

Sélei Nóra

A szingliregény esete, avagy a populáris kultúra neme

A szingliregény kétségtelenül új jelenségnek és műfajnak tűnik, nemcsak nálunk, hanem angol nyelvterületen is, hiszen mind az ekként kategorizált szövegek, mind az elnevezés egymásfél évtizedes múltra tekint vissza. A műfaj újdonsága sokak szemében eleve problematikussá teszi ezt a szövegtörzset, pusztán múltó, efemer, divatos (ekként lényegtelen) jelenségnek, és – ha a kultúrát *elit*kultúraként értelmezzük – még csak nem is kulturális jelenségnek tartják. Pedig – Menyhért Annát idézve, aki így kezdi így az *Élet és Irodalom*ba írt *Ex Libris*-ét négy szingliregényről: „Létezik ez a műfaj. Az eladónő fogalomhasználati biztonsága eloszlatja kétségeimet. Amikor a könyvesboltban a *Bridget Jones naplójához* hasonló könyvet kerestem, azt kérdezte: szingliregényt?” (Menyhért 2002)

Az eladónő magától értetődő megnevezése híven jelzi a „szingli”-kifejezés státusát, amely részévé vált a diszkurzusnak, ráadásul több szófajban is létezik (főnév, melléknév). Ugyanakkor a magas/elitkultúra és irodalom (irodalomtudomány) védelmezői joggal tiltakozhatnak: hol van itt a tudományos legitimáció, hiszen attól, hogy a könyvesbolti eladónő használja ezt a kifejezést, még nem biztos, hogy irodalmi műfaj megnevezéseként lehet kezelni. Hisz hol van felhatalmazva a könyvesbolti eladó – sőt, eladónő – arra, hogy irodalomkritikai terminusokat gyártson, illetve hogy egy irodalomkritikus az eladónő „tudására” támaszkodjon, amikor megnevezi vizsgálata tárgyát. Ezeket a gondolatbeli ellenvetéseket végigfuttatva azt látjuk: a kritikusnő és az eladónő közötti párbeszéd túlmutat önmagán és meglehetősen profán primér jelentésén, mert felszínre hozza annak a kérdését is, hogy miképpen nyer irodalmi státust egy jelenség, és hogy vajon a műfaj és az elnevezés eredete miképp befolyásolja a kulturális recepciót.

Ez a kérdés azért fontos, mert a szingliregény a populáris kultúrába való egyértelmű beágyazottságán túl igen erőteljes nemi markerekkel is rendelkezik. A szingliregény – női műfaj. És ha szó szerint nem igaz is, hogy a műfaj elnevezése a már említett könyvesbolti eladónőhöz kötődik, a (női) kritikus és az eladó(nő) közti párbeszédet akár úgy is tekinthetjük, mint amely metaforikusan kifejezi a műfaj nőneműségét – kritikai nőneműsítését. De nemcsak azt. A kultúra bizonyos rétegeinek – s hangsúlyosan a népszerű (avagy tömeg-)kultúrájának – az akár látható, akár láthatatlan nemi kódoltsága, mint erre már több elméletíró rámutatott, összefonódik egyéb asszociációs mezőkkel, melyek egyúttal értékítéletet is implikálnak. A magyar nyelv kellőképpen fejezi ki ezeket az értékítéleteket, hiszen ha valaki azt mondja, valami elnőiesedik, akkor az nyilvánvalóan negatív értékítéletet hordoz, legyen bár szó szakmák vagy műfajok „nemváltásáról”. Az „el-” igealkötő szemantikája ebben a kifejezésben, illetve egy irodalmi műfaj „nőies” mivolta – és a hozzá kapcsolódó asszociációsor – ugyanakkor a magas/elitkultúrát fenyegető tömeg rémét is magában rejti is, és ennek a tömegnek neme is van. Andreas Huyssen – kellően tudományos (férfi)tekintély – így ír erről a jelenségről: „[I]eginkább az a 19. században teret nyerő eszme érdekes itt, amely a tömegkultúrát a nővel kapcsolta össze, míg az igazi kultúra a férfi kiváltsága maradt” (Huyssen 2002, 21).

Ez az állítás ellentmondani látszik annak, hogy vannak nyilvánvalóan maszkulin populáris műfajok is: pl. a sci-fi (még akkor is, ha Mary Shelley a műfaj egyik „ősanyja”, és olyan kortárs követői vannak, mint Joanna Russ, Ursula Le Guin, Doris Lessing vagy Marge Piercy); alapvetően maszkulin műfaj a krimi is, bár azon Agatha Christie pl. elég komoly lyukakat ütött Miss Marple apró, vénlányos – és a femininizált belga „másik”, azaz Poirot kifinomult (avagy elnőiesedett) – kezével; és „természetesen” az erotikus írások is sokáig

férfiprivilegiumnak számítottak abból a kulturális logikából következően, hogy a vágy tárgya *per definitionem* a nő (volt). Ezen ellenpéldák mégis mintha aláásnák annak az állításnak az igazságát, hogy a népszerű kultúra nőneműként tételeződik. A magaskultúra explicit módon sosem nemesítette magát a szó „nemi markerekkel ellát” jelentésében (legfeljebb a szó elitértelmében), ugyanakkor a jellegzetesen „női” műfajok (és témák) kizárásával, azoknak való ellenállással implicit módon mégiscsak rendelkezik valamiféle nemmel, amelyet ugyan az univerzális humanitás álcája mögé bújtat, de azáltal, hogy kizárja a nőit, a binaritás logikájából fakadóan mégiscsak maszkulinként tételeződik. De ez nem zárja ki azt sem, hogy a népszerű kultúra bizonyos elemei is ne legyenek maszkulinok a kulturális tudattalanban. Azonban ezeknek a népszerű maszkulin műfajoknak a kulturális kódjai és tematikája mintha olyan elemekre játszanának rá (szexualitás, bűnelkövetés, fantázia), melyeket a maszkulinitás „normális” (kulturálisan elfogadott, a domináns normáknak megfelelően konstruált) jelentése kizár magából. Azaz a népszerű maszkulin műfajok is mintha azt tematizálnák, ami explicitebb módon csak ritkán jelenik meg az elitkultúrába sorolt szövegekben: mintha a népszerű maszkulin műfajok olyan kulturális kódokként működnének, amelyekben el lehet mondani a legitimizált maszkulinitás „másik”-ját, a domináns diszkurzusok által eltakart, elfojtott (szexualizált, kriminalizált, fantáziáló), s ezért ki is rekesztett maszkulinitást. Azaz: közös elemnek tűnik a népszerű műfajok kategóriájába sorolt műfajokban az, hogy valamilyen módon a legitim, domináns kultúra „másik”-ját artikulálják egy alternatív irodalmi kódrendszer létrehozásával és segítségével révén.

Innen pedig visszatérhetünk a szingliregényre és arra kérdésre, hogy ennek a műfajnak a nemi kódoltsága vajon mit jelent abban a kulturális diszkurzusrendszerben, amelybe belekerült látszólag igen rövid (és ezért, de nőneműsége okán is igen kis renomével rendelkező) története folyamán. A műfaj történetének rövidségére vonatkozó mondatot azonban máris újra is kell gondolni. A szingliregény ugyanis nem múlt nélküli műfaj. Mi több, épp olyan hosszú történettel és értékes pedigrével rendelkezik, mint bármely regény – már amennyire ez értékes pedigré. A regény mint műfaj ugyanis köztudottan az irodalom népszerű regisztereiből származik. Ráadásul az angol nyelvű kultúrákban létrejöttekor a regény nagy mértékben összefonódott egy új és nem túlságosan művelt olvasói réteg megjelenésével is. A művelt olvasó inkább a klasszicista hőseposzokon és ódákon, azok mitikus allúziórendszerén élezte (férfi)elméjét. Regényeket viszont a középosztálybeli nőknek mint olvasóközönségnek éppen a 18. század végén igen jelentősen megnőtt rétege olvasott, mi több, a regények íróinak nagy része is nő volt. A 18. századik második felében több száz írónő írt regényeket Angliában (Todd 1989, 218), mi több, sok esetben (ellentétben a híres 19. századi példákkal, amikor írónők férfi álnevet választottak magunknak, mint például Geoge Eliot) nagyon sok férfi is női álnevet használt regényei kiadásához (Spender 1989, 24). És ha a témákat tekintjük, akkor azt is látjuk, hogy a regényműfajok jelentős része (otthonregény, etikettregény, érzékenységregény és persze nem utolsósorban a legklasszikusabb: a szerelmes románc) elsősorban női műfajként jött létre.

Ennek alapján a regényt akár nőneműnek is tekinthetjük, így a szingliregény teljesen problémamentesen illeszkedik bele a hagyományba, amennyiben elfogadjuk, hogy tartalmilag, a cselekmény szintjén sok szempontból a Jane Austen-i etikettregény – s egyben románcos történet – leszármazottja, mi több, nemcsak tartalmilag, hanem nagyon tudatos intertextuális utalások révén is, hiszen Helen Fieldingtől a *Bridget Jones naplója*, mely a műfaj ikonikus szövege – avagy „összövege” (Ferris és Young 2006, 4)– explicit formában is hagyatkozik a Jane Austen-i hagyományra, tudatosan beírva magát ebbe a diszkurzusba. Márpedig a Jane Austen-i hagyomány elég régi pedigré. Csakhogy ha ennek a hagyománynak a kanonizációs folyamatát nézzük, akkor azt látjuk, hogy az austeni regénynek a

magaskultúrában elfoglalt státusa közel sem volt mindig ennyire egyértelmű. Ehhez viszont egy rövid angol irodalomtörténeti kitérőt kell tenni, mivel a szingliregény (mint persze a műfajok többsége) „importcikk”, így kulturális pozíciójának megértéséhez bele kell látnunk az angol regénytörténetbe is. Amikor 1948-ban F.R. Leavis kanonizálta az angol regényhagyományt, akkor abba belefért ugyan Jane Austen és George Eliot, azonban ennek oka Leavis előfeltevésében rejlett, mely a regénynek morális funkciót tulajdonított (v.ö. Leavis 1962, 14, 25, 27), ugyanakkor a morális tartalomra való fókuszálás mindkét említett író esetében le- és elfedte annak a problematizálását, hogy szövegeik nagy része egyúttal hangsúlyosan női szöveg is. Mi több, ironikus módon, George Eliotot sokáig kifejezetten maszkulin íróként értelmezték. Hosszú időnek kellett eltelnie, míg olyan írók, mint Charlotte Brontë, Emily Brontë vagy Elizabeth Gaskell (akinek regényvilága semmivel sem érdektelenebb Dickensénél) vagy a modernisták közül Virginia Woolf bekerült az angol kánonba, mégpedig *íróként*, s ennek a folyamatnak a részeként Jane Austen és George Eliot regényvilágának nőiessége is artikulálódott. Ezt a fázist megelőzően ugyanis mintha az történt volna, hogy mihelyt a regény elnyerte helyét a *nem* marginális, hanem a magaskultúrába tartozó műfajok között, mintha elfelejtette volna (a kritikusok elfelejtették volna) a műfaj eredetének azt a gyökerét, hogy a regény kialakulása nagy mértékben összefüggött a 18. század végi széles rétegeket jelentő (női) olvasóközönség létrejöttével.

Ennek – ismét visszatérve a szingliregényre – részben az is a következménye, hogy amikor létrejönni látszik egy újabb „jellegzetesen” női regényműfaj, akkor annak a műfajnak minduntalan meg kell küzdenie egyrészt a nőiség, másrészt a népszerűség, harmadrészt a kívülről – többnyire az irodalom diszkurzív keretein túlról – jövés, negyedrészt a műfaji újdonság negatív címkéivel, és kialakul körülötte egy olyan kritikai narratíva, mely úgy tünteti fel, mintha gyökértelen lenne, merthogy addigra „a” műfaj („a” regény) már az elitkultúra kritikai kontextusából beszél ezekhez az alműfajokhoz. Ezt látjuk a két világháború között az úgynevezett „middle-brow” irodalom esetében, mely egy közepesen művelt és – akár csak a 18. század végén – ismét elsősorban női olvasóréteget szólít meg, és részben a magas modernizmus sokak számára érthetetlen vagy legalábbis élvezhetetlen elitkultúrájával szemben vagy mellett jön létre (ide lehet sorolni Margaret Mitchellt, az *Elfújta a szél*, Daphne du Maurier-t *A Manderley-ház asszonya* és olyan – híres filmfeldolgozások alapját képező – elbeszélések szerzőjét, mint a *Madarak* vagy a *Ne nézz vissza!*, Agatha Christie-t és a magyarul méltánytalanul ismeretlen Elizabeth Bowent vagy Nancy Mitfordot). Mint arra Nicole Humble rámutat, ez a kifejezetten a középosztálybeli női olvasóréteget megcélzó regénytípus (akár csak annak idején az austeni regény) a domesztikus női térnek, a női vágyaknak, a női életmód változó kereteinek textuális újradefiniálására tesz kísérletet műfaji hibriditása révén, ugyanakkor igen mélyen beíródik a fogyasztói kultúrába is (v.ö. Humble 2001, 3–6), mégpedig nemcsak tematikája, hanem a regények eladási példányszáma, marketingje stb. révén is. Talán az sem véletlen, hogy ez a regénytípus akkor jött létre, amikor egyrészt lecsengett a feminizmus első hulláma, de ambivalens eredménnyel ért véget, mert nyilvánvaló, hogy a nők szavazójogának elnyerése vagy az egyetemek kapuinak megnyílása csak formális lehetőség, amely nem jelentette automatikusan sem a nemekről való gondolkodás, sem a társadalmi intézményrendszerek automatikus átstrukturálását, és a middle-brow regény az ebből az ambivalenciából eredő szorongások kiélésének és megmutatásának is tekinthető.

De mi köze mindennek a szingliregényhez? A kérdés megválaszolásához vissza kell térni ahhoz a pillanathoz, amikor a kifejezés bekerül az irodalmi diszkurzusba: a könyvesbolti eladónő definíciójára, amelyben a műfaj összefonódik a laikussággal, a tudományon és a kritikai hagyományon kívülről jövessel, két nő (az eladónő és a – tegyük hozzá: az adott

helyzetben tanácstalan – női kritikus) párbeszédével, amelyben ráadásul a kulturálisan kevésbé tudó(s) eladónó az, aki tudóssá válik és definiál; valamint összefonódik azzal is, amit szintén sokszor emlegetnek nemcsak a szingliregénytel, hanem általában a népszerű irodalommal kapcsolatban: a kultúra árucikké, a fogyasztói kultúrát kiszolgáló produktummá válásával (ne feledjük: boltban vagyunk). Ezt meg lehet élni veszteségként, akár kulturális elkorcsosulásként (már megint az az ominózus „el”- igekötő), degenerálódásként is. Más szempontból viszont fel lehet fogni úgy is, mint egy műfaj önmegújítását, mely visszavezeti az olvasót olyan gyökerekhez, melyeket a domináns kritikai diszkurzus elfelejteni látszik. Ekkor viszont azt látjuk, hogy a populáris és az elitkultúra határai nem egyszer s mindenkorra vannak definiálva: változhatnak, elcsúszhatnak, s ebből következően mind a hozzájuk tapadó értékítéletek, mind a fogalmak tartalmi változhatnak. Erre jó példa a két háború közti, 50-es évekre is átnyúló „női regény”, mint ahogy a részben ezen szövegek alapján készült Hitchcock-filmek is, hiszen mindkettőnek megváltozott az irodalmi és filmművészeti kánonban elfoglalt helye az elmúlt egy-két évtizedben: a mai angol irodalomtörténet átértelmezte a modernizmus fogalmát, s az újba beletartozik a „női regény” éppúgy, mint az ugyanebben a korszakban megjelenő „kemény krimi”. A női regény és egyéb populáris műfajok újraértelmezése tehát kihatott a korszakfogalom tartalmára, hiszen az már nem pusztán a modernizmus elitirodalmát jelenti.

Hogy ugyanilyen hatása lesz-e a szingliregénynek, azt nyilván nem lehet most megjósolni. Ugyanakkor a szingliregény alkalmas lehet bizonyos fogalmak újraértelmezésére, mert a legjobb szingliregények távol állnak attól, amivel a népszerű (női) irodalmat sokszor vádolni szokták: hogy problémamentesen, öltés-, avagy varrásmentesen beírjanak domináns ideológiai értékeket. Ezek a szövegek nem ajánlanak fel olyan kényelmes szubjektumpozíciókat az olvasók számára, amelyekbe gondolkodás nélkül, értékítéleteink felülvizsgálata nélkül bele lehetne helyezkedni. Ennek oka a szingliregény mibenlétében, kialakulásának körülményeiben rejlik, de magyar recepciójában és megítélésében szerepe van az angol és a magyar irodalomtudományi beszédmódok közötti különbségnek is. A magyar szingliregény elnevezés ugyanis nem pontos megfelelője az angol terminusnak, és nemcsak abból a szempontból, hogy a „chick lit” és a szingliregény szavaknak mennyire eltérő konnotációi vannak (v.ö. Séllei 2007, 168–171), hanem azért sem felel meg a két nyelv szóhasználatát egymásnak, mert bár az angol kifejezés egyértelműen női markerrel látja el a műfajt („pipiregény”), ennek az önironikus elnevezésnek megvan a hímnemű párja is a „lad lit”-ben („legényregény”). Ezzel szemben magyarul – annak ellenére, hogy elvileg a szingli mint életmód- és mint műfaji elnevezés akár férfiakra és a Nick Hornby-féle szövegekre is vonatkozhatna – a kifejezés egyértelmű nemi aszimmetriát rejt magában: a szingliregény női műfajként vált ismertté, annak minden kulturális jelölőjével együtt. A Nick Hornby-féle szövegeknek pedig ha van is műfaji elnevezésük, az sokkal kevésbé terjedt el, minnek következtében azoknak a szövegeknek a „lad lit”-specifikumai, melyek egyúttal genderspecifikumok is, sokkal kevésbé váltak láthatóvá. Tehát *mutatis mutandis* egy újabb szinten ugyanazt figyelhetjük meg, mint az elit- és a populáris kultúra viszonylatában: a férfiszöveg sokkal kevésbé hordozza a nemi markereket, noha „eredetileg” (és ez igen ironikus), az angol kultúrában a Nick Hornby-féle szövegek nagyon tudatosan bizonyos típusú női szövegek férfi ellenpontjaként jöttek létre, szinte újrarájtszva, csak éppen fordított sorrendben, egy korábbi nemspecifikus történetet, azt hogy Virginia Woolf az *Ulysses* női változatát akarta megírni a *Mrs. Dalloway*-ben.

A szingliregény magyarul tehát a „chick lit” megfelelője, melynek ugyanakkor „magyarul” (a magyar irodalomtudományban és irodalmi közbeszédben) nincs hímnemű párja. Dominic Head egyenesen „életmód-prózának” hívja, amely „az 1990-es évek *Zeitgeist*-jét fejezi ki,” és

amelynek fő eleme az, hogy „huszonvalahány-éves-nő-együtt-lakik-másokkal-élete-tele-mindenféle-bosszantó-dologgal-amit-jelentősen-csökkeneni-lehetne-a-megfelelő-pasimegtalálásával” (Head 2002, 249, 248). Ez a cselekményelem tökéletesen beleillik a szerelmi románcba, mely azonban, ne feledjük, a mostanra sokkal nagyobb presztízsű Jane Austen-i regényig vezetheti vissza történetét (a *Bridget Jones* tehát nem véletlenül *Büszkeség és balítélet*-intertextus). A műfaj ugyanakkor arról is szól, hogy miképpen pozicionálhatja magát egy (regényhős)nő abban a szövegtérben, amelyet az 1990-es évek felkínál neki, és amelynek – ismét az angol kontextusban – integráns része annak tudata, hogy lezajlott a feminizmus második hulláma, annak összes szociológiai, szociálpszichológiai és textuális következményével együtt. A szingliregényben ugyanis megvan a posztfeminista tudatosság, a szónak abban az értelmében, hogy tudatában van a szubjektum elkerülhetetlen diszkurzív – már-mindig-is – írótsággal, azzal, hogy nem lehet problémátlan (utópisztikus) emancipáció-narratívát írni. A szingliregény a posztfeminizmus ellentmondásosságát – és ezen ellentmondásosságnak az önironikus tudatát – szövegszinten jeleníti meg: ebből fakad humora is.

A műfajnak ez a két tematikai és regényhagyományi aspektusa – az önálló, önazonosságát határozottan megjelenítő, autonóm nő a maga emancipáció-narratívájával és a leghagyományosabb románcos történet – feszültséget teremt a szövegekben, amire különféle olvasói közösségek eltérő módon reagálnak, mert az eleve ellentmondásos szöveg különféle részei által érzik magukat megszólítva. A tematikán túl a szingliregénynek a narrációs módja is jellegzetes: egyes szám első személyű elbeszélés, gyakran naplóformátum, de ha nem is az, mindenképpen valamiféle vallomásos forma, amely az olvasó „titkos gyönyörét és [a szöveghez való] voyeurisztikus viszonyulását eredményezi.” És mivel a szöveg többnyire rövid részekre tagolódik, arra is alkalmas, hogy „zavaró környezetben is boldogulni lehessen vele” (Whelehan 2002, 22, 23), például a vonaton is olvashatják a nagyvárosokat körülvevő kertvárosban lakók, akik naponta ingáznak, de akár még a metróban utazók is. A szövegek tehát egy bizonyos olvasóközönség igényeire, életmódjára és olvasási szokásaira vannak ráhangolva. Ezen túl jellemzőek a szövegekre a nyelvi újítások is: nemcsak felhasználják a kortárs szlenget, hanem teremtik is: a *Bridget Jones* köznyelvívé (vagy legalábbis rétegnyelvívé) vált kifejezései közé tartozik a szingli megfelelője, a „singleton”, de a „functional relationship” („működőképes kapcsolat”), a „smug marrieds” (pöffeszkedő családosok – szerintem inkább „bepállott házások”) vagy az „emotional fuckwit(tage)” („érzelmi lejmolás/lejmoló/lejmista).

A *Bridget Jones naplója* – mint a műfaj archetípusa – tehát annak ellenére, hogy látszólag problémátlan, otthonos fiktív világot teremt, hiszen nagyon sokan azonosulnak a narrátor pozíciójával, igen pontosan körülhatárolható regényhagyományból jött létre és igen specifikus kulturális jelölői vannak, melyek aláássák az otthonosság öltésmentes narratíváját. Annak ellenére, hogy a narrátor személyében van egy látszólag fix középpont, legalább annyira hasadt is ez a szöveg; a főszereplő-narrátor pedig rendkívül élesen és önironikusan oscillál a leghagyományosabb (a minél jobban és minél szerelmesebben férjhez menni imperatívuszának engedelmessé) nőfigura és egy ezzel teljesen ellentétes szubjektumpozíció között: a másik oldalon az önálló „karriernő” áll, a maga autonómiaigényével és mindazzal, ami – legalábbis az angol kontextusban – a feminizmus második hullámát követő posztfeminista pozícióból következik. Azaz a szöveg tudatában van egy kulturális-irodalmi hagyománynak, amelynek ellentmondásos ikonográfiáját kontrasztosan előhívja, miközben minduntalan azonosul is hol ezzel, hol azzal a részhagyománnyal, részképpel, de azzal egyidejűleg mindezt ki is neveti ironiával, önironiával, miközben tudatában van annak is, hogy nem tud ezen a bonyolult

diszkurzushálón túllépni, és attól függetlenül, kívülről beszélni. S teszi mindezt kulturális utalások révén, azok tudatos és ironikus idézésével.

Az persze más kérdés, hogy melyik olvasó és melyik irodalomtudományi diszkurzus mit lát meg mindebből a szövegben. A szöveg ugyanis sokak szemében a legbanálisabb románcos történet is lehet, és a filmváltozat, mivel nem tudja fenntartani ezt a megsokszorozott szubjektumpozíciót betöltő, hasadt és ironikus ént, szintén ezt az olvasatot erősíti. A szöveg többféle lehetséges olvasata viszont potenciálisan abba az irányba viszi ezt a műfajt, ahol talán átjárhatóvá válik az elit és a populáris kultúra közötti határvonal, illetve – akárcsak a „middle-brow” irodalom esetében történt – ezek az eltérő olvasatok bizonyos kulturális, irodalomtudományi fogalmak átértelmezéséhez is elvezethetnek.

Felhasznált irodalom:

Ferris, Suzanne és Mallory Young, *Introduction* = Uők, szerk., *Chick Lit: The New Woman's Fiction*. Routledge, New York, 2006. 1–13.

Fielding, Helen, *Bridget Jones's Diary*, Picador, London, 1996.

Fielding, Helen, *Bridget Jones naplója*. Ford. Sóvágó Katalin. Európa, Budapest, 2000.

Head, Dominic, *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950–2000*.

Cambridge University Press, Cambridge, 2002.

Humble, Nicola, *The Feminine Middlebrow Novel, 1920 to 1950s: Class, Domesticity, and Bohemianism*. Oxford University Press, Oxford, 2001.

Huysen, Andreas, *A tömegkultúra mint nő – a modernség másikja*. Ford. Bene Adrián, Lőrincz Noémi. Kalligram, Tematikus szám: A modernség neme (2002.9): 19–29.

Leavis, F.R., *The Great Tradition*, Penguin, Harmondsworth, 1962.

Menyhért Anna, *A szingliregény* (Helen Fielding: *Bridget Jones naplója*, India Knight: *Szex, pasik, gyötrelmek...*, Irena Obermannova: *Egy örült feleség naplója*, Jessica Adams: *Kalandorok emailjének*). Ex libris. Élet és Irodalom (2002. máj. 10.) 23.

Séllei Nóra, *Egy szingliregény Magyarországon: A Terézanyu kulturális környezete* = Uő: *Mért félünk a farkastól? Feminista irodalomszemlélet itt és most*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2007, 165–181.

Spender, Dale, *Women and Literary History* = Catherine Belsey, Jane Moore, szerk. *The Feminist Reader – Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. Macmillan, London, 1989, 21–34.

Todd, Janet, *The Sign of Angellica: Women, Writing and Fiction, 1660–1800*. Virago, London, 1989.

Whelehan, Imelda, *Helen Fielding's Bridget Jones's Diary: A Reader's Guide*. Continuum, London, 2002.

A szöveg egy korábban megjelent tanulmány (*Nem a populáris kultúrára, avagy nem és (populáris) kultúra – A szingliregény esete* = Alföld 60.4 [2009. április]): 107–116) rövidített és átdolgozott változata.