

IRINA MELNIKOVA

Adaptacijos studijos: literatūra *versus* kinas – vertimas ar dialogas?

Anotacija: Straipsnyje apibrėžiamas ekranizacijos (adaptacijos) studijų teorijos laukas ir apmąstoma teorijos istorija, susijusi su intermedialiosios sąveikos tarp literatūros ir kino klausimais. Analitinė istorijos apžvalga leidžia išskirti teorinės refleksijos tendencijas bei jų pokyčius ir suvokti, kad esmines adaptacijos problemas išprovokavo pati adaptacijos sąvoka, o nulėmė du dalykai – ekranizacijos kaip vertimo ar analogijos (parafrazės) idėja bei adaptacijos kaip produkto (rezultato) ir sykiu proceso suvokimas, t. y. bandymai tuo pat metu svarstyti ir filmo suvokimo, ir kūrimo procesus. Šios idėjos straipsnyje siejamos su vienkryptę literatūros ir kino ryšio viziją (literatūra → kinas) kuriančiu linijiniu komunikacijos modeliu *siuntėjas (autorius-literatas) → pranešimas (literatūros kūrinys) → tekstinis gavėjas (adaptacija) → gavėjas (žiūrovas)*, kuris inspiruoja prieigas, neatsižvelgiančias į tekstų egzistavimo ir funkcionavimo kultūroje sąlygas bei ypatumus. O alternatyvią prieigą, kurios užuomazgos matomos pastarųjų metų darbuose, grindžia kitas – „erdvinis“ – modelis: *tekstas (adaptacija-hipertekstas) – kultūra (kiti tekstai, tarp kurių – literatūrinis hipotekstas) – skaitytojas-žiūrovas*. Jis kloja pamatus kitai – adaptacijos-dialogo (Roberto Stamo žodžiais, „daugiasluoksnių intertekstinių derybų rūšies“) – sampratai ir ne tik leidžia siūlyti neišsprendžiamų vertimo idėjos lauke problemų sprendimus, bet sykiu kvestionuoti pačios sąvokos *adaptacija* bei jos apibrėžimų teisėtumą.

Raktažodžiai: adaptacija, ekranizacija, vertimas, transpozicija, hipertekstas, intertekstualumas, intermedialumas.

Literatūra ir kinas

Viena iš intermedialiosios sąveikos tarp literatūros ir kino plotmių yra literatūros kūrinių ekranizacija, sietina su bendresniu (ir nebūtinai intermedialiuoju) adaptacijos klausimu, tiriamu adaptacijos studijų. Literatūra ir kinas, teatras ir tapyba

adaptuoja ir savo, ir kitų medijų tekstus, tad adaptacijos studijos aprėpia platų reiškinių spektrą – įvairių tekstų santykius, neperžengiančius vienos medijos ribų arba atsirandančius medijų sąveikos lauke. Nepriklausomai nuo santykio pobūdžio, kiekviena adaptacija inspiruoja jos statuso, socialinių funkcijų ir ryšio su „pirminiu“ tekstu problemų tyrimus. Skirtingais būdais jie vykdomi skirtingose srityse: ir literatūros moksle (kai teoriniu ir/ar praktiniu aspektais nagrinėjamos, pvz., ekfrazės ar parodijos problemos), ir menotyroje (pvz., kai svarstoma *tableau vivant* problema), ir kino studijose. Itin aktyvi teorinė šių klausimų refleksija vyksta sferoje, užimančioje ribinę padėtį tarp literatūros tyrinėjimų, iš kurių ir kilo adaptacijos studijos, ir kino studijų¹. O jos tiriama ekranizacijų problema atsiduria *medijos keitimo* reiškinių lauke, nes adaptuojant literatūrą ekranui atliekamas *medijos keitimo* gestas, suponuojantis literatūros kūrinio ar jo dalies „transformavimą“ kino terpėje². Tad, kadangi problema kyla iš bendresnio adaptacijos kaip perkūrimo klausimo (lot. *adaptare* – pritaikyti, priderinti), verta pradėti nuo bendrosios adaptacijos sampratos ir nuo to, kokios prieigos ji reikalauja.

Vertimas ir ištikimybė

Adaptaciją žodynai apibrėžia kaip antrinę kūrinio reprezentaciją toje pačioje arba kitoje medijoje (pvz., romanas → drama, drama → opera, romanas → filmas etc.)³. Sąvoka taikoma tiek antrinės reprezentacijos procesui, tiek jo rezultatui apibūdinti ir yra aiškinama kaip originalaus teksto *vertimas*, *transpozicija* (*perkėlimas*), *interpretacija*, *transmutacija*, *transfigūracija* ir *transmedializacija*⁴.

1 Refleksijos aktyvumą (o ir milžinišką susidomėjimą pačia problema) liudija sparčiai augantis universitetuose skelbiamų kursų, leidžiamų mokslinių straipsnių, rinkinių, monografijų ir specialių konferencijų kiekis bei specializuotų mokslinių žurnalų kūrimas. Vienas iš ryškiausių pavyzdžių – leidyklos „Oxford Journals“ leidžiamo žurnalo *Screen* 2008 m. sprendimas įsteigti žurnalą *Adaptation*, skirtą vien adaptacijos klausimams.

2 Žr. Irina Melnikova, „Intermedialumo žemėlapis“, *Colloquia*, Nr. 26, 2011, p. 21.

3 Chris Baldick, „Adaptation“, in: Chris Baldick, *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, New York: Oxford University Press, 2001 [1991], p. 4; Peter Auger, „Adaptation“, in: Peter Auger, *The Anthem Dictionary of Literary Terms and Theory*, London & New York: Anthem Press, 2010, p. 5–6; Kamilla Elliott, „Adaptation“, in: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, eds. David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan, London: Routledge, 2005, p. 3–4.

4 Kamilla Elliott, *op. cit.*, p. 3.

Visos siūlomos metaforos ryškina skirtingas adaptacijos dimensijas, bet – sykiu – visų pamatu tampa įvairiai suvokiama *vertimo* idėja: pirminis kūrinys suvokiamas kaip sėkla, iš kurios išauga kitas, virstantis estetinė ar kritine pirmojo interpretacija⁵. Visos metaforos siejamos su semiotinio perkėlimo gestu, dėmesį sutelkiant į skirtingus jo aspektus: *transpozicijos* vizijoje – į kontekstų, *transmutacijos* koncepcijoje – į formų, *transmedializacijoje* – į medijos keitimą, o *transfigūracijoje* – į mistinės teksto „dvasios“ (ne)kintamumą⁶.

Kad ir kokia metafora būtų pasirenkama svarstant literatūros kūrinių adaptacijas ekranui, filmą kaip adaptaciją kino studijų tradicija traktuoja tik tuomet, kai jis nurodo savo „kilmę“ (pvz., kai pradžios ar pabaigos titruose pateikiamas užrašas „pagal XXX romaną“). Tačiau *medijos keitimo* gestas (literatūra → kinas) ir antrinės kūrinio reprezentacijos (t. y. adaptacijos) problema aktualizuojami žymiai dažniau, nes (vaidybinis) kinas kuriamas scenarijus, t. y. rašytinio teksto, pagrindu. Originalus scenarijus taip pat suponuoja keitimo judesį, bet žiūrovas jo nepastebi dėl scenarijaus statuso suvokimo konvencijų, dėl to, kad scenarijus nėra laikomas visaverčiu literatūros žanru. Pagal retai svarstomą, bet bendrai priimtą „nebylų susitarimą“, jis skirtas ne tam, kad būtų skaitomas (ir todėl retai leidžiamas knyga), bet tam, kad būtų realizuojamas kitos medijos terpėje jos pačios priemonėmis, ir todėl yra įprastai suvokiamas kaip atliekantis „pagalbinę funkciją“⁷. Scenarijaus problema, adaptacijomis leidžianti laikyti ir filmus, kurie sukurti pagal originalius scenarijus, ir literatūros kūrinių (romanų, novelių ir pan.) ekranizacijas⁸, atskleidžia, kad pastarosiose įkūnijamas dvigubas judesys: iš pradžių kūrinys transformuojamas į dramos struktūrą ir jos kodus fiksuojantį scenarijų⁹, o vėliau scenarijus „perkeliamas“¹⁰ į ekraną.

5 Žr., pvz., Robert Stam, „Introduction: The Theory and Practice of Adaptation“, in: *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, eds. Robert Stam, Alessandra Raengo, Oxford: Blackwell, 2005, p. 64.

6 Kamilla Elliott, *op. cit.*, p. 3–4.

7 Erwin Panofsky, „Style and Medium in the Motion Pictures“, in: *The Visual Turn. Classical Film Theory and Art History*, ed. Angela Dalle Vacche, New Brunswick & New Jersey, London: Rutgers University Press, 2003, p. 74.

8 Apie tai rašė Robertas Stamas. Žr. Robert Stam, „Introduction“, p. 45.

9 Jack Boozer, „Introduction: The Screenplay and Authorship in Adaptation“, in: *Authorship in Film Adaptation*, ed. Jack Boozer, Austin: University of Texas Press, 2008, p. 1.

10 Kabutės čia susijusios su abejojimu dėl pačios perkėlimo idėjos, kuri bus aptarta toliau.

Judesio dubliavimas komplikuoja antrinės reprezentacijos klausimą, siūlydamas galvoti apie „trečiojo lygmens“ reprezentaciją, ir pats savaime kvestionuoja lyginamąją (komparatyvistinę) literatūros kūrinio ir filmo tyrimo bei vertinimo perspektyvą, dažnai figūruojančią kritiniame (kino recenzijų) diskurse. Šioji perspektyva, nulemta pačios adaptacijos kaip perkūrimo sąvokos, neima domėn reprezentacijos gesto dubliavimo. „Neatidumo“ padariniu tampa *adaptacijos-vertimo* idėja, grindžianti problemų aiškinimą ir siūlanti vienakryptį judėjimą *literatūros kūrinys* → *filmas*, kuris savo ruožtu steigia hierarchinį santykį tarp literatūros bei kino ir deklaruoja antrinę adaptacijos statusą. Pirminiam – „perkuriama“ – tekstui apibūdinti adaptacijos-vertimo idėja skatina vartoti žodį „originalas“. Ji lemia „ištikimų“ originalui adaptacijų atskyrimą nuo „laisvųjų“, vadinamų „versijomis“ arba „interpretacijomis“¹¹. Ir būtent ji, kartu su ligi šiol dominuojančia logocentrinio ir logofilinio mąstymo tradicija, grindžia skeptišką požiūrį į estetinę adaptacijos vertę¹² nepaisydama, kad didelė adaptacijų dalis sulaukia socialinio įvertinimo ir tampa tektais, pažymėtais skirtingu kokybės ženklų¹³.

Tačiau neatsitiktinai lyginamojo požiūrio vaisius – aksiologinis adaptacijos ir „šaltinio“ santykio vertinimas (įprastai literatūros naudai) – dažnai iliustruojamas Alfredo Hitchcocko anekdotu apie du ožius, kramtančius pagal bestselerį pastatyto filmo rites, kai vienas iš ožių pastebi, kad jam asmeniškai labiau patinkanti knyga¹⁴. Lyginamųjų darbų centre atsiduria ištikimybės šaltiniui klausimas. Jo sprendimas suponuoja įsitikinimą, kad literatūros kūrinys turi vienintelę reikšmę, kurią „įdėjo“ Autorius-Dievas, kad adaptacijos tikslas yra šios vienintelės reikšmės perkėlimas į ekraną¹⁵ ir kad šis perkėlimas apskri-

11 Žr., pvz., Chris Baldick, *op. cit.*, p. 4.

12 Žr., pvz., Peter Auger, *op. cit.*, p. 6.

13 1927–2000 m. JAV Kino meno ir mokslo akademijos apdovanojimus (Oskarus) už geriausią filmą pelnė 67 proc. adaptacijų (o 1995 m. adaptacijos sudarė 73 proc. apdovanotų filmų). Žr. Kamilla Elliott, *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 131.

14 „You probably know the story of the two goats who are eating up cans containing the reels of a film taken from a bestseller. And one goat says to the other, ‘Personally, I prefer the book!’“ (François Truffaut, *Hitchcock*, New York & London: Simon & Schuster, 1985, p. 129).

15 Žr. Mireia Aragay, „Reflection to Refraction: Adaptation Studies Then and Now“, in: *Books in Motion: Adaptation. Intertextuality. Authorship*, ed. Mireia Aragay, Amsterdam & New York: Rodopi, 2005, p. 19–20.

tai įmanomas (kad kiekvienas tekstas turi kažką, ką galima perkelti į kitą tos pačios ar kitos medijos tekstą)¹⁶.

Įsitikinimas „ištikimų adaptacijų“ įmanomumu aiškiai matomas *dvasinėje* (*psychic*) adaptacijos sampratoje¹⁷, kurioje eksplikuojama literatūros kūrinio „dvasios“ perkėlimo į filmą idėja. Tokios adaptacijos sampratos variantą siūlo prancūzų teoretikas, vienas iš žurnalo *Cahiers du cinéma* steigėjų (1951) André Bazinas, išdėstęs ekranizacijos problemų svarstymus straipsniuose „Adaptacija, arba kinas kaip vaidžestas“ (1948)¹⁸, „*Kaimo kunigo dienoraštis* ir Bressono stilius“ (1951)¹⁹ ir „Už negryną kiną“ (1952)²⁰. Karštai gindamas ekranizacijos ištikimybės literatūrai idėją Bazinas išskiria Bressono filmą *Kaimo kunigo dienoraštis* (*Le Journal d'un curé de campagne*, 1950), sukurtą pagal to paties pavadinimo Georges'o Bernanoso romaną (1936), kaip ypatingą ekranizacijų tipą²¹. Pasak Bazino, iki Bressono filmo atsiradimo ekranizacijos, siekdamos perteikti literatūros kūrinio dvasią ir besistengdamos paversti filmą

16 Žr. Robert Stam, „Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation“, in: *Film Adaptation*, ed. James Naremore, Rutgers: Rutgers University Press, 2000, p. 54–76.

17 *Dvasinė adaptacija* – terminas, pasiūlytas Kamillos Elliott bandant klasifikuoti mūsų laikais egzistuojančias adaptacijos koncepcijas. Elliott požiūriu, adaptacijos studijų akligatvius lemia dvi esminės teorinės XX a. idėjos. Pirmoji – idėja, jog vaizdo neįmanoma perteikti žodžiu ir atvirkščiai (ji susijusi su vizualiųjų ir žodinių menų kaip kardinaliai skirtingų semiotinių sistemų priešprieša). O antroji – idėja, jog forma yra neatskiriama nuo turinio (ji kelia klausimą: kas gi tuomet perkeliama į kitos medijos tekstą?). Abi šios idėjos suponuoja teorinę adaptacijos neįmanomybę. Bet adaptacijos kaip reiškinių (t. y. filmo), o ne teorinio konstrukto, esatis nulėmė „eretinius“ formos atskyrimo nuo turinio žingsnius. Analizuodama šį procesą, Elliott kuria savitą adaptacijos studijų žemėlapi, skiria šešias „eretines“ adaptacijos koncepcijas (*dvasinė, pilvakalbė, genetinė, perkūrimo, įsikūnijimo ir pralenkimo*) bei *struktūrinės analogijos* koncepciją, kurioje bandoma išvengti teorinės „erezijos“, ir siūlo savo „veidrodžio analogijos“ viziją. Žr. Kamilla Elliott, *op. cit.*, p. 133–244.

18 André Bazin, „L'Adaptation ou le cinéma comme digeste“, *Esprit*, Nr. 16, 1948, p. 32–40. Anglų kalba žr. Idem, „Adaptation, or the Cinema as Digest“, in: *Film Adaptation*, ed. James Naremore, Brunswick & New York: Rutgers University Press, 2000, p. 19–27.

19 Idem, „*Le Journal d'un curé de campagne* et la stylistique de Robert Bresson“, *Cahiers du Cinéma*, 1951, Nr. 3, p. 7–21 (Idem, *Qu'est-ce que le cinéma?*, t. 1, Paris: Éditions du Cerf, 1959 [1983], p. 107–127). Anglų kalba žr. Idem, „*Le Journal d'un curé de campagne* and the Stylistics of Robert Bresson“, in: Idem, *What is Cinema?*, t. 1, transl. by Hugh Gray, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2005, p. 125–143.

20 Idem, „Pour un cinéma impur: défense de l'adaptation“, in: Idem, *Qu'est-ce que le cinéma?*, p.81–106. Anglų kalba žr. Idem, „In Defense of Mixed Cinema“, in: Idem, *What is Cinema?*, p. 53–75.

21 Idem, „*Le Journal d'un curé de campagne* and the Stylistics of Robert Bresson“, p. 141.

romano pakaitalu, buvo suvokiamos kaip vertimas iš vienos kalbos į kitą, reikalavęs surasti romano stiliaus atitikmenų kino kalba. Šios idėjos paaiškinimas buvo pateiktas straipsnyje „Adaptacija, arba kinas kaip daidžestas“; kuriame pažymima, kad teksto forma yra ne daugiau kaip vizuali stiliaus manifestacija, neatskiriama nuo pasakojimo turinio, todėl ištikimybės formai yra iliuzija. Tačiau neiliuzinis yra formų reikšmės ekvivalentiškumas²². Tokį ekvivalentiškumą jis mato André Malraux filme *Viltis* (*L'Espoir*, 1945), pastatytame pagal paties Malraux romaną (1938), kurio stilius yra „visiškai identiškas romano stiliui“; nepaisant to, kad jis sukurtas kitokio meno terpėje²³. Kartais šios stiliaus vertimo „formulės“ buvo atsisakoma, pavyzdžiui, Jeano Renoiro filmuose *Ponia Bovari* (*Madame Bovary*, 1933) ir *Užmiesčio išvyka* (*Une partie de campagne*, 1936). Tokiais atvejais problema buvo sprendžiama kitu būdu: originalas tapdavo tik įkvėpimo šaltiniu, o ištikimybės reikšėsi kūrėjo temperamento giminiškumu ir simpatija romano autoriui. Nepaversdamas savo filmų literatūros kūrinių pakaitalais, Renoiras leido jiems egzistuoti šalia literatūros tekstų, tapti jų pora²⁴. O Bressono *Dienoraštyje* gimė literatūros ir kino dialektika. Vertimą pakeitė „antrojo laipsnio kūrinys“ – naujas estetiškas reiškinys – „romanas, išplėstas kino priemonėmis“²⁵. Ir būtent *Dienoraštis* įtikino Baziną, kad, užuot bandžius ieškoti panašumų, verta remtis literatūros ir kino skirtumais, leidžiančiais atskleisti literatūros dvasią. Būtent šioji – ne panašumų, bet skirties – atrama suteikia galimybę sukurti ištikimą originalui „antrojo laipsnio kūrinį“, kuris, pasak Bazino, ir „yra pats romanas“ – kūrinys, kuris nėra „geresnis“ už knygą, bet akivaizdžiai „didesnis“ už ją²⁶. Ir tęsdamas mintį straipsnyje „Už negryną kiną“ jis pažymi, kad estetinių struktūrų skirtumai paverčia ekvivalentų paiešką itin delikačia užduotimi²⁷, kurios tikslas – „atgaivinti šaltinio dvasią“²⁸, įkūnytą *Dienoraštyje*, pasiekiančiame galvą svaiginantį ištikimybės laipsnį, grįstą kūrybiška ir kupina pagarbos originalui prieiga²⁹.

22 Idem, „Adaptation, or the Cinema as Digest“, p. 20.

23 *Ibid.*

24 Idem, „Le Journal d'un curé de campagne and the Stylistics of Robert Bresson“, p. 141.

25 *Ibid.*, p. 141–142.

26 *Ibid.*, p. 143.

27 Idem, „In Defense of Mixed Cinema“, p. 67.

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*, p. 68. Pasak Dudley'io Andrew, Bazino požiūriu, „Bressonas leidžia mums patirti Bernanosą“. Žr. Dudley Andrew, *What Cinema Is!*, Oxford: Willey-Blackwell, 2010, p. 123.

Bazino bandymas kalbėti apie menų skirtumus, apie tai, kad forma neatskiriama nuo turinio, kad ekranizacija verčia kūrėją ieškoti ekvivalentų kitoje sistemoje, nuspėja vėlesnes tyrėjų pastangas apmąstyti menų skirtumų vaidmenį ir George'o Bluestone'o pradėtus bandymus pereiti nuo vertimo prie analogijos (parafrazės) idėjos, bet sykiu neverčia paties Bazino kvestionuoti ištikimybės problemas, atvirai grindžiančios *dvasinę* adaptacijos sampratą.

Ši samprata kūrinio dvasią tapatina su skirtingais reiškiniais (su autoriaus dvasia, autoriaus intencija, jo vaizduote arba stiliumi), bet visuomet sukuria vienakryptį vidinį ryšį tarp autoriaus, romano, režisieriaus-skaitytojo, filmo ir žiūrovo: *romanisto dvasia* → (*romano forma* → *skaitytojo-režisieriaus atsakas* → *filmas*) → *žiūrovo atsakas*³⁰. Ji suponuoja, kad teksto „dvasia“ (kad ir kaip ji būtų suvokiama) gali egzistuoti atskirai nuo formos. Aukščiausia reikšmių verifikavimo procedūrų instancija čia laikomas literatūros kūrinio autorius, ir šioji autoriaus-literato figūra yra tiesiogiai jungiama su skaitytoju-žiūrovu – t. y. su figūra, kuri neišvengiamai egzistuoja kitoje lūkesčių, kultūros ir kt. sferoje. Čia neatsižvelgiama į tai, kad net to paties teksto įterpimas į kitą kontekstą keičia jo reikšmės, stiliaus ir kitų aspektų suvokimą. O kai literatūroje išdėstyta istorija pasakojama kitos medijos priemonėmis, kai ji pristatoma įvairiausias reikšmines įtampas kuriančiais parašytais ir ištartais žodžiais, judančiais vaizdais, muzika ir kt., kalbos apie ištikimybę praranda bet kokią loginį pagrindą ir nebėra įmanomos³¹.

Šio „ištikimybės paradokso“ suvokimas privertė adaptacijos teoretikus atvirai deklaruoti atsisakymą spręsti „atitikimo“ problemą ir kalbėti apie „dvasios keliones“. Tačiau adaptacijos-vertimo idėja ir adaptacijos kaip produkto ir proceso samprata³² suformavo analitinę tradiciją, kuri nemato prieštaros tarp atvirai deklaruojamų bandymų atsisakyti ištikimybės problemos svarstymo ir hierarchinį ryšį įteisinančių opozicijų *originalas vs kopija*, *literatūra vs kinas*, *aukštoji kultūra vs žemoji kultūra* konstravimo³³. Literatūra čia ir toliau laikoma meno rūšimi, laiminčia kovą su kino medija ir kiekybės, ir kokybės atžvilgiu, – o ypatingo

30 Kamilla Elliott, *op. cit.*, p. 138.

31 Robert Stam, „Introduction“, p. 14–16.

32 Linda Hutcheon artikuluoja tai, ko atvirai nesvarsto kiti tyrinėtojai: adaptacijos studijos nuo pat jų gimimo ligi šiol adaptaciją vertina kaip produktą ir sykiu – kaip procesą, į bendrą lauką kvestionuotinai suvedant teksto suvokimo ir kūrimo procesus. Žr. Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York & London: Routledge, 2006, p. 6–9.

33 Apie tai žr. James Naremore, „Introduction: Film and the Reign of Adaptation“, in: *Film Adaptation*, p. 2.

dėmesio vertomis laikomos aukštajam literatūros kanonui priklausančių kūrinii adaptacijos. Ši tradicija dažnai primena, kad „aukštasis“ literatūros kūrinio turinys neatsiejamas nuo formos ir būtent jos yra sukuriamas, tačiau dažnai pamirštama, kad kino medijos sukurtas tekstas taip pat turi ypatingą formą, tiesiogiai susijusią su medijos specifika, kad korektiška meno kritika negali ignoruoti išraiškos plano klausimų. Kita vertus, matyt, ta problemų visuma ir sukūrė adaptacijos studijų raidos prielaidas, mat visa adaptacijos tyrimų istorija yra ne kas kita kaip bandymas įveikti „ištikimybės slenkstį“ ir judėti kino medijos specifikos apmąstymo bei intermedialiių literatūros ir kino aspektų dialogo suvokimo link.

Vertimas ir analogija

Bandymų pasprukti iš „ištikimybės sąstū“ pradžia – 1957 m. išdėstyta Bluestone'o mintis apie literatūrą ir kiną kaip sistemas, įteisinančias du esmiškai kitoniškus skaitymo (žiūros) būdus³⁴. Kritikuodamas ištikimybės diskursą³⁵, Bluestone'as teigia, kad kinas rodo objektus, tiesiogiai veikiančius mūsų jautimus, o literatūra operuoja sąvokomis, veikiančiomis vaizduotę³⁶; kinas vadovaujasi „optiniu principu“, susijusiu su regėjimu, o literatūra yra simbolinė medija; pagrindiniu kino principu tampa erdviškumas, o literatūros – laikiškumas³⁷. Bluestone'o analitinis žingsnis – bandymas aiškinti medijos specifiką per kino ir literatūros reprezentacijos ir recepcijos skirtumus – iš esmės pratęsia dar 1927 m. rusų formalisto Boriso Eichenbaumo išsakytą mintį: „[k]ino žiūrovas atsiduria visiškai naujoje, priešingoje skaitymo procesui suvokimo situacijoje: nuo daikto, nuo regimo judėjimo – jo įprasminimo, vidinės kalbos sukūrimo link.“³⁸

Toks minties formulavimas kildintinas ne tik iš idėjos apie vaizdinės plotmės dominavimą kino diskurse, bet sykiu iš Gottholdo Ephraimo Lessingo sukons-

34 George Bluestone, *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*, Berkley: University of California Press, 1975.

35 *Ibid.*, p. 4–5.

36 *Ibid.*, p. 1.

37 *Ibid.*, p. 19–20.

38 Борис Эйхенбаум, *Проблемы киностилистики. Поэтика кино*, Санкт-Петербург, 2001, p. 19. Cit. pagal: Jurijus Tynianovas, „Literatūrinė kino teorija [Kinas – žodis – muzika]“, iš rusų k. vertė Natalija Arlauskaitė, *Respectus Philologicus*, 2006, Nr. 9(14), p. 160.

truotos „sienos“ tarp vizualiųjų menų ir literatūros³⁹. Kaip žinoma, žodžio sferai (poezijai, literatūrai) vokiečių švietėjas „atidavė“ veiksmus, dinamiką ir laikiškumą (pavadino literatūrą laikiniu menu), o erdviškumas, kūnai ir statika „atiteko“ vaizdo (vizualiųjų – erdvinių – menų) sričiai. Lessingo perskyra tarp to, ką nuo Simonido laikų buvo bandoma sujungti, palaipsniui buvo redukuota iki opozicijos *žodis vs vaizdas*, kuri ilgainiui tapo kino ir literatūros skirtumų bei kino specifikos apibrėžimo pamatu. Remdamasis šia priešprieša, Bluestone’as teigia, kad literatūra ir kinas yra atskiros institucijos, geriausią rezultatą pasiekiančios tuomet, kai išnaudoja unikalias kiekvienos medijos galimybes⁴⁰. Anot Elliott, Bluestone’as siūlo *struktūrinės analogijos* koncepciją, kurioje *adaptacijos-vertimo* viziją keičia *parafrazės* idėja, steigianti struktūrinius romano ir filmo ryšius⁴¹, kuriančius kitokią meninę vienovę⁴². Tačiau Mireia Aragay taikliai pastebi, jog pateikdamas šešių filmų analizę Bluestone’as nesugeba išvengti nei „ištikimybės“ kliūčių, nei idėjos apie autorinės literatūros teksto reikšmės egzistavimą, nei hierarchinio požiūrio į literatūros ir kino santykį. Pavyzdžiui, analizuodamas 1940 m. adaptaciją *Puikybės ir prietarai* (*Pride and Prejudice*, rež. Robert Z. Leonard), jis teigia, kad filmas perteikia romano autorės Jane Austen intencijas ir nekeičia jos romano reikšmių⁴³. Taigi, Bluestone’o darbas nepadėjo išsiveržti iš „ištikimybės spąstų“, tačiau dėmesys išraiškos priemonių kitoniškumui tapo rimtu žingsniu sprendimų paieškos kelyje.

Iš Bluestone’o kildinamos adaptacijos studijų krypties gairės buvo apibendrintos 1981 m. pasirodžiusiame Seymouro Chatmano straipsnyje iškalbingu pavadinimu „Ką gali romanai, ko negali filmai (ir atvirkščiai)“⁴⁴ ir sukritikuotos 2003 m. Thomaso Leitcho darbe „Dvylika paklydimų šiuolaikinėje adaptacijų teorijoje“. Esminės tezės apie kino ir literatūros kaip vizualiosios ir žodinės medijos priešinimą-skirtį buvo formuluojamos taip:

39 Pats Bluestone’o knygos skyriaus pavadinimas nurodo vokiečių švietėjo knygos paantraštę: „Romano ribos ir filmo ribos“ („The Limits of the Novel and the Limits of the Film“) – Lessingo *Laokoonas, arba apie tapybos ir poezijos ribas* (*Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766).

40 George Bluestone, *op. cit.*, p. 218.

41 Kamilla Elliott, *op. cit.*, p. 4–5.

42 George Bluestone, *op. cit.*, p. 62–64.

43 *Ibid.*, p. 136. Žr. Mireia Aragay, *op. cit.*, p. 13–14.

44 Seymour Chatman, „What Novels Can Do That Films Can’t (And Vice Versa)“, *Critical Inquiry: On Narrative*, 1980, t. 7, Nr. 1, p. 121–140.

- literatūros tekstai – tai žodiniai tekstai, o filmai – vizualieji;
- literatūra operuoja sąvokomis, o kinas – objektais;
- judantis vaizdas (kinas) tiesiogiai veikia mūsų jautimus (suvokiamas jausmės), o kalba reikalauja mentalinio suvokimo;
- kino vizualumas ir apibrėžtumas kausto žiūrovo vaizduotę – kitaip nei ją maitinanti literatūra; tad literatūrai pavyksta kurti sudėtingesnius, gilesnius personažus nei kinui – šis neturi „psichologinės analizės“ priemonių;
- kinas orientuotas į vaizdavimą be aprašymo, o į aprašymą orientuotas tik romanas (užkadrinio balso pateikiamas aprašymas yra ne kas kita kaip iš literatūros pasiskolintas aprašymas, taigi – nekinematografinis veiksnys);
- erdvėje besiplėtojančiam kinui prieinamas tik esamasis laikas, o literatūra gali operuoti dar ir būtuojų, ir būsimojū laikais⁴⁵.

Šis kvestionuotinas požiūris suponuoja nelygiavertį vizualiosios ir garsinės sekų, vaizdo ir žodžio statusą kine, sietiną su kino gimimo aplinkybėmis: atsiradęs kaip vaizdinis diskursas, žodinę kalbą, muziką ir triukšmą jis įgijo daug vėliau. Tačiau dar tik formuojantis kino teorijai (3-juoju XX a. dešimtmečiu) Jurijus Tynianovas pabrėžė ne tik tai, kad „[s]avo medžiaga kinas yra artimas vaizduojamiesiems, erdviniams menams – dailei, medžiagos plėtojimu laikiniams – žodžio ir muzikos menams“⁴⁶, bet ir tai, kad nebylusis kinas nėra nebylus, kad judančiomis lūpomis ir remarkomis jis kuria „abstrahuotą, suskaidytą į sudedamąsias dalis“ šneką, o garsą suteikia muzika, kad kinas – tai suskaidyto į sudėtinę dalis, „abstraktaus žodžio menas“⁴⁷. Net pačiu savo atsiradimo metu kinas nebuvo „grynoji“ medija ir negalėjo ja būti pirmiausia todėl, kad, kaip pagrįstai teigia Williamas J. Thomas Mitchellas, nei grynai žodinių, nei grynai vizualiųjų medijų apskritai nebūna – „visos medijos yra mišrios medijos“⁴⁸. Aišku, įmanoma kalbėti apie kurio nors tipo ženklų dominavimą vienoje medijoje (tapyboje, literatūroje etc.), tačiau ir patys dominuojantys ženklai taip pat neegzistuoja „gryniaisiais“ pavidalais tiek kūrimo, tiek funkcionavimo (suvokimo)

45 Thomas Leitch, „Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory“, *Criticism*, 2003, t. 45, Nr. 2, p. 149–171.

46 Jurijus Tynianovas, „Literatūrinė kino teorija II [Apie kino pagrindus]“, iš rusų k. vertė Natalija Arlauskaitė, *Respectus Philologicus*, Nr. 10(15), 2006, p. 189.

47 Idem, „Literatūrinė kino teorija [Kinas – Žodis – Muzika]“, p. 161.

48 W. J. T. Mitchell, „There Are No Visual Media“, *Journal of Visual Culture*, 2005, t. 4, Nr. 2, p. 399.

atžvilgiu. Antai Charleso Sanderso Peirce'o ženklų triadoje *ikona* (panašumo santykis) – *indeksas* (nuorodos santykis) – *simbolis* (sutartinis santykis) panašumu grįstas ikoninis ženklas įžengia į simbolinių ženklų lauką tuomet, kai „įgyja vardą“, o į indeksų lauką – kai bandoma suvokti, kaip jis buvo sukurtas⁴⁹.

Medijos specifika negali būti nustatoma pagal vieną dominuojantį elementą, o kinas atvirai derina skirtingas sudedamąsias dalis (sakytinį ir rašytinį žodį, vaizdą, muziką, triukšmą). Ir šių „dalių“ derinio bei jo kuriamų efektų pagava nėra savaimė suprantama. Tiesiogiai veikiantis mūsų jautimus kinas taip pat reikalauja mentalinio suvokimo. Mūsų vaizduotę jis veikia ne mažiau už literatūrą ir yra ne mažiau už ją simbolinis. Todėl bandymus suvokti, kuo ypatinga kino medija, verta kaupti kino reprezentacijos ypatumų įprasminimo link. Klausimo „ką gali ir ko negali kinas“ vietą turėtų užimti kitas: kaip (kokiais būdais) kinas kuria įvairius estetinius, reikšminius, emocinius efektus.

Tačiau 8–9 dešimtmečiais adaptacijos studijos judėjo dviem – *adaptacijos-vertimo* ir *adaptacijos-analogijos* – keliais, paskatinusiais kurti tipologijas ir į svarstymus grąžinusiais ištikimybės problemą. *Adaptacijos-vertimo* idėja aiškiai matoma Geoffrey Wagnerio koncepcijoje, kur adaptacija vertinama kaip literatūros perkėlimas į ekraną ir skiriami trys šio perkėlimo tipai: 1) transpozicija (*transposition*), 2) komentaras (*commentary*) ir 3) analogija (*analogy*)⁵⁰. *Transpozicijos* atveju „romanas tiesiogiai pateikiamas ekrane“⁵¹, *komentaras* nežymiai keičia originalą, tarsi papildydamas literatūros tekstą „kino išnašomis“⁵², o *analogijoje* atsisveikinama su originalu „kito meno kūrinio gimimo vardu“⁵³. Wagnerio klasifikaciją grindžia adaptacijos ištikimybės literatūrai laipsnis be paaiškinimų, kokiais būdais tas „laipsnis“ nustatomas, ką reiškia teiginys „romanas tiesiogiai pateikiamas ekrane“, kai kalbama apie skirtingus išraiškos būdus

49 *Ibid.*, p. 400.

50 Geoffrey Wagner, *The Novel and the Cinema*, Rutherford & New York: Fairleigh Dickinson University Press, 1975, p. 222–226. Žr. Imelda Whelehan, „Adaptations: The Contemporary Dilemas“, in: *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*, eds. Deborah Cartmell, Imelda Whelehan, London & New York: Routledge, 1999, p. 8. Kritiką žr.: Christa Albrecht-Crane, Dennis Cutchins, „Introduction: New Beginnings for Adaptation Studies“, in: *Adaptation Studies: New Approaches*, eds. Christa Albrecht-Crane, Dennis Cutchins, New York: Fairleigh Dickinson University Press, 2010, p. 15–16.

51 Geoffrey Wagner, *op. cit.*, p. 222.

52 *Ibid.*, p. 223.

53 *Ibid.*, p. 227.

(skirtingas medijas), ir pan. Panašių svarstymų lauke atsiduria XXI a. pradžioje kuriamos ir sykiu aktyviai kritikuojamos adaptacijos tipologijos. Taip Johnas Desmondas ir Peteris Hawkesas siūlo skirti *tikslią (close)*, *laisvą (loose)* ir *tarpiinę (intermediate)*⁵⁴, o Linda Cahir – *tikslią (literal)*, *tradicinę (traditional)* ir *radikalią (radical)* adaptacijas⁵⁵, priklausomai nuo to, kiek išsilaisvinama iš šaltinio dikta-to. Desmondo ir Hawkeso atveju iškalbingi pavadinimai patys savaime aiškina tipų skyrimo principus, o Cahir, atvirai deklaruojanti vertimo idėją, *tradicinę* adaptaciją laiko „norma“; o *pažodinę* ir *radikalią* – nukrypimu nuo „normos“ į vieną ar kitą pusę. Desmondas ir Hawkesas kritikuoja ištikimybės diskursą, bet patys vartoja žodį „ištikimybė“ komentuodami, kad jų vizijoje tai ne vertinamasis, bet aprašomasis terminas, įteisinantis santykio tarp tekstų aptarimą⁵⁶.

Adaptacijos-analogijos (parafrazės) idėja savo ruožtu grindžia Dudley Andrew sukurtą taksonomiją, dėstomą knygos *Svokos kino teorijoje* skyriuje „Adaptacija“⁵⁷. Apibrėždamas adaptaciją kaip pirminio teksto reikšmės pasisavinimą, kreipdamas dėmesį į jos kūrimo procesą, bet neartikuliuodamas skirtumo tarp proceso ir rezultato, amerikiečių tyrinėtojas išskyrė tris adaptavimo būdus – *skolinimąsi, susikirtimą* ir *transformavimą*⁵⁸. *Skolinimusi (borrowing)* jis pavadino adaptavimą perkuriant kultūros archetipais tapusius ar mito statusą turinčius tekstus – kai menininkas perima pirminio teksto medžiagą, idėją arba formą (pvz., Williama Shakespeare'o ekranizacijos, Algimanto Puipos 1994 m. sukurta Fran-zo Kafkos *Proceso* ekranizacija, muzikinis Arūno Žebriūno filmas *Velnio nuotaka*, sukurtas 1974 m. Kazio Borutos apysakos *Baltaragio malūno* motyvais, Gyčio Lukšo 1980 m. filmas *Žaltvykslės* Hanso Christiano Anderseno pasakų motyvais). Tokį adaptavimo tipą, pagal Andrew, grindžia potenciali pirminio teksto galia, jo vaisingumas⁵⁹. *Susikirtimu (intersecting)* jis laiko adaptavimą, kai atvirai rodomas adaptacijos kitoniškumas palyginus su originaliuoju šaltiniu. Kaip geriausi susi-

54 John M. Desmond, Peter Hawkes, *Adaptation: Studying Film and Literature*, New York: McGraw-Hill, 2005, p. 3.

55 Linda Constanzo Cahir, *Literature into Film: Theory and Practical Approaches*, Jefferson, NC: McFarland, 2006, p. 17.

56 John Desmond, Peter Hawkes, *op. cit.*, p. 2–3. Išsamesnę jų koncepcijų apžvalgą žr. Thomas Leitch, „Adaptation Studies at a Crossroads“, *Adaptation*, 2008, Nr. 1, p. 69–71.

57 Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory*, Oxford: Oxford University Press, 1984, p. 96–106. Perspausdinta: Idem, „Adaptation“, in: *Film Adaptation*, p. 28–37.

58 Idem, *Concepts in Film Theory*, p. 98–106.

59 *Ibid.*, p. 98–99.

kirtimo pavyzdžiai minėtini ne tik Piero Paolo Pasolini'o filmai *Medėja* (*Medea*, 1969) ir *Dekameronas* (*Il Decameron*, 1971), kurie atskleidžia atsisakymą adaptuoti pirminį šaltinį ir kartu leidžia šiam originalui gyventi jo paties gyvenimą kine, bet ir Lukšo juosta *Žalčio žvilgsnis* (1990), pasakojanti Sauliaus Tomo Kondroto to paties pavadinimo romane dėstomos istorijos dalį, „ekranizacijai parengtą“ scenarijų sukūrusio romano autoriaus. Toks adaptacijų tipas reikalauja, kad literatūros originalo specifika žiūrovas (ar tyrėjas) rastų pačioje kino specifikoje ir per ją⁶⁰.

Trečiasis būdas – *transformavimas* (*transforming*) – tai adaptavimas reprodukuojant esminius su „ištikimybė raidei ar dvasiai“ susijusius originalaus kūrinio ypatumus. Ištikimybė raidei suvokiama kaip istorijos „skeleto“ išsaugojimas (personažai, istorijos dėstymo tvarka, vieta, laikas, kultūrinis kontekstas ir pan. lieka nepakite), tuo tarpu ištikimybė dvasiai aiškinama per semiotinių sistemų skirtumus. Šį adaptavimo tipą iliustruoja Lukšo *Duburys* (2009), sukurtas pagal to paties pavadinimo Romualdo Granausko romaną. Kaip ir *Bluestone*'as bei *Chatmanas*⁶¹, kiną ir literatūrą Andrew laiko iš esmės skirtingomis semiotinėmis sistemomis, sąlygojančiomis skirtingus recepcijos principus⁶²: filmo poveikis prasideda nuo juslinio suvokimo (percepcijos) ir juda įprasminimo (signifikacijos) link, nuo išorinių faktų prie vidinių motyvacijų ir reikšmių – o literatūros poveikis kitoks. Literatūros teksto ženklai (grafemos ir žodžiai) kuria tik būsimąjį suvokimo (įprasminimo) prielaidas⁶³. Ir trečiasis adaptavimo būdas – *transformavimas* – verčia kūrėją rasti atitikmenų kitoje semiotinėje sistemoje (atitinkamus naratyvinius kodus), o žiūrovą (ar tyrinėtoją) – išvelgti, kokie literatūros naratyvo vienetų ekvivalentai šioje sistemoje atsiranda.

Kad ir kokia abejotina, Andrew sukurta klasifikacija ir jos aiškinimas leidžia išvelgti atvirai nesvarstomą dėmesį naratyvo struktūrai, į kurią sutelkiamas

60 *Ibid.*, p. 100. Šis būdas sietinas su Elliott išskiriama adaptavimo kaip *perkūrimo* (*de(re)composing*) samprata, su dekonstruojančia rekonstrukcija, leidžiančia adaptacijai „apversti“ originalą, atlikti paradoksalų bandymą paslėpti jį ir sykiu atskleisti, perdėlioti originalo medžiagą (išskaidyti romaną į fragmentus ir perkomponuoti šiuos fragmentus kitame lygmenyje). Šis perkūrimo modelis matomas vadinamosiose „neištikimosiose“ adaptacijose, kuomet istorija, atsidurianti naujame kultūriniame, socialiniame ir kt. kontekste, išdėstoma kita tvarka. Žr. Kamilla Elliott, *op. cit.*, p. 157–161.

61 Žr. Seymour Chatman, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, New York: Cornell University Press, 1990.

62 Dudley Andrew, *op. cit.*, p. 103.

63 *Ibid.*, p. 101.

Briano McFarlane'o žvilgsnis. Išanginiame straipsnyje filmų-adaptacijų analizės knygai *Nuo romano prie filmo*⁶⁴ jis bando atskirti tai, kas priklauso nuo pačios semiotinės sistemos ir negali būti perkelta į kitą mediją, nuo to, kas gali būti perkelta iš vienos medijos į kitą. Dėmuo, pasiduodantis tai „perkėlimo procedūrai“, yra naratyvas⁶⁵ – transmedialioji (su medijos specifika nesusijusi) kategorija, siejanti dažniausiai ekranizuojamus pasakojamosios literatūros tekstus ir kiną⁶⁶. Ir literatūra, ir kinas pasakoja istorijas – kuria naratyvus. „Tą pačią“ istoriją galima papasakoti kitos medijos priemonėmis. Tad adaptacijos atveju naratyvo struktūra gali būti naujai reprezentuojama naujoje „tikrovėje“, remiantis ekvivalentais, rastais kino terpėje. Taikydamas, jo paties žodžiais tariant, „modifikuotą struktūralistinę prieigą“⁶⁷, McFarlane'as atlieka skrupulingą bandymą parodyti, kaip esminiai literatūros naratyvo bruožai (daugumą jų reprezentuoja kanoniniai XIX a. britų ir amerikiečių literatūros tekstai) gali būti be nuostolių perkelti į kiną ir kaip kitoje medijoje randama signifikantų, gebančių užtikrinti sėkmingą perkėlimą⁶⁸. Tačiau šio perkėlimo vertinimas kaip sėkmingo ar nesėkmingo pats savaime suponuoja aksiologinį filmo ir jo „šaltinio“ („originalo“) lyginimą bei antrinį filmo statusą, o tai leidžia Elliott pavadinti McFarlane'o adaptacijos sampratą *genetine* (*genetic*)⁶⁹.

64 Brian McFarlane, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 3–30.

65 *Ibid.*, p. 20.

66 Keith Cohen, *Film and Fiction: The Dynamics of Exchange*, New Haven: Yale University Press, 1979, p. 4.

67 Brian McFarlane, *op. cit.*, p. 201.

68 *Ibid.*, p. 82.

69 Kamilla Elliott, *op. cit.*, p. 149–150. Tai pačiai genetinei studijų tradicijai ji priskiria ir Chatmano bei Davido Bordwello tyrimus (Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca: Cornell University Press, 1978; David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press, 1985; Idem, *On the History of Film Style*, Cambridge: Harvard University Press, 1997). O artimai su ja susijusi – *pilvakalbės* (*ventriloquist*) adaptacijos samprata, pagal kurią į filmą perkeliamas „nebegyvas romano kūnas“, gaunantis naują balsą. Toks literatūros teksto santykis su filmu primena Roland'o Barthes'o antrinės mitologinės sistemos idėją – kai pirminės sistemos ženklas (signifikato ir signifikanto derinys) antroje sistemoje virsta vien signifikantu, implikuojančiu beveik nematomus (išstrintus) pirminės sistemos signifikato blyksnius. *Pilvakalbę adaptaciją* Elliott vaizduoja dviejų matematinių lygčių pavidalu: 1) romano ženklai – romano signifikantai = romano signifikantai; 2) romano signifikantai + filmo signifikatai = adaptacijos ženklai. (Kamilla Elliott, *op. cit.*, p. 144, 149–150).

Taigi, ir *adaptacijos-vertimo*, ir *adaptacijos-analogijos* kelyje bandoma nustatyti nuotolį tarp modelio ir jo reprezentacijos kitoje ženklų sistemoje. Šį bandymą įkūnija klasifikacinės schemos, kurių sąlygišką įvairovę lemia skirtingi (dažnai neapčiuopiami) kriterijai. Ir net tuomet, kai kriterijumi tampa literatūra ir kina siejantis naratyvas, kyla kita – šio naratyvo savitumų – problema. Kadangi kino naratyvas jungia vizualią ir garsinę sekas, kyla klausimas: kokie skirtingų medijų naratyvo aspektai turi būti lyginami ir koku būdu apibrėžiamas jų lyginimo rezultatas? Be abejo, naratyvo analizė labai svarbi ir literatūros, ir kino atveju. Be „naratologinio jautrumo“ vargu ar gali vykti adaptacijos svarstymas. Tačiau ir ji neleidžia išspręsti „atitikimų-analogijų“ problemos.

Vertimas ir dialogas

Pažintis su adaptacijos studijų lauku rodo, kad bandymai koreguoti „ištikimybės diskursą“ veda į aklavietę. Tokios padėties priežastis, mano supratimu, – viena-krypčio literatūros ir kino ryšio vizija, kurią fiksuoja pačios *vertimo* ir *analogijos* metaforos. Vertimas visada suponuoja pirminio teksto-modelio egzistavimą, lemiantį antrinį vertimo statusą. Analogija, kurios pamatu tampa lyginimas, taip pat implikuoja hierarchinį santykį su pirminiu modeliu. Šis lyginimas ir jį grindžianti *monologinė* (subjektas → objektas) vertimo idėja kildintina iš linijinės komunikacijos schemos *siuntėjas (autorius) → pranešimas (tekstas) → gavėjas (skaitytojas-žiūrovas)*. Adaptacijos tyrimuose schema įgyja kiek sudėtingesnę formą, bet esmiškai nekinta: *siuntėjas (autorius-literatas) → pranešimas (literatūros kūrinys) → tekstinis gavėjas (adaptacija) → adresatas (žiūrovas)*. Literatūros kūrinio autorius čia vertinamas kaip reikšmės ar prasmės šaltinis ir jų kriterijus, o filmo kūrėjo(-ų) vaidmuo visiškai nuvertinamas. Šiame modelyje neatsižvelgiama į tai, kad abu tekstai egzistuoja skirtinguose konteksto ir intertekstų laukuose – kaip ir jų kūrėjas bei suvokėjas, kurių įpročiai, kultūrinė patirtis ir kalbos jausmas visada skiriasi.

Minėtos teksto egzistavimo ir funkcionavimo kultūroje sąlygos aprėpiamos kitaip – erdvinio komunikacijos modeliu⁷⁰ *tekstas – kultūra – skaitytojas*. Būtent jis apibrėžia dialoginę (subjektas ↔ subjektas) tarptekstinės komunikacijos

70 Apie bendrus linijinio ir erdvinio modelio ypatumus žr. Irina Melnikova, „Intermedialumo žemėlapis“, p. 25–26.

erdvę. Teksto kūrimo etapas čia atskiriamas nuo suvokimo etapo, dėmesį sutelkiant į antrąjį (nes pristačius tekstą publikai rašytiniu ar kitu pavidalu, kūrimo etapas lieka praeityje net pačiam kūrėjui, kuris, skaitydamas savo paties sukurtą tekstą, atsiduria suvokimo-skaitymo stadijoje). Ir, atitinkamai, prasmės šaltiniu čia laikomos ne autoriaus intencijos, bet tekstas, kuris išjudina ir kontroliuoja signifikacijos procesus, siejamus su kūrinio egzistavimu kultūroje bei skaitytojo kompetencijomis, gebėjimais matyti kūrinyje mezgamą ryšį su šio kultūros lauko tekstais. Kinematografinės adaptacijos atveju tokiu tekstu – prasmės šaltiniu – tampa pati adaptacija, t. y. filmas, kuris, viena vertus, mezga dialogą su literatūros kūriniu, tapusiu atspirties tašku filmo scenarijui sukurti, antra vertus – kuria dialoginį ryšį ir su kitais tekstais.

Tad adaptacijos reiškiniai, pirma, koreguoja bendrą erdvinės komunikacijos schemą – *tekstas (adaptacija) – kultūra (kiti tekstai, tarp kurių – literatūrinis filmo „šaltinis“)* – *skaitytojas-žiūrovas* – ir, antra, ją komplikuoja, nes adaptacija egzistuoja dvigubame (ir literatūros, ir kino) kultūros lauke⁷¹. Ji mezga dialogą ne tik su literatūros kūriniu, kuris pats savaime yra įterptas į intertekstinę literatūros erdvę ir skirtingais lygmenimis bendrauja su kitais literatūros tekstais, – ji kuria įvairiakryptį ryšį su kinu. Ji dalyvauja perdirbimo ir transformacijų procese, neturinčiame aiškiai identifikuojamos kilmės ir pradžios. Tad ta antroji modelio dalis – *kultūra (kiti tekstai, tarp kurių – literatūrinis filmo „šaltinis“)* – jungia du laukus: paties *literatūros* kūrinio dialogo su kitais kūriniais lauką ir *kinematografinį* filmo dialogo lauką. Ir abu jie daro įtaką filmo-adaptacijos reikšmės strategijų radimuisi.

Toks estetiškos komunikacijos suvokimas leidžia pereiti nuo *vertimo* idėjos (ir vertimo bei analogijų metaforų) prie tekstų *dialogo* idėjos ir/ar metaforos – ir, atitinkamai, prie alternatyvaus teorinio studijų kelio konstravimo. Tokį kelią brėžia Roberto Stamio ir Kamillos Elliott darbai, kuriuose nėra svarstoma estetiškos komunikacijos problema, bet, kvestionuojant egzistuojančią studijų padėtį, keliami tarptekstinio dialogo klausimai.

Suvokdama medijų skirtumus, Elliott atsisako menų priešinio idėjos ir dėmesį sutelkia į kritinės retorikos praktikas, ryškinančias vaizdinės plotmės egzistavimą žodinės viduje⁷². Požiūriui paaiškinti ji remiasi figūratyvumo samprata⁷³, galinčia išklabinėti ribą tarp semiotinių sistemų, skiriamų opozicijos *žodis vs vaizdas*

71 Robert Stam, „Introduction“, p. 65.

72 Kamilla Elliott, *op. cit.*, p. 244.

73 *Ibid.*, p. 223–229.

pagrindu. Aiškindama literatūros ir kino recepcijos problemas, Elliott primena, kad ir raidės (žodžiai), ir ekrano vaizdai vertintini kaip figūros. Pirmuoju (literatūros) atveju mes sukuriame mentalinius vaizdinius iš vienokių figūrų (juodų ženklų ant balto lapo), antruoju (kino) atveju – matydami kitokias figūras (jusliškai suvokdami ekrano vaizdinius) sąmonėje verbalizuojame tai, ką matome⁷⁴. Čia atsiranda ryšys, kurį tyrėja vadina grįžtamoju santykiu tarp mentalinio vaizdavimo ir mentalinio verbalizavimo ir kuris leidžia jai siūlyti *veidrodžio metaforą* ryšiui tarp dviejų tekstų apibūdinti. Veidrodiniame modelyje adaptacija nėra nei interpretacija, nei įkūnijimas, nei rekonstrukcija, – ji vertinama kaip grįžtamosios (abipusės) transformacijos pasaulis, kurio prototipu tampa pats metaforos principas⁷⁵. Ji kalba apie ciklinį judėjimą *literatūros kūrinys* ↔ *filmas*, kuris vyksta jūdvių dialogo lauke. Kitaip nei Bluestone’as ir daugybė kitų, laikančių literatūrą ir kiną iš esmės skirtingomis medijomis ir brėžiančių tarp jų ribą, ji fiksuoja konceptualų pokytį adaptacijos sampratoje – bandymus ieškoti jų sąsajų ir kalbėti apie jų dialogą.

O Roberto Stamo⁷⁶ požiūriu, veiksminga prieiga šiam dialogui analizuoti yra intertekstualumas, padedantis išvengti „ištikimybės“ kritikos kliūčių⁷⁷. Intertekstinė prieiga neieško šaltinių, nekonstruoja tekstų hierarchijų – ji aiškina, kokiais būdais realizuojami signifikacijos procesai. Ir čia verta pabrėžti, jog intertekstualumo sąvoka adaptacijos tyrimuose buvo vartojama iki Stamo ir be jos neišsiverčia pastarųjų metų darbai⁷⁸. Tačiau dažniausiai ji nekonceptualizuojama – vartojama plačiąja Julios Kristevos prasme, ir tai nuvertina jos reikšmę bei pateisina intertekstualumo kritikų abejones: jeigu mes (kaip Kristeva) visus tekstus

74 *Ibid.*, p. 210–212.

75 *Ibid.*, p. 229–230.

76 Žr. Robert Stam, „Beyond Fidelity“, p. 54–76; Idem, „Introduction“, p. 1–52.

77 Idem, „Beyond Fidelity“, p. 64.

78 Žr., pvz., Christine Geraghty, *Now a Major Motion Picture: Film Adaptations of Literature and Drama*, Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2007; *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, eds. Deborah Cartmell, Imelda Whelehan, Cambridge: Cambridge University Press, 2007; Thomas M. Leitch, *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2007; *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation*, eds. James M. Welsh, Peter Lev, Plymouth: Scarecrow Press, 2007; *Redefining Adaptation Studies*, eds. Dennis Cutchins, Laurence Raw, James M. Welsh, Plymouth: Scarecrow Press, 2010; Mary H. Snyder, *Analyzing Literature-to-Film Adaptations: A Novelist’s Exploration and Guide*, New York & London: Continuum International, 2011; *True to the Spirit: Film Adaptation and the Question of Fidelity*, eds. Colin MacCabe, Kathleen Murray, Rick Warner, Oxford: Oxford University Press, 2011.

laikome intertekstais, kuriančiais tekstinių balsų gaudesį, kyla klausimas apie sąvokos taikomumo tikslą bei funkcijas. Ir kadangi tokio vartojimo padariniu dažnai tampa laisvas tyrėjo fantazijos skrydis, skeptikai turi pagrindo atsargiai vertinti jos vaidmenį bei reikšmę.

Bet adaptaciją vadindamas tam tikra daugiasluoksnių intertekstinių derybų rūšimi⁷⁹, Stamas kalba apie dialoginius ryšius sisteminančią Gérard'o Genette'o transtekstualumo koncepciją – jo sukurtą analitinį aparatą, kuriame skiriami penki tarptekstinių santykių tipai – *intertekstualumas*, *paratekstualumas*, *hipertekstualumas*, *architektualumas* ir *metatekstualumas*⁸⁰. Adaptacijos reiškinius Stamas priskiria prie hipertekstinius ryšius kuriančių tekstų, „transformuojančių“ literatūros kūrinių atrankos, papildymo, konkretizavimo ir aktualizacijos operacijomis⁸¹. Pats Genette'as hipertekstualumą apibrėžia kaip ryšį, siejantį tekstą B (*hipertekstą*) su anksčiau sukurtu tekstu A (*hipotekstu*), „ant“ kurio pirmasis (B) yra užrašomas⁸². Šis ryšys atsiranda imitacijos, adaptacijos, parodijos, pastišo ir kt. atvejais, kai antrajame – bet ne antriniame (!) – tekste užmezgamas dialoginis santykis su pirmuoju. Savaiame suprantama, šis santykis tampa matomas ir gali būti įprasminamas tik tuomet, kai skaitytojo sąmonėje egzistuoja kitas (anksčiau sukurtasis) tekstas. Parodija gali būti suvokiama kaip parodija tuomet, kai žinoma, kas parodijuojama, kai atsiranda dviguba „regėjimo“ perspektyva⁸³.

Adaptacijos kaip hiperteksto idėja, kuri buvo priimta be išlygų⁸⁴, suponuoja,

79 Robert Stam, „Beyond Fidelity“, p. 67.

80 Išsamiau žr. Irina Melnikova, „Intermedialumo žemėlapis“, p. 27–28.

81 Robert Stam, „Beyond Fidelity“, p. 66.

82 Gérard Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, transl. by Hanna Newman, Claude Doubinsky, Lincoln: University of Nebraska Press, 1998, p. 5–6.

83 Natalijos Arlauskaitės požiūriu, „ekranizacija yra ne tiek ypatinga (kino)tekstų rūšis, kiek ypatingas jų suvokimo įvykis“. Ji pabrėžia, kad ekranizacijų suvokimo režimą grindžia dviejų (skaitytojo ir žiūrovo) įspūdžių bifurkacija (Наталья Арлаускайте, „Экранизация как особый режим восприятия“, *Opus # 4–5. Literatūra*, Nr. 51(5), 2009, p. 103). Žr. taip pat: Natalija Arlauskaitė, „Ekranizacija kaip literatūros istorijos provokacija“, *Respectus Philologicus*, Nr. 7(12), 2005, p. 50–70.

84 Visuose adaptacijos problemai skirtuose pastarųjų metų darbuose akcentuojamas intertekstualumo vaidmuo, o adaptacijos ir „šaltinio“ santykis apibrėžiamas kaip hipertekstinis. Žr., pvz.: Julie Sanders, *Adaptation and Appropriation*, London & New York: Routledge, 2006, p. 18–19; Christa Albrecht-Crane, Dennis Ray Cutchins, „Introduction: New Beginnings in Adaptation Studies“, p. 19. Žr. taip pat: Philippe Met, „The filmic ghost in the literary machine“, *Contemporary French and Francophone Studies*, 2005, t. 9, Nr. 3, p. 245–255; Thomas Leitch, „Everything You Always Wanted to Know About Adaptation Especially if

kad vieno literatūros kūrinio (pvz., *Ponios Bovari*) adaptacijos (Jean Renoir, 1933; Gerhard Lamprecht, 1937; Carlos Schlieper, 1947; Vincente Minnelli, 1949; Hans Schott-Schöbinger, 1969; Aleksandr Sokurov, *Спаси и сохрани*, 1990; Claude Chabrol, 1991; Tim Fywell, 2000, etc.) yra to paties hipoteksto hipertekstai⁸⁵. O ir kiekvienas vėliau sukurtas filmas, kurio hipotekstu tampa tas pats literatūros kūrinys, taip pat virsta hipertekstu, paversdamas hipotekstu anksčiau sukurtą filmą. Lietuvių kultūros lauke šį reiškinį iliustruoja Tado Blindos legendos pasakojimai. Kaip pastebi Viktorija Daujotytė, „[t]raukia legenda, per pusantro šimto metų perėjusi į mitinį lauką ir laiką, nebepavaldų sąmoningiems norams užmiršti“⁸⁶. 1972 m. Balio Bratkausko filmas buvo sukurtas pagal originalų Rimanto Šavelio scenarijų. Ar sukuria šis scenarijus hipertekstinį dialogą su Lazdynų Pelėdos pasakojimu apie „svieto lygintojo“ istorijos medžiagos rinkimą ar su Gabrieliaus Lansbergio-Žemkalnio drama *Blinda, svieto lygintojas (Žemaičių razbaininkas)*⁸⁷? Manychiau, taip, nors scenarijus skelbiamas originaliu. Vėliau pats scenaristas Šavelis rašo romaną-hipotekstą *Tadas Blinda* (1987), kurio hipotekstu tampa ir jo paties scenarijus, ir filmas, pastatytas pagal jį. Ir ką tik sukurtas kitas hipertekstas – filmas *Tadas Blinda. Pradžia* (Donatas Ulvydas, 2011), pastatytas pagal Jono Banio scenarijų, nepriklausomai nuo autorių valios nurodo ir į Šavelio romaną, ir į Bratkausko filmą kaip į savo hipotekstus, įtraukdamas į šį hipertekstinį tinklą dar vieną (iš kino ir literatūros sąveikos lauko išsprūstantį) miuziklą *Tadas Blinda* (režisierius Ramūnas Marcinkus, muzikos autoriai Andrius Mamontovas ir Gintautas Venislovas, žodžiai – Martyno Bialobžeskio). Taigi, kelių to paties literatūros kūrinio ekranizacijų lauke taip pat formuojamas sudėtingas hipertekstinis santykis, veikiantis filmų ir (atbuline tvarka) literatūros tekstų įreikšminimo procesus.

Kitaip nei *adaptacijos-hipoteksto* idėja, kurią pripažino didžioji tyrėjų dalis, kitų Genette'o schemos kategorijų taikomumo problema taip ir liko neišspręsta, nors Stamas, pateikdamas Genette'o sąvokų aiškinimus, žymi ir kito –

You're Looking Forwards Rather Than Back“, *Literature/Film Quarterly*, 2005, t. 33, Nr. 3, p. 233–245. Leitchas pabrėžia, kad svarstant adaptacijas „intertekstinės energijos laukas turi būti įtrauktas į teorinį ir analitinį darbą“ („the field of intertextual energy needs to be put to theoretical and analytical work in thinking about adaptations“, *Ibid.*, p. 239).

85 Robert Stam, „Introduction“, p. 31.

86 Viktorija Daujotytė, „Apie mitą, arba apie Tada Blindą“, *Metai*, 2011, Nr. 7, p. 3.

87 Žr. *Ibid.*, p. 3-4.

metatekstinio ir *intertekstinio*⁸⁸ – dialogo kryptį svarbą, abejodamas kitų kategorijų (*architekstualumo* ir *paratekstualumo*) taikymo tikslingumu. Man atrodo, kad tokio selektyvaus ne vien kitų, bet ir paties Stamo požiūrio priežastis – viena vertus, mechaninis bandymas perkelti Genette'o koncepciją, sukurtą literatūros tekstų pagrindu, į kitos medijos lauką, ir kita vertus – toks pat mechaninis pačių Genette'o išskiriamų kategorijų suvokimas. Juk, apibūdinamas vieną ar kitą ryšių tipą, Genette'as formuoja tam tikrą loginį judesį, kurį ne tik galima, bet ir verta tęsti, plėsti, gilinti – ypač tuomet, kai kalbama apie kitą mediją. Ir ta Genette'o logikos tąsa leidžia teigti, kad filmas aktualizuoja visus tarptekstinių santykių tipus.

Antai *paratekstualumu* Genette'as vadina ryšį tarp teksto ir paratekstų – ribinių teksto elementų, prie kurių priskirtini: antraštės, paantraštės, įžangos ir pabaigos žodžiai, iliustracijos, viršeliai ir pan.⁸⁹ Stamo požiūriu, filmo paratekstai apima užfiksuotus režisieriaus pasisakymus, visą filmą supančią reklaminę produkciją ir plačiai viešinamą informaciją apie filmo biudžetą⁹⁰. Tačiau Genette'o apibrėžimas filmo paratektais leidžia laikyti ne tik Stamo išvardintus epitekstus⁹¹, bet ir tai, ką Genette'o aiškinimas leidžia priskirti prie peritekstų – ir pradžios bei pabaigos titrus (kurie pateikia filmo antraštę, kūrėjų bei aktorių vardus ir pan. ir taip atlieka tas pačias funkcijas kaip ir knygos peritekstai), ir filmo pradžios bei pabaigos fragmentus, t. y. „ribinius“ filmo segmentus, kurių santykis su pačiu pasakojimu yra itin reikšmingas⁹².

Architekstualumu Genette'as laiko teksto ryšį su žanriniais modeliais, diskurso tipais, sakymo modusais⁹³. Nuorodomis į architektą, kaip teisingai pabrė-

88 *Metatekstualumu* vadinamas kritinis-komentuojamasis santykis tarp tekstų, kai vienas implikuotai arba atvirai komentuoja kitą. Jis nenumano būtino citavimo ar įvardijimo (Gérard Genette, *Palimpsests*, p. 4; Robert Stam, „Introduction“, p. 30). *Intertekstualumu* laikomas dviejų tekstų koegzistavimo santykis, t. y. vieno teksto egzistavimas kitame citatos, aliuizijos ar plagijato pavidalu (Gérard Genette, *Palimpsests*, p. 1–2; Robert Stam, „Introduction“, p. 27).

89 Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, transl. by Jane E. Lewin, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 2–5.

90 Robert Stam, „Introduction“, p. 28.

91 Vietos atžvilgiu Genette'as skiria paratekstus į peritekstus ir epitekstus. Paratekstai, egzistuojantys vidinės fizinės teksto erdvės viduje, vadinami peritektais. Paratekstai, formaliai esantys už fizinio teksto ribų, vadinami epitektais. Žr. Gérard Genette, *Paratexts*, p. 4–5.

92 Žr., pvz., Irina Melnikova, „(Re)presentation of The Metamorphosis: Valerii Fokin, Franz Kafka, René Magritte and the Issue of Cinematic Adaptation“, *KinoKultura*, Nr. 25 (July), 2009. Interaktyvus. URL: <http://www.kinokultura.com/2009/25-melnikova.shtml> (2012-02-02).

93 Gérard Genette, *Palimpsests*, p. 1; Idem, *The Archtext: An Introduction*, transl. by Jane E. Lewin, Berkeley: University of California Press, 1992, p. 83.

žia Stamas, gali tapti antraštės ar paantraštės, bet tai nėra vienintelis būdas kurti architekstinį ryšį. Tiek literatūra, tiek kinas įrašo savo tekstus į žanro, diskurso ar sakymo moduso lauką ir kitais būdais. Ir šis dialogas su architeksto (dažniausiai žanrinėmis) konvencijomis kine yra ne mažiau reikšmingas nei literatūroje, kai „žanrinės įtampos“ tampa reikšmės strategijų židiniais. Bet, tarsi nematydamas kitų būdų kurti architekstinį santykį, Stamas teigia, kad architekstualumo samprata taikytina adaptacijų analizėje tik iš dalies – tik tuomet, kai kinta pavadinimas, – matyt, tik šiam priskirdamas galią kurti ryšį.

O ir teikdamas analizės pavyzdžius, Stamas atlieka netikėtą (intertekstualumo teorijos požiūriu) žingsnį – bando aiškinti adaptacijoje (*hipertekste*) vykstančių *hipoteksto* (romano) pokyčių priežastis. Pavyzdžiui, teigia, kad dažnai priežastimi keisti siužeto įvykius tampa ideologiniai sumetimai. Taip Minnelli'o *Ponioje Bovari* Šarlis atsisako operuoti Ipolitą, o Gustave'o Flaubert'o romane operaciją atlieka. Stamo nuomone, šios transformacijos priežastimi tampa Holivudo dievobaimingumas⁹⁴. Toks aiškinimas nepriimtinas ne tiek dėl to, kad mums trūksta argumentų išvadai palaikyti ar paneigti, bet todėl, kad, intertekstualumo prieigos atžvilgiu, kiekviena transformacija – tiksliau būtų sakyti, skirtumas (tarp, pvz., siužeto įvykių tvarkos ar pobūdžio hipertekste ir hipotekste) – reikalauja ne ieškoti priežasčių, dėl kurių skirtumai atsirado, o suvokti skirtumų reikšmę. Siūlydamas adaptacijos studijoms remtis inter- (trans-)tekstualumo prieiga, pats Stamas „pamiršta“ esmines jos nuostatas ir nesvarsto sąvokų bei jų taikymo subtilybių.

Galbūt todėl cituojama daugybėje kino ir adaptacijų studijų darbų, inter- (trans-)tekstualumo prieiga retai kada sąmoningai aiškinama ir taikoma analizuojant⁹⁵. O juk būtent ji nurodo tokią adaptacijos studijų kryptį, kuri geba spręsti minėtuosius paradoksus: kino tekstą ji laiko ne antrine literatūros reprezentacija, bet visaverčiu kūrinium, mezgančiu dialogą su kitais kūriniais; iš režisieriaus ji neatima „kūrėjo teisių“ ir sykiu nenumano bandymų dešifruoti literatūros ar kino autoriaus ketinimų, nesprenžia ištikimybės problemas. Kreipdama dėmesį į adaptacijos išraiškos planą, ji kelia tikslą atskleisti, su kokias tekstais filmas „kalbasi“, kaip (kokiais būdais) jis šį dialogą konfigūruoja ir kokias reikšmės strategijas šis dialogas kuria⁹⁶. Ji nekalba apie „transformacijas“, bet kreipia dėmesį į

94 Robert Stam, „Beyond Fidelity“, p. 73.

95 Apie taikymo „mechaniką“ žr. Irina Melnikova, „Intermedialumo žemėlapis“, p. 26–33.

96 Tokio adaptacijos tyrimo pavyzdį žr. Idem, „The Gorriss Defence, or Nabokov on Screen“, *Respectus Philologicus*, Nr. 20(25), 2011, p. 95–107.

reikšmingus dialogo dalyvių pasisakymų skirtumus ir taip neutralizuoja scenarijaus bei „trečiojo laipsnio“ reprezentacijos problemą. Sykiu – neriboja analizės vien hipertekstinio dviejų kūrinių santykio tyrimu. Ir, galiausiai, ji ne tik atsiklo idėjos apie vertybinę hipoteksto pirmenybę bei aksiologinių išvadų, bet paradoksaliai kvestionuoja pačios sąvokos „adaptacija“ ir jos apibrėžimų teisėtumą.

Adaptacijos studijų istorija rodo vartojamų terminų ir estetinės komunikacijos vizijos vaidmenį sudėtingų kultūros procesų svarstymuose. Įprastas terminas „adaptacija“, susijęs su kūrimo ir skaitymo neskiriančiu linijiniu komunikacijos suvokimu, lemia kreipimąsi į vertimo ar transpozicijos terminus, kurie supo- nuoja perkėlimo idėją ir – atitinkamai – visada aktualizuoja literatūros pirmumo klausimą palyginus su kinu. Ir kai mes kalbame apie kūrimo procesą, šioji idėja nesukelia ypatingų priekaištų, nors vieno kūrimo grandinės „skiemens“ – scenarijaus – problema vis vien lieka aktuali. Tačiau tai, kas atrodo kad ir sąlygiškai teisinga kūrimo stadijoje, nebegalioja kitame – teksto recepcijos lygmenyje, formuojamame po to, kai iš kūrėjo filmas „patenka į žiūrovo rankas“. Antruoju atveju „pirminiu“ tampa tekstas – adaptacijos rezultatas, apverčiantis hierarchinį santykį ir paverčiantis nekorektiškais ir vertimo, ir transpozicijos terminus. Juk kad ir kaip būtų bandoma paslėpti dviejų nesuderinamų polių jungimo problemą, aiškinti, kad tyrinėjant „adaptaciją kaip produktą“ nekalbama apie pažodinių vertimą, kad šiuolaikinės vertimo teorijos požiūriu vertimas – tai transakcija tarp tekstų ir kalbų ir, tokiu būdu, tarpkultūrinė ir tarplaikinė komunikacija⁹⁷, kad adaptacijoje mes susiduriame su specifinio vertimo rezultatu – „intersemiotinė transpozicija iš vienos ženklų sistemos (pavyzdžiui, žodžių) į kitą (pavyzdžiui, vaizdus)“⁹⁸, kad toji transpozicija-perkėlimas sietina su įvykdytais perkodavimo veiksniais, – tekstų hierarchijos problema jų suvokimo atžvilgiu bus artiku- liuojama nekorektiškai. Todėl ta studijų dalis, kuri tiria ne „istorinį“ adaptacijų kūrimo procesą, o jo vaisių – filmus, sukurtus „pagal literatūros kūrinius“, turi pakeisti žiūros kryptį ir vartojamus terminus taip, kad šie terminai leistų su-

97 Susan Bassnett, *Translation Studies*, London & New York: Routledge, 2002, p. 9. Bassnett teiginiais remiasi Linda Hutcheon. Žr. Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, p. 16.

98 *Ibid.*, p. 16–17. Čia Hutcheon, matyt, atsižvelgia į Romano Jakobsono vertimo tipų apibrėžimą. Jakobsonas intersemiotinį vertimą apibūdina kaip „žodinių ženklų interpretavimą neverbalinės ženklų sistemos priemonėmis“ (p. 114), o intersemiotinę transpoziciją kaip perkėlimą iš vienos ženklų sistemos į kitą“ (p. 118). Žr. Roman Jakobson, „On Linguistic Aspects of Translation“, in: *The Translation Studies Reader*, ed. Lawrence Venuti, London & New York: Routledge, 2000, p. 113–118.

formuoti neprieštarinę (vidinio konflikto neimplikuojantį) lauką svarstyti apie dialoginį filmo ir literatūros ryšį bei šio ryšio funkcijas filmo įreikšminimo procese. Galimų terminų ratą šiam laukui sukurti siūlo intertekstualumo studijos.

Adaptation Studies: Literature vs. Cinema – Translation or Dialogue?

Summary

This article explores certain theoretical issues in adaptation studies, with a special focus on the intermedial aspects of screen adaptations of literary works. It aims to reexamine approaches to adaptation in order to define the reasons for the survival of “fidelity discourse”, since even those who have challenged the notion of a one-way interaction between literature and film have fallen into the heresy of fidelity criticism. An analytical review of adaptation studies clarifies several key issues. Firstly, the search for fidelity is stimulated by the notion of adaptation itself inasmuch as it presupposes the process of adjusting something to something else. Secondly, the main theoretical problems ensue from attempts to treat the process and the product as one, i.e., to refer to the processes of creation and reception simultaneously. And finally, the metaphors used in the theoretical analysis of adaptation – such as “transposition”, “transformation”, “transmutation”, “transmedialization”, and “transfiguration” – imply the action of transfer which is associated with an idea of (semiotic) translation. This idea suggests a hierarchical relationship between literature and film with the valuable primacy placed on the former, thus grounding any axiological evaluations of the changes carried out in a film version. The monologic nature of the idea of translation, which assumes a one-way interaction in which the listener is completely passive, corresponds with the monologic linear model of communication. This model becomes the basis of the exploration of adaptation from two perspectives (creation and reception), because it creates a link between the author of a literary text and the spectator of a film. The linear model *sender (author of literary work) → message (literary work) → textual receiver (adaptation) → addressee (spectator)* assigns the highest rights to the author of a literary text, disregards the function of a screenplay (which complicates the problem of re-presentation), deprives the moviemakers of their artistic rights, exposes the secondary status of

a film, and underestimates the multiformity and variety of cultural exchange in adaptation.

However, the studies of Robert Stam and Kamilla Elliott suggest a framework for an alternative approach. While neither Stam nor Elliott separate the processes of creation and reception, Elliott's conception of a reciprocal relationship between literature and film, and Stam's recommendation to pay attention to the several types of transtextual relations described by Gérard Genette, facilitate a shift away from the idea of translation. The logic of their argumentation brings adaptation studies into the sphere of multilayered and multifarious dialogue in which speaker and listener are considered to be equally active partners of communication. This dialogical sphere "proposes" another, spatial, conception of aesthetic communication: *text (adaptation/hypertext) – culture (texts of different media) – reader-spectator*. This conception replaces the metaphor of translation with that of dialogue. It creates the basis of an approach which could solve the "paradoxes of adaptation" inasmuch as it acknowledges the adaptation as a text which is not secondary and considers the process of its reception. It does not aim to define authorial intentions or solve the problem of fidelity. To the contrary, in the process of exploring hypertextual relations it discusses the significant differences between hypotext and hypertext instead of discussing transformations or changes. Moreover, it does not limit the cultural exchange present in adaptation to a hypertextual relationship. It considers adaptation as "a kind of multileveled negotiation of intertexts" (Stam, "Beyond Fidelity", p. 67). It explores the ways in which the movie-adaptation configures a dialogue with other works of different media in order to define the strategies of meaning this multilayered dialogue creates. Thus, it abandons the idea of the primacy of literary text and axiological conclusions, and, finally, disputes the legitimacy of the term of adaptation as such.

Keywords: adaptation, film adaptation, translation, transposition, hypertext, intertextuality, intermediality
