

Intertekst w adaptacji filmowej*

MAREK HENDRYKOWSKI

Adaptacja jako działanie intertekstualne

Dzieje pojęć i terminów naukowych stanowią niezwykle interesujący przedmiot refleksji naukoznawczej. Uwaga ta dotyczy nie tylko przeobrażeń terminologicznych zachodzących w matematyce, biologii, fizyce czy chemii, ale także rozległej domeny nauk humanistycznych. Odkąd pojawiły się w niej terminy takie, jak: język, tekst, znak, fonem, komunikat, *signifiant*, *signifié*, struktura, przekład czy intertekstualność, coś ważnego i doniosłego zaszło również w przemianach refleksji nad językiem, sztuką i komunikacją.

Terminy, powoływane do istnienia na prawach instrumentów poznawczych, mają niekiedy to do siebie, że z czasem zaczynają żyć własnym życiem. Na przykładzie intertekstualności widać, iż pełni ona dzisiaj bardziej funkcję hasła problemowego niż terminu, któremu przysługuje klarownie zdefiniowany zakres pojęciowy. Newralgicznym odniesieniem intertekstualności, do czegośkolwiek by się ona odnosiła, powinien stać się intertekst. Tymczasem w niezliczonych pracach poświęconych zjawisku intertekstualności termin „intertekst” pojawia się co najwyżej okazjonalnie.

*Artykuł napisany w ramach projektu badawczego Narodowego Centrum Nauki nr 4441/B/HO3/2011/40 pt. „Współczesna adaptacja filmowa”.

[1] Inspirowane myślą teoretycznoliteracką Michaiła Bachtina, pojęcie intertekstualności zaproponowane w roku 1968 przez francuską badaczkę Julię Kristewę stanowi od kilku dekad jeden z kluczowych terminów nauki o literaturze. Zob. na ten temat między innymi: J. Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Edition du Seuil, Paris 1969, passim; M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4; oraz R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, w: idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm i wiedza o literaturze*, IBL PAN, Warszawa 1995, s. 59–82.

W naukach o kulturze i sztuce istnieje zatem powszechna świadomość, że zjawisko takie zachodzi między dwoma (i więcej) tekstami, ale bez udziału intertekstu nie potrafimy opisać ani jego mechanizmów, ani procesów, jakie mu towarzyszą.

Adaptacja filmowa stanowi szczególny przypadek intertekstualności[1]. Mając to na uwadze, należy pamiętać, iż w systemie kultury współczesnej występowanie zjawiska adaptacji nie ogranicza się do jednej wyspecjalizowanej dziedziny (np. literatury, teatru, muzyki czy sztuk plastycznych), lecz obejmuje swym zakresem różnorodne formy i najrozmaitsze obszary semiozy. U podstaw powyższego twierdzenia leży dążenie scalające. Praktycznie od początku swego istnienia kino uczestniczy w makroprocesie integracji kultury nowoczesnej, co rusz zajmując rozmaite przyczółki i przerzucając adaptacyjne pomosty między sobą a innymi sztukami, dziedzinami kultury i różnymi środkami przekazu. Nie co innego, jak właśnie wskazany przed chwilą – z istoty swej uniwersalizujący – aspekt powiązany z makrosystemem kultury objaśnia i uzasadnia niesłabnącą częstotliwość i popularność zjawiska adaptacji w dobie dzisiejszej.

Refleksja semiotyczna i kulturowa nad zjawiskiem adaptacji filmowej zbiega się w tym punkcie z translologiczną i komparatystyczną. Badacze różnych specjalności, którzy przez dziesiątki lat pracowali na różnych polach badawczych (literatura, teatr, muzyka, malarstwo i sztuki plastyczne, film, architektura, urbanistyka, kultura popularna etc.), lecz uprawiali własną specjalność paralelnymi metodami, coraz częściej dostrzegają konieczność wyjścia poza jedną – odgradzoną od reszty – dziedzinę kultury bądź sztuki i rozwijania interdyscyplinarnej refleksji naukowej zdolnej przekraczać istniejące granice. Bardziej niż kiedykolwiek dotąd jesteśmy dzisiaj skłonni uważać, iż –

przywołując kapitalną formułę Edwarda Balcerzana – mamy do czynienia z „kulturą w stanie przekładu”[2].

Wokół definicji pojęcia

Intertekstem adaptacyjnym nazywamy metatekst pośredniczący pomiędzy filmem a utworem adaptowanym w międzytekstowej wymianie znaczeń.

Intertekst jest układem domyślnym, rodzajem wspólnego mianownika odczytania (resp. odbioru) zaprojektowanego przez adaptatora w procesie adaptacji filmowej.

Ponieważ „intertekst” jest terminem od dawna przyjętym i zadomowionym przede wszystkim w intertekstualnej refleksji literaturoznawczej – aby uniknąć możliwych nieporozumień, trzeba będzie objaśnić zaproponowaną tutaj modyfikację jego znaczenia w odniesieniu do adaptacji filmowej. Intertekst (metatekst) adaptacyjny, w przyjętym na użytek tych rozważań rozumieniu, łączy w sobie funkcje „intertekstu”, według klasycznej definicji Michaela Riffaterre’a, z funkcjami „interpretanta”. Nie jest natomiast widowym świadectwem obecności tekstu pierwowzoru wewnątrz struktury nowego utworu będącego adaptacją.

Intertekst adaptacyjny funkcjonuje pomiędzy dwoma (lub więcej) tekstami. Stanowi on rodzaj symbolicznego pomostu, dzięki zbudowaniu którego utwór filmowy będący adaptacją komunikuje się z określonym pierwotekstem, odnosząc się do niego i wchodząc z nim w szeroko pojęty dialog oparty na wymianie znaczeń.

W procesie lektury i w procesie odbioru filmu będącego adaptacją intertekst adaptacyjny staje się metatekstowym nośnikiem interferencji. Nie jest zatem (z nielicznymi wyjątkami, o których będzie jeszcze mowa w dalszej partii rozważań) tekstem prymarnym mającym własną materialną postać, lecz modelowym „tekstem drugim”. Pełnione przezeń funkcje semantyczne wyprowadzamy zarówno z dzieła filmowego, jak i z pierwowzoru. Powtórzmy raz jeszcze: intertekst adaptacyjny nie należy ani do utworu filmowego, ani do jego pierwowzoru.

Ze względu na właściwy jego roli metatekstowy charakter funkcjonuje on pomiędzy filmem będącym adaptacją a dziełem adaptowanym jako łączący je zwornik.

Liczą się przy tym zarówno podobieństwa, jak i różnice pomiędzy utworem adaptowanym a utworem powstałym w wyniku adaptacji. Jedne i drugie podlegają semiozie: cyrkulując, konfrontując się i stykając z sobą w procesie adaptowania. Intertekst organizuje spotkanie. Jako niezbywalny czynnik każdego procesu adaptacji uczestniczy w translacji intersemiotycznej, tworząc – wprowadzaną przez adaptatora do obiegu społecznego – metatekstową konstrukcję znaczeniową. Konstrukcja ta służy do zakomunikowania więzi kulturowej zaprojektowanej przez adaptatora jako instancja pośrednicząca dwutekstu bądź wielotekstu.

Intertekst adaptacyjny charakteryzuje się pierwszorzędnie ważną cechą komunikacyjną, jaką stanowi spójność symboliczna. Każda z adaptacji organizuje ową spójność w sobie właściwy sposób: odnosząc się tak a nie inaczej do adaptowanego pierwowzoru.

Zachodzi pytanie, czy taki sposób rozumienia intertekstu adaptacyjnego *a priori* wyklucza możliwą zgodność łączącą oba utwory? Rzecz w tym, że nie tyle wyklucza, ile uchyla ów problem jako źle postawiony. Nie jest bowiem możliwe, by tekst A, czyli pierwowzór (literacki, malarski, sceniczny, komiksowy, słowno-muzyczny etc.), stał się w procesie adaptowania swoją własną repliką wyartykułowaną w języku ruchomych obrazów, jakim operuje tekst B, czyli film. Z drugiej strony, nie oznacza to bynajmniej całkowitego uchylecia problematyki ich semantycznej adekwatności. W grę wchodzi tu jednak strukturalna odpowiedniość wybranych dominant, rozpoznawalna w obu utworach poprzez intertekst, a nie arbitralnie ustanowiony przez autora bądź interpretatora znak równości między nimi.

[2] *Kultura w stanie przekładu. Translatologia – komparatystyka – transkulturowość*, red. W. Bolecki i E. Kraskowska, IBL PAN, Warszawa 2012, s. 7.

Odpowiedniość różnosystemowych (resp. różnojęzycznych) struktur i form, o której tu mowa, obejmuje swym zakresem:

1) aspekt indywidualny (dwutekst lub wielotekst adaptacyjny czytany poprzez odmiennosc użytych środków i oryginalność filmowego wyrazu właściwą poszczególnym ekranizacjom, co widać zwłaszcza na przykładzie dowolnej ich serii[3], oraz ściśle z nim powiązany.

2) aspekt ponadjednostkowy (dwutekst lub wielotekst adaptacyjny analizowany modelowo jako swego rodzaju układ scalony: makrosystemowy, intermedialny, bilingwistyczny, transkulturowy etc.).

Badając mechanizmy semiotyczne drugiego z tych aspektów, dostrzegamy w nim udział typowych przejawów i systemowych wyznaczników kultury (nie tylko artystycznej) danego okresu. Wyznaczniki te przenoszą daną adaptację na wyższy poziom znaczenia, czyniąc ją: elementem procesu historycznego rozwoju kina i przemian sztuki filmowej, formą ewolucji różnych dziedzin twórczości, wyznacznikiem relacji między sztukami, czasoprzestrzeniami kultury, wariantem przemian określonej poetyki odbioru etc.

Istnieje niezliczona mnogość potencjalnych adaptacji danego utworu. W tym sensie wszelkie adaptowanie – także wtedy, gdy rzecz nigdy dotąd nie była adaptowana na film – jest działaniem holistycznym. Punkt dojścia i końcowy rezultat tego procesu pozostaje zawsze niewiadomą. Jest jak wyjście odnalezione w labiryncie nieskończenie wielu otwierających się co krok możliwości. Poszczególne wybory dokonywane przez autorów adaptacji okazują się świadectwem alternatywnych dróg adaptowania, co szczególnie wyraźnie można dostrzec na przykładzie istnienia serii adaptacji tego samego dzieła (przykładowo: *Hamlet*, *Faust*, *Romeo i Ju-*

lia, *Wyspa skarbów*, *Quo vadis*, *Dzieje grzechu*, *Odyseja*, *Pan Tadeusz*, *Niebezpieczne związki*, *Don Kichot*, *Proces* itp.).

Nasuwa się myśl, że adaptowanie jest procesem z natury swej polifonicznym i polisemicznym. Właściwe mu dążenie do pełni nie oznacza w żadnym wypadku (z adaptacją kongenialną włącznie) osiągnięcia zamierzonej przez adaptatora całkowitej odrębności nowego dzieła. Meritum jego funkcjonowania w kulturze wyznacza bowiem co innego, mianowicie intertekstualny dialog struktur, z których każda – mimo adaptacyjnego powinowactwa, które je łączy – pozostaje nadal sobą, zachowując najdalej idącą autonomię i samowystarczalność nadanego jej filmowego kształtu.

Układ zależności między dziełem będącym adaptacją a adaptowanym pierwowzorem jest więc układem z natury swej dynamicznym. Podstawą i zasadą funkcjonowania tego układu nie jest statyczne zestawienie dwóch komunikatów i dwóch dzieł, lecz napięcie wynikające z ich najszerzej rozumianej konfrontacji.

Sens danej adaptacji wyznacza za każdym razem jeden i ten sam kluczowy aspekt, a mianowicie: jej kulturowa nośność wynikająca z takiego a nie innego połączenia (symbolicznego związania) obu utworów. Sens ten nie daje się sprowadzić jedynie do arbitralnego odczytania pierwowzoru przez autora adaptacji, choć oczywiście jest swoistym świadectwem lektury. Właściwy mu wymiar komunikacyjny i kulturowo-twórczy ma charakter intersubiektywny, a zasięg społeczny okazuje się bez porównania szerszy.

Intertekst adaptacyjny można potraktować jako specyficzny wariant interfejsu pierwowzoru pozostającego w najściślejszym związku z interfejsem nowego dzieła wykreowanego przez adaptatora. W żadnym razie nie powinien być on traktowany jako opakowanie bądź zamiennik, mimo iż, niestety, bardzo często tak się zdarza. Intertekst adaptacyjny można określić i rozumieć jako każdorazowo wytwarzane przez adaptatora kulturowe „wyposażenie” niezbędne dla zaistnienia dyskursu między nadawcą i adresatem przekazu. Z tego właśnie względu refleksja okołoadaptacyjna niesie z sobą do-

[3] Zob. na ten temat studium Alicji Helman *Fantazmat dziecka: pięć adaptacji „Listu do nieznanjomej” Stefana Zweiga*, w: *Przestrzenie intermedialności. Adaptacje filmowe literatury niemieckojęzycznej*, red. K. Kupczyńska i M. Saryusz-Wolska, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2012.

niosłe skutki kulturotwórcze, zauważalne na różnych etapach kulturowego rozwoju zarówno jednostki (artyści, widza filmowego, czytelnika etc.), jak i zbiorowości (na przykład społeczności szkolnej). Prowadzi bowiem do odtworzenia pamięci danej kultury, zwiększając w świadomości jej uczestników poziom kompetencji: kulturowej, literackiej, filmowej, audiowizualnej etc.

Proces adaptowania czegokolwiek na potrzeby kina (nie tylko utworów literackich, lecz także obiektów pochodzących z innych dziedzin kultury i sztuki) zakłada kulturową dwusystemowość. Ile adaptacji filmowych, tyle intertekstów: intertekstowych konstrukcji, które w swoisty sposób organizują komunikowany społecznie sens danej adaptacji. Z kolei każdy z owych intertekstów staje się nader konkretnym i zarazem symbolicznym polem bitwy adaptatora z zadaniem treściotwórczym i formotwórczym, jakiego się podjął. Parafrazując słynną formułę translatoologii, rzecz można, iż w konstrukcji każdego z intertekstów adaptacyjny sceptycyzm łączy się z optymizmem, a zagubione w procesie adaptacji zмага się nieustannie z ocalonym.

Funkcja intertekstu w teorii i praktyce adaptacji filmowej

Jak przebiega proces adaptowania? W potocznym ujęciu proces ten jest niczym innym jak dostosowaniem i przeniesieniem pierwowzoru na ekran. Podobna konstatacja to jednak zdecydowanie za mało. Owszem, adaptator „przenosi” adaptowany utwór na ekran, a słowa zamieniają się w ruchome obrazy. Brakuje jednak odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób i za pomocą jakich instrumentów sensotwórczych tego dokonuje? Co stanowi semiotyczny pomost, po którym tekst pierwotny przechodzi w nieistniejącą wcześniej jakość nowego dzieła? Dopóki nie poznamy właściwej odpowiedzi na to kluczowe pytanie, proces adaptacji pozostanie dla nas nieuchwytną niewiadomą.

Zagadnienie intertekstu adaptacyjnego, czyli metatekstu pośredniczącego, należy do

zasadniczych kwestii teorii i praktyki adaptacji filmowej. Podkreślmy: intertekstualność jako relacja więzi między utworem będącym adaptacją i adaptowanym pierwotekstem nie jest kwestią wyłącznie teoretyczną. Właściwie rozumiana – stanowi ona zagadnienie i zjawisko ściśle powiązane z praktyką komunikacyjną kina i sztuki filmowej.

Adaptowanie – w każdej z jego alternatywnych postaci i odmian – oznacza, że w grę wchodzi dwutekst lub wielotekst. Mając na względzie ten złożony układ, nie wystarczy jednak pojmować owo intertekstualne *iunctim* jako domniemaną (zamierzoną, projektowaną, postulowaną, oczekiwaną) tożsamość dwu lub więcej niż dwu tekstów i dzieł. Nie ich identyczność, lecz zamierzona ekwiwalencja. Nieosiągalna – nie znaczy w tym przypadku, że niebędąca celem pożądanym przez twórcę adaptacji.

Tożsamość adaptacji w praktyce komunikacyjnej nie tylko nie występuje, ale jest z góry wykluczona. Jakikolwiek film będący adaptacją różni się tak dalece od dzieła pierwotnego (powieści, dramatu, obrazu malarskiego, opery, komiksu itd.), iż nigdy nie stanie się jego łądząco podobnym odbiciem. Tymczasem przez dziesiątki lat refleksja badawcza nad adaptacją filmową – zarówno szkolna (umownie rzecz nazywając: „lekturowa”), jak i akademicka – z ewidentną szkodą dla rozumienia sensu adaptowania – niestrudzenie drążyła i eksploatowała utopijną w swym założeniu ideę identyczności filmu z adaptowanym pierwowzorem.

Dzieło zaadaptowane w formie widowiska ekranowego staje się każdorazowo strumieniem ruchomych obrazów. Nie ulega jednak przez to unicestwieniu i bynajmniej nie przestaje istnieć jako artefakt wykreowany w mniej lub bardziej odległej przeszłości. Sfilmowane, w sposób umiętny (resp. twórczy), okazuje się dzięki swej adaptacji intrygującym echem, pogłosem samego siebie, „tekstem drugim”, wyobrażeniem podwojonym. Właśnie owo kulturowe podwojenie sprawia, iż dochodzi wówczas do dialogu intertekstualnych podobieństw i różnic. Sfilmowane natomiast nieudolnie (czyli odtwórczo), gubi na ekranie pierwotny sens

i ztraca swe walory, zamieniając się w marny, niewnoszący niczego nowego, szablonowy spektakl: emanujący jedynie odbitym światłem pierwowzoru.

Adaptacja, podobnie jak przekład, jest bytem zależnym, co nie znaczy, że odpowiedniość występująca w relacji tekst–tekst polega w niej na kreowaniu lustrzanych podobizn. Ilekroć dochodzi do wartościowania zarówno artystycznych, jak i pozaartystycznych walorów adaptacji, liczy się co innego, mianowicie: ciężar właściwy (czytaj: kulturowe wyposażenie) adaptowanego utworu i ciężar właściwy jego filmowego odpowiednika. Ciężar ten powinien być w miarę możliwości porównywalny. Podczas gdy w rezultacie złej adaptacji ulega on zaniżeniu lub całkiem przepada, czyniąc oceniany przez nas ekranowy rezultat adaptowania efektem artystycznie i kulturowo nieważkim.

Adaptacyjny kontakt filmu z literaturą może się wydawać kwestią wyłącznie techniczną, ale z perspektywy kulturowej jest sprawą nad wyraz poważną. Poważniejszą nawet, niż się na ogół sądzi. W grę wchodzi bowiem za każdym razem intertekstualne spotkanie: dwóch (lub więcej) twórców, dwóch utworów, dwu wyobraźni, a także dwóch osobnych autonomicznych światów symbolicznych. A wraz z nimi – twórcza transpozycja i ocalenie wartości bądź ich degradacja. Spotkanie to, jeśli ma wydać owoce, powinno być doniosłe i inspirujące dla rozwoju sztuki i rozwoju kultury. Bez spełnienia tego podstawowego warunku traci ono głębszy sens, staje się mechaniczne i bezduszne niczym przekład maszynowy.

Intertekst jako konstrukcja wielokrotna

Spróbujmy przez moment zestawić na prawach porównania metaforycznego intertekst adaptacyjny z interfejsem. Interfejs jest wirtualnym reprezentantem podmiotu uczest-

niczącego w ramach komunikacji z udziałem mediów numerycznych. Podobnie jak w przypadku intertekstu, stanowi on instancję pośredniczącą w grze komunikacyjnej między nadawcą i odbiorcą. Funkcję dalece analogiczną w stosunku do opisanej pełni intertekst w procesie adaptacji. Proces adaptowania polega w tym ujęciu na wykreowaniu ekranowego interfejsu adaptowanego dzieła. Podobną metaforę w odniesieniu do słowa poddanego procesom technologicznego zmediatyzowania zaproponował kilkadziesiąt lat temu znakomity amerykański literaturoznawca Walter Jackson Ong w prekursorskiej rozprawie *Interfaces of the Word*[4].

Ekranowy efekt adaptacji – pełniący symboliczną funkcję interfejsu siebie samego i interfejsu pierwowzoru – ma postać jednolitą, co nie znaczy prostą. Wręcz przeciwnie, adaptowanie czegokolwiek na ekran jest procesem złożonym i wysoko zorganizowanym. Autor adaptacji filmowej bywa niemal bezwyjątkowo autorem zespołowym, a film będący adaptacją – dziełem zbiorowym (*collective work*). Mając na uwadze ten kolektywny aspekt procesu twórczego w filmie, łatwo zrozumieć, dlaczego każda udana próba ekranizacji stanowi zarówno w swym ostatecznie osiągniętym kształcie, jak i w odbiorze przejaw kunsztu (bądź też nieumiejętności) wielu współtwórców dzieła filmowego. Kunsztu opartego na polifonii sztuk. Roman Ingarden, pisząc o widowisku filmowym, ujął jego fenomen następująco: „jest tworem artystycznym stojącym na pograniczu wielu sztuk, które współdziałając ze sobą spletają się w tory całkiem osobliwe”[5].

Była już mowa o tym, że intertekst adaptacyjny z natury swej ma wymiar metatekstowy. Czy twierdzenie to oznacza, iż nie istnieją żadne jego tekstowe świadectwa? Tak sformułowany wniosek byłby mylny i całkowicie nieuprawniony. Głównym i zasadniczym świadectwem jego istnienia jest przede wszystkim samo dzieło filmowe będące adaptacją – jako struktura odnosząca się tak a nie inaczej do sposobu ukształtowania i wymowy swego pierwowzoru. Z praktyki adaptacyjnej wiadomo również,

[4] W.J. Ong, *Interfaces of the Word*, Cornell University Press, Ithaca 1971.

[5] R. Ingarden, *Kilka uwag o sztuce filmowej*, w: idem, *Studia z estetyki*, t. 2, PWN, Warszawa 1966, s. 315.

że każdy proces ekranizacji ma przebieg wielofazowy, a przejścia od jednej fazy do drugiej organizują rozmaite operacje tekstowe. Jednym z takich dostępnych badaczom świadectw tekstowych jest scenariusz adaptowany. Kolejnymi – eksplikacja reżyserska dotycząca przyszłego filmu oraz scenopis zdjęciowy.

Powstawanie intertekstu adaptacyjnego przebiega z reguły na zasadzie konstrukcji wielokrotnej. Niektóre z faz jego tworzenia przybierają postać ukonkretnioną w postaci tekstu (do postaci takich należą między innymi: eksplikacja reżyserska, scenariusz, scenopis zdjęciowy, *storyboard*, projekty scenografii, kostiumów etc.). Inne pozostają działaniami realizacyjnymi rozgrywającymi się na prawach twórczej interakcji pomiędzy poszczególnymi współtwórcami przyszłego filmu. Razem wzięte, wszystkie one współtworzą proces adaptowania, uzyskując ostatecznie kształt ukończonego dzieła filmowego. Odczytanie wszystkich tych świadectw, ich opis, analiza i interpretacja – staje się w procesie badawczym niczym innym jak rekonstrukcją adaptacyjnego intertekstu.

Intertekst adaptacyjny jako konwencja

Adaptacja filmowa oraz nieodzowny w jej semiotycznym funkcjonowaniu adaptacyjny intertekst stanowią łącznie szczególnego rodzaju tekst kultury. Będąc dziełem mniej lub bardziej oryginalnym, samoistnym i wyposażonym w określony kształt, adaptacja filmowa jako komunikat i przekaz nie jest zjawiskiem absolutnie autonomicznym i samowystarczalnym – istniejącym poza domeną określonego systemu kultury i języka. Aby cokolwiek zakomunikować i przekazać widzowi, jej autor musi odwołać się do pośrednictwa kursujących w społecznym obiegu sposobów komunikowania, jakimi dysponuje w danym stadium swego rozwoju język ruchomych obrazów. Temu właśnie służy każdorazowo wytworzenie adaptacyjnego intertekstu, który – przy całej swej oryginalności i, by tak rzec, prototypowym charakterze z natury swej przynależnym każdemu dziełu artystycznemu – z kulturowego i języko-

wego punktu widzenia ma jednakże charakter tak czy inaczej konwencjonalny.

Główną tezę rozważań zawartych w niniejszym artykule stanowi twierdzenie, iż adaptacja filmowa nie może się obejść bez udziału intertekstu. Był już mowa o tym, że adaptować na ekran można na nieskończenie wiele różnych sposobów. *Todo modo* nie oznacza jednak, że twórca nawet najbardziej oryginalnej adaptacji dokona tego, unikając intertekstu. Jego modelowy kształt, a także wyraz, nie jest wszakże jednakowy i taki sam dla wszystkich adaptacji. Zależy on każdorazowo od dominanty funkcjonalno-konstrukcyjnej, jaką wybrał i którą posłużył się adaptator.

Podstawę kulturową adaptacji stanowi zawierany *ad hoc* przez autora i adresata przekazu rodzaj wirtualnej umowy komunikacyjnej, którą można nazwać paktem adaptacyjnym. Rzecz w tym, że film będący adaptacją jako tekst kultury nie jest przekazem czytelnym sam przez się. Przekaz w nim zawarty kojarzy w sobie kursujący w danym systemie kultury element retoryki adaptacyjnej z elementem nowatorskim: splata w jedno czynnik konwencjonalny z adaptatorską inwencją.

To, co przejęte z tradycji i korzystające z istniejącego uzusu adaptowania, a więc tak czy owak powtarzalne, łączy się w procesie adaptowania – w rozmaity sposób i w różnych proporcjach – z tym, co indywidualne i niepowtarzalne. Niepowtarzalność owa ma jednak granice i nie oznacza całkowitej dekonwencjonalizacji i zupełnego uwolnienia od pośrednictwa znaku. W adaptacji filmowej jako formie przekazu współuczestniczą dwa biegunowo odmienne względem siebie komplementarne dążenia: (1) tendencja unifikująca oraz (2) tendencja różnicująca. Pełna desemiotyzacja i całkowite uwolnienie komunikatu od jego językowych zależności jest w przypadku adaptacji filmowej założeniem utopijnym i w praktyce niewykonalnym.

Artystyczna oryginalność adaptacji – nawet taka, w której zostały przekroczone i odrzucone wszelkie istniejące w danym momencie reguły i wzorce – staje się czytelna poprzez język, a nie poza nim. Co więcej, to język pozwala tę

oryginalność dostrzec, odczytać i odkrywczo zinterpretować. Nawet najbardziej oryginalna i pełna autorskiej inwencji adaptacja filmowa jako dzieło i komunikat musi „przemówić” do widza, a tym samym z konieczności odwołać się do pośrednictwa języka, przerzucając dzięki temu pomost pomiędzy nadawcą a adresatem danego przekazu.

W zależności od obranej przez siebie koncepcji zaadaptowania, autor adaptacji może umieścić w centrum nowo powstałego dzieła wiele możliwych dominant. Należą do nich przykładowo: klucz fabularny (fabularyzacja pierwowzoru), ilustracja poszczególnych epizodów i scen, dramatyzacja ukazanych wydarzeń, wariant kina akcji i efektów specjalnych, popularny gatunek filmowy, wykonanie aktorskie umożliwiające wykreowanie optymalnie wyrazistych wizerunków bohaterów, określony modus narracji (wraz z eksperymentem narracyjnym), stylistyczno-kompozycyjny ekwiwalent poetyki adaptowanego utworu, stworzenie wysoce oryginalnej wypowiedzi (formuła adaptacji wypracowana przez kino autorskie), formuła uwspółcześnienia wymowy pierwowzoru,

a także ukryta bądź otwarta polemika z nim, z przetworzeniem parodystycznym włącznie.

Należy w tym miejscu podkreślić, iż – niezależnie od stopnia indywidualnej inwencji i osiągniętego przez adaptatora poziomu oryginalności filmowego przekazu – każda z tych strategii i każdy z wymienionych powyżej sposobów adaptowania ma charakter tak czy inaczej konwencjonalny.

Pośrednictwo konwencji w procesie tworzenia dzieła filmowego będącego adaptacją nie jest złem koniecznym, lecz warunkiem *sine qua non* czytelności każdego z zastosowanych przez autora zabiegów adaptacyjnych. Dzięki specyficznemu układowi odniesienia, jaki stanowi określona konwencja językowa, artystyczna itp., i poprzez jej społeczne funkcjonowanie dany przekaz staje się mniej lub bardziej uniwersalnie zrozumiały. Co więcej, to właśnie sam język i określony sposób posłużenia się nim sprawia, iż w procesie adaptacji dochodzi do głosu – symbolicznie zapisana w adaptacyjnym intertekście – oryginalność autorskiego sposobu zaadaptowania pierwowzoru, stanowiąca integralną wartość nowo powstałego dzieła.

Laudacja z okazji przyznania przez PWSFTViT w Łodzi tytułu doktora honoris causa Michaelowi Hanekemu

Nadanie tytułu doktora *honoris causa* Michaelowi Hanekemu to dla społeczności Szkoły Filmowej w Łodzi zaszczyt i źródło wielkiej satysfakcji. Jednak próba przedstawienia powodów naszej decyzji wiąże się z zakłopotaniem i niezręcznością: tego wyboru nie wypada uzasadniać. Witamy w naszych progach MISTRZA. Artystę wielkiego: niezwykle utalentowanego, mądrego, skromnego, bezpretensjonalnego, konsekwentnego, pracowitego, który każdym swym filmem, powstałym w ciągu kilkudziesięciu lat reżyserskiej aktywności, przywracał nam wiarę w kino najwyższej próby. Właściwa twórczości Michaela Hanekego skala oddziaływania,

sława i najbardziej prestiżowe wyróżnienia pozwalają wierzyć w moc oddziaływania bezkompromisowej sztuki filmowej. Sztuki, którą wielu chciałoby – wraz ze średniowiecznymi pieśniami miłosnymi, malarstwem Celnika Rousseau, poezją Osipa Mandelsztama czy filmami Carla Theodora Dreyera – zamknąć w szklanych gablotach muzeów umierającej kultury, gdzieś na peryferiach miast.

Szkoła Filmowa w Łodzi jest miejscem, w którym intensywne i bezpośrednie relacje, wykraczające poza klasyczny układ mistrz-uczeń, stanowiły zawsze fundament rozwoju. Dlatego w trakcie dyskusji nad doktoratem *ho-*