

Alicja Helman

## **Odwieczny temat: adaptacje**

W dziejach myśli filmowej pojęcia mają zmienne koleje losu. Przeżywają fazy rozkwitu i popularności, niekiedy znikają, częściej ewoluują, przybierając wciąż nowe znaczenia. Są jednak i takie, które mają charakter nader stabilny i – choć rzadko bywają „modne” – nie wychodzą z użycia od samego początku kina aż do dzisiaj. Do takich odwiecznych pojęć należy adaptacja. Nie miała ona swojego „Sturm und Drang Periode”, jak na przykład fotogenia bądź *suture*, lecz nigdy nie zniknęła z orbity zainteresowań teoretyków. W każdej dekadzie możemy odnotować znaczną liczbę prac jej poświęconych, najczęściej pióra znanych i wybitnych autorów.

Osobiście traktuję adaptację jako uniwersalną technikę twórczą kina, obejmującą rozliczne czynności przystosowywania materiału czerpanego z innych sztuk (i nie tylko) do wykorzystania w kinie. Jednakże rzut oka na literaturę przedmiotu, zarówno tę starszą, jak i nowszą oraz najnowszą, uzmysławia nam, że o adaptacji pisze się najczęściej, rozumiejąc przez to relację literatura (włączając tu dramat) – film. To bowiem literatura była i pozostała głównym źródłem inspiracji dla kina.

## **Od przekładu do ekwiwalencji**

Stanley Kubrick przy okazji realizacji filmu *2001: Odyseja kosmiczna* (1968) powiedział: „Jeśli coś może być napisane lub pomyślane, może być także sfilmowane”, a teorie adaptacji próbują odpowiedzieć na pytanie, jak to się dzieje. Konceptem, który narzucał się jako oczywisty, był przekład. Podobnie jak tłumaczymy dzieła literackie z jednego języka narodowego na drugi, możemy je przełożyć także na inny język – język sceny lub filmu. Pojęcie języka filmu funkcjonowało raczej na prawach metafory, ale w dobie ofensywy semiotyki zostało wielokrotnie i to na różne sposoby steoretyzowane, a wywiedziona stąd idea przekładu intersemiotycznego doszła do głosu również w refleksji nad adaptacją. Najbardziej przekonująco sformułowała ją Maryla Hopfinger w książce *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji* (1974), pisząc jedynie o częściowej przekładalności dzieła w języku werbalnym na audiowizualny język kina. Wyróżniła w obu

systemach trzy poziomy: budulcowy, budulcowo-znaczeniowy i znaczeniowo-kulturowy. Pierwszy uznana za całkowicie nieprzekładalny z uwagi na brak ekwiwalencji między znakami języka werbalnego a obrazami kina; poziom drugi charakteryzuje się częściową przekładalnością, a o właściwym przekładzie można mówić na poziomie trzecim, który nie jest uwarunkowany materiałem.

Swego rodzaju przyległością do teorii przekładu charakteryzuje się teoria ekwiwalencji, rozumianej raczej dość szeroko i swobodnie. Przeświadczenie zwolenników tej opcji, w myśl której nie ma żadnej możliwości przekładania języka werbalnego na język filmowy, skłaniało ich do przyjęcia tezy o istnieniu ekwiwalentów w zakresie literackich i audiowizualnych środków wyrazu. Za pomocą odmiennych środków językowych i formalnych pisarz i reżyser filmowy osiągają ten sam wyrazowy i zarazem artystyczny cel. Trudno byłoby wszelako wypracować na tym gruncie jakiś system reguł i zaleceń. Rozwiązania tego typu mają charakter idiosynkratyczny, a odbiorcy niekoniecznie muszą pojmować bądź akceptować decyzje twórcy. Zresztą koncepcja zasadzająca się na pojęciu ekwiwalencji środków nie doczekała się satysfakcjonującego teoretycznego opracowania, najczęściej pojawiając się przy okazji analiz poszczególnych dzieł bądź w piśmiennictwie o charakterze krytycznym.

### **Adaptacja vs. transfer**

W przeważającej mierze literatura przedmiotu podejmująca kwestię relacji między powieścią a filmem wychodziła z założenia, iż podstawą ich związku jest fakt, że mamy do czynienia ze sztukami narracyjnymi, z opowiadaniem historii, która wszak nie jest domeną jednego tylko systemu komunikacyjnego. Jedną z nowszych i najbardziej bodaj reprezentatywną koncepcją wychodzącą z tych założeń jest propozycja Briana McFarlane'a (*Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, 1996).

Autor chciałby badać proces transpozycji tekstu literackiego w film, by ustalić, jaki rodzaj stosunku je łączy. Szuka więc rygorów teoretycznych pozwalających wyjść poza impresyjne, subiektywne porównania, które dominują w studiach nad adaptacją.

McFarlane uważa, że przy rozpatrywaniu problematyki adaptacji centralny charakter ma opowiadanie stanowiące podstawową więź między literaturą a filmem – i to właśnie ono jest właściwym przedmiotem adaptacji. Autor zaznacza jednak podstawową różnicę, jaka istnieje między tym, co można przenieść wprost z jednego medium do drugiego, a tym, co wymaga właściwej adaptacji – przeciwstawia adaptację transferowi. Dla bardziej

precyzyjnego objaśnienia tych różnic odwołuje się do koncepcji Rolanda Barthes'a z jego *Wstępu do analizy strukturalnej opowiadań* oraz definicji istoty funkcji narracyjnej jako ziarna, które zasiane w opowiadaniu stanie się elementem owocującym później – na tym samym poziomie bądź innym.

McFarlane przyjmuje za Barthes'em, że opowiadanie składa się przede wszystkim z funkcji: dystrybucyjnych (funkcje właściwe) i integracyjnych (oznaki). Te pierwsze odnoszą się do działań i zdarzeń, przebiegają horyzontalnie, oznaki natomiast działają wertrykalnie, integrując jednostki z różnych poziomów. Do filmu możemy przenieść przede wszystkim funkcje, oznaki jedynie częściowo. Funkcje dzielą się dalej na kardynalne (inaczej rdzenie), niezbędne dla rozwoju opowiadania, tworzące jego podstawowy szkielet, i katalizatory wypełniające jego przestrzeń. Są one komplementarne wobec funkcji kardynalnych i niejako zakorzeniają je w rzeczywistości. Z powieści do filmu przenosi się przede wszystkim funkcje kardynalne, a wszelkie zmiany w tym zakresie powodują rozczarowanie bądź niezadowolenie widzów. Wszystkie funkcje można przenosić z jednego medium do drugiego tylko w takim zakresie, w jakim nie są one zależne od języka. Z oznak, które Barthes dzieli na oznaki właściwe i informanty, tylko te drugie można przenosić do kina wprost. Są to bowiem czyste dane o bezpośrednim znaczeniu, np. imiona, informacje o wieku i zawodzie postaci etc.

McFarlane nakłania do tego, by za pomocą wybranego zespołu pojęć i konceptów przeprowadzić rozróżnienie między tym, co należy do opowiadania i nie jest związane z jednym systemem semiotycznym, a tym, co należy do wypowiedziania i łączy się z określonym systemem semiotycznym. Dla autora to, co należy do opowiadania, podlega transferowi, podczas gdy wypowiedzianie (aparatus ekspresji) domaga się adaptacji właściwej. Transfer możliwy jest dzięki temu, że zarówno w powieści, jak i w filmie elementy opowiadania znajdują się na poziomach głębokich tekstu, nie łączą się z żadnym szczególnym systemem ekspresji i są podatne na obiektywne traktowanie.

### **Wierność pierwowzorowi**

Próby teoretyzowania problematyki adaptacji towarzyszyły od samego początku propozycje różnego rodzaju taksonomii. Niemal każdy z autorów wypowiedzających się na temat adaptacji sklasyfikował je po swojemu, bądź ograniczając się do kilku rodzajów podstawowych, jak choćby Dudley Andrew (zapożyczenie, krzyżowanie i transformacja), bądź rozbudowując na podstawie własnych założeń. Gdyby chcieć zestawić najbardziej znane w tym względzie propozycje, otrzymalibyśmy listę bardzo długą i praktycznie niemożliwą do

zamknięcia, bowiem rozwijająca się praktyka filmowa pozwala na wyabstrahowanie kolejnych modeli.

Problemem szczególnie absorbującym uwagę badaczy była sprawa wierności adaptacji filmowej wobec literackiego pierwowzoru. Początkowo wierność była traktowana jako probierz artystycznej wartości dzieła, aczkolwiek z tym zastrzeżeniem, że wierność może być dwojakiej natury: twórca jest wierny albo „literze” oryginału, albo jego „duchowi” (czasem obu tym aspektom równocześnie). O ile pierwsze z tych kryteriów miało charakter obiektywny, drugie pozostawało sprawą subiektywnego sądu. Jest rzeczą charakterystyczną, że choć stosunkowo wcześniej wielu badaczy uznało pytanie o wierność adaptacji wobec źródła za źle postawione – zarówno z teoretycznego punktu widzenia, jak i z uwagi na aspekt aksjologiczny – zagadnienie to stale powraca także w najnowszych pracach poświęconych tej problematyce. Są one pisane – jeśli tak można się wyrazić – przeciw koncepcji wierności, a poglądy sformułowane przy tej okazji stanowią odskocznnię dla własnych sądów i opinii autora.

W innych, bardziej rozbudowanych propozycjach taksonomicznych spotykamy ujęcia, które proponują rozwiązania skalarne, biorąc pod uwagę stopień udziału elementów zaczerpniętych z oryginału w wersji filmowej. Może to być czasem jedynie tytuł bądź idea, jak w przypadku *Zmierzchu bogów* (1969, L. Visconti); bierze on z czwartej części tetralogii Ryszarda Wagnera właśnie tytuł i zamysł przedstawienia upadku tych, którzy byli niekwestionowanymi „władcami” Niemiec epoki przedhitlerowskiej. Film może też zaczerpnąć z powieści wyłącznie jakiś wątek albo relacje między postaciami (jak w *Wkrótce będzie koniec świata* [1968, A. Petrović] luźno nawiązującym do *Biesów* Fiodora Dostojewskiego), wpisując je w całkowicie odmienny niż w oryginale kontekst. Rozpowszechnioną praktyką jest uwspółcześnianie (np. Manoel de Oliveira przenosi akcję *Księżnej de Clèves* Marii de La Fayette do współczesnej Portugalii w filmie *List* [1999], natomiast Andrzej Żuławski do współczesnej Francji w *Wierności* [2000]) lub transponowanie w inne rejony geograficzne i kulturowe (*Niebezpieczne związki* Choderlosa de Laclos mają m.in. wersję amerykańską, chińską i koreańską).

Są adaptacje parodiujące oryginał bądź polemizujące z nim, zmieniające gatunek wypowiedzi albo dostosowujące je do wymogów danego modelu kina (tzw. adaptacje hollywoodzkie sprowadzające do jednej formuły wszystkie adaptowane rodzaje literackie). Szczególnym przypadkiem są adaptacje, gdzie między oryginałem literackim a filmem pojawia się jeszcze jeden rodzaj transkrypcji – opera lub balet. Można by powiedzieć, że w pewnym sensie każda adaptacja jest przypadkiem szczególnym. Poza produkcją seryjną – tyle

jest rodzajów adaptacji, ile filmów. Każda adaptacja jest bowiem przede wszystkim filmem, a filmy nie są z sobą tożsame.

### **Zastępcze kategorie**

Literatura nowsza i najnowsza rzuca wyzwanie nie tyle pojęciu wierności, ile wręcz samemu pojęciu adaptacji, które jest bądź zastępowane innym terminem, bądź dopełniane innym pojęciem trafniej określającym istotę dokonującego się tu procesu. James Griffith mówi o imitacji (gdy bierze się pod uwagę adaptacje wierne), Carlo Testa o re-kreacji, Julie Sanders o przywłaszczeniu, przepisaniu lub hybrydyczności, Deborah Cartmell i Imelda Whelehan w swoim podziale proponują transkrypcję, komentarz i analogię, James Naremore optuje za dialogicznością w rozumieniu Bachtina, przypominając też Bazinowskie „mieszane kino”, Robert Stam uzupełnia tę listę lekturą, transmutacją, transfiguracją, kanibalizacją, sam proponując intertekstualny dialogizm. Dodajmy też, że często przywoływany jest Gérard Genette z uwagi na to, iż w wyodrębnionych przez niego pięciu typach transtekstualności doskonale mieści się pojęcie adaptacji.

Wśród cytowanych tu pozycji tylko część to książki autorskie (Griffith, Sanders, Testa), podczas gdy pozostałe to prace zbiorowe, w których teoretyczne podstawy w zasadzie (choć nie zawsze) zostały stworzone przez redaktorów. Nie chodzi w nich bowiem o sformułowanie nowej, kompletnej teorii adaptacji (co było ambicją McFarlane’a), ale o rozwiązywanie problemów wynikających z danej konkretnej adaptacji. Repertuar rozpatrywanych powieści i filmów jest nader rozległy (od klasyki po przykłady zaczerpnięte z literatury popularnej), podobnie jak krąg autorów wywodzących się z różnych uczelni i krajów.

Nie jest możliwe zdanie sprawy z wielości propozycji wysuniętych w ostatnim piętnastoleciu. Rzut oka na niektóre z nich zasygnalizuje charakter zmian i przewartościowań, jakie się w tym czasie dokonały.

### **Re-kreacja**

Carlo Testa, analizując włoskie adaptacje współczesnej literatury europejskiej, posługuje się pojęciem re-kreacji, u której postaw leżą kulturowe równoległości zachodzące w określonych sytuacjach historycznych. Jako ekstremum w zaproponowanej przez siebie skali przedstawia re-kreację homologiczną. Jest tu zachowana intelektualna więź z oryginałem, lecz jedynie o

charakterze aluzji. Te filmy są narracyjnie niezależne od swoich literackich prototypów i rekreują je, dostosowując do nowych, XX-wiecznych kontekstów.

Drugą grupę filmów, bliżej związaną z materiałem diegetycznym oryginału, nazywa Testa rekreacjami epigraficznymi. Przywołują one bezpośrednio tekst źródłowy, lecz tylko za pomocą wyodrębnionych ikon (motywów wizualnych).

Trzecia kategoria to rekreacje koekstensywne (całkowite bądź częściowe), w których zachodzi ekwiwalencja między filmem a jego literackim źródłem na poziomie akcji, tła społecznego, postaci, punktu widzenia i stylizacji. Testa wyróżnia też rekreacje mediatyzowane, w których relacja wobec literackiego odpowiednika jest zapośredniczona przez inne medium.

Ostatnim przypadkiem jest rekreacja hipertekstualna, w której twórcy włączają więcej niż jeden tekst tego samego autora (*Vanina Vanini* [1961, R. Rossellini] bądź *Śmierć w Wenecji* [1971, L. Visconti]).

Zapewne warto byłoby tę taksonomię uzupełnić, biorąc pod uwagę wykorzystanie w jednym dziele tekstów różnych autorów, jak w filmach Viscontiego *Rocco i jego bracia* (1960) i *Błędne gwiazdy Wielkiej Niedźwiedzicy* (1965).

## **Przepisywanie w duchu Darwina**

Książka Julie Sanders ukazuje się w serii *The New Critical Idiom* i traktuje zasadniczo o literaturze, choć nie pomija innych mediów. Hasło cytowane przez nią – „niekończące się piękne adaptacje, które spotykamy co dzień” – nie jest jednak autorstwa żadnego z krytyków sztuki, lecz Karola Darwina. Sugestia autorki, w myśl której pojęcia adaptacji i przystosowania pochodzą z innej dziedziny niż sztuka, została powszechnie podchwycona. Teorie genetycznego dziedziczenia i adaptacji do środowiska wywodzą się z koncepcji Mendla i Darwina, a ich współczesne modyfikacje są domeną biologii molekularnej i badań nad DNA. Wprawdzie w badaniach nad sztuką możemy wykorzystać jedynie metaforyczny sens tych pojęć, niemniej sposób myślenia, jaki stąd wynika, łączy w inspirujący sposób wpływ i kreatywność, tradycje i indywidualny talent.

„Adaptacja i przystosowanie – pisze Sanders – (...) dotyczą rozlicznych interakcji i matrycy możliwości”. Autorka przenosi tu na grunt badań nad literaturą tezę Darwina wynikającą z jego badań nad przyrodą. Autor utrzymywał, że „otoczenie nie jest ani monolityczne, ani stałe, jest matrycą możliwości, rezultatem rozlicznych interakcji między organizmami i w obrębie materii”.

„»Przepisywanie« – konkluduje dalej Sanders – czy to w formie powieści, sztuki, wiersza czy filmu nieodmiennie przekracza prostą imitację, (...) służy natomiast dodawaniu, uzupełnianiu, improwizacji, innowacji. Celem nie jest replikacja jako taka, lecz raczej komplikacja, ekspansja, a nie przeciwstawienie”.

## **Teoria generalnej repetycji**

James Naremore poprzedził swój zbiór *Film Adaptation* dotyczący zarówno teorii, jak i praktyki adaptacji wstępem eksplikującym własne poglądy, podzielane przez większość autorów, którzy zamieścili tutaj swoje teksty. Zakłada on, że jeśli studia nad adaptacją pójdą tropem wskazanym przezeń i zwłaszcza przez Roberta Stama, wówczas wejdą w fazę pełnej korespondencji ze współczesną teorią i aktualną praktyką kina. Naremore wskazuje na potrzebę wzmocnienia metafory przekładu i performance’u metaforą intertekstualności, którą Bachtin nazwał dialogicnością. Dużą wagę przywiązuje do niej Stam, który rzucił wyzwanie tezie, że adaptacja miałaby polegać na jednokierunkowej interakcji z jednym źródłem. Autor podkreśla „nieskończone, otwarte możliwości generowane przez wszystkie dyskursywne praktyki kultury” oraz „kompletną matrycę wypowiedzi komunikacyjnych, w obrębie których sytuuje się tekst artystyczny”. Chodzi o to, by wyjść poza proste próby porównywania „oryginałów” z „transformacjami”. „Widziany w rozległej perspektywie antropologii kultury i Bachtinowskiej dialogicności – pisze Naremore – każdy film stawia pod znakiem zapytania oryginalność, autonomię i burżuazyjny sposób odbioru”.

Autor szczególnie mocno akcentuje fakt, że żyjemy w środowisku medialnym, w świecie, w którym krążą zapożyczenia ze wszystkich form reprezentacji. „Studia nad adaptacją – konkluduje w zakończeniu swojego tekstu – należałoby połączyć ze studiami nad recyklingiem, remakami i wszelkimi innymi formami opowiadania na nowo w wieku mechanicznej reprodukcji i komunikacji elektronicznej. W ten sposób adaptacja stanie się częścią generalnej teorii repetycji, a studia nad nią przesuną się z marginesu w samo centrum współczesnych badań nad mediami”.

## **Kanibalizacja**

W artykule *Beyond Fidelity: the Dialogics of Adaptation* Stam skupia się na interesującym aspekcie piśmiennictwa krytycznego związanego z adaptacją, a mianowicie na głęboko moralistycznym charakterze związanym z posługiwaniem się takimi terminami, jak

niewierność (koresponduje z wiktoriańską pruderią), zdrada (ewokuje etyczną perfidię), deformacja (implikuje estetyczną odrazę), pogwałcenie (przywołuje na myśl gwałt seksualny), wulgaryzacja (łączy się z degradacją klasową) i profanacja (konotacje religijne). By wyjść poza ten krąg refleksji, nieodzowne było rozprawienie się z mitem wierności, co – jak wspomniałam – jest wspólnym rysem współczesnych tekstów podejmujących zagadnienie adaptacji.

To właśnie w tym tekście Stam wprowadza pojęcie „kanibalizacji”, utrzymując, że zarówno powieść, jak i film kanibalizują inne gatunki i media. Film – sztuka zarazem synestetyczna i syntetyczna – doprowadził tę praktykę do ekstremum. Swój złożony język, korzystający z różnych środków ekspresji, kino zawdzięcza wszystkim formom sztuki związanym z tymi środkami ekspresji.

Stam opowiada się za adaptacją rozumianą jako intertekstualny dialogizm, proponując następującą definicję: „Adaptacje mogą zająć aktywną postawę wobec źródłowych powieści, włączając je w znacznie szerszy intertekstualny dialogizm. Adaptacja w tym sensie nie jest próbą ożywienia pierwotnego słowa, lecz zwrotem w kierunku dialogicznego procesu. Pojęcie dialogizmu intertekstualnego sugeruje, że każdy tekst kształtuje krzyżowanie się tekstualnych powierzchni. Wszystkie teksty są splotami anonimowych formuł, wariacjami na ich temat, świadomymi i nieświadomymi cytatami, połączeniami i inwersjami innych tekstów”.

W konsekwencji, zdaniem Stama, „adaptację należy traktować jako sprawę transformacji hipertekstu źródłowej powieści poprzez złożone serie operacji: selekcję, amplifikację, konkretyzację, aktualizację, krytykę, ekstrapolację, analogizację i popularyzację. Tak rozumianą źródłową powieść można widzieć jako umiejscowioną wypowiedź wytworzoną w jednym medium i w jednym kontekście historycznym, a następnie przetransponowaną w inną także umiejscowioną wypowiedź, wytworzoną w innym kontekście i innym medium”. Mamy tu do czynienia z transformacją niemal taką jak w przypadku proponowanej przez Noama Chomsky’ego gramatyki generatywnej. Z tą różnicą, że intermedialne operacje są w znacznie większym stopniu nieprzewidywalne i różnorodne niż w językach naturalnych.

## **Fanowskie adaptacje**

Zróznicowany zbiór tekstów na temat adaptacji, który proponują Deborah Cartmell i Imelda Whelehan, został poprzedzony tekstem drugiej z autorek zatytułowanym *Adaptations: The Contemporary Dilemmas*. Whelehan, obok innych wątków, o których była już mowa,



podejmuje interesujący temat roli, jaką odgrywa lektura adaptacji przez publiczność. Autorka odwołuje się tu do fenomenu fanów opisanego przez Henry'ego Jenkinsa w jego książce z 1992 roku *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. Jenkins traktuje kultury fanów jako coś więcej niż dziwaczne subkulturowe formacje. Jego zdaniem „fani mogą być aktywnymi krytykami kultury, imającymi się narzędzi służących badaniom akademickim pod różnymi pretekstami, którzy często sami są producentami dzieł sztuki, tzw. *fanzines* [teksty tworzone dla przyjemności przez nieprofesjonalistów zafascynowanych daną powieścią, filmem czy widowiskiem – przyp. A.H.] oraz innych elementów w równej mierze wskazujących na ich rolę jako innowatorów, a nie tylko konsumentów”.

Odbiorcy adaptacji – komentuje Whelehan – podobnie jak fani na obszarze mass mediów, mogą być świadomi swojej roli krytyków i niekoniecznie poświęcać uwagę filmowym bądź telewizyjnym adaptacjom powieści w kategoriach sukcesu lub porażki. Najlepiej brać pod uwagę wybory dokonane przez adaptatora, warunki tych wyborów, różne inne możliwe opcje, jak na przykład historyczny kontekst bądź technologiczne ograniczenia.

### **Wyeliminować oryginał**

Książka Christine Geraghty *Now a Major Motion Picture: Film Adaptations of Literature and Drama* jest wprawdzie jej propozycją autorską, ale skoncentrowaną głównie na analizach, tyle że nie poszczególnych tekstów, lecz szerzej ujętych zagadnień, takich jak na przykład adaptacje brytyjskiej klasyki bądź dramaty Tennessee Williamsa. Niemniej we *Wstępie* autorka przedstawia własne stanowisko (radyzalizując je w zamykającej całość konkluzji). Sprzeciwia się tezie, że głównym kryterium oceny adaptacji miałby być stosunek filmu do literackiego źródła. Interesują ją natomiast drogi, którymi adaptacje uzyskują swoje własne znaczenia. Tym samym w swoich zamierzeniach nie kładzie nacisku na proces adaptacji, lecz na same filmy i działanie „przywoływania”, które wcześniej wskazała Catherine Grant traktująca adaptacje jako część procesu recepcji.

Przywoływanie – zdaniem Geraghty – ustanawia pozycje adaptacji jako takiej, a w jej badaniu zakłada zarówno analizę tekstualną, jak i kontekstualną. Autorka zwraca uwagę na to, że ewentualne porównanie adaptacji z oryginałem apeluje także do wspomnień, interpretacji i skojarzeń z innymi wersjami tegoż oryginału, pojawiającymi się w różnych mediach. Przyjmuje, że nie ma jednego modelu tworzenia i analizy adaptacji, a niejednokrotnie adaptacje mające bezpośredni związek ze źródłem niekoniecznie znane są i cenione z tego właśnie powodu. Geraghty tak określa czynności podjęte przez siebie w tej książce:

„Koncentrując analizę na filmach i programach telewizyjnych jako takich, badam, jak fakt adaptacji odnosi się do tekstu i jest przezeń wykorzystywany; sprawdzam, jak te odniesienia współdziałają z takimi czynnikami, jak gatunek, montaż i aktorstwo; biorę pod uwagę kontekst, który często dostarcza ramy dla traktowania filmu jako adaptacji; oceniam dyskusje, jakie wzbudziły poszczególne adaptacje”.

Jak wynika z podsumowania dokonanego przez autorkę (i autorów omawianych przeze mnie książek), intertekstualny dialogizm zastąpił dominujące wcześniej zagadnienie wierności. Sama Geraghty posuwa się jednak o krok dalej, podkreślając, że metoda wyłansowana głównie przez Stama ma nadal źródło literackie jako punkt wyjścia i ramę odniesienia dla analizy. Uważa wyeliminowanie oryginału za krok nieodzowny do tego, by „badać, jak można rozumieć adaptacje, nie kładąc nacisku na literackie źródło”.

### **Od filmu do mediów**

Summą dokonań współczesnej refleksji nad adaptacją są trzy tomy zatytułowane *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* wydane przez Roberta Stama i Alessandrę Raengo. Choć składają się one z esejów pisanych przez wielu autorów, różnią się jednak aspektem, w jakim została podjęta kwestia sygnalizowana w tytule. Pierwsze zdanie *Przedmowy* dookreśla bliżej ogólny zamysł: przedmiotem zainteresowań jest historia, teoria i praktyka adaptacji.

Tom pierwszy poświęcony jest adaptacjom poszczególnych, wybranych autorów bardzo różnych powieści (m.in. *Mansfield Park* [1999, P. Rosema], *Grona gniewu* [1940, J. Ford], *Utracona cześć Katarzyny Blum*[1975, V. Schlöndorff, M. von Trotta]). W poprzedzającym analizy tekście wprowadzającym Stam podtrzymuje swoje główne tezy, już omówione wcześniej, choć tutaj zaprezentowane znacznie obszerniej i ujmujące szersze spektrum zagadnień.

Tom drugi nosi tytuł *Literature Through Film: Realism, Magic and the Art of Adaptation*. Temat ujęty został pod szczególnym kątem, gdzie punktem wyjścia jest chronologiczne uporządkowanie materiału z uwagi na czas powstania powieści, a nie jej filmowej adaptacji. Jak pisze sam autor: „Podkreślam historyczne znaczenie powieści, opowiadanie i strategie estetyczne, teksturę werbalną, zanim przejdę do »ponownego odczytania« tejże powieści »perforowanej« przez film. Daję historyczny przegląd uprzywilejowanych momentów w rozwoju powieści, lecz w takiej postaci, w jakiej odbijają się one »przepisane« w formie adaptacji filmowej”.

Dopełniający całość tom trzeci *A Companion to Literature and Film* koncentruje się na serii specyficznych zagadnień, takich jak narratologia adaptacji, adaptacje w dorobku wybranego reżysera, ukryta intertekstualność, gromadzi także teksty dające się pomieścić we wspólnej kategorii tematu i gatunku. W konsekwencji całość wykracza poza sprawę adaptacji *sensu stricto*, zmiernając w kierunku transtekstualności i intermedialności.

Jak się wydaje, ostatnie słowo w przedmiocie adaptacji należy jednak nie do teoretyka filmu, lecz do teoretyka mediów, który wszakże nie posługuje się tym terminem. Henry Jenkins, pisząc o konwergencji mediów, wskazuje na znamieny dla kultury współczesnej fakt, zgodnie z którym każda opowieść, dźwięk i obraz znajdują odzwierciedlenie w maksymalnej liczbie kanałów i platform medialnych. Jak wielu innych autorów podkreśla on nieustanne przeobrażanie się sfery audiowizualnej, tworzącej relacje i konfiguracje dotąd nieznanne i nieprzewidywalne. Jego koncepcja opowieści transmedialnej koresponduje z zapowiedziami i sugestiami, które pojawiły się wcześniej u teoretyków adaptacji. Jenkins pisze: „Opowieść transmedialna rozwija się na różnych platformach medialnych, a każdy tekst stanowi wyróżniającą się i ważną część całości. W idealnej formie opowiadania transmedialnego każde medium porusza się w sferze, w której jest najlepsze, tak aby historia mogła zostać wprowadzona w filmie, a rozwinięta przez telewizję, powieści i komiksy. Jej świat może być eksplorowany w grze komputerowej lub doświadczany jako jedna z atrakcji w parku rozrywki”.

Punkt dojścia jawi się nam zatem jako nader odległy od punktu wyjścia. Malkontentom na pociechę zadedykuję anegdotę o dwóch kozach, którą przytacza Naremore: „Dwie kozy jedzą zawartość pudełka z filmem. Po chwili jedna z nich mówi do drugiej: »Osobiście wolę książkę«”.

Propozycje lektur:

James Griffith, *Adaptations as Imitations: Films from Novels*, University of Delaware Press, Newark 1997.

Deborah Cartmell, Imelda Whelehan (red.), *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*, Routledge, London–New York 1999.

James Naremore (red.), *Film Adaptation*, Rutgers University Press, New Brunswick 2000.

Carlo Testa, *Italian Cinema and Modern European Literatures, 1945–2000*, Praeger Publisher, Westport 2002.

Robert Stam (red.), *Literature Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*, Blackwell Publishing, Malden 2004.

Robert Stam, Alessandra Raengo (red.), *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Blackwell Publishing, Malden 2004.

Robert Stam, Alessandra Raengo (red.), *A Companion to Literature and Film*, Blackwell Publishing, Malden 2008.

Julie Sanders, *Adaptation and Appropriation*, Routledge, London–New York 2006.

Christine Geraghty, *Now a Major Motion Picture: Film Adaptations of Literature and Drama*, Rowman and Littlefield, Lanham 2008.