Richard Maltby sitert fra Kaufmann 2007 s. 55). Fra et sosiologisk perspektiv består ikke filmsjangrer bare av filmer: "They consist also, and equally, of specific systems of expectation and hypothesis which spectators bring with them to the cinema, and which interact with films themselves during the course of the viewing process" (Stephen Neale sitert fra Winter 2010 s. 229).

"Vi tenker faktisk i genrer, lever i genrer, på den måte at vi utfolder os inden for givne stilistiske muligheder. Vi synes måske, at vi lever afslappet og naturligt og har hver vores måde at leve på. Men jeg tror, den måde vi udtrykker os på og lever på, er et valg mellem muligheder vi har oplevet, herunder de muligheder vi har oplevet i fiktionen." (Svend Åge Madsen i i Skyum-Nielsen 1982 s. 153)

### **Sjangerhierarkier**

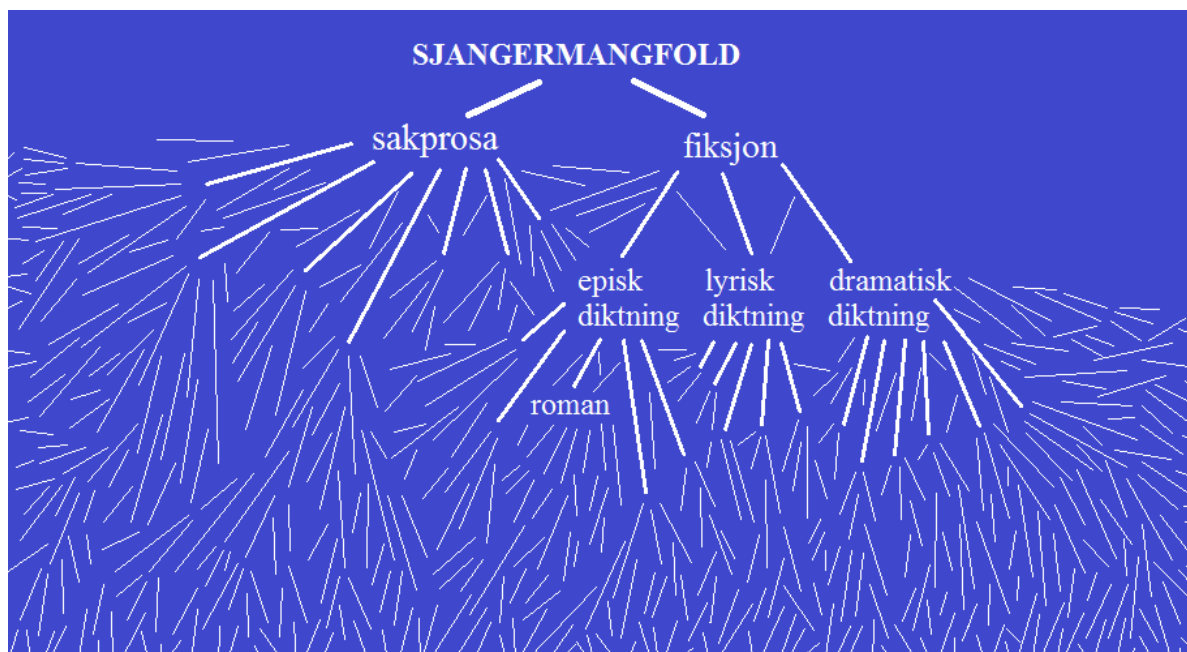
Sjangrer danner hierarkier, avhengig av hvordan hver sjanger defineres. En vanlig inndeling av skjønnlitteratur i tre nivåer er: episk, lyrisk og dramatisk diktning (3 hovedsjangrer på overordnet nivå), romanen, komedien osv. (på nivået under), dannelsesroman, historisk roman osv., karakterkomedie, forviklingskomedie osv. (på nivået under det igjen). I disse hierarkiene går det an å foreta mange fininndelinger og operere med mange nivåer.

Eksempel på en vanlig og forholdsvis uproblematisk sjangerinndeling i et hierarki:



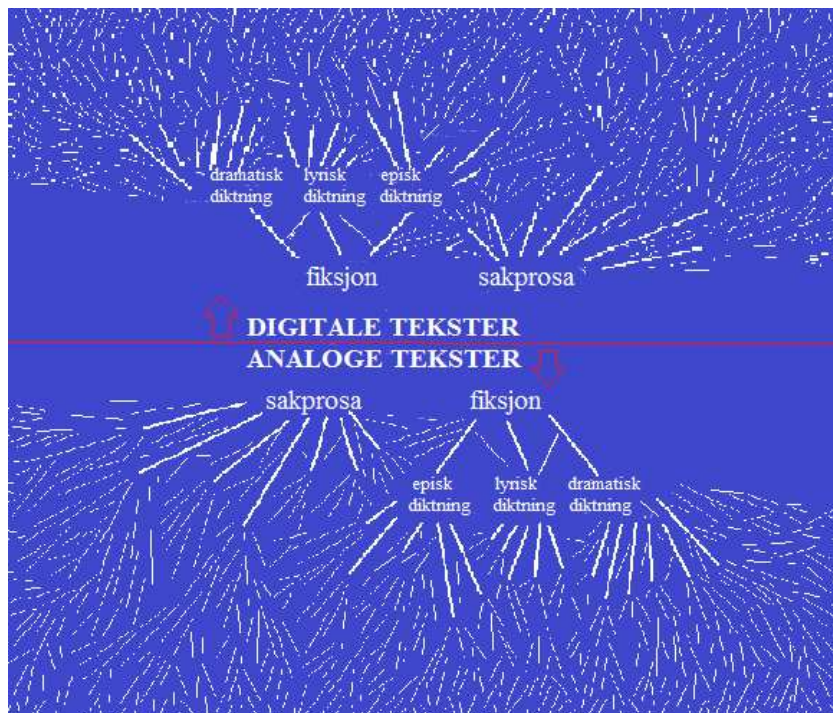
Med førhistorisk roman menes her bøker av typen William Goldings *The Inheritors* (1955), Björn Kurténs *Den svarta tigern* (1978) og Jean M. Auels *The Clan of the Cave Bear* (1980), dvs. om mennesker i steinalderen og andre perioder før det finnes skriftlige kilder som menneskene i perioden selv lagde.

Hver sjanger kan ha undersjangrer, som senere får nye undersjangrer osv.:



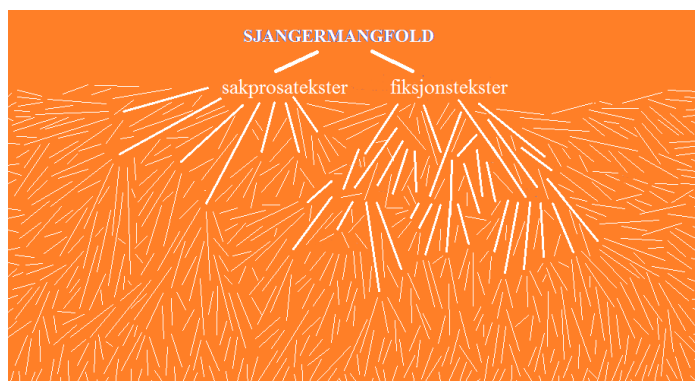
Hver av disse sjangrene med sine tekster kan være analoge (f.eks. en brevroman i form av en papirbok) eller digitale (f.eks. en brevroman som er utformet som hypertekst og har interaktive, multimediale innslag). Det er som om de digitale sjangrene og tekstene “speiler” de tilsvarende analogene sjangrene:





Men det er usikkert om den digitale brevromanen tilhører samme sjanger som bokversjonen av brevromanen, til og med i et tilfelle der begge verkene inneholder nøyaktig de samme ordene. Det kan være meningsfullt å kalle dem to forskjellige sjangrer (men som på noen måter overlapper).

Ordene i hvilken som helst roman kan også kommuniseres gjennom radio, altså et annet medium som har sine egne sjangerhierarkier. Hvert medium har sitt særpreg som skiller det fra andre medier. Fargene i tegningene nedenfor markerer at sjangrene befinner seg innen to ulike medier:





Det er sjangerhierarkier innen film, dataspill, tegneserier og andre medier, men skillet mellom “sannhet” og “fiksjon” er fortsatt relevant.

“The division of genres into different sub-genres, which one may refer to in terms of multiplication of genres, is the certain outcome of their undergoing various types of interaction.” (Ibrahim Taha i <http://french.chass.utoronto.ca/as-sa/ASSA-No14/article4en.html>; lesedato 14.08.18)

Det kan være uklart om hvor i hierarkiet en sjanger tilhører. Er en “stubbe” – som i Per Sivles “Vossastubber”, Alf Prøysens lørdagsstubber og Peter Wessel Zappfes *Vett og uvett: Stubber fra Troms og Nordland* – en undersjanger av novellen? Kortnovelle? Prøysens datter Elin Prøysen har tematisert dette i sin hovedoppgave “Så får nå novella bli lørdagsstubb lell”: *Alf Prøysens lørdagsstubber. En drøfting av sjanger og særtrekk* (2002). Prøysen skrev 753 stubber i *Arbeiderbladets* lørdagsutgave i årene 1951-70, kalt “lørdagsstubber”. Disse tekstene ble samlet i seks bøker: *Jinter je har møtt* (1972), *Onger er rare* (1973), *Kjærtegn* (1974), *Livets sekund* (1975), *Tia og timen* (1998) og *Spaserveier i granskog* (1998).

“The increased presence of female antagonists, women who kill and women who fight back is so marked in the recent landscape of North American horror that some critics have defined this growth as a sub-genre, the female-centered horror film (C. Jerry Kutner, “American Mary (2012) and the Female-Centered Horror Film”). The films are not necessarily a homogeneous lot, but certain trends and patterns can be ironed out. For starters, one can distinguish between Female-centered horror (where lead character is female) and female-centric (where the themes are part of the female experience – pregnancy, abortion, date rape, sexism, chauvinism, sexual and work harassment, lesbianism). A good many are directed (or at least written by) women; some are directed by men but feature a strong female character as the central point of identification; or in some cases feature a predominantly female cast.” (Donato Totaro i <http://offscreen.com/view/when-women-kill>; lesedato 03.05.17)

Malerisjangerer kan deles inn i portrettmaleri, landskapsmaleri, stilleben m.m. En undersjanger av landskapsmaleri er “en såkaldt ‘capriccio’: en tenkt lokalitet, der på ét sted rummer alle de elementer, man ønsker at forestille sig, uafhængigt af, om

der i den virkelige verden findes et sådant sted, man kunne male over. ‘Capriccio’-genren opstod i italiensk maleri i starten af det 17. århundrede. Cf. Ekkehard Mai (red.): *Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne*, Milano/Wien 1996.” (Jørgen Holmgaard i <https://tidsskrift.dk/kok/article/view/22406>; lesedato 23.02.18)

Også sakprosa kan ha mange undersjangrer: “[H]er snakker jeg ikke utelukkende om litteraturkritikken – jeg snakker også om teaterkritikken, musikk-kritikken, kunstkritikken, dansekritikken, ja, jeg snakker om alle de forskjellige kritikk-sjangrene.” (Leif Høghaug, leder av Norsk kritikerlag, i *Dagbladet* 24. august 2008 s. 45)

Den franske poeten Isaac de Benserade skrev på 1600-tallet omtrent 20 små bøker der han beskriver i vers dansere i forestillinger som ble spilt i Versailles og andre steder for kong Ludvig 14. I tillegg til vers om danserne prøver Benserade å forklare det danserne symboliserte, f.eks. innen antikk mytologi. I disse dansene var det helt vanlig at Ludvig selv – “solkongen” i det franske monarkiet – opptrådte som danser i mengden av profesjonelle dansere (Duchêne 1998 s. 358-359). Var disse tekstene undersjangrer av en kjent sjanger på 1600-tallet? Utgjorde de en ny sjanger? Svaret er avhengig av nærstudium av tekstene og hvilken funksjon de hadde i sin tid.

### **Gamle, nye og døende sjangrer**

Sjangrer er underlagt en historisk utvikling. Vi prøver ofte å tilpasse sjangrer etter behov, og slik endrer og fornyer vi dem. De avhenger av hverandre, kan utkonkurrere og erstatte hverandre, bli foreldet, fornyes osv. Sjangerdefinisjonene og -inndelingene forandrer seg derfor med tiden. Noen sjangrer er i ferd med å dø ut (f.eks. epos) og nye har oppstått (f.eks. personlig hjemmeside på Verdensveven). I middelalderen fantes det bøker som ga råd om hvordan en skulle dø, med praktiske råd og bønner som skulle sikre salighet etter døden. Målet for denne litteraturen var sjelens frelse etter at leseren var død. Sjangeren finnes ikke lenger (med samme funksjon) i dag. “I litteraturhistorien foretar hver epoke – uansett hva som var det originale og skapende ved den – en ny utnyttelse og utvikling av eldre sjangrer, ved å gi dem sitt eget, originale preg” skriver en fransk spesialist på barokken (Souiller 1988 s. 185).

Det er et gjensidig forhold mellom sjangerregler og tekstene innen sjangeren, ved at reglene kan endres av en enkelt tekst. Sjangrer er dermed provisoriske og dynamiske kategorier som gjør det nødvendig å tenke historisk (diakron analyse) (Ritzer og Schulze 2016 s. 14).

Svend Østergaard og Peer F. Bundgaard presenterte i artikkelen “The Emergence and Nature of Genres: A Social-Dynamic Account” (2015) en modell som “consists of a double feedback loop from situation to text to genre and back: texts respond to

situations, and multiple similar texts “propagate” genres; genres then constrain texts, and texts (and genres) modify situations (2015, p. 104). “Genres emerge,” they say, “as amendments, accommodations or suitable modifications of already existing text types with a view to provide an adequate discursive response to a novel kind of situation (or with a view to exploit the affordances of new technology)” (2015, p. 124). At the same time, they emphasize, genres “coemerge with and, therefore, shape the situations in which they are used” (2015, p. 98). This is, then, a bi-directional model for describing the dynamics of genre change [...] in terms of pre-existing genres, texts, and situations: it does not explain the appearance of the unprecedented. [...] Østergaard and Bundgaard note that “it is imprecise to content oneself to saying that a genre develops because of a need; here [their example is the development of the novel after the printing press], it is rather the technological evolution that makes it possible to articulate a need and, thereby, the development of the genre” (2015, p. 123).” (Miller 2016)

“Always preserved in a genre are undying elements of the archaic. True, these archaic elements are preserved in it only thanks to their constant renewal, which is to say, their contemporization. A genre is always the same and yet not the same, always old and new simultaneously.” (den russiske kulturforskeren Mikhail Bakhtin sitert fra Biti 2011) “So a genre progresses in the same self-reflective way as does the novel or self or history, that is to say, by repeatedly reaching back into the repository of its much earlier stages in order to create anew its future course.” (Biti 2011)

“[I]f taken individually, the standard explanations of the origin of genres – from prototypical, simple forms, from the ‘canonisation’ of non-literary types of discourse, from the promotion of sub-literary forms or the encoding into literature of contextual ideological principles, from the stamp of an individual writer’s creative genius, from natural transformations of literary systems, from the imitation of foreign models, or, indeed, from other genres – may not in fact seem sufficient to account for the complexity of the process.” (Baguley 1990 s. 224)

Fra og med romantikken på slutten av 1700-tallet “har genrernes grænser været under stadig beskydning af forfatterne selv – og af læserne. [...] Ikke desto mindre har litterater nok så hovmodigt ophøjet genresystemet til en Litteraturens Grundlov og kritikere optrådt som et nidkært litteraturpoliti, der værnede om grænsen mellem prosa og poesi og passede på, at ingen skribent blandede romaner og noveller sammen. Genrerne skulle nemlig nødig miste den særlige erkendelsesmæssige status, som de, stadig ifølge teorien, havde hver især. I dag ser man snarere sådan på det, at litterære genrer for det første ikke kan betragtes akront, uafhængigt af tid, men må ses i en kombination af synkrone og diakrone synsmåder, og at genresystemet for det andet udgør et sæt af læse-strategier. Med det første menes, at vi efter sammenbruddet o. 1800 af klassicismens rigide genrebetraktning er nødt til at skelne mellem fikserede, stabile og fluktuerende genrer, til hvilke sidste hører

roman og novelle.” (Erik Skyum-Nielsen i <http://wayback.kb.dk:8080/>; lesedato 10.06.13)

“Ved fikserede genrer forstår vi f.eks. sonetten eller folkeeventyret; to nogenlunde stabile genrer kan være tragedien og dens komplementarform komedien; romanen og novellen derimod får først status som kunstnerisk likeberettigede genrer i det 19. århundrede, og det betyder, at deres kulturelle ophøjelse historisk falder sammen med opløsningen af den ældre poetiks hævdvundne genrer. Vi kommer derfor ikke langt med en akron genrebetraktning gående ud på, at f.eks. novellen kan defineres ved et eller andet ‘differentia specifica’, der klart adskiller den fra andre litterære og ikke-litterære genrer. Vi må i stedet operere ud fra det paradoks, at genreforskningen har et diakront fænomen, den litterære udvikling, til genstand, men kun kan begribe genren synkront, dvs. som inden for et begrænset tidsrum havende disse eller hine karakteristika, der afgrænser den i forhold til andre genrer, og som ydermere må beskrives i forhold til den sociale og kulturelle kontekst [...]. Med min anden påstand, at genresystemet i dag bedst lader sig opfatte som et sæt læse-strategier, mener jeg, at genrerne fortsat eksisterer, men som et lager af briller, igennem hvilke litterære tekster med fordel lader sig se. Nogle tekster kommer venligt én og kun én læsemåde i møde, andre kræver, at læseren kombinerer flere optikker. Nogle forfattere skriver i en given tid inde i genrens midte, og andre bryder dens grænser til nabogenrerne. Men uanset hvad vi har liggende foran os, kommer vi ikke uden om genren som en forventning, en art for-forståelse, der sætter os i stand til at forstå det foreliggende i dets egenart.” (Erik Skyum-Nielsen i <http://wayback.kb.dk:8080/>; lesedato 10.06.13)

“The adaptability of genres had already been addressed by Amy Devitt in her 2004 book [*Writing Genres*], in which she states “if the readers or texts change, the genre must change” (182). She acknowledges that genres, if kept stable, would soon be out of line with the cultures that used and created them, and thus genres adapt along with their cultures in order to continue to do the necessary work required of them – that is, to continue to unite a community in the same beliefs and to orient entire groups of people in the same way towards the given subject.” (Frost 2015)

Franskmannen Gilles Corrozets bok *Oldtidens blomst* (1532) tilhører en sjanger som var på moten da den ble utgitt og som neppe finnes i dag med tilsvarende innhold og funksjon: Tekster som beskriver selve grunnleggelsen og oldtidshistorien til en by, gjerne forfatterens hjemby. I denne sjangeren gjaldt det for forfatterne å finne ut, henholdsvis dikte opp opprinnelsen til byen og dermed gi dens innbyggere grunn til å være stolte (Barbier 2007 s. 125). Corrozet skriver om Paris. I mangelen på kilder om Paris’ første historie, kommer han med vakre historier, fantasifulle etymologier og personlige hypoteser – alt i forkledning av sann historie. En i dag utdødd sjanger som var levende i Frankrike på 1700-tallet, var burleske vers om lærlinger som møter mange vansker den første tiden de er under opplæring til et yrke. Et eksempel på et verk innen sjangeren er Frédéric Léonards *Elendighet for læregutter i trykkekunsten* (1710) (Barbier 2007 s. 204).

I USA oppstod det en egen sjanger da slaver begynte å rømme fra sørstatene til nordstatene for å bli fri. “The abolitionist struggle produced a remarkable literary genre, highly popular in the decades preceding the Civil War but later forgotten until rediscovered in the 1960s – the slave narrative. It has been estimated that around 60 000 slaves escaped bondage in the South before Emancipation. Of these, 6000 produced personal testimonies of their experiences in interviews, essays, and books. About 100 book-length narratives exist, some written with remarkable skill. The slave narrative was of course extremely effective propaganda. But it was also the beginning of a black literary tradition, establishing themes and narrative forms found in African-American writing today. The stories of ex-slaves tend to follow a common pattern. First they recount the experiences of the narrator during slavery, then the dramatic events of the escape, and finally the ex-slave’s devotion to the abolitionist cause. In the course of the telling, the institution of slavery is attacked and attention is called to the slave’s desire to be free and educated. The first known slave narrative was published in 1760, but the most influential was that of Frederick Douglass, appearing in its first version in 1845. By 1860, 30 000 copies had been sold. The story opens with a description of how he was denied his birthdate, symbolically capturing the essential nature of the whole slave system” (Ro 1997 s. 63-64). Denne sjangeren kan ikke sies å være produktiv i dag, naturlig nok siden slaveriet er avskaffet.

Den spanske dramatiker Pedro Muñoz Seca skrev i første halvdel av 1900-tallet, og er skaperen av den nye dramatiske sjangeren kalt “astracán” – en blanding av folkelige og melodramatiske effekter (Strosetzki 1996 s. 370). Seca “develops the subgenre known as “astracán” and introduces the “fresco” character type. This analysis illustrates Muñoz Seca’s verbal comic techniques – the use of regional dialects and individuals’ speech peculiarities, double entendres, incongruence, periphrasis, and ingenious plays on words. It also explores the author’s profound theatrical sense manifested in inter-textual references and self-reflexivity within the content of his plays [...] and the original application of music to create comic effect [...] the satirical tone projected in Muñoz Seca’s characters’ idiolect and barbarisms as socio-political conditions worsen. Finally, it brings forth the author’s use of parody to criticize his society and to deride other theatrical genres in vogue during his time.” (<http://digitalcommons.fiu.edu/dissertations/AAI3206027/>; lesedato 21.11.13).

Bestemte hendelser kan gi opprinnelsen til en sjanger (eller undersjanger). “Mange er de internasjonale forfatterstjernene som de siste åra har skrevet romaner om 11. september – så mange at fenomenet nærmest er blitt en egen sjanger.” (Kåre Bulie i *Dagbladet* 27. desember 2007 s. 51). En “11. september-roman” kan oppfattes som en undersjanger av f.eks. dokumentarroman (hvis den har dokumentarisk preg) eller som en politisk roman eller spenningsroman.

Noen hevder at ingen sjangrer dør ut. “It seems likely that a genre never dies. It may pass out of fashion for a time, only to return in updated garb.” (Bordwell og

Thompson 2007 s. 325) En sjanger kan være i ferd med å forsvinne eller anses som død, og så gjenoppstå. J. K. Rowlings Harry Potter-bøker blander tolkienaktig fantasy med det mange trodde var en helt død sjanger, nemlig “the public school story” (Rosebury 2003 s. 203-204). Sjangrer binder sammen skriver, leser, emne, medium, bruksmåte og brukstidspunkt. Det dukker stadig opp nye emner å skrive om, det oppfinnes nye medier og bruksmåter endrer seg i takt med samfunnets utvikling. “The public school story” er mer relevant i noen samfunn enn i andre, men også norske lesere skjønner systemet med at barn reiser bort fra foreldrene for å gå på skole. En sjanger er ofte bærer av en sosial mentalitet eller en sosial bevissthetstilstand, og så lenge denne mentaliteten finnes, fortsetter sjangeren (Sayre 2011 s. 181).

På spørsmål om det er riktig å etterlyse den store norske innvandrerromanen, svarte den norsk-irakisk forfatteren Walid al-Kubaisi i 2007: “Det er legitimt å etterlyse en fraværende sjanger” (*Morgenbladet* 27. juli–2. august 2007 s. 27).

Det å “recuperating runaway genres” (Mathijs og Mendik 2008 s. 168), innebærer f.eks. at skrekkfilmsjangeren, som etterhvert preges mer og mer av eksess og groteske scener, føres tilbake til mainstream og dermed vil ses av det store publikum.

En “sjangerreform” innebærer å forandre en sjanger slik at den bryter med et etablert grunnmønster (Schumann og Hickethier 2005, innledningen).

Noen forskere skiller mellom sjanger (fastlagt ved historisk etablerte konvensjoner) og teksttype (som er mer ahistorisk) (se Grepstad 1997 s. 153). Noen vil definere f.eks. argumentasjon, beskrivelse og fortelling som teksttyper, mens andre vil kalle dem språklige konstanter. Egon Werlich forsket på 1970-tallet på sjangrer og teksttypologier (dvs. grunnleggende skrivemåter som brukes i sjangrer). “Werlichs fortjeneste besto i at han studerte store tekstkomplekser på jakt etter forenende trekk. Det fant han blant annet ved spesielt å studere åpningsformularer i hele tekster og mindre tekstbrokker som for eksempel avsnitt. Han foretok sine studier på et materiale som besto av både antikke skrifter og helt moderne tekster. Videre var han ikke interessert i skille vesentlig mellom såkalt saklitteratur [= sakprosa] og skjønnlitteratur. Totalt kom Egon Werlich fram til fem måter å skrive på:

*Narrasjon* (kronologisk orientert)

*Deskripsjon* [= beskrivelse] (romlig orientert)

*Argumentasjon* (slutningsorientert)

*Instruksjon* (kronologisk orientert [i likhet med narrasjon])

*Eksposisjon/utgreiing* (orientert mot forklaring)”

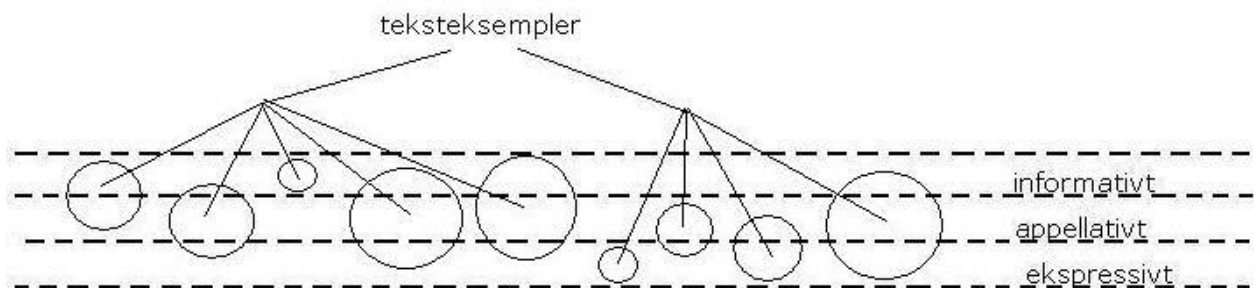
(Aamotsbakke og Knudsen 2008 s. 15-16)

Disse fem skrivemåtene har også blitt kalt tekstkonstanter, fordi det er vanskelig eller umulig å finne “undersjangrer” av dem. Derimot kan én “være integrert i en

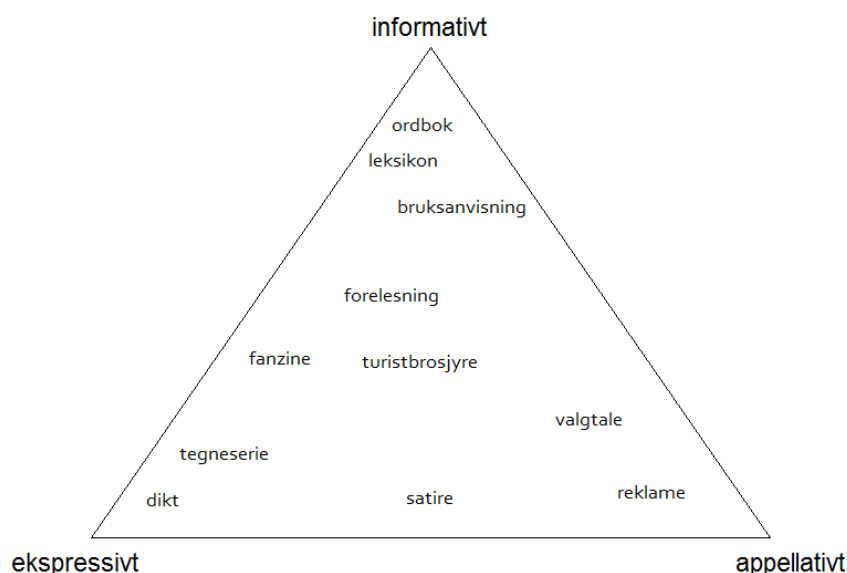
annen, [f.eks.] en forklarende parentes i en fortelling eller en fortelling i en argumentasjon.” (F. François sitert fra Vion 2000 s. 89).

En fortellende sjanger lover bestemte “plot-points” (Rauscher 2012 s. 111), dvs. vendepunkter som konvensjonelt tilhører sjangeren. F.eks. kan det være at detektiven får en ny sak å løse, eller at en kvinne og en mann forelsker seg i hverandre, en gjenkjennelse eller et forræderi (Rauscher 2012 s. 114).

Antall tekstkonstanter er begrenset, mens antall sjangrer er ubegrenset. Noen teoretikere oppfatter dessuten det informative, appellative og ekspressive som teksttyper eller -konstanter. Det informative (fakta, saksopplysninger), det appellative (oppfordringer, lokkemidler) og det ekspressive (personlig, uttrykksfullt, estetisk originalt) forekommer i større eller mindre grad i alle tekster. Den følgende figuren viser at tekster (= sirklene) kan være enten – nesten rendyrket – informative, appellative eller ekspressive, eller de kan være blandingstilfeller.



Konkrete eksempler på sjangrer, som kan problematiseres, er:



(Modellen over er basert på Roland Freihoff m.fl.; her gjengitt og bearbeidet fra Munday 2016 s. 116)

Vår (ofte ubevisste) sjangerkompetanse får oss til å sortere ut noen elementer i en tekst som viktigere enn andre elementer. Vi “vet” at dikt er ekspressive/subjektive,



og vil derfor ofte legger mer vekt på følelsesbærende ord enn på faktaopplysninger vi måtte støte på i et dikt. Vi leser så å si diktet med ekspressive briller. Vi siler ut det vi mener er essensielt for tekster innen sjangeren. Epikrise er derimot et eksempel på en ren informativ sjanger. En epikrise er en kortfattet oppsummering av en pasients tilstand, med beskrivelser av behandlingen og resultatene av denne. Hvis en pasient bytter lege, mottar den nye legen vanligvis pasientens epikrise. Teksten kan inneholde svært sensitive opplysninger. Fagspråket i den kan være vanskelig å forstå for pasienten, hvis pasienten får se epikrisen.

Til tross for at det er hensiktsmessig å skille mellom sjangrer, er alle sjangerinndelinger mer eller mindre problematiske. Det har alltid vært vanskelig å skille mellom f.eks. en kort roman og en lang novelle. Én og samme tekst kan muligens tilhøre to eller flere sjangrer samtidig. Det foregår alltid sjangerblanding og eksperimentering med sjangermuligheter. “Any one [TV-]programme will bear the main characteristics of its genre, but it is likely to include some from others: ascribing it to one genre or another involves deciding which set of characteristics are most important” (John Fiske sitert fra Taylor og Willis 1999 s. 58).

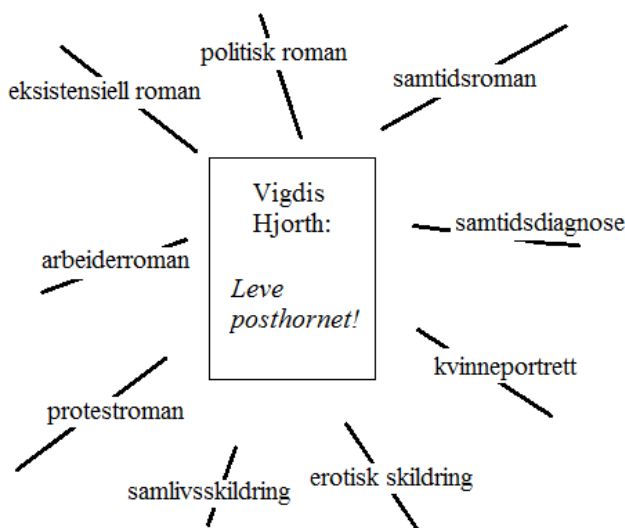
“ “Du opplever at det enkelte ganger er to sjangre som ligger og skyter på hverandre fra grøftkantene, i en tid da sjangrene er, om ikke i oppløsning, så svært glidende”, sier Vetle Lid Larssen. Forfatteren har opplevd spenningene mellom de klare byråkratiske og de stadig løsere kunstneriske skillene mellom norsk sakprosa og skjønnlitteratur på kroppen. I 2011 mottok han fire månedsverk fra Det faglitterære fond, under forutsetning at han skulle skrive en sakprosabok om to nordmenn som ble solgt som slaver til Afrika på 1700-tallet. Prosjektet ble til boken *1001 natt*, og Vetle Lid Larssen sier at den er “gjennomresearchet og kildebelagt ned til minste detalj”. Likevel ble den markedsført som en roman, og godtatt av innkjøpsordningen for skjønnlitteratur. Norsk faglitterær forfatter- og oversetterforening (NFF) mente dét var et kontraktsbrudd, og krevet pengene tilbake. Larssen er ikke så opptatt av hvilken “sekkebetegnelse” som gis til boken hans, og sier det var forlaget som valgte å kalle den en roman. Han mener avgjørelsen til NFF er tegn på “sjangerhysteri” i det litterære apparatet.” (*Morgenbladet* 4.–10. desember 2015 s. 48)

Funksjonen som en tekst får for en leser, er sentral. Jostein Gaarders *Sofies verden* (1991) kan leses som en roman og brukes som en lærebok i filosofi. Noen sjangeroppfatninger er enda mer problematiske, f.eks. denne: “Noen motstandere av nynorsk ville vel skumle og mumle om det var typisk at nettopp norskplanen måtte være på nynorsk. Uansett kan planen ikke frigjøre seg fra de assosiasjonene som knytter seg til nynorsk som diskurs. Mange leser nynorsk som en sjanger, dessverre.” (Sigmund Ongstad i *Norsklæreren: Tidsskrift for språk og litteratur*, nr. 1, 1997, s. 47)

Et tidlig eksempel på bevissthet om at sjangrer glir over i hverandre, finnes i Shakespeares skuespill *Hamlet* (akt 2, scene 2). Der ramser Polonius opp noen

sjangrer som overlapper hverandre på kryss og tvers: “tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral, tragical-historical, tragical-comical-historical-pastoral” (“tragedie, komedie, historiespill, pastorale, pastoral komedie, historisk pastorale, tragisk historiespill, tragikomisk pastoralt historiespill”; oversatt av Øyvind Berg). Briten John Kellys skuespill *The Plot* (uroppført i 1737) ble annonsert med den (ironiske eller parodiske) sjangerbetegnelsen “A New Tragi-Comi-Farcical-Operatical Grotesque Pantomime” (Keymer og Sabor s. xxxiii i bind 4). Den engelske forfatteren Neil Gaiman har kalt sin roman *Anansi Boys* (2005) for “a magical-horror-thriller-ghost-romantic-comedy-family-epic”. En tekst kan være sjangeroverskridende eller tilhøre en hybridsjanger. Hvis vi ikke klarer å innordne en tekst under én sjanger, kan vi si at den tilhører en hybridsjanger (blandingssjanger, f.eks. tragikomedie). Noen tekster er tydelig sjangeroverskridende, nesten umulig å plassere innen én eller to sjangrer.

Svært mange tekster tilhører hybridsjangrer. En kunde i en bokhandel eller en låner i et bibliotek som ønsker “en bok som ligner på Vigdis Hjorths roman *Leve posthornet!*”, kan sikte til ett eller flere sjangertrekk ved og temaer i romanen:



Ønsker personen en annen samtidsdiagnose fra Norge i 2012? Eller er det et kvinneportrett som ønskes? Eller begge deler? Vil denne personen kjøpe eller låne en politisk roman – og må det i så fall dreie seg om kommunalpolitikk slik som i Hjorths roman? Oppfatter personen boka som en arbeiderroman, og hva slags type arbeiderlitteratur ønsker vedkommende å lese mer av? Og det kan være et presist ønske om å skaffe seg en bok som både protesterer mot nedleggelse av offentlige tjenester og som inneholder erotiske beskrivelser sett fra en kvinnes perspektiv. Det kan være mange ønsker samtidig, mer eller mindre spesifikke. Både en bibliotekar og en ansatt i en bokhandel vil gjennom (referanse-)samtale kunne innsirkle hva personen ønsker seg.

“Korleis skal prisjuryar og vurderingsutval handsame dei overskridande bøkene, dei som er viltre blandingar? Til dømes Jenny Hvals essayistiske bok *Inn i ansiktet*

som kom ut i fjor. Boka fekk meldaren til Klassekampen til å kunngjere at “Sjangerløs burde bli en egen sjanger, for innenfor denne sjangeren har Jenny Hval skrevet en veldig god bok.” [...] I Sverige blei Katarina Frostenson nominert til Augustprisen i klassen for skjønnlitteratur med hybridboka *Tre vägar*. Boka skaper jubel blant kritikarane og fortviling i katalogavdelingane på biblioteka. Er dette først og fremst poesi, eller er det essayistikk? Er det sakprosa eller diktning? I kva for hylle skal vi plassere boka?” (*Dag og tid* 29. november 2013 s. 23)

Intuitivt kan vi gjenkjenne en lang rekke sjangrer innen mange kunstarter, men blir vi bedt om å definere hva som kjennetegner sjangrene, får vi ofte problemer. Vår sjangerkompetanse er i stor grad innforstått og uartikulert. De kjennetegnene eller “reglene” vi kan si karakteriserer en bestemt sjanger, passer sjelden bare til den ene sjangeren, men til mange andre også. Men noen egenskaper ved sjangeren kan likevel være tydeligere og mer dominerende enn i andre sjangrer.

Sjangerlek og uklare sjangerlandskap har blitt vanlig, særlig siden postmodernismens gjennombrudd på 1980-tallet. Arild Nyquists *Mr. Balubers trompet* (1984) er en oppvisning i sjangerblanding innen to permer: essays, tradisjonelle noveller, romanlignende lengre prosa, dikt og skisseaktige tekster.

“I anledning krimfestivalen har vi invitert noen forfattere til å prøve seg i den skremmende sjangeren KRIMLYRIKK. [...] Er det mulig å skrive krimdikt? Vel, Dagbladet har utfordret noen etablerte forfattere til å skrive krimdikt i forbindelse med Krimfestivalen som åpner i Oslo i dag [...]. Nå vil vi også utfordre leserne til å være med på en aldri så liten krimdiktkonkurranse; dead or alive etterlyser vi det beste krimdiktet.” (*Dagbladet* 1. mars 2012 s. 60) Vinneren av konkurransen ble Anne Zooey Lind fra Lista. “Linds “Mordet på ordførerens kone” var best av alle, mente en enstemmig jury, bestående av forfatter Unni Lindell, forlagsredaktør Cisdoris Andreassen og Dagbladets litteraturansvarlig Fredrik Wandrup. [...] Vinnerdiktet er et episk langdikt, som beskriver en forbrytelse fra ulike synsvinkler.” (*Dagbladet* 28. mars 2012 s. 53) Diktet omfatter åtte personers vitneforklaringer, der frisørens vitneforklaring er satt opp på arket slik at ordene ligner en saks.

“Fotballitteraturen er en egen sjanger. Den inkluderer memoarbøker, antologier, fotballfilosofi, historikk rundt nasjoner, lag, katastrofer og triumfer, biografier og instruksjonsbøker. Men også skjønnlitteratur, der fotballen kan representere klassekamp (Hans Jørgen Nielsens “Fotballengelen”), fanatisme (Ingar Skredes “Fotball! Plymouth!”) eller oppvekst og ensomhet (Lars Saabye Christensens “Gutten som ville være en av gutta”). Fotball kan være utgangspunkt for krim, som hos Rune Timberlid i “Dødball” eller Arild Stavrum i “Golden Boys”. Også dikt har vært skrevet om fotball, kanskje aller flottest i Odveig Klyves “Ballistisk” (2010). Ellers anbefales Eduardo Galeanos “Fotball i sol og skygge”, Ryszard Kapuscinskis “Fotballkrigen”, Franklin Foers “Fotball forklarer verden – En

(tvilsom) teori om globalisering”.” (Fredrik Wandrup i *Dagbladet* 14. juni 2014 s. 58)

Den australske forfatteren Kate Morton “er blant verdens fremste eksponenter for det som ofte, litt snobbete, blir kalt for “løkkeskriftromaner”: Tenk smijernsporter, frodige hager og vakre kvinner i enda vakrere kjoler. Skjebnesvangre familiehemmeligheter og storslåtte engelske herregårder.” (*Dagbladet* 15. november 2016 s. 24)

Noen sjangrer blir betraktet som mindre verdifulle enn andre. Av og til er vurderingen paradoksal. “In each era, some genres are regarded as more canonical than others. [...] The historical novel seems to have been permanently devalued.” (Bloom 1995a s. 20-21) Det går an å lære mye historie (i tillegg til å få litterære opplevelser) av en historisk roman.

Det forekommer altså et spekter og spenn av variasjon i tekstene innen én og samme sjanger. “As genre films, the Bond movies have to find the right balance between repetition and variation, between continuity and change, so that they can simultaneously provide the sort of entertainment pattern which audiences expect while at the same time providing new thrills, new set pieces, new variations on old situations.” (James Chapman sitert fra Rauscher 2012 s. 162). Sjangerer gir ofte en déjà vu-følelse, gjennom et vekselspill mellom gjentakelse og variasjon. Spilleren av dataspill gjenkjenner “dramaturgiske” standardsituasjoner fra verk til verk innen en sjanger, og verdsetter snarere nyanser innen det kjente mønsteret enn nye, ukjente mønstre (Thomas Koebner gjengitt fra Rauscher 2012 s. 10).

Hver tekst innen sjangeren trenger slett ikke ha alle de egenskapene (innhold, form og funksjon) som vi mener er typisk for sjangeren. Egenskaper kan være kombinert og fungere på ulike måter. Vi kan si at en tekst tilhører en sjanger når en egenskap er dominerende i teksten som også er dominerende i de tekstene som tilhører sjangeren. Det dominante oppfattes da på samme måte som Roman Jakobson avgrenser det han kaller “dominanten”: “The dominant may be defined as the focusing component of a work of art [eller i en hvilken som helst tekst]: it rules, determines, and transforms the remaining components. It is the dominant which guarantees the integrity of the structure.” (Jakobson 1987 s. 41) Kjennetegn eller egenskaper ved en tekst kan altså være framtrede og typiske på måter som gjør det rimelig å oppfatte teksten som tilhørende en bestemt sjanger.

Briten Daniel Chandler problematiserer tradisjonelle sjangerinndelinger på denne måten: “Traditional definitions of genres tend to be based on the notion that they constitute particular conventions of content (such as themes or settings) and/or form (including structure and style) which are shared by the texts which are regarded as belonging to them. This mode of defining a genre is deeply problematic. For instance, genres overlap and texts often exhibit the conventions of

more than one genre. [...] no taxonomy of textual genres adequately represents the diversity of texts.” (Chandler 2002, s. 158-159)

“Identifying a genre taxonomy is a subjective process, and people may disagree about what constitutes a genre or the criteria for membership of a particular genre. The American Heritage Dictionary of the English Language (Pickett et al., 2000) defines genre as “a category of artistic composition, as in music or literature, marked by a distinctive style, form or content.” Webster’s Third New International Dictionary, unabridged (Gove, 2002) defines a genre as “class; form; style esp. in literature.” Wordnet (<http://wordnet.princeton.edu>) defines genre as “1: a kind of literary or artistic work 2: a style of expressing yourself in writing 3: a class of artistic endeavor having a characteristic form or technique.” [...] Genre is often regarded as orthogonal to topic. Documents that are about the same topic can be from different genres. [...] Genre is an abstraction based on a natural grouping of documents written in a similar style and is orthogonal to topic.” (Aidan Finn og Nicholas Kushmerick i <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/asi.20427/full>; lesedato 19.07.16)

“Hvorfor kan ikke musikk plasseres i sjangre? [...] Begrepet World Music, eller verdensmusikk som vi også sier, dukket opp på 1980-tallet og skulle i hovedsak dekke musikk som ikke passet inn i velkjente populære vestlige sjangre. Helt fra starten av var betegnelsen både upresis og problematisk, fordi musikken som ble plassert i denne båsen manglet noen som helst fellestrekk. Betegnelsen ble også brukt ulikt i forskjellige land. Strengt tatt er all musikk verdensmusikk. Musikere høster inspirasjon fra ulikt hold på tvers av alle tenkte grenser. Selv velkjente begreper som rock, pop, jazz, klassisk og country har mistet mye av sin mening. De holder ikke lenger som en overordnet pekepinn på hva vi snakker om. Underkategoriene flourer, dermed snakker man oftere forbi hverandre enn at begrepet virker oppklarende. Alle sjangre i dag er blitt offer for svært glidende overganger. Folk legger ulike meninger i selv de mest veletablerte begrepene. Selv blues-musikken sliter etter hvert som nye unge musikere prøver å redefinere hva blues skal være. Det er disse tingene som gjør dagens musikk mangfold så fascinerende og spennende. Så får vi heller leve med at språket ofte kommer til kort i møte med musikken. Sjangerplassering kan virke upresis og antyder bare omtrent hvor i det musikalske landskapet vi befinner oss.” (Svein Andersen i *Aftenposten* 2. november 2012 s. 11) “Musikk fra Afrika er ikke greit. Plutselig sitter man fast i world music-klistret.” (studentavisa *Argument* nr. 3 i 2012 s. 30)

“Peter Guralnik har spesielt gått opp grenselandet country og blues og er mannen bak den definitive, to binds Elvis Presley-biografien. Disse bøkene får stadig et nytt publikum og trykkes i nye opplag i ett kjøp. [...] Rock er med andre ord en egen sjanger, ikke bare for musikere, men for forfattere og historikere.” (Fredrik Wandrup i *Dagbladet* 25. juni 2012 s. 42)

“Most scholars now agree that no genre can be defined in a single hard-and-fast way. Some genres stand out by their subject and themes. A gangster film centers on large-scale urban crime. A science-fiction film features a technology beyond the reach of contemporary science. A Western is usually about life on some frontier (not necessarily the West, as *North to Alaska* and *Drums Along the Mohawk* suggest). Yet subject matter or theme is not so central to defining other genres. Musicals are recognizable chiefly by their manner of presentation: singing, dancing, or both. The detective film is partly defined by the plot pattern of an investigation that solves a mystery. And some genres are defined by the distinctive emotional effect they aim for: amusement in comedies, tension in suspense films. The question is complicated by the fact that genres can be more or less broad. There are large, blanket genre categories that fit many films. We refer commonly to thrillers, yet the term may encompass horror films, detective stories, hostage films such as *Die Hard* or *Speed*, and many others. “Comedy” is a similarly broad term that includes slapstick comedies such as *Liar Liar*, romantic comedies such as *Groundhog Day*, parodies such as the *Austin Powers* series, and gross-out comedy such as *There’s Something About Mary*.” (Bordwell og Thompson 2007 s. 319)

“As Stephen Neale argues, ‘genres are not to be seen as forms of textual codifications, but as systems of orientations, expectations and conventions that circulate between industry, text and subject’ ” (Taylor og Willis 1999 s. 58). Sjangerforventninger kan f.eks. avgjøre om en tekst leses som fiksjon eller sakprosa. Et “sjangermord” innebærer å endre og fordreie hva som forventes av en sjanger så drastisk at folk ikke lenger skal ønske å lese slike tekster.

Stilmidler, stemninger, personer, åsteder, tidsavgrensning, tema, motiv og dramaturgi er blant det som kan bidra til å avgrense en sjanger (Grob 2008, innledningen). Det som noen forskere kaller enten “teknikk”, “stil”, “formel” eller “tema”, vil andre forskere oppfatte som sjangrer. La oss ta “stil” som eksempel – jamfør ”form (including structure and style)” i Chandler-sitatet ovenfor. I 1947 ga franskmannen Raymond Queneau ut boka *Stiløvelser (Exercices de style)*. I dette verket fortelles først en kort historie om en ung mann som kommer inn på en buss. Deretter blir den samme historien fortalt på nytt i 99 forskjellige “stiler”. Her er utdrag fra noen få av tekstene:

Notat:

På bussen i tolvtida. En fyr på rundt 26 år med altfor lang hals, som om noen skulle ha dratt i den. Folk går på og av. Fyren det er snakk om irriterer seg over en sidemann. Han anklager han for å støte borti han hver gang noen går forbi. [...]

Metaforisk:

I dagens sentrum, slengt inn i denne stimen av reisende sardiner i en bille med hvitt panser, var det en kylling med stor, ribbet hals [...]

Nøylene:

Jeg er ikke sikker hvor det gikk for seg. I en kirke, ei søppelkasse eller i et likhus? På en buss kanskje? Og hva var det der? Skjelett? Ja, men med kjøtt på og fremdeles i live. Jeg tror det var det. Men det var en (eller to) [...]

Mengdelære:

I bussen S kan vi se mengden A av sittende passasjerer og mengden D av stående passasjerer. På en bestemt holdeplass finner vi mengden P av personer som venter. La C være mengden av passasjerer som stiger på [...]

Fornærmende:

Etter en ulidelig venting i en forjævlig solsteik, kunne jeg endelig stige inn i en motbydelig buss der en gjeng idioter klemte seg sammen. [...]

Gastronomisk:

Etter en gratinert venting i en stekende sol, steg jeg endelig inn i en pistasjegrønn buss der gjestene myldret som mark i en overmoden ost. [...]

Spådom:

Når klokka blir tolv, kommer du til å stå på den bakerste plattformen [...]

Andre “stiler” i Queneaus bok er blant annet nektende, svulstig, vulgært, som forhør, som komedie, filosofisk, definerende, botanisk, medisinsk, drømmende, avmektig, som portrett, bondsk. Kan disse tekstene hver for seg oppfattes som tilhørende ulike sjangrer? Tekstene har samme funksjon fra forfatterens side (å more, underholde og få leseren til å reflektere over språk og stiler), men tekstene framtrer som svært ulike. Det er svært stor forskjell på den matematiske og den metaforiske teksten, så stor at vi nok ikke hadde sett likhetene mellom dem hvis tekstene ikke hadde tilhørt samme litterære verk. Stiler kan oppfattes som måter å utforme tekster på for å oppnå et formål (eller flere formål). En matematisk tekst skal forklare logiske relasjoner på entydige og universelle måter, mens en metaforisk tekst skal skape følelser, stemninger og gi estetisk opplevelse.

“Siden du så *den* filmen, anbefaler vi denne, og tar du den, så tar du den! Sånn serveres vi innhold om dagen, enten det er film, musikk, artikler eller bøker. [...] Femti filmnerder har sett alle filmer Netflix tilbyr og gitt dem – “tagget dem” – med en drøss karakteristikk. Ut fra hva som karakteriserer filmer du har sett, anbefales du nye som har enkelte eller mange sammenfallende kjennetegn. Her er noen kategorier som kombineres for å skreddersy tilbudet etter din bruk:

*Stemninger:* Absurd, familievennlig, feel-good, følelsesladet, grovkornet, het, hjertevarm, inspirerende, intellektuell, kitschete, kontroversiell, kreativ, kynisk, lavmælt, mørk, nervepirrende, overvirkelig, provoserende, romantisk, sinnrik, skandaløst, skremmende, spennende, sprø, steinhard, sær, visjonær, vittig.

*Sjangrer:* Action, animasjon, anime, barn og familie, dokumentarer, drama, grøsser, homofil og lesbisk, indie, komedie, sci-fi, thrillere.

*Handling:* Andre verdenskrig, arbeidsplassen, attentater, berømmelse, biler, bryllup, college, dans, datamaskiner, demoner, den amerikanske borgerkrigen, den kalde krigen, den store depresjonen, dinosaurer, dopkultur, dusørjegere, dypet, dyreliv, dysfunksjonelle familier, dødelige katastrofer, ekte krim, ekteskap, etterforskning, eventyr, familiegjenforeninger, fartsfylt, feil identitet, feltet medisin, fengsel, forbudt kjærlighet, foreldreomsorg, forretningsvirksomhet, første kjærlighet, første verdenskrig, gale vitenskapsmenn, gangstere, girl power. (vi slutter her, ved bokstaven G, av lengdehensyn)

[...] Først samle inn data om det du liker, og så anbefale deg mer av det samme.”  
(*Morgenbladet* 4.–10. juli 2014 s. 9-11)

Kan en ny tegnsetting skape en sjanger? Journalister i den britiske avisen *The Guardian* fant opp en måte å muntre opp referater fra kjedelige fotballkamper på. De satte punktum, komma og andre tegn på tilfeldige og morsomme steder, slik at leseren hele tiden måtte hefte seg ved språket. Tekstene ble eksempler på språklig lek: “From Leeds’ next. Free-kick, though, Patrick White’s floated delivery prefaced, a leveller from Tommy Edwards. Fletcher advanced from. His line to deal with, the, threat but challenged, by. The leaping Olson, failed to. Gather safely. The ball spun free to McGary but. He missed.”

Den danske forfatteren Kirsten Hammans roman *Se på mig* (2011, på norsk 2012) har blant sine sentrale temaer “narsissisme, kamp om å bli sett, fantasier om en fremtidig suksess som skytes stadig lengre frem i tid. [...] Å jo, visst er de patetiske i sine fantasier om alt som skal skje “hvis bare”. *Se på meg* er i slekt med en rekke andre skandinaviske samtidstristesser, i en litterær form som særlig har vært perfeksjonert av danske Helle Helle. Hennes boktittel *Forestillingen om et ukomplisert liv med en mann* sier det meste om den karusellen av forventninger og desillusjon vi kastes inn i denne litteraturen, som gjerne låner fraser fra ukeblader, film, reklame og tv når våre hverdagslige drømmer om lykke skal utforskes. Passende nok er Hammans bok oversatt av Trude Marstein, som er den som antakelig har nådd lengst i denne øvelsen på norsk. En bok som Marsteins *Ingenting å angre på* er nådeløs i å påpeke hvordan våre individuelle drømmer drar på et stort kollektivt reservoar av uoppfylte fantasier. Når man leser denne typen litteratur, blir man ofte sittende å lure på hva som er mest irriterende: Hovedpersonens banale fantasier? Den tilsynelatende språklige banalitet de ytrer sine drømmer i? Gjenkjennelsen av disse banalitetene i en selv? Eller irritasjonen



over at disse forfatterne tilsynelatende nyter å trekke den langtrukne dvelingen ved det pinlige, trivielle og banale, så utrolig langt. En viss grad av irritasjon synes faktisk som en nødvendig bestanddel i den leseleden man også kan oppleve ved denne typen romaner, som gjerne perfeksjonerer en kombinasjon av estetisk behag på setningsplanet med et gnurende ubehag på det psykologiske planet. [...] Det begivenhetsløse preger ofte denne litteraturen: forventningene overgår langt evnen til å realisere dem. [...] Vi blir pinlig berørt. Men også i det pinlige blir vi berørt.” (Ane Farsethås i *Morgenbladet* 4.–10. mai 2012 s. 36)

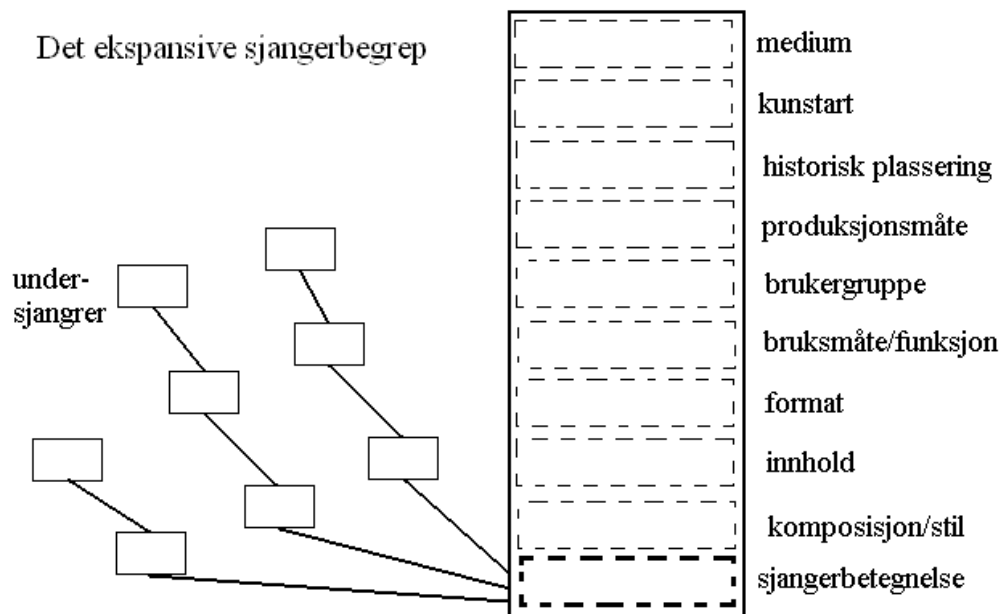
“[D]en pakistansk-amerikanske forfatteren Jabeen Akhtar har sett seg lei på flommen av immigrantlitteratur fra Sørøst-Asia som har skyllet over det anglo-amerikanske bokmarkedet det siste tiåret. Du vet hvilke bøker vi snakker om, disse frodige fortellingene om kjærlighet på tvers av kulturer. På publishingperspectives.com har Akhtar komprimert sjangeren til 17 elementer. En typisk roman strekker seg for eksempel over minst 18 generasjoner, og den inneholder alltid en bestemor som er klok, død og med evnen til å kommunisere fra det hinsidige.” (*Klassekampens* bokmagasin 16. august 2014 s. 2)

Noen av problemene med å avgrense sjangrer ser vi også når vi prøver å finne ulike kriterier for inndeling. Kriteriene for sjangerinndeling kan være basert f.eks. på (1) impliserte aktiviteter (f.eks. vitenskapelig faglitteratur), (2) virkning på leserne (f.eks. fantastisk), (3) det mediet som rommer sjangeren (f.eks. avisartikkel), (4) tematisk innhold (f.eks. krim), (5) forholdet mellom forfatter og tekst (f.eks. selvbiografi), eller (6) forholdet mellom tekst og virkelighet (f.eks. møtereferat). I en slik inndeling er det tydelig at det ikke er vanntette skott. Krim vil kunne defineres ut fra hvilken virkning tekstene gjør på leserne, og et møtereferat impliserer at det har vært holdt et møte, dvs. at det har foregått en sosial aktivitet. Alle sjangrer er dynamiske, fleksible, tøyelige og følgelig vanskelige å definere. Noen sjangrer defineres for øvrig i ettertid, og ble ikke oppfattet som sjangrer i sin samtid. Nye sjangrer oppstår gjennom historien, men hvor nye sjangrer kan være, har vært diskutert. Todorov hevder at en ny sjanger alltid er en omforming (transformasjon) av en eller flere eldre, kjente sjangrer (referert fra Swales 1990 s. 36).

“Genre then becomes a difficult concept because it extends beyond the text itself to a number of different sites for textual production and consumption, and it is not easy to specify how all these aspects relate to each other.” (Tolson 1996 s. 92) Når det gjelder “blogger, så var det ikke noen klar enighet om det var et medium eller en sjanger. [...] Ofte forsvinner sjangerdimensjonen helt. En ting vi ofte ser, er at man tillegger digitale teknologier egenskaper som egentlig ikke tilhører teknologien. Men heller handler om hvordan vi bruker teknologien. [...] blogg ikke er en sjanger, fordi blogger brukes til flere ulike sjangre. Men blogg er en type plattform, en slags sjanger på et annet nivå. Det finnes ulike bloggtjenester som gjør omtrent det samme. Blogg er ikke en sjanger når det gjelder tekster, men heller

en type plattform, en form for programvaresjanger på et underliggende nivå.”  
 (Kjartan Rekdal Müller i *Morgenbladet* 19.–25. januar 2018 s. 27)

En inkluderende modell for hva en sjanger er, vises i tegningen nedenfor:



Denne tegningen skal illustrere det ekspansive sjangerbegrep med liste (til høyre) over sjangerkategorier.

Vi trenger å få oppgitt minst én av disse kategoriene (de navngitte boksene i tegningen), for å si hvilken sjanger en tekst tilhører, ofte mange av kategoriene. Queneau-eksemplet ovenfor viser at en stil kan definere en sjanger, vel å merke hvis vi opererer med et ekspansivt sjangerbegrep. Fantasy kalles en sjanger, men er egentlig en innholdskategori. En ballbok (en liten bok der kvinner skrev inn hvem de skulle danse med i løpet av et ball), er knyttet til både medium (bok, eventuelt bare et kort/ark), produksjonsmåte (håndskrevet før og i løpet av ballet) og brukergruppe (kvinner). Noen sjangerer tilhører eller avgrenses av bestemte historiske perioder (den elizabethanske tragedien), bruk (bruksanvisning), format (stor pekebok for barn med mange detaljer på hver side), osv.

Noen bøker oppgir brukergruppe eksplisitt, f.eks. i titler av typen *Nietzsche for begynnere* (eller “for dummies”), *Tarot for viderekomne*, *Barnas vitsebok*, *Husmorens kokebok* osv. Alle “for begynnere”-bøker har noen fellestrekk som avgrenser dem fra andre bøker.

Mange teoretikere er oppmerksomme på sjangerbegrepets ekspansjon, her med film som eksempel: “Grouping by period or country (American films of the 1930s), by director or star or producer or writer or studio, by technical process (CinemaScope films), by cycle (the ‘fallen women’ films), by series (the 007 movies), by style

(German Expressionism), by structure (narrative), by ideology (Reaganite cinema), by venue ('drive-in movies'), by purpose (home movies), by audience ('teenpix'), by subject or theme (family film, paranoid-politics movies). [...] While some genres are based on story content (the war film), other are borrowed from literature (comedy, melodrama) or from other media (the musical). Some are performer-based (the Astaire-Rogers films) or budget-based (blockbusters), while others are based on artistic status (the art film), racial identity (Black cinema), locat[ion] (the Western) or sexual orientation (Queer cinema). [...] Bordwell concludes that 'one could... argue that no set of necessary and sufficient conditions can mark off genres from other sorts of groupings in ways that all experts or ordinary film-goers would find acceptable' (Bordwell 1989, 147). Practitioners and the general public make use of their own genre labels (de facto genres) quite apart from those of academic theorists. We might therefore ask ourselves 'Whose genre is it anyway?' ” (Bordwell, Stam og Chandler i Chandler 2000)

Uttrykket “en Woody Allen-film” gir mening for mange filmseere og har blitt slags egen sjanger, med sine faste elementer (Brisset 2012 s. 55-56). Tilsvarende gjelder for “Chaplin-film”, “Jerry Lewis-film” m.m. oppkalt etter regissører og/eller skuespillere.

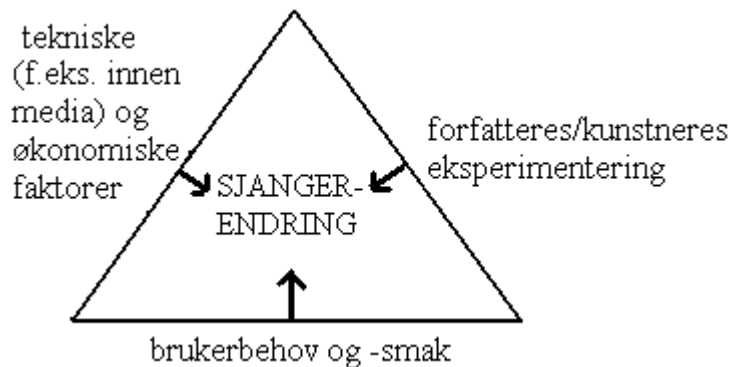
“Genre study needs to be flexible, and to recognize that boundaries are artificial, discursive constructs” (Higson 2003 s. 12). For eksempel blir noen sjangrer til “andre” sjangrer med tiden. En samtidsroman, dvs. der handlingen foregår i leserens samtid og med svært aktuelle temaer (som kontrast til bl.a. en historisk roman), er et eksempel. En bok som var en samtidsroman i år 2007, er det ikke lenger i år 2014. En historisk roman er derimot den samme sjangeren uavhengig av om tiden går. En av dagens samtidsromaner kan bli lest som en historisk roman om 100 år.

Det finnes “kontrastsjangrer” eller “kontrasjangrer”: “And a genre, of course, confronts certain ‘countergenres’ (the picaresque opposing, for example, the pastoral or the Greek romance), with which it constitutes the ‘ideal spaces’ in which writers dwell before they set pen to paper” (Claudio Guillén sitert fra Sletsjøe 1997). En sjanger kan “detroniseres” av en kontrasjanger.

“One may acknowledge the dynamic fluidity of genres without positing the final demise of genre as an interpretive framework. As the generic corpus ceaselessly expands, genres (and the relationships between them) change over time; the conventions of each genre shift, new genres and sub-genres emerge and others are ‘discontinued’ (though note that certain genres seem particularly long-lasting). Tzvetan Todorov argued that ‘a new genre is always the transformation of one or several old genres’ (cited in Swales 1990, 36). Each new work within a genre has the potential to influence changes within the genre or perhaps the emergence of new sub-genres (which may later blossom into fully-fledged genres). However, such a perspective tends to highlight the role of authorial experimentation in

changing genres and their conventions, whereas it is important to recognize not only the social nature of text production but especially the role of economic and technological factors as well as changing audience preferences.” (Chandler 2000) Ulike historiske og litterære perioder har ulike “sjangerpreferanser” (Sletsjøe 1997).

Hvilke krefter er det som driver fram sjangerendringer og nye sjangrer? I den følgende figuren er det nevnt tre faktorer:



Undersøkelser av hvordan en sjanger har endret seg gjennom historien egner seg godt til å belyse endringsprosesser i samfunnet (Mai og Winter 2006 s. 281).

Sjangerendringer kan skyldes grunner av “aesthetic, technical, commercial and political character” (Darley 2000 s. 138). Et eksempel på at medium og teknikk driver fram endring: “Det viser seg for eksempel at twitter-formatet på 140 tegn egner seg spesielt godt til haikudikt. [...] Søker du på haiku, eller twaiku, som det også kalles på twitter, får du opp masse treff” (*Dagbladet* 16. februar 2010 s. 44). Endringer i samfunnet fører til nye behov og nye sjangrer. “Nå gir Kagge forlag ut tre bøker kalt *Leksehjelpen*. Hensikten er å hjelpe foreldrene til å hjelpe barna sine med lekser i matematikk, engelsk og norsk. Bøkene er beregnet på foreldre som har barn fra fjerde til syvende klasse, og er skrevet av lærere. [...] – Men kan ikke foreldrene lete etter svaret i elevenes egne lærebøker? – Nei. Før var det én eller flere bøker i hvert fag. Nå er det veldig mye forskjellig. Og i noen fag har de ikke bøker, sier Kagge.” (*Aftenposten* 14. august 2009 s. 12)

Hanne Nabintu Herlands bok *Respekt* (2012) “handler om et land som heter Norge, noe som lett kan få en uoppmerksom leser til å tro at den handler om oss. Dette er imidlertid ikke det Norge de fleste av oss kjenner, men et sted i en slags parallell dimensjon, et sted der folk har gitter for vinduene, ikke kan bevege seg utendørs om kvelden, der det står giljotiner i gatene, folk bor i gettoer og rasene er skilt etter regler slik man hadde i Sør-Afrika. [...] Gjennom et slags snedig markedsførings-triks har forlaget fått Nabintus roman klassifisert som en debattbok, ikke som sci-fi. Dette har skapt en del forvirring. Forfatteren har blitt invitert til debattprogrammer og boka diskuteres i aviskronikker som om den skulle være et virkelig

debattinnlegg, ikke en fiktiv fortelling. [...] Ettersom boka lett kan forvirre uoppmerksomme lesere, synes jeg det er nødvendig å si det tydelig: “Respekt” bør leses som en satirisk roman. “Virkeligheten” den beskriver, er fiksjon. Hanne Nabintu Herland har skrevet en morsom og fascinerende bok, men det er ingen grunn til å ta den seriøst som debattinnlegg. Den hører rett og slett hjemme i en annen sjanger.” (Even Tømte i *Dagbladet* 12. mai 2012 s. 64)

Noen sjangrer er populære i perioder eller sykler. “Typically, genres do not remain constantly successful. Rather, they rise and fall in popularity. The result is the phenomenon known as cycles. A cycle is a batch of films that enjoy intense popularity and influence over a distinct period. Cycles can occur when a successful film produces a burst of imitations. *The Godfather* triggered a brief spate of gangster movies. During the 1970s, there was a cycle of disaster movies (*Earthquake*, *The Poseidon Adventure*). There have been cycles of comedies centering on spaced-out teenagers (*Wayne’s World*, *Bill and Ted’s Excellent Adventure*, and *Dude, Where’s My Car?*), buddy-cop movies (*Lethal Weapon* and its successors), movies adapted from comic books (*Batman*, *Spider-Man*), romantic thrillers aimed at female audiences (*Dead Again*, *Double Jeopardy*), and dramas describing coming of age in African-American neighborhoods (*Boyz N the Hood*, *Menace II Society*). Few observers would have predicted that science-fiction movies would return in the 1970s, but *Star Wars* created a long-lasting cycle. A cycle of fantasy adventures emerged in the early 2000s.” (Bordwell og Thompson 2007 s. 325)

“[D]en konspiratoriske litteraturen, som blant annet Michael Baigent, Richard Leigh og Henry Lincolns *Hellig blod, hellig gral* har satt standarden for. Dette er blitt en egen litterær sjanger, både språklig og tematisk.” (Marius Lien i *Morgenbladet* 14.–27. mars 2008 s. 48)

Også innen fanfiksjon finnes det tallrike sjangrer. Knyttet til Tolkiens *Lord of the Rings*-bøker og filmene basert på dem kan sjangrene f.eks. være “Legolas/Gimli stories; Frodo-centric hurt/comfort [stories]” (Pugh 2005 s. 251), eller LotRiPS (fortelling med skuespillere fra *Lord of the Rings*-filmene), eller Domlijah (en undersjanger av LotRiPS; med homoseksuelle relasjoner mellom skuespillerne Dominic Monaghan og Elijah Wood) (Pugh 2005 s. 160).

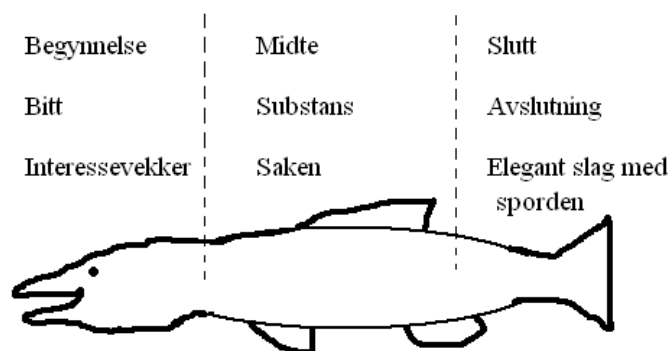
“Widely recognized genres[:] business letter, memo, expense form, report, dialogue, proposal, announcement, thank you note, greeting card, face-to-face meeting system (announcement, agenda, presentation, discussion, voting, minute), FAQ, personal homepage, organizational homepage, hotlist, intranet homepage” (Takeshi Yoshioka og George Herman i <http://ccs.mit.edu/papers/pdf/wp209.pdf>; lesedato 19.07.16).

Avissjangerer har av Lars Aarønæs blitt inndelt og beskrevet på denne måten:

Sjanger	Tilnærming	Kriterium	Metode	Innretning	Dramaturgi	Forteller-synsvinkel
Notis Melding Oppsummering Kuriosa	Nyhet Bakgrunn	Aktualitet Identifikasjon Sensasjon Vesentlighet	Analysere Referere	Logos Patos	Nyhets- pyramide	Autorial
Analyse Anmeldelse Essay Kommentar Kronikk Leder	Bakgrunn	Aktualitet Vesentlighet	Analysere	Etos Logos	Fisk	Autorial
Reportasje Nyhets-r. Dokumentar-r. Feature-r. Bilde-r. Enkét	Nyhet Bakgrunn Preg	Aktualitet Identifikasjon Sensasjon Vesentlighet	Analysere Intervjue Observere	Etos Logos Patos	Nyhets- pyramide	Autorial Personal "Jeg"
Portrett Stemnings-p. Mini-p. Underholdnings- p.	Preg	Identifikasjon Aktualitet	Intervjue Observere	Etos Patos	Fisk	Autorial Personal "Jeg"
Kåseri	Preg	Identifikasjon	Analysere			Autorial

(Aarønæs 2007 s. 8-9)

Med "fisk" mener Aarønæs en inndeling som dette:



(figuren er basert på  
Aarønæs 2007 s. 11)

## Spesielle sjangrer

Roger Karsten Aases bok *Frimurernes hemmeligheter* (2009) er skrevet av en tidligere frimurer. "Avsløringsbøker om samfunnstoppers hemmelige innvielsesritualer og lyssky forbindelser i kvasireligiøse losjer er en egen litterær sjanger som alltid fenger leserens kikkerinstinkter: "Jøss, driver voksne folk virkelig på med sånne ting?!" " (*Dagbladet* 27. februar 2012 s. 36).

"Mens franske forfattere har løftet private dyner, har tyske forfattere løftet historiens slør og fortalt om nazismen og DDR. Så mange sønner har beskrevet grusomhetene til nazistiske fedre at sjangeren kalles "väterlitteratur" –

“faderlitteratur”. [...] De utleverende fortellingene er blitt forsvart med at de er nødvendige for å bearbeide tyskernes vonde historie.” (Kristian Meisingset i [http://www.aftenposten.no/kultur/Det-er-dypt-umoralsk-a-skrive\\_-men-forfatteren-ma-akseptere-risikoen-606140b.html](http://www.aftenposten.no/kultur/Det-er-dypt-umoralsk-a-skrive_-men-forfatteren-ma-akseptere-risikoen-606140b.html); lesedato 20.10.16)

En persons siste ord på dødsleiet er en egen sjanger, og noen slike ord blir kjent i offentligheten. “64 People and Their Famous Last Words [...] In her 2014 memoir, Ginger Alden revealed then-fiance Elvis Presley’s final words before his death in 1977. During a night of sleeplessness, Presley told Alden, “I’m going to the bathroom to read.” The rest, as they say, is history. Poignant, funny, sad, weird or mean – last words can make quite the impact as we shuffle off the stage of life. Here are 64 notable examples.

1. Joseph Wright was a linguist who edited the *English Dialect Dictionary*. His last word? “Dictionary.”
  2. Italian artist Raphael’s last word was simply: “Happy.”
  3. Composer Gustav Mahler died in bed, conducting an imaginary orchestra. His last word was, “Mozart!”
  4. Blues singer Bessie Smith died saying, “I’m going, but I’m going in the name of the Lord.”
  5. Composer Jean-Philippe Rameau objected to a song sung at his bedside. He said, “What the devil do you mean to sing to me, priest? You are out of tune.”
  6. Frank Sinatra died after saying, “I’m losing it.”
- [...]
59. Baseball player “Moe” Berg’s last words: “How did the Mets do today?”
  60. Emily Dickinson’s last words were, “I must go in, for the fog is rising.”
  61. As Truman Capote lay dying, he repeated, “Mama – Mama – Mama.”
  62. James Brown said, “I’m going away tonight.”
  63. Surgeon Joseph Henry Green was checking his own pulse as he lay dying. His last word: “Stopped.”
  64. And according to Steve Jobs’ sister Mona, the Apple founder’s last words were, “Oh wow. Oh wow. Oh wow.” ” (<http://mentalfloss.com/article/58534/64-people-and-their-famous-last-words>; lesedato 26.01.17)

“Last words, recorded and treasured in the days when the deathbed was in the home, have fallen from fashion” har den amerikanske forfatteren John Updike uttalt. “I dag er de fleste for tungt medisineret i sine siste timer til å snakke meningsfylt, og det er bare sykepleiere som lytter.” (*Morgenbladet* 7.–13. august 2009 s. 34)

“How many of those famous last words, for example, really passed the lips of the biographical subject *in extremis*? According to Hesketh Pearson, in his biography of Oscar Wilde, the dying Wilde was heard to complain of the wallpaper in his dingy Parisian hotel. ‘It is killing me,’ Wilde is reported as having said, ‘One of us had to go’. Philip Jullian, another of Wilde’s biographers, gives us the same

story, with a slight verbal variation, and yet there is something about its very appropriateness that makes us wonder whether it is not part of an inherited mythology rather than a provable fact. Whatever reliability we may feel able to place in it, however, we would not want to give it up, for it seems such an ideal story with which to conclude the life of such a man.” (Shelston 1977 s. 14)

“In a standard “sick lit” story, our heroine is about to lead her school’s quiz bowl team to victory/is gaining recognition for her art/has founded a dance troupe that’s about to score a major gig. Then she feels faint/rides her bicycle into a car/can’t walk. Eventually, she ends up in a doctor’s office, learning she has cancer/macular degeneration/rheumatoid arthritis. But all is not lost! She can still make the quiz team/learn to sculpt/become a choreographer. (*That’s Too Young to Die*, *Jessica’s Dying Light*, and *Did You Hear About Amber?*). With each new novel comes the pleasure of new (pretty, intelligent) main characters, new (hunky, sensitive) love interests, and new (foreign, yet recognizable) challenges. [...] When *The Guardian UK*’s Tanith Carey dubbed the genre “distasteful” last year, it prompted plenty of responses from women who had once curled up with a good cancer story. More recently, *Vulture*’s Margaret Lyons reminisced about her years of reading many of the same stories that filled my shelves (“the books about diabetics were, at best, a last resort”).” (Kimra McPherson i <http://blogs.kqed.org/pop/2014/06/27/sick-lit-whats-with-our-morbid-fascination-for-stories-like-the-fault-in-our-stars/>; lesedato 23.07.14)

Eksempler på “Sick-lit” er “John Green’s *The Fault in Our Stars*, in which two teenagers suffering from terminal cancer fall in love after meeting at a support group; *Before I Die*, Jenny Downham’s story about a teen with leukemia and a bucket list; *Red Tears* by Joanna Kenrick, which deals with self-harm” (<https://www.theguardian.com/books/2013/jan/04/sick-lit-young-adult-fiction-mail>; lesedato 30.11.16). “The ‘sick-lit’ books aimed at children: It’s a disturbing phenomenon. Tales of teenage cancer, self-harm and suicide... [...] It’s not just the fact that these books feature terminally ill teenagers that makes them so questionable – they’re also aimed at children as young as 12. [...] these books don’t spare any detail of the harsh realities of terminal illness, depression and death. [...] As if using children with months to live to build dramatic tension is not distasteful enough, the taboo about writing about suicide in young adult fiction has also been broken by the book *Thirteen Reasons Why* [av Jay Asher, 2007] – a bestseller about a teenage girl who leaves 13 recordings explaining why she killed herself. While the media stops short of reporting even the most basic facts of suicide for fear of encouraging copycat behaviour, publishers are commissioning entire works of fiction on the subject.” (Tanith Carey i <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2256356/The-sick-lit-books-aimed-children-Its-disturbing-phenomenon-Tales-teenage-cancer-self-harm-suicide-.html?ito=feeds-newsxml>; lesedato 30.11.16)

“Sick-lit: a symptom of publishing’s decline? Literary media have been abuzz about the “sick-lit” controversy: novels written for teenagers with themes of death,



fatal disease and psychological disease such as anorexia. Apparently these are very popular with girls in the U.K. and North America. Detractors say they are dangerous because they romanticize these things, especially cancer; they encourage wallowing in depression and may actually encourage vulnerable children to harm themselves. A novel called *The Fault in Our Stars*, by John Green, usually serves as epitome of the genre. It's about Hazel, a 16-year-old cancer patient who meets a really cute guy in a cancer support group. He is an amputee and also dying. They fall in love, he dies, she survives. After his death she finds notes the boy had been writing for her own eulogy. The story ends with her saying to the absent lover, "I do." The book was well-reviewed and became a bestseller. Similar sick-lit books include *Never Eighteen*, and *Before I Die* (now a movie called *Now is Good* starring Dakota Fanning), both about teenage cancer sufferers. There are whole imprints of publishing houses devoted to so-called "young adult" (YA) fiction, and they are retooling their arsenals, shifting the paradigm from werewolves and wizards to hospitals and suicide plans." (Russell Smith in <http://www.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/sick-lit-a-symptom-of-publishingsdecline/article8632529/>; lesedato 02.12.14)

"The criticism of these books comes from all directions, right and left: The sensationalist Daily Mail published a piece accusing sick-lit of encouraging inappropriate behaviour for teens, such as premarital sex. The Guardian's teen lit critic retorted, "illness, depression, sexuality – these are all issues that teens are going to bump up against in their lives." One particularly vocal opponent of the illness romance trend is a critic for The Times of London. British novelist Amanda Craig was on the CBC's radio show *The Current* last month, arguing that the glamorization of victimhood that these books offer can lead isolated teens into self-destructive behaviour. Craig had told the *Daily Mail* she had already seen the result of this, when a 12-year-old girl she knew read a YA novel called *Red Tears*, about a girl who self-harms. Craig claims the book spread "like wildfire" in the girl's class, causing several other girls to try self-mutilation. [...] In this it is representative of a general trend in publishing, which is toward silos. That is, books are being produced in ever more strictly defined categories.

*So Much to Live For*, by Lurlene McDaniel (2003). Teen girl camp counsellor has leukemia; her best friend has also died. Will everyone she trusts die? An early prototype of the genre.

*Red Tears*, by Joanna Kenrick (2007) British high-school girl under exam pressure starts to self-harm. Intended as a cautionary tale, it has been accused of creating copycats.

*Thirteen Reasons Why*, by Jay Asher (2007). A teen girl who has committed suicide leaves behind a set of tapes detailing how the cruel actions of her classmates caused her to despair. The idea is to remind youth of the danger of callous actions, but the book could also be seen as exhortation to glamorous victimhood.

*Before I Die*, by Jenny Downham (2009). Teen girl has months to live: First on her to-do list is lose her virginity. The “bucket list” theme is a staple of the genre. The sexual theme in this one has caused controversy.

*Deadline*, by Chris Crutcher (2009). A Christian twist on the bucket-list plot: Teen boy has terminal cancer, must make football team and seduce cheerleader before he dies. Includes subplots about incest and pedophilia.

*By the Time You Read This, I'll Be Dead*, by Julie Anne Peters (2011). This one perfectly combines the cancer and suicide motifs: Bullied girl contemplates suicide; a boy with cancer befriends her.

*The Fault in Our Stars*, by John Green (2012). Sixteen-year old cancer patient finds love with another dying teen. Popular with just as many adults as teens – like so many officially “YA” books.

*Never Eighteen*, by Megan Bostic (2012). Teen boy has terminal cancer, decides he must go on a journey to visit all those who touched him before he dies.

*Zoe Letting Go*, by Nora Price (2012). Teen girl is committed to an institution for girls with eating disorders; she writes letters to her best friend about what has happened to their relationship.

*Saving Daisy*, by Phil Earle (2012). Girl blames herself for her mother's death, begins to cut herself to stave off panic attacks. Much praised by readers as troubling but moving.” (Russell Smith i <http://www.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/sick-lit-a-symptom-of-publishings-decline/article8632529/>; lesedato 02.12.14)

“Historien til Alex Malarkey ble millionbutikk, da han i 2010 ga ut boka “Gutten som vendte tilbake fra himmelen”. Nå innrømmer han at det hele var løgn. Malarkey (16) var seks år gammel da han i 2004 havnet i en alvorlig bilulykke. Etter to måneder i koma våknet han og kunne fortelle en utrolig historie: Han hevdet å ha besøkt himmelen. Historien hans ble til bestselgeren “Gutten som vendte tilbake fra himmelen”, som først kom ut i 2010. Både Alex og faren Kevin, som også var involvert i bilulykka, står som forfattere. Boka ble blant de fremste i den abstrakte og omstridte sjangeren “himmelturisme”. Den solgte i over en million eksemplarer, og den ble også filmatisert. Nå innrømmer 16-åringen i et åpent brev, publisert på [pulpitandpen.org](http://pulpitandpen.org), at det hele var en løgn.” (*Dagbladet* 19. januar 2015 s. 31) “Heaven has suddenly become a popular destination with more and more people claiming to have visited heaven and hell, only to return to earth. Here are reviews of many of the popular heaven tourism or I died and went to heaven books. *The Glory of Heaven* by John MacArthur takes a wrecking ball to this whole genre. [...]

- *Heaven Is For Real* by Todd Burpo

- *90 Minutes in Heaven* by Don Piper
- *Heaven Is Real* by Don Piper
- *23 Minutes in Hell* by Bill Wiese”

(<http://www.challies.com/recommendations/heaven-tourism>; lesedato 16.03.15)

“En anden kontroversiel figur er den amerikanske scorekunstner Roosh V, der har slået sig op på en serie af rejsebøger for sexturister, såsom *Bang Colombia: Textbook On How to Sleep with Colombian Women* (2010), *Bang Iceland: How to Sleep with Icelandic Women in Iceland* (2011) og *Bang Poland: How to Make Love with Polish Girls in Poland* (2012). Ja, genren er rimelig klar.” (Elisabeth Skou Pedersen i <http://atlasmag.dk/kultur/på-swipetogt-mod-evigheden>; lesedato 17.08.18)

“15. august står Italias byer stille. Høytiden *ferragosto* er sommerens høydepunkt og kulminasjon. I den korte ferien drar italienerne til kysten for å bade, sole seg, titte på meteorregn og ikke minst feste. Som for de fleste andre store høytider, finnes det selvsagt en egen filmsjanger knyttet til ferragosto: folkelige komedier fra badebyer, komplett med forviklinger, forelskelser og en god dose slapstick. I et slikt perspektiv er *Sommerlunsj i Roma* [regissert av Gianni di Gregorio, 2009] både typisk og en anomali: en ferragosto-komedie om glade romere som forlater byen til fordel for stranden. Finessen er at filmen følger dem som blir igjen: de gamle, skrøpelige og umobile.” (*Morgenbladet* 18.–24. juni 2010 s. 28)

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>