

„Kwartalnik Filmowy” nr 119 (2022)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.1255>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Robert Birkhole
Uniwersytet Warszawski
<https://orcid.org/0000-0002-5192-4997>

Współczesne teorie *adaptation studies*. Rekonesans badań i nowe kierunki rozwoju

Słowa kluczowe:

adaptacja filmowa;
adaptation studies;
formalizm;
badania kulturowe;
dyskurs;
współczesna literatura
polska

Abstrakt

W artykule zostają przybliżone argumenty nieomawianej dotychczas szerzej w polskich badaniach debaty metodologicznej toczonej w ramach współczesnych *adaptation studies*. Autor opisuje trzy tendencje charakterystyczne dla najnowszych teorii adaptacji: metateoretyczne próby preramowania pojęcia adaptacji, krytykę podejścia typu *medium specificity* oraz otwieranie się na konteksty kulturowe, społeczne i ekonomiczne. Zdaniem autora jednym z największych wyzwań stojących przed studiami nad adaptacją jest przełamanie obowiązującego w obrębie dyscypliny podziału na badania tekstualne i kontekstualne (na który zwracała uwagę Kamilla Elliott). Kategorią, która może stanowić pomost między ujęciami formalistycznymi a kulturoznawczymi, jest pojęcie dyskursu, które nie było dotąd przedmiotem poważnej debaty w ramach dyscypliny. Posługując się przykładami polskich adaptacji z ostatnich lat, autor wskazuje na możliwe sposoby zastosowania tej kategorii w badaniach porównawczych.

Krytyka badań komparatystycznych faworyzujących słowo „przyliterackie”, zmierzch paradygmatu semiotyczno-strukturalnego, w ramach którego próbowano określić specyfikę odmiennych systemów znakowych, czy wreszcie koncentracja badaczy na zjawiskach charakterystycznych dla nowych mediów (takich jak remiks czy remediacja) sprawiły, że zagadnienie adaptacji filmowej utworów literackich mogło w ostatnich dekadach wydawać się mało atrakcyjne dla humanistów chcących uprawiać nowoczesną teorię kina. Co więcej, kanon polskich tekstów o adaptacji omawianych w ramach zajęć akademickich wciąż tworzą przede wszystkim prace Maryli Hopfinger¹, Seweryny Wystouch² i Alicji Helman³, które, choć inspirujące, siłą rzeczy nie mogą dostarczyć narzędzi opisu wielu zjawisk z zakresu najnowszych filiacji literatury i filmu. Od czasu powstania rzeczonych rozpraw przeobrażeniom uległy bowiem zarówno pejzaż medialny, jak i dominujące metodologie oraz materiał badawczy. Wbrew temu, co można by sądzić, oceniając stan badań w Polsce, problem przenoszenia utworów literackich na ekran nie należy jednak wcale do przebrzmiałych zagadnień komparatystycznych. Wręcz przeciwnie, od kilkunastu lat w światowym filmoznawstwie widać wzmożone zainteresowanie tematem adaptacji.

Za punkt przełomowy w historii *adaptation studies* można uznać lata 2004-2006, kiedy ukazało się kilka ważnych publikacji takich autorów jak Robert Stam, Kamilla Elliott czy Linda Hutcheon⁴. Istotną platformą dyskusji stały się ponadto czasopisma naukowe – do wydawanego od 1973 r. „Literature/Film Quarterly”⁵ dołączyły w 2008 r. „Adaptation: The Journal of Literature on Screen”⁶ i „Journal of Adaptation in Film & Performance”⁷. W licznych monografiach oraz na łamach periodyków od kilkunastu lat toczy się debata metodologiczna nad sposobem uprawiania nowoczesnych studiów nad adaptacją. W Polsce zagadnienie to nie cieszy się jednak szczególną popularnością, a rodzimi badacze rzadko włączają się w powyższą dyskusję. Ukazuje się co prawda wiele tekstów poświęconych adaptacjom, jednak badania – zgodnie z kierunkiem nadanym przez Alicję Helman w *Twórczej zdradzie*⁸ – mają zazwyczaj charakter idiograficzny i są pozbawione aspiracji teoretycznych⁹. Powstają też artykuły poświęcone fenomenowi adaptacji we współczesnej kulturze¹⁰, rzadko jednak mają one charakter filmoznawczy.

Tymczasem utwory literackie stanowią dziś niewyczerpane źródło inspiracji dla twórców filmów i seriali, co bardzo wyraźnie widać na gruncie kultury polskiej. W 2010 r. Piotr Marecki nawoływał do „zwrotu literackiego”, mającego wzbogacić naszą kinematografię¹¹. Jego apel został wysłuchany. Powstaje coraz więcej adaptacji współczesnej literatury polskiej, a symbioza między pisarzami i filmowcami od dziesięcioleci nie była tak ścisła. Dość wspomnieć o *Wojnie polsko-ruskiej* (2009) Xawerego Żuławskiego, *Między nami dobrze jest* (2014) Grzegorza Jarzyny i *Innych ludziach* (2022) Aleksandry Terpińskiej (podstawa – teksty Doroty Masłowskiej), *Sąsiadach* (2014) Grzegorza Królikiewicza (opowiadania Adriana Markowskiego), *Pod Mocnym Aniołem* (2014) Wojciecha Smarzowskiego (powieść Jerzego Pilcha), *Pokocie* (2017) Agnieszki Holland (powieść Olgi Tokarczuk), *Ślepnać od światła* (2018) Krzysztofa Skoniecznego (książka Jakuba Żulczyka), *Ciemno, prawie noc* (2019) Borysa Lankosza (utwór Joanny Bator), *Królu* (2020) Jana P. Matuszyńskiego (powieść Szczepana Twardocha) czy *Żeby nie było śladów* (2021) tego samego reżysera (reportaż Cezarego Łazarewicza). Lista ta zawiera adaptacje

zarówno literatury popularnej, jak i utworów afabularnych czy też „nieprzezroczystych” językowo; są na niej zarówno filmy kinowe, jak i seriale. Warto dodać, że literatura polska staje się podstawą także koprodukcji międzynarodowych, czego przykładem jest *Wiedźmin* (2019) Lauren Schmidt Hissrich na podstawie cyklu Andrzeja Sapkowskiego, zrealizowany dla platformy Netflix¹². Współcześni prozaicy nie tylko dostarczają filmowcom materiału literackiego, lecz także – jak w przypadku Masłowskiej czy Tokarczuk – sami aktywnie włączają się w proces produkcji. Już sama ta tendencja, dotychczas nieopisana z perspektywy naukowej¹³, świadczy o konieczności powrotu polskich badań do zagadnienia adaptacji filmowej i skłania do uczestnictwa we wspomnianej debacie.

Przemiany w studiach nad adaptacją z jednej strony wynikają z potrzeby odejścia od stosowanych przez lata anachronicznych metodologii, z drugiej stanowią odpowiedź na najnowsze praktyki adaptacyjne. Pewne tendencje – takie jak subwersywne odczytywanie klasycznych tekstów kultury w ramach retellingów (na polskim gruncie np. *Córki dancingu* Agnieszki Smoczyńskiej z 2015 r. jako wariacja na temat baśni o Małej Syrence), tworzenie adaptacji wymykających się klasyfikacjom medialnym (*Między nami dobrze jest* Jarzyny) czy metarefleksyjne gry z pierwotekstem literackim (choćby w *Wojnie polsko-ruskiej* Żuławskiego) – pojawiały się w historii kina już wcześniej, jednak w ostatnich latach przybrały na sile. Jak uprawiać teorię adaptacji, by wyszła naprzeciw nowym wyzwaniom? Z jakiej perspektywy badać współczesne strategie adaptacyjne? Jak przezwyciężyć dyktat kategorii wierności? Czy poszukiwania *differentia specifica* literatury i filmu w dobie konwergencji mediów są jeszcze zasadne? Mierzac się z powyższymi problemami, przedstawiciele *adaptation studies* koncentrują się zwłaszcza na: (a) krytyce dotychczasowej teorii i próbach redefinicji pojęcia adaptacji; (b) krytycznej refleksji nad teorią spod znaku *medium specificity*; (c) otwieraniu się na rozmaite konteksty, m.in. kulturowe, instytucjonalne i produkcyjne. Teoretycy, podzieleni na dwie frakcje – formalistyczną i kulturową¹⁴ – nie osiągnęli dotychczas konsensusu co do sposobu prowadzenia badań komparatystycznych. Przedstawiony niżej rekonesans najnowszych rozpoznań może być punktem wyjścia do zestawienia współczesnych teorii z nowymi praktykami filmowymi w Polsce – na tej konfrontacji mogłaby zyskać komparatystyka nie tylko rodzima, lecz także zagraniczna. Jak zauważa bowiem Kamilla Elliott, teoria nie powinna podporządkowywać sobie adaptacji, ale „adaptować” się do nich¹⁵. Współczesne polskie filmy stanowią materiał badawczy, który może inspirować teoretyków do przełamywania antynomii między podejściem formalistycznym a kulturowym.

Metateoria i próby przezwyciężenia „dyskursu wierności”

W monografii poświęconej historii i teorii *adaptation studies* Kamilla Elliott śledzi genealogię tej dyscypliny aż od XVI w. W refleksji nad adaptowaniem, czyli dostosowywaniem tekstów do nowych okoliczności historycznych i odmiennych form wyrazu (np. w przypadku przetwarzania utworów literackich w teatrze), rozwijającej się bujnie między wiekiem XVI a XIX, można dostrzec antycypację niemal wszystkich tendencji występujących w dwudziestowiecznej teorii adapta-



Wojna polsko-ruska, reż. Xawery Żuławski (2009)



Ciemno, prawie noc, reż. Borys Lankosz (2019)

cji filmowej. Zdaniem Elliott dwa podstawowe ujęcia, neoklasyczne i neoromantyczne, niekiedy ze sobą łączone i kontaminowane, wyznaczały tory myślenia o adaptacji jeszcze w drugiej połowie XX w.¹⁶ Na najnowsze trendy humanistyki – przede wszystkim na zwroty poststrukturalistyczny i kulturowy – teoria adaptacji zareagowała niestety z dużym opóźnieniem¹⁷. Aż do lat 90. fundamentem badań były – przestarzałe z punktu widzenia nauki drugiej połowy XX w. – klasyfikacje dzieł filmowych ze względu na stopień wierności względem literackich pierwowtekstów. Najlepszym przykładem jest rozpowszechniona również w polskim filmoznawstwie typologia Geoffreya Wagnera wyróżniająca trzy rodzaje adaptacji: transpozycję, komentarz i analogię¹⁸. Tego rodzaju kategoryzacje są łatwe do wykorzystania w dydaktyce, jednak wzbudzają wiele wątpliwości. Po pierwsze, rozstrzygnięcia, do którego typu przypisać daną adaptację, są arbitralne i subiektywne, po drugie, mają nikłą wartość poznawczą, po trzecie wreszcie, opierają się na niejasnym kryterium, ponieważ badacze rzadko precyzują, co ma stanowić

o rzeczowej wierności (fabuła, styl, atmosfera, idea?). Mówienie o wiernym oddaniu sensu czy „ducha” utworu traci ponadto zasadność w świetle myśli poststrukturalistycznej, zakładającej, że tekst nie ma esencji, a sens dzieła jest zawsze wynikiem indywidualnej oraz instytucjonalnej interpretacji. To z kolei skłania do podważenia tezy o jednokierunkowym charakterze wpływu – jeżeli interpretacja jest zawsze uwarunkowana historycznie, to dana adaptacja może zmienić sposób myślenia o utworze literackim oraz przyczynić się do modyfikacji jego znaczeń. Przykładowo, film *Córki dancingu* wydobywa subwersywny potencjał tkwiący w klasycznej baśni o Małej Syrence i skłania do innego spojrzenia na utwór Hansa Christiana Andersena.

To właśnie odrzucenie „dyskursu wierności” stanowi jeden z filarów współczesnych studiów nad adaptacją. O ile jednak odejście od powielanych w rozmaitych wariantach niefunkcjonalnych taksonomii wydaje się koniecznością, o tyle sama krytyka wierności formułowana w ramach dyscypliny¹⁹ również operuje kliszami i uproszczeniami. Elliott zauważa, że w gruncie rzeczy teoretycy bardzo rzadko postulowali wierność adaptacji dziełom źródłowym. Wręcz odwrotnie, zazwyczaj preferowano właśnie utwory kreatywne, wykorzystujące specyficzne możliwości medium, „twórczo zdradzające”²⁰ pierwotekst²¹. Elliott twierdzi, że współcześni autorzy piszący o adaptacjach budują swoje teorie w opozycji do wymagowanego punktu odniesienia i utwierdzają mit dyktatu wierności. Choć, wbrew rozpowszechnionym formułom retorycznym, spełnianie kryterium wierności nie było zazwyczaj oceniane pozytywnie, to jednak przez długi czas wyznaczało kierunek badań komparatystycznych.

Współczesna refleksja ma często charakter metateoretyczny, a jej celem jest „przeramowanie” myślenia o adaptacji. Teoretyczka literatury Linda Hutcheon i profesor biologii Gary R. Bortolotti odwołują się na przykład do teorii ewolucji i stawiają heurystyczną hipotezę o istnieniu homologii między adaptacją filmową a adaptacją biologiczną. Zdaniem autorów dyskurs nauk przyrodniczych, który nie operuje kategoriami „wierności” i „niewierności” (biolodzy nie oceniają przecież, czy ludzie są „wierni” lub „niewierni” wobec poprzedzających ich gatunków), może być ważnym źródłem inspiracji dla omawianej dziedziny²². Zamiast badać stopień bliskości utworów literackich i filmowych, lepiej zastanowić się nad kulturowymi przyczynami „mutacji” tekstów i żywotnością pewnych koncepcji narracyjnych. „Przeramowaniu” teorii we współczesnych studiach nad adaptacją służą ponadto metafory konceptualne oparte na konstrukcji „adaptacja jako...”, odsyłające do języka przyrodoznawstwa (adaptacja jako recykling²³), ale też muzykologii (adaptacja jako fuga²⁴) czy informatyki. Do ostatniej, „cyfrowej” ramy konceptualnej, odnosi się Reto Winckler, który zachęca do myślenia o adaptowaniu jako o hakowaniu, przy założeniu, że termin ten nie musi odnosić się do działań złośliwych ani tym bardziej przestępczych. Hakowanie polega bądź to na pisaniu nowych kodów, bądź to na zmianie kodów już istniejących, a granice między taką aktywnością a programowaniem są płynne i niemożliwe do ustalenia. O tekście adaptowanym można myśleć właśnie jak o pewnym kodzie źródłowym, który może ulegać rozmaitym transformacjom i być wykonywany (*executed*) na wiele rozmaitych sposobów²⁵. Powyższe metafory konceptualne, choć efektowne, opierają się w gruncie rzeczy na założeniach, które w obrębie dys-

cypliny mają już wartość aksjomatów – podważają sensowność kategorii wierności²⁶, zwracają uwagę na niestabilność granic tekstu, który już podczas aktu tworzenia podlega rozmaitym transformacjom (adaptacjom), oraz na konieczność badania kontekstów.

Kamilla Elliott wchodzi na wyższy poziom metateoretyczny, wskazując na podstawowe tropy i figury retoryczne, za pomocą których teoretycy, często nieświadomie, opisywali zagadnienie adaptacji. Badaczka postuluje, by w studiach nad adaptacją używać nowych figur myśli – nie tylko analogii, ale też paradoksu, antymetaboli czy antytezy, które pozwolą w odmienny sposób ująć relację między porównywanymi utworami²⁷. Jakkolwiek monografia Elliott ma ogromną wartość jako pozycja podsumowująca dotychczasowy rozwój dyscypliny, badaczka nie pokazuje, w jaki sposób jej rozpoznania mogłyby przełożyć się na analizę dzieł – w swojej pracy niemal w ogóle nie posiłkuje się konkretnymi przykładami²⁸. Wydaje się to symptomatyczne, jako że autorefleksyjni badacze z obszaru *adaptation studies*, wskazujący na tropicznosc sposobu pisania o adaptacjach, rzadko kiedy dostarczają funkcjonalnych narzędzi do analizy tekstów kultury, co sprawia, że autorzy *case studies* często chętniej sięgają po starsze, neostrukturalistyczne metody badawcze.

Krytyka *medium specificity*

Co zrozumiałe, formalizm i strukturalizm bywają przy tym mocno krytykowane przez przedstawicieli dyscypliny. Zdaniem Elliott badania spod znaku *medium specificity*, od Lessingowskiego *Laokoona* aż do połowy XX w., deprecjonowały adaptację, która była traktowana jako dzieło „zdradzające” naturę medium docelowego²⁹. Sytuacja ta zmieniła się niewątpliwie w drugiej połowie wieku, kiedy adaptacja stała się przedmiotem pogłębionych badań semiotyków i narratologów, skupiających się nie tylko na swoistości poszczególnych sztuk, lecz także na ich obszarach wspólnych. Wystarczy wspomnieć o propozycji Briana McFarlane’a z lat 90. odróżniającego elementy opowieści, które mogą podlegać transferowi z literatury do filmu (takie jak fabuła), od tych, które nie mogą zostać bezpośrednio przeniesione do medium audiowizualnego i wymagają „adaptacji właściwej” (np. komentarze w narracji literackiej)³⁰. W drugim z procesów twórca filmowy chcący wyrazić znaczenia tekstu literackiego, zmuszony jest znaleźć odpowiednie ekwiwalenty wśród środków filmowych. Choć McFarlane dowodzi funkcjonalności swoich narzędzi we wzorcowych *case studies*, to jednak jego neostrukturalistyczna teoria ekwiwalencji ma słabe punkty. Po pierwsze, uznanie danego zabiegu filmowego za odpowiednik zabiegu literackiego bywa często subiektywne; po drugie, wyjaśnianie określonych wyborów twórców chęcią rekonstrukcji poetyki pierwotekstu ma charakter redukcyjny³¹.

Badania typu *medium specificity* bywają ponadto oskarżane o uporczywe trwanie przy anachronicznej koncepcji stabilnych, identyfikowalnych, odseparowanych od siebie mediów w epoce konwergencji, w której różne systemy semiotyczne łączą się ze sobą i interferują. Współczesne powieści będące źródłem adaptacji same cechują się często swego rodzaju „filmowością” (por. intermedialne odniesienia do poetyki filmowej w *Ślepnąc od świateł* Jakuba Żulczyka), co wynika



Pokot, reż. Agnieszka Holland (2017)



Córki dancingu, reż. Agnieszka Smoczyńska (2015)

z faktu, że literatura XXI wieku odzwierciedla audiowizualny charakter współczesnej sobie kultury³². Poza tym fenomen wielu adaptacji z ostatnich lat trudno opisać, skupiając się na relacji między dwoma mediami. Dość wspomnieć o *Między nami dobrze jest* Grzegorza Jarzyny, hybrydycznym utworze audiowizualnym, który łączy cechy literatury, teatru, telewizji, kina i nowych mediów. Adaptacja dramatu Doroty Masłowskiej wymyka się medialnym i genologicznym klasyfikacjom, co widać już w praktyce rozpowszechniania dzieła, które miało dystrybucję kinową, ale w telewizji było emitowane w cyklu Studia Teatralnego Dwójki. Istotnym zjawiskiem współczesnej kultury są ponadto narracje transmedialne, których nie sposób analizować, poprzestając na zjawisku binarnego przekładu intersemiotycznego; w przypadku utworów takich jak *Wiedźmin* trzeba bowiem uwzględ-

niać całą konfigurację medialną (powieści, gry komputerowe, seriale, twórczość fanowska itd.) oraz relację danego tekstu ze *storyworld* budowanym na różnych platformach medialnych. Co oczywiste, refleksja teoretyczna powinna pozostawać w ścisłej interakcji z nowymi praktykami adaptacyjnymi, które do pewnego stopnia określają jej przydatność i wytyczają nowe ścieżki rozwoju.

Badania skupione na poszukiwaniu esencji mediów ujawniają w dobie konwergencji wszystkie swoje słabości. W istocie jednak nawet ci współcześni badacze, którzy piszą o specyfice mediów, nie stoją na straży radykalnego esencjalizmu, co niekiedy zarzucają im krytycy. Jak ujmuje to komparatysta Lars Elleström, choć granice między mediami są płynne, to jednak *nonsensem byłoby dowodzić, że statyczny zbiór symboli wizualnych (liter i słów) zaprezentowany na kartach książki albo na ekranie w istocie tworzy film*³³. W dalszym ciągu aktualne pozostaje więc pytanie o swoistość mediów, ich potencjał narracyjny, czy też – w zależności od używanego słownika i przyjętej metodologii – afordancę³⁴ bądź medialność (*mediativity*)³⁵. Przykładem sproblematyzowania *medium specificity* jest propozycja Elleströma, który odróżnia względnie stałe właściwości medium od cech historycznych, uwarunkowanych kulturą, recepcją i uzusem³⁶. Rozróżnienie to mogłoby zostać wykorzystane między innymi w studiach nad recepcją, w ramach refleksji nad tym, które zabiegi adaptacyjne – i dlaczego – bywają w danym okresie odrzucane przez publiczność jako nazbyt literackie czy też „niefilmowe”. Ubolewanie teoretyków nad tym, że badania z obszaru specyfiki medium nie zostały całkiem porzucone³⁷, wydaje się bezzasadne, ponieważ trudno wyobrazić sobie analizy inter- oraz transmedialności bez prób wyznaczenia elementarnych właściwości mediów.

Zwrot kulturowy i kontekstualizm

Semiotyczne refleksje nad właściwościami literatury i filmu, podobnie jak formalistyczne i strukturalistyczne metody analityczne, zostały w studiach nad adaptacją poddane ostrej krytyce przez zwolenników zwrotu kulturowego, socjologicznego, o który już na początku lat 80. upominał się Dudley Andrew³⁸. Kierunek ten pozostaje w zgodzie z założeniami studiów nad przekładem (*translation studies*), postulującymi ukierunkowanie na kulturę docelową oraz skupienie się na społecznych determinantach tłumaczenia³⁹. W teorii adaptacji filmowej istotniejszy od przekładu intersemiotycznego staje się zatem przekład interkulturowy, od tekstu – instytucjonalne, socjologiczne i polityczne konteksty warunkujące adaptację. Przykładem radykalnego odejścia od badań tekstocentrycznych jest chociażby monografia Simone Murray o znamienym tytule *The Adaptation Industry* (2011), w której autorka, zamiast przyglądać się ekwiwalencji i transferowi, śledzi mechanizmy produkcji adaptacji – pisze o przemianach rynku książkowego, ekonomicznej symbiozie literatury i filmu, roli nagród oraz imprez branżowych w promowaniu sztuki czy zaangażowaniu pisarzy w strategię marketingowe⁴⁰. Choć w Polsce „przemysł adaptacji” jest nieporównywalnie słabiej rozwinięty niż w Stanach Zjednoczonych czy Wielkiej Brytanii, to jednak rozpoznania Murray mogą być punktem wyjścia do rozważań nad opiniotwórczą i marketingową funkcją polskich nagród literackich jako czynnika wpływającego na wybór oraz

recepję adaptowanych powieści⁴¹ czy też nad sposobami autopromocji rodzimych pisarzy (np. Doroty Masłowskiej czy Jakuba Żulczyka) przy wykorzystaniu filmu. Badania kontekstów produkcyjnych i marketingowych nie zastąpią jednak analiz samych tekstów kultury, które autorka konsekwentnie odrzuca jako zbędne⁴². Choć strategie promowania *Wojny polsko-ruskiej* mogą być interesującym materiałem analitycznym w kontekście rozważań nad funkcjonowaniem pisarzy we współczesnym przemyśle rozrywkowym, to jednak rugowanie z pola badawczego refleksji nad tym, jak w adaptacji Żuławskiego kreuje się, za pomocą środków filmowych, obraz świata, który „wylazł z foremki”⁴³ (w powieści budowany za pomocą języka pełnego anakolutów, kryptocytatów i oksymoronów), niezwykle ograniczałoby myśl filmoznawczą.

Szersze pole zastosowania ma propozycja Francesco Casettiego, który postuluje, aby spojrzeć na utwory literackie i filmowe jako na *miejsca produkcji i cyrkulacji dyskursów*; to jest jako na symboliczne konstrukcje odnoszące się do zespołu znaczeń, które społeczeństwo uznaje za możliwe (dające się pomyśleć) i realizowalne (uprawomocnione)⁴⁴. Zgodnie z tym ujęciem, badając adaptację, powinniśmy się skupić nie na indywidualnych aktach twórczych, ale na zaistnieniu adaptowanej opowieści w nowym polu dyskursywnym⁴⁵, które w większym stopniu niż forma tekstu określa znaczenia utworu. Przykładowo, podstawowa różnica między *Romeo i Julią* (1597) Williama Szekspira a filmem *Baza Luhrmanna* (1996) leży zdaniem Casettiego nie w zmianie systemu znakowego, ale w odmiennej funkcji społecznej – podczas gdy dramat kierowany był do całego społeczeństwa (angielskiego), adaptacja buduje kod porozumienia przede wszystkim z młodymi widzami. W efekcie recepcja historii o kochankach z Werony/Verona Beach zostaje „przeprogramowana”⁴⁶.

Niedostatki badań tekstocentrycznych na polskim gruncie można zaobserwować chociażby na przykładzie niektórych analiz *Pana Tadeusza* (1999) Andrzeja Wajdy. Skupienie się wyłącznie na trudnościach wiążących się z przełożeniem poematu na film, grze aktorskiej i narracji⁴⁷ skutkuje tym, że nie dostrzega się doniosłych znaczeń adaptacji dzieła Mickiewicza. Analiza komparatystyczna powinna uwzględniać to, że obraz Wajdy pojawia się w innym polu dyskursywnym niż dzieło wieszczca – zrealizowany pięć lat przed wstąpieniem Polski do Unii Europejskiej, filmowy *Pan Tadeusz* nie powstał z melancholijnej chęci przywołania świata utraconego, ale z potrzeby odniesienia się do mitu w obliczu nowych wyzwań kulturowo-politycznych⁴⁸. Ponadto, jeżeli patrzymy na *Pana Tadeusza* jako na *miejsce produkcji i cyrkulacji dyskursów*, istotnym kontekstem jest sposób realizacji filmu i jego umiejscowienie w ówczesnej kinematografii polskiej i światowej. Choć reżyser deklaruwał, że filmowa wersja dzieła Mickiewicza ma stanowić remedium na kulturę masową, to jednak przedmiotem odniesień filmu jest tyleż tradycja romantyczna, ile komercyjne kino lat 90. Co znamienne, Wajda zaprosił do współpracy między innymi Adka Drabińskiego (reżysera kina popularnego), Piotra Wereśniaka (scenarzystę *Kilera*, najpopularniejszej polskiej komedii dekady) i praktykującego w Hollywood script doctora Jana Nowinę Zarzyckiego, a realizację adaptacji uzależnił od tego, czy księdza Robaka zgodzi się zagrać Bogusław Linda. Reżyser *Popiołu i diamentu* szukał wspólnego języka z nową publicznością i chciał udowodnić, że sztuka zakorzeniona w polskiej tradycji może



Pan Tadeusz, reż. Andrzej Wajda (1999)

być atrakcyjna dla współczesnego odbiorcy. W efekcie *Pan Tadeusz* stanowi splot różnych kodów i dyskursów: romantycznego i popkulturowego, a także społeczno-politycznych (wiążących Polskę z Europą Zachodnią, ale też mówiących o konieczności kultywowania tradycji w obliczu rzekomego zagrożenia tożsamości narodowej⁴⁹). Znaczenie przemiany Jacka Soplicy-Bogusława Lindy (i, chciałoby się dodać, Franza Maurera) w księdza Robaka można interpretować właśnie w związku z ówczesną sytuacją społeczno-kulturową – metamorfoza ta może być odczytywana jako wzorzec parenetyczny dla skłóconego polskiego społeczeństwa Anno Domini 1999, ale też jako próba „uszlachetnienia” polskiej kultury lat 90., reprezentowanej przez gwiazdora *Psów* (1992). Analiza kontekstu pozwala dostrzec istotne różnice między pierwowzorem a adaptacją Wajdy, mającą inne punkty odniesienia niż dzieło Mickiewicza.

Przekonanie Casettiego, że *tożsamość tekstu jest definiowana raczej przez (...) rolę i miejsce niż przez serię elementów formalnych*⁵⁰, zakładające niemal całkowite odrzucenie badań formy, wydaje się jednak błędne, ponieważ to właśnie elementy formalne określają w dużej mierze funkcję, jaką utwór pełni w kulturze. Pozostając przy *Panu Tadeuszu*, warto zauważyć, że analiza tekstualna mogłaby stać się świetną podstawą dla analizy kulturowej. Do jakich kodów ikonograficznych odwołuje się Mickiewicz, a do jakich Wajda? W jaką interakcję z pejzażem wizualnym lat 90. – kiedy to wśród najzamożniejszych Polaków pojawił się trend budowania domów stylizowanych na szlacheckie posiadłości – wchodzi obraz filmowego dworku? Czy sielankowy sposób pokazywania Litwy przez reżysera pozostaje w zgodzie z „kolonialnymi”⁵¹ przedstawieniami Kresów w ostatniej dekadzie XX w.? Czy pocztówkowa ikonografia w adaptacji może stać się – przez swoją ostentacyjną umowność – nośnikiem ironii wobec zmitologizowanej przeszłości narodu i ma w sobie potencjał krytyczny? Kody wizualne i kinematograficzne, będące domeną poetyki, są ściśle związane z dyskursami kulturowymi i społecznymi, co zdaje się umykać uwadze Casettiego.

Przedstawiając dorobek studiów nad adaptacją, Kamilla Elliott zwraca uwagę na istnienie w obrębie dyscypliny dwóch przeciwstawnych ujęć – formalnego i kulturowego, tekstualnego i kontekstualnego. Przedstawiciele pierwszego podejścia, tacy jak Brian McFarlane czy Linda Cahir⁵², albo przyjmują, że kontekstów kulturowych nie można badać w sposób formalistyczny i wyłączają je ze swoich analiz, albo uznają je za drugorzędne⁵³. Zwolennicy drugiego ujęcia, na przykład Hutcheon, Murray czy Casetti, definitywnie odrzucają formalizm i skupiają się na czynnikach zewnątrztekstowych. W badaniach kulturowych – pisze Elliott – kontekst ogranicza formę, tak jak kiedyś forma ograniczała kontekst, a wierność wobec tekstów zostaje zastąpiona wiernością wobec określonych teorii⁵⁴. Filmoznawczynie, słusznie zauważając, że podział ten hamuje rozwój dyscypliny, postulują przełamanie opozycji i prowadzenie badań hybrydycznych, które można byłoby nazwać formalnym kulturalizmem (*formal culturalism*), kulturowym formalizmem (*cultural formalism*), tekstualnym kontekstualizmem (*textual contextualism*) bądź kontekstualnym tekstualizmem (*contextual textualism*)⁵⁵. Powyższy kierunek badań mógłby wyznaczyć nowe tory rozwoju studiów nad adaptacją, jednak skupiona na metateorii Elliott nie dostarcza narzędzi analitycznych, które mogłyby służyć przezwyciężeniu obowiązujących antynomii.

Ku kulturowemu formalizmowi. Przykład kategorii dyskursu⁵⁶

Aby kulturowy formalizm mógł się rozwijać w ramach dyscypliny, konieczne jest wprowadzenie kategorii, które stałyby się pomostem między ujęciami formalistycznymi a kulturoznawczymi. Jedną z nich jest pojęcie dyskursu, które co prawda pojawia się chociażby u Casettiego, jednak nie było dotąd przedmiotem szerszej debaty w obrębie studiów nad adaptacją. W refleksjach humanistycznych zainspirowanych myślą takich badaczy jak Michel Foucault i Teun van Dijk, kładących nacisk na społeczne i ideologiczne uwarunkowania aktów wypowiedzi, dyskurs bywa określany jako *zbiór społecznie usankcjonowanych praktyk wypowiedziowych, określający zarówno miejsce podmiotu, jak i status rzeczywistości*⁵⁷. Powyższa definicja dotyczy aktów mowy, jednak narzędzia krytycznej analizy dyskursu (*critical discourse analysis*) są stosowane również w odniesieniu do praktyk audiowizualnych⁵⁸. Analiza dyskursu ogniskuje się wokół kwestii inkluzji i ekskluzji (kto ma status podmiotu? komu odmawia się prawa udziału w dyskursie?), ale też implikowanej w tekstach ideologii oraz wizji świata⁵⁹.

W studiach nad adaptacją analiza dyskursu może być stosowana w odniesieniu do różnych aspektów i poziomów funkcjonowania tekstów. Przejawami oddziaływania określonego dyskursu społecznego bywają: wybór adaptowanego utworu, zmiany fabularne dokonane w scenariuszu, decyzje obsadowe (por. zjawisko *whitewashing*) czy wreszcie sposób reklamowania (promocja) oraz komentowania (repcja) dzieła. O ile jednak powyższe zagadnienia podejmowano już wielokrotnie w ramach badań kulturowo-kontekstualnych, o tyle dość rzadko łączono w *adaptation studies* kategorię dyskursu z samą formą tekstów (*vide* antyformalizm Casettiego). Tymczasem analizy dyskursu w naukach humanistycznych – chociażby w tradycji wywodzącej się od van Dijka – często wychodzą właśnie

od dogłębnych analiz tekstowych, będących podstawą badań kontekstualnych⁶⁰. Kulturowy formalizm mógłby opierać się na założeniu, że teksty literackie oraz filmowe funkcjonują jako swego rodzaju nośniki bądź indeksy dyskursów społecznych. Pisarze i filmowcy, świadomie bądź nie, powielają pewne werbalne oraz (audio)wizualne praktyki dyskursywne (sposoby opisywania i ukazywania rzeczywistości) bądź też grają z nimi, przywołując je w tekstach artystycznych, by z nimi polemizować lub je krytykować. Analiza tekstowych odniesień do dyskursów może w studiach nad adaptacją służyć:

1. określaniu relacji ideowych między utworem literackim a jego adaptacją;
2. pogłębieniu wiedzy o tym, jak dyskursy społeczne mogą manifestować się w różnych systemach semiotycznych i mediach;
3. refleksji nad potencjałem mediów w zakresie krytyki dyskursów.

Ad. 1) Określanie relacji ideowych między utworem literackim a jego adaptacją opierałoby się na rozpoznaniu, do jakich dyskursów odsyłają kody werbalne i (audio)wizualne zastosowane w porównywanych tekstach kultury oraz na analizie interdyskursywnych relacji, jakie inicjują obydwa utwory. Funkcję przykładowego *tertium comparationis* mogłyby spełniać na przykład odniesienia do dyskursu religijnego w *Pornografii* (1960) Witolda Gombrowicza i w jej adaptacji Jana Jakuba Kolskiego pod tym samym tytułem (2003). Podczas gdy w powieści dyskurs chrześcijański jest kwestionowany i degradowany (m.in. na poziomie retoryki i stylu⁶¹), w filmie pojawiają się pozbawione ironii odwołania do ikonografii religijnej. Dodana w adaptacji postać Weroniki, kojarzącej się filmowemu Fryderykowi z tragicznie zmarłą córką, jest powiązana z symboliką chrześcijańską, a w jednym z ujęć zostaje wystylizowana na figurę z tryptyku sakralnego⁶². Wydaje się, że w ten sposób twórcy filmu wyrażają przekonanie o transcendentnej wartości życia człowieka (punkt zbieżny z myślą chrześcijańską), która w utworze Gombrowicza jest stawiana pod znakiem zapytania. Rozpoznanie oraz analiza tekstualnych wykładników dyskursu religijnego w powieści i w filmie nie służyłyby określeniu, czy reżyser pozostaje wierny pisarzowi, lecz pozwoliłyby przyjrzeć się dialogowi z religijną wizją świata prowadzonemu w każdym z obu utworów z innej perspektywy ideowej i za pomocą odmiennych środków wyrazu. Tak pomyślane badania pozostają w zgodzie z postulatem Mieke Bal, według której literatura i film powinny być *traktowane jako równorzędnie włączone w kulturę, w której funkcjonują, a porównanie ma pomóc wyrazić to, co każde z nich dzięki własnemu, narratologicznemu makijażowi ma do powiedzenia swojej publiczności*⁶³. Bal słusznie zwraca uwagę nie tylko na konieczność zakorzenienia studiów nad adaptacją w kontekście kulturowym, lecz także na potrzebę badania „narratologicznego makijażu”, tzn. środków, za pomocą których media inicjują społeczno-kulturowy dialog. W przypadku *Pornografii* Kolskiego narzędziami reinterpretacji powieści są nie tylko transformacje fabularne, lecz także stylizacja obrazu, inicjująca zarówno intertekstualną, jak i interdyskursywną polemikę z utworem Gombrowicza.

Ad. 2) O ile pierwszy typ badań znajduje zastosowanie przede wszystkim w studiach przypadku, o tyle drugi otwiera dyscyplinę na szerszą refleksję nad przejawianiem się dyskursów w różnych systemach semiotycznych. Posłużenie się kategorią dyskursu może być wyjściem naprzeciw współczesnym praktykom

tekstowym, zorientowanym często na krytykę społeczno-polityczną. Utwory literackie i filmowe nie powinny być traktowane wyłącznie jako bierny nośnik ideologii, ale również jako autonomiczne narzędzie krytycznej analizy dyskursu. Instruktywne pod tym względem może być zestawienie powieści *Prowadź swój pług przez kości umarłych* (2009) z jej adaptacją – *Pokotem*. Podczas gdy Olga Tokarczuk demaskuje w swoim ekothrillerze sposoby językowego uprzedmiotawiania zwierząt⁶⁴, Agnieszka Holland rozszerza krytykę na przekazy ikonograficzne, pokazując, że istoty nieludzkie są reifikowane także w ramach kultury wizualnej, gdzie funkcjonują jako emblematy, symbole bądź trofea (czego najlepszym przykładem są ilustracje z kalendarza myśliwskiego bądź zwyczaj robienia zdjęć z pokotu⁶⁵). Rozpatrywanie *Prowadź swój pług...* i *Pokotu* łącznie, a nie w izolacji, pozwala spojrzeć na problematykę wykluczania zwierząt z szerszej perspektywy i skłania do refleksji nad wszechobecnością zjawiska, które znajduje swoje manifestacje w różnych dziedzinach kultury – zarówno w ramach werbalnych, jak i (audio)wizualnych praktyk dyskursywnych⁶⁶.

Ad. 3) Przedmiotem refleksji może być także mediatywność⁶⁷ literatury i filmu w zakresie przeprowadzania krytycznej analizy dyskursu. Jak fotograficzne właściwości medium mogą być wykorzystywane przez twórców w ramach krytyki ekologicznej bądź posthumanistycznej? Czy obrazy prawdziwych zwierząt oraz fragmenty autentycznych polowań w *Pokocie* wzmacniają przekaz opowieści? Czy pewne chwytły (np. retoryka znoszenia różnic między ludźmi a zwierzętami w *Prowadź swój pług...* i w *Pokocie*) są akceptowane przez widzów, jeżeli występują w literaturze, ale już nie, kiedy pojawiają się w filmie? W jakim stopniu film pozwala na komunikowanie abstrakcyjnych treści przedstawianych w tekście literackim? Co recepcja adaptacji mówi nam o statusie słowa i obrazu w kulturze współczesnej? Nowoczesne badania *medium specificity* nie powinny służyć poszukiwaniu esencji mediów, ale skupiać się na ich potencjale krytycznym i sposobach oddziaływania na odbiorcę.

Podsumowując, zarówno neostrukturalistyczne, jak i kulturowe studia nad adaptacją skazane są na redukcjonizm, jeżeli tworzą odrębne pola badawcze i są od siebie odseparowane. Aby kompleksowo opisać sieć podobieństw i różnic między pierwotekstem a jego adaptacją, trzeba wziąć pod uwagę rozmaite uwarunkowania – nie tylko semiotyczne, gatunkowe i medialne, lecz także ekonomiczne, polityczne i społeczno-kulturowe. Niemożliwym do pominięcia czynnikiem wpływającym na rekontekstualizację adaptowanej opowieści jest ponadto indywidualna inwencja twórców, którzy za pośrednictwem formy filmowej powielają znaczenia wyrażane w pierwotekście albo odwrotnie, redukują je lub subwersywnie podważają. Trudno byłoby opracować metodologię, która pozwalała uwzględnić równocześnie wszystkie powyższe uwarunkowania, warto jednak wprowadzić w obręb dyscypliny kategorie umożliwiające względnie zintegrowany opis różnych aspektów adaptacji. Funkcją taką może pełnić kategoria dyskursu wiążąca formy tekstowe z kontekstami społecznymi. Wydaje się, że wbrew teozom radykalnych przedstawicieli stronnictwa kulturowego analizy tekstualne wciąż mają do odegrania ważną rolę w obrębie studiów nad adaptacją, ponieważ to właśnie za pomocą form tekstowych twórcy afirmują (niekiedy bezwiednie) określone dyskursy społeczne, dyskutują z nimi lub podają je w wątpliwość. Jed-

nym z największych wyzwań jest tutaj wypracowanie metodologii uwzględniającej szerokie konteksty kulturowe, ale jednocześnie niesprowadzającej dziedziny do badań czysto socjologicznych, politycznych czy ekonomicznych.

Wychodzące od badań tekstualnych studia nad adaptacją muszą przezwyciężyć tradycyjne ograniczenia i zmierzyć się z różnymi problemami. Jak opisywać relacje między formami filmowymi a literackimi, jeżeli odrzucamy teorię ekwiwalencji? Czy rezygnując z dychotomicznego podziału na adaptacje „dobre” i „złe”, możemy zachować możliwość wartościowania tak, aby móc opisywać różnicę między wtórnymi a twórczymi, stymulującymi zabiegami adaptacyjnymi? Jak, unikając ahistorycznego esencjalizmu, badać charakterystyczne właściwości mediów? Nowoczesne studia nad adaptacją nie powinny porzucać tych zagadnień (co czynią często przedstawiciele stronnictwa kulturowego, tacy jak Murray), ale zmienić słownik opisu i nieco inaczej ukierunkować badania.

Skupienie się na tekstowych wykładnikach dyskursów, a nie na filmowych ekwiwalentach zabiegów językowych, czyni relację między utworem literackim a jego adaptacją znacznie bardziej równorzędną, a jednocześnie zakorzenia badania w szerszym kontekście społecznym. Odpowiednio opracowana metoda analizy odniesień do dyskursów na różnych poziomach tekstowych – fabularnym, stylistycznym, gatunkowym, itd. – mogłaby ponadto znaleźć szerokie zastosowanie w dydaktyce oraz w *case studies*. Innym zagadnieniem wartym ponownego namysłu jest kwestia wartościowania. Zamiast oceniać adaptację według mglistych kryteriów wierności bądź jakości estetycznej, lepiej zogniskować się na samym potencjale znaczeniowym porównywanych utworów. Interesującym materiałem badawczym mogłaby być w tym kontekście adaptacja *Ciemno, prawie noc* Borysa Lankosza, która okazała się klęską komercyjną i zebrała niepochlebne recenzje. Przyczyn niepowodzenia filmu można upatrywać w samej konstrukcji scenariusza, w którym próbowano zachować zbyt wiele wątków powieści, przez co narracja stała się niezborna i chaotyczna. Perspektywa dyskursu pozwala jednak zwrócić uwagę również na znacznie mniejszy potencjał znaczeniowy adaptacji, w której ograniczono odniesienia do dyskursów historycznych i społeczno-politycznych, odgrywające w utworze Bator – nazywanym niekiedy „horrorem post-smoleńskim”⁶⁸ – niezwykle ważną rolę. Wskutek zredukowania tych wątków schematy gatunkowe przestają pełnić w filmie funkcję ramy interpretacyjnej dla aktualnych zjawisk społecznych i w efekcie trudno odczytywać adaptację jako opowieść o współczesnej Polsce.

Co najważniejsze, studia nad adaptacją powinny jednak wyjść poza podział na teksty „pierwsze” i „drugie”. Usytuowanie tekstu źródłowego i adaptacji na osi chronologicznej przestaje mieć większe znaczenie w momencie, kiedy przedmiotem badań staje się refleksja nad potencjałem ekspresywnym i znaczeniowym mediów, ich oddziaływanie na odbiorcę za pomocą określonego „narratologicznego makijażu”. Badania nad właściwościami mediów nie muszą opierać się na scholastycznych rozważaniach o esencji literatury czy filmu, ale mogą być użyteczne społecznie i pokazywać, w jaki sposób media włączają się w interdyscyplinarny dialog. Polskie adaptacje filmowe z ostatnich lat, takie jak *Wojna polsko-ruska*, *Sąsiedzi*, *Pokot* czy *Inni ludzie*, których twórcy przeprowadzają krytyczną analizę dyskursów przy użyciu zupełnie innych środków niż te właściwe

pierwotekstom, są pod tym względem interesującym materiałem analitycznym. Porównanie utworu literackiego z adaptacją uwidacznia pewne specyficzne cechy obydwu mediów jako nośników dyskursów (i kontradyskursów). Refleksje nad mediatywnością literatury i filmu powinny być przy tym połączone ze studiami nad recepcją, badającymi zarówno odbiór intelektualny, jak i emocjonalny rezonans, który konfrontowane utwory wywołały (albo nie) u publiczności.

Oczywiście, zastosowanie kategorii dyskursu stanowi tylko jedną z wielu możliwych ścieżek rozwoju dyscypliny⁶⁹. Studia te powinny rozszerzać swój zakres i badać adaptowanie tekstów na użytek nowych form medialnych (powstających np. na platformach streamingowych), a także adaptowanie tekstów nieliterackich⁷⁰. Wydaje się jednak, że niezależnie od tego, co stanowi materiał badawczy, jednym z najważniejszych zadań stojących przed *adaptation studies* jest przełamanie opozycji między formalizmem a podejściem kulturowym i wypracowanie nowych metod analitycznych pozwalających na badanie formy w jej dyskursywnym – społecznym, filozoficznym, politycznym – uwikłaniu. Zniesieniu antynomii między tekstocentryzmem a kontekstualizmem powinno przy tym towarzyszyć silniejsze powiązanie teorii z praktyką analityczną – studia nad adaptacją to bowiem dyscyplina, która ma skłaniać odbiorcę do wieloaspektowego odczytywania tekstów i pomagać w rozpoznawaniu retorycznych funkcji „narratologicznego makijażu” poszczególnych mediów. Wyznaczając kierunek jej rozwoju, warto – parafrazując tytuł książki poświęconej dyskursowi krytycznemu w literaturze⁷¹ – nieustannie stawiać pytanie: jak współcześnie działa się za pomocą słów, a jak za pomocą obrazów (i dźwięków) filmowych?

¹ M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Ossolineum, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1974.

² S. Wyślouch, *Adaptacja filmowa jako przekład intersemiotyczny (na przykładzie „Nocy i dni”, „Konopielki” i „Siekierzady”)*, w: tejże, *Literatura a sztuki wizualne*, PWN, Warszawa 1994, s. 157-168.

³ A. Helman, *Twórcza zdrada: filmowe adaptacje literatury*, Ars Nova, Poznań 1998.

⁴ Zob. m.in. *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, red. R. Stam, A. Raengo, Wiley-Blackwell, Maiden 2004; R. Stam, *Literature Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*, Blackwell Science, Oxford 2004; *A Companion to Literature and Film*, red. R. Stam, A. Raengo, Blackwell Publishing, Oxford 2005; L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Routledge, London 2006.

⁵ „Literature/Film Quarterly”, Salisbury University, <https://lfq.salisbury.edu/>.

⁶ „Adaptation: The Journal of Literature on Screen”, Oxford Academic, <https://academic.oup.com/adaptation>.

⁷ „Journal of Adaptation in Film & Performance”, Intellect Books, <https://www.intellectbooks.com/journal-of-adaptation-in-film-performance>.

⁸ Jej [książki – przyp. R. B.] pomysł zrodził się z przeświadczenia, iż należy pisać nie o adaptacji w ogóle, lecz o adaptacjach. Analiza konkretnych filmów będących adaptacjami prowadzi bowiem do odkrycia sposobów, za pomocą których możliwe staje się nie tyle wierne przekazanie literatury, co jej „twórcza zdrada”, by posłużyć się terminem Roberta Escarpita. Zob. A. Helman, *Twórcza zdrada...* dz. cyt., s. 18.

⁹ Por. monografie poświęcone adaptacjom literatury narodowych, m.in.: *Od Boccaccia do Tabucchiego. Adaptacje literatury włoskiej*, red. A. Gałkowski, A. Miller-Klejsa, Fundacja Kino, Warszawa 2012; *Od Manzoni do Maraini. Ekranizacje literatury włoskiej*, red. A. Gałkowski, A. Miller-Klejsa, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2012; *Od Mickiewicza do Masłowskiej. Adaptacje filmowe literatury polskiej*, red. T. Lubelski, Universitas, Kraków 2014; *Od Ibsena do Aho. Filmowe adaptacje literatury skandynawskiej*, red. T. Szczepański, słowo/obraz terytoria,

- Gdańsk 2015. Charakter teoretyczny ma monografia Marka Hendrykowskiego, który nie odnosi się jednak do najnowszych badań zagranicznych (zob. M. Hendrykowski, *Współczesna adaptacja filmowa*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014). Trzeba wspomnieć również o tekście Małgorzaty Choczaj referującym teorię adaptacji, choć autorka skupia się przede wszystkim na stanie polskich badań, uzupełniając go charakterystyką myśli Wernera Faulsticha. Zob. M. Choczaj, *O adaptacji, ekranizacji, przekładzie intersemiotycznym i innych zmartwieniach teorii literatury, filmu i mediów*, „Przestrzenie Teorii” 2011, nr 16, s. 11-39.
- ¹⁰ Fenomen adaptacji we współczesnym pejzażu medialnym ujmuje od strony teoretycznej m.in. Ewa Szczesna. Zob. E. Szczesna, *Twórcza zmiana. Medialne przetworzenia sztuki*, w: *Rejony twórczej zmiany. Tekst. Adaptacja. Medialna re-kreacja*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, K. Gołoś-Dąbrowska, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2019, s. 13-31.
- ¹¹ P. Marecki, „Zwrot literacki” w kinematografii polskiej?, „Ha!Art”, Kraków 2010, nr 32, s. 3.
- ¹² Obecnie realizowany jest miniserial *The Witcher: Blood Origin* będący prequelem serii zrealizowanej przez Hissrich.
- ¹³ Osobnego opracowania doczekały się natomiast odniesienia do filmu w literaturze, w tym także polskiej. Zob. A. Ślósarz, *Film w literaturze XXI wieku*, Universitas, Kraków 2021.
- ¹⁴ Zob. K. Elliott, *Rethinking Formal-Cultural and Textual-Contextual Divides in Adaptation Studies*, „Literature/Film Quarterly” 2014, t. 42, nr 4, s. 578-579.
- ¹⁵ Por. K. Elliott, *Theorizing Adaptation*, Oxford University Press, Oxford 2020, s. 305.
- ¹⁶ Tamże, s. 33-89, 94.
- ¹⁷ Na „prowincjonalność” badań nad adaptacją zwracał uwagę już na początku lat 80. Dudley Andrew: D. Andrew, *Concepts in Film Theory*, Oxford University Press, Oxford 1984, s. 96.
- ¹⁸ Zob. G. Wagner, *The Novel and the Cinema*, Rutherford, New York 1975, s. 222-226.
- ¹⁹ Badacze nie są zgodni co do tego, czy *adaptation studies* są odrębną dyscypliną, czy też specjalnością, której specyfika tkwi właśnie w przekraczaniu granic dyscyplin. Zob. K. Elliott, *Theorizing...* dz. cyt., s. 219.
- ²⁰ Warto w tym kontekście zauważyć, że pojęcie „twórcza zdrada”, wprowadzone przez Roberta Escarpita, a w Polsce spopularyzowane przez Alicję Helman, choć słusznie przyznaje adaptacji autonomię, w świetle rozwoju dyscypliny pozbawione jest właściwości rewelatorskich.
- ²¹ Tamże, s. 18, 99.
- ²² Por. G. S. Bortolotti, L. Hutcheon, *O pochodzeniu adaptacji: biologiczne przemyślenia o dyskursie wierności i „sukcesu”*, tłum. M. Pytko, „Tekstualia” 2020, t. 60, nr 1, s. 13.
- ²³ Kategoria recyklingu staje się metaforą użytkowania i przetwarzania starych tekstów wchłanianych w nowy obieg kultury. Zob. m.in. M. Nicholls, *The Adaptive Afterlife of Texts: Entropy and Generative Decay*, „Adaptation” 2021, t. 14, nr 3, s. 313-334.
- ²⁴ M. A. Toth, *Their Voices Ring in My Ears’: „Laura”, the Fugue, and Adaptation*, „Adaptation” 2021, t. 14, nr 1, s. 136-156.
- ²⁵ R. Winckler, *Hacking Adaptation: Updating, Porting, and Forking the Shakespearean Source Code*, „Adaptation” 2021, t. 14, nr 1, s. 1-22.
- ²⁶ Niewykluczone jednak, że kategoria wierności powróci wkrótce do badań, choć ujmowana nieco inaczej. Dla społeczności fanowskich skupiających się wokół narracji transmedialnych wierność – nie tyle wobec konkretnego utworu, ile całego *storyworld* – jest jednym z podstawowych kryteriów oceny tekstu.
- ²⁷ K. Elliott, *Theorizing...* dz. cyt., s. 243-308.
- ²⁸ Bodajże pierwsze dłuższe odniesienie do konkretnego filmu – *Przemięło z wiatrem* (*Gone with the Wind*, reż. Victor Fleming) z 1939 r. – pojawia się prawie na samym końcu książki (s. 282).
- ²⁹ Por. K. Elliott, *Theorizing...* dz. cyt., s. 113.
- ³⁰ B. McFarlane, *Novel To Film An Introduction to the Theory of Adaptation*, Clarendon Press Oxford, Oxford 1996, s. 12. Fragmenty książki McFarlane’a zostały przetłumaczone na język polski: B. McFarlane, *Tło, problemy i nowe propozycje*, tłum. S. Sikora, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 26-27, s. 6-31. Trzeba w tym kontekście wspomnieć również o podziale Maryli Hopfinger, wyróżniającej trzy poziomy tekst: budulcowy (nieprzekładalny), budulcowo-znaczeniowy (częściowo przekładalny) oraz znaczeniowo-kulturowy (w pełni przekładalny). Zob. M. Hopfinger, dz. cyt., s. 83.
- ³¹ Przykładowo, Seweryna Wyślouch uznaje, że umieszczenie w *Nocach i dniach* (1975) Jerzego Antczaka ramy narracyjnej, przedstawiającej wspominającą swoje życie Barbarę, jest ekwiwalentne wobec refleksyjnej, pełnej dystansu do świata przedstawionego narracji powieści Marii Dąbrowskiej (1931-1934) i jej

- „filozoficznych sensów”. S. Wysłouch, *Adaptacja filmowa...* dz. cyt., s. 166. Jakkolwiek argumentacja wydaje się przekonująca, pozostaje kwestią dyskusyjną, czy rzeczywistość mamy tu do czynienia z ekwiwalencją – określenie funkcji zastosowanego zabiegu wynika z interpretacji dokonanej przez badaczkę. Wprowadzenie ramy narracyjnej w *Nocach i dniach* może poza tym spełniać także inne funkcje, np. służyć spójności narracyjnej.
- ³² A. Ślósarz, *Film w literaturze...* dz. cyt., s. 18.
- ³³ L. Elleström, *The Modalities of Media II: An Expanded Model for Understanding Intermedial Relations*, w: *Beyond Media Borders*, t. 1, *Intermedial Relations among Multimodal Media*, red. tegoż, Palgrave Macmillan, Cham 2021, s. 59.
- ³⁴ Pojęcie afordancji pojawia się w narratologii transmedialnej. Afordancje są możliwościami oznaczania w danym medium właściwości świata narracji, zaludniającego go postaci oraz dziejących się zdarzeń. K. Kaczmarczyk, *Narratologia transmedialna, Założenia, cele i wyzwania*, „Tekstualia” 2015, t. 43, nr 4, s. 7.
- ³⁵ Por. A. Gaudreault, P. Marion, *Transécriture and Narrative Mediativity: The Stakes of Intermediality*, tłum. R. Stam, w: *A Companion to...* dz. cyt., s. 66.
- ³⁶ L. Elleström, *Rozpoznanie, konstruowanie i przekraczanie granic medialnych*, tłum. F. Cieślak, „Tekstualia” 2019, t. 58, nr 3, s. 26-27. Całość tekstu zob. L. Elleström, *The Modalities...* dz. cyt.
- ³⁷ Por. K. Elliott, *Theorizing...* dz. cyt., s. 162.
- ³⁸ D. Andrew, *Concepts...* dz. cyt., s. 104.
- ³⁹ Założenia *translation studies* referuje Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz: *Komparatystyka literacka wobec translologii. Przegląd stanowisk badawczych*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3/4, s. 279-280, 303-320.
- ⁴⁰ S. Murray, *The Adaptation Industry. The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*, Routledge, New York – London 2012.
- ⁴¹ W Polsce adaptowane są bardzo często utwory honorowane najważniejszymi literackimi nagrodami: nominację do Nagrody Nike uzyskało *Prowadź swój pług przez kości umarłych* Tokarczuk (2010), a wśród finalistów tej nagrody znalazły się takie powieści jak *Pod Mocnym Aniołem* Pilcha (2001), *Ciemno, prawie noc* Tokarczuk (2013), *Żeby nie było śladów* Łazarewicz (2017) i *Baśń o węzowym sercu albo wtóre słowo o Jakubie Szeli* (2020) Radka Raka (utwór, którego adaptacja właśnie powstaje). *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* została natomiast nagrodzona Paszportem „Polityki” i znalazła się wśród finalistów „Nike”. Nie wspominam o utworach, które uzyskały wyłącznie nominację do Paszportu „Polityki”.
- ⁴² Zdaniem Murray konieczne jest wyjście spod egidy długo dominującej tradycji formalistycznej i tekstualnej, aby badać, co pokrewne obszary badań kulturowych mogą zaadaptować studiom nad adaptacjami w zakresie alternatywnych metodologii. Tamże, s. 16-17.
- ⁴³ D. Masłowska, *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2002, s. 61.
- ⁴⁴ F. Casetti, *Adaptation and Mis-adaptations: Film, Literature, and Social Discourses*, tłum. A. Raengo, w: *A Companion to...* dz. cyt., s. 82.
- ⁴⁵ Pojęcie pola dyskursywnego Casetti zapożycza od Michela Foucault.
- ⁴⁶ Tamże, s. 85.
- ⁴⁷ Por. E. Nurczyńska-Fidelska, *Pan Tadeusz – powrót do źródeł*, w: *tejsze, Polska klasyka literacka według Andrzeja Wajdy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2010, s. 119-160.
- ⁴⁸ Na kontekst społeczno-polityczny adaptacji Wajdy zwracały uwagę – interpretując go zresztą na zupełnie różne sposoby – Anna Ślósarz, Anna Misiak i Agnieszka Morstin: A. Ślósarz, *Adaptacja filmowa jako dominujący typ lektury pierwowzoru*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis / Studia de Cultura” 2013, nr 5, s. 79-93; A. Misiak, *Don't Look to the East: National Sentiments in Andrzej Wajda's Contemporary Film Epics*, „Journal of Film and Video” 2013, t. 65, nr 3, s. 29-32; A. Morstin, *Bez kompleksów. Filmowy Pan Tadeusz czytany inaczej*, w: *Od Mickiewicza do Masłowskiej...* dz. cyt., s. 18-43.
- ⁴⁹ Por. A. Misiak, *Don't Look to the East...* dz. cyt., s. 29-32.
- ⁵⁰ Tamże.
- ⁵¹ Na temat polskiego dyskursu kresoznawczego zob. B. Bakula, *Kolonialne i postkolonialne aspekty polskiego dyskursu kresoznawczego (zarys problematyki)*, „Teksty Drugie” 2006, nr 6, s. 11-33. Zdaniem Bakuly po transformacji ustrojowej próbowano manifestować polską tożsamość m.in. przez wyrażanie określonego stosunku do Kresów.
- ⁵² Zob. L. Cahir, *Literature into Film: Theory and Practical Approaches*, McFarland, Jefferson 2014.
- ⁵³ K. Elliott, *Rethinking Formal-Cultural and Textual-Contextual Divides in Adaptation*

- Studies*, „Literature/Film Quarterly” 2014, t. 42, nr 4, s. 578-579.
- ⁵⁴ Tamże, s. 582, 583. Jak słusznie pisze autorka, wynikające z fobii odrzucenie badań formalistycznych na gruncie politycznym i filozoficznym generuje stereotypowe, doktrynerskie, przewidywalne, trywialne intelektualnie badania kulturowe, kiedy to adaptacje są eksplloatowane wyłącznie ze względu na fakt ich zgodności z („conformity to”) oraz wsparcia dla („promotion of”) znanych ideologii politycznych i kulturowych. Tamże, s. 584.
- ⁵⁵ Tamże, s. 585.
- ⁵⁶ Niektóre rozpoznania dotyczące kategorii dyskursu zostały przeze mnie wprowadzone w artykule: R. Birkholc, *Playing with Discourses in Literature and Film: Comparative Analysis of „Drive your Plow over the Bones of the Dead” by Olga Tokarczuk and Its Adaptation „Sporo” by Agnieszka Holland*, „Literature/Film Quarterly” 2022, t. 50, nr 4. W chwili złożenia niniejszego tekstu artykuł czeka na publikację.
- ⁵⁷ M. P. Markowski, *Badania kulturowe*, w: A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Znak, Kraków 2009, s. 536. W polskich badaniach filmoznawczych stosowano dotychczas pojęcie dyskursu przede wszystkim w innym znaczeniu, wywodzącym się z lingwistyki Émile’a Benveniste’a. Na temat różnych rozumień dyskursu w filmoznawstwie zob. A. Gwóźdź, *Dyskurs*, w: *Słownik pojęć filmowych*, t. 3, red. A. Helman, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992, s. 43-76; T. Kłys, *Dyskurs*, w: tegoż, *Film fikcji i jego dominanty*, Semper, Warszawa 1999, s. 131-158.
- ⁵⁸ Przykładem jest tzw. multimodalna krytyka dyskursu. Zob. J. Bateman, *Critical Discourse Analysis and Film*, w: *The Routledge Handbook of Critical Discourse Studies*, red. J. Flowerdew, J. E. Richardson, Routledge, New York 2018, s. 612-625.
- ⁵⁹ Por. M. Foucault, *Porządek dyskursu*, tłum. M. Kozłowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.
- ⁶⁰ Por. T. van Dijk, *Badania nad dyskursem*, tłum. G. Grochowski, w: *Dyskurs jako struktura i proces*, red. tenże, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.
- ⁶¹ Przykładem może być scena, gdy narrator, opisując konfrontację Fryderyka z manifestującą swoją religijność panią Marią, wspomina o smętnym, bezrobotnym krucyfiksie bohaterki. W. Gombrowicz, *Pornografia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012, s. 99.
- ⁶² Natasza Korczarowska-Różycka pisze o defikacji postaci: N. Korczarowska-Różycka, *Inne spojrzenie. Wyobrażenia historii w filmach Wojciecha Jerzego Hasa, Jana Jakuba Kolskiego, Filipa Bajona i Anny Jadowskiej – studium przypadków*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013, s. 158.
- ⁶³ M. Bał, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, tłum. zbiorowe, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 172.
- ⁶⁴ Wyrazicielką tej krytyki jest w powieści narratorka – Janina Duszejko, która krytykuje sposoby mówienia o zwierzętach i próbuje wypracować nowy język, w którym istoty nieludzkie są upodmiotawiane. Zob. R. Birkholc, dz. cyt.; tenże, *Adaptacje hybryd. O reprezentacjach literackich gier z gatunkami w najnowszym kinie polskim (na przykładzie „Pokotu” i „Ciemno, prawie noc”)*, „Tekstualia” 2021, t. 66, nr 3, s. 102-106.
- ⁶⁵ Motyw zdjęcia z pokotu pojawia się także w powieści, jednak w filmie – dzięki wizualnym właściwościom medium – zostaje silnie wyekspozowany.
- ⁶⁶ Można uznać, że swego rodzaju krytycznej analizy dyskursu – przede wszystkim medialnego – dokonują także twórcy literackiej oraz filmowej *Wojny polsko-ruskiej*, hiperbolizując brak logiki, chaos i sprzeczności kultury współczesnej. Podczas gdy Dorota Masłowska pokazuje świat przefiltrowany przez pełen sloganów i absurdów język werbalny, Żuławski ukazuje rzeczywistość „ramowaną” przez konwencje filmowe i telewizyjne. Krytyka kultury zawarta w obu utworach wydaje się pełniejsza, kiedy odczytujemy je łącznie, ponieważ obydwa dzieła zwracają uwagę na inne aspekty ponowoczesnego doświadczenia.
- ⁶⁷ André Gaudreault i Philippe Marion dokonują rozróżnienia między narracyjnością a mediatywnością mediów. Podczas gdy narracyjność określa zdolność medium do opowiadania historii, mediatywność oznacza ekspresywny potencjał medium, zdeteminowany zarówno technologicznie, jak i semiotycznie. O ile pierwsza cecha łączy literaturę i film, druga jest przyczyną zasadniczych różnic. Por. A. Gaudreault, P. Marion, dz. cyt., s. 66.
- ⁶⁸ P. Czapliński, *Nowa powieść Joanny Bator. Alicja w krainie strachów*, „Gazeta Wyborcza”, 30 X 2012, <https://wyborcza.pl/7,75410,12762841,nowa-powieść-joanny-bator-alicja-w-krainie-strachow.html> (dostęp: 29.05.2022).

⁶⁹ Zagadnieniem wciąż nieprzebadanym jest np. problem recepcji – specyfiki odbioru adaptacji przez tych widzów, którzy czytali pierwotekst, oraz tych, którzy nie znają utworu literackiego, lecz mają świadomość, że film jest adaptacją.

⁷⁰ Zob. *Bękarty X Muzy. Filmowe adaptacje materiałów nieliterackich*, red. P. Dudziński, R.

Dudziński, K. Kowalczyk, Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, Wrocław 2015.

⁷¹ K. Kantner, *Jak działać za pomocą słów? Proza Olgi Tokarczuk jako dyskurs krytyczny*, Universitas, Kraków 2019, s. 69.

Robert Birkholz

Doktor nauk humanistycznych, asystent w Zakładzie Komparatystyki na Uniwersytecie Warszawskim. Zajmuje się przekładem intersemiotycznym i kategorią narracji w filmie i w literaturze. Publikował m.in. w „Kwartalniku Filmowym”, „Tekstualiach”, „Kontekstach”, „Załączniku Kulturoznawczym”, „Roczniku Komparatystycznym”, „Studia Europaea Gnesnensia”. Autor książki *Podwójna perspektywa. O subiektywizacji zapośredniczonej w filmie* (2019).

Bibliografia

- Andrew, D.** (1984). *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Bal, M.** (2012). *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji* (tłum. zbiorowe). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bortolotti, G. S., Hutcheon, L.** (2020). O pochodzeniu adaptacji: biologiczne przemyslenia o dyskursie wierności i „sukcesu” (tłum. M. Pytko). *Tekstualia*, 60 (1), ss. 9–26.
- Casetti, F.** (2005). *Adaptation and Mis-adaptations: Film, Literature, and Social Discourses* (tłum. A. Raengo). W: R. Stam, A. Raengo (red.), *A Companion to Literature and Film* (ss. 81–91). Oxford: Blackwell Publishing.
- Elleström, L.** (2019). Rozpoznanie, konstruowanie i przekraczanie granic medialnych (tłum. F. Cieślak). *Tekstualia*, 58 (3), ss. 21–34.
- Elleström, L.** (2021). *The Modalities of Media II: An Expanded Model for Understanding Intermedial Relations*. W: L. Elleström (red.), *Beyond Media Borders*, t. 1: *Intermedial Relations among Multimodal Media* (ss. 4–91). Cham: Palgrave Macmillan.
- Elliott, K.** (2014). Rethinking Formal-Cultural and Textual-Contextual Divides in Adaptation Studies. *Literature/Film Quarterly*, 42 (4), ss. 576–593.
- Elliott, K.** (2020). *Theorizing Adaptation*. Oxford: Oxford University Press.
- Gaudreault, A., Marion, P.** (2005). *Transécriture and Narrative Mediativities: The Stakes of Intermediality* (tłum. R. Stam). W: R. Stam, A. Raengo (red.), *A Companion to Literature and Film* (ss. 58–70). Oxford: Blackwell Publishing.
- Helman, A.** (1998). *Twórcza zdrada: filmowe adaptacje literatury*. Poznań: Ars Nova.
- Hopfinger, M.** (1974). *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk: Ossolineum.
- Hutcheon, L.** (2006). *A Theory of Adaptation*. London: Routledge.

- Kaczmarczyk, K.** (2015). Narratologia transmedialna. Założenia, cele i wyzwania. *Tekstualia*, 43 (4), ss. 3-16.
- Markowski, M. P.** (2009). Badania kulturowe. W: A. Burzyńska, M. P. Markowski (red.), *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik* (s. 536). Kraków: Znak.
- Masłowska, D.** (2002). *Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną*. Warszawa: Lampa i Iskra Boża.
- McFarlane, B.** (1996). *Novel To Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press Oxford.
- McFarlane, B.** (1999). Tło, problemy i nowe propozycje (tłum. S. Sikora). *Kwartalnik Filmowy*, (26-27), ss. 6-31.
- Murray, S.** (2012). *The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*. London: Routledge.
- Ślósarz, A.** (2021). *Film w literaturze XXI wieku*. Kraków: Universitas.
- Wagner, G.** (1975). *The Novel and the Cinema*. New York: Rutherford.
- Winckler, R.** (2021). Hacking Adaptation: Updating, Porting, and Forking the Shakespearean Source Code. *Adaptation*, 14 (1), ss. 1-22.
- Wyslouch, S.** (1994). *Literatura a sztuki wizualne*. Warszawa: PWN.

Keywords:

film adaptation;
adaptation studies;
formalism;
cultural studies;
discourse;
contemporary
Polish literature

Abstract

Robert Birkholz

Contemporary Theories in Adaptation Studies: State of the Art and New Directions

The article presents the methodological debate in contemporary adaptation studies, which has not been discussed in greater detail in Polish research. The author describes three trends characteristic of the latest adaptation theories: metatheoretical attempts to reframe the notion of adaptation, criticism of medium-specificity approach, opening up to cultural, social and economic contexts. According to the author, one of the greatest challenges that adaptation studies faces is to overcome the discipline's division into textual and contextual research (which was noticed by Kamilla Elliott). A category that could link formalistic and cultural approaches is, as the author argues, the category of discourse, which has not been the subject of a broader debate within the discipline so far. Referring to the examples of the latest Polish film adaptations, the author indicates possible ways of applying the concept of discourse in comparative studies.



Pokot, reż. Agnieszka Holland (2017)



Wojna polsko-ruska, reż. Xawery Żuławski (2009)