

ПРОБЛЕМИ НА АДАПТАЦИЯТА

ИСКРА НИКОЛОВА

Настоящият текст¹ е опит да се систематизират някои същности аспекти на адаптацията, да се очертаят зоните на нейните употреби, функции, взаимодействия и въздействия. Целта не е да се разглеждат и оценяват „на парче“ отделни случаи и практики, а да се набележат някои по-общозначими явления и процеси.

От превода към „превода“ и отвъд него

Първият проблем, с който се сблъсква изследователят, е многозначната употреба на термина „адаптация“. Редица автори отбелязват тази терминологична амбивалентност. Терминът „адаптация“ нерядко се употребява синонимично на „превод“. Колкото и някои автори да настояват за ясно разграничение между двете практики, в много случаи е трудно да се прокара демаркационна линия между тях. Поради това „припокриване“ на двата вида текстове са „безкрайните разправии“, както ги нарича Сюзан Баснет, относно дефинициите и синонимичните употреби на термини като „превод“, „Версия“, „адаптация“, „имитация“ и пр.²

¹ Този текст е част от наскоро завършеното и непубликувано още изследване на И. Николова "Текстове в движение: проблеми на превода и адаптацията".

² S. Bassnett, в S. Bassnett & A. Lefevre, ed., „Constructing Cultures, Essays on Literary Translation“, Multilingual Matters, (1998), в стр. 38.

„Припокриването“ между превод и адаптация с особена сила важи за превода на драматургични текстове. Твърде показателно за специфичния и нееднозначен статут на театралния превод е, например, обстоятелството, че в англоговорещите страни той често се нарича „английски вариант“ или „адаптация“.

Подобна практика съществува и в други страни – Патрис Павис, отбелязвайки употребата на термина „адаптация“ в смисъл на „превод“, изтъква, че „не е много лесно да се очертае границата между двата вида практика“. Той подчертава, че „повечето < театрални > преводи днес се наричат адаптация“³.

Този „разграничителен дефицит“ допълнително се изостря от факта, че в теоретическите изследвания същност се наблюдава двупосочна амбивалентност на термините адаптация и превод: ако преводът може да се разглежда като адаптация, то адаптацията, от своя страна, често също се разглежда като „превод“. Въпросната амбивалентност е свързана с предефинирането на самото понятие език, което се използва в няколко различни значения. В по-специфичен смисъл пог „език“ се разбира някакъв характерен начин на изразяване или определена

³ Патрис Павис, „Речник на театъра“ (бълг. изд. 2002, изд. Колибри), стр. 4.

жанрово-стилистична характеристика – прието е да се говори за поетичен език, литературен език, език на науката и пр. От друга страна, под влияние на семиотиката, понятието „език“, освен естествените, говорими човешки езици, обхваща най-разнообразни други знакови системи – в този смисъл е обичайно да се говори за изобразителен, филмов, драматургичен език, език на тялото и т. н.

Адаптацията, освен че може да съдържа междуезиков превод, често се състои и в „превод“ от една знакова система, жанрова парадигма или култура в друга знакова система/жанрова парадигма/култура. Сега вече тук ще се съдържат елементи не на междуезиков превод, а на междужанров, интермедиален (между различните видове изкуства) или междукултурен „превод“, като кавичките отразяват метафоричната употреба на термина.

Разглеждана от този ъгъл, адаптацията е „превод“ на оригинала не в друг език, а в различна знакова система. Както пише Робърт Стам: „Тропът на адаптацията като превод отразява методичното усилие за интерсемиотична транспозиция, с неизбежните загуби и печалби, характерни за всеки превод“⁴.

„Преводният троп“ дълго време е ключова идея в теоретическите анализи на адаптацията. Но напоследък се срещат и все по-чести възражения срещу метафоризирането на адаптацията като „превод“. Изтъква се на пример фактът, че преводната мета-

фора препраща към опозицията оригинал – копие. При разглеждането на адаптацията като (интерсемиотичен) „превод“, активизирането на тази опозиция води до „литературен фетишизъм“ и „свърхоценностяване“ на литературния първоизточник и литературния канон.

Освен това, преводната метафора размива и деформира спецификата на прехода от „невидимо“ към „видимо“ и на отношението невизуално – визуално. Поставена в позицията на (непълноценно) визуално копие спрямо (невизуалния) литературен оригинал, на адаптацията, както отбелязва Ерика Шийн⁵, ѝ се отрежда ролята на „аудиовизуално друго“. В психоаналитичен план аудиовизуалната другост се разглежда като локус на скопофилски енергии⁶. По този начин, както пише Фредрик Джеймсън, на визуалното се приписва една „изначална порнографичност“, сякаш че самият акт на превод от думи във визуални образи съдържа нещо плътско и долнопробно⁷.

От друга страна, метафората за „адаптацията като превод“ отключва безкрайната полемика за еквивалентността и т. нар. „Вярност към оригинала“. При това, както подчертава Джеймс Нърмор, самата метафора Вярност/невярност <изневяра> също е заредена със сексуални конотации

⁵ Erica Sheen, в R. Giddings & E. Sheen, eds., „Classic Novel, Page to Screen, Manchester University Press (2000), стр. 2.

⁶ По въпроса за скопофилията, виж Laura Mulvey, „Visual and Other Pleasures“, Indiana University Press, Bloomington (1989).

⁷ Fredric Jameson, „Signatures of the Visible“, NY, Routledge, 1990, стр. 1 [Cum. no J. Naremore, ed., (2000), стр. 9]

⁴ Robert Stam, „Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation“, в James Naremore, ed., „Film Adaptation“, The Athlone Press, London (2000), стр. 63.

и препраца в зоната на пол/род проблематиката и сексуалната идентичност. В критическия език навлизат клишетата като „изнасилване“ и „извращения“ (перверзии) спрямо оригинала.

Друг известен теоретик – Браян Макфърлейн, също коментира съществуващата „фиксация“ спрямо оригинала и подчертава ненадеждността на критерия „вярност“ като основа за критическа оценка. Според него „една и съща адаптация се възприема от едни критици като вярна, а от други – като невярна“; освен това, „верността“ далеч не е еднозначен оценъчен критерий за качеството на адаптацията като продукт⁸. Ето защо, както изтъква Макфърлейн, „верността“ не може да бъде ефективен критерий за оценка, а по-скоро може да бъде използвана „като описателен термин, с който да се обозначи най-общо *определен вид адаптация*“⁹ (к. м.).

Изложените по-горе съображения показват, че при цялата си удобна простота и правдоподобност, концепцията за адаптацията като „превод“, от една страна, оставя в сянка редица нейни проблеми и същностни аспекти, а от друга страна, привилегирова само един адаптационен („преводен“) модел. Адаптацията е по-сложно и по-широко понятие както от междуезиковия превод, така и от интерсемиотичния „превод“. По-скоро тя би могла да се разглежда като комплекс от трансформационни практики и съвкупност от процеси, съчетаващи разнообразни

елементи, равнища и стратегии. Тези практики и процеси образуват една отворена „транстекстуална“ адаптационна верига – често пъти адаптацията е многостепенна, сиреч извършва се „адаптация на адаптацията“ и т. н. – както в рамките на един аудио-визуален продукт, така и в цяла „серия“ от продукти, всеки от които може да е адаптация на предигущите, реализирана на различни нива и от различни творчески субекти. Асиметрията в обема на двете понятия (превод и адаптация) ясно личи и при съпоставка на термините „преводач“ и „адапатор“. Преводачът, както видяхме, може да се разглежда едновременно и като адаптатор; но адаптаторът, от друга страна, освен преводач може да бъде писател, драматург, сценарист, режисьор, композитор и т. н.¹⁰.

При това адаптацията се случва на границите на различни (жанрови, литературни, езикови, културни) системи и се обуславя от интерференцията между тях. Това прегопределя нейната жанрова „нечистота“, терминологичната ѝ, същностна и структурна многоизменност. Ако на единия полюс адаптацията граничи и се припокрива с превода, то на другия полюс тя граничи и се припокрива с компилацията, монтажа, колажа, преработката. И третата възможност е „качестве-

¹⁰ Именно затова тук възприех термина „театрална адаптация“ като най-широко и общо обозначение на всички подвидове, извършвани от различни творчески субекти; в практиката съществуват множество термини (някои от тях синонимични) за различните видове адаптация у нас, като например: драматизация или драматургична адаптация, сценична адаптация/версия или сценичен вариант; драматургична/сценична обработка и т. н.

⁸ B. McFarlane, „Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation; Oxford, Clarendon Press (1996), стр. 194.

⁹ B. McFarlane, op. cit., стр. 166.

ният скок“, чрез който „преработката“ напуска орбитата на оригинала и сама се превръща в оригинал.

Адаптационни модели, подходи и практики

Когато става дума за пренос на литературен текст от страницата върху сцената или екрана, адаптацията се нарича още „драматизация“ и „екранизация“. Това са може би най-традиционните адаптационни практики. Патрис Павис характеризира този вид адаптация по следния начин: „Пренасяне или преобразуване на дадено произведение от един жанр в друг (от роман в пиеса, например). При адаптацията (или драматизацията) повествователното съдържание се запазва (сравнително дословно, понякога със значителни отклонения), докато дискурсивната структура коренно се променя поради преминаването на изцяло различен вид на изказване. Така даден роман бива адаптиран за театъра, киното или телевизията. По време на тази семиотична операция на пренос романът се транспонира в диалози (често различни от тези в оригинала) и главно в сценични действия (жестове, образи, музика и пр.).“¹¹

Тук Павис говори за общите белези на филмовата, телевизионната и театралната адаптация, определяйки като основна характеристика на адаптационния процес междужанровия пренос – от роман към драматургично произведение. Но тази трансформация не изчерпва характера на протичащите

промени, тъй като при реализация на адаптирания материал паралелно с междужанровия пренос се извършва и интермедиален преход – от писмен литературен текст към аудиовизуални видове изкуства и медии, които боравят едновременно с комбинации от няколко кода. При тях в по-голяма или по-малка степен могат да бъдат запазени фрагменти от първоначалния словесен език, който обаче преминава от писменост към устност, като същевременно влиза във взаимодействие с други знакови системи и по този начин променя своите функции и характеристики.

В световната литература изследванията, посветени на адаптацията, се занимават най-вече с екранизацията (филмови и телевизионни адаптации) – в тази област през последните няколко десетилетия се появиха няколко сериозни и разностранни теоретически анализи¹². Другите видове адаптации, включително и тези, предназначени за театрална реализация, са все още твърде спорадично и недостатъчно изследвани – и тук „разривът“ с практиката е особено подчертан, тъй като театралните адаптации устойчиво присъстват както по световни, така и по нашите сцени¹³.

Същевременно опитите за класификация на различните адаптационни модели, подходи и практики все още са

¹² У нас редица проблеми на филмовата адаптация се анализират в „Екранизацията“ на Вера Найденова, изд. „Наука и изкуство“, София, 1992 г.

¹³ Един от малкото български текстове, анализиращи проблемите на театралната адаптация (драматизацията) е статията на Васил Стефанов, „Алхимия на словото“ в „Литература и театър“, София, 1983 г.

¹¹ Патрис Павис *op. cit.* (изд. Колибри, 2000), стр. 4.

твърде фрагментарни и непрецизирани. Тук ще разгледаме някои от възгледите по този въпрос.

Анлийският теоретик Фред Инглис прави разлика между два вида адаптация, в зависимост от начините на използване на оригинала, които той обозначава с термините – „*in continuo*“ и „лайтмотив“. Техниката „*in continuo*“ предполага последователно придържане към първоизточника, докато техниката „лайтмотив“ е по-свободна и използва само отделни негови елементи.

Към „избирателна“ или „лайтмотивна“ техника на адаптация бихме могли да причислим проследяването само на една сюжетна линия от даден роман. В. Найденова дава като пример за такава „избирателна адаптация“ граматизацията и театралната постановка на А. Ефрос по „Братя Карамазови“ (1972), в която се проследява само сюжетната линия на Алюша Карамазов¹⁴. Върху изобретателното използване на мотиви е изградена и структурата на Том-Стопардовата пиеса „Розенкранц и Гилденщерн са мъртви“, която може да се разглежда и като своеобразна пародийна „инверсия“ на „Хамлет“.

Двуделната класификация на Фред Инглис, общо взето, се опира върху традиционната опозиция „Вярност – невярност“. В своята статия „Адаптация“ Дъдли Андрю прави опит да модифицира и да разшири тази схема. Той обособява три метода на адаптация, които обозначава с термините: заем-

ка, интерсекция („Врязване“) и трансформация¹⁵.

Заемката е посочена като най-разпространения тип адаптация, при който се залага на „предварително заявеното присъствие“ на даден прочут персонаж/сюжет и пр. В най-честия случай това са „странстващи“ персонажи и сюжети, притежаващи митотворчески потенциал. Примери за подобен тип „заемки“ са многобройните адаптации на „Дон Кихот“, на библейски сюжети и пр. Според Андрю при адаптацията-заемка основна роля играе не „верността“ към оригинала, а неговата (на оригинала) собствена архетипна мощ и „плодовитост“, благодарение на която той безспирно се „присажда“ върху все нови и нови текстове.

Друг тип адаптация е „консервиращата“ (или според други автори „реставрираща“) адаптация, която Андрю обозначава с термина „трансформация“ и която почива върху ортодоксалния принцип „Вярност към оригинала“. Тук, както и при превода, излиза на преден план проблемът за същността на тази „Вярност“ – доколко тя да се придържа „дословно“ към детайлите на сюжета и как да възпроизвежда „духа“ на оригинала. Както вече стана дума, критериите за това неизбежно са субективни.

Третият вид е т. нар. от Д. Андрю „интерсекция“¹⁶. Тук оригиналът остава сравнително неасимилиран, въщност по-скоро се извършва „пречупването“ му (рефракцията) през призмата на адаптацията. Това според Андрю е

¹⁴ В. Найденова, „Екранизацията“ (1992), стр. 59.

¹⁵ Виж Dudley Andrew, „Adaptation“ в James Naremore, ed., op. cit., (2000), стр. 28–29.

¹⁶ Английската дума *intersection* буквално означава „пресичане“; б. а.

един по-модерен и по-неконвенционален модел, който доказва, че адаптацията не е само работен инструмент на „консервативната естетика“. „Пречупващата“ адаптация според автора запазва отличителните белези и „другостта“ на оригиналния текст, като същевременно му дава възможност да продължи своя живот в различна медия.

Също тригелна и следваща донякъде сходни разграничителни принципи е класификацията на американския драматург Ерик Иън, изложена от него в интервю по повод проблемите на адаптацията в сп. „Метрополитън“¹⁷. Иън обозначава своите три подвида като: „сътрудничаща“ адаптация, при която словесният текст е в хармония с театралната инсценировка; „контрапозитна“ адаптация, при която режисьорът вижда проблеми в съществуващия текст и се „бори“ с тях; и „адаптация-превод“, която Иън определя като „да вземеш нещо от неговия дом и да му дадеш ново убежище“.

Освен горните видове, някои автори обособяват като отделен вид адаптацията, предприемаща промени във времето и/или мястото. Този вид адаптация се обозначава като „реконтекстуализация“, която от своя страна може да съдържа елементи на релокация, ретемпорализация, реактуализация. (В този смисъл „Уестсайтска история“ може да се разглежда като реконтекстуализация на „Ромео и Жулиета“; филмът „Ромео и Жулиета“ на режисьора Баз Лурман от 1996 г. също може да се разглежда като релокация и

реактуализация на пиесата на Шекспир.)

Много от споменатите по-горе адаптационни техники се прилагат както поотделно, така и в съчетание помежду си.

Има автори, които разглеждат като адаптационни подвидове сериализацията, римейкът и т. н. Те са характерни най-вече за телевизията и киното – някои дори намират типологична прилика между тях и романа-продължение. Но театърът понякога също експериментира с подобни форми; в Англия, например, се правят театрални мегаадаптации на романи, които понякога продължават няколко вечери – една такава адаптация, която се играе с успех през 80-те години в Лондон, е деветчасовият „театрален маратон“ по романа на Чарлс Дикенс „Никълъс Никълби“, драматизация на Дейвид Едгар.

Освен в драматичния театър адаптации се използват и в мюзикъла („Клетниците“, „Оливър Туист“), а също и в телевизионната грама.

Медиаспецифични аспекти на адаптацията

Все още има твърде малко „медиаспецифични“ изследвания в областта на адаптацията. Както вече бе отбелязано по-горе, с изключение на киноадаптацията и донякъде телевизионните адаптации, другите видове адаптация са слабо проучени. Това се отнася не само за театралната адаптация (драматизацията), но също и за кино- и телевизионната адаптация на театрални пиеси.

Медиаспецифичните белези на адаптацията са достатъчно важна тема,

¹⁷ Kerry Reid, „A Dark Adapted Eye“, „The Metropolitan“, February 1997.

за да бъдат предмет на отделно изследване. Тук ще направим опит да очертаем само някои „плюсове“ и „минуси“ на театралната адаптация, в сравнение с киноадаптацията.

В общи линии може да се приеме, че средното времетраене на един игрален филм и на една пиеса е подобно (някъде около 2–2.5 часа). Това означава, че и при двата вида адаптация литературният първоизточник трябва да се сведе до приблизително еднакво „време за гледане“. Но тази сходна темпорална рамка изисква принципно различни адаптационни стратегии. Ако един и същ литературен първоизточник се „пренапише“ в екранна и драматургична версия, разликата между тези две версии ще има не само субективен характер (различните „прочити“ и трактовки на адаптаторите), но също и обективно ще се обуславя от междиспецифични фактори. Можем условно да групираме тези фактори в три категории: технически, художественоестетически и социокултурни:

1. Технически фактори. В интервю за в-к „Гардиън“ актьорът Найджъл Хоторн¹⁸ прави следната съпоставка между началните сцени на пиесата „Лудостта на Крал Джордж“ от Алън Бенет и на едноименната филмова адап-

тация: „В началната сцена на филма Кралят се готви да открие Парламента и се носи вихрено по един коридор, крещейки на Уелския принц. В театъра това беше просто една обикновена размяна на реплики на авансцената, без никакво движение“.

Този коментар добре илюстрира различните технически възможности на кинематографичния и театрален разказ. Киното позволява много повече преходи и бързи смени на мястото на действието. Там дистанцията между зрител и екранно изображение варира в зависимост от снимачния план, докато в театъра разстоянието до сцената е постоянно (което не позволява използване на едри планове и детайли). В театъра гледната точка на зрителя не е подчинена на „окото на камерата“, но пък е ограничена от „рамката“ на сценичното пространство и е сравнително статична. Всички тези фактори играят важна роля при подбора на епизоди, място на действието, поведението на персонажите и пр.

2. Художественоестетически фактори. Тук става дума за белези на естетическите системи на двете изкуства, които трябва да се вземат предвид в процеса на адаптация. Един такъв проблем е съотношението между слово и визия, което е различно в двете медии. Общоприето е мнението, че киното е по-визуалната медия, която не търпи словесни „излишества“; там адаптацията обикновено изисква порадикални съкращения, по-кратки и опростени диалози.

Но, както отбелязва С. Дж. Джанкарис, театърът не само е „по-вербалното“, а и „по-метафоричното“ изку-

¹⁸ Сър Найджъл Хоторн (1929–2001) изпълнява ролята на Крал Джордж в пиесата „Лудостта на Джордж III“ (The Madness of George III) от Алън Бенет (постановка на Роял Нашънъл Тийтър, 1991, реж. Никълъс Хитнър). За тази роля той е отличен с наградата „Лорънс Оливие“ през 1992 г. Едноименната филмова версия също е на режисьора Никълъс Хитнър (1995). За ролята си във филма Хоторн получава номинация за Оскар. Филмът има общо 4 номинации и получава „Оскар“ за сценография.

ство¹⁹. Тоест, театърът се различава от киното по своето ниво на условност или, иначе казано, по „илюзията за реалност“.

В кинотеорията често се изтъква прилика между романа и екранния разказ, поради която те се възприемат като „съперничаещи си илюзии за реалност“. За разлика от киното, театърът не преследва такъв тотален „ефект на реалност“ и допуска много по-голяма условност още от времената на Шекспировия „словесен декор“. Развитието на театъра през XX век (Брехтовият ефект на отчуждението, театърът на абсурда, Арто, „бедният театър“ на Гротовски и т. н.) още повече засилва неговата антиилюстраивност.

Робърт Стам пише в тази връзка, че въпреки високата си технологичност киното като цяло „запазва една предмодернистична естетика и приютава миметичните аспирации, изоставени от по-авангардните представители на другите изкуства“. Киното наследява и съхранява идеалите за неподобителност и илюзия за реалност, „които Жари атакува в театъра, а Пруст, Джойс и Улф демонтират в романа“²⁰.

В резултат на тези противоположни посоки на развитие театърът не е така силно фиксиран върху правдоподобие и верността към оригинала, което, в сравнение с киното, му дава по-голяма свобода при избора на адаптационни техники и стратегии. В този смисъл той е по-експериментална

та медиа – това важи и за театралните адаптации, които могат да варират в по-широк художественоестетически диапазон и да прилагат както традиционни, така и авангардни подходи към визията и към словото.

3. Социокултурни фактори. Различните финансово-производствени механизми и целеви аудитории на двете медии също предопределят спецификата на адаптационните им методи и стратегии. Производствените разходи на кинопродукциите многократно надвишават тези за театралната постановка, което прави комерсиалното кино по-силно зависимо от печалбите и зрителския успех. Ориентацията към вкуса на масовия зрител води, например, до повсеместното използване на прословутия „хепиенд“, включително и в адаптациите, при които не са малко случаите на „фалшифицирани“ щастливи финали. Този синдром на „щастливия завършек“ няма аналог в театралната практика, освен като пародийно средство.

Освен това, докато завършеният кинопродукт (филмът) е ориентиран към глобалния масов зрител, театърът има жив и непосредствен контакт със своите национални (регионални) аудитории. Това влияе дори върху избора на литературни първоизточници: киното обикновено използва „световните“ шедеvroви, докато театърът с еднаква готовност адаптира както световни, така и национални произведения.

Авторство, селекция, прочит

Въпреки все по-широката употреба на адаптацията в киното, театъра, телевизията и пр. тя открай време има и своите принципни противници, както

¹⁹ C. J. Gianakaris, „Drama into Film: The Shaffer Situation.“, „Modern Drama“, No. 1 (1985), сmp. 85.

²⁰ Robert Stam, В: James Naremore, ed., op. cit. (2000), сmp. 75.

сред критиката и теоретиците, така и сред практикуващите творци. Още през 1948 г. Андре Базен публикува едно есе, в което излага своите контрааргументи на критическите говори срещу адаптацията. То се нарича „Адаптацията, или киното като дайджест“, но съдържа много верни интуиции за адаптацията изобщо. Базен разсъждава за адаптацията в теоретически план и използва онагледяващи примери не само от киното, а също от сферата на театралните и радиоадаптации.

Първият контрааргумент на Базен е почерпан не от теорията, а от практиката: „Не трябва да се забравя, че адаптациите [...] на оригинални произведения на изкуството са нещо толкова често срещано и обичайно, че е почти невъзможно да се поставя под въпрос съществуването им днес“²¹.

Ако тази забележка на Базен е вярна към средата на XX век, тя с още по-голяма сила важи за постмодерната епоха и за началото на XXI век. Един бегъл поглед по заглавията върху театралните афиши, по програмите на кината и телевизите в която и да е точка от земното кълбо доказва и днес правотата на неговото твърдение.

„Не един писател, не един критик, не един (филмов) режисьор са оспорвали естетическата оправданост на адаптацията... обаче малцина са онези, които наистина се отказват да прибегват към нея на практика; малцина са също творците, които отказват да продадат своите книги или да адап-

тират книгите на други писатели, когато се появят продуценти с подходящи предложения.“ Ето защо, заключава Базен, „теоретическите аргументи против адаптацията едва ли са оправдани“²². Тук бихме могли да добавим, че дори ако в някаква степен са оправдани, теоретическите аргументи не са в състояние да наложат „забрана“ върху адаптационните практики (а и ролята на съвременната критическа теория не е в прокламирането на подобни забрани).

Друг проблем, върху който разсъждава Базен в своето есе, е тезата за „недосегаемостта“ на литературната творба и нейния автор. Базен изтъква, че въпросната теза няма общовремева валидност, а е исторически и социално обусловена: „Ожесточената защита на литературните творби донякъде е естетически оправдана; но ние трябва да сме наясно, че тя почива върху една скорошна индивидуалистична концепция за „автора“ и „творбата“ – концепция, която далеч не е имала толкова твърди етически основания през XVII век и е започнала да придобива законови очертания едва в края на XVIII век. През Средновековието е имало само няколко теми и те са били общо достояние на всички изкуства“²³.

Припомняйки историческата относителност на понятията „автор“ и „творба“ като културни конструкти, Базен прогнозира, че с новите реалности и технологии на културно производство ще настъпи преосмисляне на тези понятия и преоценка на тяхната „недосегаемост“ като обекти на адап-

²¹ André Bazin, „Adaptation, Or Cinema As Digest“, [Esprit, 16:146, July 1948, сmp. 32–40] В J. Naremore, ed., (2000), сmp. 19.

²² A. Bazin, op. cit., сmp. 19.

²³ A. Bazin, op. cit., сmp. 23.

мация: „Като се има предвид положението на нещата, можем да си представим, че вървим към едно царство на адаптацията, където представата за единството на творбата, ако не и представата за самия автор, ще бъдат унищожени“²⁴.

Базен пише това в края на 40-те години на XX век и неговата прогноза напълно се потвърждава от развоя на събитията през следващите десетилетия, сред които се открояват, например, дискусии около „смъртта на автора“ и теориите за интертекстуалността.

„Плуралността на текста зависи... не от многозначността на неговото съдържание, а от *стереографическата множественост* на неговата мрежа от означители (etimологически погледнато, текстът е тъкан²⁵)“ (к. м.). Това е програмната дефиниция на Ролан Барт²⁶ за интертекстуалността. По този повод Греъм Алън, в книгата си „Интертекстуалност“, пише: „Идеята за текста (и чрез него за интретекстуалността) почива, както сочи Барт, върху идеята за мрежата, за тъканта (текста), изтъкана от нишките на „вече–написаното“ и „вече–прочетеното“²⁷.

В светлината на интертекстуалните теории Мишел Фуко определя авторството като „трансдискурсивна позиция“, а автора – като „унициатор

на дискурсивни практики“²⁸. Фуко пише за автора, че той не е само „човек, комуто законно може да бъде приписано производството на текст, книга или творба“; той може да бъде „автор на нещо повече от книга“ (к. м.) – защото има автори, които „са произвели не само своите собствени творби, но възможността и правилата за формиране на други текстове“²⁹. По този начин авторът задава режими на писане, генериращи „не само определени аналогии, които да бъдат възприети от бъдещи текстове, но също така определен брой различия...“³⁰

Тази диалектика на приликите и отликите е основната сила, осигуряваща както сцепление, така и разгръщане на адаптационните процеси. Ерика Шийн остроумно определя разликата между интертекстуалността и адаптацията по следния начин: „Интретекстуалността *се претрува*, че не е имало адаптация“³¹ (к. м.).

Адаптацията, за разлика от интертекстуалността, открито назовава своя оригинал. Но с това назоваване още по-силно се проблематизира понятието „оригинал“: Всяка следваща „версия“ може да се яви „оригинал“ по отношение на по-следващата. Както иронично отбелязва Еко в „Махалото на Фуко“, „когато оригинали вече не съществуват, *последното копие* е оригиналът“ (к. м.).

²⁴ A. Bazin, op. cit., сmp. 22.

²⁵ „Текст“ и „мекстил“ са от един и същи корен.

²⁶ Виж Roland Barthes, „Image–Music–Text“ (Stephen Heath, trans.), Fontana, London (1977), сmp. 159.

²⁷ Graham Allen, „Intertextuality“, Routledge (2000), сmp. 6.

²⁸ Цит. по E. Sheen, в „Classical Novel, Page to Screen“, сmp. 14.

²⁹ Michel Foucault, „What is an Autor?“, в „Authorship: from Plato to the Postmodern, Sean Burke, ed., (Univeristy of Edinburgh Press (1995); сmp. 240.

³⁰ Ibid., сmp. 240–241.

³¹ E. Sheen в „Classical Novel, Page to Screen“, сmp. 14.

При адаптацията копия и оригинал не се „преструват“, че нямат връзка помежду си, а се наслаждат в зоната на едно общо време-пространство. Бихме могли да определим това „наслаждане“ като „принцип на палимпсеста“: многократно писане и пренаписване, при което всеки предишен текст остава частично незаличен и така ни ва, следи и фрагменти от всички текстове съществуват едни до други, едни върху други, едновременно.

В този процес се „изпразва“ позицията на автора. Празната позиция може да се заема от различни творчески субекти. Адапаторът става съавтор, става автор. Адапаторът дори може да се окаже по-добрият автор: Шекспир, Брехт. Тогава се извършва преход в ново качество, обратен скок от вторичност към автентичност. „Копията“ се превръщат в оригинали, които на свой ред задават правилата за писане на други текстове и отключват нови адаптационни вериги.

„Но какво да кажем за привържениците на онзи < жанров > пуризм, според които романите са романи, пиесите са пиеси и историческата правда трябва да има надмощие над фантазиите на твореца?“ – този въпрос задава Кери Рийд на съвременния американски драматург Ерик Иън в споменатото по-горе интервю в „Метрополитън“. Отговорът на Иън е: „Всяко изкуство е адаптивно. Всяко изкуство адаптира житейския опит“. Според Иън това особено важи за театъра, който винаги съществува в сегашно време.

В същото интервю Ерик Иън разказва и за участието си в един скоросен симпозиум на тема „Адаптация-

та“, организиран от Сиатълския театър „АСТ“. Провеждането на подобен симпозиум е симптоматично за нарастващата необходимост от обглеждане и обговаряне на проблемите, свързани с театралната адаптация. Би могло да се каже, че подходът към тези проблеми все още е в своята „предпарадигматична“ фаза. Нужно е той да се изведе извън познатата схема „за или против“, за да генерира евристичен потенциал. Теорията има на разположение достатъчно богата емпирика, за да се предприеме един по-уравновесен и по-систематичен анализ – още повече, че практиката също би имала полза от това. В репертоарите постоянно съществува „глад“ за нови заглавия и адаптацията неизменно е едно от средствата за разрешаване на този проблем.

И у нас театралната практика изобилства от адаптации, базиращи се върху разнообразни първоизточници – от традиционната българска класика (Вазов, Йовков, Елин Пелин и др.) до най-различни чужди класически и съвременни произведения. Освен с разнообразието на изходни материали театралните адаптации се характеризират с различно качество и успех и се реализират в широк диапазон от постановъчни стратегии, стилистика, комуникация със зрителите. И успехите, и неуспехите в тази област правят още по-наложително описанието, систематизирането и компетентния анализ на адаптационните практики в българския театър.

Един важен кръг от проблеми, които до голяма степен предопределят избора на интерпретационни и постановъчни стратегии, са проблемите на се-

лекцията. Те изискват преценка на факторите и качествата, които правят един текст адаптивен. Изследванията по този въпрос приписват на „адаптивния“ текст противоречива идентичност, съчетаваща икономията на изобилието и на липсата. От една страна, тя почива върху хетероглосията на текста, върху способността му да „акмулира“ богат набор от значения и същевременно да осъществява достатъчно плътен контакт със съвременността; но, от друга страна, оригиналът трябва да притежава една особена „отвореност“ и „неговършеност“. В психоаналитичен план, както отбелязва Робърт Гидингс, текстът е „винаги потенциално готов за адаптация“, „винаги в търсене на възможност за адаптация“; той е „участник в една система на обращение, която всъщност представлява културният вариант на Фройдовата „*fort – da*“ игра; неговата задача е да проверява кои знакови системи са свободни за релокация и да намира начини за прехвърляне от една в друга система“³².

Освен всичко друго, адаптацияният процес може да се разглежда като ре/апроприация и ре/конструкция на значение – първо от адаптатора, след това от изпълнителите и най-сетне – от възприемащата публика. Тук с особена сила важи твърдението на Андрю Харт, че „значението не е в текста, а в прочита“³³ (к. м.).

³² Robert Giddings в „Classical Novel, Page to Screen“, сmp. 33.

³³ Andrew Hart. „Understanding the Media: A Practical Guide“, London: Routledge (1991), сmp. 60.

Адаптация и рецепция

Разглежданите дотук възгледи за адаптацията, в общи линии, образуват двуполюсна рамка: от една страна е проблематиката на авторството и на верността към оригинала, а от друга страна – употребите на интертекстуалността като диалектика на приликите и отликите. Така погледнато, споровете за адаптацията се съсредоточават най-вече върху вътрешно-трансформационните и структурни аспекти на адаптацияния процес. Но ограничаването в подобна рамка не позволява да се обърне достатъчно внимание на друг важен проблемен кръг, свързан с адаптацията: спецификата на аудиторния прием и механизмите на рецепция.

Тоест, става дума не само за вътрешнотрансформационен, но и за външно насочен, комуникативен аспект на адаптацияния процес. За по-голяма яснота ще наречем условно първия аспект „интертекстуална адаптация“, а втория ще определим като „аудиторния адаптация“, възприемайки един термин, който се използва в съвременните теории на комуникацията. Там под „аудиторна адаптация“ (*audience adaptation*) се разбират стратегиите за формулиране на дадено послание в зависимост от характеристиките на целевата аудитория.

Адаптирането на даден текст предполага не само художествено-естетическо преобразуване, а и приспособяване към различни „целеви аудитории“ и към други фактори на рецепция – т. е. можем да говорим за една „втора степен“ на адаптация или за „аудиторна адаптация“ на „интертекстуалната адаптация“. На практика

двата процеса протичат паралелно и едновременно, но тук е важно да ги обособим за целите на настоящия анализ. Още повече, че едно таква разграничение би могло да хвърли известна светлина върху често задаваните въпроси: Кое прави една адаптация успешна или неуспешна? Защо някои „верни“ адаптации се провалят, а някои „радикални“ адаптации се радват на успех? Проблемът в подобни случаи може да се корени именно в липсата на съгласуваност и на обединителни стратегии между „интертекстуалната“ и „аудиторната“ адаптация.

Така например, когато става дума за аудио-визуална адаптация на класическо литературно произведение (която си остава един от най-често практикуваните модели), това в една или друга степен предполага и „приспособяване“ на художествения продукт към по-широкопрофилни аудитории, с различно (в редица случаи по-ниско) ниво на литературна компетентност. Тук, разбира се, съществуват допълнителни разслоения в зависимост от спецификата на адаптиращата „медиа“. Андре Базен, в споменатото по-горе есе, отбелязва, че в сравнение с киното театърът може да разчита на „по-елитарна“ публика³⁴. Това съответно изисква различни стратегии на аудиторна адаптация при двата вида изкуство. Но и вътре във всяко изкуство се открояват допълнителни „сектори“ („комерсиален“, „експериментален“ и пр.), като във всеки един от тях социокултурните хоризонти и очаквания на публиката упражняват „обратен на-

тиск“ върху избора на адапционни стратегии.

Всичко това налага да се приеме една по-широка рамка за анализ на адаптацията, която да включва както „производствените“, така и рецептивните измерения на този проблем. Още повече, че редица съвременни теоретици по принцип отчитат нуждата от по-тясна връзка между „продукционните“ и „рецептивни“ планове на анализ. По този въпрос пише Патрис Павис в статията си „Състояние на съвременните театрални изследвания“, където, говорейки за „един анализ на режисурата, интересуващ се както от крайния продукт, така и от неговия произход“, той изтъква необходимостта от *синтез* между „продукционната и рецептивна естетика“: „[...] ние трябва да изградим теория, която да обхваща както продукцията, така и рецепцията; теория, която не е едностранчива като изследванията на творческия процес в литературата и театъра или пък като рецептивната естетика (където всичко се базира върху различни прочити на дадена творба от различни аудитории). Трябва да изградим модел, който да комбинира продукционната и рецептивната естетика, модел, който да изследва диалектичното им взаимодействие, който да изследва както заложените очаквания за определена рецепция на дадена продукция, така и дейността на зрителя в процеса на рецепция“³⁵.

Има ли рецепцията на адаптацията свои специфични белези? За кого е предназначена тя? Какви са социокултурните употреби на адаптацията?

³⁴ A. Bazin, op. cit., стр. 23.

³⁵ Patrice Pavis: „The State of Current Theatre Research“ ASSA No 3, 1997, стр. 138.

По принцип адаптацията допуска един разширен модус на рецепция, предлагащ на реципиента специфично „сътрудничество“, което в най-честия случай предполага реконструкция на литературен (прозаичен) и аудиовизуален текст чрез прилагането на набор от рецептивни филтри (предзнания и очаквания за автора, текста, жанра, вида изкуство, в т. ч. и за самите „закопи“ и принципи на адаптацията). Всички тези компоненти са в интерактивна връзка, т. е. извършва се „четенето“ на една художествена цялост, събрала два свята в един. Разбира се, този двоен модус на рецепция зависи от рецептивните предконструкти на читателя-зрител, от литературната му и херменевтична компетентност. Това извежда на преден план въпроса не само за художествената, но и за аудиторната адаптация, т. е.: Как адаптацията да се приспособи към целевата аудитория? Дали и до каква степен е допустимо да се опростят/актуализират/променят структурните, естетически и идейни съдържания на оригинала, за да се осъществви комуникативност с публиката?

Отговорите на тези въпроси зависят от различните предназначения и употреби на адаптацията. В най-общи линии те могат да се изведат от известната бинарна система на Роман Якобсон, трасираща две противоположни ориентации на литературата и изкуството: метонимия и метафора³⁶. На базата на тези два полюса могат да се формулират редица производни опо-

зиции, взаимоедействащи в продукционно-рецептивното пространство – норма: отклонение, ясно: неясно, емоционално: осмислящо, пасивно: активно и т. н. Всички тези компоненти формират комуникативните стратегии на адаптацията, нейната „елитарна“ или „популярна“ насоченост.

„Колко от нас наистина са прочели „Моби Дик“? А колко от нас са видели направените по него комиксови, театрални, телевизионни и филмови адаптации?“ С този въпрос Джеймс Нърмор илюстрира тезата на Андре Базен, че адаптацията играе съществена роля „за създаването на национална и културна митология“³⁷. Базен подчертава една функция на адаптацията, която нарича „педагогическа“ и която стои зад неговата идея за „адаптацията като гайджест“.

Макар и не винаги с високи художественоестетически качества, „просветителската“ и образователна адаптация има своите социални и педагогически приложения. Тя продължава да се практикува и до днес, в най-различни медии, форми и варианти.

Своеобразна форма на адаптация са и т. нар. „аудиокниги“ – звукозаписи на литературни произведения, в прочит на един или няколко актьори (сред изпълнителите на „аудиокнигите“ има много прочути имена като Алек Гинес, Джуди Денч, Кенет Брана и множество други). В някои западни страни голяма част от световната литературна класика е представена в разнообразни аудиоварианти (освен че се радва на добър прием сред широката публика,

³⁶ Виж R. Jakobson, „Studies In Child Language And Aphasia“, Mouton, (1971).

³⁷ André Bazin, op. cit. В J. Naremore, ed., (2000), стр. 14.

този начин на представяне я прави достъпна и за онеправдани потребители, като хора с дислексия, незрящи и др.).

С адаптации работят и различни форми на училищен театър (също и куклен театър), като например т. нар. „Читателски театър“ („Reader’s Theatre“), където ученици „разиграват“ мотиви от литературни произведения. Дори в университетите напоследък тази смесена форма на „прочит и изпълнение“ се използва за по-интерактивно изучаване на литературни произведения. За един такъв експериментален студентски уъркшоп пише Джон Главин в бюлетина на Джорджтаунския университет. Експериментът представлява „опит да се преподава < творчеството на > Дикенс посредством комбинация от адаптация и изпълнение“ на два Дикенсови романа: „Малката Дорит“ („Little Dorrit“) и „Нашият общ приятел“ („Our Mutual Friend“). Като вдъхновяващ пример за този уъркшоп е послужил „бедният театър“ на Гротовски – защото, по думите на Главин, освен че е финансово достъпен, той се основава върху принципа на адаптацията и развива свои собствени техники на изпълнение, при които „репетицията е идентична с образованието на изпълнителя“³⁸. В този смисъл може да се каже, че експериментът представлява своеобразна „образователна адаптация“ на самия метод на Гротовски.

Съществуват не само училищни и студентски, но и професионални театри, които търсят преосмисляне на

Връзката между театър и литература. Провеждат се т. нар. „Reading Festivals“, на които се представят театрализираны прочити на литературни произведения. Това са „устни групови интерпретации“ на едно или няколко произведения. Подобен род театрални формации в САЩ са „Word for Word“, „Book-It“ и т. н.

Кейт Рийг пише: „В случая с „Word for Word“ адаптацията всъщност не е точната дума³⁹. Компанията се сформира през 1993 г. и нейни художествени директори стават Сюзън Харлоу⁴⁰ и Джоан Уинтър. Целта е да се представят на сцената класически и съвременни литературни произведения, без да се съкрати или промени нито една дума от текста на автора“⁴¹.

Това „нахлуване“ на разказа, прочитта, диегезиса в театралното пространство е интересно явление, което заслужава да бъде изследвано. То може да се разглежда като своеобразен компенсаторен механизъм спрямо характерната за съвременната епоха „наративна недостатъчност“. „Липсата на разказ/и“ е едно от „вредните“ последствия на модерността, което, според съвременния немски философ Одо Марквард заплашва човека и човечеството с „наративна атрофия“. Театърът също изработва своите стратегии и средства за утоляване на „гледа за разказване“.

³⁹ Изразът „word for word“ (англ.) означава „дума по дума“, „буквално“.

⁴⁰ Преди това Харлоу е работила с групата „Book-It“, в Сиатъл, която служи като модел за създаването на „Word for Word“.

⁴¹ Виж Odo Marquard, „Über die Unvermeidlichkeit der Geisteswissenschaften“, в Odo Marquard, „Apologie des Zufälligen. Philosophische Studien“, Stuttgart (1986), сmp. 98–116.

³⁸ John Glavin, „Inexpensive Theatrical Production“, Georgetown University, Washington, D. C.

Но не бива да се подминава и един друг важен социокултурен проблем, свързан с рецепцията и „употребите“ на адаптацията, който има госта по-противоречиви измерения, и който също, може би, донякъде обяснява желанието да се изговаря публично литературният текст, „дословно“, без никакви съкращения или промени. Този проблем се отнася до връзката между адаптацията и цензура.

Много са чуждестранните автори, които имат изследвания и статии по този проблем – както в исторически, така и в съвременен план. У нас той все още предстои да бъде проучен и осветлен.

Цензуриращата адаптация (съкращения, преиначавания и пр.) може да има не само идеологически характер, но да се позовава върху други мотиви като: непристойност, безнравственост, религиозно кощунство и т. н. Така например в САЩ се отчита рязка поляризация на общественото мнение по повод филмовата адаптация на Набокова „Лолита“ (реж. Ейдриън Лайн, 1997 г.). В контекста на педофилските скандали и силното обществено осъждане на педофилията, около филма, както пише критикът Чарлз Тейлър в сп. „Ентъртейнмънт“, се разгаря „масова истерия и той се превръща в мишена за цензурата“. Други автори подчертават, че връзката между адаптация и цензура не е еднозначна. Отбелязва се двойката роля, която адаптацията може да изпълнява – например в тоталитарните общества, където тя, от една страна, се употребява от политическия режим като инструмент за идеологическа цензура, а от друга страна, може да бъде средство за раз-

виване на „езопов“ език и за „заобикаляне“ на цензурата. Характерен пример в това отношение са подгивните „осъвременявания“ на Шекспир („Макбет“, „Крал Лир“ и т. н.) в страните от Източна Европа по времето на тоталитаризма.

Проблемът за връзката между адаптация и цензура има и своите междиспецифични измерения. Театралният режисьор Хари Гибсън разказва в едно свое интервю, че получил предложение да направи радиоадаптация по нашумелия роман на Ървин Уелш „Трейнспотинг“ (1995), но когато редакторите видели с какви нецензурни думи е изпълнена адаптацията, те се отказали от проекта. Впоследствие Гибсън драматизира „Трейнспотинг“ и го поставя в „Уест Енд“. Гибсън твърди, че театралната постановка е много порадикална и по-провокативна от филмовата версия. Той споделя също, че театралната сцена е далеч по-свободна и „по-нецензурирана“ в сравнение с киното, телевизията, радиото (поради глобалния им характер и масовата публика).

Отношението между адаптация и цензура е обект на силни разногласия и противоречия, тъй като то има политически, социални, морални и законови измерения (проблемът за авторството, за интелектуалната собственост и пр.). Тук не можем да изчерпим всички разностранни аспекти на този въпрос, който заслужава специално и отделно внимание.

Ще припомним само, че, както пише Патрис Павис, „всяка намеса – от превода до работата по драматургичното пренаписване [...] и пренасянето на текста от един жанр в друг – никога

не е невинна, тъй като предполага произвеждане на нов смисъл⁴². Пренаписването е и пресъздаване, в хода на което пренаписващият в една или друга степен се превръща и в съавтор: нещо, което има не само творчески, но и морални измерения.

А това отново ни връща към изначалния въпрос за авторството/бащинството и „свещената недосегаемост“ на творбата. Но нека да завършим раз-

съжденията на тази тема с едно обобщение на Дъдли Андрю: „Адаптацията е специфична форма на дискурс, но не и немислима. Вместо да водим битки относно иманентната същност на видовете изкуства и недосегаемостта на индивидуалните художествени произведения, нека я използваме, както и всички културни практики, за да разберем света, от който тя идва, както и света, към който отвежда“⁴³.

⁴² П. Павис, „Речник на театъра“ (изд. Колибри, 2002), стр. 5.

⁴³ D. Andrew, B: J. Naremore, ed., (2000), стр. 37.



Венелин Шурелов. „Неваляшка“ – Симпозиум „VIA PONTICA“, Ясна поляна, 2002