



[SZERZŐ]

FÖLDVÁRY KINGA Műfaj és adaptáció

Földvály Kinga a PPKE Angol-Amerikai Intézetének oktatója, fő kutatási területe Shakespeare és a reneszánsz irodalom, a kortárs brit irodalom, valamint az angolszász vizuális és populáris kultúra. Shakespeare-drámák filmadaptációiról szóló monográfiája *Cowboy Hamlets and Zombie Romeos: Shakespeare in Genre Film* címen 2020-ban jelent meg a Manchester University Press gondozásában. E-mail: foldvary.kinga@btk.ppke.hu

[absztrakt]

Bár műfaj és adaptáció egyaránt a filmesztétika alapfogalmai közé tartozik, az elméleti szakirodalomban a filmes műfajok, valamint a filmadaptációk kutatása hagyományosan ritkán találkozik egymással. A tematikus szám ezért arra vállalkozott, hogy a két jelenség közötti kapcsolódási pontokra világítson rá esettanulmányok segítségével. Jelen tanulmány a fogalmak közös vizsgálatának lehetőségeit veti fel, kiemelve az ilyen kettős fókuszú kutatások hasznát az adaptációkutatás és a műfajelméletek szempontjából, valamint egyúttal a szám bevezetőjéül is szolgál.

Although genre and adaptation are both key terms of film aesthetics, we can hardly find research that shows an interest in cinematic genres and film adaptations at the same time. The current thematic issue of the journal therefore intends to point out meeting points between the two phenomena with the help of case studies. This article investigates the possibilities of a joint examination into the two terms, emphasising the advantages of such dual-focus research, both from the viewpoint of adaptation studies and genre theories; at the same time, the article also serves as the introduction to the thematic issue.

Ha a filmesztétika leggyakrabban használt alapfogalmait szeretnénk megtalálni, a műfaj és az adaptáció is jó eséllyel a befutók között szerepelne, hiszen a műfaji kategóriák már Arisztotelész *Poétikája* óta segítenek a műalkotások osztályozásában, az adaptáció jelensége pedig szintén egyidős lehet az emberiséggel, de legalábbis az ókori irodalom óta jól ismerjük azt az izgalmat, amit az elmúlt korokból ránk maradt történetek újbóli elbeszélése okoz szerzőnek és befogadónak egyaránt. Nem meglepő, hogy az irodalomban és a társművészetekben bevett fogalmak és az általuk leírt jelenségek a kezdetektől fontos szerepet kaptak a filmgyártásban és a filmesztétikában is, a két témakör vizsgálata mégis ritkán találkozik egymással. Az *Apertúra* jelen száma éppen ezért arra tesz kísérletet, hogy átfogó elemzések és szűkebb fókuszú esettanulmányok segítségével felvillantson néhányat műfaj és adaptáció lehetséges kapcsolódási pontjaiból. Sem ennek a rövid bevezetőnek, sem a szám egészének nem célja, hogy a két fogalom eredetét vagy történetét azok teljességében tárgyalja; az itt közölt tanulmányok sokkal inkább azt illusztrálják, hogy a jelenségek közös vizsgálata hányféle módon gazdagíthatja a kulturális folyamatok összefüggéseiről való tudásunkat.

Bármennyire hétköznapi fogalmakról van szó, a két vizsgálati terület összekapcsolása mégis szolgálhat újdonságokkal, még ha nem is képes teljes mértékben lebontani a hagyományosan más érdeklődésű szakemberek által eltérő módszertannal végzett kutatások között húzódó válaszfalakat. Az átjárás hiánya részben abból a természetes okból ered, hogy a kétféle kutatásban nem csupán a nézőpontok, hanem a vizsgált filmek köre is jelentősen eltér. Az adaptáció kifejezés hallatán elsőként irodalmi művek filmfeldolgozásai juthatnak eszünkbe, ezek közül pedig kiemelten az angolszász klasszikusok, Shakespeare-től Jane Austenen át a Brontë nővérek életműve számít szinte kötelező megmérettetésnek a feltörekvő rendezők számára, annak ellenére, hogy ezek a filmek sokkal inkább kritikai és művészi elismerést, nem pedig anyagi sikert hoznak alkotóik számára (a Shakespeare-filmek visszafogott kasszasikereiről részletesen ld Paterson 2013). De a klasszikus irodalmi művek adaptációi között is kiemelt figyelmet kapnak a színész-rendező-óriások, Laurence Olivier, Franco Zeffirelli, Orson Welles vagy Kenneth Branagh művészfilmjei, melyeken inkább a rendező egyéni stílusát, nem pedig zsánerjegyeket szokás vizsgálni, de ha vannak is a filmekben fel- és elismert műfaji elemek (többek között Olivier *Hamlejtje* vagy Welles *Macbeth*-adaptációja is erős noir-jegyeket használ, Kenneth Branagh pedig a *Lóvátett lovagok*ból készített musicalt, utóbbival Matuska Ágnes tanulmánya foglalkozik részletesen), ezek a műfaji jegyek a legjobb esetben is másodlagos szerepet kapnak az értelmezésben. Az elméleti szakirodalomban a filmes műfajok kutatásával a műfajelmélet iránt érdeklődő esztéták vagy egy-egy zsáner rajongói foglalkoznak előszeretettel, míg az adaptációkutatás sokáig az irodalmárok szabadidős tevékenysége volt, akik a szakmailag jobban elismert filológiai-textológiai munka mellett, gyakran az oktatásban szerzett tapasztalataikat hasznosítva (és általában irodalmi művek oktatásának színesítésére) igyekeztek az adaptációkat tudományos módszerekkel is megközelíteni. Mára az adaptációkutatás bekerült a kanonizált diszciplínák közé, de az elmúlt évtized vizsgálódásai egyre inkább az adaptáció során bekövetkező médiumváltás, különösen pedig az új média szerteágazó formái felé fordultak, így a műfaji keretek vizsgálata ismét háttérbe szorulni látszik. Eközben azonban a filmgyártásban az adaptált forgatókönyvek száma nem csökken, és a kortárs filmművészet továbbra is előszeretettel használja az előző korszakokból örökölt műfaji kereteket, tehát a két jelenség vizsgálatának létjogosultsága nem kérdéses.



Noir-*Macbeth* (Orson Welles 1948)

Az ilyen irányú kutatás járulékos haszna lehet az a felismerés, hogy a kulturális örökség megőrzése és továbbadása nem csupán a magaskultúra és a kulturális intézmények privilégiuma; az öröklött kulturális javak áthagyományozódása legalább ilyen intenzitással zajlik az alacsonyabb presztízű médiumokban és intézményekben. Az adaptációk műfaji elemei iránti érzékenység arra is felhívja a figyelmet, hogy a klasszikus irodalmi művek nem kizárólag független alkotók művészfilmjeiben kerültek a filmvászonra, hiszen a *Pygmalion* klasszikus filmváltozatánál (Leslie Howard, Anthony Asquith, 1938) vagy a *Makrancos hölgy* legnépszerűbb játékfilmfeldolgozásánál (The Taming of the Shrew. Franco Zeffirelli, 1967) egy bizonyos korosztályban ugyanolyan sokan, ha nem többen ismerik a két dráma musical-változatát, a *My Fair Lady* (George Cukor, 1964) vagy a *Csókolj meg, Katám!* (Kiss Me Kate. George Sidney, 1953) címen elhíresült feldolgozásokat, a fiatalabb generáció körében pedig ugyanazon drámák középiskolai tinivígjáték-változatai váltak kultuszfilmmé. Előbbire jó példa *A csaj nem jár egyedül* (She's All That. Robert Iscove, 1999), utóbbira a *10 dolog, amit utálok benned* (10 Things I Hate about You. Gil Junger, 1999), csakúgy, mint Jane Austen *Emma* (*Spinédzserek* [Clueless. Amy Heckerling, 1995]), vagy Nathaniel Hawthorn *Skarlát betű* című regényeinek (*Könnyű nőcske* [Easy A. Will Gluck, 2010]) tinifeldolgozásai. Készült a kanonizált irodalmi művek alapján bollywoodi stílusú musical, noir thriller, de zombi-horror-vígjáték is, Shakespeare életműve pedig már önmagában elegendő alapanyagot szolgáltatott zsáneradaptációk alkotóinak, akik a filmtörténet kezdetétől napjainkig a műfajok teljes palettáját bevetették, a klasszikus westerntől a sci-fin át a gengszterfilmig. De a műfaji jegyek sokszor abban is láthatóan segítenek, hogy az

irodalmi műként esetleg komolyabb elemzőkészséget igénylő, a magaskultúrába pozicionált alkotások filmadaptációi a filmes médiumhoz jobban igazodó, filmszerűbb, a nagyközönség számára könnyebben befogadható alkotássá formálják a művet. Kazuo Ishiguro regényei közül a Booker-díjas *Napok romjai* Merchant-Ivory adaptációja (*The Remains of the Day*. James Ivory, 1993) a romantikus cselekményszálat erősíti fel, részben a történelmi háttér és még inkább a regény összetett narrációs technikáinak rovására. *A Ne engedj el* (*Never Let Me Go*. Mark Romanek 2010) pedig a science fiction elemeket állítja a középpontba, szintén a románcal kombinálva, de a sci-fi-elemek felerősítésével a film az első pillanattól szükségtelenné teszi azt a finom metafikciós játékot, ami a narráció sorai között olvasva vezet rá bennünket a szereplők klónvoltára. Míg a regényben az olvasóban és a szereplőkben is szinte észrevétlenül tudatosul, hogy miért is olyan különleges a sorsuk, a film nyitó képkockáin egyértelművé válik a néző számára, hogy egy futurisztikus társadalom gépszerű klónjaival van dolgunk, realista értelmezésükre esélyt sem kapunk.

Kétségtelen, hogy a műfaj és adaptáció közötti kapcsolódási pontok egy része felszínes és véletlenszerű, ahogy a fenti felsorolásból is látható, számos adaptáció rendelkezik műfaji jegyekkel, anélkül, hogy ennek bármi köze volna adaptációváltáshoz. Mégsem véletlen, hogy bizonyos filmes műfajok előszeretettel nyúlnak egy-egy irodalmi műfaj vagy irodalmi korszak terméséhez, máskor pedig az irodalmi műfaj népszerűsége táplálkozik bizonyíthatóan a filmes rokonságból. Az adaptáció folyamata és annak eredményeinek beható vizsgálata viszont maga a műfaj definíciójával, de még inkább a műalkotás műfaji jegyeinek beágyazottságával kapcsolatban is elgondolkodtató felismeréseket hozhat. Ha szemügyre veszünk olyan eseteket, amikor azonos forrásműből több adaptáció is készült, számos példát találunk arra, hogy az újabb adaptációk különféle műfajokba helyezik a forrásművet, és az új műfaji keret a mű egészének stílusát, hatását, jelentését is befolyásolni képes. Ha ismét Shakespeare életművéhez fordulunk például, nyilvánvaló, hogy a tragédiák alapján nem csupán a joggal várható romantikus drámák készültek, hanem például Oliver Parker 1995-ös *Othello*-adaptációját erotikus thriller címkével dobták piacra, de ugyanígy készült a dráma karaktereinek vagy a konfliktus kulcselemeinek felhasználásával westernfilm (*Jubal*. Delmer Daves, 1956), női film (*A férfiak nem istenek* [Men Are Not Gods. Walter Reisch, 1936]), zenés melodráma (*All Night Long*. Basil Dearden, 1962) és középiskolai dráma is (*O*. Tim Blake Nelson, 2001). A *Rómeó és Júlia* egyaránt inspirált zombifilmet (*Eleven testek* [Warm Bodies. 2013, Jonathan Levine]) és musicalt (*West Side Story*. Jerome Robbins, Robert Wise, 1966; Steven Spielberg, 2021) és animált családi vígjátékot (*Gnómeó és Júlia* [Gnomeo and Juliet] Kelly Asbury, 2011).

Bár a továbbiakban az adaptáció mibenlétéről több szó esik majd, mindenképpen fontos megjegyezni, hogy a műfaj mint olyan meghatározása sem problémamentes. Azon túl, hogy a műfaj valamiféle kategóriát, közös tulajdonságokkal rendelkező művek csoportját jelöli, nehéz több konkrétumot felsorolni róla. A legtöbb műfaj elsősorban narratív elemek alapján ismerhető fel, de számos műfajt legalább ilyen erőteljesen azonosít egy-egy jellegzetes helyszín (a Vadnyugat vagy egy távoli galaxis), visszatérő karakter (cowboy, zombi, gengszter, szerelmes tinédzser), a célközönség (gyerekfilm, női film), de a film noir esetében például még az atmoszféra és a stílus is felmerül műfaji jegyként. (A műfajok elemeinek rendszerbe foglalására és leképezésére izgalmas kísérletet tesz Gerdelics Miklós az *Apertúra* 2011. tavaszi számában.) A műfajokat egyértelműen használja a filmipar is, a hollywoodi stúdiórendszer kifejezetten a jól bevált

sémák ismétlésére épült, de használják a nézők és a kritikusok is, bár a három csoport nem feltétlenül ugyanazokkal a kategóriákkal operál. Erre jó példa a fent használt „dráma” kifejezés, ami leginkább a köznyelvben fordul elő, időnként a művészfilm szinonimájaként, máskor a tragikus végkimenetelű történetekre utalva, de néha mindössze a társadalmi kérdéseket is boncolgató, a szórakoztatás helyett inkább az elgondolkodtató, felkavaró, nem happy enddel végződő cselekmények összefoglaló elnevezéseként. Ha ehhez még hozzátesszük a dráma irodalomtudományi jelentését (a drámai műnem műfajok felett álló kategóriáját), nyilvánvaló válik, miért beszél más nyelven gyártó, néző és kritikus – miközben mindegyik képes azonosítani és az általa ismert kategóriákban elhelyezni az egyes műalkotásokat.

A filmgyártásban tehát szemmel láthatólag nincs éles határvonal az adaptációs érdeklődés és a műfaji keretek használata között, a kritika azonban a mai napig más megközelítésben tárgyalja a két kérdést. A műfaji filmet jellegzetesen a szerzői film ellenpólusának tekintjük, és a műfaji sémára felhúzott közönségfilmek meghatározó elemeit inkább a hollywoodi stúdiórendszerből kikerült filmek halmazában keressük, mint azok esetleges irodalmi forrásaiban. Az adaptációkutatás pedig gyakran nem a filmesztétika, hanem az irodalomtudomány felől közelít a filmekhez, ennek megfelelően a hagyományos adaptációelméletek fókuszában mind a mai napig a szöveghűség problémája áll, nem filmesztétikai vagy technológiai kérdések, és különösen nem a filmipar szerkezetére és üzleti modelljére vonatkozó vizsgálódások, melyek a zsánerfilmek értelmezésénél viszont óhatatlanul előkerülnek. A kétféle műalkotás ráadásul más kritikai célközönséget szólít meg, hiszen az irodalmárok számára egy adaptáció fontosságát szinte kizárólag az irodalmi forrásmű jelentősége határozza meg. Ennek eredményeképpen az adaptációkutatók hajlamosabbak kitartó figyelemmel követni olyan feldolgozásokat, melyek a filmes szakmában visszhangtalanok maradtak azért, mert a narratíva, sőt, a szöveg tiszteletével indokolható filmtechnikai kompromisszumokat kötöttek. Az irodalmi érdeklődésű adaptációkutató viszont ritkán szentel figyelmet olyan zsánerfilmeknek, melyekben a domináns műfaji keret felülírja a forrásműben meghatározó jelentőségűnek tekintett narratív vagy stílusjegyeket. Margaret Jane Kidnie arra is felhívja a figyelmet, hogy még azok a kortárs adaptációkutatók is – köztük Linda Hutcheon és Julie Sanders –, akik hangsúlyozzák az adaptáció szükségszerűen palimpszesztjellegét, és felismerik, hogy az adaptációs folyamatban eredetként funkcionáló művek is gyakran korábbi adaptációk eredményei, hiába igyekeznek eltávolodni a szöveghűségen alapuló kritikától, ha továbbra is feltételezik az eredeti és az adaptáció egyértelmű megkülönböztethetőségét, valamint a kettő közötti nyilvánvaló, szándékos és elismert kapcsolatot (Kidnie 2009: 4).

A fentiekből is remélhetőleg nyilvánvaló, hányféle haszonnal jár, ha megpróbáljuk áthidalni a műfaj és adaptáció elemzése közötti szakadékot és kapcsolatot keresni a két jelenség között. Igaz, első látásra azok az óvatos asszociációk, melyekkel egymás mellé állíthatjuk őket, inkább formai vagy funkcionális rokonságnak tűnnek, mintsem a két fogalom lényegét érintő kapcsolatnak. Ennek ellenére fontos hangsúlyozni, hogy mind az adaptáció, mind a műfaj már önmagában is egynél több műalkotás létét feltételezi, tehát a műalkotást egyik sem elszigetelt jelenségnek tekinti, hanem hatások és eredők kapcsolatrendszerében létező, más alkotásokkal érintkező hálózati csomópontnak. Az adaptáció egy korábban keletkezett, forrásnak, előzménynek vagy eredetinek tekintett mű új környezetbe, médiumba vagy értelmezési kontextusba való alkalmazását, és ezáltal egy új, másodlagos, de legalábbis keletkezését tekintve későbbi mű létrehozását jelenti. A műfaj pedig olyan csoportot feltételez, melynek tagjai között számos

lényegi hasonlóság van, ami az alkotástól a befogadásig és a kritikai értelmezésig az egyes művek teljes életútját meghatározza.

Ezért is jelentős például az adaptációkutatásnak az az iránya, mely Gilles Deleuze és Félix Guattari *Capitalisme et Schizophrénie* című közös művének második kötete, az *Ezer fennsík* (Mille Plateaux, 1980) nyomán egy úgynevezett rizomatikus modellt lát megvalósulni az adaptációs folyamatokban. (Amint arra Kling Ádám is utal itt közölt tanulmányában, Shakespeare-adaptációkra Douglas Lanier alkalmazta elsőként a modellt, ld. Lanier 2014, de Gyuris Norbert elemzésében is megjelenik, hogy az adaptáció egy rizomatikus elrendezést mutató szöveghálózat részeként értelmezhető.) Bár már Linda Hutcheon is utal az adaptációs folyamat hálózatos elemeire, elmélete mégis az egy forrásmű – egy származtatott mű világosan felismerhető kapcsolatára épül. A rizomatikus modell viszont többek között azt is bizonyítja, hogy az adaptáció a legritkábban tekinthető csupán két szerző és mű légtérben lejátszódó párbeszédének, hiszen minden egyes kreatív alkotás mögött számos, nem centralizált hálózatként leírható hatás- és kapcsolatrendszer húzódik. Egy ilyen hálózatban pedig az adaptált mű műfaji jegyei kapcsán ugyanúgy láthatóvá válnak a tágabb műfaji keretek, mint az esetleges irodalmi forrásmű szerzőjének egyéb művei és azok adaptációi. A kortárs adaptációelmélet egyik legjelentősebb szerzője, Thomas Leitch egyébként *Az adaptáció mint műfaj* című, magyarul most először megjelenő tanulmányában ugyanezre a horizontális vagy szinkrón kapcsolatrendszerre hívja fel a figyelmet, melyet a kritika is referenciaként használ, és a befogadó is érzékel, amikor egy adott szerző különböző művei alapján készült filmadaptációk között fedez fel hasonlóságokat, még akkor is, ha az adaptációk rendezői részéről meg sem fogalmazódott ilyen kapcsolódási szándék.

Bár a vizsgált művek és az alkalmazott elméleti háttér, illetve módszertan szempontjából a tematikus számban közölt tanulmányok igen sokfélék, sokszínűségük éppen azt illusztrálja, hogy műfaj és adaptáció kapcsolatai milyen sokrétűek, és az egyes szűkebb vagy tágabb fókuszú esettanulmányok rávilágítanak arra, hányféle megközelítés vezethet el bennünket ezeknek a kapcsolatoknak a feltérképezéséhez. Tanulságos lehet megvizsgálni egy-egy konkrét – adaptált forgatókönyvön alapuló – film műfaji elemeit, ahogy ezt Zsamba Renáta vagy Gyuris Norbert teszi tanulmányában, mivel az ilyen vizsgálat során felszínre bukkanhatnak azok a folyamatok, melyek akár a forrásműként szolgáló irodalmi vagy filmalkotás egyes elemeit vagy azok jelentőségét, láthatóságát módosítva helyezik műfaji keretbe, és értelmezik műfaji filmként az adaptált alkotást. De az egyetlen műre fókuszáló esettanulmányok mögött is kirajzolódik az a kettős műfaji keret, mely egyfelől a forrásmű, másfelől az adaptált műalkotás egyedi jegyeiben ölt testet, és hívja fel a figyelmünket arra, milyen mértékben határozzák meg a műfaji jellegzetességek az alkotói folyamat teljességét. A műfaji háttér ismerete nélkül könnyen eshetünk abba a tévedésbe, hogy szerzői jegynek tekintünk egy-egy – a szerzői életműben ismétlődő, akár eredeti megoldásnak tűnő – elemet, míg a műfaji eredet feltérképezésével arra is fény derülhet, hogy az adott alkotó életműve milyen módon helyezkedett bele egy már meglévő műfaji hagyományba. Ha pedig a műfaji hagyományba való illeszkedésről beszélünk, azt is fel kell ismernünk, hogy ez a hagyománykövetés már önmagában egyfajta adaptációs folyamatnak tekinthető, hiszen ilyenkor is egy – legalább gondolatban – meglevő (már létező, felismerhető) műfaji narratívát vagy eszköztárat alakít az új, még elbeszélésre váró történet igényeihez.

Ha vállaljuk a veszélyt, hogy a végletekig tágítjuk az adaptáció fogalmát, akár feltehetjük azt a kérdést is: mitől kezdve tekinthetünk valamit adaptációnak, tehát mikor kezdődik az adaptáció folyamata? Talán ugyanabban a pillanatban, amikor az alkotás, hiszen a műalkotás létrejöttéhez vezető ötlet, elképzelés vagy bárhonnán nyert inspiráció koherens és befogadható formára való alakítása alapjaiban hasonló, ha nem is teljesen megegyező folyamat azzal, ami a már meglévő mű új médiumba való igazításakor történik. De a filmgyártás folyamatában különösen izgalmas ez a kérdés, hiszen ha szigorúan vizsgáljuk a mozgóképes filmalkotásokat, akkor mindegyik rendelkezik olyan írott forrásművel, melytől materiális valójában és mediális jegyeiben különbözik, de melynek lényegi elemeit átveszi és saját médiumára alkalmazza. Ez az eredeti, vagy legalábbis elsődleges forrásmű pedig nem más, mint maga a forgatókönyv.

A forgatókönyv sajátos, sőt, egyenesen liminális státuszára már több írás is utalt az *Apertúra* korábbi számaiban (ld. különösen a 2020. téli számot), Füzi Izabella például Balázs Bélát idézve állapítja meg a következőt:

Még inkább, mint a dráma esetében, melynek befogadója a 17. század óta már nemcsak a néző-, hanem az olvasóközönség is, a forgatókönyvet sajátos átmenetiség jellemzi: irodalmi eszközökkel, de filmben gondolkodik, mint alkalmazott alkotás önmagán túlra mutat. Balázs szerint azonban csak akkor válik irodalmi műfajjá, ha nem veszíti el önállóságát, amennyiben »magában zárt, különálló, teljes irodalmi műként« olvassuk. (Füzi 2020)

A forgatókönyv azonban esetenként igenis olvasható ilyen önálló és különálló irodalmi műként is, bár kétségtelen, hogy a filmhez képest máig sem érte el azt a státuszt és népszerűséget, mint a nyomtatott dráma a színpadon előadott drámához képest. Ettől függetlenül számos kortárs filmsiker forgatókönyve jelent meg könyv formájában is, nyilván elsősorban üzleti céllal, hogy mintegy franchise-zá bővítse a sikeres vállalkozást. Járulékos hatása ezeknek a könyvként megjelenő szövegeknek az is, hogy lehetővé teszik az olvasó számára a forgatókönyv és film kettősének, vagy adaptált forgatókönyv esetében a könyv, forgatókönyv és film hármásának összehasonlítását, sőt, egyenesen erre invitálják az olvasót. Az emeletes tortán pedig már csak hab, hogy egyre több online adatbázisban találunk sokezer nyilvánosan elérhető filmforgatókönyvet, méghozzá szerzői jogi okokból nem feltétlenül azok végső változatát, pedig a forgatás során még a hivatalosan véglegesnek tekintett változathoz képest is történhetnek elmozdulások a pillanat szülte improvizációk és rendezői utasítások következtében – a szöveg és a műalkotás egysége tehát nem csupán az adaptációkutató, hanem akár a rajongó kíváncsi pillantása előtt is könnyen szétforgácsolódhat.

A kategóriák közötti elmosódó határvonalakat kiválóan mutatja, hogy akár az Amazon, a Book Depository vagy más hasonló online könyvruház kínálatában böngészünk, a „screenplay” vagy „script” keresőszavakra rengeteg találatot kapunk, de ezek között ömlesztve szerepelnek modern és klasszikus drámák, melyeket valamikor megfilmesítettek, mellettük eredeti filmforgatókönyvek kiadásai, sőt, színészek naplóival, forgatási fotókkal és egyéb paratextusokkal bővített, a rajongókat megszólító kiadványok is. Még a valódi forgatókönyvek esetében is kétséges azonban, hogy a gépelt kéziratból nyomtatott könyvig tartó útjuk során a szöveg tördelésén túl milyen egyéb formai vagy tartalmi változtatásokat eredményezett rajtuk a kiadói szerkesztés, nem beszélve arról az alapvető kérdésről, hogy mennyiben nevezhető forgatókönyvnek egy olyan kiadvány, melyet a filmgyártásban megszokott kézirat formátumtól eltérő méretű és

szerkesztésű, könyvként prezentált és előállított, esetenként a film alapjául szolgáló irodalmi műre kísértetiesen emlékeztető borítóval, kereskedelmi céllal hoztak létre. Akár önálló műalkotásnak tekintjük tehát a kéziratos forgatókönyvet, akár nem, egyértelmű, hogy lényegét tekintve intermediális tárgy, mely a filmes médium létrehozásának előzetes lenyomata, és a fent említett kereskedelmi termékekkel való lényegi rokonság mellett alapvető funkcionális különbséget is mutat, hiszen azokból már csak jogi okokból sem jöhet létre újabb filmtermék. Simone Murray a kortárs „adaptációs iparág” intermediális szereplőjeként definiálja a forgatókönyvírókat (Murray 2012), és Thomas Leitch tanulmánya is említi Murray egy korábbi munkáját (Murray 2008), azt emelve ki a szerző megállapításai közül, hogy bizonyos korszakok és műfajok milyen mértékben felülreprezentáltak az adaptációkutatások fókuszában. Leginkább a tizenkilencedik század és a modernizmus anglofón irodalmi kánonja, valamint egyes népszerű műfajok, így a történelmi regény és a fantasy ugyanis háttérbe szorítja a kortárs irodalom adaptációit, de ugyanez a műfaji dominancia az adaptációkutatásban is elfedi az irodalom határterületein mozgó egyéb jelenségek, például az irodalmi díjak hatását az alkotói folyamat egészére (Murray 2008: 7).



Könyv, film, forgatókönyv összehangolt külsővel (Mario Puzo *A Keresztapa* című regényének borítója, Francis Ford Coppola filmváltozatának plakátja, és a jegyzetekkel ellátott forgatókönyv az Amazon.com kínálatában)

A forgatókönyv önálló műként való vizsgálata viszont felhívja a figyelmet az adaptációk szerzőségének problematikájára is, ami szintén nem független a műfaji kérdésektől. Lubianker Dávid tanulmánya rámutat az amerikai stúdiórendszernek arra a sajátosságára, hogy a rendező szerepe az alkotói folyamat során erősen csökken, különösen az európai művészfilmes környezethez képest. A remake és különösen az önremake-jelenség példáján a tanulmány felhívja a figyelmet arra a problémás kapcsolatra, de legalábbis definíciós nehézségre, ami nem csupán remake és adaptáció, hanem remake és a műfaj mint olyan között feszül, hiszen adaptáció, remake és műfaj egyaránt definiálható úgy, mint öröklött, hagyományos vagy

előismereteink alapján előre látható fordulatokat tartalmazó narratíva újragondolása, melynek vonzerejét nagy részben az ismert és az újszerű, a kiszámítható és a váratlan tartalom közötti termékeny feszültség adja. A tanulmány arra is rávilágít, hogy a transznacionális önremake-ek, melyek a vizsgált művek esetében francia filmeknek az eredeti rendező bevonásával készült amerikai remake-jei, jellegzetesen szerzőifilm-jellegüket háttérbe szorítva, és a hollywoodi stúdiórendszerben, valamint a globális filmpiacon is értelmezhető műfaji jegyeket bevonva próbálnak érvényesülni a méretben jóval kiterjedtebb, de a kínálat sokszínűsége miatt sokkal kevésbé fókuszált piacon. A transznacionális önremake-ek tehát egyszerre megőrzik eredeti „szerző”-rendezőjüket, de az újraalkotás folyamatában csupán társszerzői szerepre kárhoztatják, és ezáltal is rávilágítanak arra, hogy a filmgyártásban a szerzőség kérdése milyen mértékben különbözik a köztudatban élő/köznyelvben használt szerző fogalmától/hatókörétől/szerepétől. Az adaptált forgatókönyv alapján készült remake-eknél pedig még egy szinttel összetettebb lesz az a folyamat, mellyel egy narratíva már kész kerethez igazodik, miközben mégis újként próbálja eladni/definiálni önmagát.

A remake, mely tekinthető az adaptáció egy sajátos alfajának is – bár egyes elméletirők megkülönböztetik a kettőt egymástól –, valójában a hagyományos adaptációelméletek egyes hiányosságaira is felhívja a figyelmet, amikor rávilágít, hogy az adaptáció nem feltétlenül transzmediális folyamat, tehát eredeti és új alkotás között nem szükségszerű a médiumváltás, bármennyire a „könyvből filmvászonra” típusú elemzések domináltak a korábbi évtizedek adaptációkutatásában. A transzmedialitás mint olyan sem egyszerűen médiumváltást jelent a kortárs elméletirők számára, a jelenség Henry Jenkins által megfogalmazott definíciója és ennek továbbgondolása, a transzmedialitásnak az adaptációtól való megkülönböztethetősége, a transzmediális történetmesélés sajátosságai állnak Sipos Nikolett tanulmányának fókuszában, aki a *Trónok harca* univerzum példáján keresztül vizsgálja a jelenséget, külön hangsúlyozva a nyolcévados televíziós sorozat nyomtatott forrásmű nélküli utolsó három szériájának definíciós nehézségeit. Az eredeti nélküli másolat problematikája pedig elvezet a szimulákrum-elmülethez is, amit Gyuris Norbert jár körül tanulmányában a 2005-ös *Cthulhu* hívása (The Call of Cthulhu. Andrew Leman) kapcsán.

De ha a fenti idézet alapján Balázs Béla szerint a forgatókönyvet is lehet végső soron irodalmi műfajnak tekinteni, Thomas Leitch *Az adaptáció mint műfaj* című tanulmányának enyhén provokatív érvelése a műfaj és adaptáció fogalmainak összekapcsolódását a másik irányban viszi el a végletekig. Leitch megállapításai azért is különösen izgalmasak, mert a szerző nem csupán a kortárs adaptációelmélet meghatározó alakja, hanem a műfaji filmekről is számos jelentős tanulmánya forog közköze (több munkája is felbukkan a számban közölt egyes tanulmányok hivatkozásai között, írásai a bűnügyi filmről, a remake-ekről egyaránt megkerülhetetlen forrásművek). Ahogy a fentiekben azzal a gondolattal játszottunk el, hogy a műfaj film alkotása, a műfaj mint keret alkalmazása már önmagában adaptációnak tekinthető, Leitch éppen ennek ellenkezőjével érvel, amikor az adaptáció műfajként való értelmezhetőségére tesz kísérletet, és nem kevesebbet állít, mint azt, hogy egy-egy mű adaptációvolta nem csupán a befogadók és kritikusok számára, hanem gyakran már az alkotói folyamatban tetten érhető módon megjelenik. A tanulmány arra hívja fel a figyelmet, hogy az adaptált művek a filmekben használt inzertektől kezdve számos olyan jelölőt használnak, melyek segítségével még a forrásművet nem ismerő nézők is adaptációként tudják őket azonosítani.

WILLIAM SHAKESPEARE'S ROMEO + JULIET

Adaptációs identitás (*Rómeó és Júlia*. Baz Luhrmann, 1996)

Leitch is felsorol számos olyan adaptációt, melyek címükbe is beemelik az irodalmi forrásmű szerzőjét, ezáltal funkcionálnak az adaptációs műfajra utaló szövegbeli jelölőként (érdekes módon a legismertebb filmek, így a *Bram Stoker's Dracula* és a *William Shakespeare's Romeo + Juliet* magyar változata is kihagyja a szerző nevét a címből, és csupán *Drakula*, illetve *Rómeó és Júlia* címen került forgalomba). Gondolatmenetét folytatva akár azt is felvethetjük, hogy bizonyos művek címe nem a szerző nevével, hanem más, adaptált művekhez való hasonlósággal hangsúlyozza ugyanezt. Előfordul ugyanis, hogy a cím egyszerre utal adaptációs háttérre és műfaji környezetre, de legalábbis a hasonló műfajú, már látványos kritikai vagy közönségsikert hozó művekkel való asszociáció szándékára. Az elmúlt évek nagy sikerű detektív sorozatait szemlélve például feltűnhet a címek közötti hasonlóság: miközben a sorozatok hangsúlyozzák adaptált eredetüket azáltal, hogy kortárs környezetbe helyezett művekben is az eredeti, esetenként több évtizeddel korábbi szereplők neveit használják, címükben egyszerre próbálnak sorozatidentitást alkotni, tehát egyszerűsíteni, és egyúttal karakteradaptációként is funkcionálni. (A karakteradaptáció mint sajátos műfaj és egyben adaptációs forma hagyományos jegyeivel és kortárs népszerűségével részletesebben Jeremy Strong foglalkozik 2021-ben megjelent tanulmányában.) Így lesz a Sir Arthur Conan Doyle *Sherlock Holmes kalandjai*, *Sherlock Holmes újabb kalandjai*, *Sherlock Holmes visszatér*, illetve *Sherlock Holmes emlékiratai* és számos más, önálló regényként megjelent mű, köztük *A sátán kutyája* alapján készült BBC-sorozat címe egyszerűen *Sherlock*; a francia Maurice Leblanc hasonlóan sikeres sorozata, az *Arsène Lupin kalandjai* és számos további regény és novelláskötet főhősének kortárs változata röviden *Lupin*. Talán hasonló döntés állhat a J. K. Rowling Robert Galbraith álnéven írt detektívregényeiből készült sorozat címadása mögött is: bár a könyvek eredetileg *Kakukkszó*, *Selyemhernyó*, *Gonosz pálya*, *Halálos fehér* és *Zavaros vér* címen jelentek meg, a regények alapján készült BBC-adaptációk címe azonban ismét egyetlen név: *Strike*, a detektív főszereplő vezetékneve. Nehéz nem észrevenni, hogy

ezáltal a sorozat egyszerre helyezi magát a *Sherlock* és a *Lupin* műfaji környezetébe, miközben a Harry Potter sorozat máig ható népszerűségét meglovagolva a sztárszerző regényeinek adaptációjaként is próbál megjelenni, ezáltal nem csupán krimisorozatként, hanem irodalmi előzményekkel rendelkező krimisorozatként pozicionálva magát.

Visszatérve Leitch állítására, az adaptáció műfajként való leírása különösen izgalmas annak fényében, hogy egészen más irányból közelíti meg az adaptációk kérdését, mint például Linda Hutcheon sokat idézett monográfiája, mely szerint az adaptáció „korábbi művek szándékos, elismert és kiterjedt revizitációja” (Hutcheon 2006: xiv). Ezt az állítást időközben más irányból is érte kritika, többek között az újmédiában megjelenő adaptációs jelenségek vagy a már említett, Douglas Lanier által rizomatikus adaptációként leírt modell tükrében, hiszen a forrásműből felhasznált tartalom gyakran nem teszi ki az új mű terjedelmileg jelentős részét, még gyakrabban semmilyen explicit utalás nem foglalkozik vele, sőt, időnként az inspiráció hatásmechanizmusa még az alkotó részéről sem feltétlenül tudatos (többek között ezzel a jelenséggel foglalkozik Eric S. Mallin 2019-es monográfiája a Shakespeare-adaptációk kapcsán). Ezért fontos Leitch azon megállapítása, mely szerint egy-egy mű adaptációként való értelmezése láthatóan független attól, hogy a néző/befogadó ismeri-e a forrásművet, esetleg tisztában van-e a forrásmű létevel és az új mű adaptált eredetével, hanem látszólag jelentéktelen, apró jelölők észrevételével tesz különbséget eredeti és adaptált mű között. Természetesen mondhatjuk azt is, hogy nincs jelentősége annak, hogy ezeket a műveket adaptációként vagy eredeti, új műként nézzük-e (és nyilvánvaló, hogy a közönség soraiban lesz mindkét típusú nézőre példa), de a tapasztalat és Leitch saját kutatása is azt igazolja, hogy máshogy értékelünk egy olyan művet, amelyet képzeletben egy többé vagy kevésbé ismert, esetleg csak feltételezett, elvárt, hipotetikus eredeti mellé helyezünk a befogadás során.

Az általános elméleti kérdéseken túl az adaptációs folyamat, illetve a filmalkotás és a műfaji jegyek egymáshoz való viszonyát vizsgálhatjuk egy-egy konkrét zsáner adaptációs tendenciáin vagy adaptált forrásokhoz való viszonyán keresztül is, mint erre több tanulmány szerzője is kísérletet tesz a számban. Adaptáció és műfaj kapcsolatára például kifejezetten érdekes példákat vet fel a noir, mely már legnagyobb népszerűsége idején is megosztotta a kritikusokat, részben azzal a kérdéssel, hogy egyáltalán műfajnak tekintendő-e, vagy csak stílusnak, esetleg formai jegyek összességének, de a noirra jellemző sötét tónusok értelmezése, azok eredete/funkciója legalább ilyen kitartóan foglalkoztatja a kutatókat. Nem véletlen, hogy a számban két tanulmány is a film noirhoz kapcsolódik, részben annak gyökereit, részben utóéletét és hatását vizsgálva. Varró Attila tanulmánya a noir eredetét áttekintve érvel amellett, hogy az irodalmi adaptációs háttéren túl a filmek közötti tematikus kapcsolat is egyértelműen műfaji csoportként értelmezi a film noir kategóriát. Zsamba Renáta dolgozata pedig a noir egy kései leszármazottját, a magyar szakirodalomban még meg sem honosodott domestic noirt vizsgálja, és az otthoni környezetben, női főszereplővel dolgozó alműfaj egy ismert példáján keresztül mutatja be, milyen lehetőségei lehetnek az áldozatszerepbe kényszerített nőnek a sorsa feletti kontroll visszaszerzésére. A domestic noir mint jelenség azért is különösen érdekes, mivel a noir hagyományosan kifejezetten a férfi identitás problémájára fókuszált, és egészen a közelmúltig egyértelműen a férfi-műfajok közé sorolódott. Kétségtelen, hogy a klasszikus noir-művek szereplői között mindig is fontosak voltak a nők, elsősorban a femme fatale, a tárgyiasított, sematizált női mellékszereplő talán legismertebb típusa. A domestic noir viszont bizonyítja, hogy bár a társadalmi szereposztásban

továbbra is jellemzőbb nőkre osztani az áldozat szerepét, az új alműfaj tanúsága szerint az elszigetelt, elnyomott vagy akár bántalmazott szereplőnek is van szándéka és korlátozott mértékben lehetősége is arra, hogy visszaszerezze saját élete fölött a kontrollt. Így a két tanulmány mintegy átível a noir történetén a kezdetektől napjainkig, egymást megerősítve bizonyítják a műfaj – sőt, műfajcsoport – irodalmi kapcsolatait, valamint azt, ahogy a műfaj története során az új társadalmi-kulturális környezetre reflektáló új variációk kialakulásával is megőrizte azokat a központi elemeit, melyek a sokszínű halmaz tagjait egymással összekötik.

A noir ráadásul különösen izgalmas példa az emlékezet motívumának központi szerepére, hiszen elsősorban az identitással, identitásvesztéssel, belső és külső hatásokra töredékessé váló, de a memóriában nyomot hagyó kérdésekkel foglalkozik. A férfi főszereplők örülete, a női főszereplő áldozatszerepe mind az emlékezet eszköztárával dolgozva kerül a narratívák középpontjába. Zsamba Renáta tanulmányában az amnézia mint az emlékezet ellentéte – vagy hiánya – ezért különösen fontos, sőt, szimbolikus jelentőségű, csakúgy, mint az írás szerepe, hiszen az írás motívuma metafikciós elemnek is tekinthető, magára a műre és annak műfajára, valamint a műalkotás folyamatára, az alkotás aktusára is reflektál, és annak identitásképző erejét hangsúlyozza. A filmadaptáció pedig ugyanezt a metajelleget erősíti azáltal, hogy a naplórírást videónaplóra módosítja, tehát a film láthatóan saját mediális környezetébe ágyazza és mozgóképes formában adaptálja azt a motívumot, ami a regényben írott formában kapott szerepet.

Az emlékezet és annak hiánya azonban nem csupán a domestic noir műfajának vagy más múlt felé forduló műfajoknak, így a westernnek fontos eleme, hanem egy újabb kapocsnak is tekinthető műfaj és adaptáció között. Bizonyos értelemben a műfaj és az adaptáció is az emlékezet hagyományozódásának sajátos módja: mint minden, ami előzményre épít, az adaptált mű is nosztalgiával, a megőrzés és felidézés szándékával tekint egy korábbi műalkotásra. Akár azért, mert annak üzenetét, formai vagy tartalmi elemeit találja továbbra is értékesnek, akár mert a korábbi formát érzi elavultnak, a múlt és jelen közötti ingázás ugyanúgy egyértelmű jellemzője az adaptációnak, mint a kísérletezés, megújítás, a hagyománnyal való szembefordulás. Mindennek érdekes színt ad, amikor a felhasznált művek vagy műfajok bármelyike (akár a forrás, akár a célproduktum) már önmagában is nosztalgiát idéz, és az emlékezetet kiemelt témaként kezeli, de a szimulációelmélet, melyre Gyuris Norbert tanulmánya alapozza *A Cthulhu hívása* címen kiadott rövid némafilm-értelmezését, szintén az adaptáció lényegével kapcsolatban gondolkodtatja el az olvasót.

A fentiekhez hasonlóan az egyedi példából kiindulva mutat rá átfogó elméleti kérdésekre az a tanulmány, melyben Kling Ádám a kortárs vizuális kultúrában szintén meghatározó szerepet játszó médiummal, a képregénnyel foglalkozik. A tanulmány illusztrálja azt a sokszínűséget, ami a befogadói attitűdökben tükröződik a shakespeare-i életmű és életrajz elemeiből adaptált képregény-narratívákban, a kanonikus szerző iránti tisztelettől a tekintélyt megkérdőjelező paródiáig, melyek mindegyike mégis hozzájárul a Shakespeare-kultusz (ld. Dávidházi) fennmaradásához. Az életrajzból és életműből egyaránt merítő képregények vizsgálata azonban nem csupán módszertanában kapcsolódhat a filmadaptációk elemzéséhez, hanem fontos elméleti kérdésekre is felhívja a figyelmet. Ilyen központi kérdés lehet a műfaj és médium kölcsönhatása – milyen mértékben befolyásolja az adaptált alkotás műfaji jegyeit a választott médium, illetve mennyiben hasonlít egymáshoz a műfajváltás folyamata és az olyan adaptációs folyamatok,

melyek médiumváltással is járnak? Az írott szövegből adaptált, vizuális elemeket is használó médiumok irányába történő elmozdulás mindenképpen felveti a szerzőség (így az egyéni és csoportos szerzőség) problémáját, de az életrajz mint forrásmű a filmgyártás egyik népszerű kliséjét, az „igaz történet alapján” frázist is felidézi (ennek a mindenre alkalmazható címkének szintén Thomas Leitch szentelt egy teljes fejezetet *Film Adaptation and Its Discontents* című monográfiájában, ld. Leitch 2007: 280-303.).



Nagy emberek magánélete életrajzként tálalva (*Színház a világ*. Kenneth Branagh 2018)

De ugyanilyen érdekes kérdés az életrajzi filmek viszonya az adaptáció fogalmához és egyben a műfaji keret kérdéséhez is. Tekinthető-e egyáltalán műfajnak az életrajzi film, ha lényegéből fakadóan ellenáll minden általánosításnak, hiszen ahány élet, annyiféle narratíva, stílus, hangulat, fordulat, karakter szükséges az egyes művek megalkotásához? Másfelől, tekinthető-e adaptációnak az a folyamat, melynek forrása egy élet, eredménye pedig egy olyan műalkotás, melynek szereplői nem osztoztak a valós életeseményeken, hiszen az alkotók hivatásos színészek segítségével jelenítik meg valamely többé-kevésbé ismert történelmi személy életének részét vagy egészét? Leitch egyértelműen bizonyítja, hogy a magukat legautentikusabbnak tekintő, szinte már dokumentumfilm-eszközökkel dolgozó filmek is valamilyen dokumentált, legtöbbször nyomtatásban is elérhető, tehát szerkesztett forrásokra támaszkodva alakítják ki forgatókönyvüket, tehát már ebben az értelemben is tekinthetők adaptációnak (nem beszélve a forgatókönyv mint intermediális adaptáció fent már említett kérdéséről). Bár sajátos módon a nézők gyakran inkább dokumentumként, a valós életrajz ismert eseményeihez viszonyítva ítélik meg őket, közelebbről megvizsgálva a műfajt, azt is láthatjuk, hogy ugyanolyan jól körülhatárolható narratív sablonokkal, tipikus megoldásokkal dolgozik a filmeknek ez a csoportja is, mint bármely más, a köztudatban is fikciós eredetüként élő műfaj. A válogatás és elrendezés helyenként erősen manipulatív alkalmazásától sem visszariadva, az életrajzi filmek leggyakoribb fókuszusa a hírnév megszerzéséhez vezető út, jellegzetes hőse a magánélet és közélet ellentmondásaiban vergődő

celebritás, esetleg láthatjuk a pálya végét, a testi-szellemi hanyatlást (*Iris – egy csodálatos női elme* [Iris. Richard Eyre, 2001]), de a legritkábban esetben látjuk például a hírnévhez vezető sokéves munkát, a tanulást, kitartást, szorgalmat, hiszen ezek kevés izgalmat ígérnek a filmvászonon. A művészek életéről szóló filmek emellett rendszeresen élnek azzal az eszközzel, hogy az adott alkotó ismertebb műveit is adaptálják a szerző életrajzába, egyfelől a narratíva középpontjában álló művész alkotói módszerét illusztrálják, másfelől hogy a kevésbé látványos hétköznapiakból összeálló élettörténetnek valamilyen drámai struktúrát kölcsönözzenek, de leginkább abból a bulvárpletyka iránti érdeklődésből, amivel az átlagember a híres művész műhelyébe és magánéletébe való bepillantásra vágyik. Élet és életmű közötti kapcsolatot ráadásul a legtöbb esetben mindenféle bizonyítékot nélkülöző módon teremtenek ezek a művek, ahogy ezt láthatjuk a Shakespeare életéről szóló filmekben (*Szerelmes Shakespeare* [Shakespeare in Love, John Madden, 1998]; *Anonymous*, Roland Emmerich, 2011; *Színház a világ* [All is True, Kenneth Branagh, 2018]), de Shakespeare mellett Jane Austen és más angolszász klasszikusok magánéletét is gyakran tárgyalják fiktív elemekkel dúsított életrajzi filmek (*Jane Austen magánélete* [Becoming Jane, Julian Jarrold, 2007], stb).

Nehéz volna tehát általános és örökérvényű igazságokat megfogalmazni akár az adaptáció, akár a műfaj, különösen pedig a vonatkozó elméleti szakirodalom kapcsán, de az bizonyos, hogy nem véletlenül soroljuk mindkettőt a megkerülhetetlen filmesztétikai fogalmak közé. Ahogy ebben a bevezetőben is láthattuk, bármelyik hasznos önmagában is egy-egy adott mű értelmezésénél, de közös vizsgálatuk jelentősen gazdagítja az elemzést, valamint a két kategóriáról való elméleti ismereteinket is. Mindkét kifejezés a kultúratudományok kezdeteitől kiemelt fontosságúnak tartott jelenségre utal, de műfaj és adaptáció is annyiféle alakváltozatban létezik, hogy rendkívül hatékonyan ellenállnak a kizárólagos és mindenre kiterjedő definíciós törekvéseknek. Ezzel egyidőben azonban alkotók, kritikusok és befogadók is úgy viszonyulnak hozzájuk, mint annak idején Potter Stewart, az amerikai Legfelsőbb Bíróság bírójának a pornográfiára utaló híres ítéletében: „felismerem, ha látom” – a számban közölt tanulmányok pedig talán hozzásegítik az olvasót ahhoz, hogy műfaj és adaptáció kevésbé szokványos formáiban is felismerje a láthatót, még akkor is, ha ezáltal a felismeréskor alkalmazott kategóriáit újra meg újra finomhangolni kényszerül.

Bibliográfia

Dávidházi, Péter (1990): „Isten másodszülöttje”. *A Magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*. Budapest, Gondolat.

Deleuze, Gilles és Félix Guattari (1980): *Mille Plateaux*. Paris, Éditions de Minuit.

Füzi, Izabella (2020): „Filmet írni”: Karinthy és Molnár Ferenc kinemaszkeccsei. *Apertúra*, 15.2.

Gerdelics, Miklós (2011): Műfajok elemeinek virtuális térképe – Az IMDb alkalmazhatósága a filmelméletben. *Apertúra*, 6.3.

Hutcheon, Linda (2006): *A Theory of Adaptation*. London és New York, Routledge.

Kidnie, Margaret Jane (2009): *Shakespeare and the Problem of Adaptation*. London és New York, Routledge.

Lanier, Douglas (2014): Shakespearean Rhizomatics: Adaptation, Ethics, Value. In *Shakespeare and the Ethics of Appropriation*. Szerk. Alexa Alice Joubin és Elizabeth Rivlin. New York, Palgrave Macmillan, 21–40.

Leitch, Thomas (2007): *Film Adaptation and Its Discontents. From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

Leitch, Thomas (2008): Adaptation, the Genre. *Adaptation*, 1.2. 106–20.

Mallin, Eric S. (2019): *Reading Shakespeare in the Movies: Non-Adaptations and Their Meaning*.

Cham, Palgrave Macmillan.

Murray, Simone (2008): Materialising Adaptation Theory: The Adaptation Industry. *Literature/Film Quarterly*, 36.1. 4–21.

Murray, Simone (2012): *The Adaptation Industry. The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*. London és New York, Routledge.

Paterson, Ronan (2013): “Box Office Poison?” *Shakespeare in Southern Africa*, 25:1. 13–29.

Sanders, Julie (2006): *Adaptation and Appropriation*. London és New York, Routledge.

Strong, Jeremy (2021): Character Adaptations: Recurrence and Return. *Adaptation*, 14.1. 109–135.

Filmográfia

10 dolog, amit utálok benned (10 Things I Hate about You. Gil Junger, 1999)

A csaj nem jár egyedül (She’s All That. Robert Iscove, 1999)

A férfiak nem istenek (Men Are Not Gods. Walter Reisch, 1936)

All Night Long (Basil Dearden, 1962)

A makrancos hölgy (The Taming of the Shrew. Franco Zeffirelli, 1967)

Anonymous (Roland Emmerich, 2011)

Cthulhu hívása (The Call of Cthulhu. Andrew Leman, 2005)

Csókolj meg, Katám! (Kiss Me Kate. George Sidney, 1953)

Drakula (Bram Stoker’s Dracula. Francis Ford Coppola, 1992)

Eleven testek (Warm Bodies. Jonathan Levine, 2013)

Gnómeó és Júlia (Gnomeo and Juliet. Kelly Asbury, 2011)

Hamlet (Laurence Olivier, 1948)

Iris – egy csodálatos nő elme (Iris. Richard Eyre, 2001)

Jane Austen magánélete (Becoming Jane. Julian Jarrold, 2007)

Jubal (Delmer Daves, 1956)

Könnyű nőcske (Easy A. Will Gluck, 2010)

Lóvátett lovagok (Love’s Labour’s Lost. Kenneth Branagh, 2000)

Lupin (Netflix, George Kay és François Uzan, 2021-)

My Fair Lady (George Cukor, 1964)

Napok romjai (The Remains of the Day. James Ivory, 1993)

Ne engedj el (Never Let Me Go. Mark Romanek 2010)

O (Tim Blake Nelson, 2001)

Othello (Oliver Parker, 1995)

Othello (Orson Welles, 1952)

Pygmalion (Leslie Howard, Anthony Asquith, 1938)

Rómeó és Júlia (William Shakespeare’s Romeo + Juliet. Baz Luhrmann, 1996)

Sherlock (BBC, Stephen Moffat és Mark Gatiss, 2010-2017)

Spinédzserek (Clueless. Amy Heckerling, 1995)

Strike (BBC, Michael Keillor et al, 2017-)

Szerelmes Shakespeare (Shakespeare in Love. John Madden, 1998)

Színház a világ (All is True. Kenneth Branagh, 2018)

West Side Story (Jerome Robbins, Robert Wise, 1966; Steven Spielberg, 2021)