

ADAPTACJA FILMOWA JAKO PRZYKŁAD ZJAWISKA INTERMEDIALNOŚCI

AGNIESZKA OGONOWSKA*

I

Problem adaptowania tekstów literackich na język audiowizualny wymusza na badaczach wypracowanie nowych narzędzi analizy i badań. Intermedialność określa zdolność ich funkcjonowania w nowych mediach; w kontekście Internetu pojawia się zjawisko literetu, czyli literatury w sieci oraz literatury sieciowej, w kontekście filmu i telewizji, a także – coraz częściej – gier komputerowych – zagadnienie adaptacji, kolejno: filmowej, telewizyjnej i „komputerowej”. W polu relacji między literaturą a Siecią szczególnego znaczenia nabierają takie zagadnienia, jak: remediacja druku, czyli funkcjonowanie piśmienności i pola tekstu w nowych środowiskach medialnych, hipertekst jako szczególna forma tekstu, a zarazem proces jego konstrukcji, czy też zjawisko interaktywności, związane z performizacją zachowań odbiorczych.

Przez pojęcie „intermedialność” w kontekście adaptacji filmowej, teatralnej i telewizyjnej rozumie się zatem „ogół zjawisk towarzyszących zmianie medium przy przekazie komunikatów wszelkiego typu”¹. W roli medium mogą wystąpić zarówno środki przekazu (dyspozytywy medialne, np. telewizja, kino, komputer), jak również specyficzne dla nich systemy sygnifikacji, odpowiedzialne za kreowanie znaczeń czytelnych dla odbiorcy. Te ostatnie znajdują swój wyraz w postaci różnych tekstów kultury, np. filmów, reklam, programów telewizyjnych itd., które nie tylko funkcjonują dla swoich użytkowników w kategoriach uniwersum znaków, ale także – a może przede wszystkim – pola wytwarzanych za ich pośrednictwem znaczeń.

Adaptacja w kontekście zjawiska intermedialności jawi się zatem jako pole/pola wyboru elementów znaczących (paradygmat) oraz reguł ich łączenia (syntagma) w całkowicie nową jakość: tekst kultury obdarzony autonomicznym statusem ontologicznym. Co prawda, owa autonomia może podlegać podważeniu,

* Agnieszka Ogonowska – dr hab., prof. Uniwersytetu Pedagogicznego im.KEN w Krakowie, kierownik Katedry Mediów i Badań Kulturowych.

¹ R. Lewicki, J. Ohnheiser, *Przedmowa. Intermedialność w polu widzenia neofilologa* [w:] *ibidem, Intermedialność*, Lublin 2001, s. 10.

choćby w kontekście zjawiska intertekstualności, czy tak się jednak stanie, w dużej mierze zależy od poziomu kompetencji kulturowej przeciętnego odbiorcy. Warto jednak pamiętać, iż o ile wspomniane zjawisko „intertekstualności” realizuje się wyłącznie w relacji między tekstami, ewentualnie między tekstem a rzeczywistością zewnętrzną², o tyle zagadnienie intermedialności „rozgrywa się” w tym samym obszarze, lecz dodatkowo uzupełnione zostaje o kontekst medium, a więc środka/środków przekazu dla tych tekstów.

We wcześniejszej refleksji teoretycznoliterackiej można spotkać pojęcia próbujące oddać specyfikę oraz konsekwencje (estetyczne, epistemologiczne, ontologiczne, genologiczne) takich związków. Do nich z pewnością można zaliczyć terminy: korespondencja sztuk, czy też interferencja sztuk³. Nie bez znaczenia jest również idea *Gesamtkunstwerk* związana z romantycznym przeświadczeniem o możliwości zwielokrotnienia doznań estetycznych u odbiorców poprzez integrację różnych sztuk i mediów. Stąd też – jak słusznie zauważa Jürgen E. Miller – „Nie może zatem dziwić, iż Coleridge wprowadza w roku 1812 pojęcie ‘intermedia’, oznaczające konceptualną fuzję różnych mediów, którego programowo estetyczne implikacje owocują wielością intermedialnych dzieł sztuki”⁴. W wyniku tych realizacji założeń pojawiają się intermedialne gry poezji, dramatu, muzyki, malarstwa, teatru czy literatury, które uwalniając się z tradycyjnie przypisanych im mediów, konwencji, poetyk i gatunków, a także łącząc się w nową jakość, pogłębiają doświadczenia odbiorcze.

Termin „intermedialność” na teren sztuki i badań nad mediami audiowizualnymi wprowadził Dick Higgins. W swoim eseju *Intermedia* stworzył on podstawy rozważań nad tym zjawiskiem, upatrując jego rozwoju w sztuce awangardowej lat 60. i 70., a następnie ekspansji w sztuce interaktywnej lat 90⁵. Pod pojęciem „intermedia” rozumie on nie tylko różne środki przekazu, ale różne środki w y r a z u charakterystyczne dla tych pierwszych. Intermedialność traktuje zatem jako wyraz szczególnej fuzji, zespolenia, konsolidacji wielu pierwotnie istniejących niezależnie mediów⁶. W wyniku tego procesu kształtuje się całkowicie nowa jakość, która nie może być utożsamiana z pojęciem ‘medium mieszane’, czy też sprowadzana wyłącznie do hybrydy multimedialnej.

Yvonne Spielmann dodatkowo problematyzuje całą sprawę, wprowadzając do refleksji nad tym zjawiskiem szczególną ontologię mediów cyfrowych. Jak

² W tym kontekście pojawia się choćby zagadnienie referencyjności tekstów, a zatem badanie relacji między nimi a rzeczywistością, do której (udają że) się odnoszą. Por. teorię symulacji i symulaków Jeana Baudrillarda. Np. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, Warszawa 2005.

³ Por. np. T. Cieślukowska, J. Sławiński, red., *Pogranicza i korespondencje sztuk*, Warszawa 1980.

⁴ J. E. Miller, *Intermedialność jako prowokacja nauki o mediach* [w:] A. Gwóźdź, red., *Współczesna niemiecka myśl filmowa. Od projektora do komputera*, Katowice 1999, s. 136.

⁵ D. Higgins, *Intermedia* [w:] P. Rypson, red., *Nowoczesność od czasu postmodernizmu i inne eseje*, Gdańsk 2000.

⁶ D. Higgins, *Horyzonty*, op. cit.

zauważa autorka *Klocków do teorii intermedialności obrazu*: „W przypadku mediów cyfrowych mamy do czynienia z integracją na płaszczyźnie technicznego przetwarzania danych, tak iż skutek opracowania danych za pomocą wspólnej techniki ich rozdział zostaje zniesiony”⁷. Tym samym media cyfrowe „wymazują” ich pierwotną charakterystykę ontologiczną, przekładając wszystko na logikę specyficznego dla siebie języka. Zdjęcie wykonane aparatem analogowym i fragment malowanego ręcznie obrazu, a także kartka książki mogą zostać zeskanowane i wprowadzone w nowe środowisko cyfrowe, tworząc w jego obrębie całkowicie nową jakość. W sensie technicznym nie jest to już hybryda analogowo-malarsko-literacka, ale tekst wyrażony w kodzie zero-jedynkowym poddający się dowolnym modyfikacjom.

2

Tekst literacki funkcjonujący jako medium drukowane cechował się przede wszystkim zamkniętą strukturą kompozycyjną; podstawa materiałowa dzieła wyznaczała jego początek i koniec, a spis treści strukturował linearny i skończony kierunek lektury⁸. Pole tekstu rozumiane jako karta książki funkcjonował w roli interfejsu wprowadzającego czytelnika w rzeczywistość świata przedstawionego w utworze. Procesy interpretacji związane z krytyczną lekturą tekstu rozumianego jako ciąg uporządkowanych znaków graficznych otwierały przed odbiorcą pola znaczeń, często alternatywne czy nawet niezaplanowane przez autora tekstu.

W przypadku adaptacji filmowej literatura pełni rolę użytkową, ponieważ funkcjonuje jako pewna wstępna propozycja fabularna, strukturalna, estetyczna czy ideologiczna. Możliwość funkcjonowania tekstu pisanego w obrębie medium filmowego czy telewizyjnego nie ogranicza się wcale do problemów przekładu intersemiotycznego, bowiem to nie tyle kwestia odrębnych „języków” decyduje o specyficie każdego z mediów, ale specyficzna ich logika. Wyraża się ona zarówno w generowanych przez nie tekstach, strategiach nawiązywania kontaktu z użytkownikami, jak również w zbiorze oczekiwań recepcyjno-odbiorczych wyznaczanych zarówno przez znajomość tradycji literackiej, filmowej czy telewizyjnej, jak również przez pole bieżących doświadczeń audiowizualnych odbiorcy.

Zagadnienie adaptacji tekstów literackich na potrzeby innych mediów obejmuje nie tylko zależności między samymi mediami, ale również rzeczywistość społeczną, polityczną i kulturową, w jakiej są zanurzeni zarówno sami adaptatorzy, jak i odbiorcy tworzonych przez nich produktów. Ci ostatni stanowią wyzwanie dla producentów współczesnych produktów kulturowych (pisarzy, scenarzystów, producentów telewizyjnych czy reżyserów filmowych) także i dlatego,

⁷ Y. Spielmann, *Klocki do teorii intermedialności obrazu* [w:] A. Gwóźdź, *op. cit.*, s. 159.

⁸ Nie licząc oczywiście przypisów czy bibliografii, które na zasadzie protohipertekstualności odsyłają czytelnika do rzeczywistości innych tekstów i kontekstów.

że ci ostatni nie stanowią grupy homogenicznej. Czytelnicy literatury, odbiorcy filmów czy telewidzowie to użytkownicy o bardzo zróżnicowanych kompetencjach kulturowych, w tym także literackich i audiowizualnych. To członkowie wspólnot dyskursywnych silnie związanych z rzeczywistością określonego typu tekstów. Zmienna ta wpływa w sposób znaczący na aktualizowane przez nich konteksty i produkowane znaczenia zarówno podczas lektury książki, jak i procesów oglądania, np. filmu w kinie czy w telewizji.

3

Aby zrozumieć genezę postrzegania adaptacji utworów literackich w kontekście zjawiska intermedialności należy zwrócić się ku przypomnieniu historycznych, społecznych i technologicznych źródeł intermedialności samego filmu. W perspektywie diachronicznej wczesną ewolucję kinematografu, tzn. do pierwszej dekady XX wieku, można rozpatrywać, biorąc pod uwagę trzy momenty. Po pierwsze, wprowadzenie tej nowej technologii do użytku: kinematograf był wówczas postrzegany jako kolejny wynalazek techniczny, który funkcjonował – jako źródło atrakcji – np. obok aparatu rentgena⁹. Potem nastąpił etap fascynacji nim jako aparatem służącym rejestracji rzeczywistości, dokumentowaniu na taśmie filmowej obrazów zmieniającego się świata (bazinowski ‘kompleks mumii’).

I wreszcie nastąpił – około roku 1907 – kryzys tej pierwszej formuły kina, bazującej przede wszystkim na tradycji dokumentalnej reprezentowanej przez twórczość braci Lumière, jak również iluzjonistycznej związanej z osobą George’a Mélièsa, a wcześniej poetyką teatru Robert-Houdin. Kryzys ten miał przede wszystkim wymiar ekonomiczny. Dotychczasowi odbiorcy tych wczesnych filmików bardzo szybko znudzili się obecnymi tam i powielanymi w nieskończoność chwytami, rozwiązaniami kompozycyjnymi czy fabułami, a przez to zaczęli odchodzić od kin w poszukiwaniu nowych atrakcji. Warto jednocześnie przypomnieć, iż pierwsze dzieła filmowe zarówno ze względu na swoją długość, jak i na poziom artystyczny nie mogły funkcjonować jako samodzielne widowiska filmowe. Stąd też brała się obecność wędrowych kinematografistów na różnego rodzaju jarmarkach, kabaretach, variétés czy w cyrkach. W obrębie takich, zróżnicowanych pod względem typu oferowanych widzom atrakcji, sytuowały się pierwsze pokazy filmowe. Funkcjonowały one zatem jako część specyficznego widowiska intermedialnego, w którym krzyżowały się nie tylko różne media przekazu, ale również poetyki, style czy metody nawiązywania kontaktu z publicznością. Bardzo szybko okazało się, że i ta formuła na dłuższą metę nie zda egzaminu. Pojawiała się jednak pewna nadzieja uratowania sytuacji, bowiem część

⁹ J. Cywjan, *Rentgen, chirurgia, mikroskop w semiotyce wczesnego kina (Próba postawienia zagadnienia)* [w:] T. Szczepański, B. Żyłko, red., *Cudowny kinemo. Rosyjska myśl filmowa*, Gdańsk 2001.

widzów zobaczyła w kinematografie nie tylko wynalazek techniczny i nową formę poznania naukowego, ale także medium przekazu dla sztuki wysokiej. Ten cudowny mariaż filmu z literaturą, teatrem i operą wiązał się również z próbą przyciągnięcia nowej publiczności: wykształconej, zamożnej, posiadającej wyrafinowane gusta, a przez to przyzwyczajenie jej do nowych form aktywności kulturowej. Poprzez związanie filmu z kulturą elitarną próbowano podnieść jego status jako rozrywki adresowanej nie tylko do masowej publiczności, ale także odbiorców o wyższym poziomie kompetencji kulturowej. Z drugiej strony, pierwsze adaptacje dzieł literackich, teatralnych czy operowych na ekran stały się ważnym elementem demokratyzacji kultury. Służyły bowiem włączaniu dużych rzesz widzów do uczestnictwa w szczególnym doświadczeniu wizualnym, które odsyłało ku rzeczywistości innych pre-tekstów.

4

Od tego momentu wysiłki osób związanych z przemysłem kinematograficznym idą w kierunku związania filmu już nie z techniką, ale z kulturą oraz nowym doświadczeniem partycypacji w przedstawieniu intermedialnym. Pierwsi twórcy próbowali za jego sprawą opowiadać historię. Podstawowym utrudnieniem na drodze do realizacji tego celu okazał się brak specyficznych wzorców narracyjnych. Literatura i teatr stały się dla nich swoistą skarbnicą takich rozwiązań, natomiast adaptowane utwory literackie na tyle znane widzom, że bez trudu mogli rozpoznać ich „odpowiedniki” na ekranie. Niedostatki technologiczne (niska jakość obrazu, brak dźwięku), niski status społeczny sztuki oraz ubogi „język” sprawiły, że około roku 1908 pojawiła się koncepcja filmu artystycznego w wersji „Film d’Art”. Była to również nazwa paryskiej wytwórni filmowej, działającej do 1912 roku, która produkowała swoiste widowiska ekranowe będące sfilmowanymi spektaklami teatralnymi. Pod hasłem „wielkie dramaty sceniczne na scenie” nową formułę kina zainicjowano filmem *Zabójstwo księcia Gwizjusza* (17 listopada 1908 roku) w reżyserii Henri Calmette’a. „Próba wprowadzenia filmu w krwiobieg kultury wysokiego obiegu – zauważa Małgorzata Hendrykowska – za pośrednictwem teatru i literatury oparta została o ten typ tradycji artystycznej, którą w odróżnieniu od «Robert-Houdin» nazwiemy «tradycją Comédie Française». Stały za nią nazwiska wielkich dramaturgów i kompozytorów, a przede wszystkim grona aktorów tej najlepszej teatralnej sceny. Jednocześnie, w trosce o czystość artystycznego widowiska, zabiegając o prawo uczynienia z filmu «prawdziwej sztuki», ograniczono do minimum poszukiwania w sferze techniki filmowej, sprowadzając jej funkcję wyłącznie do rejestracji fragmentów teatralnego przedstawienia”¹⁰. Paradoksalnie zatem intermedialność filmu,

¹⁰ M. Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przetomu stuleci 1895–1914*, Poznań 1993, s. 171.

rozumiana jako możliwość wykorzystania go w charakterze medium dla form teatralnych, zastopowała ewolucję samego kina oraz jego autonomicznych środków wyrazowych. Ponadto, bardzo szybko okazało się, iż sfilmowane przedstawienie teatralne traci na swojej pierwotnej atrakcyjności. Statyczność teatralnych dekoracji i kostiumów, wzorce gry aktorskiej, brak głosu odebrały filmowi to wszystko, co decydowało o jego atrakcyjności: ruch, stosunkowo szybkie tempo akcji, wykorzystywanie plenerów. Istotnym elementem decydującym o kryzysie formuły Filmu d'Art była również tematyka tych przedstawień, która nie korespondowała z doświadczeniami egzystencjalnymi ówczesnej widowni.

5

Niepowodzenia filmu artystycznego z pewnością przyczyniły się do zwrotu twórców filmowych w kierunku literatury, zarówno wysokiej, jak i popularnej, w tym także zeszytowej. „Droga, która wiodła do stworzenia podstaw widowiska artystycznego za pośrednictwem teatru i literatury, była bardzo różna w różnych krajach. We Francji – pisze Hendrykowska – prowadziła od Film d'Art poprzez popularną w szerokich kręgach społecznych literaturę romantyczną (Hugo, Sue), w kierunku naturalistycznym. We Włoszech, w których silny był kult opery i tradycyjnego teatru bardzo długo pozostawała żywotna szczególna kompilacja operowo-teatralna (obecna w scenografii, technice gry aktorskiej etc.) znajdująca swój wyraz nie tylko w adaptacjach literackich. Odmienne, w znacznie mniejszym stopniu obciążone literacką tradycją, były związki filmu i literatury w Stanach Zjednoczonych [...], głównie dzięki indywidualnościom Blacktona i Griffitha – realizator filmowy najszybciej przestał być ilustratorem pierwowzoru literackiego, a więc w t ó r n y m t w ó r c ą, a stawał się jego interpretatorem”¹¹. Przypomnienie tych szczególnych uwarunkowań kulturowych związane jest z zastosowaniem różnych strategii adaptacyjnych, które ostatecznie determinują relację między zawartością tekstu filmowego a polem jego intermedialnych uwikłań. Jednocześnie, intermedialność analizowana w perspektywie historycznych i społecznych czynników określających rozwój kina i filmu, a następnie decydujących o ich związkach z literaturą i teatrem, prowadzi do trzech podstawowych znaczeń tego terminu.

Po pierwsze, film jawi się jako twór ze swej natury intermedialny, bo wykorzystujących elementy: fotografii, malarstwa, rzeźby, muzyki, opery, pantomimy, baletu czy – wspomnianych już wcześniej – dzieł literackich i przedstawień teatralnych. Ten rodzaj intermedialności związany z próbą ukonstytuowania się filmu jako pewnej całości znaczącej nosi nazwę wewnątrzmedialnej lub wewnątrzdiegetycznej.

Po drugie, jeśli wziąć pod uwagę etymologię samego pojęcia: inter-medialność oraz wspomnieć na ten etap rozwoju kinematografu, gdy podróżował on

¹¹ M. Hendrykowska, *op. cit.*, s. 180.

wraz z filmowcami po jarmarkach, cyrkach, kinoteatrach, kawiarniach, termin ten oznacza funkcjonowanie filmu jako elementu większej struktury przedstawieniowej. Obok występów cyrkowców, magików, dziwaków, rozmaitej proveniencji artystów wędrownych, którzy wspólnie tworzyli multimedialny występ dla publiczności spragnionej nie tylko atrakcji, ale również kontaktów z innym, „szerokim” światem.

Po trzecie, intermedialność jest związana z przełamaniem paradygmatu kinocentrycznego, a więc wyłącznie badaniem funkcjonowania filmu i praktyk odbiorczych związanych z odbiorem dzieła ekranowego w kinie. Nowe media, przede wszystkim wideo, telewizja i Internet „uwolniły” film, wprowadzając go w rzeczywistość innych środowisk medialnych, które zaczęły wpływać na sposób odbioru tego samego tekstu, ale istniejącego w zupełnie odmiennych środowiskach przekazu.

I w końcu, pojawia się czwarte, najbardziej przełomowe – z punktu widzenia współczesnej refleksji naukowej dotyczącej praktyk adaptacyjnych – znaczenie intermedialności. Otóż, w kontekście filmowej adaptacji tekstu literackiego można przyjąć, iż tekst literacki jest pewną formą, która zaczyna funkcjonować w różnych mediach, w tym przypadku w medium filmowym.

6

„Sensu opozycji medium–forma przydaje różnica: nie istnieje medium, które byłoby tożsame z jedną tylko formą, bo wtedy zostałoby z nią zrównane, w konsekwencji zatem wymazane jako medium. Ale też jedynie forma jest władna określić, co stanowi dla niej medium. Światło nie wyczerpuje zatem wszystkich możliwości fotografii, film nie wyczerpuje wszystkich możliwości ruchomego wizerunku, a wszystkie one nie wyczerpują wszystkich możliwości kina jako «medium notacji» powieści, dramatu czy opery [...] – konstatuje Andrzej Gwóźdź. I odwrotnie: ta sama forma może się wyrażać w różnych mediach [...]»¹². Tekst literacki z kolei, jako forma obejmuje nie tylko uporządkowane ciągi znaków i znaczeń aktualizowanych w procesie lektury przez czytelnika, ale również ideologię, historię swego powstania i motywację autora w tym względzie, częstokroć elementy autobiograficzne pisarza, jak również wszystkie związane z nim informacje znane odbiorcy i wykorzystywane podczas interpretacji tekstu.

Forma organizuje tekst w pewną całość znaczącą, jest „odpowiedzialna” za jego limitację (segmentację), jak również za jego charakterystykę genologiczną. W procesie adaptacji filmowej utworu literackiego dochodzi do przeniesienia tych elementów w rzeczywistość innego medium. Film staje się w tym przypadku medium dla formy (wyjściowej), jaką jest utwór literacki. Adaptacja, rozumiana jako

¹² A. G w ó ź d ź, *Technologie widzenia, czy media w poszukiwaniu autora: Wim Wenders*, Kraków 2004, s. 14.

proces, nie jest zatem prostą transpozycją elementów jednego systemu znakowego w drugi, a zatem nie sposób jej sprowadzać jedynie do przekładu intersemiotycznego. Dla przykładu, wspomniana wyżej ideologia rozumiana jako specyficzny system wartości wbudowany w każdy tekst (literacki, radiowy, reklamowy, telewizyjny) nie daje się „rozłożyć na czynniki pierwsze”. Ideologia – ujmując całą rzecz słowami Johna Fiskego – wytwarza znaczenia poprzez znaki¹³, co nie znaczy, że decydując się na zabieg adaptowania tekstu literackiego na ekran, można ją do nich całkowicie sprowadzić. Podobnie rzecz wygląda z innymi elementami. A zatem, adaptacja rozumiana jako przykład zjawiska intermedialności obejmuje praktyki związane z przystosowaniem danego tekstu do funkcjonowania w środowisku innych mediów. Każde medium z kolei traktować należy nie tylko jako swoistą technologię wytwarzania tekstów (maszynę dyskursywną, maszynę znakotwórczą), ale również aparat wymuszający na użytkownikach określone sposoby ich odbioru. Podstawową strategią obcowania z literaturą jest (linearna w swym charakterze) lektura: odbioru kinowego – procesy identyfikacji z rzeczywistością ekranową; odbioru telewizyjnego – odbiór programów w stanie dystrykcji¹⁴. Zatem, to także specyfika każdego medium, obok wizji adaptatora, decyduje o ostatecznym kształcie adaptacji – rozumianej jako finalny produkt działań adaptacyjnych.

7

Adaptator decydując się na wybór określonego utworu do adaptacji, kieruje się przede wszystkim dwiema grupami czynników. Pierwsza z nich to czynniki ściśle związane z właściwościami samego tekstu, a zatem: jego kompozycja i struktura, podstawowe elementy świata przedstawionego (bohaterowie, czas, przestrzeń) czy też wpisana weń ideologia. Istotną rolę może tu odgrywać również osadzenie dzieła w określonym procesie historycznoliterackim, a zatem zagadnienia związane z genotypem oraz fenotypem określonego utworu. Genotyp dzieła (literackiego, teatralnego, filmowego, telewizyjnego) określa relację konkretnego tekstu w stosunku do ogółu norm (literackich, filmowych, telewizyjnych), które doczekały się w jego ramach aktualizacji. Obejmuje zatem i wytycza pole architekstów dla konkretnego utworu. Dla przykładu, mogą to być reguły gatunku, formatu medialnego, czy nawet cechy określonej szkoły, nurtu, prądu, całokształtu twórczości poszczególnych autorów (pisarzy, reżyserów filmowych, teatralnych lub telewizyjnych). Genotypiczność utworu sytuuje go zatem w polu określonej tradycji: literackiej, teatralnej, filmowej, telewizyjnej.

¹³ J. Fiske, *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, Wrocław 1999, s. 208.

¹⁴ Wspomniana „dystrykcja” ma charakter wewnątrztekstowy, np. reklama telewizyjna pojawiająca się w trakcie oglądania filmu, lub zewnątrztekstowy. W tym ostatnim przypadku oglądając program telewizyjny w przestrzeni prywatnej, wykonujemy szereg dodatkowych czynności, które „nachodzą” na samą czynność oglądania, jak: rozmowa przez telefon, odkurzenie, jedzenie posiłku.

Fenotyp dzieła to zbiór tych atrybutów utworu, które wyróżniają go na tle przypisanej mu tradycji związanej z jego genotypem i stanowią o jego niepowtarzalnym charakterze. Każdy utwór, bez względu na typ systemu semiotycznego, który sobą reprezentuje, zawiera w sobie element powtórzenia (genotyp dzieła) oraz innowacyjności, zmiany, indywidualności (fenotyp dzieła). Dla adaptatora zwykle bardziej istotna jest fenotypiczność dzieła, ponieważ to elementy konstytuujące konkretny utwór stanowią podstawę intermedialnego „transferu”. Genotyp utworu natomiast może ułatwiać proces właściwego odbioru dzieła, bowiem jego użytkownik rozpoznaje w nim istnienie znanych mu powtarzalnych schematów narracyjnych, sposobów konstrukcji bohaterów oraz związanych z nimi konfliktów fabularnych, czy też możliwych scenariuszy ich rozwiązania. Owo rozpoznanie stanowi podstawę doświadczania przez użytkownika pozytywnych emocji. Bardziej kompetentni odbiorcy potrafią również usytuować adaptację w polu architekstowości przypisanej jej pierwowzorowi¹⁵.

Druga grupa obejmuje czynniki współczesne adaptatorowi, a także charakterystyczne dla potencjalnych odbiorców jego dzieła. Istotnym ich elementem jest również rodzaj oferowanych przez system kultury doświadczeń (literackich, medialnych), które w sposób istotny wyznaczają horyzont oczekiwań odbiorczych, jak również mieszczą się w polu alternatyw możliwych do wykorzystania przez twórców. Aktualne konteksty kulturowe, historyczne i polityczne determinują nie tylko wybór konkretnego utworu, będącego podstawą dalszych działań adaptacyjnych, ale również odpowiednie medium dla niego oraz strategie jego ponownej konkretyzacji w rzeczywistości nowego środka przekazu. Intermedialny transfer związany jest z pewną dekontekstualizacją pierwowzoru, a więc procesem polegającym na jego „wyjęciu” z pierwotnych ram, w jakich dotąd funkcjonował. Miller pisze wyraźnie: „*I n t e r m e d i a l n o ś ć* nie oznacza ani sumy rozmaitych koncepcji medialnych, ani usytuowania-między-mediami poszczególnych dzieł, lecz *z i n t e g r o w a n i e* estetycznych koncepcji poszczególnych mediów w postaci nowego kontekstu medialnego”¹⁶. Dzięki procesowi adaptacji dochodzi do rekontekstualizacji tekstu nie tylko w związku z osadzeniem go w rzeczywistości nowego medium, ale również przekształceniem samego utworu, a więc dostosowaniem zarówno jego cech fenotypicznych, jak i genotypicznych do nowej sytuacji komunikacyjnej, w jakiej będzie odtąd funkcjonował.

8

Nasuwa się zatem oczywiste pytanie: Co może trafić do filmu z utworu literackiego? Z pewnością może to być: fabuła, bohaterowie, specyficzna nastrojo-

¹⁵ Pisałam o tym szczegółowo: A. Ogonowska, *Tekst filmowy we współczesnym pejzażu kulturowym*. Kraków 2004, rozdz. 2. *Gry intertekstualne w kinie współczesnym*.

¹⁶ J. E. Müller, *op. cit.*, s. 152.

wość i poetyka pierwowzoru, system ideowy utworu literackiego czy zachowanie jego kolorytu historycznego i obyczajowego. Pole wyboru stanowi jednak dla twórcy adaptacji filmowej, teatralnej czy telewizyjnej nie tylko wyjściowy tekst, ale również dostępne mu środki wyrazowe i estetyczne oferowane m.in. przez aktualny poziom technologii kina czy filmu.

Jednocześnie warto pamiętać, że nowe media oraz związane z nimi obiegi kulturowe funkcjonują jako całkowicie nowe dyspozytywy wypowiedzi dla tekstów literackich. Te ostatnie istnieją w ramach nowych dla nich rzeczywistości medialnych, często niezależnie od swojego pierwotnego, a zatem literackiego zakotwiczenia. Częstokroć współczesny odbiorca różnych produktów medialnych rozpoczyna swoją edukację kulturową od obejrzenia adaptacji konkretnego utworu, która dopiero odsyła ku rzeczywistości tekstu wyjściowego. Okazuje się zatem, że nie tekst audiowizualny aktualizuje i konkretyzuje materię utworu literackiego, ale – tak jak w ostatnim przypadku – utwór literacki daje wykładnię tego, co wcześniej zostało przedstawione na ekranie projekcyjnym w kinie czy w telewizji.

Media elektroniczne tworząc dla literatury nowe środowiska funkcjonowania, wpływają jednocześnie zarówno na praktyki twórcze samych autorów, jak i na sposób promowania ich książek. Pojawiają się teksty literackie silnie zakotwiczone w materii rzeczywistości medialnej, coraz częściej spotkać w nich można również rozwiązania formalne dostosowane do poetyki, estetyki i koncepcji (pola) tekstu wykorzystywanych w mediach elektronicznych. Literatura poddając się praktykom adaptacyjnym, staje się tekstem do oglądania i słuchania, wpisuje się w ramy współczesnej kultury widzenia i słyszenia, natychmiastowej aktualizacji audiowizualnej. Ekran projekcyjny w kinie, ekran telewizji czy monitora komputerowego przejął na siebie funkcję natychmiastowej konkretyzacji utworów, która pierwotnie, tzn. podczas lektury książki odbywała się na poziomie procesów intrapsychicznych. Współcześnie za sprawą dywersyfikacji mediów oraz zjawiska intermedialności procesy oglądania świata przedstawionego na ekranie wypierają konieczność jego samodzielnej aktualizacji w procesie linearnego odczytywania tekstu. Intermedialność staje się zatem równocześnie strategią modernizacji samej formy podawczej oferowanej czytelnikowi przez „tradycyjną” literaturę. Obraz dając całościowe i skończone wyobrażenie utworu, zarazem pozbawia go jego potencjalności ukrytej między linijkami tekstu. Adaptacja filmowa utworu literackiego jest jego konkretyzacją narzuconą, a więc daną z zewnątrz i to wszystkim widzom tę samą.

Niezwykłe ciekawa sytuacja – z punktu widzenia badaczy tych zjawisk – rysuje się, gdy pojawiają się różne adaptacje filmowe tego samego utworu literackiego. To zjawisko wręcz inspiruje do podjęcia badań z zakresu swoistej komparatystyki obrazu w kontekście szczególnie realizowanej intermedialności.

Kolejne media funkcjonując w roli środków przekazu dla tekstów literackich, nie tylko modernizują ich formę ze względu na specyficzne właściwości własnego języka, ale także przyczyniają się do modernizacji ich warstwy treściowej, przystosowując ją m.in. do realiów współczesnego życia. Poprzez działania adaptacyjne dochodzi zatem do uniwersalizacji określonych konfliktów fabularnych czy typów bohaterów, poprzez umieszczanie ich w różnych kontekstach historycznych, narodowych, obyczajowych czy socjalnych, w zależności od preferencji samych adaptatorów. Dzięki temu teksty literackie zaczynają funkcjonować w roli matryc, na których opierają się adaptacje audiowizualne, nie tylko korzystając z ich materii, tkanki literackiej, ale również wykorzystując aurę istniejącą wokół nazwiska autora/autorki książek. Tak jak niegdyś film jako forma był analizowany przez pryzmat kategorii literaturoznawczych, tak też teraz – niejako *à rebours* – analizowana jest współcześnie literatura pod kątem możliwości wykorzystania wybranych tekstów na potrzeby ekranu. O tym decydują nie tylko czynniki immanentnie związane z samym utworem, ale również elementy należące do szeroko rozumianej przestrzeni społeczno-ekonomiczno-kulturowej. Dobrym przykładem może być tu (chwilowa) popularność konkretnego aktora lub (chwilowa) moda na twórczość wybranego prozaika, które decydują o wyborze konkretnego dzieła i determinują konkretyzację jego bohaterów poprzez odpowiedni dobór aktorów.

Komercjalizacja kultury wymusza na producentach wypracowanie strategii pozyskiwania potencjalnych konsumentów, którzy zanurzeni w rzeczywistości różnych tekstów nieustannie poszukują zarazem nowości, ale jednocześnie względnej stabilności, tak potrzebnej w obliczu nieustannych zmian, wymogu mobilności oraz konieczności posiadania ogromnych zdolności adaptacyjnych. Człowiek współczesny to człowiek konstruowany przez rozmaite formy dyskursu. Oferują one zarazem podstawy dla wtórnej socjalizacji, ale jednocześnie pozostawiają wrażenie bycia strukturami przechodnimi, o momentalnym, czy – lepiej – kontekstualnym statusie ważności. Media bardziej problematyzują aniżeli porządkują tę sytuację, ponieważ funkcjonują nie tylko w roli niezwykle efektywnych maszyn dyskursywnych związanych z produkcją różnych tekstów, ale jednocześnie tworzą całkowicie nowe kanały ich dystrybucji, nie zapominając także o własnej autopromocji.

Intertekstualność i intermedialność nie są jedynie strategiami komponowania tekstu, ale wpisują się w charakter współczesnego rynku mediów kształtowanego przez określone potrzeby konsumentów. Wartości estetyczne i artystyczne tychże produktów, przede wszystkim filmów, programów telewizyjnych, gier komputerowych i reklam zostały podporządkowane ideologii społeczeństwa konsumpcyjnego. Istotna staje się czytelność, forma, komunikatywność oraz atrakcyjność produktów, które najczęściej funkcjonują w podwójnej roli: jako znak samych

siebie, a zarazem szczególny desygnat związanej z nimi kampanii promocyjnej, polityki medialnej, ideologii określonego nadawcy. Ów podwójny status staje się świadectwem zakotwiczenia określonego tekstu w rzeczywistościach społeczno-kulturowych, które są względem niego zewnętrzne, a jednocześnie dopełniają jego wartość i znaczenie. Status wypowiedzi bez względu na jej „semiotyczny charakter” wyznaczają czynniki okołotekstowe, np. miejsce i pora emisji, czy wykorzystany w tym celu kanał dystrybucyjny. Nazwisko pisarza, scenarzysty czy reżysera staje się gwarantem określonego poziomu wykonania, zapowiedzią tematu oraz jego opracowania, a zarazem odnosi czytelników/widzów do specyficznego obszaru architekstowości. Nie jest on wyznaczony regułami gatunku, lecz atrybutami twórczości konkretnego autora oraz jego statusem w obrębie określonych wspólnot dyskursywnych, np. czytelników Stephena Kinga, a nie sympatyków horroru. Pojęcie gatunku straciło swą informacyjną ważność w czasach kryzysu wielkich narracji, pojawiania się struktur przechodnich, rzec można postmodernistycznych, a jednocześnie znacznej segmentacji rynku konsumentów, dla których kategoria „film akcji” staje się już zbyt pojemna i chętniej widzą się oni w roli fanów J.-C. Van Damme’a, Arnolda Schwarzeneggera, Sylvestra Stallone’a, Stevena Seagala lub Brusa Willisa. Nie oznacza to, iż powrócił określony system gwiazd¹⁷, w tym wypadku męskich, ale wskazuje na określone przedsięwzięcia komercyjne, które w miejscu jednej kategorii, np. gatunkowej czy nawet estetycznej, ustanawiają nazwiska aktorów jako reklamę specyficznych doświadczeń kulturowych. Funkcjonują one jako ich zapowiedź.

10

Nowe media: telewizja cyfrowa, odtwarzacz DVD-Video, czy płyt CD-ROM i Video-CD to nie tylko nowe formy dystrybucyjne kina¹⁸, ale równocześnie coraz to nowsze i coraz bardziej nowoczesne środki przekazu, tworzące alternatywne obiegi kulturowe. Funkcjonowanie filmu w przestrzeniach intermedialnych oznacza współcześnie co innego, niż w początkach jego rozwoju, gdy traktowano go jako technikę rejestracji obrazów świata, a dopiero później jako nową formę działań artystycznych i praktyk twórczych. Intermedialność, zwłaszcza wewnątrzdiegetyczna filmu, była niejako koniecznością na drodze uzyskania przezeń autonomii, i jako medium, i jako formy. Intermedialność zewnątrzdiegetyczna stanowiła w początkach rozwoju filmu szansę do zaistnienia w szerokich

¹⁷ System gwiazd został zapoczątkowany jako strategia komercyjna przez wytwórnie filmowe, a następnie media masowe; jego początki sięgają kina niemego, natomiast szczytowy okres rozwoju przypada na lata 1920–1950 związane z ekspansywnym rozwojem kina amerykańskiego oraz światowego przemysłu filmowego. Polegał na budowaniu popularności aktorów poprzez odpowiedni dobór ról, a równolegle na umiejętnym kreowaniu obrazu ich życia prywatnego; wszystko po to, by zainteresować widzów i przyciągnąć możliwie liczną publiczność do kin.

¹⁸ Por. A. G w ó z d ź, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Kraków 2003, s. 14.

kręgach społecznych. Warto jednocześnie zauważyć, iż z początku publiczność tych intermedialnych widowisk skupiała swoją uwagę na samej technologii projekcji obrazów, która przenosiła uwagę z filmu jako formy przekazu na pracujący projektor; upatrując w tym ostatnim główne źródło atrakcji¹⁹. Od chwili (prób) adaptacji tekstów literackich film stał się dla nich medium przekazu, podnosząc w ten sposób własny status społeczny oraz przejmując specyficzne wzory budowania narracji.

Nowe media objęły również swym oddziaływaniem teksty literackie, tłumacząc je na język nowej audiowizualności lub/i dostosowując je do funkcjonowania w nowych środkach przekazu. Adaptacja filmowa jest innym przykładem intermedialności aniżeli literatura sieciowa, w obu jednak przypadkach – i to jest cecha wspólna – zmienia się sposób doświadczania pierwowzoru ze względu na charakterystykę nowych dyspozytywów wypowiedzi. Klasyczna lektura książki zostaje zatem wyparta przez procesy oglądania lub nawigacji po przestrzeniach Sieci. Funkcjonowanie tekstów literackich w nowych mediach podlega innym determinantom aniżeli intermedialność filmu, mimo iż w rozwoju obu mediów – drukowanego i audiowizualnego – można odnaleźć miejsca przecięcia. Film spełniał i spełnia medium przekazu dla literatury, telewizja i Internet funkcjonują jako medium przekazu dla filmu, także w sytuacji gdy stanowi on adaptację tekstu literackiego. Nie jest wykluczone, iż przyszłość realizacji literackich będzie związana wyłącznie ze środowiskiem tych nowych środków przekazu, które – z czasem całkowicie – wyprą książkę jako (zbyt) tradycyjne medium drukowane.

Agnieszka Ogonowska

FILM ADAPTATION AS AN EXAMPLE OF INTERMEDIALITY

Summary

This article deals with the problem of film adaptation of literary works from the perspective of intermediality. The article examines the concept of intermediality and its understanding of the film as an intermedial text. Finally, the article assesses the consequences of the 'translation' of a literary work into other media and media formats. Intermediality, the author concludes, is conditioned by the contemporary media market, which in turn is shaped – to a large extent – by various forms of consumer demand.

¹⁹ A. G w ó ź d ź, *op. cit.*, s. 26