



Sanja Gregorčič

## Novelizacija, kameleon literature in filma v kontekstu nove medijske umetnosti

### Definicija pojma

Novelizacija je derivativni roman, ki adaptira zgodbo nekega drugega dela, prvotno namenjenega medijem, kot so film, televizija, strip ali video igra. Filmsko/vizualno prehaja v literarno/verbalno in ob tem ustvarja mentalne podobe iz enega in drugega umetniškega sistema (Bluestone, 2003). S fenomenološkega gledišča gre za transformacijo scenarija v binarni žanr, ki se verbalno integrira v novo semiotično sfero vizualnega in verbalnega (Baetens, 2005).

Stalne spremljevalke novelizacije so podlaga oziroma vir, namen, oblika in vizualnost (Baetens in Lits, 2004), glede na omenjene lastnosti pa se v širšem pomenu delijo na literarne in komercialne. Literarne zajemajo novelizacije z umetniško vrednostjo, katerih namen je predstaviti avtorjev pogled na določen film oziroma drugo delo omenjenih medijev. Komercialne so pogosto označene kot nizka popularna literatura, katere glavni namen je v največjem možnem obsegu prodati vir, tj. hollywoodski film v najbolj klasičnem pomenu besede (Van Parys, 2009). Slednje izidejo v času filma kot del širše strategije prodaje znamke filmske uspešnice, so torej časovno omejene in služijo kot reklama za film.

### Zgodovina

Pojavi se v dvajsetih letih z nemimi filmi, kot sta *London After Midnight* (1927, rež. T. Browning) in izjemno uspešen *King Kong* (1933), uveljavi pa se sredi šestdesetih in sedemdesetih let zaradi takratne velike priljubljenosti lahko berljevih romanov in velikih filmskih uspešnic, kot so *Žrelo*

(1975, rež. S. Spielberg), *Vojna zvezd* (1977, rež. G. Lucas) in *Osmi potnik* (1979, rež. R. Scott). V svoji raznolikosti oblik in kompleksni interakciji s filmom je novelizacija danes izjemno vitalen del literature – prvo mesto najbolj prodajanih knjig *The New York Timesa* 2014 zaseda prav novelizacija filma *Godzila* (2014, rež. G. Edwards).

Nastanek novelizacij je pogojen z vzponom filmske industrije v Ameriki (Hollywood) in Evropi (Francija, Anglija) ter že takoj ob nastanku pridobi sloves nizke literature, namenjene množični kulturi in ljubiteljem popularnih filmov. Nekakšna protonovelizacija se pojavi v obliki sinopsisov, pregledov in kataloških opisov zgodb prvih filmov (Van Prys, 2009). Novelizacija je po lastnostih transmedijske adaptacije potomka dramske novelizacije. Dramatika je za zgodnji film pomemben vir, številni filmski ustvarjalci so namreč snov za filmske adaptacije črpali iz dramskih del, priljubljenih v začetku 20. stoletja. *Peg Woffington* (1853) Charlesa Reada je tak primer novelizacije dramskega dela, ki pozneje, med letoma 1900 in 1915, kot ena od variacij žanra med bralci doseže izjemno priljubljenost. Gre za enega prvih pojavov transmedijskih adaptacij. Tovrstne novelizacije dramskih del sovpadajo s prvimi prehodi filmskega v literaturo, in sicer s primeri že omenjenih protonovelizacij (Baetens in Lits, 2004). Te se pojavijo v priljubljenih filmskih katalogih *The Motion Picture Story Magazine* (prvič izdana leta 1911), *Photoplay* (1911) in *Moving Pictures Stories* (1913). Pozneje, v zlatih letih Hollywooda, od leta 1930 do petdesetih let 20. stoletja, izhaja vse več revij in časopisov, ki so namenjene ljubiteljem filmov. Izjemno priljubljenost in uspeh med bralci/gledalci je doživela revija *Movies Illustrated* (1960). Filmska zgodba je v publikaciji prikazana kot niz filmskih slik (*movie stills*), ki med seboj prepletajo vizualne (slika) in tekstualne elemente (opisi, dialogi) (Shail, 2008).

Naslednja pomembna ločnica kot povezava med filmom in popularno literaturo nastane leta 1914 z zavezništvom Charlesa Pathéja in časopisnega tajkuna Randolpha Hearsta, ki začeta izdajati serijske publikacije opisov zgodb v dnevnikih izdajah na podlagi prve filmske serije v ZDA z naslovom *What happened to Marry?* (1912, rež. C. Brabin). Novelizacije v tem času so zaobjele filme v literarni obliki, dostopni široki množici bralcev, kar je filmu kot mladi ter še ne povsem uveljavljeni umetnosti prineslo nekakšno legitimacijo in ga s tem približalo statusu visoke literature (Van Parys, 2009). Podobno kot v ZDA se v Franciji lahko berljivi roman uveljavlja tudi zaradi vse večje težnje po konkurenčnosti filma v razmerju z literaturo. Drugi taki primeri opisov filmskih zgodb v časopisih ali revijah so: *The Iron Claw* (1916), *The Radio King* (1922) v *The Radio News*,

serijske novelizacije *The Perils of Pauline* (1915) Charlesa Goddarda in *The Black Box* (1915) E. Phillipsa Oppenheimerja. Omenjene publikacije so bile občasno zbrane in objavljene v obliki knjige, da bi lahko gledalci nemoteno sledili filmski zgodbi, neodvisno od predvajanja v kinu oziroma izida v časopisu (Van Parys, 2009). Nastanejo obsežne novelizacije priljubljenih romanov Arthurja B. Reeva *The Exploits of Elaine* (1916) in *The Romance of Elaine* (1916) na podlagi filmskih serij *The New Exploits of Elaine* (1915), *The Romance of Elaine* (1915) in *The Triumph of Elaine* (1916).

V dvajsetih letih se s pojavom surrealističnega gibanja in avantgarde razvijejo nove oblike pisanja scenarijev kot avtonomne literature in variacija novelizacije v poetični obliki (Tiessen, 1980). Surrealistične oblike pisanja in snemanja filmov kmalu zamrejo na račun nekonkurenčnih zasebnih sredstev, iz katerih se ti umetniki financirajo, še večji razlog najverjetneje tiči v vse večji priljubljenosti in konkurenčnosti zvočnega filma dvajsetih let.

Sledijo tri desetletja rednih izdaj novelizacij, ki spremljajo film v literarni obliki, t. i. *cinéromani* oz. filmske knjige (*film books*). Skoraj ni odprtja filma, ki ga v takšni ali drugačni obliki ne bi spremljala novelizacija. Na francoskih tleh prav tako kot v Ameriki nastajajo zbirke novelizacij (*Cinéma-Bibliothèque*). Omenjeni izrazi za filmske romane so v tem času precej posplošeni, laični in poljudno-publicistični. Pojem *cinéroman* se torej različno uporablja, največkrat pa pomeni zgodnjo obliko novelizacije, knjigo v obliki brošure, ki meša tekstualne in slikovne elemente v dvajsetih in tridesetih letih nemega in črno-belega filma. Kmalu se pojem razširi na vse oblike novelizacij, vendar se pozneje začne uporabljati razlikovalno od pojma industrijskih novelizacij, ker so želeli *cinéromanu* pripisati večji prestiž in vrednost. Tretjič se pojem uporablja tudi za scenarije – romane, ki jih predela in objavi avter filma, torej v povezavi s konceptom *auterja* (Blatt, 2005).

Uveljavitev novelizacije je pogojena z vrsto umetniških pojavov v šestdesetih letih. Naratologija kot veda, ki sistematično preučuje pripoved in se navdihuje pri strukturalistični lingvistiki, je dala svoj pečat piscem novelizacij, še posebej že omenjenim *auterjem* (Murray, 2008). Pod vplivom naratologije postanejo novelizacije nekaterih avtorjev povsem neodvisne od tržnih strategij filmske industrije in s tem od komercialnosti. V ospredje stopi stališče, da je novelizacija zgolj odraz medumetniškega prepletanja literature in filma. Tem ciljem sledijo tudi poznejši avtorji, kot

so Manuel Puig (*Poljub ženske pajka*, 1979), Robert Coover (*A Night at the Movies*, 1987) in Tanguy Viel (*Cinema*, 1999) (Blatt, 2005). Namen romana ni prodati film, temveč izvirno in ustvarjalno predstaviti avtorjev pogled na gibljive slike.

Francoski režiser Alain Resnais posname film *Lani v Marienbadu* (1961) skupaj s pisateljem in režiserjem Alainom Robbe-Grilletom, ki sodeluje pri pisanju scenarija. Ta je prepleten s temami (čas in spomin) in narativnimi tehnikami francoskega novega vala, Robbe-Grillet pa je eden njegovih glavnih predstavnikov (Jambrek, 2006). Posebno razvidna je povezava filma z njegovim romanom *Žaluzija* (1957). Naratološki koncepti se kažejo tako v počasnem podajanju zgodbe, uporabi pripovednega glasu, *flashbackih* in *flashforwardih*, kot tudi v počasnem premikanju kadrov kamere. *Lani v Marienbadu* je postavil temelje modernističnega filma, kar je po svoje zanimiv paradoks, saj je ravno modernizem gojil zahtevo po čistih medijih, razmejevanju na izključno vizualno oziroma besedno umetnost (Tiessen, 1980); hkrati pa je modernizem spregledal globlje povezave med literaturo in filmom, ki pozneje privedejo do ugotovitev literarnih zgodovinarjev, da je prav film znatno vplival na nastanek literarnega modernizma.

Pisatelj, režiser, scenarist in utemeljitelj literarne smeri novega romana Robbe-Grillet se je v zbirki teoretskih esejev *Za novi roman* (1963) o viziji novega romana skliceval na filmsko sliko in oko kamere, ki naj bi stvarjem vračala njihovo realiteto oziroma jih osvobajala ideoloških konstruktov, prisotnih v jeziku (Zorman, 2009). Kriza romana v šestdesetih letih, ki je zahtevala upor zoper tradicionalne oblike romanopisja, je avtorje instinktivno peljala od romana k filmu in posledično k novelizaciji. *Cinéroman*, francoski novi val, naratologija in *autersko* gibanje so utrdili predvsem literarno obliko novelizacije. Ustvarjanje filmov, lastno pisanje scenarijev, preoblikovanje teh v romane postanejo pomemben literarni koncept ne samo pri Robbe-Grilletu, temveč tudi pri Ingmarju Bergmanu in njegovi novelizaciji *Persone* (1966, rež. I. Bergman), pri Marguerite Duras s scenarijem za film *Hirošima, ljubezen moja* (1959, rež. A. Resnais), Pieru Paolu Pasoliniju, ki je napisal scenarij za film *Izrek* (1968) in pozneje objavil istoimenski roman, ter pri Brunu Dumontu z *Jesusovim življenjem* (1997) (Baetens, 2004).

Omenjeni avtorji so si s celostnimi ustvarjalnimi literarno-filmskimi opusi in prelomnimi deli pridobili svetovni ugled in se uvrstili med literarne in filmske klasike. Njihova dela in ideje so pomembno vplivali na filmarje novega Hollywooda oziroma ameriškega novega vala. Tu so navdih črpali Robert Altman, Francis Ford Coppola, Brian De Palma,

Martin Scorsese in številni drugi. Danes lahko stilistične in narativne tehnike francoskega novega vala zasledimo pri Quentinu Tarantinu in Michaelu Gondryju (Bordwell in Thompson, 2009).

Postnovelizacija<sup>1</sup> po letu 1975 postane regulirana in organizirana po zaslugi številnih dejavnikov, ki v ospredje postavijo drugo varianto, in sicer klasično hollywoodsko novelizacijo. Pojav globalnega trga, fenomen *paperbackov* v šestdesetih letih, končno pridobljeni prestiž filma, politika konglomeratov v novem Hollywoodu, množični proizvodi, *blockbusterji* in televizijske igre privedejo do novega sistema novelizacij, ki se pišejo pod rigidno zaščito avtorskih pravic in drugih institucionalnih omejitev (Falgoust, 2012). V akademskih in umetniških krogih nima nobene vrednosti več, zanjo tudi ni zanimanja. Največji filmski studii razvijejo prodajne strategije in oglaševanje, ki pod znamko filma združijo vrsto izpeljanih proizvodov, časovno vezanih na prvo predvajanje filma. Uveljavi se praksa komercializiranih novelizacij, ki na eni strani služijo povečevanju dobička filma, na drugi pa knjigi prinašajo uspeh.

### **Institucionalne omejitve pisanja novelizacij**

Poleg zgodovinskega pristopa se je novelizaciji treba prav zaradi njene specifičnosti posvetiti predvsem z institucionalnim pristopom. Današnja oblika novelizacije je skoraj povsem institucionalizirana, saj je zaradi avtorskih pravic in delovanja velikih filmskih uspešnic na svetovnem trgu iz leta 1975 postala edini legalen način adaptiranja filma v literaturo prav komercialna novelizacija. Pravni sistemi, ki globalno in striktno regulirajo novelizacije, pa niso edina omejitev pri njihovem nastajanju. Novelizacija je primer omejene literature (*constrained<sup>2</sup>*). Chris Andrews omenja radikalno razdelitev na področju pravil omejenega pisanja, in sicer na omejitve (*constraints*) in konvencije (*convetions*). Omejitve so individualne, piščeve, prostovoljne in vnaprej formulirane tako, da znotraj njih nastaja literatura. Konvencije so zunanje, kolektivne, stvar kritikov in značilnosti besedila.

Omejitve v širšem smislu, ki nastajajo in pogojujejo novelizacijo, je poglobljeno obdelal R. A. Peterson v članku *Five Constraints of The*

---

<sup>1</sup>Tudi izraz za sodobno oziroma klasično novelizacijo, katere glavna značilnost je komercialnost.

<sup>2</sup>Omejena literatura oziroma *constrained writing* je kakršna koli oblika pisanja, ki se že predhodno ravna po neki zakonitosti oziroma pravilu, najbolj tipična je poezija, najbolj znana pa t. i. francoska skupina OuLiPo, ki je pri ustvarjanju literaturo povezovala z matematiko in razvila prav poseben sistem omejenega pisanja, ki naj bi spodbujal kreativnost znotraj forme in ne obratno. Glavni predstavniki so George Perec, Italo Calvino in pesnik Oscar Pastior.

*Production of Culture: Law, Technology, Market, Organizational Structure and Occupational Careers* (1982). Omejitve, ki jih obravnava Peterson, pravo, tehnologija, trg, organizacijske strukture in poklicne kariere (*occupational careers*), so zunanje omejitve, ki so pri novelizaciji še posebej v ospredju. Formula, po kateri je knjiga predstavljena kot roman iz filma, ima jasen cilj – podpreti prodajo in uspeh filma. Novelizacija je najprej časovno omejena in praviloma izide v času predvajanja filma, hkrati s številnimi drugimi spremljevalnimi predmeti, kot so posterji, igrače, video igrice, DVD-ji, *soundtracki* in ostali potrošniški proizvodi, ki nosijo znamko filma in produkcije. Takšna praksa se v Hollywoodu in drugje po svetu razvije z velikimi filmskimi uspešnicami po letu 1975, hkrati pa se temeljito zaščiti s pravnimi omejitvami znamke, avtorskimi pravicami, reguliranjem trga in lastništvom intelektualne lastnine, ki se ravno zaradi velikih dobičkov, ki jih prinašajo hollywoodski filmi, najbolj razvijajo v Združenih državah Amerike.

Notranje omejitve novelizacije, ki izhajajo iz zunanjih, so predvsem celovitost filma, ki ji novelizacija zaradi pravnih pravic, vezanih na film, zvesto sledi, in sicer ne samo v smislu zgodbe, temveč tudi stila, načina pripovedi in žanra, saj je avtor filma/scenarija tisti, ki ima zadnjo besedo pri presojanju ustreznosti pred izdajo novelizacije. Gre torej za koncept zveste adaptacije. Novelizacija je na institucionalni ravni omejena tudi s strani naročnika. Pisec novelizacije ima navadno zelo kratek čas za adaptacijo, držati se mora navodil naročnika in duha filma oziroma scenarija, ki mu služi kot podlaga za pisanje, ter zanjo prejme plačilo. Novelizatorji so med kritiki in akademiki na slabem glasu, ne zaradi slabega pisanja, temveč zato, kar novelizacija v svojem bistvu danes predstavlja (Mahlknecht, 2012), to je komercialno, nizko literaturo, ki ni izvirna in nima umetniške vrednosti. Med novelizatorji je pogosta uporaba psevdonimov, saj s tem pisci svoje izvirne romane ločijo od naročenih novelizacij.

Kljub slabemu slovesu novelizatorjev je med njimi kar nekaj priznanih piscev: Arthur Calder Marshall z novelizacijo filma *Victim* (1961, rež. B. Dearden), William Kotzwinkle je noveliziral *E. T.*-ja leta 1982, Richard Elman *Taksista* (1976, rež. M. Scorsese), eden najbolje prodajanih avtorjev pa je Ken Follet, ki je za film in televizijo adaptiral številna svoja dela (Goldeberg in Collins, 2014).

Vprašanje je, zakaj se je filmska adaptacija literarnega dela uvrstila v klasični kanon in se izenačila z visoko literaturo, medtem ko novelizacije med kritiki in akademiki skoraj nihče ne jemlje resno.

Danes številne smeri, tako vizualne študije kot teorija adaptacij, govorijo o konceptu mentalnih podob ter verbalizaciji in vizualizaciji kot prepletenima kognitivnima procesoma, ki ju ne gre več ločeno obravnavati (Pavlič, 2014). S svojim člankom o novelizaciji želim izpostaviti tudi potrebo po interdisciplinarnem preučevanju literature in filma. Komparativistične in filmske študije še vedno ostajajo pri poljudnoznanstvenih primerjavah literarnih in filmskih del.

## Umetniška vrednost novelizacije

Zgodovinsko gledano je filmska adaptacija prehodila identično pot, po kateri se zdaj počasi vzpenja novelizacija; na njej je dolgo vladalo oporekanje in zanikanje umetniške vrednosti. Pa vendar – tako kot znotraj filmske adaptacije literarnih del obstaja prostor za izvirnost, kreativnost in umetniškost, obstaja tudi znotraj novelizacije (Mahlknecht, 2012). Nekateri novelizatorji se tega zavedajo in prekoračijo vse omejitve z inovativnimi pristopi k pisanju ter se s tem izognejo plagiatorstvu in posledično pravnim preglavicam. Priznani in uveljavljeni novelizatorji so našli načine, s katerimi so svoje adaptacije filma povsem približali literarnosti, jih ustvarjali v literarnem duhu in po njegovih zakonitostih.

Beatniška generacija umetnikov je v novelizacijo vpeljala številne eksperimentalne tehnike, verz in druga izrazna sredstva, ki so povsem literarne narave. Uveljavljeni in s številnimi literarnimi priznanji nagrajeni pisec grozljivih romanov Jonathan Maberry je noveliziral film *The Wolfman* (2010)<sup>3</sup>, ki je med kritiki in pri občinstvu požel velik uspeh. Po mnenju bralcev/gledalcev je novelizacija celo boljša od filma. Earl Mac Rauch je za znanstvenofantastični film *The Adventures of Buckaroo Banzai Across the 8<sup>th</sup> Dimension* (1984, režija W. D. Richter) napisal originalni scenarij in po odprtju filma še novelizacijo z naslovom *Buckaroo Banzai* (1984), ki so jo ponatisnili leta 2001. V novelizaciji je izvirnemu scenariju dodal še tristo strani idejnega materiala, namenjenega izdelavi filma, s katerim je predstavil globlji pogled na njegov *new wave pulp hero Banzai* (Raiteri, 2008).

Posebej zanimiv primer prepletanja filma in literature je novelizacija *2010: Odyssey Two* (1982) pisatelja Arthurja C. Clarka. Nastala je

---

<sup>3</sup>Maberryjeva novelizacija *The Wolfman* (2010) je adaptacija istoimenskega filma *The Wolfman* (2010) v režiji Joa Johnstona. Scenarij za film sta napisala Andrew Kevin Walker in David Self na podlagi originalne drame/grozljivke *The Wolf Man* v režiji Georga Waggnerja (1941), za katero je izvirni scenarij napisal Curt Siodmak.

z adaptacijo Kubrickovega filma *2001: A Space Odyssey* (1968), katerega scenarij ne temelji na Clarkovih znanstvenofantastičnih romanih *The Space Odyssey* (1968), temveč na kratki zgodbi *The Sentinel*, ki jo je Clarke napisal že leta 1948 (Hendrix, 2011). Novelizacija je izšla kmalu po filmu in vsebuje številne razširitve, podrobnejše vzročno-posledične opise in razlage, ki jih film ne zajema. Pri tem se v nekaterih študijah omenja remediacija – prenos iz enega medija v drugega, ki pa nikoli ne more biti nevtralen. En medij lahko nadomesti drugega ali pa ga nadgradi. Novelizacija lahko film umetniško nadgradi z dramatičnimi opisi vizualnega dela filma, z ideološkimi komentarji pripovednega glasu, ki filmu niso lastni, in z že omenjenimi vizualnimi elementi (Baetens, 2005).

Dinamična izmenjava med filmom in literaturo v kontekstu novelizacij povzroča nemalo preglavic in vprašanj v zvezi z avtorstvom, z vprašanjem, kdo in pod kakšnimi pogoji lahko novelizacijo sploh napiše (Malknecht, 2012). Naslovna stran romana odraža zunanje dejavnike novelizacije z navedbo imen režiserjev, scenaristov in igralcev, posebej kadar gre za uradne filmske novelizacije. Ob pregledu številnih naslovnih dobimo občutek, da so podatki na platnici kopirani s filmskega posterja tako oblikovno kot asociativno. Namen knjige je ponovitev filmskega doživetja oziroma izkušnje ob gledanju naslovnega filma. Kent in Gotler (2006) sta vzroke za to iskala širše, v sklopu današnje družbe, ki postaja vse bolj slikovna in ne več besedna. Ciljne skupine so pogosto najstniki in otroci, pri katerih je slikovna recepcija še pomembnejša. Knjižne izdaje *Jurskega parka* (2001), *Zlatolaska* (2010) in *Thora* (2011) so samo nekateri primeri tega pojava (Hendrix, 2011). Ime novelizatorja pogosto ostaja povsem postranskega pomena, zdi se, kot da beremo film in ne samostojni roman.

Zakaj novelizacija med bralci žanje tolikšen uspeh in filmskim korporacijam prinaša velik dobiček? Sodobni bralec postaja vse bolj medbesedilno in še širše gledano transmedialno izobražen ter izurjen, zato lahko ob branju novelizacije doživlja užitek ob lastnem zavedanju in prepoznavanju medbesedilnih in medmedijskih povezav (Štrajn, 2014). Po brechtovskem konceptu je bralec/gledalec/soustvarjalec besedne igre vedno aktivno prisoten v tem dvosmernem dinamičnem procesu. Sposoben je dešifrirati obstoječe elemente popularne kulture, s katero je dnevno obkrožen, zato adaptacijo ceni in ob njej uživa. Razloge je mogoče iskati v vizualnem obratu (*pictorial turn*), postlingvističnem in postsemantičnem vnovičnem odkritju vizualnega. Velik pomen se pripisuje fascinaciji gledanja (*spectatorship*), različnim praksam opazovanja in vizualnega užitka (W. J. T. Mitchell, 1994). Vedno več raziskav poteka



o novomedijski digitalni literaturi, pa o vlogi čutov, povezavi med vidom in softverovsko kulturo, vse več se omenja digitalna humanistika (glej Bovcon in Murnik). Te raziskave postavljajo temelje tudi raziskovanju novelizacij, ki so z ontološkega vidika vpete tudi v omenjena polja, ki jih je smiselno še naprej skupaj z razvojem umetniških praks preučevati.

Kljub vsem omenjenim problemom, ki jih sodobna novelizacija odpira, bom v nadaljevanju izpostavila številne razloge, ki podpirajo težnje sicer redkih raziskovalcev, da nekaterih novelizacij v kontekstu novega medijskega obrata h gibljivim slikam in kontekstu medumetniških disciplin sodobne komparativistike in filmskih študij ne smemo spregledati. Vse do leta 1995, ko Randall D. Larson objavi delo *Films into Books: An Analytical Bibliography of Film Novelization*, za novelizacijo praktično ni znanstvenega zanimanja. Pozneje se mu pridružijo Jan Baetens z nekaj poglobljenimi raziskavami, Marc Lits z zbirko *La novellisation/Novelization* (2004), Thomas Van Parys s kratko zgodovino in razvojem žanra ter Deborah Allison z esejem *Film/Print* (2009). Seznam je v primerjavi s tistim, ki zajema avtorje s področja raziskav filmskih adaptacij literarnih del, skoraj zanemarljiv. Na naših tleh raziskav o novelizaciji ni, omenjajo se zgolj na povsem poljudni, publicistični ravni v filmskih revijah in na internetnih straneh, medtem ko je filmska adaptacija v zadnjih letih pogosto predmet zanimanja in raziskovanja.

## **Je novelizacija adaptacija?**

Problem novelizacije kot adaptacije filma je bil do zdaj v adaptacijskih teorijah obravnavan enostransko. Filmske študije so se osredotočile na filmske adaptacije literarnih del ter na vprašanje koncepta zvestobe; literarne vede pa predvsem na dela, ki se uvrščajo v klasični literarni kanon oziroma se štejejo za visoko literaturo (Van Parys, 2009). Z obravnavo novelizacij pa bom pokazala, da so razpon od nizke do visoke literature, raznovrstnost žanra in uveljavljenost piscev novelizacij vse prej kot enoznačni ter da kažejo na vitalnost kulturne in literarne prakse.

Na neustreznost uporabe pojma "adaptacija" pri preučevanju novelizacij je opozoril Jan Baetens (2005) in namesto njega uvedel pojem antiadaptacija. Novelizacija po svojem bistvu in adaptacijskem procesu ni prenos iz enega izraznega medija v drugega (iz filma v literaturo), temveč intersemiotični proces prenosa iz scenarija filma v roman, torej iz besedila v besedilo.

S tem postane meja med adaptacijo, novelizacijo v ožjem pomenu besede ali intertekstualnostjo tanka. Zajezitev pojma adaptacije in njena definicija je problematična iz omenjenega razloga, pa tudi zaradi raznovrstnosti oblik, v katerih se novelizacija pokaže. V odnosu do podlage, filma ali drugega medija, je prenos v roman lahko povsem svoboden, kreativen in tako prikrit, da postane skoraj neviden intertekst.

Novelizacija dopušča kreativni prostor pri opisih junakov, njihovih dejanj in prostora, pri čemer je film navadno omejen s svojimi prevladujočimi izraznimi sredstvi, kot so zvok, slika in montaža (Mahlknecht, 2012). Peritekst (v našem primeru klasičnih novelizacij) je kompleksen in lahko s prenosom v roman ustvarja vse mogoče reference na film. Najpreprostejša oblika je prenos zgodbe filma v roman na vsebinski ravni.

Kompleksnejši so prenosi vizualnega koncepta v roman. Ti se lahko pojavljajo kot imitacije filmskih tehnik v romanu, s posnemanjem stila znanega filmskega ustvarjalca (bratje Marx, Almodóvar), pa z vključevanjem različnih tekstov, refleksij, biografij in esejev, ki so filmsko-tematsko obarvani.

Filmski elementi se kažejo tudi s t. i. izvedeno vizualnostjo. Novelizacija pogosto vsebuje z vizualnega vidika reklamni poster filma, seznam igralcev, portfelje in slikovno gradivo s snemanj filmov, fotografije, spremne besede pisateljev, scenaristov, režiserjev, celo fiktivnih likov, intervjuje s filmarji, risbe in načrte lokacij snemanja ter slovarje izrazov.

Novelizacija je torej lahko povsem odprta intertekstualno ali tematsko. Ronald Sukenick je v delo *Blown Away* (1986) vpeljal postmoderno predstavo, v kateri liki sebe vidijo kot prenovelizacijo oziroma renovelizacijo. Pogosti so primeri opisov dejanskih in fiktivnih fragmentov filmov: Andre Hodeir v svoji novelizaciji *Play Back* (1983) na kratko povzame fragment iz enega od znanih filmov Harryja Langdona *Louise-René des Faret, Le malheur au Lido* (1987), Patrick Devilelov pa z delom *La Tentation des arme a feu* (2006) predela Viscotijev *Morte a Venezia*.

Iz povsem tehničnega vidika nastajanja komercialnih novelizacij se te lahko v marsičem razlikujejo od filma. Razlogi lahko tičijo v postprodukciji, režiserjevem rezu scen na samem snemanju, na novo napisanih prizorih, ki se navadno nenapovedano popravljajo in vnašajo v scenarije ipd. Pisec novelizacije ni nujno aktivno udeležen pri procesu snemanja filma, da bi lahko temu ustrezno adaptiral nastale spremembe scenarija v roman. Od omenjenih primerov je treba ločevati novelizacije, ki nastajajo dejansko na podlagi že izdelanega filma in časovno ne sovpadajo z njegovim odprtjem za publiko.

## Vizualno v novelizaciji

Na obliko, variacije žanra in stil novelizacije pomembno vpliva vizualno oziroma slika. Omenili smo že vizualne vplive filma na novelizacijo v smislu ponovitve dizajna, posterja, vnosa slikovnega gradiva iz samega filma. Vpliv vizualnega in filmskega je pri novelizaciji globlji. Novelizacije se pojavljajo v raznovrstnih oblikah, ki izhajajo iz vizualnega/filmskega. Grafični roman z najbolj znanim primerom *Planet opic* (2001, rež. T. Burton) še isto leto adaptirata pisatelj Scott Allie in ilustrator Davide Fabbri. Znanstvenofantastični film *Planet opic* (2001) je s svojo znanstveno in fantastično scenografijo vplival na nastanek grafične novelizacije. Podobje in vizualne senzacije v filmu so ključni elementi, ki jih avtorja novelizacije v romanu spretno uporabljata.

Podobno nekateri drugi hollywoodski filmi vplivajo na stil in način novelizacije, na primer *Vojna zvezd* (1977) s svojimi vizualnimi učinki, masko in specialnimi efekti vpliva na nastanek fotonovele/fotoromana v dvanajstih izdajah med letoma 1977 in 1978. *Cinéroman* je že v šestdesetih letih filmsko ustvarjanje razumel kot nov način pisanja skozi oko kamere. Od *auterjev* je zahteval, da pri ustvarjanju literature sledijo tehnikam filma in njegovemu načinu izražanja. Na tem mestu je treba vpeljati pojem hipotetične novelizacije (Van Parys, 2009). Ta ne adaptira zgodbe, temveč posnema stile različnih filmarjev, komentira določen film ali znotraj romana ob povsem neodvisni zgodbi razpravlja o filmu. Mark Z. Danielewski v romanu *House of Leaves* (2000) piše o dokumentarcu z naslovom *The Davidson Record*, ki se izkaže za povsem fiktivnega. Gianni Celati v delu *La farsa dei tre clandestini* (1987) posnema stil filmov bratov Marx. Italijanski pisec Paolo Pedote napiše roman z naslovom *Come in un film di Almodóvar* (2006), ki sicer s kakim konkretnim Almodóvarjevim filmom/zgodbo nima nikakršne povezave, je pa prežet z režiserjevim kulturnim stilom.

Številne variacije žanra in neposredni vplivi filma morda kažejo na izgubljeno mesto romana oziroma literature, ki se že v šestdesetih letih začne obračati k filmu in pristane na filmsko pisanje. Nekateri avtorji opozarjajo na vplive filma, češ da pisci danes že vnaprej pišejo romane z vizijo filmske adaptacije, tako da si sodobni bralec že ob branju zamišlja sekvence romana v sliki oziroma filmu. Na moč vizualizacije v današnji medijski/digitalni/vizualni kulturi so tudi pri nas na 11. mednarodnem komparativističnem kolokviju v sklopu festivala Vilenica 2013 opozorili sodelujoči z naslovno temo *Literatura in gibljive slike*.

## Zaključek

Novelizacija se pojavlja v razponu od povsem nizke/komercialne/tipično hollywoodske literature, prek srednje uglednih literarnih del profesionalnih piscev in vse do visoke/literarne novelizacije kulturnih filmov. Filmske klasike med pisatelji visoke literature očitno še naprej burijo duhove in navdihujejo romane, ki si brez dvoma zaslužijo pozornost. Angleški pisatelj, akademik, kritik in zagnani ljubitelj kamere Geoff Dyer je leta 2012 izdal roman z naslovom *Zona: A Book about a Film about a Journey to a Room*, hipotetično novelizacijo filma *Stalker* (1979) Andreja Tarkovskega. Dyer na osebni in umetniški ravni predstavi svoj pogled na enega od temeljev ruskega filma. Na izviren, duhovit in predvsem literaren način izrazi fascinacijo nad filmom in filmsko umetnostjo, ki ga je zaznamovala od prvega srečanja s *Stalkerjem* v kinu, in to do te mere, da mu je posvetil in napisal veličini filma ustrezno novelizacijo.

Prav literarne novelizacije spretno uporabljajo vse formalne in materialne lastnosti filma povsem intertekstualno, ne zakrivajo procesa adaptacije in ne razbijajo mimetične iluzije bralca, da se je znašel v "filmromanu". Romani so pisani tako, da bralec opazi posnetek, metafizijski postopek odvzete resničnosti in reference na film. Institucionalno literarne novelizacije niso vezane na časovni okvir ter nastajajo spontano in neodvisno od filmske industrije. Ravno obratno je s komercialnimi novelizacijami, ki se izogibajo vsakršnim notranjim referencam na film, prikrivajo proces adaptacije, da se bralca zadrži v naivnem branju, pri katerem je pomemben le posnetek zgodbe. Edina povezava s filmom nastaja na zunanjem polju dizajna in z morebitnim slikovnim gradivom, vendar so komercialne novelizacije za razliko od literarnih podrejene izvorni zgodbi.

Novelizacija tako v svoji živosti in raznolikosti postavlja pod vprašaj splošno domnevo o umetniški nevrednosti in pomanjkanju izvirnosti ter nudi mnoge možnosti za nadaljnje raziskovanje. Vse večje možnosti se odpirajo na področju interdisciplinarnih študij filma in literature. Preučevanje novelizacij je zagotovo področje, ki opozarja na potrebo po odpravljanju razlike med vizualnim in verbalnim, saj kulturna praksa že vrsto let dokazuje, da gre za obojestransko oplemenitenje in ne nasprotovanje. Strokovna literatura na domačih tleh ni izjema. Pregled slednje pokaže, da na slovenskem primerov novelizacij skorajda ni, saj interakcija med filmom in literaturo poteka na ravni filmskih adaptacij literarnih del. Majhen je delež izvernih scenarijev, ki bi lahko prerasli v novelizacije. Nazadnje je Samo Kuščer noveliziral svoj scenarij za film *Morana* leta 1993. Zakaj je temu tako, pa je morda lahko že predmet naslednjega članka.

## Reference

- Baetens, Jan, in Marc Lits. 2004. *La novellisation: du film au roman/ Novelization: From Film to Novel*. Leuven: Leuven University Press.
- Baetens, Jan. 2005. *Novelization, a Contaminated Genre? V: Critical Inquiry*, let. 32, št. 1, str. 43–60. Chicago: University of Chicago Press.
- Baetens, Jan. 2010. *Expanding the Field of Constraint: Novelization as an Example of Multiply Constrained Writing*. V: *Poetics Today*, let. 31, št. 2, str. 51–79. Durham: Duke University Press.
- Blatt, Ari J. 2005. *Remake: Appropriating Film in Tanguy Viel's Cinéma*. V: *Contemporary and Francophone Studies*, let. 9, št. 4. str. 379–386. Oxfordshire: Routledge.
- Blustone, George. 2003. *Novels into Films*. London: Johns Hopkins University Press.
- Bordwell, David, in Kristin Thompson. 2009. *Film History. Introduction*. New York: McGraw Hill.
- Bovcon, Narvika. 2013. *Raziskave digitalne humanistike, ki uporabljajo gibljive slike*. V: *Literatura in gibljive slike*. V: *Primerjalna književnost*, let. 37, št. 2, ur. Aleš Vaupotič in Barbara Zorman. Ljubljana: Slovensko društvo za primerjalno književnost.
- Dyer, Geoff. 2012. *Zona: A Book about a Film about a Journey to a Room*. Great Britain: Canongate Books.
- Fagoulst, Michael. 2012. *Derivative Works, Original Value*. V: *Philosophy in the Contemporary World*, let. 19, št. 1, str. 44–55. Charlottesville: Philosophy Documentation Center.
- Goldberg, Lee, in Max Allan Collins. 2014. *The International Association of Media Tie-In Writers*. Dostopno prek: <http://iamtw.org/>.
- Hendrix, Grady. 2011. *Pulp Fiction*. V: *Film Comment*, let. 47, št. 6, str. 44–49. New York: Film Society of Lincoln Center.
- Hutcheon, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. New York, London: Routledge.
- Jambrek, Boštjan Miha. 2006. *Skrivnostni otok Marienbada*. V *Kinotečnik*, let. 7, št. 8, str. 24–25. Ljubljana: Slovenska kinoteka. Dostopno prek: [http://www.kinoteka.si/files/doc/kinotecnik/kinotecnik\\_2006\\_11.pdf](http://www.kinoteka.si/files/doc/kinotecnik/kinotecnik_2006_11.pdf).
- Juvan, Marko. 2000. *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS.
- Larson, Randall D. 1995. *Films into Books: An Analytical Bibliography of Film Novelizations, Movie, and TV Tie-Ins*. Metuchen, N. J./London: The Scarecrow Press.
- Mahlknecht, Johannes. 2012. *The Hollywood Novelization: Film as Literature or Literature as Film Promotion*. V: *Poetics Today*, let. 33, št. 2, str. 137–168. Durham: Duke University Press.

- Murray, Simone. 2008. *Materializing Adaption Theory: The Adaption Industry*. V: *Literature Film Quarterly*, let. 36, št. 1, str. 4–20. Salisbury: Salisbury University Literature Film Quarterly.
- Murnik, Maja. 2013. *Od teksta k materialnemu*. V: *Literatura in gibljive slike*. V: *Primerjalna književnost*, let. 37, št. 2, ur. Aleš Vaupotič in Barbara Zorman. Ljubljana: Slovensko društvo za primerjalno književnost.
- Olney, Ian. 2010. *Text, Technologies, and Intertextuality: Film Adaptations in a Postmodern World*. V *Literature Film Quarterly*, let. 38, št. 3, str. 166–170. Salisbury Maryland: Salisbury University.
- Raiteri, Steve. 2008. *Bukaroo Banzai: Return to the Screw (Book)*. V: *Library Journal*, let. 133, št. 12, str. 56–57. Plain City: Media Source, Inc.
- Rudolf, Matevž. 2013. *Ko beseda podoba najde: Slovenska literatura in film v teoriji in praksi (1984–2012)*. Ljubljana: Umco, d. d., in Slovenska kinoteka.
- Shail, Andrew. 2008. *The Motion Picture Story magazine and the Origins of Popular British Film Culture*. V: *Film History*, let. 20, št. 2, str. 181–197. Bloomington: Indiana University Press.
- Stam, Robert. 2005. *Introduction: The Theory and Practice of Adaptation*. V: *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, ur. Robert Stam in Alessandra Raengo, 1–52. Malden: Blackwell.
- Štrajn, Darko. 2014. *Pričevanja o razsrediščeni subjektivnosti*. V: *Literatura in gibljive slike*. V: *Primerjalna književnost*, let. 37, št. 2, ur. Aleš Vaupotič in Barbara Zorman. Ljubljana: Slovensko društvo za primerjalno književnost.
- Tiessen, Paul. 1980. *The Shadow in "Caligari" Virginia Woolf and the "Materialists" Responses to Film*. V: *Film Critics*, let. 5, št. 1, str. 1–9. Maedville: Film Critics.
- Van Parys, Thomas. 2009. *The Commercial Novelization: Research, History, Differentiation*. V: *Literature Film Quarterly*, let. 37, št. 4, str. 305–317. Salisbury: Salisbury University Literature Film Quarterly.
- Vaupotič, Aleš, Barbara Zorman in drugi. 2014. *Literatura in gibljive slike*. V: *Primerjalna književnost*, let. 37, št. 2, ur. Aleš Vaupotič in Barbara Zorman. Ljubljana: Slovensko društvo za primerjalno književnost.
- Zorman, Barbara. 2008. *Film in literatura: primerjave, izmenjave, priredbe*. V: *Primerjalna književnost*, let. 31, št. 2, str. 95–111. Ljubljana: Slovensko društvo za primerjalno književnost.
- Zorman, Barbara. 2009. *Sence besede: filmske priredbe slovenske literature*. Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče Koper, Zgodovinsko društvo za južno Primorsko in Založba Annales.