

UNIVERSITATEA „BABEȘ-BOLYAI”
CLUJ-NAPOCA
FACULTATEA DE LITERE
ȘCOALA DOCTORALĂ DE STUDII LINGVISTICE ȘI LITERARE
DOCTORAT ȘTIINȚIFIC ÎN DOMENIUL FILOLOGIE

*Adaptarea cinematografică a operelor literare.
Aporii. Prejudecăți. Noi perspective*

Conducător de doctorat:

prof. univ. dr. Muthu Mircea

Doctorand:

Ionaș Anda-Maria

2016

Cuprins

Introducere	1
1. Cinematograful în căutarea specificului.....	13
1.1 Filmul ca limbaj. Primele încercări de teoretizare.....	13
1.2. Imaginea filmică în descendența fotografiei și a picturii.....	18
1.3 Filmul și teatrul	23
<i>1.3.1 Etapa teatralității intrinseci</i>	<i>24</i>
<i>1.3.2 Etapa negării teatralității.....</i>	<i>30</i>
<i>1.3.3. Etapa teatralității extrinseci.....</i>	<i>36</i>
<i>1.3.3.1. Avataruri ale teatralității în filmele lui Woody Allen</i>	<i>36</i>
<i>1.3.3.2. Universul cine-teatral al filmelor lui Lars von Trier.....</i>	<i>37</i>
1.3.4. Film vs. Teatru. Perspective puriste	42
1.3.5. Film vs. teatru. Perspective reconciliante	50
1.4. Filmul și literatura	59
1.4.1. Adaptarea în epoca cinematografului mut. Premisele filmului narativ.....	59
1.4.2. Adaptarea în epoca cinematografului vorbitor	68
1.4.3. Adaptarea și prejudecățile	74
2. Fidelitatea adaptării.....	105
2.1. Fidelitatea- Un impas teoretic	105
2.2. Taxonomii ale adaptărilor	109
2.3. Idealului fidelității și argumente sale	113
2.3.1. Argumentul moral al fidelității.....	113
2.3.2. Argumentul pedagogic al fidelității	114
2.3.3. Argumentul economic al fidelității	114
2.4. Repere ale fidelității	115
2.4.1 Fidelitatea față de „spiritul textului“	116
2.4.2 Fidelitatea față de narațiunea literară	118
2.4.3. Narațiune literară vs. narațiune filmică.....	120
2.5. Perspectiva poststructuralistă privind fidelitatea	124

2.6. Adaptarea ca interpretare a textului	128
3. Calitatea de autor în adaptare.....	131
3.1. Revista <i>Cahiers du cinéma</i> și politica de autor	131
3.1. Dezvoltarea politicii de autor în afara granițelor Franței	137
3.2. Problema autorului în perspectivă structuralistă	140
3.3. Deconstrucția noțiunii de autor	141
3.4. Auctorialitatea în adaptare	147
4. Adaptarea ca proces de creație și receptare.....	161
4.1. Adaptarea și comunicabilitatea operei de artă.....	161
4.2. Perspectiva cineastului asupra adaptării	163
4.2.1. Adaptarea cinematografică— formă de interpretare a textului literar	163
4.2.2. Motivația adaptării	167
4.2.3. Modalități cognitive ale producției de sens	174
4.2.4. Referința operei derivate.....	180
4.3. Perspectiva spectatorului asupra adaptării	184
4.3.1. Ghidajul activității de receptare	184
4.3.2. Dubla receptare. Trei situații posibile.....	187
4.3.3. <i>Ispășire</i> sau despre păcatele ficțiunii	193
4.3.4. <i>Pacientul englez</i> sau despre narațiunile fragmentare	211
5. Concluzii	232
6. Bibliografie	236

Rezumat

Cuvinte-cheie: adaptare, cinematograf, prejudecată, fidelitate, specific, autor, scheme cognitive, scenarii cognitive, receptare, mediu artistic, intertextualitate, palimpsest, *mimesis*, *anagnorisis*, copie, interpretare, mizanscenă, diegeză, montaj, narațiune, operă derivată

Adaptarea este un proces cultural la fel de vechi precum cultura europeană. Încă din timpuri îndepărtate, artiștii au preluat povești populare, mituri, pe care le-au transformat, reinterpretat, transpus, sub o altă formă, alt gen sau alt mediu. Reciclarea continuă a produselor culturale este un proces firesc și universal. El nu stârnește suspiciuni decât începând cu epoca modernă, când nașterea conștiinței estetice va determina identificarea artistului cu geniul creator, originalitatea devenind criteriul principal de judecată al artei. În prezent, transpunerea cinematografică a operelor literare este cea mai cunoscută formă de adaptare. Statisticile arată că în Statele Unite ale Americii unul din cinci romane publicate în 1985 au fost ulterior ecranizate, 85% din producțiile câștigătoare ale unui Oscar în anul 1992 au fost adaptări, iar 20% din filmele anului 1997 au avut la bază opere literare.

Paradoxal, în ciuda practicii larg răspândite și a interesului pe care l-a stârnit mereu în rândul cineaștilor, a producătorilor și a publicului, până spre finalul secolului trecut, adaptarea s-a bucurat de o slabă reprezentare teoretică, de foarte puțin interes acordat de către mediile academice. Penuria de analize critice și teoretice cât și lipsa de sistemicitate a celor care până spre finalul secolului XX au încercat să se avânte în acest teritoriu critic, se datorează în mare parte prejudecăților ce au marcat încă de la început această zonă de nișă a cinematogafiei: pretenția ca filmul să aducă omagiu cărții, așezarea literaturii pe o poziție superioară cinematografului, punerea semnului „egal“ între adaptare și copiere, catalogarea cărților drept verbale și a filmelor drept vizuale, ceea ce ar face imposibilă traducerea dintr-un mediu în altul.

La începutul anilor 2000, Thomas Leitch afirma că „teoria adaptării a rămas tangențială avântului pe care l-au luat studiile de film, în ciuda venerabilei sale istorii, practicii larg răspândite și aparentei influențe, pentru că nu s-a angajat niciodată cu convingere și rigoare

teoretică.”[tr.n.]¹ Prin caracterul său intermedial, adaptarea a fost încă de la început scindată între studiile literare, preponderent esterice și cele de cinema, preponderent analitice. Influența mai puternică a primei categorii a adâncit ruptura între teoria și practica adaptării, determinând adoptarea principiilor teoriei literare și omagierea operelor scriitorilor canonici.² În loc să urmeze curentelor la modă din domeniul teoriei filmului, adaptarea a rămas tributară modelelor literare, ceea ce a determinat permanenta ei raportare la sursă și evaluarea prin prisma criteriului fidelității. Prin atitudinea reverențioasă față de carte, adaptarea a fost adesea percepută drept servilă, chiar retrogradă, atrăgând în prima jumătate a secolului al XX-lea disprețul a numeroși critici și scriitori, care de pe pozițiile unei logici inflexibile, tipic moderniste, o acuzau de lipsă de originalitate. Alții, apelând la o retorică a conservării și a apărării standardelor estetice de intruziunea culturii populare, vedeau în adaptare o formă de „trădare“ a operei prime, o „violare“ a acesteia, o contrafacere, în vederea unor scopuri mercantile. Pe de o parte, filmului i se cerea originalitate, pe de altă parte, i se pretindea fidelitate față de carte.

În ultimele decenii ale secolului al XX-lea, sub impactul structuralismului și al poststructuralismului, multe dintre prejudecățile ce au marcat teoria adaptării sunt percepute ca fiind perimate. Atât filmul cât și literatura încep să fie studiate cu instrumentele unor discipline conexe, precum: psihanaliza, antropologia, istoria, lingvistica, semiotica. În descendența lui Bakhtin, Kristeva și Genette, conceptul de „operă“ este regândit și înlocuit cu cel de „text, care nu se mai reclamă de la o coerență internă, de la sensuri privilegiate, în consecință nu mai susține ierarhii valorice. Noua paradigmă pune în valoare relațiile pe orizontală (se vorbește tot mai mult despre adaptare ca practică intertextuală) în detrimentul celor pe verticală, ce implicau autoritate. Mai mult decât atât, poziționarea pe picior de egalitate de către Barthes a criticii literare și a beletristicii, încurajează perceperea adaptării ca formă de lectură critică a romanului. În ultimii

¹ Thomas M. Leitch, „Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory Criticism”, în *Criticism*, vol. 45, nr.2, 2003, Detroit, Wayne State University Press, pp. 149 „...despite its venerable history, widespread practice, and apparent influence, adaptation theory has remained tangential to the thrust of film study because it has never been undertaken with conviction and theoretical rigor.“

² Ibidem., *Film adaptation and its discontents : from Gone with the Wind to The Passion of the Christ*, Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 2007, p.5

douăzeci de ani, interesul crescut pentru problema adaptării se reflectă în numărul mare de conferințe, dezbateri, antologii de studii critice. Curentul dominant— susținut de contribuțiile unor teoreticieni precum James Naremore, Robert Stam, Thomas M. Leitch, Robert B. Ray, Kamilla Elliott, Timothy Corrigan, Linda Hutcheon, și alții — face apel la abandonarea preocupărilor formaliste și orientarea spre o perspectivă mai largă, care să ia în calcul factorii economici, sociali, culturali, politici și intertextuali implicați în procesul de creare a operelor derivate.

Lucrarea de față urmărește să surprindă avatarurile practicii și teoriei adaptării, momentele de stagnare, de recul dar și de avânt, preconcepțiile și contradicțiile izvorâte din caracterul complex al fenomenului intermedial, propunând totodată o nouă abordare a conceptului, prin prisma dinamicii procesului de creație și de receptare a operei derivate.

Primul capitol urmărește fixarea adaptării pe harta esteticii cinematografice, pornind de la premisa că mare parte dintre prejudecățile ce au circumscris fenomenul își au originea în dificultățile pe care le-a întâmpinat însuși filmul în tentativa sa de legitimare artistică. Originile sale incerte și caracterul eterogen al discursului au făcut obiectul diverselor contestații și frustrări de care a avut parte cinematograful înainte de a-și găsi echilibrul și a-i fi recunoscut statutul estetic. Relația sa cu celălalte arte s-a dovedit încă de la început una dialectică. Filmul a preluat din arta fotografică principiile tehnice, din teatru—elementele de mizanscenă iar din literatură subiectele.

În 1940, André Malraux, spunea în revista *Verve* că „cinematograful nu este decât aspectul cel mai evoluat al realismului plastic, ale cărui principii au apărut odată cu Renașterea, și și-au găsit expresia limită în pictura barocă.”³ Spre deosebire de realismul picturii, care permite recunoașterea convențiilor ce îi stau la bază, realismul imaginii filmice, aidoma celei fotografice, este în aparență urmarea firească a utilizării unor dispozitive optice, capabile să reproducă realitatea. În fapt însă, dispozitivul camerei de filmat nu oferă o privire inocentă, el fiind constrâns la rândul lui de o serie de coduri estetice și necesități tehnice.

În încercarea de a depăși statutul imaginii filmice de simplă curiozitate mecanică, capabilă să redea diverse aspecte ale realității, primii cinești fac apel la arsenalul estetic teatral,

³ André Malraux , „Esquisse d’un psychologie du cinéma“, în *Verve*, vol. II, nr. 8, 1940, p.70 „Le cinéma n’est que l’aspect le plus évolué du réalisme plastique dont le principe est apparu à la Renaissance, et à trouvé son expression limite avec le Baroque“

care joacă un rol esențial în orientarea spre ficțiune. Încă de la apariția filmului, în anul 1895, relația sa cu teatrul parcurge un traseu de-a dreptul hegelian, de tipul ipoteză-antiteză-sinteză. Astfel, în primele două decenii de la nașterea celei de-a șaptea arte, nevoia ei de autolegitimare s-a afirmat prin imitarea modelului teatral, a convențiilor și a elementelor ce îi conferă semnificație. Această abordare este urmată apoi de o reacție „puristă“, ce respinge formele străine, susținând căutarea propriilor resurse artistice, pentru ca spre finalul secolului al XX-lea, sub impactul postmodernismului, care încurajează hibridizarea, intermedialitatea, sincretismul artelor, filmul să opteze pentru dialog, experimentând preluarea lucidă, uneori ludică, a unor formule teatrale, de această dată având conștiința convenției. Plecând de la relația dialectică film-teatru, am identificat trei etape (etapa teatralității intrinseci, cea a negării teatralității și cea a teatralității extrinseci), care trebuie înțelese mai degrabă ca tendințe specifice unei anume perioade, decât ca niște trăsături general valabile, ele coexistând adesea în ponderi diferite, în funcție de spațiul geografic, condițiile socio-economice, școlile de la care se revendică, curente sau opțiuni artistice individuale.

Etapă teatralității intrinseci începe odată cu primele filme, care nu se mai mulțumesc cu caracterul documentar și caută să prezinte întâmplări imaginare. În lipsa decupajului, a sunetului, a mobilității de care se va bucura ulterior camera de filmat, opțiunea pentru teatralitate reprezintă în primii ani ai cinematografului, în ciuda stigmatizării sale, o etapă necesară, care îi permite acestuia să depășească statutul de instrument destinat înregistrării brute a realității și să pătrundă într-un teritoriu specific artelor. Majoritatea regizorilor și actorilor cinema-ului timpuriu și-au început cariera în teatru. Fără a percepe neapărat cinematograful ca o artă de sine stătătoare, ei au căutat mai degrabă notorietatea promisă de acest nou mediu, trecând peste riscul de a fi etichetați drept promotorii unui divertisment facil. Într-o notă din *Ce este cinematograful?*, André Bazin amintește contribuția lui Adolphe Zukor, fondatorul Paramount Pictures, la transformarea teatrului într-o „trambulină“ pentru film. Conștient fiind că viitorul cinematografului depinde de valoarea subiectelor și a actorilor, Zukor a cumpărat drepturile pentru adaptarea majorității operelor dramatice cunoscute, cu gândul de a le ecraniza și s-a străduit să atragă spre cinema actorii de teatru recunoscuți, prin oferirea unor onorarii care să învingă reticența acestora în privința unei activități, care i-ar fi putut compromite.⁴

⁴ André Bazin, „Teatru și cinematograful“, în *vol. Ce este cinematograful ?*, traducere din limba franceză și prefață de Ervin Voiculescu, Meridiane, București, 1968, p. 92

Fenomenul teatralizării cinematografului începe să fie tot mai mult contestat în perioada dintre cele două războaie mondiale, când numeroși critici sunt de părere că filmul a ajuns la o maturitate artistică, ce-i permite să se elibereze de modelele teatrale și să-și caute propriile modalități de expresie artistică. Teoreticieni ca Élie Faure sau Erwin Panofsky pledează pentru păstrarea unei linii clare de demarcație între film și teatru. Un rol important în autonomizarea limbajului cinematografic l-a avut mișcarea de avangardă ce a cuprins Europa între cele două războaie mondiale. Prin căutarea explicită a noului, rupțura cu tradiția, supralicitarea atitudinii creatoare, curente precum expresionismul, suprarealismul, cubismul, futurismul forțează cinematograful să găsească resurse interne pentru dezvoltare, evitând subordonarea celei de-a șaptea arte față de formele artistice cu tradiție.

În etapa teatralității extrinseci, ce se manifestă în a doua jumătate a secolului al XX-lea, cinematograful, deja convins de independența sa artistică, este gata a se deschide spre un nou sincretism. El adoptă modele externe, fără însă a le deveni tributar, privindu-le doar ca pe niște instrumente, subordonate unei opere filmice coerente. Conexiunea sa cu teatrul rămâne activă, dar teatralitatea începe să fie tratată mai degrabă ca un mijloc alternativ de expresie.

Evoluția istorică a filmului și a teatrului creionează trasee diferite, ce cunosc însă numeroase puncte de intersecție, apropieri și noi depărtări, momente de rivalitate dar și de tandră împăcare. În primele decenii de la inventarea cinematografului de către frații Lumière, presiunea pe care o suportă atât filmul cât și teatrul este foarte mare. Filmul face eforturi pentru a se ridica la nivelul recunoașterii și aprecierii de care se bucurau artele consacrate. La rândul său, teatrul se simte amenințat de popularitatea crescândă a cinematografului și de încercarea acestuia de a-i confisca repertoriul. Ecranizarea prozei și a pieselor de teatru —așa-numitul teatru filmat de la începutul secolului al XX-lea— stârnește pe de o parte îngrijorarea celor care văd în această practică semnele declinului sau chiar ale dispariției artelor scenice, și pe de altă parte, nemulțumirea adepților cinema-ului pur, care se tem că adaptarea ar putea pune sub semnul întrebării specificul celei de-a șaptea arte. În prezent cele două arte par să contrazică clișeele menite a le prezenta drept antagonice. Pe de o parte, filmul mixează elemente din teatru pentru a-i interoga mecanismele, pentru a-i demistifica convențiile, pentru a inova la nivelul expresiei. Pe de altă parte, cinematograful contribuie la inovarea limbajului teatral tradițional, mai cu seamă datorită integrării tehnologiei digitale în spectacole.

În ceea ce privește relația filmului cu literatura, lucrarea noastră creionează o scurtă istorie a adaptării în două etape: cea a cinematografului mut și cea a cinematografului vorbitor. Încă din primii săi ani de existență, filmul a fost privit cu suspiciune de către susținătorii „artelor nobile“, care temându-se de influența nefastă pe care acesta ar putea-o avea asupra literaturii și teatrului, au pornit împotriva sa o adevărată campanie de denigrare, expediindu-l în zona spectacolelor de bâlci, a divertismentului facil, prejudecați de care s-a debarasat cu greu, abia în momentul în care, în căutarea unei legitimități artistice, a reușit să-și elaboreze propriul limbaj.

În primele decenii de la apariția sa, cinematograful suferă importante transformări mai ales datorită perfecționării tehnice, care antrenează schimbări la nivelul stilului și al convențiilor. Gustul se cizelase, publicului deja se obișnuise cu noua tehnologie, ce nu mai reprezenta un element de noutate, fapt pentru care se simte nevoia înlocuirii instantaneelor cinematografice, a imaginilor pitorești, a varietăților și a scenelor de dans prin secvențe cu o desfășurare narativă mai complexă. În acest sens, mai multe companii de producție recurg la producții bazate pe opere literare. În perioada de pionerat a filmului mut, adaptările nu vizau ansamblul unei opere literare, pentru că durata limitată a producțiilor cinematografice pretindeau concizie. De cele mai multe ori erau „citări“ ale textului literar, izolate de pauze, acoperite prin muzică live. În general se alegeau momentele –cheie ale poveștii, ușor de recunoscut, cu rezonanță în memoria colectivă.

Începând cu anul 1907, narațiunea devine modul predominant de expresie filmică. Principala dificultate pe care cinematograful o înfruntă în această perioadă fiind urmărirea unei povești de la cauză la efect, motiv pentru care el apelează la subiecte și la tehnici reprezentative proprii literaturii. Având în vedere că profesia de scenarist nu se inventase încă, adaptările după texte canonice ofereau soluția unei narațiuni ce deținea deja capital cultural, fiind susceptibilă să placă publicului și să aducă profit.

După 1913, filmele câștigă în autonomie, devenind mai ușor de înțeles iar cineaștii și criticii încep să nu mai evite dezvăluirea către public a intervențiilor operate asupra textului, considerându-le operațiuni inevitabile în procesul de tranziție între cele două medii. Se observă astfel, o schimbare de perspectivă asupra adaptării, care nu mai este privită ca o servitute, nu i se mai pretinde subordonarea totală față de original, ci este înțeleasă ca o restructurare a acestuia, o abordare ce nu exclude creativitatea regizorului. Între 1913 și 1930, în perioada de apogeu a cinematografului mut, adaptările proliferază. Fie că sunt inspirate din piese de teatru, romane

sau basme, acestea beneficiază de pe urma transformărilor stilistice, care au marcat cinematograful: importanța acordată cadrului, compoziției spațiale, descoperirea montajului, prin care se obținea continuitate narativă și dinamism dar și tehnica prim-planului. Opțiunea pentru adaptare are la bază rațiuni estetice, economice și practice. Din punct de vedere estetic, este vorba de un transfer de prestigiu dintre opera literară înspre cea filmică, din punct de vedere economic, despre profitul adus de numărul tot mai mare de spectatori, iar din punct de vedere practic, despre posibilitatea de a oferi un subiect capabil să stârnească interesul publicului, în lipsa unor specialiști în scrierea de scenarii.

Filmul mut atinge în anii '20 un nivel de complexitate care îi asigură deplina recunoaștere ca artă. Utilizarea pentru prima dată în 1915 a tehnicii numită „tehnicolor“ (culori pe două straturi) face cinematograful mai atractiv în ochii publicului iar sincronizarea sunetului cu imaginea naște o adevărată revoluție estetică cu consecințe ireversibile. Dacă scurt-metrajele de început reprezentau mai degrabă aluzii la opere literare, iar „lung-metrajele“ de maxim 14 minute, compilau momente narative, adesea lipsite de continuitate, peliculele însoțite de sunet rezolvă această problemă, oferind imaginii un suport verbal neprețuit pentru dezvoltarea acțiunii după principiul causal. Reversul medaliei însă, în primii ani de la inventarea bandei de sunet, constă în tendința de subordonare a elementului vizual față de cel verbal, prin apariția așa-zisului „teatru filmat“, impus de noua tehnologie, al cărei caracter coercitiv are drept efect sacrificarea mobilității camerei și a decupajului. Pe de altă parte, cinematograful vorbitor aduce un deserviciu adaptării, în sensul în care atenția specială acordată felului în care dialogul din textul literar este preluat de către film, exigența redării netrunchiate a cuvintelor scriitorului, vor cantona teoria adaptării în zona neproductivă a problemei fidelității.

Deși în practică, adaptarea cinematografică a operelor literare câștigă tot mai mult teren, criticii și scriitorii resimt anxietate la gândul că filmul ar putea să ia locul cărții, că „marea cultură“ ar putea fi subminată de către cultura de masă. Plasarea cinema-ului sub auspiciile artelor nobile (literatură și teatru), îi aduc pe de o parte avantaje, pe de altă parte îi frânează elanul. Transferul de prestigiu dinspre carte înspre film, va fi plătit prin distanțarea studiilor cinematografice de subiectul adaptării și chiar prin demonizarea acestuia. Datorită acestor aporii, care fac dificilă circumscrierea sa teoretică, adaptarea cinematografică după opere literare a avut de înfruntat în descursul istoriei sale de aproximativ un secol numeroase prejudecăți. S-a spus că adaptarea ar trebui să evite operele autorilor canonici și să se orienteze spre texte mai facile, că

dat fiind specificul cinematografului în raport cu literatura, transferul între cele două medii este ilegal, sau că adaptare este o simplă copie, un produs lipsit de originalitate, căreia îi sunt preferabile filmele realizate după scenariile originale.

Al doilea capitol aduce în discuție problema fidelității, devenită un loc comun al studiilor având ca temă adaptarea cinematografică. Începând cu anii '80, teoreticienii precum Dudley Andrew, Kamilla Elliott, Linda Hutcheon, Robert Stam, și alții, au luat poziție semnalând redundanța discursului despre fidelitate și atrăgând atenția asupra faptului că în loc să se cantoneze într-o zonă atât de obscură, teoria adaptării s-ar putea deschide spre explorarea valențelor multidiscursive și intertextuale ale celor două medii, spre înțelegerea contextului producției și al receptării.

În încercarea de a nuanța relația dintre filme și sursele lor literare, câțiva teoreticienii au propus taxonomii. Dudley Andrew împarte adaptările în trei tipologii: *împrumut*, *intersecție* și *fidelitatea transformării* iar Geoffrey Wagner —în *transpunere*, *comentariu* și *analogie*. Dificultatea majoră înfruntată de către studiile ce susțin principiul fidelității constă în identificarea reperelor în baza cărora el ar putea fi definit. Cel mai adesea s-a spus că filmul ar trebui să fie fidel narațiunii literare în întregime ei sau „spiritului textului“, criteriul destul de vagi, ce aduc prea puțină lumină în problema relației literatură-cinema.

În opinia noastră, percepția reduționistă asupra fidelității, văzută ca simplă calchiere a unei opere anterioare, de către una ulterioară, trebuie înlocuită cu o perspectivă mai complexă, ce pune în valoare dinamica apărută între intenția autorului, intenția operei și cea a cititorului. Adaptarea nu se rezumă la a identifica și capta sensul denotativ al textului, ci ea își asumă un rol hermeneutic, de recreare a acestuia de către un cineast a cărei viziune este funcție de contextul socio-cultural dar și de propria experiență și sensibilitate artistică. Adaptarea cinematografică nu reprezintă altceva decât „o coniectură“, o ipoteză a cineastului și a echipei sale, în ceea ce privește intenția operei literare, iar această ipoteză se cere confirmată în fiecare punct al textului. O adaptare fidelă cărții presupune deci o adaptare conformă strategiilor textuale prevăzute de *intentio operis*, iar acest tip de fidelitate diferă de fidelitatea înțeleasă ca servitute. Un cineast fidel textului literar este un cititor-model al acestuia.

Capitolul al III-lea este consacrat evoluției conceptului de autor de cinema. În anii '50-'60, în încercarea de a legitima prezența filmului în templul sacru al artelor se naștea în Franța o mișcare critică ce vedea în cinematograful un mediu de expresie personal, asemenea literaturii,

cineastul fiind considerat omologul autorului literar. În numărul din ianuarie 1954, al revistei *Cahiers du Cinéma*, François Truffaut publică articolul „Une certaine tendance du cinéma français“, în care atacă așa-zisa „tradiție de calitate“, construită în jurul unor regizori precum Claude Autant-Lara sau Yves Allégret, care nu ar fi făcut altceva decât să transcrie pe ecran operele literare, cu un minim aport personal. Acestora, Truffaut le opune exemplul unor adevărați „autori“ de cinema, precum Jean Cocteau, Robert Bresson, sau Jean Renoir, capabili să valorifice într-un mod personal elementele de mizanscenă. Ideea regizorului ca autor al unei opere autentice fusese deja schițată de eseul lui Alexandre Astruc, „Naissance d’une nouvelle avant-garde: La caméra- stylo“, apărut în 1948, în revista *L’Écran français*, în care criticul compara camera de filmat cu stiloul scriitorului. În lumina acestor schimbări teoretice, fidelitatea față de materialul-sursă, principiul cel mai invocat dar și cel mai neproductiv de analiză și evaluare a adaptărilor, nu mai este percepută nici ca o datorie morală și nici ca o servitute, ci ca o formă particulară de expresie a creativității cineastului. Meritul lui Bazin și al colegilor lui de la *Cahiers du cinéma* constă în încercarea de a reabilita adaptarea în ochii criticii, de a depăși dihotomia cultură înaltă- cultură joasă, în efortul de a prezenta posibilitatea unui dialog fecund între cele două arte.

În anii următori mișcarea se răspândește în afara granițelor Franței. În Marea Britanie câștigă adepți în grupul de scriitori din jurul revistei *Movie*, influențând cei mai importanți critici ai vremii (Robin Wood, Raymond Durgnat, Peter Wollen, David Thomson, Victor Perkins) iar în Statele Unite ale Americii, marchează opiniile unor critici ca Manny Farber, Paul Schrader, Peter Bogdanovitch, Jonas Mekas, ce scriu în paginile revistelor *Film Culture* și *Film Commnet*. Cea mai pregnantă voce din S.U.A. este cea a criticului Andrew Sarris, care adaptează politica de autor franceză la contextul american, redenumind-o *The Auteur Theory* și imprimându-i un caracter academic.

Spre sfârșitul anilor ’60, subiectul auctorial este supus deconstrucției postmoderne. Cele două eseuri ce contribuie decisiv la decredibilizarea noțiunii de „autor“, lansând un puternic atac la adresa criticii biografice a sfârșitului de secol XIX sunt *La mort de l’Auteur* (1968) a lui Roland Barthes și *Qu’est-ce qu’un auteur?* (1969) a lui Michel Foucault. În critica tradițională autorul era unicul garant al semnificațiilor operei, aceasta fiind interpretată prin prisma biografiei, apartenenței religioase, etnice, a concepțiilor politice și a personalității scriitorului. Barthes și Foucault opun unei lecturi de tip explicativ („Ce a vrut să spună autorul?“), o lectură

de tip interpretativ, în care cititorul are un rol privilegiat. În viziunea lui Roland Barthes, textul este o țesătură de citate, provenite din mii de centre de cultură.⁵, autorul fiind un simplu „scriptor“, a cărui contribuție constă doar în combinarea textelor preexistente. Sub influența ideilor lui Roland Barthes, Foucault arată cum unul dintre principiile fundamentale ale scriiturii contemporane rezidă în indiferența față deconspirarea vocii auctoriale. În opinia sa, discursul nu mai este obiectul unor infailibile judecăți de valoare, ci al unui proces dinamic și deschis al textualității, în care se creează premisele unei intervenții creative a cititorului.

În era actuală, a supremației mass-mediei, a limbajelor istoricizate și a reproductivității, noutatea și originalitatea — prin care se legitimează categoria autorului — au fost mult slăbite. Cu toate acestea, după cum remarcă și James Naremore, „stilul individual nu a dispărut și regizorii sunt mai vizibili ca niciodată“⁶, receptarea lor ca „autori“ ai filmelor fiind susținută nu doar de studiile cu caracter academic, ci mai ales de mass-media și advertising. De aceea, în prezent numeroși teoreticieni ai filmului pledează pentru o conciliere a tendințelor radicale, pentru depășirea atât a viziunii care asociază autorul cu geniul creator în sens romantic, cât și a celei care vede în acesta mai degrabă o formă de dominație. Jack Boozer se întreabă retoric dacă slăbirea subiectului auctorial în postmodernism poate să mergă atât de departe încât să anihileze complet ideea de inspirație creativă dacă nu cumva talentul celor implicați în crearea unui film este mai mult decât o sumă a influențelor de ordin cultural, ideologic sau instituțional.

În lumina acestor reflecții, de multe ori contradictorii, trebuie să admitem, fără a îmbrățișa vreo viziune radicală, că teoriile deconstructiviste de la sfârșitul secolului al XX-lea, au impus nevoia unei regândiri a subiectului auctorial dar și a artei, în general. Teza „morții autorului“ lansată de Barthes; deplasarea accentului dinspre creator pe actul creativ, operată de Foucault; ideea „jocului liber“ al semnificațiilor unui discurs, lansată de Derrida; „dialogismul“ lui Bakhtin, au condus la configurarea unui subiect care nu mai exercită monopol asupra sensului. El nu se teme să-și recunoască propria vulnerabilitate, dispersându-se într-o multitudine de voci, ce se fac auzite în text.

⁵ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 68 „...le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture”

⁶ James Naremore, „Authorship“, în Toby Miller și Robert Stam (eds.), *A Companion to Film Theory*, Malden, Blackwell Publishing Ltd, 2004 „individual style has not gone away, and the star director is more visible than ever“, p.21

Ultimul capitol, urmând niște linii de fugă abia schițate de teoreticieni contemporani ca Linda Hutcheon sau Robert Stam, propune o nouă privire asupra adaptării, prin lentilele teoriei receptării și a efectului, a psihologiei cognitive, gestaltiste și constructiviste, în vederea surprinderii dinamicii procesului de producție, dar și de receptare a operei derivate. Ne-a interesat mai ales modul în care strategiile discursului literar și ale celui filmic ghidează activitatea de imaginare a cititorului/ spectatorului, în direcția producerii în conștiință a obiectului estetic. Prin calitatea ei de operă derivată, adaptarea este o formă de interpretare a textului literar, exprimând încrederea în comunicabilitatea creației artistice, în posibilitatea „survenirii“ sensului și obiectivării lui într-o altă operă, care nu neagă, ci din contră afirmă, într-o nouă formă, opera anterioară. Dincolo de considerente economice sau de altă natură, motivația cineastului de a adapta constă în primul rând în impresia profundă produsă asupra sa de către textul literar. În calitate de cititor, acesta este chemat să actualizeze potențialul de sens al operei literare, să răspundă indicațiilor de receptare, ocupând în mod autorizat spațiile de indeterminare. Acesta delegă un eu imaginar care să cerceteze lumea textului și să aducă informații prețioase, ce vor constitui edificiul propriei lumi ficționale. Plăcerea izvorâtă din vizionarea sau producerea unei adaptări cinematografice constă în natura mimetică a acesteia, în capacitatea de a conferi consistență optică unor simple reprezentări mentale, generate în procesul lecturii. Libertatea cineastului rezidă în unghiul de refracție apărut între opera literară și acest „obiect imaginar“ (Iser), născut prin antrenarea întregului arsenal senzorial și cognitiv al receptorului. Din acest motiv, fidelitatea absolută ne apare ca un simplu mit, o utopie, fiindcă elementul de referință al adaptării nu este textul literar în sine, ci tocmai acest „obiect imaginar“, impregnat de numeroase determinări, ce țin de personalitatea cineastului, de propriile opțiuni estetice, de tradiția artistică în descendența căreia el se înscrie și de contextul socio-cultural, ce îi marchează viziunea. Pe de altă parte, libertatea de care dispune cineastul trebuie ferită de impulsuri anarhice, fiindcă în spiritul respectului față de creația primă, viziunea sa ar trebui să răspundă „structurii de apel“ (Iser) a cărții.

În procesul producției artistice, cineastul este dublu orientat: pe de o parte spre textul literar, încercând să răspundă indicațiilor oferite de acesta, pe de altă parte spre spectator, căutând să producă asupra lui un efect similar cu cel produs de opera literară, să ghideze activitatea de receptare, anticipând reacțiile emoționale ale publicului și modalitățile cognitive prin care el ar putea să acceseze un sens. Cele două studii de caz integrate acestui capitol,

adaptările romanelor *Ispășire* de Ian McEwan și *Pacientul englez* de Michael Ondaatje de către regizorii Joe Wright, respectiv Anthony Minghella, sunt încercări de cartografiere a acestui spațiu intersubiectiv al întâlnirii dintre cinest și opera literară, dintre spectator și opera filmică.