



ДЕФИНИСАЊЕ АДАПТАЦИЈЕ¹

Слојеви и кретања адаптације

Дефиниције адаптације углавном се крећу између три перспективе или се на њих усредсређују. Адаптација у смислу процеса често описује како се један или неколико ентитета преуређују или прилагођавају кад остваре контакт или ступе у однос с једним или више других текстова или објеката. Адаптација у смислу производа може да означи ентитет који настаје као резултат тог контакта или као синтеза резултата односа између две или више активности. У првом случају, адаптација може да означи изостављање или додавање до којих долази кад се, на пример, у роману приказује одређени историјски догађај, или прилагођавање које је неопходно појединцу да би прешао из једне културе у другу. У другом случају, адаптација означава производ настао тим процесом, као што је спој историјских и измишљених елемената у композицији романа или промена навика или личних особина и идентитета појединца услед промене окружења. Нешто савременије дефиниције понудиле су трећу перспективу: адаптација у смислу рецепције значи да током читања или гледања дела долази до његовог активног прилагођавања чиме адаптација постаје посебан облик уживања у делу, као и облик његовог разумевања. Из овог угла, читаоци могу увидети да различита дела функционишу на различит начин за различите читаоце у зависности од њиховог претходног знања и искуства, док заједнице могу на различите начине асимилovati или не асимилovati новог члана дате културе. У оквиру овог трочланог састава постоји више специфичних и конкретних пракси и теорија које су обликовале традиционалну и савремену структуру адаптације, при чему су дефиниције адаптације кроз историју махом бивале реадaptације других дефиниција.

У данашњим настојањима да се дефинише адаптација, као мерило се често користи згодни пример филма Спајка Џоунза из 2002. године који носи назив *Агајџиација*. У овој ироничној причи, успешни сценариста Чарли Кауфман пати од озбиљне списатељске блокаде док се мучи да напише сценарио за крајње верну адаптацију есеја „Крадљивац орхидеја“ ауторке Сузан Орлин објављеног у *Њујоркеру*. За то време, његов брат близанац по имену Доналд, неопробани и надобудни сценариста, успева да напише апсурдни петпарачки сценарио који одмах привлачи једног агента да у њему види потенцијални блокбастер. У развоју овог заплета, двојица браће представљају естетску и биолошку слику адаптације, две фигуре чија борба да се дефинишу и међусобно разграниче до крајности проширује и преусмерава детаљан приказ душевне борбе лика. Брзим темпом *Агајџиација* се претвара у мистерију о дрогама и смрти, у акциони филм са сударима аутомобила и алигаторима људождерима, и коначно у

¹ Изворник: *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, прир. Thomas Leitch, 2017.

параболу о тријумфу трговине и индустрије, јер Чарли одустаје од тежње ка чистој адаптацији приче из *Њујоркера*.

Верност и неверност, те две упоришне тачке дефиниција адаптације, прожимају разне делове заплета, а понајвише се очитују у љубавном односу Орлин и крадљивца орхидеја. Опредељење за сингуларност и верност у овом случају постаје нека врста опасне психолошке и текстуалне замке, а филм прати како се опасност креће на дарвиновској путањи од нестраствене верности до страствене неверности. Напоследку сама верност бива реконституисана тако да више не означава посвећеност изворнику, већ личну и текстуалну посвећеност верној промени, личној страсти и непрестаној трансформацији. Ако је највећа лекција коју је Чарли научио та да „промена није ствар избора“, она му омогућава да одустане од свог паралишућег захтева за ауторским изразом и текстуалним интегритетом и уступи место потребама друштвеног и индустријског окружења кроз чију еволуцијску призму се оба преламају. Хорор самог удвостручавања отеловљен у близанцима еволуира у тријумф непрестане адаптације окружењу, тако да опстати значи следити сопствену променљиву страст према ономе што волите, а не према ономе, као што Доналд каже, „што воли вас“. Као што то сугерише бизарно гротескни врхунац филма, или ћете се прилагодити свету или ће вас појести алигатор.

Својом променљивом иронијом и рефлексивношћу, *Адаптација* преплиће многе кључне путање које се сустичу у различитим дефиницијама и праксама адаптације. Она драматизује тешки, ако не и мучни, процес адаптације у Чарлијевом кататоничном стању, затим текстуалне и сликовне трансформације које уметничку визију претварају у комерцијални производ, као и одлучујућу улогу предвидљивих и непредвидљивих очекивања публике (у филму и од филма) која чине трећи адаптацијски оквир. Филм истовремено повлачи паралеле између те три димензије адаптације и истакнутих узора који се могу пронаћи у науци и биологији, књижевности и писању, трговини и уметности, као и технологији и представљању, указујући на главне мотиве у историји адаптације: еволуцију, верност и интертекстуалност.

Кроз историју

Иако су се током векова темељна термилошка и значењска одређења адаптације мењала и попримала различите конотације, концептуалне основе свих дефиниција адаптације током историје биле су у складу с одређеним кретањима и истакнутим мишљењима. У овом раду намеравам да, помоћу процеса селекције тенденција и појединача, истакнем неке од тих историјских токова, с циљем да укажем на њихову културну археологију и предвидим њихове модерне и савремене облике: социолошке и научне адаптације, теолошке и митолошке активности, као и текстуалне и представљачке покрете.

У најширем смислу, адаптација описује способност људског, културног и биолошког прилагођавања као начина опстанка, напретка или једноставно промене. У том смислу адаптација се у области социологије културе, политичке економије или науке о еволуцији често сматра познатим и признатим процесом људске историје. Рана и развијена друштва карактерише способност прилагођавања условима природног и

друштвеног окружења, без обзира да ли је то значило прилагођавање физичким условима, као што су климатске промене или потреба за другачијим природним изворима, или прилагођавање друштвеним променама, као што је пораст становништва или политичко превирање. Најраспрострањенија верзија ових модела адаптације јесте Дарвинов систем који од деветнаестог века преовладава у дискусијама на тему адаптације и који се описује као процес у коме један биолошки облик замењује други у оквиру еволуцијског наратива физичког опстанка и напретка. Током времена тај је модел критикован и усавршаван, али његове тековине и трагови присутни су и у данашњој науци. У својим недавним разматрањима адаптације, Роберт Стем и Линда Хачн у вези с филмом *Агајџација* примећују да су хибриди и мутације и даље сугестивни облици и метафоре за разматрање адаптације у оквиру научног модела. Као што примећује Линда Хачн, Ричард Докинс подробије истражује ову научну везу у свом разматрању „мемова“ као сугестивних аналогија процеса адаптације. Докинс сматра да мемови описују јединице културолошке имитације и преношења који су аналогни генетском преношењу и развоју.

Овај друштвено-научни оквир је, затим, делимично утицао на адаптацију као митолошку и теолошку активност – активност која је нарочито подесна за адаптацију наратива и слика. У првој четвртини осамнаестог века Ђамбатиста Вико у свом делу *Нова наука* даје чувено објашњење како је поезија у људској историји настала из првих човекових покушаја да помоћу људског језика и знакова имитира духовне звуке из света природе. Вико сматра да примитивна лингвистичка способност генерише извођачки чин адаптације који повезује натприродне мистерије космоса с интелектуалном еволуцијом човечанства. И друге се митологије у основи могу посматрати као облици и методе адаптације природних и човечанских криза и мистерија у разумљиве сликовне и наративне облике, а уједно илуструју и како су се различите митологије транспоновале кроз разне културе и историјске периоде. Зато се разлике између грчке и римске митологије могу сматрати адаптираним варијацијама најзначајнијих богова и јунака, као што су грчки бог Зевс и римски бог Јупитер, док митологије Источне Азије и Јужне Азије имају своје заједничке фигуре и приче које често транспонују, као што су то митови о постању или митови о борби реда и хаоса. Ова се дуга традиција митолошких адаптација и трансформација свакако наставља и у модерном добу када канонске приче, од *Oguseje* до приче о Минотауру, поново улазе у оптицај у виду ликовних и приповедних варијација на архетипове или митове, као, на пример, у *Уликсу* Џејмса Џојса или цртежима Пабла Пикаса.

Теолошке и библијске адаптације током историје обухватале су сличне транспозиције, акумулације и адаптације религијских прича, параболоа и личности. Но већи значај има нови правац у пракси адаптације који се појавио у шеснаестом веку, када је библијска херменеутика прешла са коментарисања на критику текстова. Пре ове историјске прекретнице, однос између теолошких или библијских текстова и њихових читалаца представљан је у виду коментара или објашњења тих светих списа, који су преваходно служили томе да сумирају или препричају значење *Светиої писма*. Током раног модерног периода, међутим, активније критичко ангажовање изучавалаца и често световних читалаца доводи до корените промене у којој се продуктивније ту-

мачење *Свеїої йисма* и других текстова не јавља у виду коментара већ критике, субјективније текстуалне и интелектуалне адаптације првобитног дела. Овај заокрет представља, као што је Мишел Фуко приметио у књизи *Речи и ствари*, значајну промену историјског односа читалаца према ауторизованим текстовима и, у складу с тим, сигнализује битно и трајно редефинисање адаптације као продуктивније критике или субјективнијег тумачења, које још има одјека у двадесетом и двадесет и првом веку.

Ова историјска промена праксе читања и тумачења текстова доводи до настанка вишеструких лингвистичких путања и облика који се најчешће повезују са адаптацијом, то јест, мањим или већим опсегом с којим један реторички или представљачки оквир адаптира други. У ове лингвистичке, визуелне или аудитивне адаптације спада читав низ синтаксичких и граматичких тактика, укључујући и адаптацију у виду цитата, алузије, убацивања, апропријације и палимпсеста. Сваки од ових реторичких поступака означава специфичну структурну адаптацију појединог израза, текста или репрезентације од стране неког другог, дуж континуума у којем се смањује значај и ауторитет изворника. Признајући ауторитет адаптираног материјала, цитати у први план видно истичу изворни или оригинални израз који се адаптира у другом тексту, као на пример директни цитат Шекспировог стиха у Дикенсовом роману. Индиректна алузија на мање очигледан начин адаптира неку другу репрезентацију у виду посредне референце која може али не мора бити препозната, као што, на пример, метални боксер Радија Рахима у *Посијуи исјавно* (1989) алудира на *Ноћ ловца* (1955). У адаптацијама које су осмишљене као уграђивања, адаптирајућа репрезентација укључује другу структуру или извор, дозвољавајући адаптираном материјалу да има независан статус, али додељујући му нешто маргиналнију или подређенију позицију у односу на адаптирајућу форму, као на пример кад се у математичке скупове убаце подскупови или кад се новинар убаци у војну јединицу. Апропријације јесу трансформативне адаптације које делове форме или текста (или их чак у целисти) уклањају из њиховог првобитног контекста и смештају их у различит контекст, чиме им се у великој мери преобликује значење. Један екстреман и ироничан пример апропријације јесте прича Луиса Борхеса из 1939. године „Пјер Менар, аутор *Кихотида*“ у којој писац предлаже да поново напише Сервантесов роман од речи до речи. Водећи порекло од древног обичаја поновног писања на истој страници рукописа, палимпсест сугерише облик адаптације у којем оригинално дело може постојати само као траг или невидљиви темељ, а то укључује не само одређене рукописе који имају слојеве различитог материјала скривене испод нових површина (као и текстове слојевите у метафоричком смислу), већ и архитектуралне просторе који су током векова адаптирани за различите зграде.

Како реторички домен узурпира научне и теолошке традиције адаптације, умножавају се везе и варијације широм спектра још бројнијих реторичких и текстуалних стратегија и структура. У *Агајџацији и айропријацији*, Џули Сандерс наводи многе од тих књижевних и уметничких жанровских варијација адаптације, које често показују мале али битне разлике у значењу. Према Џули Сандерс, ту спадају верзија, варијација, интерпретација, наставак, трансформација, имитација, пастиш, пародија, кривотворина, травестија, ревалоризација, ревизија и поновно исписивање (18). Сваки од њих сугерише другачији реторички или текстуални модус као облик адаптације. Верзија,

на пример, постаје варијација на адаптирани изворник, док наставак сугерише да је адаптација развојни процес. Пародија или травестија раскринкавају адаптирани материјал, а кривотворина уклања ауру аутентичности оригинала. Напоследку, ревизије, ревалоризације и поновна исписивања могли би својим различитим нијансама указивати на то да адаптација представља вишеструко побољшање свог извора.

У оквиру овог историјског нацрта, може се сматрати да је сама модерност увела адаптацију као централну културолошку и епистемолошку перспективу. Као раскид с модернизмом, али и његов наставак, постмодернизам продужава и проширује овај централни однос, наглашавајући и стављајући у први план адаптацију као водећи облик савременог представљања и спознаје. Међу различитим главним поставкама модерности, издваја се неколико на којима почивају дефиниције адаптације још од шеснаестог века. Као прво, модернизам и модерност почели су да преиспитују објективност текстова и ауторитет који стоји иза те објективности, тако да је, као и у случају преласка с коментара на критику, субјективно тумачење ишло руку под руку с нескривеном адаптацијом једног извора путем другог извора. Као друго, како се модерност развијала у протекла четири века, дошло је до велике смене у којој су на место културних раслојавања дошле глобалне универзалије, чиме су постављени темељи за бројне адаптацијске миграције преко граница поменутих културних различитости. И као треће, промене и развој током времена постали су мерило прогресивних адаптација (цивилизација, знања и тако даље) као имплицитних, а понекад и експлицитних модерних историографија.

Кад су у другој половини двадесетог века постмодернистички обрасци заменили ове модернистичке поставке, флуидније и изразитије верзије адаптације почеле су да се јављају у архитектури, књижевности, визуелној уметности, историографији, политици и друштвеним наукама. Крајем двадесетог и почетком двадесет и првог века, укратко, постмодерне стратегије пастиша, крпежа и колажа постајале су све присутније активности које су драматично адаптирале и преслагале фрагменте. Следствено тврдњама Ролана Барта, књижевно и естетско ангажовање почело је да наглашава и хвали начин на који „писив“ текст може да изазове ангажовање које надилази традиционалне и пасивне „читљиве“ релације и које подстиче читаоца или гледаоца на активно „адаптирање“. Многи сматрају да се у данашње време културни идентитети и нације широм света боље могу схватити као хибриди или као део транснационалне флуидности, у којој ти идентитети и нације конфигуришу као адаптиране мешавине које прелазе преко порозних граница. Штавише, у оквиру постмодернистичке перспективе и сама историја постаје прилагодљива област која се да адаптирати и обликовати на бројне начине, попут онога што је Фредрик Џејмсон назвао реконструкцијом прошлих догађаја у виду носталгичних слика и измишљотина.

Филмска и медијска адаптација

Историјски преглед показује шта све може да буде обухваћено адаптацијом у виду различитих пракси и изведених дефиниција, али најизраженије и најчешће схватање адаптације данас обично се односи на филм, медије и сродне уметничке делатности.

Током протеклог века, дефиниције и дебате на тему адаптације нарочито су се јављале у медијским студијама, а фокусирале су се, на пример, на специфичности технолошких, текстуалних и других медија као разнородних апроприација такозваних изворних текстова, на разлике и сличности између писања и снимања филмова као модуса изражавања, као и на позиције гледања и читања као на различите активности које адаптирају дела новим контекстима.

Током двадесетог и двадесет и првог века, дефиниције адаптације у оквиру медијских студија и саме су биле активни (а понекад и спорни) адаптацијски процеси који су укључивали индустријске, академске, културне и историјске маневре. У првој четвртини двадесетог века, филмови и критички и друштвени дискурси који су их описивали били су несумњиво интердисциплинарни и често су филмове представљали као процесе који адаптирају и трансформишу друге уметничке праксе и друштвене области. Тих раних година, кинематографска адаптација постала је верзија онога за шта ће се касније употребљавати назив „интертекстуалност“, према којој филм асимилиује и координира друге уметничке или друштвене облике. Отуд једна од првих озбиљних књига о филмовима, *Уметност ђокрејних слика* Вејчела Линдсија, објављена 1915. године, ватрено заступа становиште да филм, како би креирао властити облик, адаптира низ сестринских уметности, укључујући поезију, вајарство, позориште и музику. Линдси пророчки замишља како ће филмови у будућности адаптирати академски и педагошки дискурс, што ће бити један од начина подучавања и преношења идеја и аргумената. Отприлике у исто време, Хуго Минстерберг је 1916. године преузме расправу о новој филмској уметности с њене интердисциплинарне асимилације различитих уметности на њену специфичну адаптацију психологије перцепције. У делу *Филм: психолошка студија*, Минстерберг тврди да филм као јединствен нови облик перцепције има јединствену моћ да реконструише и појача интензитет унутрашњег функционисања људске перцепције.

Током двадесетих и тридесетих година двадесетог века, адаптација је проширила поменуте интертекстуалне размене са другим уметностима, а дате психолошке размене усмерила изричито на друштвену и политичку активност. С једне стране, уметници и песници попут Фернана Лежеа и Всеволода Мејерхоља радо су истраживали споне између кинематографије и авангардних покрета у сликарству и позоришту као радикално модернистичко стварање нових начина посматрања. За редитеље попут Сергеја Ајзенштајна и филозофе попут Валтера Бенјамина, с друге стране, кинематографија је као медиј масовне комуникације обезбедила кључне концептуалне и формалне структуре за адаптирање нове и понекад радикалније политике. У свом есеју из 1944. године „Дикенс, Грифит и филм данашњице“ Ајзенштајн се враћа романима Чарлса Дикенса како би скицирао и проширио теорију монтаже на којој би се темељила адаптација марксистичке дијалектике политичком потенцијалу филмске монтаже. На сасвим другачији начин Бенјаминов чувени есеј „Уметничко дело у веку своје техничке репродукције“ (1936) указује на технолошко и друштвено искуство присутно у одређеном типу кинематографске праксе, које се може укључити и одговорити на политичке дебате везане за франкфуртску школу, тако што ће трансформисати дубоко укоренење естетске традиције и адаптирати их политичким условима тридесетих

година. Он сматра да филм има потенцијал да сруши дуготрајну уметничку традицију ауратичне дистанце и аутентичности естетског доживљаја и подстакне масовну публику да у сусрету са филмом сама испроба и сагледа своја друштвена искуства.

У међувремену, у Хوليوуду тридесетих година двадесетог века, индустријске размере адаптације гурнуле су је у потпуно другачије политичке правце путем све чешћих адаптација класичних романа као што је *Беки Шарп* (1935), која се заснива на Текеријевом *Вашару Ђашићине*, као и савремене књижевности с актуелним темама попут *Плогова Њева* (1940). Користећи новину синхронизације звука, ове класичне адаптације често су стварале сложене заплете, ликове и дијалоге који су чврсто успоставили глобалну доминацију класичног холивудског наратива. Штавише, у многим случајевима адаптација цењених књижевних дела омогућавала је филмским студијама да избегну притисак цензуре Правилника о производњи филмова (донет 1930, а ступио на снагу 1934), што сугерише један перфиднији однос између адаптације, технологије и политике.

После Другог светског рата, питање адаптације и њеног дефинисања још очигледније се преместило у центре филмске културе, преусмеривши полемике о адаптацији ка питањима самосталног ауторског деловања и кинематографске специфичности. Александар Астрик је 1948. сковао чувени термин „камера-наливперо“ тврдећи да прављење филмова дозвољава исту слободу изражавања и стварања као и писање (што је постало могуће када су 1940. уведене нове лаке камере). Према Астрику, филм је сад могао да изрази редитељеве идеје и мисли „потпуно исто као... савремени есеј или роман“ (18). Иако се може учинити да је ова промена критичког становишта поводом кинематографске праксе у незнатној вези са праксама адаптације, очито је додала једну важну вантекстуалну димензију студијама адаптације које ће се непрестано развијати до краја двадесетог века. До средине педесетих година двадесетог века, разни гласови Француског новог таласа и *Cahiers du cinéma* (међу којима се истиче Франсоа Трифо) пошли су за Астриком и поздравили ту могућност самосталног ауторског деловања у кинематографији и у њему видели средство филмског „ауторства“, што представља значајан концептуални заокрет у односу на оно што су ови писци и редитељи окарактерисали као досадне адаптације класичне књижевности у виду пуких илустрација у француском „булеварском филму“. Студија Џорџа Блустоуна из 1957. године *Романи на филму* наставила је у истом правцу, те обухватила еквивалентни однос филма и књижевности и означила почетак новог таласа академског изучавања сложености адаптације. У детаљној анализи адаптација попут *Орканских висова* (1939) Вилијама Вајлера, он се усредсређује на разлике и особености које омогућавају књижевности и филму да прикажу различите „облике свести“ и стратегије представљања.

Ниједна критичка студија из овог периода, међутим, не разматра и не сагледава адаптацију с толико суптилности, софистицираности и увида као што то чини Андре Базен. Од његових многобројних промишљања о адаптацији, три се издвајају као најутицајнија: разматрање адаптације као трансформације, адаптације као скраћеног издања и адаптације као рефракције, то јест, преламања. У есеју „Позориште и биоскоп“, Базен упоредно износи свој став и контрааргумент Блустоуновом аргументу, бранећи становиште да су разлике између позоришта и филма веома специфичне и да та специфичност не указује, као што то понекад чини Блустоун, да би један облик

могао бити развијенији и софистициранији од другог. Он нарочито напада тенденцију у послератним годинама ка прављењу онога што он назива „позориштем у конзерви“ и инсистира на томе да филмска адаптација драме – као и адаптације романа или ликовних остварења – треба да узме у обзир разлике у форми и начину представљања које одликују медиј адаптације. У есеју „Адаптација, или биоскоп као скраћено издање“ Базен износи радикалнију и светогрднију идеју да адаптације не дугују нарочиту верност изворном тексту или причи и да валоризација ауторства можда и није тако корисна идеја. Адаптације би, супротно томе, требало сматрати проширеним и вишеструким варијацијама на основне митове, приче или компактне „скраћене верзије“ које акумулирају значења током историје својих бројних друштвених и материјалних инкарнација. Као што Базен примећује у другом есеју, „У одбрану мешовитог биоскопа“, адаптације „се не развијају из кинематографије као облика уметности већ као социолошке и индустријске чињенице“ (65).

Своје виђење адаптације као рефракције Базен најпотпуније износи у анализи *Дневника сеоској свеишеника* (1951) Робера Бресона, описујући га као „дијалектику између кинематографије и књижевности“ која обухвата „све што роман има да понуди плус... његову рефракцију у кинематографији“ (143). Он остаје при томе да „нипошто није у питању превод. А још мање је у питању слободно надахнуће с намером да се изради дупликат. У питању је израда секундарног дела заснованог на роману... То је нова естетска творевина, роман који је кинематографија, такорећи, умножила“ (142). Мада потоња формулација благо наговештава физичке и материјалне услове адаптације и еволуцијске притиске који је уводе, Базеново схватање адаптације као рефракције значајно је зато што предвиђа савремену климу у којој хијерархије и претече губе привилегије текстова и стварају призмично окружење укрштања, преклапања и преламања.

Током шездесетих и седамдесетих година двадесетог века, филмске и медијске студије углавном су адаптацију потискивале на маргину. Па ипак они теоријски правци који су маргинализовали адаптацијске студије – постструктуралистички модели који су наглашавали семиотичке, психоаналитичке и идеолошке позиције – касније су послужили као врата на која су ушли новонастали облици и дефиниције адаптације у смислу семантичких кодова и знаковних система. Сигнализујући свеопште удаљавање од питања верности и неверности, дефиниције и модели адаптације осамдесетих година надограђивали су се нарочито на семиотичке перспективе, брусећи и истражујући теоријске темеље који су популаризовани током претходних деценија. Значајни есеј Дадлија Ендруа из 1980. године под називом „Адаптација“, на пример, темељи се на семиотици, али увелико скреће пажњу на „социолошке контексте који недостају у многим студијама“ (104). Највећи део есеја бави се разликом између три врсте адаптација: (1) „позајмљивање“, када уметник „користи... материјал, идеју или облик из неког ранијег текста; (2) „укрштање“, када је „јединственост оригиналног текста очувана... и није асимилвана при адаптацији“; (3) „трансформација“, када верне или неверне адаптације бивају мерило „репродукције... неке суштине оригиналног текста“. Ендруове завршне примедбе о „социологији и естетици адаптације“, међутим, можда су део његовог аргумента који је понајвише окренут ка будућности. На сличан начин и Дебора Картмел нуди три категорије адаптације које указују на различита семантичка

и идеолошка полазишта и размишљања о адаптацији: као транспозиције, адаптације се пребацују из једног семиотичког система у други; као коментари, оне драматизују сусрет између два текста или контекста путем којег се извлаче специфична значења и идеје садржане у изворном тексту; и као аналогije, адаптације указују на одређене хомологне релације или везе између два различита дела.

Аргументи Роберта Стема вероватно су најутицајнији и најистакнутији покушаји да се савремене дефиниције адаптације помере „даље од верности“ и да уђу у област „интертекстуалности“ и „транстекстуалности“, где су кључни термини „превод“, „транспозиција“ и „трансформација“. Идентификујући одмах на почетку моралистичке тврдње које су поткрепљивале конвенционалне дефиниције верности и уходиле претходне студије адаптације, он развија дијалошку шему изведену из дела Михаила Бахтина и Жерара Женета. Истичући вишеструке и материјалне текстуалности које творе „интертекстуални дијалогизам“, нарочито у адаптираним делима, Стемов аргумент смешта адаптацију у историјски и културни оквир што неминовно скреће пажњу на друштвене и идеолошке импликације сваке адаптације.

Ревалоризације и проширивања

Од почетка двадесет и првог века, адаптацијске студије и дефиниције адаптације постале су бројније, сложеније, а понекад и ратоборније, тако да се адаптација сад сматра једним од најдинамичнијих поља међу разноврсним текстуалним и културним студијама. Ове савременије дефиниције адаптације отвориле су дато поље на разне начине и прошириле га тако да осим студија случаја којима се утврђују везе између књижевног и филмског текста, обухвати, на пример, и адаптације музике, телевизијских програма, видео-игара и интернета, усредсређујући се, рецимо, на то како се ове нове праксе адаптације обликују под притиском различитих историјских периода и различитих културних географија. Ове новије перспективе такође истражују слојевитост различитих адаптираних текстуалности као интермедијалности, употребу флексибилних модела адаптације као превођења и разрађују идеју да су читање и гледање сами по себи адаптацијске активности – што све указује на пораст значаја и енергије овог поља.

Есеј Томаса Лича из 2003. године „Дванаест заблуда савремене теорије адаптације“, језгровит и сажет барометар ове обновљене енергије, напада излизане труизме који више не дају одрживе дефиниције филмских адаптација књижевности. На мети су му, између осталог: они традиционални аргументи о особеностима различитих медија који су разврстани у различите одвојене претинце; жалосно непостојање кохерентног теоријског оквира адаптацијских студија у време када су њихове методологије и критичке праксе постале разноврсније и нијансираније; хијерархије и вредносни судови који и даље вребају, уздижући књижевност изнад филма; неважеће бесмислене дистинкције између активних читалаца и пасивних гледалаца; наизглед општа тврдња да оригинални текстови поседују интегритет чији је паралелна интертекстуалност адаптације само бледа копија; и, што је можда и најрелевантније овде, сад очито застарело становиште да је адаптација тек „маргинални подухват“ (168).

Постоје и друга слична савремена виђења која раде на томе да оборе границе и становишта не само о адаптацијама књижевности на филму, већ и о читавом спектру других културних облика и материјала. Ова савремена проширивања граница и контекста адаптације подстакла су поновно мапирање идеолошког ткива адаптације, као и стицање детаљнијег увида у њене шире комерцијалне и индустријске димензије. *Адаптацијска индустрија: културна економија савремених књижевних адаптација* ауторке Симон Мари предлаже алтернативни модел који *материјализује* теорију адаптације у ширем оквиру адаптацијске индустрије. Иако признаје кључни допринос који је анализа текста дала у области адаптације, Симон Мареј критикује склоност да се текстуалне анализе некритички примењују као примарне методологије, а да се притом занемарују продукцијски контексти. Ауторка позива на то да се адаптација преосмисли као материјална појава тиме што ће се отићи даље од естетске евалуације и адаптација разумети у свом социо-културном контексту. Њен иновативни модел проучавања адаптацијске индустрије настоји да креира алтернативне методологије тако што ће се послужити савременим истраживањима у областима политичке економије, теорије културе и историје књиге.

„Интермедијалност“ и „трансмедијалност“ такође су постали кључни термини за дефинисање адаптације у данашње време, што указује на то да адаптацијске студије очигледније него икада шире свој утицај и делују на извођачке студије, музику, политичку активност, као и бројне друге друштвене и културне платформе. Кренувши у овим новим правцима, адаптацијске студије истичу материјалне разлике и компромисе који уобличавају кретање текстова између различитих медија (како се ти текстови крећу између књига, рачунара, видео-игара, ајпедова и других справа) и кретање идеја, друштвених ставова и идентитета између култура, преко географских граница и кроз различите епистемолошке и филозофске традиције. У једном смислу, ове врсте адаптацијских кретања углавном наглашавају манипулацију, апропријацију и трансформацију изворних материјала у процесу њихове конверзије у „семплове“, „ремиксе“, „рибутове“ и „мешапове“, што су темини који сад заузимају средишње место у лексикону адаптације. У другом смислу, адаптација се овде усредсређује нарочито на интервал, односно оно „између“ које се драматизује у адаптацијама схваћеним као процес, производ или рецепција.

Интермедијалност и трансмедијалност често се, са своје стране, равнају према науци и критици које имају слуха за обожаваатељске културе па зато показују како и конзервативне и радикалне апропријације извора спроводе знатно другачију верзију адаптације. Као производ поменутих интермедијалних контекста и индустријских трансформација, адаптацијске студије су драстично прошириле своје границе како би истакле апропријацију текстова и слика од стране читалаца и гледалаца који бораве у интервалу између материјала и текстова и имају улогу покретачке силе у њиховим трансформацијама и адаптацијама. *Ремикс* Лоренса Лесига пружа важан угао гледања на ову димензију адаптације у свом разматрању технолошког преласка с активности RO (енг. *read only*) на активност RW (енг. *read-write*), од којих прва описује конвенционалнији однос према тексту који подстиче „само читање“ док друга описује могућности нових дигиталних технологија које промовишу „читање као (поновно)

исписивање“. Кључни део Лесиговог аргумента односи се на меру у којој ове нове врсте списатељског ангажовања чине застарелим старомодне захтеве о заштити ауторских права изворних текстова и при томе нас подсећа да су још од судске парнице, покренуте када је 1907. године урађена филмска адаптација романа *Бен-Хур* (1880) Луа Воласа, ауторска права била и остала незгодна тема у адаптацијској пракси.

Разрађујући ове нове читатељско/списатељске активности обожаваатељских култура које доводе до замућења граница између текстова и платформи, *Конвергенција културе* Хенрија Џенкинса постала је савремено мерило ове мобилне и прилагодљиве публике и обожаваатељских заједница. Истражујући оно што назива „трансмедиско приповедање“, Џенкинс испитује процес казивања прича на разноразним медијским платформама, при чему све служе као самостојеће приче које такође доприносе укупној целини. Овакав начин приповедања служи како би се створила уносна медијска франшиза, с једне стране, и имерсивни светови прича, с друге стране, који треба да изазову задовољство (а понекад и збуњеност) код савремене публике која их креира и у њима борави. Помоћу вишеструких слојева интертекстуалних медија – од филмова преко видео-игара до стрипова и интернета – који просто упијају телевизијске емисије попут *Сурвајвера* или *Америчкој игола*, као и блокбастер романа попут *Харија Поттера* или *Мајрикса*, које користи као студије случаја, Џенкинс прати контуре и сложености адаптацијског приповедања у добу конвергенције медија где наративни светови постају превелики да би стали у један медиј. Више од мудрог пословног модела за увећање профита, трансмедиско приповедање према Џенкинсу постаје изразити знак активног учешћа популарне културе и тако служи дефинисању забаве и адаптације у добу „колективне интелигенције“.

У *Теорији адаптације*, Линда Хачн обједињује многе од ових савремених димензија адаптације. Своју проширену дефиницију адаптације започиње смештајући адаптацију између производа и процеса. У опширном приказу адаптације, ауторка износи схему засновану на питањима „Шта? Ко? Зашто? Како? Где? Када?“ Ова схема омогућава јој да се позабави различитим облицима и медијима адаптације, њеним разноврсним мотивацијама и правним или економским ограничењима, различитим „модусима ангажовања“ које адаптација изискује од публике и конзумента, као и културним и историјским детерминантама адаптације. Открива и „ужитке адаптације“, разлике између „зналачке и незналачке“ публике, и различите „степене урањања“ према којима публика реагује на адаптацију и њено проширење у новом медију (114, 120, 133).

Као показатељ тога да дефиниције адаптације углавном преживљавају јер се не престано прилагођавају, у савременим дебатама и променама праваца на површину су поново испливали неки ранији термини и становишта. Истичу се два: фокусираност на ауторство и ауторе као покретачке силе адаптације, и појам верности као корисно мерило. Иако се величање ауторства појавило педесетих година и касније, у структуралистичкој ревизији термина Петера Волена 1969. године, данас се појам ауторства, као и многи други појмови у адаптацијским студијама, проширио да би одмерио овај појам и активност у разматрањима сценариста као аутора, комерцијалне и индустријске употребе ауторства као економског и херменеутичког средства, као и особених црта телевизијских аутора или аутора нових медија. Истовремено, након што је деце-

нијама био одбациван као користан појам у адаптацијским студијама, и појам верности је васкрсао у делима изучавалаца попут Колина Мекеба. У његовом зборнику *Оданоси духу: адапција и његова верност*, критичари с разних страна истражују како и зашто мерило верности и даље може пружити увиде у процес производње и критичку оцену данашњих адаптација.

Ако су се дефиниције адаптације, бар од деветнаестог века, углавном бавиле односима, разменама и везама између књижевности и других медија, најновије тенденције у адаптацијским студијама изричито подвлаче како адаптација прожима свеукупну културу и постоји не само у различитим уметностима већ и у областима и праксама као што су историја, технологија, преводилачки поступци, политика, педагогија и економија. Исто тако, ове савремене перспективе додале су нове слојеве домету и дефиницијама адаптације, тако да се зашло даље од текстуалности како би се укључили индустријски, комерцијални и технолошки захтеви, економски и социолошки притисци, као и психолошка и физичка конструкција субјективитета и идентитета. Будући да се њене активности и перспективе непрестано и брзо развијају, не може постојати једна и непроменљива дефиниција адаптације. У оваквој клими проучаваоци и практичари морају ићи у корак с временом и редовно подешавати фокус, јер у противном ризикују да се изгубе у прошлости која врви од алигатора.

Коришћена литература:

- Adaptation*. реж. Spike Jonze. Глуме: Nicolas Cage, Meryl Streep. Columbia, 2002. Филм.
- Andrew, Dudley. "Adaptation", *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford UP, 1984. 96–106. Штампани материјал.
- Astruc, Alexandre. "The Birth of a New Avant-Garde: La Camera-Style", 1948. Прештампано у *The New Wave*. Ур. Peter Graham. New York: Doubleday, 1968. 17–23. Штампани материјал.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Прев. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974. Штампани материјал.
- Bazin, André. "Adaptation, or The Cinema as Digest", 1948. Прев. Alain Piette и Bert Cardullo, 1997. Прештампано у *Naremore* 19–27. Штампани материјал.
- . "In Defense of Mixed Cinema." *What Is Cinema?* Том 1. Berkeley: U of California P, 1967. 53–75. Штампани материјал.
- . "Le Journal d'un Curé de Campagne and the Stylistics of Robert Bresson." *What Is Cinema?* Том 1. Berkeley: U of California P, 1967. 125–43. Штампани материјал.
- . "Theater and Cinema." *What Is Cinema?* Прев. Hugh Gray. Berkeley: U of California P. 95–112. Штампани материјал.
- Becky Sharp*. Реж. Rouben Mamoulian. Глуме: Miriam Hopkins, Frances Dee. Pioneer, 1935. Филм.
- Ben-Hur*. Реж. Harry T. Morey, Sidney Olcott, Frank Rose. Глуме: Herman Rottger, William S. Hart. Kalem, 1907. Филм.
- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility: Second Version." *Selected Writings*, Том. 3, 1935–1938. Cambridge: Belknap, 2008. 21–34. Штампани материјал.
- Bluestone, George. *Novels into Film*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1957. Штампани материјал.
- Borges, Jorge Luis. "Pierre Menard, Author of the Quixote." Прев. James E. Irby. У: *Borges, Labyrinths: Selected Stories and Other Writings*. Ур. Donald A. Yates и James E. Irby. Проширено издање. New York: New Directions, 1964. 36–44. Штампани материјал.
- Cartmell, Deborah и Imelda Whelehan, ур. *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London: Routledge, 1999. Штампани материјал.
- Dawkins, Richard. *The Selfish Gene*. New York: Oxford UP, 1989. Штампани материјал.

- Diary of a Country Priest*. Реж. Robert Bresson. Глуме: Claude Laydu, Jean Riveyre. UGC, 1951. Штампани материјал.
- Do the Right Thing*. Реж. Spike Lee. Глуме: Spike Lee, Danny Aiello. Universal, 1989. Филм.
- Eisenstein, Sergei. "Dickens, Griffith, and the Film Today." *Film Form*. Прев. Jay Leyda. New York: Harcourt Brace, 1949. 195–233. Штампани материјал.
- Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*. Прев. Alan Sheridan. New York: Random House, 1970. Штампани материјал.
- The Grapes of Wrath*. Реж. John Ford. Глуме: Henry Fonda, Jane Darwell. Twentieth Century Fox, 1940. Филм.
- Hutcheon, Linda, са Siobhan O'Flynn. *A Theory of Adaptation*. 2. изд., London: Routledge, 2013. Штампани материјал.
- Jameson, Fredric. "Nostalgia for the Present." *South Atlantic Quarterly* 88.2 (1989): 53–64. Штампани материјал.
- Jenkins, Henry: *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York UP, 2005. Штампани материјал.
- Leitch, Thomas. "Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory." *Criticism* 45.2 (2003): 149–71. Штампани материјал.
- Lessig, Lawrence. *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*. New York: Penguin, 2009. Штампани материјал.
- Lindsay, Vachel. *The Art of the Moving Picture*, 1915. Rpt. New York: Liveright, 1970. Штампани материјал.
- MacCabe, Colin, Kathleen Murray, и Rick Warner, ур. *True to the Spirit: Film Adaptation and the Question of Fidelity*. New York: Oxford UP, 2011. Штампани материјал.
- Münsterberg, Hugo. *The Film: A Psychological Study*, 1916. Rpt. New York: Dover, 1970. Штампани материјал.
- Murray, Simone. *The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*. New York: Routledge, 2013. Штампани материјал.
- The Night of the Hunter*. Реж. Charles Laughton. Глуме: Robert Mitchum, Shelley Winters. United Artists, 1955. Филм.
- Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge, 2006. Штампани материјал.
- Stam, Robert. "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation." *Film Adaptation*. Ур. James Naremore. New Brunswick: Rutgers UP, 2000. 54–76. Штампани материјал.
- . "Introduction: The Theory and Practice of Adaptation." *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Ур. Robert Stam и Alessandra Raengo. Malden: Blackwell, 2005. 1–52. Штампани материјал.
- Vico, Giambattista. *The New Science*. New York: Penguin, 2000. Штампани материјал.
- Wallace, Lew. *Ben-Hur: A Tale of the Christ*. Harper, 1880. Штампани материјал.
- Wuthering Heights*. Реж. William Wyler. Глуме: Laurence Olivier, Merle Oberon. Goldwyn, 1939. Филм.

(С енглеској превила **Најшаа Каммарк**)