

# Store forventninger

## *Ord, billeder og fortællinger i litteratur, film og antilitteratur*

### Fra bog til film til bog

Den engelske forfatter Charles Dickens udgav mellem december 1860 og august 1861 romanen *Great Expectations* som føljeton i bladet *All the Year Round*. Denne roman adskiller sig fra Dickens' mere kendte fortællinger som eksempelvis *David Copperfield* (1849-50) og juleeventyret *A Christmas Carol* (1843) ved at fremmane et betydeligt mere psykologisk dystert samtidsbillede end disse. Og i modsætning til eksempelvis Dickens' nok mest læste bog, romanen om den forældreløse dreng *Oliver Twist* (1837-38), udmunder fortællingen ikke i en forløsning, hvor grumme livsvilkår under den gryende industrielle kapitalisme og dertil hørende urbanisering forsones af dels en god portion komik, dels af småborgerlige pastoraler omkring julebordet. *Great Expectations* er derimod centreret omkring en dybfølt søgen efter identitet. En søgen, der, som titlen antyder, grunder sig på *for* store forventninger og dermed også på bristede illusioner (Rosenberg 1981).

*Great Expectations* er flere gange filmatiseret – med størst succes, i hvert fald blandt kritikere og akademikere, af David Lean i 1946. I 1998 kom romanen så igennem det store Hollywood-maskineri med en besætning bestående af tidens store ungdomsikoner Ethan Hawke og Gwyneth Paltrow samt mere etablerede navne som Robert de Niro og Anne Bancroft. Manuskriptet, baseret på Dickens' roman, var af Mitch Glaser, mens filmen var instrueret af Alfonso Cuarón.

I forbindelse med denne filmatisering blev der udgivet en roman med samme titel, omend nu med Deborah Chiel som akkrediteret forfatter. I branchetekniske termer er der her tale om en bogmatisering (*novelization*), som er en form for *merchandise* eller *tie-in*, som sælges og promoveres i kølvandet på en film. Selvom fænomenet bogmatisering er ganske udbredt og har fulgt filmen i snart et århundrede, har det i den akademiske teori længe fremstået underbelyst. Dette forhold fremgår med al tydelighed af et af de eneste oversigtsværker på feltet, Randall D. Larsons *Films into Books* (1995), som i tilgift til en sparsomt elaboreret analytisk introduktion primært udgør en bibliografisk oversigt over bogmatiseringer af film- og tv-*tie-ins* fra

1920'erne til midten af 1990'erne. Denne bog fremstår snarere som et værk forfattet af en person med en lidt bizar hobby, end et indspil i et eksisterende forskningsfelt. I løbet af det sidste årti er feltet dog blevet mere teoretisk velkonsolideret, især gennem en ihærdig indsats af den belgiske litterat Jan Baetens (Baetens & Lits 2004, Baetens 2007, Van Parys 2011).

Det særligt interessante i herværende sammenhæng er imidlertid ikke det faktum, at fænomenet bogmatisering eksisterer – eller for den sags skyld dets (fraværende) udvikling som akademisk-teoretisk felt – men det i dette tilfælde helt særlige forhold, at vi her har at gøre med en “bog til film til bog”-triade, hvor den senest tilkomne roman som sit forlæg eksplicit bekender sig til filmen (og dens manuskript, som figurerer som en bagvedliggende “oprindelig filmisk tekst”), medens der ikke synes at være blevet skelet synderligt til Dickens’ roman. Sidstnævnte i en sådan grad, at man som læser til tider sidder med den fornemmelse, at Chiel end ikke har været bekendt med den oprindelige romans eksistens, eller at hun i hvert fald ikke har læst den. Der er altså her tale om et kanoniseret litterært værk, som så at sige er blevet “oversat” til et andet medie (filmen), for derefter at blive “oversat tilbage” igen til det oprindelige medie.

Netop det faktum, at Chiel så demonstrativt synes at have vendt blikket bort fra Dickens’ roman, giver således mulighed for – ganske vist på et singulært og derfor vanskeligt generaliserbart niveau – at studere først og fremmest den filmiske medialitets mellemkomst samt i tilgift hertil den historiske samtids prægning af disse forskellige litterære værker, hvorunder mediehistorien i høj grad også hører. På denne vis lægger jeg mig i forlængelse af filmteoretikeren Brian McFarlane, som i sin *Novel to Film*, som er et af de væsentligste værker om filmatisering, bemærker, at en film “is not merely (perhaps not even primarily) an adaptation. It is also a film of its time and this fact will bear on the kind of adaptation it is” (McFarlane 1996, 200). Jeg afviger fra – og uddyber – denne korrekte konstatering ved for det første at tilføje, at en væsentlig faktor i den “intervenerende” samtid netop er den *mediehistoriske* kontekst; samt ved for det andet at vise, at disse (medie)miljø- og tidsfaktorer også kan spores i værker, hvor den *intermediale transposition*, som denne type intermedial relation hedder hos Irena Rajewsky (2005, 51), er gået den anden vej, dvs. fra film til bog. En bogmatisering er med andre ord aldrig blot en bogmatisering. Den er også en bog af sin tid og sit mediemiljø, og dette påvirker i høj grad, hvilken slags bog(matisering) den er.

En del af denne kombinerede medie- og samfundshistoriske kontekst kunne være den overordnede samtidstendens, som fx Henry Jenkins for få år siden opsummerede under betegnelsen *konvergenskultur*, hvor “every important story gets told, every brand gets sold, end every consumer gets courted across multiple media platforms” (Jenkins 2006, 3). I forbindelse med det konkrete eksempel, som analyseres her, er det dog væsentligt at bemærke, at disse udvekslinger fortsat initieres og styres af ganske konventionelle, etablerede spillere på mediemarkedet, hvorfor de udtalt tekno-utopiske dimensioner, som Jenkins også mener at kunne diagnosticere i konvergenskulturen (deltagelseskulturel opblomstring, demokratisering, delingslogikken som ideal/prototype for nye økonomiske ejerskabsforhold m.m.) ikke er synderligt centrale i forbindelse med fænomenet bogmatisering. En mere

adækvat term kunne i stedet være Simone Murrays *adaptation industry*, der dog som teori har den svaghed i forhold til herværende analyse, at den desværre kun beskæftiger sig med oversættelse fra bog til film, dvs. ind i det felt, som hun betegner *adaptation studies* (Murray 2012, 7-12), hvortil hun i øvrigt tilføjer en tiltrængt produktionsorienteret, materialistisk-institutionel afsøgning af feltets mekanismer og logikker, men altså ikke har blik for bogmatiseringens rolle endside dens æstetik. Ikke desto mindre udgør begge disse analyser væsentlige teoretiske bagtæpper for herværende artikel, ligesom også ovennævnte Jan Baetens, som det vil fremgå nedenfor er en væsentlig medsammensvoren.

## Dickens og filmen

Dickens indtager på flere måder en central plads i filmhistorien på trods af, at hans forfatterskab ligger forud for opfindelsen af den cinemagrafiske teknologi. Tidlige banebrydende filmskabere som Sergei Eisenstein og D.W. Griffith bekender sig således netop til Dickens som en stor inspirationskilde, især hvad angår udviklingen af filmtekniske og formsproglige begreber som montage og klipning samt såkaldt *parallel action*; dvs. kontinuerlig krydsklipning mellem to eller flere handlingsforløb (Eisenstein 2004).<sup>1</sup> Dickens' romaner er desuden blandt de oftest filmatiserede.

Disse forhold kunne lede én til at overveje, om der her findes en eller anden specifik kvalitet, der gør dem specielt velegnede til at gennemgå transformationen fra bog til film (Giddings, Selby & Wensley 1990, 7; McFarlane 2008, 3-5). I så fald vil jeg dog lade det være usagt, om denne særlige "cinemagrafiske kvalitet", som ifølge George Orwell gør lige præcis Dickens til "one of those writers who are well worth stealing" (Christensen 2005: 143), primært ligger i formsproget (i form af en særlig filmisk teknik og sprogtoner, som altså bl.a. inspirerede Eisenstein og Griffith), i en særligt "filmisk pen" (i forbindelse med eksempelvis miljø- og stedsbeskrivelser), i fortællingernes tematik (fx julehistorien i *A Christmas Carol*) eller i hans tendens til at afslutte sine romaner med en eller anden form for relativt lykkelig, social udfrielse (*happy ending*).

Endnu en grund til Dickens' popularitet blandt filmmagere kunne dog også være det faktum, at man især i filmens tidlige år, hvor den deciderede spillefilm blev opfundet som kunstform, efter den i mange år nærmest havde haft status af markeds-gøgl, ofte målrettet gik efter at filmatisere værker, der kunne gå under den lidt forblommede titel "klassikere", for at lade det nye medie besmitte med den kulturelle, symbolske kapital, som litteraturen besad. Et forhold, som i sagens natur gjorde den i den brede offentlighed højt profilerede forfatter Dickens særligt efterspurgt som litterært forlæg – og som med tiden nok også har været medvirkende til at gøre Dickens til et yndet "offer" for mere esoteriske transpositioner og pasticher fx i tegnefilm som *Mickey Mouse*, *South Park*, *Family Guy* og *Futurama* samt bl.a. *The Muppets*, *X-Files* og *Blackadder* (Christensen 2005).

Blandt dette hyppigt filmatiserede *oeuvre* indtager *Great Expectations* på mange måder en særstilling. Ovennævnte indflydelsesrige filmatiseringsteoretiker Brian McFarlane har tilegnet en hel bog til analyser af disse forskellige versioner, hvori han bl.a. spørger, hvorfor denne bog særligt ofte er blevet filmatiseret (2008, 3-5).

Ifølge McFarlane gives der tre åbenlyse svar: (1) Fordi der er tale om en roman om en protagonists personlige udvikling (dvs. en dannelsesroman), hvilket giver beskueren særlig mulighed for indlevelse/identifikation. (2) Pga. romanens simple og ikke mindst let visualiserede dikotomi mellem det simple, fattige landliv og det labyrintiske storbyliv; en dikotomi, som både er historisk specifik og anslår mere varige tematikker. Og endelig (3) pga. den for Dickens usædvanligt ensidige fokalisation på protagonisten Pip. For ganske vist rummer også denne roman Dickens' sædvanlige, mangfoldige karaktergalleri, men i modsætning til de fleste af hans andre romaner er alle sidefortællinger og karakterer her direkte relateret til romanens hovedperson og hans livsforløb. Dette gør på mange måder den narrative kondensering, som er nødvendig i forbindelse med reduktionen af en længere roman til en spillefilm (jf. nedenfor), til en noget simplere opgave. Samtidig med at det selvfølgelig også gør denne selektionsproces sværere.

### Om transformation og kvalitet

Inden for filmatiseringsteorien er det blevet en rituel forsværgelse at ville løsrive teorien fra den normativt poetologiske tilgang, man betegner *troskabsproblematikken* (Connor 2007; Stam 2005, 14-16; Murray 2012, 8-10). Med dette refereres til tendensen til nærmest på forhånd at dømme *hypoteksten*, som det hedder i Gérard Genettes terminologi (1997, 5), overlegen i sammenligning med det afledte (film) værk, dvs. det værk, man med en yderligere udvidelse af Genettes tekstbegreb til at omfatte alle medietyper kan betegne *hyperteksten*. I stedet for denne komparative tilgang, som ofte forfalder til smagsdomsudsigelser, bør man anskue værkerne som (relativt) autonome entiteter, som følger de forskellige kunstarters egne, mediespecifikke æstetiske logikker og kvaliteter, og som tilhører relativt inkommensurable sprogsystemer. En pointe, som faktisk paradoksalt nok allerede fremførtes i 1957 af filmatiseringsteoriens pioner George Bluestone, hvilket unægtelig stiller forsværgelsesmanien i et noget besynderligt lys.

Ud over at man vil undgå at forsøge at sammenligne æbler og bananer, ligger der også i denne afstandstagen til det normativt komparative perspektiv, at man ønsker at undgå nogle af de automatiske "rygmarvsagtige" reaktioner, som nemt dukker op i forbindelse hermed: Tendensen til at man mere eller mindre *a priori* opfatter denne kæde som en forringelsesproces i deterministisk forstand, hvor enten en oprindelighedens sakralitet eller den skøn-/finlitterære forms generelle supremati som kunststart forudsættes som målestok (jf. de ofte implicite kunststarts-/medialitetshierarkier, som er på spil i disse sammenhænge (Stam 2005, 3-8)). Den principielle pointe er således, at det i dette tilfælde faktisk godt kunne have forholdt sig sådan, at Chiels bogmativering på nogle – eller måske endog alle – planer var bedre end de forudgående værker, ligesom filmatiseringen kunne have været bedre end romanforlægget.<sup>2</sup> Men også mere overordnet: at disse "kvalitetsforskelle" måske ikke nødvendigvis er det væsentligste at interessere sig for i forbindelse med analysen af intermediale transpositioner som eksempelvis filmatisering og bogmativering.

### Fortællingens forvandling fra ord til billede

Et andet, mere relevant spørgsmål bliver i denne forbindelse i stedet, *hvad* det egentlig er, man forestiller sig at overføre fra et medie til et andet? Den åbenlyst dominerende praksis vedrørende filmatiseringer af litteratur er, at man så at sige søger at afstedkomme en “iscenesættelse” af det litterære værks narrative strukturer i et andet medie. Hermed forsøger man kort og godt at (re)konstruere det fortalte (*histoire* eller *fabula*, som det betegnes inden for henholdsvis strukturalisme og russisk formalisme) i en ny fortælleform eller narrativ organisering (henholdsvis *récit* og *sjuzet*) (Todorov 1980; Shklovsky 1965). En væsentlig kritisk indvendig herimod er selvfølgelig, at den litterære form ikke kun udgøres af det narrative forløb; dvs. hvad der i løbet af fortællingen sker med de forskellige aktører, hvad de foretager sig etc. Dette er blot et enkelt element i det litterære, som sameksisterer og er vævet uadskilleligt sammen med et utal af andre elementer som fx sproglig tone, intonation, synsvinkel, fokalisering, intertekstualitet, holdninger etc. Disse elementer medvirker i mindst lige så høj grad til at konstituere et værks æstetiske kvalitet, og derfor kunne de lige så vel som “rå-narrativet” – kunne det argumenteres – være forsøgt overført til det andet medie. Bag denne ambition om blot at iscenesætte det narrative – som det i hvert fald kommer til udtryk i den paratekstuelle tale herom (Genette 2001)<sup>3</sup> – gemmer der sig således en noget naiv forståelse af repræsentationens vilkår og muligheder; dvs. af forholdet mellem det æstetiske værks udsigelseshandling og “det udsagte”. Det forekommer således som om, man forestiller sig, at det fortalte eksisterer uafhængigt af og før fortællingen, og at man så at sige blot kan reformulere begivenhedernes gang; at der blot er tale om forskellige figurationer af det samme (Kyndrup 1998, 152-153).

*Hvordan* afstedkommes en sådan narrativ transposition i al dens (mulige) narratologiske naivitet så? Hvad angår filmatiseringen af længere romaner som eksempelvis *Great Expectations*, vil man som en tommelfingerregel kunne observere en vis reduktion i såvel persongalleriet som det narrative materiale generelt. En lang række personer og begivenheder vil fx enten blive helt udeladt, nedtonet eller kondenseret, hvorved flere karakterer, som i det litterære univers besidder forskellige roller som symbolske typer og/eller narrative agenter eller aktører, nu komprimeres til færre personer. Her synes de helt konkrete omstændigheder, under hvilke receptionsakten foregår, at spille ind, specielt hvad angår selve receptionstiden, hvor filmen synes at svare til Edgar Allan Poes ideal om “one sitting” for novellen (Poe 1850), medens romanen selvsagt kræver mere tid af recipienten.

Den russiske formalist Boris Tomashevsky (1965, 68) taler i denne forbindelse om henholdsvis *bundne* og *frie motiver* – begreber, der er videreudviklet af Luhr & Lehman (1977, 291) netop i relation til filmen. Det er især de frie motiver, som ofte udelades eller nedprioriteres i forbindelse med den tidsmæssige kondensering, en filmatisering ofte fordrer, medens de bundne motiver typisk vurderes som mindre undværlige. I forlængelse af bl.a. Tomashaevsky og Émile Benveniste har Roland Barthes tilsvarende foreslået, at man sondrer mellem (a) *distribuerende* narrative funktioner, hvoriblandt der parallelt med Tomashevskys sondring yderligere kan skelnes mellem (i) *kardinalfunktioner* (såkaldt “centrale momenter” i fortællingen) og (ii) *katalysatorer* (mindre væsentlige momenter); og (b) *integrerende* narra-

tive funktioner, som ikke direkte vedrører handlingens forløb, men derimod bl.a. bibringer læseren psykologisk indsigt i fortællingens aktører samt mere generelle oplysninger om stemninger, steder, tidspunkter osv. (Barthes 1975, 246-247). Men hvilke motiver, der så egentlig skal regnes for bundne, og hvilke, der skal regnes for frie (dvs. henholdsvis *kardinalfunktioner* og *katalysatorer* i Barthes' terminologi) synes dog ikke umiddelbart at være objektivt afgørligt. Bestemmelsen af disse motiver synes derimod at være en fortolkning i sig selv, og endog en proces, der i høj grad påvirkes af værkeksterne faktorer som konventioner, stilistiske og tematiske modebølger samt publikumsmæssige og dermed også økonomiske hensyn. Disse tilsyneladende universelle strukturer – jf. den russiske formalismes og strukturalismens fælles dagsorden – er ved nærmere eftersyn altså stærkt kontingente.

På trods af alle disse mulige teoretiske indvendinger synes der ikke desto mindre at være iøjnefaldende fodslag mellem den dominerende filmatiseringspraksis og Tomashevskys og Barthes teoretiske refleksioner (i det mindste i den mest naive udlægning heraf: dvs. ideen om at det nærmest udelukkende er fortællingens grundstruktur – eller dele heraf – der kan regnes for at være værkets bundne motiver/kardinalfunktioner). For ganske vist har der historisk set også foregået en vis udveksling på det mere formalistiske, stilistiske og genremæssige niveau mellem disse to kunstarter, filmen og litteraturen,<sup>4</sup> men det er ganske sigende, at disse udvekslinger netop *ikke* er blevet rubriceret som "filmatisering". Dette kunne således lede til den tanke, at betegnelsen "filmatisering" faktisk udelukkende er reserveret til en specifik form for interaktion mellem litteratur og film, hvor hele eller i det mindste dele af den narrative fortælling som minimum søges overført – og ikke mindst, at det narrative ifølge denne logik primært associeres med *histoire* eller *fabula*-niveauet, frem for *récit* eller *sjuzet*, dvs. ud fra en forestilling om, at *hvad* der fortælles i betydeligt omfang kan løsrives fra, *hvordan* det fortælles.

### Tematiske og narrative forandringer i *Great Expectations*

I forlængelse af spørgsmålet om troskab over for det oprindelige forlæg eller ej, er det i hvert fald indlysende, at Glazer & Cuarón har begået den filmatisering, som tager sig de største friheder i forhold til Dickens' roman (McFarlane 2008, 111-126). Den udmærker sig især ved, at der er sket en ganske lang række fundamentale transformationer i det narrative univers, hvilket også har haft betydning for Chiels bogmativering. Helt grundlæggende er der således sket en forskydning i tid og sted fra midten af det 19. århundredes England til slutningen af 20. århundredes USA.<sup>5</sup>

Endvidere er der sket en væsentlig reduktion i persongalleriet og disses indbyrdes relationer, ligesom mange af karakterernes navne er blevet "opdateret", inklusiv den navnkundige hovedperson Pip, som i de nye versioner nu henholdsvis bærer navnet Finn og Jimmy.<sup>6</sup> Helt konkret er den selvtilfredse, storskrydende onkel Pumblechook således skrevet ud – og dermed også den berømte julemiddagsscene, hvor Pip verbalt ydmyges. Det samme er overgået Pips alter ego, Gorlick. Hos Dickens myrder denne karakter Pips voksne storesøster/plejemoder, Mrs. Joe, hvilket altså ikke er en skæbne, som tilfalder protagonisten Finn/Jimmys søster Maggie –

om hvem det i øvrigt ganske åbenlyst insinueres, at hun er promiskuøs, måske endog prostitueret. I både film og bogmativering forlader hun i stedet bare Joe.

Den direkte konsekvens af disse omskrivninger og kondenseringer bliver således, at der forsvinder et væsentligt aspekt ved de hårde, repressive vilkår, der udgør protagonistens opvækst under omgivelsernes og specielt de voksnes tyranni (Joe undtaget), som skildret hos Dickens. Aspekter, som i Barthes terminologi udgør integrerende narrative funktioner i romanen, funktioner som så at sige etablerer fortællingens emotionelle og psykiske univers. Herved udviskes den helt særlige, nære relation til svogeren Joe, da han nu ikke længere fremstår som den eneste voksne, der udviser omsorg for drengen. Og hermed forekommer Finn/Jimmys senere undsigelse af Joe pga. dennes bondske adfærd da også nærmere som en momentan vildfarelse end den fundamentale fortabelse i nærmest bibelsk forstand, som man oplever i Dickens' fremstilling af det tilsvarende forløb. Ligeledes mister Pips senere hjemkomst også en del af den tyngde, der oprindeligt gav åbenlyse mindelser om lignelsen om den fortabte søn.

I det hele taget er betoningen af den hårde opvækst i påfaldende grad fraværende i både filmatiseringen og Chiel's bogmativering, og Finn/Jimmys opvækst fremstilles mest af alt som "lykkelig-under-fattige-kår".<sup>7</sup> Især filmatiseringen excellerer i indledningssekvensen med at afbilde drengen Finn i idyllisk samhørighed med den smukke og imødekommende natur, han bevæger sig i – en iøjnefaldende kontrast til den dystert tågede og truende natur, Dickens fremmaner i specielt de første kapitler af sin roman.

Endvidere har det faktum, at Pip/Finn/Jimmys hemmelige velgører Magwitch// Arthur Lustigs proportionelle tilstedeværelse i fortællingens varighed både på *fabula* og *sjuzet*-plan er blevet reduceret væsentligt, den konsekvens, at den undvegne straffefanges funktion som dyster og faretruende – og endnu vigtigere: som årsag til den voksne protagonist's sociale og identitetsmæssige krise og efterfølgende personlige udvikling (revurderingen af de fejlagtige/for store forventninger) – ender med at fremstå ganske umotiveret.<sup>8</sup> I det omfang man stadig kan tale om en udviklings- og dannelsesfortælling (se nedenfor, hvorfor det skulle give mening), er det nu én, hvor protagonistens forvandling i udpræget grad synes ubegrundet, eftersom interaktionen med de faktorer, der hos Dickens katalyserer forandringen hos Pip, er erfaringer, der ligger uden for det fortalte rum. For medens størstedelen af den sociale og humane dannelse af protagonisten Pip allerede finder sted under tiden i London (inklusive de korte besøg på hjemegnen), synes den hos Finn/Jimmy reelt først – hvis overhovedet – at finde sted i såvel symbolsk som konkret forstand efter en række år i udlandet. En livsfase, som i filmen stort set blot nævnes i forbifarten i en *voice over*, og som hos Chiel også kun opsummeres ganske overfladisk i følgende passage, hvor der oven i købet primært er fokus på hans karrieremæssige udvikling frem for hans personlige:

“ Only now he realized that he'd stayed away too long, for reasons he didn't understand and had never stopped to analyze. [...] he'd been running away. [...] His self-imposed exile had been good for him in many ways. He'd learned a lot about himself, living so far away from everything that was familiar to him, solely dependent on his own resources to

further his career. He'd learned to be a better artist, maybe even a better person. (Chiel 1998, 237-238)

### Store forventninger: social progression og sproglig dannelse

Ovenstående accentskift kan dog ikke udelukkende tilskrives nødvendige, tidsbetingede kondenseringer. De synes i høj grad også at hænge sammen med, at der er sket en betydelig forandring af de værdier, som konkret eftertrages i fortællingen; både dem, der knyttes (for) store forventninger til, og dem, som fortællingens "morale" sidenhen fremholder som mere gyldige (eller i det mindste mindre vildfarne). Hvad der hos Dickens således omfattes af store forventninger, vedrører med andre ord helt andre anliggender hos Glazer & Cuarón og Chiel. Om end man jo selvfølgelig skal være forsigtig med at postulere, at denne forskel i værkernes værdiunivers entydigt kan reduceres til et udtryk for noget tidsåndsmæssigt, synes det alligevel relativt ukontroversielt at hævde, at denne forskydning i hvert fald ikke er uafhængig af den forskel i tid og miljø, som værkerne både udspiller sig og er frembragte i.

En del læsninger af Dickens' værk fokuserer således på den åbenlyse klasseproblematik, der ligger i Pips ambitioner om at transcendere den sociale baggrund, han er født ind i. Efter mødet med Miss Havisham og Estella i deres palæ *Satis House* bliver Pip således ramt af skam over sin egen sociale situation, hvilket installerer et brændende ønske i den unge mand om at kunne forlade denne til fordel for et liv over sin stand.<sup>9</sup> Da muligheden åbner sig gennem en hemmelig og – viser det sig senere – fejlagtigt antaget velgørers intervention, flytter Pip således til London med ambitionen om at lade sig uddanne til gentleman. Et projekt, der, som den temmelig redundante pointe synes at vise, ikke blot er forfængeligt, men som tillige fører Pip ad gale veje, bort fra hvad der med en floskel kunne betegnes som "de nære, sande værdier", herunder en ordentlig arbejdsetik ("I work pretty hard for a sufficient living, and therefore – Yes, I do well.", som den voksne Pip konstaterer i romanens afslutningskapitel (Dickens 2000, 399)). Begge tydeligst eksemplificeret ved relationen til Joe. Ikke desto mindre er denne ambition om social opadstigen, som det vil fremgå nedenfor, i de nyere værker erstattet af en række helt andre, væsensforskellige aspirationer – eller måske rettere: af andre veje hertil.

Parallelt med tematikken vedrørende social klasse og den mulige overskridelse heraf kan Dickens' *Great Expectations* således anskues som en art dannelsesroman, hvori særligt udviklingen af en genuin sproglighed kan ses som et bærende motiv. Litteraten Peter Brooks laver eksempelvis i sin *Reading for the Plot* en læsning af *Great Expectations*, hvor han fremhæver, at udviklingen af sproglighed er snævert forbundet med protagonistens identitetsmæssige projekt: livet forstået som søgen efter en fortælling (Brooks 1992, 113-143). En tilsvarende læsning finder man eksempelvis også hos Jane Baston, som tager udgangspunkt i romanens berømte, indledende afsnit, hvor den fortællende protagonist redegør for sit specielle kaldenavns oprindelse:



“ My father’s family name being Pirrip, and my Christian name Philip, my infant tongue could make of both names nothing longer or more explicit than Pip. So, I called myself Pip, and came to be called Pip. (Dickens 2000, 3)

Med afsæt heri eftersporer Baston gennem en teoretisk optik, som særligt har blik for magtrelationer, hvorledes Pips omgang med sproget udvikler sig fra barndomsstadiets verbale ubehjælpssomhed og magtesløshed over London-tilværelsens indoptagelse af den tomme, konventionstyngede, retoriske ekvilibrisme til endelig at være en veludviklet, moden sproglighed. En sproglighed, som vel at mærke netop sammenfalder med romanens fortællende sprog:

“ Thus Pip takes control of his own life and precipitates his ‘I’ into the world.<sup>10</sup> He becomes an active center, able to subvert the original dominant patterns of communication characterized by interrogatives and imperatives. He has developed an authentic voice, mature enough to articulate his own narrative. (Baston 1996, 330-331)

Her skal det dog straks præciseres, at lige præcis det med kontrollen over eget liv er lidt af en tilsnigelse. Der er hos Dickens faktisk i udtalt grad tale om en bemærkelsesværdigt passiv helt, hvis livsforløb og personlige udvikling primært er underlagt eksterne kræfters virken (Magwitch, Miss Havisham, Estella, Jagger etc.), og hvis to eneste selvstændige handlinger i romanen – at redde den gamle dame ud af det brændende hus og hjælpe med straffefangens flugt – begge går grueligt galt (McFarlane 2008, 25-31). To faktorer, som tilsammen indikerer, at den “dannelsesmodenhed”, som protagonisten gradvist erhverver, næsten udelukkende er knyttet til sproget (for både karakteren og fortælleren Pip), frem for til agens som sådan. Ikke desto mindre har disse to læsninger det til fælles, at de fremhæver, hvorledes sprogligheden og dens potentielle udvikling også vedrører selve romanens udsigelseskonstruktion, da det er protagonistens egen retrospektive fortælling, der udgør det fortalte/udsagte.

Hos Chiel derimod reduceres dette aspekt, som altså med en vis rimelighed kan læses som en af Dickensromanens eksistentielle kerneproblematikker, i stedet til et spørgsmål om at kunne (gen)fortælle en vittighed eller ej: “He was a good story teller and knew how to tell a joke without ruining the punchline” (Chiel 1998, 109). Hverken i filmatiseringen eller bogmatriseringen finder man således et tilsvarende motiv udfoldet, selv om Finn/Jimmy som ung ganske vist flere gange må se sig komme til kort over for især Estellas brug af fremmedsprog (en færdighed, som han dog senere i fortællingen tilegner sig).

For medens sprogligheden – og ikke mindst udviklingen heraf – ifølge både Brooks og Baston er en integreret del af Pips dannelsesprojekt: at blive gentleman, at blive herre over sit eget liv, sine egne forventninger, sin egen fortælling osv., nedtones denne tematik i de nyere værker i kraft af det faktum, at protagonistens karrieremæssige ambitioner her i stedet er at blive kunstner – eller rettere: at blive *anerkendt* som sådan. For det er nemlig en væsentlig pointe, at Finn/Jimmy allerede fra begyndelsen af filmen og bogmatriseringen – om end sidstnævnte er mere uklart eftersom hans billedkunstneriske virke, som det også vil blive diskuteret nedenfor,

kun beskrives yderst sporadisk hos Chiel – besidder denne visuelt-sproglige evne, som aspirationerne og forventningerne knyttes til. Og ikke blot som talent, men som stort set færdigudviklet kunnen. Dette er nemlig grunden til, at den hemmelige velgører, der viser sig at være straffefangen Arthur Lustig, som i starten af filmen/bogmatiseringen kommer i besiddelse af drengens skitseblok, netop lader sin stråmand tilbyde Finn/Jimmy en soloudstilling på et galleri i New York og ikke alt muligt andet, som kunne bringe en ung mand nærmere på at “få virkeliggjort sine drømme”, som straffefangens advokat beskriver sin pålagte mission med den unge mand.

Pointen er således, at der er en bemærkelsesværdig mangel på udvikling i den billedkunstnerisk visuelle stil eller “streg”, man ser hovedpersonen i filmen anvende som tiårig og som trediveårig. Og på samme vis forholder det sig i Chiels bogmatisering, hvor noget nær den eneste bemærkning omkring kunstnerisk udvikling er at finde i ovenstående citat om Jimmys udlandsrejse, hvor det jo i al kortfattetthed blot fremgår, at han er blevet skulle været “blevet bedre”. Det forekommer således indlysende, at det sproglige udviklingsmotiv – herunder også forholdet mellem det fortalte og den fortællende stemme – meningsfuldt kunne have været overført på den kunstneriske sproglighed, som står centralt som tematik i filmen, maleriet, men dette er altså ikke sket.

### En kærlighedshistorie

Der synes umiddelbart at være to væsentlige grunde til fraværet af den tematiske og/eller udsigelsesmæssige behandling af sproglighedens udvikling hos Glazer & Cuarón og Chiel. For det første den ovennævnte forskydning af såvel fortællingens som produktionens tid og sted fra midten af det 19. århundredes England til USA i slutningen af det 20. århundrede. En forskydning, som flytter fortællingen ind i en kontekst, der er gennemsyret af en mainstream-Hollywoodsk udlægning af den amerikanske drøm, hvor alt tænkes/hævdes muligt, i modsætning til Dickens’ alt andet lige betydeligt mere ideologi- og samfundskritiske horisont, hvor netop sociale kategorier som klasse udgør nærmest uoverstigelige barrierer (uden dog dermed at postulere, at Dickens er entydigt socialkritisk).

For det andet adskiller de nye versioner sig fra den oprindelige ved i langt højere grad at fokusere eksplicit på kærlighedshistorien mellem Estella og protagonisten – ikke mindst dens seksuelle dimensioner: “an unforgettable portrayal of the dark side of love ... and the folly of desire”, som bogmatiseringens bagsidetekst proklamerer. Balancen mellem historiens centrale motiver eller historier er således forskudt, hvilket tydeligt afspejles i Finn/Jimmys stærke modvilje mod at gøre karriere som kunstner, indtil han af Mrs. Dinsmoor<sup>11</sup> lokkes til New York med udsigt til, at han muligvis kan træffe Estella dér. Finn/Jimmys personlige sociale ambitioner synes altså ret entydigt underlagt begæret efter Estella. Dette udtrykkes da også ordret af protagonisten selv, i en scene hvor han står i silende regnvejir uden for det vindue, bag hvilket han (endnu en gang fejlagtigt) antager den udkårne befinder sig – i filmen understreget med det slet skjulte Bryan Adams-citat “Everything I do, I do it for you.”<sup>12</sup> Chiel vælger i stedet at transformere Dickens’ Estellas bebrejdelser imod Miss Havisham for at have manipuleret med hende (“I am what you made

me. Take all the praise, take all the blame; take all the success, take all the failure; in short, take me. [...] I owe everything to you” (Dickens 2000, 251)) – en passage, som i øvrigt optræder i en helt anden sammenhæng hos Dickens – til en kærligheds-erklæring fra protagonisten Jimmy til Estella: “Everything I’ve ever done has been for you, anything that might be special in me is you! [...] Everything that might be good is you!” (Chiel 1998, 211).

En anden iøjnefaldende forandring i forbindelse med kærlighedshistoriens mere centrale placering er som nævnt tilføjelsen af eksplicit seksuel udfoldelse. En transformation, som naturligvis godt kan reduceres til historiske forandringer i fortællekoder, men som ikke desto mindre også synes at have bredere betydning end som så. Fælles for begge nyere værker er eksempelvis en ganske udpenslet, lummer scene, hvor Estella lader sig befamle under kjolen af Finn/Jimmy. Ligeledes lader Chiel i umisforståelige termer protagonisten Jimmy finde Estella ganske æggende: “The dress was cut low enough in front that he couldn’t look at her without getting a hard-on” (Chiel 1998, 90). Til gengæld har Chiel den pli blot at lade læseren tænke sig til, hvad der konkret er foregået af seksuel udfoldelse mellem to afsnit et andet sted i teksten, medens Glazer & Cuarón i deres version af samme scene lader en stønnende Estella (Gwyneth Paltrow) afslå Finns tiltag til oralsex med bemærkningen “No, I want to feel you inside me.”

Men mest iøjnefaldende er dog den erotiserede stemning, filmen iscenesætter mellem kærlighedshistoriens to hovedpersoner som børn, hvor Finn ved sit andet besøg på *Paradiso Perduto*<sup>13</sup> (“det tabte paradis”) sættes til at portrættere Estella. Gennem en række *close ups* på dele af pigebarnets krop mimes drengens studie af de anatomiske detaljer, men denne fragmentering af kroppen, som hermed præsenteres i filmens visuelle flade, har samtidig den effekt, at Estellas alder nærmest synes at blive undertrykt eller udblændet, hvorved der i stedet træder en stærkt fetichistisk erotisering af barnets hud og kurver frem. Et motiv, som kort efter kulminerer i et nærbillede af en tunge, der væder læberne. Senere i filmen gentages dette motiv da også, da en voksen Estella i en underlig, musikvideoagtig scene lader sig portrættere nøgen på Finns hotelværelse i New York, hvorved de seksuelle undertoner i den første scene, hvor hovedpersonerne blot var børn, så at sige konfirmeres.

At det seksuelle generelt er blevet opprioriteret i de nyere værker, fremgår tillige meget tydeligt i Chiels bogmatisering i forbindelse med den begrundelse, som Mrs. Dinsmoor giver for sit diabolske projekt, der indbærer, at Estella skal fungere som hjerteknusende hævner over for det mandlige køn, herunder protagonisten. Dinsmoors forbitrelse skyldes ikke som hos Dickens, at hun er blevet svigtet (romantisk eller socialt) ved alteret, men derimod at hun af den grund ikke har haft mulighed for at udleve sin seksualitet: “I saved myself. I waited. You see? I saved myself for him. I was a virgin. Funny, huh? Those were the times. That’s how I was raised”<sup>14</sup> (Chiel 1998, 103). Et faktum, der inden for filmens og bogmatiseringens univers gør Mrs. Dinsmoor til en omvandrede anakronisme. Ikke i kraft af den eventyragtige standsning af alle ure i Satis House og det fravær af spor af tidens gang, som Dickens tilskriver Miss Havisham (DeBona 1992, 83), men i kraft af en langt mere profan, kødelig anderledeshed i forhold til samtiden og dens normer: hendes jomfruelighed. En anderledeshed som i de nyere værker altså også er knyttet til en følelse af skam.

Men nok tydeligst afspejles denne tematiske forskydning fra drømmen om social mobilitet og dannelse til romantisk/erotisk kærlighed i de unge hovedpersoners beskæftigelse, når Pip/Finn/Jimmy er på besøg hos Estella. For medens Miss Havisham hos Dickens (2000, 49-51) sætter de unge til at fordrive tiden med at spille kort og dermed, gennem kortenes interne hierarkiske logik, repetere eller gennemspille de sociale skel, som næsten uoverstigeligt adskiller dem, benytter Mrs. Dinsmoor hos Glazer & Cuaróns og Chiel i stedet dansen til at diktere Finn/Jimmy kropslig nærhed med og dermed fysik begær efter Estella. I forlængelse heraf er det således værd at bemærke, hvorledes Chiel lader barnet Estella indstifte en tydelig *kropslig* og ikke i ubetydelig grad *seksualiseret* skam hos Jimmy – frem for Dickens’ *sociale* – når hun lader Estella bemærke, at protagonisten “smell like horseshit” og derfor skal “shower before you come next time” (Chiel 1998, 41).

### Intermedial transposition i en formalistisk optik

Medens ovenstående primært har beskæftiget sig med de transformationer, der er foregået på det tematiske niveau – og primært i skiftet fra Dickens til Glazer & Cuaróns filmatisering samt Chiels efterfølgende bogmatisering – er der også en række forskelle mellem Dickens’ og Chiels respektive romaner, som i hvert fald for en umiddelbar betragtning synes at kunne tilskrives filmens mellemkomst som medie.

Det mest åbenlyse træk vedrører naturligvis fortællepositionen, hvilket generelt er en problematik, der fylder meget inden for filmatiseringsteorien. I Dickens’ roman denne som sagt sammenfalder med protagonisten, Pip, og er således en førstepersons, retrospektiv fortælling fra et slutpunkt i det fortalte. En form for *point of view*, som Norman Friedman (1955, 1175-1176) kalder “I as Protagonist”, med eksplicit reference til netop denne roman, om end med den modifikation at historien – som Baston påpegede ovenfor – er fortalt med “an authentic voice, mature enough to articulate his own narrative” (Baston 1996, 331). Som den allerede citerede indledningspassage antyder, søger fortælleren på den ene side at “sætte sig i sit eget sted” og lade læseren få “med-ind-syn” i protagonisten/fortælleren fejltrin og misforståelser (de store forventninger). Men på den anden side har fortælleren altså et nærmest allerede alvidende, retrospektivt overblik over fortællingens videre gang og protagonistens (fejl)opfattelser og færden, som sjældent lades ukommenteret. Selv om læseren en del gange oplever, at der pludselig kommer uventede oplysninger for dagen (f.eks. at det er Magwitch, der er Pips hemmelige velgører og Estellas fader), befinder fortælleren sig på tilpas distance af det fortalte til, at man ikke på noget tidspunkt lades i tvivl om, at dette grundlæggende er en fortælling om fejltagelser og disses korrektioner.

Hos Chiel er der derimod tale om et tredjepersons *point of view* med primær indsigt i protagonisten. Det synes nærliggende at konkludere, at dette skift i fortællepositionen skyldes, at filmen fungerer som forlæg, eftersom førstepersonsfortælleren nærmest per definition er umulig at transformere til lærredet. Eller rettere: Film vil, i kraft af kameraets begrænsninger til primært *showing*, næsten uvægerligt fremstå som fortalt fra et udenforstående, tredjepersons synspunkt (Giddings, Selby & Wensley 1990, Stam 2005 m.fl.). Men film er dog ikke udelukkende *showing*,

eftersom der også gives muligheder for bl.a. at fremmane emotive effekter via især musikken samt den mere tekstligt orienterede *voice over*, som kan virke kommenterende og kontrasterende og hermed bidrage med mere *telling*-agtige aspekter.

Glazer & Cuarón benytter sig netop af *voice over* til at oprette filmens retrospektive fortælleposition ved i indledningsscenerne at lade en tidsligt anderledes positioneret, voksen stemme tale om dét at genfortælle sine egne erindringer, samtidig med at tilskueren visuelt ser disse udspille sig på lærredet. Medens barnet Finn går rundt i vandkanten og tegner, hører man således følgende tale:

“ There either is or is not a way things are. The color of the day. The way it felt to be a child. The feeling of salt water on your sun burnt legs. Sometimes the water is yellow, sometimes it's red. But what color it may be in memory depends on the day. I'm not gonna tell the story the way that it happened. I'm gonna tell it the way I remember it.<sup>15</sup>

Chiel lader derimod bogmatiseringen begynde med en helt nyttilføjet scene ganske sent i det fortaltes forløb for herfra at lade størstedelen af romanen fungere som ét stort, lineært organiseret *flash back*, som løber kronologisk fremadskridende (i øvrigt mod en endnu mere lykkelige slutning end selv filmatiseringen kan fremvise).

Narratologisk set pendler Chiel mellem *telling* og *showing*. På den ene side fokuseres der meget på især Jimmys tanker og følelser, men den sproglige fremstilling heraf er ofte enten noget højstemt og stærkt kliche-ramt – han har eksempelvis lyst til at bortføre Estella til en øde ø og vise hende drivtømmeret, der skyller op på stranden – eller formuleret i meget generelle termer. Ud over at være udslag af en dårlig litterær skriveteknik, kunne dette også hidrøre fra en ret fundamental væsensforskellighed mellem det litterære og det filmiske medie, som Bluestone, med udgangspunkt i Maurice Merleau-Ponty, påpeger især har med formidling af tanker og sindstilstande at gøre:

“ ...the film has difficulty [...] presenting states of minds which are defined precisely by the absence in them of the visible world. [...] The film having only arrangements of space to work with, cannot render thought, for the moment thought is externalised it is no longer thought. The film, by arranging external signs for our visual perception, or by representing us with dialogue can lead us to infer thought. But it cannot show us thought directly. It can show us characters thinking, feeling, and speaking, but it cannot show us their thoughts and feelings. A film is not thought; it is perceived. (Bluestone 1968, 47)

Det synes meningsfuldt at spekulere i, om det faktum, at Chiels bog er en tilføjelse til en film, her har haft den effekt, at de emotionelle tilstande, der forsøges skrevet frem, ender med at blive tolkninger (leveret i *telling*-format) af filmskuespillernes mimik og gestik samt af kameraarbejde, klipning og baggrundsmusik. Elementer som allerede selv er fortolkninger og omarrangeringer af Dickens' roman. Dette kunne i så fald forklare den ofte noget forcerede fremskrivning af tanker og følelser.

På den anden side opereres der som sagt også med en del *showing* hos Chiel. Meget af dette er dialog enten hentet ganske ordret fra filmen eller gengivet som dækket tale. Herudover forekommer der mange rapporterere af karakterernes

handlinger (dog kun *hvad* de gør, sjældent mere præcist *hvordan*), som ligeledes synes nedskrevet som oplevet i filmen.

### Bogmatiseringens anti-ekfrastiske karakter

Mest iøjnefaldende er dog den forskel mellem Dickens og Chiel, der optræder i forbindelse med beskrivelser af steder og karakterer, specielt de to hovedpersoner: Pip/Jimmy og Estella. Medens Dickens som altid er meget optaget af detaljen, er Chiel langt mere ordknapp. Ganske symptomatisk for bogmatiseringen lyder den første beskrivelse af den syttenårige Estella hos Chiel således kortfattet: “Estella at seventeen was a full-blown beauty” (Chiel 1998, 80), medens romanens protagonist Jimmy beskrives en smule mere indgående, men til gengæld med nærmest eksplicit reference til skuespilleren Ethan Hawke, som spiller protagonisten (Finn) i filmen:

“ He was widely considered to be the best-looking guy in Cortez: tan, fit, and well-muscled, with piercing blue eyes, strong cheekbones, and a sweetness that the girls found irresistible. (109)

Og tidligere:

“ He crossed the room to inspect himself in the mirror. Even he had to admit it: he *did* look sharp. His hair, bleached golden blond from all the hours he spent on the boat, was slicked down and neatly combed. His skin was zit-free. (85)

Hvad disse stormaskede karakteristikker ikke synes at kunne, er at fremmane noget egentlig billede af karakterernes ydre fremtræden, som her enten formidles i ekstremt generelle termer (som de superlativer, som omgivelserne tilskriver dem: “beauty”, “best-looking”, “sharp” etc.) eller som almene fysiologiske karaktertræk, der i høj grad enten refererer til gældende kropslige idealer (læs: læserens drømmefyr/-pige) eller til de konkrete filmskuespillere. Chiel synes altså i højere grad at trække på læserens erindring af filmskuespillernes fysiske fremtræden – oplevet gennem filmens *visuelle billeder* – end selv at skrive dette frem som *mentale billeder*, som det hedder hos Bluestone (1968).<sup>16</sup> Det er værd at bemærke, at dette fremstår som en intentionel æstetisk strategi. Chiel synes helt bevidst at afstå fra at fremmane mentale billeder gennem det litterære sprog for i stedet at åbne op for muligheden af at trække på erindringen af de visuelle billeder, som læseren har med sig fra filmen. Netop dette forhold fremhæves da også i netboghandlen Amazon’s præsentation af bogen, hvor man søger at anspore den potentielle køber til at anskaffe sig Chiels værk med følgende beskrivelse:

“ featuring bookish Hollywood heartthrob Ethan Hawke — star of *Dead Poets Society* and author of the novel *The Hottest State* — and Gwyneth Paltrow. Though the actors are not literally described, you can feel their star power lurking behind the workaday prose.<sup>17</sup>

Hævet op på et mere abstrakt plan kan man altså sige, at det filmisk-visuelle billede her ganske overløgt synes at intervenere i det litterære medies komposition (Baetens 2005, 46).

Samme “anti-visuelle” strategi kan i Chiels roman også observeres i relation til den praksis, som Jimmys store forventninger knytter sig til, nemlig maleriet, som kun beskrives yderst sparsomt. I forbindelse med den unge drengs skitser i vandkanten i starten af fortællingen lyder det således kortfattet: “He knew he was good at drawing [...] how real barracuda looked” (Chiel 1998, 14). Og i kølvandet på Jimmys første møde med Estella, gives følgende beskrivelse af en af Finns tegneseancer:

“ He settled himself on the bed and closed his eyes, recalling the details of Estella’s face: her big blue eyes, rosy cheeks, pale pink skin, a mouth that made him think of strawberries. He picked up a pencil and began to draw... Jimmy’s hand flew as he tried to capture Estella on paper. [...] He bent back over the sketchpad and began again, now recalling the look in her eyes when she’d said, ‘Shower before you come next time.’ He drew her as a beautiful and haughty princess, surrounded by a lush jungle, addressing her invisible subjects. Finally, he was done. He put down the pencil and studied his portrait. He thought, *Yes, that’s how she looked*. Exhausted now, he closed his sketchpad and turned on the television. (46-47)

En passage, hvis sparsomt ekfrastiske karakter endnu en gang mest af alt synes at tjene det formål at henvise til skuespillerinden Gwyneth Paltrows fysiske fremtræden, især som den fremstilles af billedkunstneren Francesco Clemente, som er ophavsmanden til de malerier, der indgår i filmatiseringen (dvs. Finns værker), og som også pryder nogle af filmplakaterne (billede 1). Og selvfølgelig samtidig en passage, som er præget af ret åbenlyse masturbatoriske konnotationer, hvorved der altså knyttes an til den stærke erotisering, som præger både Glazer & Cuaróns og Chiels værker, hvor de store forventninger som allerede nævnt i yderst eksplicit grad bindes op på forventningen om seksuel udfrielse.

Det forekommer som antydnet indlysende, at det iøjnefaldende fravær af litterært billedsprog rettet mod fremmaning af mentale billeder nok mest af alt skal betragtes som en æstetisk strategi, der er direkte afledt af bogmatiseringsens ofte erklærede (forbrugs)formål: at være en forlængelse af filmoplevelsen. En strategi, som ifølge Thomas Van Parys endog kan siges at være et så generelt træk ved den moderne kommercielle bogmatisering, at den som genre kan beskrives som decideret “anti-ekfrastisk” (Van Parys 2009, 306), dvs. en genre, som i modsætning til “normal” litteratur netop ikke benytter sig af det litterære medies konventionelt fremhævede muligheder for at fremmane mentale billeder.<sup>18</sup>

I et andet register kan bogmatiseringsens få beskrivelser på tekstens niveau således siges at udgøre en litterær fortælle teknik, som ganske vist synes at være intentionelt *monomodal* — dvs. som helt bevidst kun henvender sig til én type sanserfaring: læsning – men som faktisk netop sigter mod at udløse en *multimodal* læseoplevelse gennem påkaldelse af erindringen af de visuelle billeder, filmen i sin tid fremkaldte. Et fænomen, som Heidi Peeters har betegnet “erindret multimodalitet” (*remembered multimodality*) (Peeters 2010, 127). Denne effekt, skal det straks

tilføjes, er stærkt assisteret af bogmatiseringsens paratekst; dvs. de eksplicite henvisninger til filmatiseringen på omslaget fx i form af *film stills*, forskellige former for tekstlige henvisninger til filmen så som anmelderstjerne og -anbefalinger og lignende. Baetens bemærker, at der på dette plan typisk er en markant forskel på bogmatiseringsens tekst og dens peritekst:

“ The text at the inside of the copy carefully dissimulates the relations to the movie to the precise extent that its peritext exhibits them. Of course, the visual repressed asserts itself in many places, even in the most popular forms of novelization, but the explicit deletion of the ekphrasis seems to be inherent in the generic definition. (Baetens 2005, 55)

Disse forhold er selvfølgelig særligt interessante, eftersom man intuitivt ville forvente, at en roman baseret på en så åbenlyst visuel kunstform som filmen – og endog en film, som har maleriet som omdrejningspunkt – ville have været præget af æstetiske strategier, der var langt mere “filmiske” eller “visuelle”, end det rent faktisk er tilfældet. Og det er selvfølgelig ekstra interessant, at dette tilsyneladende ikke er noget særtilfælde, som udelukkende gælder for Chiels version af *Great Expectations*, men derimod, som både Van Parys og Baetens konstaterer, nærmest bør betragtes som et genretræk for bogmatiseringen.

### Antilitteratur – et produkt af en visuel kultur?

Chiels intertekstuelle referencer begrænser sig ikke kun til Glazer & Cuaróns film. I bogmatiseringsens nytilførte indledningskapitel bliver Jimmy forsøgt røvet af en forbigående, ung mand, hvortil Jimmy med referencer til Clint Eastwood-klassikeren *Dirty Harry* (1971) responderer med en attitude, der tydeligvis har til formål at etablere billedet af en cool ung mand (bortset fra i sager der vedrører hjertet); altså en protagonist meget ulig Dickens' Pip:

“ Jimmy felt like if he were in a movie, starring in the role of the tough guy who didn't give a shit, played by Bruce Willis or Clint Eastwood. He stuck his index finger in the barrel of the gun. *Go ahead*, he silently dared the skinny little punk. *Make my day*. (Chiel 1998, 5)

Et lignende eksempel optræder, da Jimmy i samme scene husker tilbage på sit første møde med straffefangen Arthur Lustig, og hvorledes verden i det skræmmende øjeblik havde syntes at være “i technicolor” (7). Chiels bogmatisering synes altså i mangedobbelt forstand indskrevet i en kultur gennemsyret af visuelle medier, især tv og biografen (Baetens 2005, 51). En *visuel kultur*, som Victor Burgin i midten af 90'erne betegnede den, hvori det visuelle paradigme så at sige er allestedsnærværende og derfor også vanskeligt differentierbart fra andre medialiteter:

“ the boundaries of the ‘object’ itself are expanded, made permeable or otherwise transformed. For example, a ‘film’ may be encountered through posters, ‘blurbs,’ and other advertisements, such as trailers and television clips; it may be encountered through newspaper reviews, reference work synopses, and theoretical articles (with their ‘filmstrip’ assem-



blages of still images); through production photographs, frame enlargements, memorabilia, and so on. Collecting such metonymic fragments in memory, we may come to feel familiar with a film we have not actually seen. (Burgin 1996, 22-23)

Men medens filmen/det visuelle i samtidens kultur altså på mange måder bedst kan anskues som en hybrid af cirkulerende billedfragmenter, fungerer bogmatiseringen tilsyneladende i stedet bedst under en art selvpålagt, antirepræsentationel ikkebilledlighed, som ad omveje – gennem ekfrastisk “tavshed”, om man så må sige – trækker på dette allestedsnærværende visuelle *flux*.

På mange måder synes det således fristende at hævde, at vi med Chiels bogmatisering har at gøre med en bog uden egne kunstneriske ambitioner, og at denne bog med Baetens’ ord lever op til fordommen om bogmatiseringer som *antilitteratur* (Baetens 2005, 54-55). Men i så fald skal det – på trods af den umiddelbart ganske negative klang i Baetens’ terminologi – ikke nødvendigvis forstås som en normativ dom, men derimod som en mere nøgtern konstatering af de forandringer, bogen som medie har gennemgået i det til stadighed mere mangfoldige medielandskab, og den sociale og kulturelle status dette specifikke medie i dag besidder – herunder den kulturelle særstatus, bogen altså tilsyneladende har mistet. I forlængelse af bl.a. Burgin hævder Baetens, at filmen nu har indtaget romanens tidligere plads i det æstetisk-kulturelle hierarki og er blevet det primære medie, dvs. det medie, som andre medier anskues, produceres og opleves igennem. Det betyder ifølge Baetens, at bøger i dag altid allerede er skrevet og ikke mindst læses som om, de var bogmatiseringer (eller filmmanuskripter). Dette er med Bolter & Grusins (2002) berømte begreb et eksemplarisk udtryk for, at bogen og dens kunstneriske æstetikker og strategier er blevet *remedieret* af filmen, dvs. at det “cinematografiske paradigme” er blevet internaliseret hinsides det filmiske mediesystem (Baetens 2005, 56); i dette tilfælde altså ikke blot af bogens producenter/forfattere, men tillige af dens modtagere, hvis måde at læse på så at sige er blevet “filmisk”. Denne analyse kunne muligvis forekomme at være en overdrivelse, når vi taler om litteratur generelt. Men når vi derimod mere specifikt taler om bogmatiseringen som genre – selvfølgelig især for den kategori, som kunne betegnes “kontemporær, kommerciel, mainstream Hollywood-*tie-in*” (Van Parys), som udgør langt størstedelen af bogmatiseringsmarkedet – synes det ikke desto mindre at være en indlysende korrekt konstatering, at nogle helt bestemte receptions vilkår og -forventninger gør sig gældende:

“ the reception of a novelization depends less on the text itself than on the peritext, which inevitably classifies the former as a cinematographic adaptation. And while the reader of course retains a certain liberty to read the text differently than the peritext suggests, the default reading of a novelization is not at all one that valorizes the work’s literary or aesthetic dimension. (55)

Det er her værd at bemærke, at den indskrevne læsestrategi, som Baetens udpeger som den dominerende for mødet med bogmatiseringer, faktisk er stik modsat den måde, som Bluestone – ganske vist i et normativt register, men ikke desto mindre

samtidig i overensstemmelse med den værkforståelse, som har været dominerende fra den moderne æstetiks opkomst til nykritikken og videre – foreslog, at man skulle benytte sig af i forbindelse med filmatiseringer, dvs. med en tilgang, som tog afsæt i de forskellige værker som singulære, autonome entiteter, som hører til forskellige æstetiske og kulturelle sfærer med hvert deres sprogsystem, og som derfor også skal måles ud fra forskellige kriterier. Ifølge denne logik, som Baetens nu i stedet beskriver, læses og vurderes bogmatriseringen nærmest blot som en del af filmens “vestibule”, som Genette i sin tid beskrev parateksten (Genette 1997, 1-2), dvs. som det sted hvorigennem man træder ind i – eller i dette tilfælde oftest rettere *ud af* – selve (film)værkets “tekst”.<sup>19</sup> Men vel at mærke en zone, som ikke på samme måde som parateksten i Genettes udlægning virker bestemmende for læsningen, en “transaktionszone”, som det betegnes, men derimod som en art “parasitær rest-tekst”.

Om end de nye digitale mediers opkomst i det nye årtusinde i et vist omfang synes at give anledning til at betvivle, at det visuelt-cinematisk paradigme fortsat er så enerådende, som Burgin, Baetens m.fl. hævder – jf. eksempelvis at filmen nu muligvis har mistet sin særstilling som det narrative medie *par excellence* til computerspillet og dets måde at organisere fortællinger (Kampmann Walther 2012) – synes det ikke desto mindre plausibelt at hævde, at Chiels bogmatrisering som konkret eksempel tydeligvis er rundet over det visuelle generelle proliferation qua især det filmiske mediesystems logikkers og æstetikkers kulturelle dominans anno 1990’erne. Dette kan i så fald hævdes at sætte sig igennem i bogmatriseringen på en lang række niveauer (hvoraf dog ikke alle i streng forstand falder inden for Burgins definition af den visuelle kultur): For det første som produkt af en “klassisk” fortælletradition, der specielt er blevet kultiveret i Hollywood med emfase på et ofte simplificeret, overskueligt plot med stærk emotionel appel (Bordwell 1985; Stam 2005, 43). For det andet gennem en intertekstuel ramme, der hovedsageligt består af populærkulturelle, visuelle referencer, hvoraf langt størstedelen selvfølgelig i dette tilfælde – om end altså ikke udelukkende – er rettet ét sted hen, nemlig mod Glazer & Cuaróns filmatisering af *Great Expectations* og dens paratekstuelle univers. Og for det tredje gennem den konkrete, produktionsmæssige og kommercielle sameksistens med den konkrete filmatisering. Alle faktorer, der, som påpeget i analysen ovenfor, får konsekvenser helt ned i bogmatriseringens æstetiske stil, inklusiv dens grundlæggende sproglige strukturer og grammatiske variabler. Men altså samtidig faktorer, som også nogle gange på ganske uventet, kontraintuitiv vis virker ind på bogmatriseringens æstetiske greb (jf. tekstens markante anti-visualitet).

### Hvad skal en intermedial transposition egentlig kunne?

I min tidligere konstatering, at bogmatriseringen er “en art parasitær rest-tekst”, gemmer sig selvfølgelig en slet skjult smagsdom, som jeg nu lige så godt kan formulere helt eksplicit: jeg finder Dickens’ roman ganske læseværdig (i kategorien “klassiker ikke uden grund”); jeg mener, at Glazer & Cuaróns filmatisering pendulerer mellem det acceptable (især visuelt) og det patetiske (narrativt og ideologisk); og endelig finder jeg Chiels bogmatrisering så fornærmende ringe, at den – ufrivilligt, må man formode – i passager bliver stærkt underholdende; vel at mærke kraftigt assisteret af det faktum, at den er overskueligt kort og sat med meget store typer.

Stik imod Bluestones og andres principielle insisteren på, at man bør anskue værkerne adskilt, har jeg altså alligevel anlagt et sammenlignende perspektiv – især hvad angår relationen mellem Dickens og Chiel. Årsagen til, at det alligevel ikke er lykkedes mig at undgå dette, er sandsynligvis primært, at bogmatiseringen selv gør et stort nummer ud af at være en del af filmens “univers”; at den helt ned i grammatikken, fokaliseringen, (ikke)brugen af billedskabende sprog etc. kobler så stærkt an til filmforlægget; at den med andre ord nærmest fremstår – og hvad der er vigtigere: ligefrem *ønsker* at være – utænkelig uden koblingen til filmen. Men, kunne man spørge, hvorfor så interessere sig for den? Grunden til at Chiels bogmatisering på trods af dens temmelig ringe litterære kvaliteter alligevel er interessant i denne sammenhæng, er, at den benytter sig af nogle specifikke æstetiske strategier, som er interessante i diskussionen af intermediale transpositioner på et mere overordnet niveau, både hvad angår det formalistiske niveau og det sociokulturelle.

I forlængelse heraf kunne man således spørge sig selv, hvad Chiels’ bogmatisering så egentlig skulle have rummet, for at den havde været velfungerende? Og mere overordnet: hvad en intermedial transposition generelt skal kunne, for at den kan regnes for en succes i æstetisk eller kunstnerisk forstand? Et temmelig radikalt bud – den absolutte modpol til kravet om troskab over for originalen (jf. ovenfor) – kunne være Keith Cohens krav om *decideret subversive adaptationer*, der ganske vist er formuleret i relation til filmatiseringer, men som ikke desto mindre synes at have bredere gyldighed:

“ Adaptation is a truly artistic feat only when the new version carries with it a hidden criticism of its model, or at least renders implicit (through a process we should call ‘deconstruction’) certain key contradictions implanted or glossed over in the original. [...] The adaptation must subvert its original. [...] Furthermore, the specificities of the new sign system [...] require that reproduction take full cognizance of the change of sign [...] in order to redistribute the formative materials of the original and to set them askew. (Cohen 1977, 245-255)

Her synes der at ligge et udtalt krav om indskrivningen af en højmodernistisk selvbevidsthed i værket, at det transponerende værk – filmatiseringen og/eller bogmatiseringen – så at sige skal indordne sig under den sproglige drejning, som stort set alle kunstarterne, men måske i særlig grad litteraturen, gennemgik op gennem det 20. århundrede, hvor sproget og ikke mindst det anvendte sprogsystems kontingens og utilstrækkelighed ofte spillede en hovedrolle i det givne værk. Hvis man følger denne logik ville et oplagt sted at starte for disse nye versioner af *Great Expectations* have været den dobbelte tematik vedrørende sproglighed dels som middel til indfrielse af sociale (og evt. romantiske) forventninger, dels som medium for fortællingen herom. Som det fremgår af ovenstående, er dette (desværre) ikke tilfældet.

Der kan næppe være tvivl om, at Glazer & Cuaróns intention bag filmatiseringen svarer til den tilgang, som Dudley Andrew kalder *transformation*, hvor det originale værks grundlæggende “skelet” så at sige bevares, medens noget, der menes at være essentielt – i dette tilfælde altså kærlighedshistorien – fremhæves (Andrew 1984, 98-104). Men på trods af disse intentioner, synes resultatet – både med hensyn til

filmatisering og bogmativering – dog alligevel til tider nærmere at ligne den tilgang, som samme Andrew kalder *intersection*, hvorigennem de nye værker slet og ret

“refuse to adapt. Instead they present the otherness or distinctiveness of the original text, initiating a dialective interplay between the aesthetic forms of one period and the cinematic forms of our period. [S]uch intersection insists that the analyst attend to the *specificity* of the original within the *specificity* of the cinema. (100)

Men pointen er altså, at det i forbindelse med begge de nye værker – dog mest udpræget hos Chiel – faktisk forekommer helt utilsigtet. Ja, egentlig synes Chiel nærmest uforvarende at opfylde Cohens krav om decideret *subversion* af originalen. Men hvorvidt det er Dickens' værk (gennem snedig pastiche og subtil dobbeltironi) eller hendes eget (gennem ubehjælpssomhed), der så at sige dekonstrueres, er selvfølgelig et spørgsmål, hvis svar der kun kan gisnes om. Tilbage står under alle omstændigheder blot et værk, som dårligt kan betegnes som litteratur, og som intet gør for at aflive fordommen om bogmativering som en underlødige genre.

## Noter

- 1 Jf. hertil også DeBona 1992 (78), Giddings, Selby & Wensley 1990 (7) samt Bluestone 1968 (173).
- 2 Det er inden for filmatiseringsteorien faktisk lidt af en tommelfingerregel, at gode filmatiseringer ofte tager afsæt i B-litteratur, medens omskrivninger af litterære mesterværker til lærredet som regel skuffer (Giddings, Selby & Wensley 1990, 21).
- 3 Jf. fx de “Bag om filmen”-programmer, som i en periode har været en fast bestanddel i især Hollywood-produktionernes promovring, hvor der netop ofte tales om bogforlæggets “fantastiske historie, der bare måtte fortælles” og lignende.
- 4 Jf. eksempelvis *L'année dernière à Marienbad* fra 1961, instrueret af Alain Resnais og med manuskript af Alain Robbe-Grillet, hvor det netop primært er sidstnævntes (oprindeligt litterære) ideer og teknikker, som søges transformeret til det filmiske sprog, frem for noget konkret værk eller en specifik fortælling; og på samme vis kunne man fremhæve filmbølger/-genrer, som på forskellig vis bærer navn efter forskellige kunstretninger (fx surrealisme, situationisme etc.).
- 5 Selve fortællingen strækker sig i alle tre værker over en længere årrække. I filmatiseringen synes de to sidste, store tidsspring – (1) fra Estella som stor teenager forlader Finn, til han opsøges af advokaten Ragno, der lokker ham til New York; og (2) fra Finn rejser til Europa efter at have erfaret, at Estella er blevet gift, til de tilfældigt mødes i Estellas barndomshjem – dog kraftigt kondenserede, sandsynligvis som konsekvens af, at det ikke blot er de samme skuespillere, der spiller rollerne, men at man tilsyneladende ikke har ønsket at lade dem ælde.
- 6 Af praktiske grunde vil jeg referere til de karakterer, som har måttet gennemgå navneforandring i transformationsprocessen fra midt-1800-tals-roman til 1998-filmatisering til igen bogmativering, ved først deres oprindelige navne og sidenhen de nye (f.eks. Pip/Finn/Jimmy). I de tilfælde, hvor navnet er forskelligt fra den oprindelige roman, men ens i de nye værker, vil dette blive markeret således: f.eks. Magwitch//Arthur Lustig. Hvis der refereres til f.eks. protagonisten i filmatisering og bogmativering samtidigt – men altså ikke til Dickens' Pip – vil det markeres således: Finn/Jimmy. Hvis kun det ene navn anvendes, refereres der udelukkende til

- denne karakter inden for det specifikke værk.
- 7 Hos Glazer & Cuarón og følgelig også Chiel er fortællingens første miljø flyttet til et lille, idyllisk (men relativt fattigt) fiskerleje i Florida, medens det sidenhen er fortryllende New York, frem for "Foggy London", som fungerer som den urbane *setting*.
- 8 Hele begivenheden omkring Magwitchs//Lustigs tilbagevenden og afsløringen af, at det faktisk er ham, der er Pip/Finn/Jimmys velgører, til Magwitchs//Lustigs død, er således stærkt reduceret og udspiller sig nu på *fabula*-plan blot over få timer (og i filmens fremvisningstid ca. 13 min. ud af 1 time og 45 min.). Desuden er de genvordigheder af social og moralsk karakter, der opstår i kølvandet på erkendelsen af, at protagonistens sociale opstigen er sponsoreret af illegale penge, totalt fraværende som problematik i både filmatiseringen og bogmatíseringen.
- 9 Estella omtaler ved deres første møde Pip som "a common labouring-boy" (Dickens 2000, 49), medens Pip selv føler sig "ashamed of home", fordi han nu efter mødet med Estella og hendes eksplicitte fordømmelse af hans baggrund opfatter det som "coarse and common" (87-88).
- 10 Der refereres her til romanens sidste afsnit, hvor pronomenet "jeg" (*I*) ifølge Baston sprogligt figurerer i en iøjnefaldende aktiv sammenhæng.
- 11 Miss Havishams navn i film og bogmatísering.
- 12 Jeg refererer her til den canadiske rocksangers store hit, som var en del af filmmusikken til (endnu) en Hollywood-version af Robin Hood, *Prince of Thieves* (1991).
- 13 Satis Houses navn i film og bogmatísering.
- 14 Dinsmoors monolog er en nogenlunde ordret gengivelse af ordvalget fra filmen.
- 15 [http://www.script-o-rama.com/movie\\_scripts/g/great-expectations-script-transcript-gwyneth.html](http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/g/great-expectations-script-transcript-gwyneth.html)
- 16 Med dette begreb forsøger Bluestone at sondre mellem den type syn, som især billedkunsten og filmen faciliterer gennem øjet: *visuelle billeder* – og den type visuel erfaring, som litteraturen frembringer: *mentale billeder*, som er en form for imaginær visualitet gennem bevidstheden og forestillingskraften.
- 17 Jf. [http://www.amazon.com/Great-Expectations-Deborah-Chiel/dp/0312963033/ref=sr\\_1\\_1?ie=UTF8&qid=1334946926&sr=8-1](http://www.amazon.com/Great-Expectations-Deborah-Chiel/dp/0312963033/ref=sr_1_1?ie=UTF8&qid=1334946926&sr=8-1)
- 18 Van Parys beskriver samtidens amerikanske bogmatísering med følgende ord, som ganske godt fanger essensen af Chiels æstetiske strategier: "In the contemporary novelization, narrative play or variation is often kept to a minimum, and the film story is rendered as a third-person narrative that aims to be as dry as possible" (Van Parys 2009, 313).
- 19 Jf. at bogmatíseringer som regel læses i forlængelse af filmen.

## Litteratur

- Baetens, Jan & Marc Lits (2004): *La novellisation: du film au roman/Novalization: From Film to Novel*, Leuven: Leuven University Press.
- Baetens, Jan (2005): "Novelization, a Contaminated Genre?", *Critical Inquiry*, 32, 43-60.
- Baston, Jane (1996): "Word and Image: The Articulation of Power in Great Expectations", *Literature/Film Quarterly*, 24.3, 322-331.
- Bluestone, George (1968/1957): *Novels into Film: the Metamorphosis of Fiction into Cinema*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Bolter, Jay David & Richard Grusin (2002): *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge: MIT Press.
- Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*, Madison: The University of Wisconsin Press.
- Brooks, Peter (1984): *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, New York: Knopf.

- Burgin, Victor (1996): *In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Chiel, Deborah (1998): *Great Expectations*, New York: St. Martin's Paperbacks.
- Christensen, Jørgen Riber (2005): "Dickens Adaptions from *South Park* to *Futurama*", i Nicholas & Christensen (red.): *Open Windows: Remediation Strategies in Global Film Adaptation*, Aalborg: Aalborg University Press, 139-155.
- Cohen, Keith (1977): "Eisenstein's Subversive Adaption", i Peary & Shatzkin (red.): *The Classic American Novel and the Movies*, New York: Ungar Publ. Co., 239-256.
- Connor, J.D. (2007): "The Persistence of Fidelity: Adaptation Theory Today", *M/C Journal*, 10.2 <http://journal.media-culture.org.au/0705/15-connor.php>.
- DeBona, Gueric (1992): "Doing Time; Undoing Time: Plot and Mutation in David Lean's *Great Expectations*", *Literature/Film Quarterly*, 20.1, 77-100.
- Dickens, Charles (2000/1860-61): *Great Expectations*, Ware: Wordsworth.
- Eisenstein, Sergei (2004/1944): "Dickens, Griffith, and Ourselves [Dickens, Griffith, and Film Today]", i Leo Braudy & Marshall Cohen (red.): *Film Theory and Criticism*, New York & Oxford: Oxford University Press, 426-434.
- Friedman, Norman (1955): "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept", *Modern Language Association*, 70.5, 1160-1184.
- Genette, Gérard (1997): *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- Genette, Gérard (2001): *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Giddings, Robert; Keith Selby & Chris Wensley (1990): *Screening the Novel: The Theory and Practice of Literary Dramatization*, New York: St. Martin's Press.
- Kampmann Walther, Bo (2012): *Computerspil og de nye mediefortællinger*, Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Kyndrup, Morten (1998): *Riften og sløret*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Larson, Randall D. (1995): *Films into Books: An Analytical Bibliography of Film Novelizations, Movie, and TV Tie-Ins*, Metuchen & London: The Scarecrow Press.
- McFarlane, Brian (1996): *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford: Clarendon Press.
- McFarlane, Brian (2008): *Screen Adaptations: Charles Dickens' Great Expectations: The Relationship between Text and Film*, London: Menuthen Drama.
- Peeters, Heidi (2010): "Multimodality and its Modes in Novelization", *Image & Narrative*, 15.1, 118-129.
- Poe, Edgar Allan (1850): "The Philosophy of Composition", <http://xroads.virginia.edu/~HYPER/poe/composition.html>.
- Rajewsky, Irina O. (2005): "Intermediality, Intertextuality and Remediation: A literary Perspective on Intermediality", *Intermedialités*, 6, 43-64.
- Rosenberg, Edgar (1981): "Last Words on Great Expectations: A Textual Brief on the Six Endings", *Dickens Studies Annual*, 9, 87-115.
- Shklovsky, Viktor (1965/1917): "Art as Technique", i Lemon & Reis (red.): *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln: University of Nebraska Press, 3-24.
- Stam, Robert (2005): "Introduction: The Theory and Practice of Adaptation", i Stam & Raengo (red.): *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, London: Blackwell, 1-52.
- Todorov, Tzvetan (1980/1966): "The Categories of Literary Narrative", *Papers on Language and Literature* 16, 3-36.
- Tomashevsky, Boris (1965/1925): "Thematics", i Lemon & Reis (red.): *Russian Formalist Criticism:*

*Four Essays*, Lincoln: University of Nebraska Press, 61-98.

Van Parys, Thomas (2009): "The Commercial Novelization: Research, History, Differentiation", *Literatur Film Quarterly* 37.4, 305-317.

Van Parys, Thomas (2011): "The Study of Novelisation: A Typology and Secondary Bibliography", *Balphegor* 10.2, [http://etc.dal.ca/balphegor/vol10\\_no2/articles/10\\_02\\_paryst\\_noveli\\_fr.html](http://etc.dal.ca/balphegor/vol10_no2/articles/10_02_paryst_noveli_fr.html).