



# ADAPTÁCIÓS GUBANC

# GUBANC

**B**ár első látásra egyértelműnek tűnhet az adaptáció fogalmának meghatározása (legelőször mindenkinek valószínűleg az irodalmi művek színpadi vagy filmes feldolgozásai jutnak eszébe), valójában azonban nagyon is problematikus. Részben azért, mert képtelenség egy elmélettel lefedni az adaptáció minden aspektusát – gondoljunk csak a történelmi, kulturális, kontextuális, ideologikus és gazdasági szempontokra, amelyek az utóbbi évtizedekben megjelentek az addigi szemiotikus, textuális, generikus (generic) és mediális aspektusok mellett, s akkor még az intertextuális és intermediális aspektusról nem is beszéltünk (ld. bővebben Elliott 2013). Másrészt az adaptációk legfőbb jegye, mondhatni ontológiai tulajdonsága éppen a változékonyság, ami lehetővé teszi túlélésüket, hogy adaptálódni tudjanak az örökké új feltételekhez – ez az, ami szintén megnehezíti fogalmi megragadhatóságukat.

A film megjelenése óta jelent meg az igény, hogy az adaptációk elméletével behatóbban foglalkozzunk, hiszen ez az a médium, amely – úgy tűnik – leginkább él az adaptációk adta lehetőségekkel. Vajdovich Györgyi hívja fel a figyelmünket arra, hogy a mozgókép megjelenésének első izgalmai után (történetesen, hogy a kép mozog) hamarosan megjelent az igény arra, hogy minél hosszabb és bonyolultabb történeteket mondjon el a film. Kézenfekvő volt tehát, hogy a filmek történeteket „kölcsonöztek” az irodalomból, mivel ez megkönnyítette munkájukat, s a téma kiválasztása helyett a filmre vitel (a technika) kérdéseivel foglalkozhassanak. „A korai adaptációknak volt azonban egy olyan előnyük is, amely ma már nem játszik

szerepet: mivel a néző jól ismerte a történetet, a filmnek nem kellett hosszú időt elfecsérelnie a szereplők, a helyszínek és a situáció bemutatására. Egyes esetekben el is hagyták ezeket az elemeket.” (Vajdovich 2006, 678.) A némafilm korszakában ez a szempont még fontosabb volt, ezért nyúltak a rendezők olyan témákhoz, mint Krisztus élete, vagy olyan bestsellerekhez, mint a *Tamás bátya kunyhója* Beecher Stowe-tól. Másrészt, ezek a címek garantáltan becsalogatták a nézőt a moziba.<sup>1</sup>

S bár a történetek „kölcsonözése” nem csupán a film sajátossága, mégis, főként erre a műfajra jellemző, hogy a jelenség gyakran negatív megítéléssel szembesült – főként az olyan véleményekre gondolunk itt, amelyek az adaptációk másodlagosságát, s az irodalmi mű „eredetiségét” hangsúlyozzák. (Erre a felvetésre bármely eredetkritikát válaszul hozhatnánk, álljon itt Király Hajnal nagyon frappáns megfogalmazása: „A szövegközpontú megközelítés szerint egy szöveg eredete mindig egy másik szöveg: ekképp az »eredeti szöveg« megnevezés önmagában egy paradoxon, hiszen az »eredeti« mint »abszolút első« tulajdonképpen *eredetnélküliséget* jelent.” [Király 2007, 88.]) Ez az, amit az adaptációelmélet a hűségelv, hűségelmélet vagy hűségkritika kérdésének nevez, s amely az adaptációs folyamatok sokféle tipológiáját hozta létre, mint például a Wagner-féle transzpozíció–kommentár–analógia, vagy az Andrew-féle kölcsonözés–keresztelés–transzformáció (említi például Hutcheon 2006, magyarul ld. Hutcheon 2014) hármait stb., amelyek aszerint kategorizálják az adaptációkat, hogy milyen mértékű az egyezés az „eredeti” és az adaptáció között.

A 2013-ban megjelent *Adaptation Studies* című tanulmánykötet (szerkesztői Jørgen Bruhn, Anna Gjelsvik és Eirik Frisvold Hanssen) sorra veszi az adaptációs kutatásokat érintő új kihívásokat és új irányokat, amelyek olyan fogalmak mentén ragadhatók meg leginkább, mint a hűségelv kérdése, a textuális hálózati hatások, az adaptációk kétirányú értelmezése, illetve olyan elgondolások segítségével, amelyek az adaptációkat a kulturális folyamatok átfogó nagy elméletek (grand theories) részeként értelmezik (Bruhn–Gjelsvik–Hanssen 2013) – mindezeket röviden összefoglaljuk.

Annak ellenére tehát, hogy a hűségelvet<sup>2</sup> érintő diszkurzust mára már többszörösen is elvetették,<sup>3</sup> mégsem lehet teljesen figyelmen kívül hagyni. Hiszen az adaptációról beszélve önkéntelenül is összehasonlításokba ütközünk, s ha ezt az összehasonlítást nem hátrányként, negatív értelemben használjuk, akkor az egyik szöveget a másikhoz való viszonyában vizsgálhatjuk, kimutatva azok hasonlóságait és különbözőségeit az egyes szinteken (gondolhatunk itt főként az intermedialis kutatást, vagy a médiaelméletet érintő kérdésekre).

Egy következő kitapintható elmozdulás az adaptációkutatásban, hogy az úgymond egy-az-egyhez kapcsolaton túllépve (ami általában egy regényt mint forrást és egy filmet érintett) az adaptációkat átfogóbban, a kulturális és textuális hálózatok függvényében értelmezik, ahol bármilyen textuális jelenség s a hatások bonyolult összefüggései is teret kaphatnak. Mindez összefügg azzal is, hogy az adaptációs folyamat többé nem értelmezhető kizárólag egyirányú (one-directional) jelenségként, amely egy forrástól egy bizonyos eredmény felé mutat, sokkal inkább dialektikus folyamatként ragadható meg, amelynek során a forrás maga is változik, alakul. Jørgen Bruhn tanulmányában Borges irodalomértelmezését hívja segítségül, aki az irodalomtörténetet is egy nyitott és képlékeny struktúraként fogalmazta meg, amely képes mindig újrastrukturálni önmagát, mihelyst egy újabb nagy hatású mű megjelenik az irodalmi színtéren. Gondoljunk csak arra, hogy James Joyce *Ulyssésének* megjelenése visszahatótt Homérosz *Odüsszeiájának* értelmezésére is (ld. Bruhn 2013, 69.). Továbbá Bruhn ide-sorolja azt a jelenséget is, amikor például egy regény újabb kiadásának borítóján képi vagy szöveges utalások jelennek meg annak filmes adaptációjára (73.) – nézzük csak meg az Európa Zsebkönyvek sorozatból Ken Kesey *Száll a kakukk fészkére* című regénye magyar fordításának címlapját, ahol Jack Nicholson láthatjuk a nagyszerű Forman-filmből, vagy a *Tágra zárt szemek* című Arthur Schnitzler-elbeszélés Stanley Kubrick-féle adaptációjából Nicole Kidmant kétféle Kalligram-béli kiadásának borítóján is stb., hogy a populárisabb műfajok példáit már ne is említsük.

Végül, de nem utolsó sorban az adaptációkutatásban olyan törekvések jelentek meg, amelyek az adaptációkat nem önmagukban, hanem kulturális jelenségként, így a kulturális átvitel (transfer), textuális, médiaspecifikumok és intermedialitás kontextusaiban vizsgálják. Utalhatunk itt John Bryantra, aki a „képlékeny szöveg” (fluid text) fogalmát az adaptációkra is alkalmazza, s ebből a nézőpontból „a műalkotás [tulajdonképpen] változatainak együttese; a  *kreativitás* meghaladja a magányos íróét, az *írás* pedig kulturális esemény, amely túlmutat a médiákon” (Bryant 2013, 47., ford. K. K.). A képlékeny szöveg tehát tulajdonképpen bármely mű, amelyik több változatában létezik, s amelyek esetében a változatok létrejöttének elsődleges oka valamiféle átdolgozás. Bryant az adaptációkat „kulturális átdolgozásokként” értelmezi, s a folyamatot a fordításhoz hasonlítja, hiszen miként a fordítók, úgy az adaptálók is új vagy más közönségek számára transzformálják át a szöveget, s ezáltal új körülményeket, problémákat szólítanak meg az adott kultúrán belül (Bryant 2013, 48.). A szerző továbbá kategóriákat állít fel, s különbséget tesz az adaptáció mint a származtatott (originating) mű *bejelentett újra-mondása* (announced retelling) s az *adaptív átdolgozás* (adaptive revision) között – az utóbbi az előbbihez képest kevésbé átfogó, sokkal inkább parciális jellegű –, de mindkettőt a származtatott vagy kölcsönzött szöveg *változatainak* (version) tekinti (uo.).

Említhetjük továbbá Linda Hutcheont, akinek 2006-os *A Theory of Adaptation* című kötete (amely azóta egy 2012-es második bővített kiadást is megélt) egy posztmodern elmélet, amely egyfajta formális és kulturális szintézisre törekszik. Már az angol címben szereplő határozatlan névelő is arra utal, hogy az övé *egy az* elméletek közül. Hutcheon felfogásában az adaptáció fogalmába ugyanúgy beletartoznak a videojátékok, élményparkok, honlapok, különböző zenei feldolgozások (cover verziók), képregényalbumok, operák, musicalek, balettek, színpadi- és rádiójátékok, mint a szélesebb körben tárgyalt mozifilmek és regények. „Elmélete inkább pastiche, mint rendszer, homályos határokkal, amely határok képlékenységet egyes tudósok üdvözlik, mások elégtelennek találják” – írja róla Kamilla Elliott (2013, 30–31., ford. K. K.). Elliott egyébként szintén azok között van, akik nem úgy gondolják, hogy az adaptációkutatónak egyezésre kellene jutniuk egy egyetlen – mindenki által – elfogadott elmélet vagy módszertan kapcsán, hiszen ez bármely terület halálát jelentené. Szerinte az adaptációknak olyan elméletekre és elméletírókra van szükségük, amelyek/akik *hozzájuk* alkalmazkodnak (kiem. Elliott, uo. 32.). „Az adaptációk arra tanítanak bennünket, hogy az elméletek nem jelezhetnek előre (predict) és nem vonatkoztathatók minden adaptációra minden időben és térben, nem csupán azért, mert

maga a terület túl nagy, de azért is, mert az adaptációk folyamatosan változnak és alkalmazkodnak (adaptálódnak).” (Elliott 2013, 34., ford. K. K.)

Elliott szerint „egy valóban interdiszciplináris adaptációelméletnek túl kell mutatnia az általános tudományos gyanúsítgatásokon, hogy *minden* tudományágat magába foglalhasson” (kiem. Elliott, Elliott 2013, 37. ford. K. K.). A szerző a posztmodern pastiche és a posztstrukturalista rendszertelenség (randomness) helyett Griselda Pollock javaslatával tud leginkább azonosulni, aki Mieke Bal „utazó fogalmakról” (travelling concepts) szóló munkájától inspirálódva – az egyes diszciplínákat átszövő fogalmi fonal felgöngyöltésére ösztönöz. Hiszen ez lehetővé teszi az adaptációs kutatások közötti formális/kulturális szakadékok áthidalását, mivel megengedi a fogalmak átjárhatóságát (concepts to travel) az egyes területek között (uo. 36.).

Egyetértünk Elliotttal, miszerint problematikus, s kissé kaotikusnak tűnhet Hutcheon adaptációfogalma, hiszen olyan jelenségeket próbál közös nevezőre hozni, amelyek meglehetősen különböző irányba mutatnak (gondolunk itt a képregények, mozifilmek, videojátékok, élményparkok stb. adaptációként való értelmezésére), Hutcheon viszont jól látja, hogy a jelenség, az adaptációs igény az élet minden területén jelentkezik,<sup>4</sup> s ilyen szempontból Hutcheon listája (ti. hogy mi sorolható az adaptáció fogalmába) akár tovább bővíthető, hozzáadva például az irodalomórákat, illetve az azokat leíró óravázlatokat.

Hutcheon az adaptációt a darwini evolúciós elméletre vezeti vissza, amely szerint a genetikai adaptáció lényegében egy adott környezethez való alkalmazkodás képességét jelöli. Szerinte ez a nyilvánvaló párhuzam sokkal előremutatóbb annál, mintha a hűségelv szempontjából vizsgálnánk az adaptációt, amely olyanira rátelepedett az adaptációkról folytatott diskurzusra, s annak negatív megítélését eredményezi, másodlagos jellegét hangsúlyozza. Tehát szerinte úgy kell tekintünk a narratív adaptációra, mint egy mutációs és alkalmazkodási folyamatra, melynek során egy történet beilleszkedik egy adott kulturális közegbe. Az adaptáció során pedig a történetek változnak, hiszen senki nem állíthatja, hogy azok nem megváltoztathatatlanok az idők során. S a legéletrevalóbbak nemcsak hogy túlélnek, de virágoznak, burjánzanak. A hutcheoni adaptációelmélet tehát tulajdonképpen a narratív adaptációjának narratív elmélete.<sup>5</sup>

Hutcheon az adaptációt három szempontból látta – lényegében a mű, a szerző és a befogadó nézőpontjai felől közelíti meg az adaptációkat (ld. Hutcheon 2006, magyarul ld. Hutcheon 2014):

1. az adaptáció mint *formai entitás* (formal entity) vagy *végtermék* (product) – tulajdonképpen egy bi-

zonyos mű/művek bejelentett és széleskörű transzponálása. Egyfajta „átkódolás” egy másik médiumba, illetve műfajba, miközben változhat a keret vagy a kontextus;

2. *alkotófolyamat*ként az adaptáció aktusa minden esetben (újra-)interpretációt és (újra-)alkotást foglal magába, s csupán nézőpont kérdése, hogy „kiszajátításként” vagy „átmentésként” éljük meg ezt a folyamatot;
3. a *befogadás folyamatát* tekintve az adaptáció az intertextualitás egyik formája (amennyiben a befogadó egyaránt ismeri a forrásművet és az adaptációt), amelyet az emlékezetünkben lakozó más művek által – ezek variált ismétlésén keresztül –, palimpszesztusként értelmezünk.

Hutcheon adaptációfelfogása nem „médiumspecifikus”, ugyanakkor fontosnak tartja kiemelni, hogy az egyes médiumok és műfajok, amelyekbe és amelyekből a történeteket átültetjük – merthogy nála az adaptáció alapvetően a narratíva adaptációja –, nemcsak hogy „formai létezőkként” jelennek meg, hanem ugyanakkor a közönség lekötésének különböző módjait képviselik, amelyeket hiba lenne egyfajta hierarchiába állítani. „Mindegyikükre jellemző – különböző módokon és különböző mértékben – a »bevonás« képessége, csakhogy némelyek ezt azáltal teszik, hogy *elmondják* a történeteket (pl. regények és novellák); mások *megmutatják* azokat (pl. az előadó-művészet összes médiuma); megint mások a fizikai és kinestetikus *kölcsönhatást* is lehetővé teszik számunkra (mint a videojátékok és az élményparkok esetében).” (Hutcheon 2006, XIV.)

A továbbiakban a fenti három irányba mutató adaptációértelmezést vizsgáljuk meg részletesebben. S bár az egyes kategóriákat különválasztjuk, láthatjuk, hogy a határok – csakúgy, mint az adaptációk maguk – képlékenyek, időnként összemosódnak.

## Adaptáció mint produktum

A definíciók általában azon a ponton kezdenek problematikussá válni, amikor az általános következtetések után a konkrét besoroláshoz érünk, s az adaptációelméletekre ez különösen igaz. Tulajdonképpen mi adaptáció, és mi nem az? Hutcheon úgy érzi, hogy az adaptációk fenti értelemben vett produktumként és (alkotó-, valamint befogadási) folyamatként való meghatározása elég tág ahhoz, hogy a filmes és színpadi produkciókon túl beleférjenek pl. a történelmi tárgyú képregények, zenébe ültetett versek, videojá-

tékok, az interaktív művészetek stb. Ugyanakkor lehetőséget ad arra is, hogy különbséget tegyen, határokat húzzon: például a „széleskörű transzponálás” egyfajta terjedelmet sejtet – nála ugyanis az adaptáció fogalmába nem férnek bele az utalások, vagy ha a másik mű csupán kurta visszhangként jelenik meg, sem a zenei mintavétel (sampling) legtöbb példája (de nem mindegyik?!), mivel ezek a zenének csupán rövid töredékét kontextualizálják újra.

Az adaptációk produktumként való vizsgálata transzgenerikus, illetve intermediális látásmódot igényel, főként, ha egyetértünk Hutcheonnal, és az adaptációt a narratíva transzformációiként értelmezzük. A kanadai gondolkodó felhívja a figyelmünket arra, hogy az adaptációt (mint produktumot) gyakran hasonlítják a fordításhoz, valamint a parafrázishoz. A kortárs fordításmélet szerint a fordítás egyfajta szövegek és nyelvek közötti tranzakció, s ezért – Susan Bassnettet idézve – „egy interkulturális és intertemporális kommunikációs tevékenység” (Bassnett 2002, 10.). Bassnett ugyanitt azt is hangsúlyozza, hogy a fordítás a szövegek „túlélését” teszi lehetővé, létrehozva azok „utóéletét”, tulajdonképpen egy új „eredeti” egy másik nyelvben (ld. uo.). S mivel az adaptáció a leggyakrabban remedializáció is, a fordítás metaforája ebben az esetben az egyik jelrendszerből egy másikba való átültetést jelenti. Nem szabad azonban azt sem elfelejtenünk, hogy az adaptációk nem az „eredeti” szöveget transzformálják, hanem az adaptáló értelmezését, „és mivel ezen értelmezés is a nézők számára jelek által kodifikálva közvetítődik, egy szöveg adaptációja többszörös áttételt jelent” (Füzi–Török, 2006).

Király Hajnal szerint az irodalmi adaptáció terminus<sup>6</sup> már önmagában is intermediális, sőt, pontosabban multimediális jelenség (Király 2007, 90.). Ha az intermediális megjelenési formáinak Irina O. Rajewski-féle felosztását vesszük alapul, az alapján vizsgálhatjuk az adaptációkat, hogy hogyan keverednek bennük az egyes médiumok<sup>7</sup>. Rajewsky a mediális transzpozíció–médiumkombináció–intermediális referencia hármasát jelöli meg az intermediális kapcsolatok lehetőségeiképpen. Mediális transzpozícióról (mint például a filmadaptációk) akkor beszélhetünk, amikor egy adott médium terméke egy másik médiumba helyeződik át. A médiumkombináció (az operát, színházat vagy a performanszokat sorolja például ide) kettő vagy több médium termékének kombinációját jelenti egy adott konstellációban. Harmadikként Rajewski az intermediális referenciát jegyzi (mint például bizonyos filmes technikák megidézése az irodalomban, az ekphraszisz), amelynek során az egyik médium egy másik médium termékére utal, s ebben a viszonyban konstituálja magát (ld. Rajewski 2006, 51–59.).

A médium kifejezés alatt nem csupán egy új struktúrát, hanem egyfajta kulturális szemantikai rendszert is kell látnunk, amelyek az átültetés során nem csupán aktualizálják az „üzenetet”, hanem saját jelentérendszerükbe illesztve fölül is írják azt. „Az adaptációk ennek megfelelően mintegy tételesen szemléltetik McLuhan azon kijelentését, mely szerint az új médium mindig tartalmává teszi a régi médiumot. Nem csupán az üzenet közvetítésének narratív módját, hanem a médium használatának tapasztalatát is, vagyis maga a használó válik tartalomává. Eszerint minden adaptáció nemcsak az *olvasóhoz*, hanem az *olvasóról* szól egyben, könyv és olvasója megváltozott viszonyát modellálja.” (Kiem. Király, Király 2007, 128.) Mind ezt legnyilvánvalóbban azok az adaptációk szemléltetik, amelyek az adaptáció aktusát teszik témájukká (ld. például az *Adaptáció* című filmet Spike Jonze rendezésében).

## Az adaptáció mint alkotófolyamat

Azzal szinte minden adaptációval foglalkozó szerző egyetért, hogy „az adaptáció az irodalmi mű egy lehetséges interpretációja” (Zsigmond 2010). Tehát a klasszikus imitációhoz hasonlóan, az adaptálás sem szolgai másolás, hanem egyfajta kisajátítási folyamat, amelyben a feldolgozott anyagot a szerző a sajátjává teszi. Hutcheon Walter Benjaminget idézi, miszerint „a történetmesélés minden esetben a történetek ismétlésének művészete” (ld. Hutcheon 2014, 98.), s mivel az adaptáció a másolás nélküli ismétlés (repetition without replication) vagy másként fogalmazva a variált ismétlés (repetition with variation) egy formája, ezért a változás elkerülhetetlen. S újra Hutcheont idézzük: „Az alkotók ugyanazokkal az eszközökkel élnek, amelyeket a történetmondók mindig is használtak: gondolatokat aktualizálnak, konkretizálnak; egyszerűsítő válogatást visznek véghez, másrészt fokoznak, extrapolálnak; analógiákat alkotnak; kritizálnak vagy éppen elismerésüket fejezik ki stb. De a történet, amelyet elmesélnek, valahonnan máshonnan származik, nem újonnan alkotott. Mint a paródiák esetében, az adaptációk nyílt és értelmezői kapcsolatban állnak az elsődleges – általában jellemzően »forrásnak« nevezett – szövegekkel” (Hutcheon 2006, 3., magyarul: Hutcheon 2014, 99.).

Márton László író, drámaíró a forrás kérdését egyáltalán nem tartja relevánsnak a színpadi adaptációk kapcsán, hiszen véleménye szerint a drámaírók feladata nem az eredeti történetek kitalálása, hiszen még a nagy drámai korszakokban is a népszerű témákat

dolgozták fel – leggyakrabban a görög mítoszokat írták újra. De köztudott az is, hogy Shakespeare is máshonnan „kölcsonözte” témáit. Márton tulajdonképpen minden színpadi művet adaptációként értelmez, mert szerinte nem releváns, hogy az, amiből kiindul, a mindennapi életből, a történelem eseményeiből vagy éppen egy irodalmi műalkotásból való. Szerinte sokkal lényegesebb a „hogyan” kérdése: „Én nem látok lényeges különbséget aközött, hogy valaki egy közismert regény közismert eseménysorát, egy újsághírt, riportot, krónikát [...], személyes élményt, személytelen halmányt, fejében kavargó fantazmagóriákat, isteni kinyilatkoztatást, ördögi kísértést vagy valami mást adaptált-e vagy ezek keverékét. Különbséget [...] jó és rossz művek, működő és működésképtelen szituációk, átgondoltságok és átgondolatlanságok, stílus és stílustalanságok között látok.” (Idézi Deres 2004, 119.)

Az adaptációk alkotófolyamatként való vizsgálata felveti a szerző kérdésének problémáját. A *Szerelmes Shakespeare* című film kapcsán írja Király Hajnal: „A film maga áladaptáció, amennyiben nem Shakespeare *Rómeó és Júliá*jának, hanem egy másik író – Tom Stoppard posztmodern drámaíró – bravúros szöveggönyvének adaptációja. Stoppard pedig – a műalkotás és szerzője autoritását, autonómiáját, zárt egységét tagadó gesztusként – valóban szöveggé konvertálja Shakespeare remekművét azáltal, hogy azt egy tágabb szövegbe, szociális-társadalmi-kulturális kontextusba, intertextuális hálóba helyezi.” (Király, 2007, 67.) Shakespeare tehát ebben az esetben nem a szöveg integritásáért felelős szerző (s ilyen pozícióról az adaptációk kapcsán eleve problematikus beszélni), hanem egy „tényező”, a szöveget körülölelő kontextus része, amely tulajdonképpen segít(het)i a szöveg értelmezését. Király ugyanitt *író és szerző* különbségét hangsúlyozza, „az előbbi a szöveget belülről, annak részeként, folyamatként szervezi, míg a szerző külső, a 18–19. századi irodalmi intézmény diszkurzusa által szentesített tényezőként lezárja azt és ezáltal műalkotássá teszi.” (Kiem. Király, 2007, 67.) Valószínűleg azért is beszélhetünk éppen Shakespeare kapcsán az ikonikus szerzőség dekonstrukciójáról, hiszen az újabb Shakespeare-kutatás is erre épül. Miként azt Király is hangsúlyozza, Shakespeare életművét nehézkes lenne meghatározni a szerzőség szempontjából, hiszen például színjátékai „félirodalmi nyersanyagoknak” számítottak, amelyeket azok színpadi megjelenítései tettek „befejettekké”, s a szövegek tulajdonosai is az azokat játszó társulatok, illetve később a kiadó volt. A szerzőnek ilyen értelemben – s miként arra Foucault is utal a *szerző-funkció* fogalmának egyik meghatározásával – leginkább a szövegek közti kapcsolat létrehozásában van szerepe.<sup>8</sup> „Az adaptáció esetében két szerző-funkció találkozása az intertextuális és in-

termediális kapcsolatok komplexitását, és egyben az olvasó-néző-funkció felértékelődését vonja maga után. (Király 2007, 69.)

## Az adaptáció mint az intertextualitás egy megvalósulása

Az adaptáció fogalma feltételezi, hogy ha egy műről és annak adaptációjáról beszélünk, az előbbi időben megelőzi az utóbbit. Tulajdonképpen jelen és múlt szembenállásáról beszélhetünk – legalábbis ami a művek megalkotásának idejét jelenti. Hutcheon ezzel kapcsolatban egy másik írásában (*In Defence of Literary Adaptation as Cultural Production* – Hutcheon 2007) könyv és film kapcsolatát elemezve arról ír, hogy előfordulhat, hogy az irodalmi „forrásmű” tapasztalati szempontból másodlagossá válik – abban az esetben, ha a befogadó először látta a filmet, s utána olvasta a könyvet. Ilyenkor az olvasás közben az olvasó úgy „látja” a szereplőket, ahogyan azokat a rendező elképzelte. Tehát a befogadást tekintve kisebb a jelentősége annak, hogy egy mű bejelentett vagy nem bejelentett adaptáció. Ha a befogadó nem ismeri az előzményt, a kérdés tulajdonképpen az, tudja-e értelmezni az adaptációt az adaptált mű ismerete nélkül.

Az olvasó, néző vagy a hallgató számára az adaptáció mint adaptáció (ti. amit adaptációként él meg) kétségkívül az intertextualitás egy fajtája, amennyiben a befogadó ismeri az adaptált szöveget. Hutcheon egyenesen „palimpszesztikus intertextualitásként” (Hutcheon 2006, 22.) jelöli az adaptációt, ha azt a befogadási folyamat felől tekintjük, s bár annak értelmezése a mindenkori jelenben történik, minden esetben a hagyomány újraértelmezését is érinti. Várad Ágnes minderről a következőket írja: „A megértés – a palimpszeszt struktúrájában maradván – a mindenkori felső réteg dekódolásának aktusában megy végbe. A hagyomány így a múlt darabjainak a jelenben történő értelmezése. Megértés nélkül hagyomány mint olyan – most itt szűkebb értelemben vett írásbeli tradícióról beszélek – nem létezhet” (Várad 1996).

A genette-i transztextualitás fogalma – vagyis „mindaz, ami a szöveget nyilvánvaló vagy rejtett kapcsolatba hozza más szövegekkel” (Genette 1996, 82.) – megkerülhetetlen a palimpszesztről, valamint az adaptációkról folytatott diszkurzusban is. *Transztextualitás* című írásában a szövegek közötti viszonyok lehetséges rendszerét foglalja össze.

1. Elsőként az **intertextualitást** sorolja fel a szerző, amelyet „két szöveg együttes jelenlétéből fakadó

kapcsolatként” (uo. 82–83.) definiál. Ennek explicit formája az idézet (jelölt és szó szerinti), kevésbé explicit a plágium (nem bevallott, de szó szerinti), legkevésbé explicit a célzás (kevésbé szó szerinti). Fontos hangsúlyozni, hogy az intertextuális kapcsolat (Genette itt Riffaterre-t magyarázza) „inkább [...] egy adott alakzathoz (részlethez) kapcsolódik, mintsem az együttes struktúrájában vett műhöz” (uo. 84.).

2. A második az a transztextuális kapcsolat, amely a tulajdonképpeni szöveg és annak **paratextusa** között áll fenn – cím, alcím, előszók, utószók, jegyzetek, illusztrációk, borító stb., amelyek a szövegnek egy (változó) környezetet teremtenek.
3. A következő a **metatextuális**, „általában »kommentárnak« nevezett kapcsolat, amely egy szöveget ahhoz a másik szöveghez köt, amelyről beszél, de amelyet nem feltétlenül idéz (idézik meg), sőt végső soron akár meg sem nevez” (uo. 85.).
5. Genette ezután (ötödikként!) az **architextualitást** említi, amely tulajdonképpen a rendszerbeli hovatartozást jelöli paratextuális szinten (címbelit vagy cím alattit, mint pl. *Költemények* vagy *regény*). Ha a jelölés elmarad, az valószínűleg azért, mert a hovatartozás evidens, vagy éppen azért, hogy bármiféle kategorizálást elkerüljön. Genette szerint végső soron nem is a szöveg, hanem a befogadó dolga, hogy meghatározza annak műfaji helyzetét.
4. Végül Genette visszatér a negyedik kategóriára, s részletesen tárgyalja azt, amit ő **hypertextusnak** nevez. Ez az a textuális viszony, ami az adaptációk szempontjából is meghatározó. „Ide sorolok minden olyan kapcsolatot, amely egy B szöveget (ezt *hypertextusnak* fogom nevezni) egy korábbi A szöveghez fűz (ez utóbbit pedig – természetesen – *hypotextusnak* nevezem), melyre nem kommentárként fonódik rá” (uo. 86.). Tehát a metatextussal ellentétben itt az A és B szöveg is fikciós mű, amit a befogadó irodalomként értékel. Genette példaként hozza, hogy az *Ulysses* és az *Aeneis* az *Odüsszeia* hypertextusai, a műveletet pedig *transzformációnak* nevezi. Genette egyenesen azt állítja, hogy „nincs olyan irodalmi mű, amely – valamilyen fokon és

az olvasatoktól függően – ne idézne fel valamely másik művet, ebben az értelemben tehát minden mű hypertextuális” (uo. 89.), s ez tulajdonképpen Kristeva intertextualitás-fogalmára rezonál. Csak-hogy egyes művek nyilvánvalóbban, explicitebben azok, mint mások. Itt nyomatékosítani kell az „olvasatoktól függően” kifejezést. Viszont ha abból indulunk ki, hogy egy mű interpretáció nélkül nem létezik, akkor hypertextuális viszonyról sem beszélhetünk, ha azt az olvasó nem tudja értelmezni, kibontani. Nem beszélve arról, hogy Hutcheon szerint az is értelmezés kérdése, hogy mit tekintünk „eredeti szövegeknek” (original texts in their own right) vagy adaptációnak.

Látható, hogy az adaptációról szóló diszkurzus sok irányba fut és sok az elvarratlan szál, viszont az olvasatok mintha mindig az olvasó/értelmező kezében futnának össze. Ha azonban a folyamat itt nem ér véget, hanem az értelmezés továbbírja önmagát, akkor további szempontok kerülnek be a folyamatba. Ez lehet az, amiről Király ír: „A szó mindig valaki másnak a szájából jön, félig mindig valaki másé. Akkor válik valaki sajátjává, amikor a beszélő betölti saját intenciójával, akcentusával, amikor kisajátítja a szót, adaptálva azt saját szemantikai és expresszív intenciójára. Azonban ez a birtokviszony sem végleges vagy egyoldalúan autoriter, mindig mások szavaihoz idomul.” (Király 2007, 93.) Így jutunk el a dialógus fogalmához, amelyben épp a birtokviszony lesz a legkevésbé fontos, hiszen nem az a kérdés, kinek a szövege, kinek az értelmezése, hiszen „a dialógusként tekintett fordításban vagy adaptációban a szó sosem válik egyik vagy másik beszélgető fél tulajdonává, nem rögzül egyik mellett sem, létmódját sokkal inkább a közöttiség, a viláldzás, a heterotópia jellemzi” (uo.).

Az adaptációkat tehát áthatja az intertextualitás, intermedialitás, vagy az interakció. Olyan közegről van itt szó, amelyben a vélemények kicserélődnek, amely élő és eleven, és amelyet nem egy elképzelt ideális (és elérhetetlen) kényszerképzet irányít, hanem abból indul ki, ami van, és a változó igényeket szem előtt tartva állandóan változik, alkalmazkodik, *adaptálódik*.



## BIBLIOGRÁFIA

- BASNETT, Susan. 2002. (1980). *Translation studies*. [online]. New York–London: Routledge [http://elearning2.uniroma1.it/pluginfile.php/136809/mod\\_resource/content/1/Translation%20Studies%20-%20Susan%20Basnett.pdf](http://elearning2.uniroma1.it/pluginfile.php/136809/mod_resource/content/1/Translation%20Studies%20-%20Susan%20Basnett.pdf) [2015. 03. 25.].
- BRUHN, Jørgen. 2013. Dialogizing adaptation studies: From one-way transport to a dialogic two-way process. In Jørgen Bruhn – Anna Gjelsvik – Eirik Frisvold Hanssen (szerk.). *Adaptation studies: new challenges, new directions*, London: Bloomsbury Academic
- BRUHN, Jørgen – GJELSVIK, Anna – HANSEN, Eirik Frisvold (szerk.). 2013. *Adaptation studies: new challenges, new directions*, London: Bloomsbury Academic
- BRYANT, John. 2013. Textual identity and adaptive revision: Editing adaptation as a fluid text. In Jørgen Bruhn – Anna Gjelsvik – Eirik Frisvold Hanssen (szerk.). *Adaptation studies: new challenges, new directions*, London: Bloomsbury Academic, 47–67.

- DERES Péter. 2004. Hol kezdődik a dráma, hol végződik a próza? In *Iskolakultúra* 22. évf., 5. sz. 115–121.
- ELLIOTT, Kamilla. 2013. Theorizing adaptations/adapting theories. In Jørgen Bruhn – Anna Gjelvik – Eirik Frisvold Hanssen (szerk.). *Adaptation studies: new challenges, new directions*, London: Bloomsbury Academic, 19–45.
- FOUCAULT, Michel. 1999. Mi a szerző? Ford. Erős Ferenc és Kicsák Lóránt. In uő. *Nyelv a végtelenhez*. [online]. Debrecen: Latin Betűk <https://hu.scribd.com/doc/98397923/Foucault-Michel-Mi-a-szerz%C5%91> [2015. 03. 25.].
- FÜZI Izabella – TÖRÖK Ervin. 2006. Verbális és vizuális intermedialitás: törés, fordítás vagy párbeszéd? In uő. *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*. [online]. Szeged, <http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/vir/tankonyv/intermedia/index.html> [2015. 03. 25.].
- GENETTE, Gérard. 1996. Transztextualitás. Ford. Burján Mónika. In *Helikon*. 42. évf. 1–2. sz. 82–90.
- HUTCHEON, Linda. 2006. *A theory of adaptation*. New York–London: Routledge
- HUTCHEON, Linda. 2007. In Defence of Literary Adaptation as Cultural Production. In *M/C Journal*. [online]. 10. évf. 2. sz. <http://journal.media-culture.org.au/0705/01-hutcheon.php> [2014. 03. 28.].
- HUTCHEON, Linda. 2014. Elmélkedés az adaptációról. Ford. Kuklis Katalin. In *Kalligram*. 23. évf. 12. sz. 98–102.
- KIRÁLY Hajnal. 2007. *Könyv és film között. A hűségelv feloldásának elméleti koordinátái az adaptációértelmezésben*. Doktori disszertáció. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem
- RAJEWSKY, Irina O. 2006. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. In *Intermedialitás*. [online]. 2006, 3. évf., 6. sz. 43–64. [http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6\\_rajewsky\\_text.pdf](http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf). [2011. 6. 12.].
- VAJDOVICH Györgyi. 2006. Irodalomból film. A filmes adaptáció néhány kérdése. In *Nagyvilág*. 51. évf. 8. sz. 678–692.
- VÁRADI Ágnes. 1996. Megőrzés és felejtés – Palimpszeszt. In *Palimpszeszt*. [online]. 1. évf. 1. sz. [http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/01\\_szam/02.htm](http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/01_szam/02.htm) [2014. márc. 28.].
- ZSIGMOND Adél. 2010. A filmes adaptáció mint értelmezői művelet. In *Látó*. [online]. 21. évf. 2. sz. 94–100. <http://www.lato.ro/article.php/A-filmes-adaptacio-mint-ertelmezoi-muvelet/1607/> [2014. 03. 28.].

## JEGYZETEK

- Az adaptációk nem elhanyagolható pénzügyi sikerének kérdésével is foglalkozik Linda Hutcheon *A Theory of Adaptation* című kötetében (Hutcheon 2006, illetve részlete jelent meg magyar fordításban, ld. Hutcheon 2014).
- „A hűségelmélet az adaptációt hatalmi viszonyként értelmezi, amelyen belül az adaptáló, a másodlagos szöveg létrehozója legfeljebb *ekvivalenciára* törekedhet, mindvégig tudatában lévén annak, hogy valaki *másnak* a szövegét alkotja újra, amely szöveghez alázattal viszonyul.” (Kiemelés: Király, Király 2007, 92.)
- Ennek az irodalma hosszú listát eredményezne, s ezt most mellőzzük. Szemléltetésképpen Hutcheonra hivatkozunk, aki felsorol néhány kifejezést, amelyekkel bizonyos szerzők az adaptációkat illették, mint pl. hűtlenség, áruulás, deformáció, perverzió, hamisítás, beavatkozás, megbecstelenítés stb. Ebből is láthatjuk, mennyire morális szempontok szerint ítélik/teik meg egyesek az adaptációkat.
- „Az adaptáció korszakát éljük, amelyben a felnövekvő generációk a *Hamlet*et Zeffirelli adaptációjában, Mel Gibson főszereplésében ismerik meg először. A popularizáció vádja is hárrítható azzal, hogy Shakespeare drámái, akárcsak a 19. század regényei, már magukban popularizációk: a bibliai, mitológiai történetek, legendák, az »arisztokratikus« románcok másodfokú szövegei. A popularizáció tehát nem devalválódást, egyszerűen csak repopularizációt jelent, amelynek kulturális hatása [...] egyáltalán nem elhanyagolható mértékű.” (Király 2007, 166.)
- Ugyanakkor például a videojáték-adaptációk elemzése során rámutat, hogy ott kevésbé a történet, mint inkább a történetvilág adaptálódik, amelyet „heterokozmosznak” is nevez – teret adva így több más lehetséges történetnek (ld. Hutcheon 2006, 13–14.).
- Az irodalmi adaptáció kifejezést problematikusnak tartjuk. Hiszen, ha jól értjük, olyan adaptációkra kell itt gondolnunk, amelyek „eredeti” egy irodalmi műalkotás. Ezzel szemben a filmes vagy zenei adaptációk esetében a jelzők az új médiumot jelölik, nem a kiindulási pontot.
- Rajewski egyébként az intertextualitás-fogalom remedializálásaként értelmezi az intermedialitás jelenségét.
- „A szerzői név bizonyos értelemben a szövegek határain mozog, elválasztja őket, letapogatja széleiket, kifejezésre juttatja vagy legalábbis jellemzi létezés módjukat. Manifesztálja a diskurzus bizonyos csoportjainak jelenlétét és visszatul arra, hogy e diskurzus milyen státuszt foglal el egy adott társadalmon és kultúrán belül.” (Foucault 1999)

**Kuklis Katalin** (1983): színházi neveléssel foglalkozik. Disszertációját – amelynek egyik fejezete az itt olvasható tanulmány – a pozsonyi Comenius Egyetem magyar tanszékén védte meg.