

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 22.09.23

Om leksikonet: https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/om_leksikonet.pdf

Sjangerbølge

Også kalt “sjangersyklus”. En rekke verk innen en bestemt sjanger, der utgivelsene er konsentrert i tid til noen få år.

“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.” (Bordwell og Thompson 2007 s. 325) “Current genres go through phases or cycles of popularity (such as the cycle of disaster films in the 1970s), sometimes becoming ‘dormant’ for a period rather than disappearing.” (Chandler 2000)

Det er i prinsippet forskjell på en sjangerbølge og en popularitetsbølge. Sjangerbølgen gjelder verk som blir skapt/produsert i et bestemt tidsrom, uavhengig av hvor mange som kjøper eller bruker disse verkene. Det er altså antall utgivelser som resulterer i en større eller mindre sjangerbølge, ikke hvor populære verkene er. Men hvor lenge en bølge varer og hvor høy den blir, påvirkes i stor grad av hvor mange personer som er interessert i verkene og vil bruke penger på å få tilgang til dem. (Ordet “filmbølge” betegner noen ganger en stor økning i filmproduksjonen i et land – uavhengig av sjanger.)

Franskmannen Eugène Sue skrev den enormt mye leste og oversatte romanserien *Paris' mysterier* (1842-1843), som ga opphav til en lang rekke lignende verk og en sjanger som senere ble kalt “city mysteries”. Hainer Plaul oppgir disse verkene som ble til etter den populære serien: *Berlins hemmeligheter* (1844), *Petersburgs hemmeligheter* (1844), Joseph Chovanetz' *Wiens hemmeligheter* (1844), Rudolf Lubarschs *Berlins mysterier* (1844-45), Caroline Hargraves *The Mysteries of Salem!* (1845), George Hesekiels *Bastardbrødre eller Altenburgs hemmeligheter: Fra en kriminalbetjents etterlatte papirer* (1845), *Breslaus hemmeligheter* (1850), T. Neumeisters *Leipzig's hemmeligheter: Et bilde fra folkets liv* (1851), Eduard Breier og Julius Seidlitz' *Wiens hemmeligheter: Et kulturbilde fra samtiden* (1852), Heinrich Ritter og andre forfatteres *Pesths hemmeligheter* (1853), Carlo Lorenzini's *Firenzes hemmeligheter* (1857) (Plaul 1983 s. 227). Det ble senere også produsert filmer med lignende mysterier, f.eks. 22 filmepisoder om New Yorks mysterier i 1915-16, som også fantes som bok (Riccardo N. Barbagallo i <http://mletourneux>).

free.fr/types-ra/myst-urb/mysteres-urbains-vf-2.htm#feval; lesedato 27.04.20). I 1920 kom en film med 12 episoder om Londons mysterier og i 1922 en film med 12 episoder om Paris' mysterier (Quinsat 1990 s. 330). Disse romanene og filmene kan vise skjebner fra alle samfunnslag og romme samfunnskritikk. De har en del likheter med TV-alderens såpeserier.

Etter 1. verdenskrig ble det i USA produsert “a brief cycle of revenge films, including *Why Germany Must Pay* (1918), *The Heart of Humanity* (1919) and *Behind the Door* (1919), the latter a particularly shocking Thomas Ince movie in which a German-American taxidermist, whose wife has been raped and murdered by a German submarine crew, captures the captain of the U-boat and endeavours to skin him alive.” (Westwell 2006 s. 18)

Tidlig på 1950-tallet var det i USA en sjangerbølge for ridderfilmer, med bl.a. Henry Hathaways *The Black Rose* (1950), Richard Thorpes *Ivanhoe* (1952), Thorpes *Knights of the Round Table* (1953) og Hathaways *Prince Valiant* (1954) (Liptay og Bauer 2013 s. 113).

“That genres come and go in waves – especially in the case of disaster films – is, however, undeniable. And there are numerous factors involved in the appearance, disappearance and constant reappearance of particular genres at certain times. [...] the more practical, industrial reasoning is that it only takes one commercially successful film to spark an interest in bringing certain long-forgotten and financially obsolete genres back round again. As Rick Altman argues, under the Hollywood studio system generic cycles began as ‘proprietary’. The benefits were such that studios could effectively go on to repeat the same product, a ‘time and cost’ approach positively encouraged by the Hollywood studio system which revolved around contracted stars and personnel. It is in this sense that one is able to refer to Universal horror and Warner gangster films of the 1930s. Genres, however, are essentially ‘sharable’, hence the further cyclical effect was such that other studios could also join in with developing trends [...] the disaster genre has tended to progress through identifiable twenty-year cycles; the 1910s, 1930s, 1950s, and then [...] the 1970s” (Keane 2006 s. 4 og 6).

“Different genres have achieved popular success in different periods. Some, termed “cycles,” are short-lived (e.g., the disaster cycle of the 1970s, which included *Earthquake* [1974] and *The Towering Inferno* [1974]), but even lasting genres go through phases of popularity. The western, for example, was well established as a genre by the 1920s. It was particularly strong in the late 1940s and early '50s but not during the '30s. It resurged in the 1960s but subsided later in the '70s. Musicals came into prominence with the introduction of sound. They remained important until the late 1960s, when a number of expensive, overblown productions flooded theatres and met financial failure. Most film historians were ready to proclaim the genre dead, but several astounding successes in the late 1970s and early '80s caused them to revise their views. The internal mutation of a genre reflects the

changing tastes and mores of the public.” (<https://www.britannica.com/art/motion-picture/Fictional-genres>; lesedato 09.06.22)

Den italienske filmregissøren Sergio Leone var sentral i å skape “the Spaghetti Western genre, a wave of westerns made by Italian filmmakers in the 1960s and 1970s” (Ian Phillips i <https://www.businessinsider.in/nobody-ever-believed-quentin-tarantino-and-this-legendary-composer-would-work-together-now-its-happening/articleshow/48061631.cms>; lesedato 29.09.22). Leone “set off the Spaghetti Western wave but represent an entirely different quality than the hundreds of follow-on attempts” (<https://www.eurotrib.com/comments/2009/3/15/15497/7071/14>; lesedato 13.02.23).

Italierenen Sergio Sollima var en regissør som “like many was forced in to the western genre yet managed to find a way to convey his own ideology and carve out a niche for himself. His film *Face to Face* [1967] starring Gian Maria Volonte and Tomas Milian is part of the political Spaghetti Western wave that had started with Damiano Damiani’s *A Bullet for the General* [1966]. The films usually feature Mexican peons thrown in to the world of revolutions by an outside influence (a wave Leone did a take on with *Duck, You Sucker* a few years later [i 1971]).” (https://infini-tropolis.com/articles/spaghetti_western_intro.htm; lesedato 13.02.23)

“The Classic Western genre is dead. Western films created now [på 2000-tallet] are not considered Classic Western, but are instead categorized in the Post-Western form. This happened because the overuse of filmic codes in the Western genre eventually led to predictability in the films. These “genre film cycles” occur because of the overuse of predictability. Film cycles are when a genre and its conventions become overused to the point of death to that specific genre. For example, if the film *The Good, The Bad, and The Ugly* (1966) were shown in a theater today people wonder why they were watching it, because they already knew what to expect from the typical western codes, such as good guys versus bad guys, gunfights, horse chases, Indians, frontier land, ...” (<https://www.bartleby.com/essay/The-Western-Genre-An-Analysis-of-its-FKECXJFAQU8S5>; lesedato 09.06.22).

“The astonishing success of *The Exorcist* (1973) [...] eventually grossed even more than *The Godfather* and initiated a cycle of successful horror films” (Stokes og Maltby 1999 s. 105). *The Exorcist* er en skrekkfilm med overnaturlige innslag, regissert av William Friedkin.

“Brian Garfields roman *Hevneren slår til* utspiller seg i 1970-tallets New York hvor pøbler og gjenger dominerer og hvor politiet er maktesløse. I filmatiseringen *Nådeløs by* (1974 [engelsk tittel *Death Wish*]) med Charles Bronson blir Paul dommer, jury og bøddel på jakt etter kriminelle som drepte hans kone og voldtok hans datter. Filmen ble en stor suksess som banet vei for en bølge av selvtekst-filmer.” (tidsskriftet *Cinema* nr. 4 i 2017 s. 37) “Crime may not pay, but getting

even certainly does. Charles Bronson's "Death Wish," a seamy sleeper hit from the '70s that spawned a cycle of revenge movies, is back from oblivion." (<https://www.bostonherald.com/2007/08/29/revenge-is-all-the-rage-in-death-wish-inspired-films/>; lesedato 13.02.23) "Denzel Washington's 'Man on Fire' [2004] resembles the avengers of Elizabethan drama [...] A new cycle of revenge fantasies fuels American audiences" (Richard von Busack i <https://www.metro siliconvalley.com/papers/metro/05.12.04/revenge-0420.html>; lesedato 23.02.23).

Den indiske filmen *Zanzeer* (eller *Zanjeer*), regissert av Prakash Mehra, handler om en politimanns kamp mot en leder av en kriminell bande. "One of the powerful films of megastar Amitabh Bachchan released in the year 1973 was the action-drama 'Zanzeer' co-starring Pran, and Jaya Bachchan in the lead roles. The film has completed almost four decades of its release but still holds a special place in the hearts of the fans. It is recognized to have made the megastar and start a wave of action films replacing the usual romantic dramas." (<https://www.indiatvnews.com/entertainment/celebrities/zanjeer-completes-47-years-amitabh-bachchan-celebrates-by-sharing-poster-of-the-action-drama-616059>; lesedato 07.10.22)

"British scholar Charlotte Brunsdon echoes the observations of Hollinger and Kuhn that a new cycle of films came out of the 70s. She claims that in 1971, Jane Fonda's *Klute* initiated the cycle which bears the traces of feminist struggles, even if only in the attempt to capitalize on a discernible new audience – the modern woman. She cites some of the films in the cycle as: *Alice Doesn't Live Here Anymore*, *A Woman Under the Influence*, *Julia*, and *The Turning Point*. Each tells a story about women, whether through the device of a central female protagonist, a concentration on relations between women, or narratives that concentrate on the classically feminine spheres of the personal and the familial. [...] This portion of Brunsdon's definition aligns well with the definition of a film cycle – positive audience response to a film leads to profits, which leads to imitation, which results in a film cycle. [...] The mixed reception from audiences of the day presents another difficulty for the legacy of the film cycle. [...] The "new woman" appeared in a new film cycle to a large female audience eager for better stories and more accurate, positive representations. They got what they wanted to some degree." (Danya Day i <http://oaktrust.library.tamu.edu/bitstream/handle/1969.1/ETD-TAMU-2833/DAY-THESIS.pdf>; lesedato 13.02.23)

Filmprodusenter/-studioer "seek to initiate film cycles that will provide successful, easily exploitable models associated with a single studio. [...] New cycles are usually produced by associating a new type of material or approach with already existing genres." (Rick Altman sitert fra Kaufmann 2007 s. 27)

"Why didn't the 1978 Superman film start a wave of superhero movies, like we have today? [i år 2020] [...] Superman three's underperformance caused the film rights to be sold to Cannon films which buried the Reeves era [...] we got a wave of DC superhero movies with both Superman and Batman making four each. What

did not happen was a wave of Marvel superhero movies. [...] Special effects had to improve significantly before a realistic depiction of Spider-Man and the X-Men was possible, and that began the modern wave of superhero movies.” (<https://www.quora.com/Why-didnt-the-1978-Superman-film-start-a-wave-of-superhero-movies-like-we-have-today>; lesedato 21.09.22)

Fra ca. 1990 oppstod det en tegneseriefilmsyklus (el. frategneseriefilmer; filmer som adapterer tegneserier). Den amerikanske regissøren Tim Burton skapte en superheltfilm-bølge etter suksessen med sin film *Batman* (1989) (Ethis 2013 s. 70). Burtons *Batman* og Sam Raimis *Spider-Man* (2002) signaliserte en slags “ny start”, selv om begge disse tegneserieheltene hadde opptrådt på film mange ganger tidligere.

Orions belte (1985; regissert av Ola Solum) “has been described as the first Norwegian blockbuster action film. It was the most expensive and one of the most successful Norwegian productions to date, triggering a wave of action films and giving Norwegian cinema “a new international orientation” (Iversen 1998, 130-31).” (Johannes Riquet i https://ebrary.net/143138/geography/orion_s_belt_cold_arctic; lesedato 04.01.23)

“Genrebølger kan ofte føres tilbake til en eller noen få films succes. Således ville den aktuelle tredje bølge af japanske gyserfilm være utænkelig, havde det ikke været for *Rings* [også kjent under tittelen *Ringu*; regissert av Hideo Nakata, 1998] internationale sejrsgang. Uden *Ring* havde Takashi Shimizu ikke fået mulighed for at genindspille sine to lavbudget-gysere *Ju-on* og *Ju-on 2* (begge 2000), der oprindeligt blev optaget på video” (Thure Munkholm i http://video.dfi.dk/Kosmorama/magasiner/236/kosmorama236_023_artikel2.pdf; lesedato 10.03.23).

Etter suksessen med Dan Browns roman *The Da Vinci Code* (2003) oppstod den en flerårig sjangerbølge med spenningsromaner med innhold knyttet til mystiske konspirasjoner, gamle manuskripter og kodeknekking. “Selv om den [Browns roman] ikke var den første i sitt slag, så hadde den en gjennomslagskraft som resulterte i et skred av lignende kriminalromaner, der mysteriet har å gjøre med noe filologisk eller arkeologisk, en tekst eller en gjenstand, og har sitt utspring i fjern fortid.” (Sigmund Sørensen i Cappelen Damms *Krimmagasinet* i mars 2012 s. 69)

“Okkupasjonsdramaet er en stor sjanger i norsk filmhistorie, som det siste tiåret er blitt vekket til live igjen – bølgen ble satt voldsomt i gang av den svulstige *Max Manus* (Joachim Rønning og Espen Sandberg, 2008) og var sist representert ved fjorårets *Kongens nei* (Erik Poppe, 2016). 2000-tallsfilmene har ikledd den norske krigshistorien Hollywood-drakt, gitt oss helter av episke dimensjoner, og brukket om fortellingene til å passe manusbiblenes foretrukne dramaturgi. De lover publikum en godfølelse over å være norske nordmenn i Norge, med trykk på *menn*, og egner seg særdeles godt som juleblockbustere når selvtilfredsheten brer seg over det ganske land. De utpreget maskuline heltefortellingene stiller spørsmålet om

hvor mange norske krigsfilmhelter vi faktisk trenger, og hvor lang tid det skal ta før filmskaperne skal begynne å holde frem kvinnelige motstandsfigurer, eller ta tak i andre aspekter ved krigstiden i Norge, slik Bente Erichsen gjorde da hun lagde *Over grensen* om Feldmann-saken i 1987.” (Maria F. Lund i *Morgenbladet* 22.–28. desember 2017 s. 50)

“Ei bølge av krigsfilmar? Filmkritikar Maria Fosheim Lund går laus på Harald Zwart si filmatisering av historia om Jan Baalsrud i *Morgenbladet* 22. desember. Premisset for filmmeldinga er følgjande: Det er nok nå. Nok filmar om krigen. Nok filmar om norske motstandsheltar. Ifølgje anmeldaren sette Rønning og Sandbergs *Max Manus* (2008) “voldsomt i gang” ei bølge av norske okkupasjonsdrama. Sist ut i denne såkalla “bølgja” var Erik Poppes *Kongens nei* frå 2016. Sidan 2008 er det ifølgje Wikipedia produsert over 200 norske filmar. Av desse vel 200 filmane er fire filmar det vi kan kalle krigsfilmar, eller okkupasjonsdrama. I tillegg til allereie nemnde *Max Manus* og *Kongens nei* har vi Petter Næss’ *Into the white* frå 2011 og relativt ukjente *Svik* frå 2009. [...] *Den 12. mann* den siste toppen på denne “voldsame” bølgja som har skylt inn over norske kinoar dei siste ti åra. [...] Fem filmar av godt og vel 200 er inga bølge. Det kan knapt kallast ei krusing mellom fjæresteinane.” (Bjørn K. Sletten i *Morgenbladet* 5.–11. januar 2018 s. 27)

Også undersjangerer har sykluser: “Horror films were one of the most popular genres of the seventies and early eighties. Cycles of occult, demonic possession, alash and gash, psychotic killers, werewolf and vampire films appeared” (Michael Ryan og Douglas Kellner sitert fra Winter 2010 s. 211).

“De siste årene har det blitt gitt ut stadig flere dystopiske romaner. Nesten 20 % av ungdomsromanene som blir gitt ut på norsk våren 2014 er dystopier, og nærmere en tredjedel av alle romanene kan klassifiseres som science fiction. På samme måte som bøkene om Harry Potter banet vei for fantasy og *Twilight*-serien for urban fantasy, har *Dødslekene* av Suzanne Collins banet vei for dystopiene. Bølgen har vært på vei en stund, og nå er den over oss med full kraft, i noen tilfeller bokstavelig som den totale oversvømmelsen i *Kloden under vann* av Ida-Marie Rendtorff.” (Aalstad 2014)

“En bølge av dystopier [...] Men hvorfor er dystopibølgen over oss akkurat nå [i 2015]? [...] vampyrer, trollmenn og varulver er nå på vei ut, og snill fantasylitteratur er ikke lenger det du finner på topphyllene i bokhandlene. I stedet har en sjanger som jeg synes er veldig spennende tatt over som en av de aller mest populære – dystopi. Bøker som *Divergent* av Veronica Roth og *The Hunger Games* av Suzanne Collins har fått en fanskare verden over, og filmatiseringene har fått enda flere til å lese bøkene. Det finnes også mange gode, norske bøker innenfor sjangeren. *Soledad* av Tor Arve Røssland, *I morgen er alt mørkt* av Sigbjørn Mostue og *1957* av Jon Ewo ble alle nominert til Uprisen 2015. [...] Men hvorfor har det kommet en stor dystopibølge akkurat nå? En opplagt årsak er at når *The Hunger Games* tok helt av på bestselgerlistene, slengte mange forfattere seg på

fenomenet. Men tiden var også inne for at noe nytt skulle ta over for fantastisk litteratur som har flommet over de fleste ungdomsbokhyller de siste årene. Vi søker mot det hardere, mørkere, livsfarlige – med detaljbeskrivelser og et språk som vi ikke fant i litteratur for unge for bare noen år siden. Mange har som jeg blitt trøtt av en virkelighetsfjern og ofte ufarlig fantasyverden hvor det overnaturlige er det mest fremtredende ved historien. [...] Slik som med Fantasy, er det mange copycats som dessverre sliter ut den ganske smale dystopisjangeren, og det går på bekostning av kvaliteten på bøkene.” (Aurora Kolstad i <https://www.nrk.no/ytring/en-bølge-av-dystopier-1.12374050>; lesedato 24.09.22)

“Første bind i Suzanne Collins’ litterære trilogi *The Hunger Games* (oversatt til *Dødslekene* i Norge) ankom butikkhyllene i 2008 og utgjorde startskuddet for den store invasjonen av dystopier i ungdomslitteraturen som vi har sett de senere årene. Nesten 20 prosent av ungdomsromanene som ble utgitt på norsk våren 2014 er dystopier, og bølgen har langt fra nådd toppen. [...] Når man snakker om dystopiske romaner, er det umulig å komme utenom Suzanne Collins’ bøker. Ifølge Nina Aalstad har Collins vært en like viktig forgjenger for dystopitrenden slik J.K. Rawlings bøker om Harry Potter banet ny vei for fantasy.” (Espen L. Pedersen m.fl. i <https://www.kino.no/incoming/article1198486.ece>; lesedato 29.09.22)

Krimsjangeren Nordic Noir var ifølge den amerikanske krimanmelderen Marilyn Stasio i ferd med å mette det britiske og amerikanske markedet for den typen krim. Særlig fordi kvaliteten på utgivelsene gikk ned. “Det har begynt å komme mange annenrangs krimromaner, som man nok hadde sluppet [å se] hadde det ikke vært for denne merkelappen, sier hun. Stasio etterlyser at forlagene tar ansvar, slik at de gode forfattertalentene ikke drukner. Hvis ikke, står de i fare for å skyte høna som la gulleget.” En britisk krimekspert uttalte at “Enn så lenge har det ikke skjedd her. De britiske forleggerne har hittil vært påpasselige med å holde et høyt nivå. Hvis det fortsetter, kan denne bølgen vare en stund til før den bryter” (begge sitert fra *Krim: Bilag til Dagbladet* 28. mars 2012 s. 26).

“In recent years, the Netherlands – like many Western countries – has seen a surge of autobiographical and semi-autobiographical books about grave suffering, from depression to dealing with the death of one’s child. [...] While suffering in all its variety has always been an important subject for literature, the current market for memoirs and autobiographies that address excruciating life experiences seems unprecedented (Rak 2013).” (Eva Maria Koopman i Rothbauer, Skjerdingstad m.fl. 2016 s. 199-200)

“Den norske filmklassikeren “De dødes tjern” fra 1958 [regissert av Kåre Bergstrøm] gjorde mange i sin generasjon småskjelvne hvis de skulle befinne seg i nærheten av skogstjern når mørket kom krypende. Da kunne det lett dukke opp bilder på netthinna av mennesker som på uforklarlig vis forsvant i tjernets mørke dyp, akkompagnert av et grøssende ubehag raslende nedover ryggen. Etter filmsuksessen “De dødes tjern” ble det ikke laget særlig flere norske skrekkfilmer

på nesten 50 år. Så kommer “Villmark” i 2003 [regissert av Pål Øie]. Den starter en markant bølge av ny norsk skrekkfilm i Norge, og i denne sjangerbølgen blir norsk natur et viktig skrekkens element. Som den jo også var det i “De dødes tjern”. - I den norske grøsserbølgen skal nesten all skrekk og gru ut i skogen og opp på fjellet. Norsk natur som kilde til skrekk er et tydelig kjennetegn ved det norske grøsserfenomenet, sier Christer Bakke Andresen ved NTNU som har skrevet doktorgrad om norsk skrekkfilm i perioden 2003 til 2015. [...] Det flere grunner til at den norske skrekkfilmbølger skyldes inn over det norske kinopublikummet etter 2003. Flere momenter har gjort at “Villmark” ble en publikumssuksess med mer enn 150 000 solgte kinobilletter. - Med “Villmark” skjedde det en voldsom forandring, og grøsserne kommer som perler på en snor etter denne, sier Andresen. En av grunnene til at vi fikk en norsk grøsserbølge, er at den statlige filmforvaltningen og filmpolitikken ble endret rundt årtusenskiftet. Myndighetene ga støtte til mer publikumsvennlige filmer og Stoltenberg-regjeringen hadde en ambisjon om at 25 prosent av besøket på norske kinoer skulle være på norske filmer.” (<https://forskning.no/film-ntnu-partner/norske-filmer-bruker-naturen-som-skrekkelement/387886>; lesedato 09.06.22)

Filmregissør Reinert Kiil mente at grøsserkomedien *Juleblod* (2017) “er dypt inspirert av 80-tallets eventyr- og skrekkfilmer, og nevner blant annet “The Goonies” som et eksempel. Den siste tiden har det også vært en sjangerbølge med filmer som “Super 8”, “It follows” og Netflix-suksessen “Stranger Things”. Regissøren sier han er stolt av å være med på denne bølgen, men påpeker at manuset var skrevet lenge før denne startet.” (<https://www.itromso.no/feedback/i/5n1L2e/truls-svendsen-og-nrk-felberg-i-jule-grosser>; lesedato 09.06.22)

“Adrian Lyne – den britiske filmskaperen som etter en rekke imponerende reklamer og kortfilmer på 1970-tallet ble hentet til Hollywood for å lage Foxes i 1980, hans spillefilmdebut. [...] Lyne var ikke da bare på toppen av sin egen karriere og popularitet, men surfet i tillegg på en sjangerbølge som hadde stor publikumsappell, også langt inn på 1990-tallet: den erotiske thrilleren. Men tidene endrer seg, og utover på 2000-tallet virker denne subsjangeren sjeldnere og sjeldnere å bli satt i produksjon” (<https://montages.no/nyheter/her-er-traileren-til-deep-water-adrian-lynes-comeback-som-regissor/>; lesedato 09.06.22).

“HBO’s “Sex and the City,” [1998 og senere; skapt av Darren Star m.fl.] [is] a television series that operates as a key cultural paradigm through which discussions of femininity, singlehood, and urban life are carried out. [...] the series’ narrative precursors and contemporaries include a wave of romantic comedies about twenty and thirtysomething single women, current cultural presuppositions regarding “postfeminism,” and the maintenance of New York as a style center in the national imagination. [...] “Sex and the City” is part of a wave of print, broadcast and film texts that emerged in the mid and late 1990s fictionalizing the experiences of single urban women. While labels such as “chick flick” and “chick lit” have entered the popular lexicon, there is as yet no comparable label for prime-time “chick tv.”

What separates the series from the vast majority of chick flick narratives is its willingness to linger on the contingent and the unresolvable, frequently closing an episode in a bittersweet mode that would be off limits to the mainstream chick flick whose ideological conservatism demands positive resolution.” (Diane Negra i <https://www.colorado.edu/gendersarchive1998-2013/2004/04/01/quality-post-feminism-sex-and-single-girl-hbo>; lesedato 29.09.22)

Jo Bech-Karlsens bok *Den nye litterære bølgen: Litteraritet og transparens i norske dokumentarbøker 2006-2013* (2014) legger “ti bøker under lupen. Ni av dem gir ham grunnlag for å påstå at en ny litterær bølge ruller over landet. Den kjennetegnes av at subjektivitet og saklighet møtes og skaper en ny form for skrivekunst. Dokumenter blir en del av det litterære uttrykket. De nye dokumentarforfatterne ønsker å vise åpenhet om arbeidsmetoder og om det som måtte være usikkert. De skriver for det meste i første person, og avviser den allvitende forfatterstemmen. Det fører til økt selvrefleksivitet og større vilje til dialog. Slik karakteriseres “bølgen” på bokas baksidetekst. Ruller bølgen – representert av forfatterne Axel Sømme Hammer, Trude Lorentzen, Åsne Seierstad, Sten Steensen, Morten A. Strøknes, Simen Sætre, Bjørn Westlie, Kjetil S. Østli og Geir Angell Øygarden – i det berømte grenseområdet mellom skjønnlitteraturens og sakprosaens hav? Nei. Bølgen er en sakprosabølge. Bølgen bidrar nettopp til å trekke opp kulturelt verdifulle grenser. [...] Gjennom en langsom, dynamisk prosess har det vokst fram en virkelighetskontrakt mellom journalister og dokumentarforfattere, og deres lesere. Denne kontrakten er en grunnleggende overenskomst om at alt de skriver skal ha hendt i den håndfaste, materielle verden av fenomener, som vi konvensjonelt kaller virkeligheten. Forfatteren gjenforteller og kan regissere og konstruere litterært, men må forholde seg lojalt til sine opplevelser i virkeligheten.” (<https://sakprosaside.no/sakprosabloggen/2014/11/29/ukas-sakprosaetekst-skillen-mellom-virkelighetslitteratur-og-skjonnlitteratur-er-ikke-hogd-i-stein/#more-3867>; lesedato 03.10.22)

MMORPG er en forkortelse for Massive Multiplayer Online Role-playing Game, en type dataspill og rollespill som rommer store digitale verdener og kan spilles av et svært høyt antall spillere samtidig. “Across its years, MMORPGs had a lot of great games like Everquest and World of Warcraft. Still, at current times, due to a lot of other more fast-paced multiplayer games hitting the shelf and the lack of good games in this genre, it is started to fall, like a lot of other genres. [...] At this current state of MMORPG, the only thing that can be done is to have more successful titles coming into this genre. And the only thing that can be done towards that would be having developers and publishers who work together on a good and viable business model, learning all the old mistakes people made before them. Maybe one day, MMORPG will rise again.” (Yuhao Wang i 2019; <https://medium.com/@ywang419/rise-and-fall-of-a-genre-mmorpg-de5a646284cc>; lesedato 09.06.22)

“The Rise and Fall of the Mockumentary Sitcom. The mockumentary boom of the early aughts [dvs. tidlig på 2000-tallet] – highlighted by ‘The Office’ – ran parallel to the reality TV boom. Now, as reality TV has become entrenched, its parodic cousin has waned in popularity. [...] The days of the biggest comedy on television being a mockumentary are over” (Alison Herman i <https://www.theringer.com/tv/2020/4/30/21241996/mockumentary-sitcoms-the-office-parks-rec-reality-tv>; lesedato 09.06.22).

“Thankfully with *Gladiator* [2000], Ridley Scott saw how a technological boom could revitalize a genre that hadn’t been popular for 35 years. So-called “sword and sandal” epics had been a staple since the dawn of Hollywood, but the cost of building sets and hiring extras to recreate ancient settings had made studios reluctant to invest in new productions since boondoggles like 1963’s *Cleopatra*.” (Cameron Maitland i <https://hollywoodsuite.ca/gladiator-2000/>; lesedato 16.01.23)

“True crime-bølge i mediene [...] Flere av de største mediehusene satser nå [i 2022] på krimstoff både på nett, papir, video, podkast og sosiale medier.” (Anna Stjern i <https://journalisten.no/kortnytt-krimjournalistikk-nrk/true-crime-bolge-i-mediene-blir-problematisk-nar-det-sensasjonelle-fremstar-som-hovedmotivet/502460>; lesedato 24.09.22) “While *Serial* [2014; podcast av Sarah Koenig] famously inspired a wave of true-crime storytelling on podcasts, HBO’s *The Jinx* and Netflix’s *Making a Murderer* arguably made the boom real on television. Now, after three more years of stories involving murder and mayhem – including FX’s *The People v. OJ Simpson: American Crime Story*, Netflix’s *The Staircase*, and many, many others – TV’s true-crime renaissance is obviously here to stay.” (<https://www.vulture.com/2018/07/tv-true-crime-networks-how-they-find-their-stories.html>; lesedato 10.03.23)

Keshet Studios’ TV-serie *Our Boys* (2019; skapt av Hagai Levi m.fl.) “is a true crime television series that utilizes the compelling elements of the genre to reveal the political complexities surrounding the kidnapping and murder of Mohammed Abu Khdeir by three Israelis. Co-creators Hagai Levi, Joseph Cedar, and Tawfik Abu Wael created a show that covers multiple narratives – law enforcement, the victims, and the perpetrators – resulting in a powerful meditation on relations between Israelis and Palestinians. *Our Boys* is a part of the new wave of true crime works that has evolved to new media, such as podcasts and dramatized television shows, that resemble serious journalism more than dramatic sensationalization of crime. [...] The 2014 podcast *Serial* is, like *Our Boys*, part of the reinvented true crime genre that shifts away from sensationalism to advocacy work. Host Sarah Koenig explores the case of convicted murderer Adnad Syed by extensively covering the legal process of the case through discussions with Syed and those surrounding the case. Its success hinges on the audience’s ability to understand the failures of the legal system and the traits of a wrongful conviction. The show reached 175 million listeners over its twelve episodes and propelled forward what is called “the great podcast renaissance” with a boom of true crime podcasts and

podcasts from other genres.” (Jarod Caceres i <https://ourboyshbo.wordpress.com/our-boys-and-the-true-crime-genre/>; lesedato 10.03.23)

“De siste årene har man jevnlig kunnet høre amerikanske filmkritikere beklage seg over marginaliseringen av den romantiske komedien. Og det er unektelig påfallende at sjangeren som frem til et stykke ut på 2000-tallet var en pålitelig leverandør av innbringende (og i enkelte tilfeller epokegjørende) publikumsfavoritter, i dag langt på vei oppfattes som kulturelt irrelevant. Det er flere årsaker til dette, men en av de viktigste er at samfunnet i dag har et langt mer kritisk blikk på kjønnsroller og romantiske idealer enn hva som var tilfelle i sjangerens velmaktsdager. Den romantiske komedien står og faller på sin evne til å sjarmere, og i dag er publikum vel så tilbøyelige til å stille spørsmål ved fremstillinger av menn, kvinner og heteronormativitet som til å kapitulere for sommerfuglene i hovedpersonenes mager. Det sosiokulturelle bakteppet sjangeren uunngåelig leses opp mot, har blitt kraftig politisert, og skaperne av slike filmer har dermed valget mellom å omfavne denne utviklingen, late som om ingenting har skjedd siden 1990-tallet eller ikke lage dem i det hele tatt.” (Aksel Kielland i *Morgenbladet* 28. oktober–3. november 2022 s. 39)

Litteraturliste (for hele leksikonet): <https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/litteraturliste.pdf>

Alle artiklene i leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>