



# ELMÉLKEDÉS

Mit ? Ki ? Miért ? Hogyan ? Hol ? Mikor ?

## AZ ADAPTÁCIÓRÓL

„[A] mozi még mindig az irodalom másodhegedüse.”

*Rabindranath Tagore (1929)*

„Forgatókönyvet írni egy nagyszerű regény [George Eliot *Daniel Derondája*] alapján elsősorban egyszerűsítési munka. Itt nem csupán a cselekményre gondolok – habár különösen egy viktoriánus regény esetében, amely hemzseg a mellékszereplőktől és a mellékcelekményektől, szigorúan nyesni kell –, de az intellektuális tartalomra is. Egy filmnek a képeken keresztül kell közvetítenie üzenetét és viszonylag kevés szóval; kevésbé tolerálja a komplexitást, az iróniát, a köntőrfalazást. A munka rendkívül nehéz volt, sokkal nehezebb, mint amire számítottam. És, hozzá kell tennem, nyomasztó is egyben: engem a szavak sokkal jobban érdekelnek, mint a képek, és mégis, folyamatosan feláldoztam a szavakat és azok jelentéseit. Ha valaki azzal érvelne, hogy a film a képeken keresztül olyan óriási mennyiségű információt képes közvetíteni, amit a szavak csak megközelíteni képesek, akkor igaza lenne, de a megközelítés már önmagában is értékes, mert magán hordozza a szerző bélyegét. Lényeg a lényeg, nekem úgy tűnt, hogy a forgatókönyvem sokkal kevesebbet ér, mint a könyv, és hogy ez ugyanúgy vonatkozna a filmre is.”

*John North regényíró*

*Louis Begley Shipwreck (2003) c. regényéből*

### Bizalmaskodás és tiszteletlenség

Az adaptációk manapság mindenütt jelen vannak: a televízióban, a mozivászonon, a zenében és a színházban, az interneten, a regényekben és képregényekben,

a legközelebbi vidámparkban és játékkeremben. Ennek a mindenütt jelenvalóságnak a tudatosítására – s talán még inkább elfogadására – utal a tény, hogy filmek készültek magáról a folyamatról, gondolunk itt Spike Johnson *Adaptációjára*, vagy Terry Gilliam *Elveszve La Manchában* című filmjére – mindkettő 2002-ből. A tévésorozatok szintén felfedezték az adaptáció aktusát, gondoljunk csak a tizenegy részes BRAVO dokumentumfilm-sorozatra „Page to Screen” (Papírlapról a képernyőre) címmel. Ugyanakkor az adaptációk nyilvánvalóan nem számítanak újdonságnak; Shakespeare a papírlapról a színpadra helyezte át kora kultúrájának történeteit, hozzáférhetővé téve azokat egy teljesen új közönség számára. Aiszkhülosz, Racine, Goethe és da Ponte szintén új formában mondta újra az ismerős történeteket. Az adaptációk olyannyira a nyugati kultúra részei, hogy igazolni látszanak Walter Benjamin azon meglátását, miszerint „a történetmesélés minden esetben a történetek ismétlésének művészete” (1992, 90). S mindazok, akik évszázadokon át ilyen buzgón adaptáltak, bizonyosan nem igényelték a biztatást, s számukra közhelyként hatottak volna T. S. Eliot vagy Northrop Frye ma oly kultikusnak számító kijelentései, miszerint: a művészet más művészetből származik; a történetek más történetekből születnek.

Mindazonáltal mind a tudományos bírálatok, mind a folyóiratok recenziói leggyakrabban úgy könyvelik el a kortárs populáris adaptációkat, mint valamit, ami másodlagos, származtatott, „megkésett, középszerű, vagy kulturálisan alsóbbrendű” (ahogy azt Naremore megjegyzi, 2002, 6). Ez az, amit Louis Begley regény-

író-adaptálója kifejti a fent idézett mottóban; de vannak ezeknél kétségkívül erősebb és moralizálóbb kifejezések, amelyeket az irodalmi alkotások filmes adaptációira szokás alkalmazni: „hamisítás”, „beavatkozás”, „megbecstelenítés” (listázza McFarlane, 1996, 12), „árulás”, „deformáció”, „perverzió”, „hütlenség” és „megszentségtelenítés” (gyűjtötte Stam, 2000, 54). Maga az elmozdulás az irodalmitól a filmes vagy televíziós felé pedig egyesek szerint lépés a „megismerés szándékosan alsóbbrendű formája felé” (Newman, 1985, 129). S bár az adaptációk becsmérői úgy érvelnek, hogy „a világ összes rendezői Seherezádejája sem ér fel egy Dosztojevszkijjellel” (Peary–Shatzkin, 1977, 2), úgy tűnik, hogy ugyanakkor az már többé-kevésbé elfogadott, ha a *Rómeó és Júliát* egy elismerten magas művészeti formába – mint az opera vagy balett – ültetik át, viszont mozifilm ne készüljön belőle, különösen ne egy olyan korszerűsített fajta, mint Baz Luhrmann *William Shakespeare Rómeó+Júliája* (1996). Ha az adaptációt valaki a történet „lealacsonyításaként” éli meg (a médiumok vagy műfajok egyfajta elképzelt hierarchiája szerint), akkor fogadtatása is várhatóan negatív. A gyanú parányi nyoma ott bujkál az elismerésekben is, mint amilyeneket például Julie Taymor *Titusa* (1999) kapott, Shakespeare *Titus Andronicus*-ának sikeres filmes adaptációjaként. Még a kulturális újrahasznosítás posztmodern korában is van valami – talán az adaptációk kereskedelmi sikere lehet az –, ami miatt kényelmetlenül érezzük magunkat.

1926-ban, az akkor még gyerekcipőben járó mozgóképművészetet kommentálva, Virginia Woolf helytelenítette azt az egyszerűsítési folyamatot, amelyen az irodalmi alkotás elkerülhetetlenül keresztülment a vizuális médiumba való áthelyezése során, és a filmet „élősködőnek” titulálta, amelynek az irodalmi mű egyenesen „zsákmánya” és „áldozata” (1926, 309). Mindezek ellenére Woolf előre látta, hogy a filmben benne van egy sajátos és önálló kifejezőmód kialakításának lehetősége: „a mozi a maga számtalan jelképével képes megragadni olyan érzelmeket is, amelyeket mindaddig nem sikerült szavakba önteni” (1926, 309). És valóban. Christian Metz, filmszemiotikus szerint a mozi „összefüggő történeteket mond el nekünk; olyan dolgokról »beszél«, amelyek a szavak nyelvén is közvetíthetőek; mégis máshogy beszél róluk. Ez adja meg az adaptációk lehetőségét, valamint azok szükségességét is” (1974, 44). Mindez elmondható az adaptációk más formáiról is: a musical-, opera-, balett- vagy énekes feldolgozásokról. Mindegyik az ő saját módján meséli el a történetét. Az alkotók ugyanazokkal az eszközökkel élnek, amelyeket a történetmondók mindig is használtak: gondolatok aktualizálnak, konkretizálnak; egyszerűsítő válogatást visznek véghez, másrészt fokoznak, extrapolálnak; analógiákat alkotnak; kritizálnak vagy éppen elismerésüket fejezik ki stb. De az

elmesélt történet valahonnan máshonnan származik, nem újonnan alkotott. Mint a paródiák esetében, az adaptációk nyílt és értelmezői kapcsolatban állnak az elsődleges – általában jellemzően „forrásnak” nevezett – szövegekkel. Ugyanakkor a paródiákkal ellentétben, az adaptációk általában nyíltan közlik ezt a kapcsolatot. Az eredeti alkotás és a teremtő alkotógénusz (poszt)romantikus felértékelése lehet az egyik oka az adaptálók és adaptációk rossz hírbe hozásának. Habár ez a negatív szemlélet csupán egy késői adalék a nyugati kultúra azon hosszú-vidám históriájához, amely a történetek kölcsönzését, lopását, pontosabban megosztását beszéli el.

Amint azt Robert Stam hangsúlyozza, egyesek számára az irodalom – alapvetően művészetek közti rangidősségből kifolyólag – mindig is egyfajta magától értetődő fölényt fog élvezni annak bárminemű adaptációjával szemben. De ez a hierarchia mindazonáltal magában foglalja azt, amit ő ikonofóbiának (a vizuálissal szemben támasztott gyanú) és logofíliának (a szó mint szentség szeretete) nevez (2000, 58). De természetesen az adaptációk negatív megítélése máshonnan is eredeztethető: lehet, hogy csupán egy rajongó be nem teljesített elvárásait tükrözik, amelyek a szeretett adaptált szöveghez való hűséget követelik, vagy olyan személytől származnak, aki irodalmat tanít, s ezért igényli a szövegközeliséget, s akinek talán a szórakoztatás minősége sem mellékes.

A fentiek után felmerül a kérdés: ha az adaptációk ennyire alsórendű és másodlagos teremtmények, vajon miért vannak mégis mindenütt jelen a kultúránkban, sőt, ilyen látványosan növekvő arányban? Hogyan lehetséges az – még egy 1992-es felmérés szerint is –, hogy az Oscar-díjas filmek 85 százaléka adaptáció? S vajon miért alkotják az Emmy-díjas minisorozatok 95, a heti tévéfilmeknek pedig a 70 százalékát az adaptációk? Kétségkívül, a válasznak részben köze van a tömeges terjedést biztosító új médiák és új csatornák folytonos jelenlétéhez (Groensteen, 1998, 9). Ezek nyilván óriásira növelték a keresletet a mindenféle történetek iránt. Mindazonáltal kell, hogy legyen valami, ami különösképpen vonzóvá teszi az adaptációkat *mint adaptációkat*.

Ahogy én látom, az élvezet egy része egyszerűen a variált ismétlésből adódik, ahogyan a rítus kényelme vegyül a meglepetés pikantériájával. Az adaptáció befogadása során a felismerés és az emlékezet az élvezet (és kockázat) részét képezik; csakúgy, mint a változás. A tematikus és narratív állandók, valamint a materiális változók játéka ez (Ropars-Wuilleumier, 1998, 131), amelynek eredménye, hogy az adaptációk soha nem egyszerű reprodukciók, amelyek elvesztik a benjamin aurát. Sőt, magukban hordozzák azt az aurát. John Ellis viszont arra hívja fel a figyelmet, hogy van valami ösztönösségellenes ebben az állandóság iránti vágyban

– főként egy olyan posztromantikus és kapitalista világban, amely elsősorban az újdonságot értékeli: „az adaptációs folyamat tehát tulajdonképpen egy óriási (pénzügyi és szellemi) befektetés egy olyan vágyba, amely a fogyasztás bizonyos aktusainak ismétlésére épül az ábrázolás olyan formáján keresztül [ami jelen esetben a film], amely önmagában elítéli az ilyesfajta ismétlést” (1982, 4–5).

Amint azt Ellis kereskedelmileg hangolt retorikája is sugallja, nyilvánvalóan létezik egyfajta pénzügyi vonzódás is az adaptációk irányába. Az adaptálók nem csupán a gazdasági válságok idején tettek a biztos befutókra: a tizenkilencedik századi olasz zeneszerzők, akik egy közismerten drága művészeti formának, az operának hódoltak, általában megbízható – vagyis már pénzügyileg sikeres – színműveket vagy regényeket dolgoztak fel, hogy elkerüljék az anyagi kockázatot és a cenzorokkal való bajlódást (lásd Trowell, 1992, 1198, 1219). A klasszikus hollywoodi filmek népszerű – „a kipróbált és jól bevált” (Ellis, 1982, 3) – regények adaptációira támaszkodtak, míg a brit televízió a kulturálisan elismert tizenkilencedik századi regényre specializálódott – vagyis az ugyancsak „már bejáratottra” (uo.). Ugyanakkor nem csupán a kockázatkörülről szól mindez; pénz is kell termelni. Egy bestseller nagyjából egymillió olvasóhoz jut el; egy sikeres Broadway-darabot 1–8 millió ember néz meg; de egy mozis vagy televíziós adaptáció közönsége ennél sokmillióval többet tesz ki (Seger, 1992, 5).

Az utóbbi évek gyakori jelensége, a filmek „musicalesítése”, nyilvánvalóan gazdasági indíttatású. Az olyan mozifilmek, mint *Az oroszzlánkirály* vagy a *Producerek* már tálcán kínálják az ismerős címeket a közönségnek, ezáltal megkönnyítve a drága Broadway-musicalc produkcióját. Csakúgy, mint a folytatás- és előzményfilmek, a „rendezői változat” dvd-k és spin-offok vagy a filmek videojáték-adaptációi. Ez a folyamat is arra mutat rá, hogyan hasznosítsunk újra egy védjegyet más médiumban. S így nem csupán az ismerős közönség leli örömét a már ismert „védjegy” „újragondolásában” (Bolter–Grusin, 1999, 45), de új fogyasztók is számításba jöhetnek. Azok a multinacionális cégek, amelyek filmstúdiókkal is rendelkeznek, manapság gyakran már a történetek más médiában való felhasználásának jogát is birtokolják, hogy azok újrahasznosíthatóak legyenek például videojátékok formájában, vagy hogy azokat saját televízióállomásaikon keresztül is eladhasák (Thompson, 2003, 81–82).

Vajon az adaptációk nyilvánvaló kereskedelmi siker segíthet-e bennünket annak értelmezésében, hogy a 2002-es *Tenenbaum, a háziatok* (rendezte Wes Anderson, forgatókönyvet írta Owen Wilson) című film miért indít egy könyvtári könyv kikölcöszésével – azzal a könyvvel, amelyen a film értelemszerűen alapul? Olyan filmek köszönnek itt vissza, mint David

Lean *Szép remények*-feldolgozása (1946), amely az első fejezetnél kinyitott Dickens-regény képével indít. Anderson az egyes jelenetváltásokat a Tenenbaum-„könyv” egy következő fejezetének indító képével jelöli, s a fejezet első soraiból megtudhatjuk, mit látunk majd a képernyőn. De mivel – legjobb tudásom szerint – ez a film *nem* adaptációja semmilyen irodalmi szövegnek, a forma alkalmazása direkt, sőt parodisztikus módon idézi fel annak korábbi filmes megjelenéseit. Ugyanakkor van itt valami más is: az autoritás, ami az irodalmat mint intézményt, s ebből kifolyólag az ezt adaptáló aktust is jellemzi – úgy tűnik, ez az, ami itt megjelenik és hangsúlyossá válik. De vajon miért szeretne egy film adaptációnak látszani? És mit értünk az alatt, ha egy műre *mint adaptációra* tekintünk?

## Az adaptációk *mint adaptációk*

Akkor kezeljük az adaptációkat adaptációkként, ha úgy gondolunk rájuk – s itt most Michael Alexander skót költő és tudós nagyszerű kifejezését használjuk (Ermarth, 2001, 47) –, mint önmagukban „palimpszesztikus” művekre, amelyek felett öröklék ott kísért az adaptált szöveg. Amennyiben ismerjük ezt az elsődleges szöveget, érezzük, hogy jelenléte mindig beárnyékolja az éppen megtapasztaltat. Amikor pedig adaptációnak nevezünk egy művet, ezzel nyíltan kijelentjük, hogy az nyilvánvaló kapcsolatban áll egy másik művel, művekkel. Ez az, amit Gerard Genette „másodfokú” szövegnek nevezne (1982, 5), amelynek megalkotása, majd befogadása egy elsődleges szöveghez kötődik. Ezért az adaptációkutatások leggyakrabban összehasonlító vizsgálatok (vö. Cardwell, 2002, 9). Ugyanakkor ez nem azt jelenti, hogy az adaptációk ne lennének önálló alkotások, amelyeket ne lehetne önmagukban értelmezni vagy értékelni; többen is bizonyították autonóm jellegüket (lásd például Bluestone, 1957/1971; Ropars, 1970). Ez is arra utal, hogy egy adaptációnak saját aurája van, „térbeli és időbeli jelenléttel, egy adott helyhez kötődő egyedi léttel rendelkezik” (Benjamin, 1968, 214). Az ilyesfajta megközelítést axiómaként kezelem, habár nem ez áll vizsgálatom fókuszában. Ha egy adaptációt *adaptációként* értelmezünk, azt bizonyos értelemben – Roland Barthes-ot idézve – nem „műként”, hanem „szövegként” kezeljük, mint „visszhangok, idézetek, utalások többszörös sztereofóniáját” (1977, 160). És bár az adaptációk eleve esztétikai tárgyak is, csupán az önmagukban két- vagy többretegű művek értelmezhetőek *adaptációkként*.

Az adaptációk kettős természete ugyanakkor nem feltételezi azt, hogy az adaptált szöveghez való közelség vagy hűség kell, hogy legyen a szempont annak minő-

sítése vagy vizsgálata során. Hosszú ideig a „hűségkritika” – ahogy nevezni szokták – szinte kritikai ortodoxiaként volt jelen az adaptációkutatásban, főként, ha olyan kanonikus művekről volt szó, mint Puskin vagy Dante művei. Manapság ez a dominancia több szempontból is megkérdőjeleződött (pl. McFarlane, 1996, 194; Cardwell, 2002, 19), a következtetések pedig sokrétűek. És ahogy George Bluestone már régen hangsúlyozta: ha egy film anyagi vagy kritikai sikereket tudhat magáénak, kit érdekel, hogy hűséges-e vagy sem (1957/1971, 114)? Hogy én úgy döntöttem, nem foglalkozom az adaptált szöveg és az adaptáció közti kapcsolat ezen aspektusával, azt is jelenti: véleményem szerint nincs szükség arra, hogy részt vegyek az „eredetihez” való közelség fokozatainak folytonos tárgyalásában, ami az adaptációs folyamatok oly sokféle tipológiáját eredményezte: kölcsönzés versus keresztesítés versus transzformáció (Andrew, 1980, 10–12); analógia versus kommentár versus transzpozíció (Wagner, 1975, 222–31); a forrás nyersanyagként való felhasználása versus a csupán a fő narratív struktúra újraértelmezése versus irodalmi fordítás (Klein–Parke, 1981, 10).

Engem ennél jobban foglalkoztat az a tény, hogy a morálisan terhelt hűségelvi diskurzus azon az odaértett feltételezésen alapszik, miszerint az adaptálók célja egyszerűen az adaptált szöveg reprodukálása (pl. Orr, 1984, 73). Az adaptáció ismétlés, de másolás nélküli ismétlés. És nyilvánvalóan több különböző lehetséges szándék állhat az adaptáció aktusa mögött: a kényszer, hogy felemésszük és kitöröljük az adaptált szöveg emléket, vagy megkérdőjelezzük azt, ugyanannyira valószínű, mintha a másolással szeretnénk megemlékezni róla. Az olyan adaptációk esetében, mint az újrafilmesítések (remake-ek) a szándék még inkább vegyes: egyfajta „meghaladott hódolat” (Greenberg, 1998, 115), egyszerre ödipálishan irigy és hódoló (Horton–McDougal, 1998, 8).

Ha manapság nem a hűségelv ad keretet az adaptációelméleteknek, akkor vajon mi? Szótári jelentéséből kiindulva az „adaptál” jelentése: átalakít, átdolgoz, alkalmassá tesz. Ez többféle módon is végrehajtható. Ahogy azt a következő részben részletesebben bemutatom, az adaptáció jelensége meghatározható három különböző, de egymással összefüggő szempontból, ugyanis véleményem szerint nem véletlen, hogy ugyanaz a kifejezés – adaptáció – utal a folyamatra és a végtermékre is.

Először: ha *formai entitásként* vagy *végtermékként* tekintünk az adaptációra, akkor az egy bejelentett és széleskörű transzpozíciója egy bizonyos műnek vagy műveknek. Ez az „átkódolás” érintheti a médiumot (versből filmből), vagy a műfajt (eposzról regényre), vagy változhat a keret és ennél fogva a kontextus: ha mondjuk egy történetet más szemszögből mesélünk

el, nyilvánvalóan egy teljesen más értelmezést kaphatunk. A transzpozíció ontológiai elmozdulást is jelelhet: a valósból az elképzeltbe, egy történelmi beszámolóból, vagy életrajzból egy fikcionalizált narratívába vagy drámába. Helen Perjean nővér 1994-es könyvéből, amelynek címe *Dead Man Walking: An Eyewitness Account of the Death Penalty in the United States* (Két lábon járó halott: egy szemtanú beszámolója a halálbüntetésről az Egyesült Államokban) előbb egy fikcionalizált film készült (rendező Tim Robbins, 1995 – magyarul: *Ments meg, Uram!*), majd néhány évvel később operába ültették át (Terrence McNally és Jake Heggie).

Másodjára, *alkotási folyamatként* az adaptáció aktusa minden esetben (újra)értelmezést és (újra)alkotást foglal magába; ezt perspektívától függően nevezik kisajátításnak vagy megőrzésnek is. Minden egyes, a meggyőződéses ellenzők által erőszakos kisajátítóként megbélyegzett adaptálóra jut egy érzékeny megőrző. Priscilla Galloway mondta egyszer (2004), aki mitikus és történelmi narratívákat adaptál gyerekek és fiatalok részére, hogy őt az a vágy motiválja, hogy megőrizze azokat a történeteket, amelyek figyelemre méltóak, s amelyek ugyanakkor nem tudják megszólítani az újabb közönségüket egyfajta kreatív „újraélesztés” nélkül, és ez az ő feladata. Az afrikai hagyományos szóbeli legendák filmes adaptációira szintén úgy tekintünk, mint egy gazdag örökség hallható és látható formában való megőrzésére (Cham, 2005, 300).

Harmadjára, a *befogadás folyamata* felől nézve, az adaptáció az intertextualitás egy formája: az adaptációkat (*mint adaptációkat*) palimpszesztusként fogadjuk be más művek emléknymain keresztül, amelyek a variált ismétlés során ott rezonálnak emlékezetünkben. A megfelelő közönség számára tehát Yvonne Navarro regényesítése egy olyan film esetében, mint a *Pokolfajzat* (2004), nem csupán Guillermo del Toro filmjét visszhangozza, de a Dark Horse Comics kiadó képregénysorozatát is, amelyből az utóbbit adaptálták. Paul Anderson 2002-es filmjét, a *Kaptárt*, másképp élük meg azok, akik már játszották az azonos nevű videojátékot, amelyet a film is adaptál, mint akik még nem.

Röviden az adaptáció a következőképpen írható le:

- egy felismerhető mű vagy művek elismert transzpozíciója,
- a kisajátítás/megőrzés egy kreatív és értelmezői aktusa,
- kiterjedt intertextuális összefonódás az adaptált művel.

Így lehet az adaptáció származtatás, de közben mégsem származék – egy mű, amely második, de mégsem másodlagos. Ez az ő sajátos palimpszesztusa.

Van valami kétségtelenül érvényes abban az általános érvényű kijelentésben, miszerint az adaptáció „mint

fogalom hol kitágul, hol összezsugorodik. Tágabb értelemben az adaptáció a múlt bizonyos kulturális művein végrehajtott szinte bármilyen módosítást magában foglal, ha az összecseng a kulturális újraalkotás egyetemes folyamatával.” (Fischlin–Fortier, 2000, 4) Viszont pragmatikus szemmel nézve a fenti tág definíció ellehetetleníti az adaptációkról való elmélkedést. Az én jóval szűkebb értelemben vett kettős adaptációértelmezésem – mint produktum és folyamat – közelebb áll a kifejezés általános használatához, mégis elég tág ahhoz, hogy a filmes és színpadi produkciókon túl beleférjenek a zenei átíratok és feldolgozások (cover verziók), képzőművészeti újragondolások és a történelmi tárgyú képregények, a zenébe ültetett versek, valamint az újrafilmesítések és a videojátékok, illetve az interaktív művészetek. Ugyanakkor arra is lehetőséget nyújt, hogy különbségeket tegyek: például a más művekre történő utalások vagy azok kurta visszhangjai nem minősíthetők kiterjedt összefonódásként, sem a zenei mintavétel legtöbb példája, mert azok a zenének csupán töredékét kontextualizálják újra. A plágiumok nem elismert kisajátítások, és a folytatások (sequel), valamint az előzmények (prequel) sem igazán adaptációk, sem pedig a rajongói irodalom (fan fiction). Marjorie Garber szerint (2003, 73–74) kü-

lönbség van a között, hogy ha azt szeretnénk, hogy a történet soha ne érjen véget – a folytatások és előzmények okaira utalva –, illetve ha ugyanazt a történetet szeretnénk különböző módokon elmondani újra és újra. Az adaptációk esetében, úgy tűnik, ugyanúgy vagyunk az ismétlésre, mint a változásra. Ezért lehetséges az, hogy a törvény szemében az adaptáció egy „származékmű” – tehát egy olyan mű, amely egy vagy több előzetesen létező művön alapszik, de „újraírt, átdolgozott” formában (az Egyesült Államok Törvénykönyve, 17. törvény, 101. §). Ez a látszólag egyszerű definíció ugyanakkor egy újabb elméleti darázsűszek.



Kuklis Katalin fordítása

**Linda Hutcheon** (1947): kanadai irodalomtudós, esztéta. Az itt közölt szöveg részlet az *A Theory of Adaptation* (Egy adaptációelmélet) című monográfiájából.

**Kuklis Katalin** (1983): színész-drámatanár. A pozsonyi Comenius Egyetem doktorandusza.

## IRODALOM

- Andrew, J. Dudley. 1980. The well-worn muse: Adaptation in film and theory. In *Narrative strategies*. Macomb: Western Illinois Press, 9–17.
- Barthes, Roland. 1977. *Image–Music–Text*. Trans. Stephen Heath. New York: Hill & Wang. Benjamin, Walter. 1968. *Illuminations*. Trans. Harry Zohn, intro. Hannah Arendt. New York: Harcourt, Brace and World.
- Benjamin, Walter. 1992. The task of the translator. In Schulte, Rainer, and Biguenet, John, eds. 1992. *Theories of translation*. Chicago: University of Chicago Press, 71–92.
- Bluestone, George. 1957/1971. *Novels into film*. Berkeley: University of California Press.
- Bolter, Jay David, and Grusin, Richard. 1999. *Remediation: Understanding new media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Cardwell, Sarah. 2002. *Adaptation revisited: Television and the classic novel*. Manchester: Manchester University Press.
- Cham, Mbye. 2005. Oral traditions, literature, and cinema in Africa. In Stam, Robert and Raengo, Alessandra. 2005. *Literature and film: A guide to the theory and practice of film adaptation*. Oxford: Blackwell, 295–312.
- Ellis, John. 1982. The literary adaptation. *Screen* 23 (May–June), 3–5.
- Ermath, Elizabeth Deeds. 2001. Agency in the discursive condition. *History and Theory* 40, 34–58.
- Fischlin, Daniel, and Fortier, Mark, eds. 2000. *Adaptations of Shakespeare: A critical anthology of plays from the seventeenth century to the present*. London and New York: Routledge.
- Galloway, Priscilla. 2004. Interview with the author. 25 April.
- Garber, Marjorie. 2003. *Quotation marks*. London and New York: Routledge.
- Genette, Gerard. 1982. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil. Magyarul: Transztextualitás. Ford. Burján Mónika, *Helikon*, 1996/1–2, 82–90.
- Greenberg, Harvey R. 1998. Raiders of the lost text: Remaking as contested homage in *Always*. In Horton and McDougal, eds. 1998, 115–30.
- Groensteen, Thierry. 1998. Fictions sans frontières. In Groensteen, Thierry, ed. 1998. *La transécriture: Pour une théorie de l'adaptation*. Colloque de Cerisy, 14–21 Aug. 1993, Quebec: Editions Nota Bene, 9–29.
- Horton, Andrew, and McDougal, Stuart Y., 1998. Introduction. In Horton, Andrew, and McDougal, Stuart Y., eds. 1998. *Play it again, Sam: Retakes on remakes*. Berkeley: University of California Press, 1–11.
- Klein, Michael, and Parker, Gillian, eds. 1981. *The English novel and the movies*. New York: Frederick Ungar, 1–13.
- McFarlane, Brian. 1996. *Novel to Film: An introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press.
- Metz, Christian. 1974. *Film language: A semiotics of the cinema*. Trans. Michael Taylor. New York: Oxford University Press.
- Naremore, James. 2002. Introduction: Film and the reign of adaptation. In Naremore, James, ed. 2002. *Film adaptation*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1–16.
- Newman, Charles. 1985. *The postmodern aura*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Orr, C. 1984. The discourse on adaptation. *Wide Angle* 6 (2), 72–76.
- Peary, Gerald, and Shatzkin, Roger, eds. 1977. *The classic American novel and the movies*. New York: Frederick Ungar.
- Ropars, Marie-Clair. 1970. *De la littérature au cinéma*. Paris: Armand Colin.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Clair. 1998. L'oeuvre au double: Sur les paradoxes de l'adaptation. In Groensteen, Thierry, ed. 1998. *La transécriture: Pour une théorie de l'adaptation*. Colloque de Cerisy, 14–21 Aug. 1993, Quebec: Editions Nota Bene, 131–49.
- Seeger, Linda. 1992. *The art of adaptation: Turning fact and fiction into film*. New York: Henry Holt and Co.
- Stam, Robert. 2000. The dialogics of adaptation. In Naremore, James, ed. 2002. *Film adaptation*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 54–76.
- Thompson, Kristin. 2003. *Storytelling in film and television*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Trowell, Brian. 1992. Libretto. In Sadie, Stanley, ed. 1992. *New Grove dictionary of opera*. 4 vols. London: Macmillan, 1198–1252.
- Wagner, Geoffrey. 1975. *The novel and the cinema*. Rutherford NJ: Fairleigh Dickinson University Press.
- Woolf, Virginia. 1926. The movies and reality. *New Republic* 47 (4 Aug.), 308–10.

Az idézetek esetében, ahol nem jelzem a magyar fordítás forrását, ott saját fordításról van szó.