Adaptacja: twórcze powtórzenie w kulturze cyfrowej

AUTOR

Fundacja Dobre Państwo

STRESZCZENIE / ABSTRACT

Adaptacja w kulturze cyfrowej, według Lindy Hutcheon, to kluczowy mechanizm, który ewoluuje z roli drugorzędnej do autonomicznego aktu twórczego. Artykuł analizuje teorię Hutcheon, postrzegającą adaptację zarówno jako proces, jak i produkt, oraz demontuje tradycyjne kryterium wierności oryginałowi. W epoce Web 2.0 i rosnącej partycypacji prosumentów, adaptacja staje się masową praktyką, zmieniając postrzeganie autorstwa i sukcesu. Omówione są również mody zaangażowania adaptera – opowiadanie, pokazywanie i interakcja – oraz wyzwania prawne związane z własnością intelektualną i prawem autorskim w kontekście kolektywnej twórczości fanowskiej, poszukując nowych modeli prawnych.

Adaptation in digital culture, according to Linda Hutcheon, is a key mechanism evolving from a secondary role to an autonomous creative act. This article examines Hutcheon's theory, which views adaptation as both a process and a product, and dismantles the traditional criterion of fidelity to the original. In the era of Web 2.0 and the growing participation of prosumers, adaptation is becoming a mass practice, transforming perceptions of authorship and success. It also discusses the modes of adaptor engagement—storytelling, displaying, and interacting—as well as the legal challenges related to intellectual property and copyright in the context of collective fanworks, seeking new legal models.

Artykuł analizuje adaptację jako zjawisko kulturowe, odchodząc od tradycyjnego postrzegania jej jako wtórnego naśladowania oryginału. Opierając się na teorii Lindy Hutcheon, tekst przedstawia adaptację jako autonomiczny akt twórczy, który w epoce cyfrowej nabiera szczególnego znaczenia. Demokratyzacja procesów twórczych i interaktywność mediów sprawiają, że adaptacja staje się masową praktyką partycypacyjną, kwestionującą tradycyjne pojęcia autorstwa, własności intelektualnej i wierności. Analiza obejmuje również aspekty prawne i ekonomiczne adaptacji, wskazując na napięcia między tradycyjnym modelem praw

autorskich a praktykami remiksu i fanowskiej twórczości. Kluczowe jest zrozumienie adaptacji jako dynamicznego procesu negocjacji znaczeń, w którym istotną rolę odgrywają kontekst kulturowy i perspektywa odbiorcy. Adaptacja transkulturowa ujawnia nierozerwalny związek kultury i władzy, stając się narzędziem kulturowego oporu lub nieświadomej kolonizacji. Wreszcie, artykuł podkreśla, że adaptacja to nie tylko proces artystyczny, ale także społeczny i prawny, kształtujący naszą zbiorową wyobraźnię.

SŁOWA KLUCZOWE

adaptacja | kultura cyfrowa | Linda Hutcheon | teoria adaptacji | transkodowanie | palimpsest | Web 2.0 | prosumenci | wierność oryginałowi | własność intelektualna | prawo autorskie | intertekstualność | dialogizm | mody zaangażowania | autorstwo

Adaptacja Hutcheon: kulturowy fundament

Adaptacja, w ujęciu Lindy Hutcheon, nie jest zjawiskiem marginalnym, lecz jednym z centralnych mechanizmów kultury, którego znaczenie w epoce cyfrowej gwałtownie rośnie. Przestaje być postrzegana jako działanie drugorzędne, podporządkowane źródłu, a staje się autonomicznym aktem twórczym, odsłaniającym dialog, reinterpretację i remediację jako fundamenty współczesnej komunikacji. Teoria Hutcheon opiera się na założeniu, że adaptacja jest zarazem produktem – skończonym dziełem – jak i procesem, czyli trwającym aktem twórczym polegającym na transkodowaniu, a więc przekładzie treści między różnymi systemami znaków. W tej perspektywie każde zaadaptowane dzieło staje się palimpsestem, tekstem warstwowym, w którym pamięć o oryginale pozostaje widoczna, lecz jednocześnie ujawnia się nieunikniona transformacja znaczeń.

W epoce mediów cyfrowych proces ten ulega gwałtownemu przyspieszeniu, ponieważ treści kulturowe stają się nieskończenie modyfikowalne i niemal natychmiastowo dostępne dla masowej publiczności. Internet w fazie Web 2.0, który umożliwił powszechną partycypację, przekształcił biernych odbiorców w prosumentów – jednostki, które nie tylko konsumują treści, ale aktywnie je współtworzą. Ta rewolucja partycypacyjna fundamentalnie zmienia postrzeganie adaptacji. Nie jest ona już wyłączną domeną instytucjonalnych twórców – reżyserów, dramaturgów czy producentów – lecz staje się praktyką masową, która demokratyzuje sam akt kreacji.

To, co niegdyś było zastrzeżone dla uprzywilejowanych ośrodków produkcji, dziś przenosi się na globalną agorę mediów społecznościowych i platform dystrybucji. W nowym pejzażu kultury cyfrowej adaptacja nie

tyle reprodukuje znaczenia, ile je nieustannie negocjuje, podważając tradycyjne hierarchie między sztuką wysoką a niską, dziełem profesjonalnym a amatorską kreacją. Jak trafnie zauważa Hutcheon, „adaptacja to nie zdrada, lecz twórcze ponowne opowiadanie". Słowa te stanowią wezwanie do porzucenia moralistycznej krytyki wierności na rzecz perspektywy, w której adaptacja jest narzędziem dynamicznego uczestnictwa w kulturze.

Jednym z kluczowych gestów teorii Hutcheon jest właśnie demontaż kryterium wierności wobec oryginału, które przez dekady dominowało w badaniach nad literaturą i filmem. Ta obsesja wierności opierała się na fałszywym założeniu istnienia jednego, autentycznego tekstu kanonicznego, wobec którego wszelkie przetworzenia muszą być oceniane. Tymczasem współczesna kultura, zwłaszcza w postaci transmedialnych franczyz, dowodzi, że „oryginał" bywa jedynie mitem założycielskim, płynnym zbiorem wersji, które wzajemnie się przenikają i konstytuują. Jest punktem wyjścia, a nie nienaruszalnym sanktuarium.

Na tym tle zmienia się również definicja sukcesu adaptacji. Dawniej miarą była bliskość wobec pierwowzoru, dziś natomiast miernikiem staje się jej żywotność, popularność i zdolność do krążenia w globalnym obiegu. Sukces nie zależy od krytycznej oceny zgodności, lecz od tego, czy dzieło zyskuje własną publiczność, czy trwa w obiegu i czy potrafi transformować się w odpowiedzi na nowe konteksty. Umberto Eco pisał, że „dzieło sztuki jest zawsze otwarte", a adaptacja w epoce cyfrowej radykalizuje tę otwartość, czyniąc z dzieła platformę nieustannego dialogu i powtórzeń.

Obserwujemy zatem fundamentalne przesunięcie dynamiki władzy nad treścią. Tradycyjnie kontrolę sprawowały konglomeraty medialne i właściciele praw autorskich. W kulturze partycypacyjnej to publiczność rości sobie prawo do współwłasności opowieści, które przyswaja, remiksuje i rozpowszechnia. Rodzi to ideologiczne pęknięcie, w którym indywidualna sprawczość fanów, ich agencja, zaczyna przeważać nad normatywnymi roszczeniami autorów. To, co miało być jasnym aktem przypisania autorstwa, zamienia się w katalog dowodów na to, że proces adaptacyjny wymyka się logice jednoznacznej własności.

W tej perspektywie adaptacja nie jest błędem, nadużyciem czy kradzieżą, lecz podstawowym mechanizmem kultury, która od zawsze żyła powtórzeniem i reinterpretacją. To, co w epoce cyfrowej zostało zglobalizowane, ma swoje korzenie w kulturze oralnej i dawnych praktykach literackich. Roland Barthes pisał, że „tekst jest tkanką cytatów". Teoria Hutcheon nie tylko odsłania tę tkankę, ale pokazuje, jak w proces jej tkania włączone zostają masowe publiczności. Adaptacja nie jest bowiem cieniem oryginału. Jest jego duchem, który nawiedza nowe ciało.

Era cyfrowa: partycypacja demokratyzuje adaptację

W teorii adaptacji Lindy Hutcheon kluczowe jest podwójne spojrzenie, które pozwala uchwycić ten fenomen w całej jego złożoności. Adaptacja jest bowiem z jednej strony produktem – konkretnym dziełem, namacalnym filmem, operą, grą wideo czy internetowym remiksem – a z drugiej procesem, czyli nieustającą praktyką twórczą, polegającą na reinterpretacji, transkodowaniu i negocjowaniu znaczeń. Ta dwoistość pozwala wreszcie wyjść poza jałową krytykę wierności i dostrzec, że adaptacja nie jest statycznym efektem, lecz dynamicznym aktem, w którym zderzają się odmienne konteksty, intencje i języki sztuki.

Z perspektywy produktu adaptacja jawi się jako „rozszerzone i specyficzne przekodowanie" innego dzieła, zawierając w sobie jawne odwołanie do źródła, co odróżnia ją od plagiatu, który swoje pochodzenie starannie maskuje. Z perspektywy procesu staje się natomiast szczególnym przypadkiem intertekstualności, czyli świadomego wpisywania nowego dzieła w gęstą sieć istniejących odniesień. Roland Barthes pisał, że każdy tekst to mozaika cytatów, a Julia Kristeva, rozwijając tę myśl, wskazywała, że tekst zawsze powstaje w dialogu z innymi. Hutcheon, czerpiąc z tego dorobku, widzi adaptację jako dialogizm w najczystszej postaci, zgodnie z koncepcją Michaiła Bachtina, że każde dzieło jest głosem w niekończącej się rozmowie. Adaptacja jest więc wzmocnioną formą tego dialogu: powtórzeniem, które nieuchronnie przeobraża.

Takie ujęcie pozwala zrozumieć naturę konfliktów, które nieustannie towarzyszą praktykom adaptacyjnym. Oczekiwanie, że nowa wersja będzie wiernym odbiciem oryginału, okazuje się fundamentalnym nieporozumieniem, ponieważ adaptacja niemal zawsze oznacza zmianę trybu znakowego. Przeniesienie opowieści z powieści na ekran wymusza fizyczne ukazanie tego, co w literaturze mogło istnieć wyłącznie w psychologicznej przestrzeni wewnętrznego monologu. Podobnie, transformacja tekstu w grę komputerową implikuje konieczność wbudowania interakcji, która z samej swej natury rozbija tradycyjną strukturę narracyjną i oddaje część kontroli w ręce odbiorcy.

Hutcheon wyróżnia tu trzy główne mody zaangażowania: opowiadanie (telling), pokazywanie (showing) oraz interakcję (interacting). Każdy z nich jest przypisany do innego medium i obarczony innymi ograniczeniami semiotycznymi. Opowiadanie, charakterystyczne dla literatury, operuje językiem, pozwalając na subtelne badanie wewnętrznego świata postaci. Pokazywanie, właściwe dla mediów performatywnych jak film czy teatr, stawia na wizualność, cielesność i działanie. Interakcja z kolei, dominująca w mediach cyfrowych, zakłada, że odbiorca staje się aktywnym uczestnikiem kształtującym dzieło. Ta typologia nie tylko porządkuje zjawiska, ale też wyjaśnia źródła napięć – zmiana trybu to zmiana narzędzi, a zmiana narzędzi to zmiana samego znaczenia.

Staje się to szczególnie istotne w epoce cyfrowej, gdzie interaktywność jest niemal domyślnym oczekiwaniem. Publiczność, jak zauważa Hutcheon, jest „znająca" – posiada wcześniejszą wiedzę o dziele źródłowym, która głęboko wpływa na odbiór adaptacji. Fani wypełniają luki, porównują wersje, reagują na

najdrobniejszą niewierność. To nieustanne „oscylowanie” między oryginałem a jego nową wersją jest jedną z głównych przyjemności odbiorczych, a jednocześnie zarzewiem konfliktów. Gdy adaptacja zbytnio oddala się od kanonu, reakcje bywają gwałtowne, co w kulturze cyfrowej, gdzie społeczności internetowe natychmiast artykułują swój zachwyt lub furię, widać jak na dłoni.

W tym świetle ujawnia się kluczowa rola adaptera jako świadomego interpretatora i współtwórcy. Nie działa on w próżni; jego decyzje są filtrowane przez osobiste doświadczenia, motywacje ekonomiczne, ograniczenia prawne i presję kulturową. Tożsamość adaptera ma fundamentalne znaczenie. Inaczej adaptuje reżyser o silnym, autorskim stylu, inaczej dramaturg działający w konkretnym kontekście politycznym, a jeszcze inaczej amator-fan, którego napędza czysta pasja. Intencje adaptera, podkreśla Hutcheon, są materialnym dowodem na to, że adaptacja nigdy nie jest neutralnym transferem, lecz zawsze osobistą interpretacją.

Przykłady, które przywołuje teoria, doskonale to ilustrują. Georges Bernanos, adaptując historię karmelitanek z Compiègne, nasycił ją doktryną komunii świętych, wpisując w opowieść własne przekonania religijne. Francis Poulenc, tworząc operę na podstawie tej samej historii, przepuścił ją przez filtr osobistego doświadczenia wiary i żałoby po śmierci partnera. W obu przypadkach adaptacja była procesem głęboko subiektywnym, a różnice między wersjami demaskują iluzję obiektywizmu. To, co adaptujemy, nigdy nie pozostaje takie samo.

Dlatego adaptacja jawi się jako pole, na którym spotykają się siły semiotyczne, psychologiczne, społeczne i kulturowe. Każda zmiana medium, każdy nowy kontekst i każdy kolejny adapter wprowadzają nowe sensy, które wchodzą w dialog, a czasem w otwarty spór z wcześniejszymi znaczeniami. Adaptacja nie jest bowiem cieniem oryginału. Jest jego duchem, który nawiedza nowe ciało, dowodząc, że w kulturze, jak pisał Walter Benjamin, „każde dzieło sztuki istnieje zawsze w nowym świetle, kiedy tylko zostaje zinterpretowane na nowo”.

Wierność oryginałowi: mit oceny adaptacji

Jednym z najważniejszych odkryć współczesnej teorii adaptacji jest uświadomienie sobie, że zjawisko to dawno wymknęło się ze sfery estetyki. Dziś stanowi kluczowy punkt sporny w debatach o własności intelektualnej, prawie autorskim i samej istocie kultury w epoce cyfrowej. Adaptacja jest bowiem praktyką, która splata w jedno powtórzenie i innowację, jawne odwołanie i twórczą transformację, co stawia ją w nieustannym napięciu między tradycyjnym systemem własności a społecznym przyzwoleniem na dzielenie się i przekształcanie treści.

Tradycyjny model praw autorskich opiera się na prostym założeniu: dzieło należy do autora lub instytucji, a ten podmiot decyduje o jego losie. W kontekście adaptacji takie podejście okazuje się jednak głęboko problematyczne. Adaptacja z definicji jest jawnym aktem przyswojenia i transpozycji, który od plagiatu odróżnia właśnie to, że nie ukrywa swojego źródła. Jest, jak ujęła to Linda Hutcheon, „derywacją, która nie jest derywatywna" – produktem wtórnym jedynie w sensie chronologicznym, lecz nigdy jakościowym. To właśnie owa jawność odróżnia adaptację od kradzieży, czyniąc z niej akt kreatywnej interpretacji, a nie skrytego przywłaszczenia.

Problem pojawia się, gdy na tę praktykę spojrzymy przez pryzmat kodeksu. Formalnie nawet najbardziej jawna transpozycja cudzego utworu może być traktowana jako naruszenie, jeśli nie uzyskano odpowiednich licencji. Historia adaptacji opowieści o karmelitankach z Compiègne jest tego koronnym przykładem. Kiedy amerykański dramaturg Emmet Lavery uzyskał prawa do wszystkich zdramatyzowanych wersji tej historii, niemal uniemożliwiło to powstanie słynnej opery Poulenca. To, co miało być jasnym aktem przypisania autorstwa, dowodzi, że proces adaptacyjny wymyka się logice jednoznacznej własności. Przypadek ten uświadamia, że adaptacja w swej naturze jest procesem kolektywnym i wielogłosowym, którego nie da się sprowadzić do jednego podmiotu prawnego.

Dziś widzimy to jeszcze wyraźniej, gdy adaptacja stała się praktyką masową. Fani, uzbrojeni w cyfrowe narzędzia, adaptują dzieła poprzez remiksy, mash-upy, fan fiction czy swedingi, czyli amatorskie, niskobudżetowe odtworzenia znanych filmów. Formalnie takie działania często naruszają prawa autorskie, lecz w praktyce są tolerowane, a nawet nieoficjalnie doceniane przez medialne konglomeraty, które widzą w nich darmowy marketing. Powstaje swoista strefa „społecznie przyzwolonej kradzieży", w której prawo stoi w sprzeczności z praktyką kulturową. To napięcie rodzi potrzebę alternatywnych modeli prawnych, takich jak licencje Creative Commons czy ruch Copyleft, które próbują dostosować sztywne ramy do żywej tkanki kultury.

W tle wyłania się fundamentalne pytanie o naturę autorstwa. W kulturze cyfrowej staje się ono zjawiskiem rozproszonym i kolektywnym. Fani przerabiający fragmenty filmów na memy nie pretendują do miana „wyłącznych autorów". Ich praca jest częścią zbiorowego dialogu, gdzie dzieło źródłowe staje się wspólnym zasobem, a adaptacja – formą ekspresji. Oznacza to odejście od indywidualistycznego modelu autora-geniusza na rzecz wspólnotowej praktyki twórczej. Jak pisał Michel Foucault, „autor jest funkcją dyskursu", a w naszej epoce funkcja ta ulega dalszemu osłabieniu, gdyż o życiu dzieła coraz częściej decyduje nie jednostka, lecz cała społeczność.

Zjawisko to ma również wymiar ekonomiczny. Z jednej strony twórcy mogą obawiać się utraty zysków, z drugiej jednak adaptacja często napędza popularność oryginału. Ekranizacje powieści zwiększają sprzedaż książek, a fan fiction przyciąga uwagę do franczyz. Adaptacja bywa więc formą nieformalnej współpracy, w

której korzyści rozpraszają się między właścicieli praw a społeczność fanowską. W praktyce granica między naruszeniem prawa a wspólnym inwestowaniem w kapitał symboliczny dzieła staje się niepokojąco nieostra.

Hutcheon zauważa przy tym, że spory wokół prawa i autorstwa są wpisane w samą naturę procesu adaptacyjnego. Konflikty o wierność nie są błędami w komunikacji, lecz nieuniknioną konsekwencją przenoszenia dzieła w nowe konteksty, gdzie musi ono odpowiadać na inne oczekiwania. Adaptacja jest polem nieustannej negocjacji, na którym ścierają się interesy autorów, producentów, adapterów i fanów. W epoce cyfrowej negocjacja ta stała się globalnym spektaklem, którego areną są platformy internetowe, a skutki mają masowy zasięg.

Można zatem powiedzieć, że adaptacja w erze cyfrowej jest nie tylko procesem artystycznym, lecz także laboratorium społecznych i prawnych konfliktów. W tym laboratorium renegocjowane są tak fundamentalne kategorie jak własność, autorstwo, oryginalność czy wierność. Tradycyjne modele okazują się niewystarczające, a nowe formy partycypacji wymuszają poszukiwanie alternatyw. Kultura fanowska, z jej praktykami remiksu i kolektywnej twórczości, podważa fundamenty systemu praw autorskich, dowodząc zarazem, że to właśnie adaptacja jest dziś najważniejszym medium zbiorowej wyobraźni.

Zygmunt Bauman pisał, że „płynna nowoczesność nie zna trwałych form, a jedynie przepływy i przeobrażenia”. Adaptacja, jako powtarzanie bez replikacji, jest artystycznym echem tej płynności. Jej rosnące znaczenie dowodzi, że kultura nie jest już domeną stabilnych dzieł i ich właścicieli, lecz obszarem nieustannego ruchu, gdzie znaczenia są negocjowane, współtworzone i rozpowszechniane na globalną skalę.

Adaptacja: dwoistość produktu i procesu

W teorii adaptacji Lindy Hutcheon ekscentryczne przypadki nie są marginalnymi przypisami, lecz soczewkami, które skupiają najważniejsze problemy tego zjawiska. To właśnie w nich, jak pod mikroskopem, widać całą złożoność adaptacyjnej maszynerii: splątane wątki autorstwa, napięcia prawne, dryfujące znaczenia kulturowe oraz nieustanną grę między sztuką wysoką a użytkową.

Wyrazistym przykładem jest historia karmelitanek z Compiègne, grupy zakonnic zgilotynowanych w 1794 roku podczas rewolucji francuskiej. Ta historycznie udokumentowana relacja stała się punktem wyjścia dla całej kaskady adaptacji: od noweli Gertrud von Le Fort, przez scenariusz filmowy, dramat sceniczny Georges'a Bernanosa, aż po słynną operę Francisa Poulenca. Każda z tych wersji nie tylko inaczej rozkładała akcenty narracyjne, ale również wnosiła nowe sensy, odpowiadające na kontekst i intencje swoich twórców.

Ekscentryczność tego przypadku polega jednak przede wszystkim na niezwykłej komplikacji prawnej. W akcie prawnym dotyczącym opery Poulenca wymieniono całą sieć źródeł: tekst Bernanosa, inspirację nowelą von Le Fort, scenariusz Agostiniego i Bruckbergera, a nawet zezwolenie Emmetta Lavery’ego, który

wcześniej uzyskał prawa do wszystkich zdramatyzowanych wersji tej historii. Ta formalnie groteskowa lista odsłania fundamentalne napięcie między tradycyjnym pojęciem własności a rzeczywistością adaptacji, gdzie jedna opowieść staje się zbiorowym, wielowarstwowym palimpsestem. To, co miało być jasnym aktem przypisania autorstwa, zamienia się w katalog dowodów na to, że proces adaptacyjny wymyka się logice jednoznacznej własności.

Drugi przypadek to historia adaptacji **Carmen**. Nowela Prospera Mérimée, a następnie opera Bizeta, otworzyły drogę do niezliczonych wariantów, które powstawały w najróżniejszych kontekstach kulturowych i medialnych. To właśnie w tych ostatnich ujawnia się fenomen indygenizacji, czyli procesu dostosowywania opowieści do lokalnego gruntu. Film Carlosa Saury przeniósł narrację w świat flamenco, czyniąc z niej nie tylko opowieść o miłości, ale i komentarz na temat hiszpańskiej tożsamości. Z kolei adaptacje afrykańskie, jak senegalskie **Karmen Geï**, przesuwały akcenty w stronę problematyki rasowej i genderowej, zastępując muzykę Bizeta rodzimymi rytmami.

Carmen dowodzi, że adaptacja może być narzędziem renegocjowania stereotypów. Nie chodzi tu tylko o zmianę medium, ale o redefinicję samego sensu opowieści w zależności od lokalnego kontekstu. Tam, gdzie dla francuskiej publiczności XIX wieku Carmen była egzotyczną figurą kobiecej wolności i niebezpiecznej inności, dla współczesnych widzów może stać się symbolem oporu wobec opresji, emancypacji rasowej czy krytyki społecznej. Adaptacja nie jest więc powtarzaniem, lecz aktywnym uczestnictwem w dyskursach kulturowych.

Trzeci obszar ekscentryczny, szczególnie istotny w epoce cyfrowej, stanowi kultura fanowska i praktyki transmedialne. Fani od dawna adaptowali i rozwijali ulubione dzieła, lecz internet nadał tej praktyce bezprecedensową skalę. Swedingi, mash-upy, fan fiction czy projekty takie jak **Star Wars Uncut** są formami amatorskiej twórczości, które przetwarzają istniejące narracje w sposób swobodny, często humorystyczny lub krytyczny. Ekscentryczność zjawiska polega na kolizji dwóch porządków: restrykcyjnego prawa autorskiego i powszechnej praktyki remiksu. Powstaje swoista strefa „społecznie przyzwolonej kradzieży", w której prawo stoi w sprzeczności z praktyką kulturową.

Formalnie wiele z tych działań jest naruszeniem, ale społecznie i ekonomicznie bywają postrzegane jako cenne formy aktywności. Konglomeraty medialne dostrzegają bowiem, że amatorskie adaptacje zwiększają żywotność franczyz, rozszerzając je o nowe formy obecności. W efekcie twórczość fanowska funkcjonuje na granicy legalności, w strefie kulturowego przyzwolenia, zmuszając do przemyślenia samych podstaw prawa autorskiego, które opiera się na idei kontroli, podczas gdy praktyka cyfrowa promuje otwartość i współdzielenie.

Trzy opisane przypadki — karmelitanki, **Carmen** i kultura fanowska — tworzą obraz adaptacji jako procesu z natury konfliktowego. Konflikty dotyczą autorstwa (kto jest właścicielem opowieści?), kultury (czy

adaptacja zmienia sens dzieła?) oraz prawa (gdzie leży granica między twórczą reinterpretacją a naruszeniem?). Hutcheon pokazuje, że te konflikty nie są aberracjami, lecz immanentnymi cechami adaptacji. To one czynią ją tak ważnym polem refleksji nad współczesną kulturą, w której granice między sztuką wysoką i użytkową, profesjonalną i amatorską, indywidualną i zbiorową ulegają zatarciu.

Jak zauważył Milan Kundera, „powtórzenie nie jest nigdy tym samym". Adaptacja w każdym ze swoich wariantów pokazuje, że powtarzając historię, zawsze ją przekształcamy, nadając jej nowe życie. To, co wydaje się ekscentryczne, w rzeczywistości ujawnia regułę. Adaptacja nie jest prostym przeniesieniem, ale procesem ciągłej zmiany, negocjacji i reinterpretacji, który czyni kulturę żywą.

Odbiorca: tryby transformacji dzieła

Linda Hutcheon przypomina o prawdzie fundamentalnej, choć często ignorowanej: żadne dzieło nie funkcjonuje w próżni. Każda adaptacja rodzi się i jest odbierana w konkretnym kontekście – kulturowym, społecznym, politycznym – który niczym soczewka skupia i zniekształca jej sens. Podejście to demaskuje mit adaptacji jako neutralnego transferu treści. Zamiast tego widzimy ją jako złożony proces negocjacji między opowieścią a środowiskiem, w które zostaje wszczepiona, proces, w którym znaczenia są nie tyle przenoszone, co tworzone na nowo.

Gdy historie przekraczają granice kultur i języków, mówimy o adaptacjach transkulturowych. Każda taka translokacja wymusza dostosowanie narracji do lokalnych norm, wartości i estetycznych konwencji. To, co w jednym świecie jest czytelną aluzją, w innym staje się pustym znakiem, wymagającym reinterpretacji lub całkowitej transformacji. Proces ten często określa się mianem indygenizacji, czyli głębokiego zakorzeniania obcej opowieści w lokalnym gruncie. Indygenizacja nie jest jednak prostym przekładem; to alchemiczne przetworzenie, które nadaje dziełu nowe życie i znaczenia, rezonujące z doświadczeniem i oczekiwaniami nowej publiczności.

Adaptacje transkulturowe w brutalnie szczery sposób ujawniają nierozerwalny splot kultury i władzy. W kontekstach postkolonialnych indygenizacja może stać się formą odzyskiwania głosu, narzędziem kulturowego oporu wobec dominujących narracji Zachodu. Chińskie adaptacje Szekspira, na przykład, przekształcały jego dramaty w manifesty indywidualizmu i postępu, nadając im sensy nieobecne w elżbietańskim oryginale. Podobnie egipska inscenizacja **Świętoszka** Moliera była aktem selektywnego zapożyczenia, przefiltrowanym przez arabską wrażliwość. W obu przypadkach adaptacja staje się gestem politycznym, w którym twórcy egzekwują władzę nad tekstem, zmuszając go, by służył ich własnym celom.

Procesy te niosą ze sobą jednak ryzyko równie subtelne, co niebezpieczne: ryzyko nieświadomej kolonizacji. Przenosząc dzieło w nowy kontekst, adapterzy mogą bezwiednie narzucić mu własne ideologie i wartości,

wygłuszając lub fałszując jego pierwotne brzmienie. Adaptacja, która miała być narzędziem emancypacji, staje się wówczas wehikułem kulturowej dominacji. Dlatego Hutcheon tak mocno akcentuje prymat otoczenia nad tekstem, stwierdzając lapidarnie, że „to właśnie kontekst warunkuje sens". Bez jego analizy każda interpretacja jest ślepa.

Złożoność tych procesów doskonale ilustruje historia adaptacji **Carmen**, która, jak widzieliśmy, była nieustannie przepisywana w nowych kulturowych współrzędnych. W wersjach afrykańskich przemyt papierosów zastępował handel narkotykami, a muzykę Bizeta wypierały lokalne, senegalskie rytmy. Z kolei film Francesco Rosiego cofał **Carmen** do jej andaluzyjskiego kontekstu etnicznego i klasowego, osadzając opowieść w realiach społeczności cygańskiej. Każda z tych wersji nie tylko modyfikowała fabułę, ale przede wszystkim reinterpretowała zakodowane w niej stereotypy płci, rasy i klasy. **Carmen** przestawała być operową historią miłosną, a stawała się areną sporów o tożsamość.

W epoce globalizacji procesy adaptacyjne ujawniają fundamentalne napięcie między wartością artystyczną a logiką transakcji. Z jednej strony adaptacja może być narzędziem krytyki, czego dowodzi film Rosiego, przekształcający operę w polityczny komentarz na temat życia andaluzyjskich Romów. Z drugiej strony bywa wehikułem celowego uproszczenia, mającego zdobyć jak najszerszy rynek. **Tragédie de Carmen** Petera Brooka świadomie ogołociła historię z kontekstu etnicznego, by uczynić ją bardziej uniwersalną i przystępną dla globalnej publiczności. Choć Brook uzasadniał to dążeniem do ukazania ponadczasowej kondycji ludzkiej, jego gest wpisuje się w logikę komercyjnej dostępności.

Adaptacja transkulturowa nie jest więc niewinną praktyką artystyczną, lecz polem nieustannej negocjacji ideologii. To w jej ramach ścierają się różne modele władzy: lokalne z globalnymi, tradycyjne z nowoczesnymi, dominujące z marginalizowanymi. Każde przeniesienie opowieści przez kulturową granicę staje się sceną, na której ujawniają się ukryte hierarchie, interesy i napięcia definiujące współczesny świat. Adaptacja nie jest bowiem cieniem oryginału. Jest jego duchem, który nawiedza nowe ciało.

W erze cyfrowej dynamika ta ulega dalszemu przyspieszeniu. Historie krążą globalnie, remiksowane i przetwarzane przez użytkowników z najdalszych zakątków świata. Indygenizacja dokonuje się już nie tylko w wielkich produkcjach filmowych, lecz także w codziennych praktykach internetowych. Memy, mash-upy czy fan fiction to w istocie formy partyzanckich mikro-adaptacji, które dowodzą, że narracja, jak pisała Hutcheon, jest „pewnym ludzkim uniwersum", ale uniwersum, które zawsze ma swój lokalny adres.

Trafnie ujął to Edward Said, pisząc, że „każdy tekst jest światowy, ale nigdy nie jest poza światem". Adaptacja transkulturowa jest najdobitniejszym potwierdzeniem tej diagnozy. Historie mogą podróżować bez paszportu, ale ich znaczenie zawsze zależy od miejsca i czasu, w którym zostają opowiedziane na nowo.

Publiczność znająca: fani redefiniują adaptację

Adaptacja nie jest dziełem samotnego geniusza ani bezdusznym produktem instytucji. Jak podkreśla Linda Hutcheon, jest to przede wszystkim proces społeczny, którego krwiobieg stanowi publiczność. Dzieło adaptowane zaczyna istnieć dopiero w momencie spotkania z odbiorcą, a jego ostateczny sens rodzi się w napięciu między tekstem a widownią. Perspektywa recepcyjna dopełnia zatem obraz, uzupełniając wymiar produktu i procesu o kluczowy element: bez satysfakcji i przyjemności odbiorcy nawet najwierniejsza adaptacja pozostaje martwą literą.

Kluczem do zrozumienia tej dynamiki jest pojęcie „znającej publiczności". Adaptacja z samej swej natury zakłada, że jej odbiorcy mają pewną wiedzę o dziele źródłowym, do którego się odnosi. To właśnie w akcie rozpoznania kryje się jedna z fundamentalnych przyjemności obcowania z nią. Widz doświadcza swoistego komfortu płynącego z powtórzenia, lecz jest to powtórzenie z istotną różnicą, która intryguje i ożywia znaną historię. Adaptacja staje się grą między tym, co znajome, a tym, co nieoczekiwane. Jak pisał Paul Ricoeur, każda opowieść jest w istocie opowieścią opowiedzianą na nowo, a adaptacja jedynie obnaża tę narracyjną powtarzalność, czyniąc z niej świadome źródło estetycznej satysfakcji.

Publiczność nie jest jednak monolitem. Hutcheon słusznie zauważa istnienie „różnie znających odbiorców", tworzących całe spektrum zaangażowania. Jedni znają oryginał na pamięć, inni kojarzą go jedynie z kulturowych klisz, a jeszcze inni podchodzą do adaptacji bez żadnego bagażu. Ta różnorodność prowadzi do skrajnie odmiennych odczytań. Znawca oryginału będzie tropił subtelne aluzje i wypełniał narracyjne luki, które dla laika pozostaną niewidoczne. Dla ortodoksyjnego fana science fiction najmniejsze odstępstwo od kanonu może stać się powodem do świętej wojny, podczas gdy widz niezaznajomiony z pierwowzorem potraktuje film jako w pełni autonomiczne i satysfakcjonujące dzieło.

Adaptacja prowadzi zatem złożony dialog nie tylko z tekstem źródłowym, ale również z pamięcią zbiorową i horyzontem oczekiwań swojej publiczności. W epoce cyfrowej dialog ten eksplodował, nabierając bezprecedensowej intensywności. Widzowie, uzbrojeni w media społecznościowe, mogą w czasie rzeczywistym recenzować, krytykować i organizować się w globalne społeczności. Odbiór przestał być aktem prywatnym, stając się procesem publicznym i interaktywnym. Na platformach takich jak TikTok czy YouTube szept fana może zamienić się w globalny krzyk, z którym producenci muszą się liczyć na każdym etapie produkcji.

Szczególnego znaczenia nabierają tu różne tryby zaangażowania widza. Literatura operuje w trybie opowiadania (telling), gdzie odbiorca zanurza się w świecie przedstawionym poprzez język, podążając za linearną narracją. Media performatywne, takie jak teatr czy film, działają w trybie pokazywania (showing), angażując widza poprzez zmysłowe doświadczenie obrazu i dźwięku. Współczesne media cyfrowe wprowadzają jednak trzeci, rewolucyjny tryb: interakcję (interacting). Tutaj odbiorca nie jest już tylko

świadkiem, lecz współtwórcą. Gry wideo czy interaktywne narracje zmieniają go w gracza i współautora doświadczenia.

Recepcja w trybie interaktywnym fundamentalnie zmienia reguły gry. Publiczność przestaje być bierna, a jej wybory realnie kształtują przebieg opowieści. Adaptacja staje się interaktywną sceną, zaprojektowaną tak, by umożliwić użytkownikowi aktywne współuczestnictwo. To poszerzenie pola walki o uwagę angażuje nowe kanały sensoryczne i semiotyczne, czyniąc doświadczenie gęstszym i bardziej wielowymiarowym. Dla teorii adaptacji oznacza to konieczność wyjścia poza tradycyjny dualizm oryginału i kopii, by objąć nowe formy odbioru, które wymykają się starym kategoriom.

Warto przy tym zwrócić uwagę na różne stopnie zanurzenia, czyli immersji, jakie oferują poszczególne media. Literatura, film, teatr i gry wideo wciągają nas na odmienne sposoby: od czysto wyobrażeniowej immersji w słowo pisane, przez emocjonalne utożsamienie z bohaterem na ekranie, aż po kinestetyczne zaangażowanie w interaktywnych symulacjach. Właśnie ta wielość trybów i form uczestnictwa sprawia, że adaptacja jest dziś jednym z najbardziej elastycznych i żywotnych fenomenów kulturowych.

Oczekiwania widzów nie tylko kształtują odbiór, ale również sam proces twórczy. Adapterzy muszą nieustannie balansować na linie rozpiętej między pamięcią znawców a potrzebami nowicjuszy. Każda adaptacja jest więc kompromisem między powtórzeniem a innowacją, między nostalgią a zaskoczeniem. Zbyt duża wierność grozi nudą i oskarżeniem o brak kreatywności; zbyt radykalne odejście od oryginału prowokuje gniew fanów. To nieustanne negocjowanie, w którym stawką jest ostateczna satysfakcja publiczności.

Jak zauważył Hans Robert Jauss, jeden z ojców estetyki recepcji, „historia literatury jest historią jej odbioru”. Parafrazując jego słowa, można stwierdzić, że historia adaptacji jest historią jej interakcji z publicznością. W epoce cyfrowej publiczność nie tylko interpretuje, ale aktywnie współtworzy sensy. Adaptacja staje się w ten sposób żywym laboratorium, w którym kultura testuje nowe formy opowiadania, odczuwania i bycia razem w opowieści.

Adaptacja: spory o autorstwo i własność

Refleksja Lindy Hutcheon nie byłaby kompletna bez fundamentalnego pytania o to, gdzie właściwie przebiega granica adaptacji. Czy każda modyfikacja tekstu źródłowego, każde uproszczenie lub zmiana, zasługuje na to miano? A może istnieją zjawiska graniczne, które lokują się w niepewnej przestrzeni pomiędzy adaptacją a zupełnie innym rodzajem kulturowej interwencji? To pytanie o terytorium, którego mapy nikt jeszcze precyzyjnie nie wyrysował.

Jednym z takich pogranicznych fenomenów jest cenzura, a zwłaszcza jej bowdlerowskie przeróbki, polegające na metodycznym usuwaniu elementów uznanych za niestosowne. Tradycja europejska zna przecież setki przypadków „oczyszczania" klasyki z treści obscenicznych, politycznie niewygodnych czy religijnie kontrowersyjnych. Formalnie jest to przekształcenie dzieła, lecz Hutcheon sugeruje, że taki akt należy raczej do kategorii restrykcyjnych modyfikacji. Ich celem jest bowiem ograniczenie i zubożenie, a nie twórcza reinterpretacja. Adaptacja w jej ujęciu zakłada rozbudowę dialogu między tekstem a nowym kontekstem, podczas gdy cenzura jest próbą jego brutalnego uciszenia.

Zupełnie inaczej rzecz ma się z retellingami i rewizjami znanych opowieści, zjawiskiem powszechnym od średniowiecznych wariantów legend arturiańskich po współczesne filmowe rebooty. Te formy bez wątpienia mieszczą się w obszarze adaptacji, ponieważ ich ambicją jest przetworzenie istniejącej narracji w nowym medium, stylu czy ideologicznym kostiumie. Rewizja różni się od cenzury intencją: nie chodzi w niej o amputację, lecz o reinterpretację i nadanie historii nowego, często polemicznego znaczenia. To nie jest ograniczenie, lecz świadome przepisanie.

Zastanawiając się nad granicami, Hutcheon prowokacyjnie pyta: co jeszcze nie jest adaptacją? Jeśli zdefiniujemy ją jako „powtarzanie bez replikacji", to czy każde powtórzenie, które zachowuje choćby rozpoznawalny ślad pierwowzoru, nie staje się jej formą? Pytanie to demaskuje fundamentalną płynność kategorii, która wymyka się sztywnym definicjom. W praktyce obejmuje ona zarówno operę na motywach noweli, jak i fanowski mash-up z serwisu YouTube, zacierając granice między kulturą wysoką a popularną.

To prowadzi nas do kwestii fundamentalnej: co stanowi o niegasnącym uroku adaptacji? Dlaczego wciąż pragniemy powrotu do tych samych opowieści, choć w nowych odsłonach? Hutcheon odpowiada, że przyjemność ta tkwi w podwójności doświadczenia. Odbiorca jednocześnie rozpoznaje znane elementy i odkrywa nowe, poruszając się w przestrzeni między komfortem a zaskoczeniem. Adaptacja działa jak echo, które powtarza znaną melodię, ale zmienia jej tonację, rytm i barwę. Ta oscylacja między znajomością a innowacją angażuje nas na poziomie intelektualnym i emocjonalnym.

Drugim źródłem jej siły jest dialektyczne napięcie między powtórzeniem a zmiennością. Adaptacje istnieją zawsze w polu sił między trwałością (persistence) a różnicą (variation). Z jednej strony oferują poczucie ciągłości, dowodząc zdolności opowieści do przetrwania przez wieki. Z drugiej – każda adaptacja wprowadza zmianę, dzięki której historia wciąż żyje i rezonuje z nowymi kontekstami. To właśnie napięcie między tym, co stałe, a tym, co zmienne, stanowi sedno jej atrakcyjności.

Trzeci aspekt ma wymiar kulturowej selekcji. Opowieści nieustannie adaptowane to te, które posiadają szczególną zdolność do rezonowania z kolejnymi pokoleniami, dotykając uniwersalnych tematów: miłości, śmierci, władzy czy zdrady. Adaptacja pełni tu rolę mechanizmu ewolucyjnego, w którym przetrwają tylko te narracje, które potrafią się zmieniać i przystosowywać. Hutcheon posługuje się wręcz metaforą biologiczną:

historie działają jak organizmy, a ich zdolność do adaptacji jest warunkiem przetrwania w kulturowym ekosystemie.

Z tym wiąże się estetyka „prawie, ale nie do końca" powtórzenia. Gdyby nowe dzieło było wierną repliką, szybko by nas znużyło. Gdyby zaś było zbyt odległe, nie rozpoznalibyśmy w nim echa źródła. Sukces adaptacji polega na znalezieniu idealnej równowagi na cienkiej granicy między rozpoznaniem a zaskoczeniem. T.S. Eliot pisał, że „dojrzała poezja nie imituje, lecz przekształca" – i to zdanie idealnie oddaje istotę rzeczy. Sztuką nie jest naśladować, lecz nadać nowe życie temu, co już znane.

Dlatego urok adaptacji można zamknąć w trzech słowach: rozpoznanie, różnica, rezonans. Rozpoznajemy znajomą historię, dostrzegamy różnice, które czynią ją świeżą, i doświadczamy rezonansu z własnym światem. To właśnie sprawia, że adaptacja nie jest wtórnym cieniem oryginału, lecz jednym z najbardziej twórczych i życiodajnych mechanizmów kultury. Adaptacja nie jest bowiem cieniem oryginału. Jest jego duchem, który nawiedza nowe ciało.

Karmelitanki: ekscentryczne granice adaptacji

W epoce cyfrowej konwergencji adaptacja, niczym rzeka po przerwaniu tamy, wylała daleko poza tradycyjne koryta literatury, teatru i filmu. Współczesna kultura sprawiła, że zjawisko to, jak określają badacze, „oszalało", infekując swoją logiką gry wideo, aplikacje mobilne, parki rozrywki, a nawet efemeryczne memy internetowe. Żyjemy w erze transmediów, w której narracje odmawiają zamknięcia w jednym medium, rozrastając się równolegle na dziesiątki kanałów: książki, seriale, komiksy i media społecznościowe. W tym układzie adaptacja przestaje być wtórnym komentarzem do dzieła, a staje się fundamentalną strategią projektowania całych uniwersów i budowania globalnych marek.

Najlepiej widać to w działaniach największych franczyz, gdzie adaptacja jest precyzyjnie skalibrowanym mechanizmem ekonomicznym. Projekt Pottermore rozszerzający świat Harry'ego Pottera, transmedialny marketing Gry o Tron czy cyfrowe dodatki do Igrzysk Śmierci pokazują, że celem nie jest już jednorazowe przeniesienie historii, lecz stałe poszerzanie świata przedstawionego. Adaptacja nie jest już pojedynczym aktem translacji, lecz systemem wzajemnych powiązań i dyfuzji, w którym każda nowa odsłona napędza zainteresowanie pozostałymi, a wszystkie razem budują spójne, choć nieustannie rozrastające się uniwersum narracyjne.

Jednak w cieniu tych medialnych imperiów adaptacja kwitnie w formie oddolnej, w żywiołowej kulturze fanowskiej. Na forach internetowych i w mediach społecznościowych fani tworzą mash-upy, czyli hybrydowe formy łączące różne światy, amatorskie remaki filmowe zwane swedingami, czy cosplaye, wcielenia w ulubione postaci. Te praktyki dowodzą, że adaptacja przestała być domeną profesjonalnych

twórców, a stała się fundamentalnym językiem, w którym współczesny człowiek uczestniczy w kulturze, nadając jej własne, osobiste znaczenie.

Cyfrowa postać adaptacji jest z natury zmienna i powtarzalna, porowata i niestabilna, oparta na globalnej współpracy i nieustannej partycypacji. To już nie tyle proces twórczy, ile cały ekosystem, w którym jednostki i społeczności na nowo definiują swoje relacje z opowieściami, które ich kształtują. W tym sensie adaptacja staje się doskonałym zwierciadłem współczesności, odbijając jej płynność, sieciowy charakter i hybrydową tożsamość.

Ta wszechobecność prowadzi nas jednak do pytania ostatecznego: czy w świecie, gdzie adaptacja stała się normą, to nie sam człowiek musi poddać się adaptacji? Jeśli każda historia istnieje już tylko w sieci powtórzeń, wariantów i remiksów, a oryginał przestaje być stabilnym punktem odniesienia, człowiek zostaje zmuszony do życia w kulturze nieustannej zmienności, w której nic nie jest dane raz na zawsze.

Adaptacja kultury staje się w ten sposób wyzwaniem egzystencjalnym. To, co było dotąd domeną estetyki, przenika do tkanki ludzkiej tożsamości. W świecie, w którym wszystko podlega re-mediacji, człowiek sam musi się adaptować do nowych mediów, nowych form narracji i nowych sposobów bycia w kulturze. Nie wystarczy już być biernym odbiorcą; trzeba stać się aktywnym nawigatorem w morzu remiksów, interpretatorem i współtwórcą.

Adaptacja to nie tylko produkt ani proces. To stan świadomości kultury, która wie, że wszystko można przetworzyć, ale nic nie można zatrzymać w jednej, skończonej formie. Tak jak kultura wymaga nieustannego dostosowywania do nowych kontekstów, tak ludzkość musi nauczyć się adaptować do przyspieszonych przemian cyfrowego świata. W przeciwnym razie ryzykujemy utratę zdolności rozumienia własnych opowieści, które przekształcają się szybciej, niż jesteśmy w stanie je przyswoić.

Nie jest to już zatem kategoria estetyczna, lecz strukturalne doświadczenie naszej epoki. To dzięki adaptacji opowieści przetrwają, ale to również ona wymusza na człowieku nowy rodzaj kompetencji kulturowej: zdolności do życia w świecie, w którym każde znaczenie jest otwarte, każda historia wielokrotna, a każdy oryginał jest zaledwie pierwszym słowem w niekończącej się rozmowie.

Adaptacja transkulturowa: negocjacje znaczeń i władzy

„Sztuka to gra między tym, co widzialne, a tym, co myślowe” – szeptał Marcel Duchamp, król ironii i prorok dekonstrukcji, doskonale świadom, że to, co poważne, musi czasem zadrwić z siebie, by przetrwać. Idziemy tym tropem, krocząc ścieżką ku adaptacji, która nie jest wtórną formą, lecz arcydziełem przemiany, wyrafinowanym tańcem znaków i napięć między tekstami. To nie jest odtwarzanie, lecz świadome przekraczanie granic formy, władzy i wspólnoty w epoce, która sama jest nieustanną adaptacją.

Adaptacja nie jest bowiem cieniem oryginału. Jest jego duchem, który nawiedza nowe ciało. Duchamp miał rację, twierdząc, że „oryginalność to kwestia punktu widzenia” – a więc adaptacja jest właśnie zmianą tego punktu. To świadome przesunięcie spojrzenia, modyfikacja horyzontu, bolesne, lecz ożywcze ukąszenie tradycji w jej najczulsze miejsce. Jest to akt, który nie pyta o pozwolenie, lecz tworzy własne prawo do istnienia, dowodząc, że każda opowieść może narodzić się na nowo.

Kazimierz Malewicz, mistyk formy i wizjoner suprematyzmu, postrzegał sztukę jako ostateczne wyzwolenie z niewoli przedmiotu. W tym ujęciu adaptacja nie jest rekonstrukcją rzeczy, lecz reinkarnacją idei. Kiedy adaptujemy, nie kopiujemy – sublimujemy. Nie klonujemy materii, lecz wyczarowujemy sens w innej cielesności, w nowym obrządku mediów, gatunków i systemów znaków. Adaptacja staje się jak jego Czarny Kwadrat: pozorną pustką, która zawiera w sobie potencję wszystkiego, co dopiero może zostać pomyślane.

W świecie cyfrowym, gdzie króluje partycypacja i prosumpcja, czyli zjawisko zacierania się granicy między producentem a konsumentem, adaptacja przestaje być jedynie gestem estetycznym. Staje się praktyką społeczną, formą komunikacyjnej ekspansji i rytuałem tworzenia wspólnoty. Publiczność nie jest już biernym odbiorcą, lecz aktywnym współtwórcą. Fani nie czekają na zaproszenie – kolonizują przestrzeń dzieła, remiksując, parafrazując i rekonfigurując pierwotne narracje. I tu Duchamp śmieje się ostatni, bo to właśnie widz, jak prorokował, ostatecznie tworzy obraz.

Mamy zatem do czynienia z fundamentalnym przełomem. Dawne kategorie oryginału i kopii, prawdy i repliki, twórcy i odbiorcy – wszystkie ulegają rozpuszczeniu w cyfrowej alchemii, która z fragmentów przeszłości tworzy nieprzewidywalną przyszłość.

Adaptacja: nieustanny urok poza granicami

Płynność mediów i niestabilność tekstów, wzajemne przenikanie się opowieści i ich nieustanny dialog zmuszają do fundamentalnej redefinicji: czym jest dzieło, a czym jego adaptacja? To już nie jest druga, podrzędna wersja. To jest wersja możliwa, jeden z wariantów w nieskończonym polu interpretacji. To egzystencjalny manifest naszej hybrydowej epoki, w której nic nie jest ostateczne.

Teoria adaptacji przekształca się dziś w dyskurs krytyczny, który nie tylko opisuje mechanizmy przenoszenia znaczeń, ale staje się narzędziem do mapowania władzy, przepływów kapitału i społecznych napięć. Adaptacja przestała być neutralnym aktem przystosowania; współcześnie jest świadomą polityką znaczeń. Przykład karmelitanek z Compiègne staje się tu emblematyczny: z prostej historii o męczeństwie wyrósł labirynt autorów, praw, ideologii i instytucjonalnych negocjacji. Opowieść została rozdarta między nowelę Gertrud von Le Fort, scenariusz Agostiniego i Bruckbergera, sztukę Bernanosa i operę Poulenca. A jednak to

nie chaos – to palimpsest, w którym kolejne warstwy nie zacierają poprzednich, lecz wchodzą z nimi w rezonans.

Adaptacja jest bowiem zjawiskiem tyleż artystycznym, co prawnym i ekonomicznym. Współczesne prawo autorskie, wciąż zakorzenione w modernistycznym fetyszu indywidualnego geniusza, zderza się z codzienną praktyką remiksu, kolaboracji i kolektywnej interpretacji. Powstaje swoista strefa „społecznie przyzwolonej kradzieży", w której prawo stoi w sprzeczności z praktyką kulturową. Konflikt pomiędzy logiką „wszelkich praw zastrzeżonych" a duchem copyleftu nie jest technicznym sporem. To kulturowa wojna o samą definicję twórczości. „Nie istnieje rozwiązanie, istnieje jedynie zmiana kontekstu" – jakby powiedział Marcel Duchamp. To właśnie kontekst czyni kradzież adaptacją, a fanowską twórczość – nieoficjalnym rozszerzeniem marki.

Ta wielowarstwowość staje się jeszcze bardziej jaskrawa w przypadku adaptacji transkulturowych, jak w reetnizacji Carmen przez Francesca Rosiego czy indygenizacji Szekspira w Chinach. Przeniesienie nigdy nie oznacza powielenia, gdyż znaczenia nieustannie dryfują. Adaptacja staje się polem nieustannej negocjacji granic: między tym, co lokalne, a tym, co globalne, między artystycznym gestem a rynkową strategią, między kulturowym przyswojeniem a kolonizacją.

Ostatecznie adaptacja to transformacja samego doświadczenia. Przejście z trybu opowiadania do pokazywania lub interakcji – jak w podróży z powieści do gry wideo – nie jest zabiegiem trywialnym. Każde medium to inna alchemia doznań, inna dramaturgia percepcji. Współczesne media cyfrowe, jako przestrzenie interaktywne, wymuszają nową inscenizację relacji z odbiorcą. Publiczność przestaje być widzem, a staje się współautorem, współoperatorem, a czasem nawet bywa współwłaścicielem dzieła.

Transmedia: adaptacja w cyfrowej konwergencji

Czy w świecie, gdzie każdy może stworzyć swój mash-up, pojęcie „dzieła" w ogóle jeszcze istnieje? A może, jak przeczuwał Malewicz, ostateczna forma przestała istnieć, a sztuka jest już tylko drganiem w polu napięć między nicością a możliwością? Adaptacja jest właśnie tym napięciem: między pustką a pełnią, między tekstem a jego widmem, między ideą a formą.

Rozprawiając o adaptacji, nie sposób pominąć jej estetyki – tego szczególnego uroku niemal powtórzenia, intymności obcowania z tym, co znane, lecz odmienione. Adaptacja nie jest aktem podrzędnym, lecz ceremonią transformacji. To transsubstancjacja znaczeń, która jak każda liturgia wymaga skupienia, wrażliwości i współuczestnictwa. Estetyka adaptacji to estetyka zmienności, ale także głęboka afirmacja kulturowej pamięci.

W epoce Web 2.0 i konwergencji mediów ta estetyka zyskała wymiar polityczny, stając się formą komunikacji społecznej. Nie można jej dłużej marginalizować jako pochodnej czy wtórnej. Jest ona, subwersyjnie jak Duchampowska Fontanna, prowokacją rzuconą systemowi, ale i narzędziem jego demontażu. Wszystko już zostało zrobione. Wystarczy nauczyć się patrzeć na nowo.

Adaptacja to nie tylko produkt, ale także nie proces. To stan świadomości kultury, która wie, że wszystko można przetworzyć, ale nic nie można zatrzymać w jednej, skończonej formie. W świecie, w którym każde dzieło jest zaproszeniem do przepisania, adaptacja staje się nie tyle rezultatem, ile koniecznością. To nasza zbiorowa próba odzyskania głosu w rzeczywistości, która chciałaby wszystko opatentować.

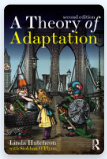
To nie jest czas na wierne reprodukcje. To czas na świadome, zmysłowe i prowokacyjne reinterpretacje. Adaptacja to nasz sposób na to, by nie milczeć wobec przeszłości, ale ją zatańczyć na nowo. „Nie ma rozwoju bez zniszczenia” – mówił Malewicz. A adaptacja jest tym pięknym, koniecznym zniszczeniem.

Dla tych, którzy adaptują – z miłością, gniewem czy zachwytem – ta rozprawa jest zaledwie lustrem. Nie po to, by was oceniać. Raczej, by was uwiecznić.

Dlaczego? Bo tak wypada.

> Adaptacja, odzierając nas z iluzji trwałości, przypomina o nieustannej renegocjacji znaczeń w kulturze. Czy zatem, zacierając granice między oryginałem a kopią, nie stajemy się społeczeństwem permanentnej adaptacji, gdzie tożsamość jest płynna, a narracja nieustannie przepisywana? Może to właśnie w tej nieustannej transformacji kryje się esencja współczesnego doświadczenia.

Inspiracje

[1] 

"A Theory of Adaptation" Linda Hutcheon

2013 | Routledge | ISBN: 9780415539371

Linda Hutcheon (ur. 24 sierpnia 1947) to kanadyjska teoretyczka literatury i krytyczka, University Professor Emeritus w Department of English oraz Centre for Comparative Literature na Uniwersytecie Toronto. Jest znana z prac nad postmodernizmem, ironią, parodią i adaptacją oraz z interdyscyplinarnych badań nad operą (często we współpracy z Michaelem Hutcheonem). Była prezesem Modern Language Association i otrzymała m.in. tytuł Fellow Royal Society of Canada oraz Order of Canada.

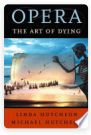
Linda Hutcheon *(born August 24, 1947) is a Canadian literary theorist and critic, University Professor Emeritus in the Department of English and Centre for Comparative Literature at the University of Toronto, noted for influential work on postmodernism, irony, parody and adaptation as well as interdisciplinary studies of opera (often in collaboration with Michael Hutcheon). She served as president of the Modern Language Association (2000) and has received honours including Fellowship in the Royal Society of Canada and Officer of the Order of Canada.*

University of Toronto, University Professor Emeritus

Literatura uzupełniająca

Książki

Autorzy przywoływani w artykule:

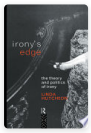


[1] "Opera: The Art of Dying"

Linda Hutcheon, Michael Hutcheon

2009 | Harvard University Press | ISBN: 9780674038912

Google Scholar



[2] "Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony"

Linda Hutcheon

1994 | Psychology Press | ISBN: 9780415054522

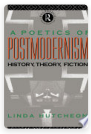
Google Scholar



[3] "The Politics of Postmodernism"

Linda Hutcheon

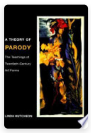
2003 | Routledge | ISBN: 9781134465187



[4] "A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction"

Linda Hutcheon

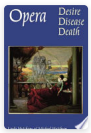
2003 | Routledge | ISBN: 9781134986262



[5] "A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms"

Linda Hutcheon

2000 | University of Illinois Press | ISBN: 9780252069383



[6] "Opera: Desire, Disease, Death"

Linda Hutcheon, Michael Hutcheon

1996 | U of Nebraska Press | ISBN: 9780803273184

Literatura pokrewna (Google Scholar):

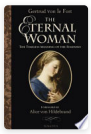


[7] "Opera aperta"

Umberto Eco

2023 | La Nave di Teseo Editore spa | ISBN: 9788834614051

Google Scholar



[8] "The Eternal Woman: The Timeless Meaning of the Feminine"

Gertrud Von Le Fort

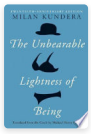
2010 | Ignatius Press | ISBN: 9781586172985



[9] "Chronique du règne de Charles IX"

Prosper Mérimée

2023 | BoD - Books on Demand | ISBN: 9791041918584



[10] "The Unbearable Lightness of Being"

Milan Kundera

2004 | Harper Collins | ISBN: 9780060597184

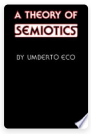


[11] "Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee"

Umberto Eco

2023 | Bompiani | ISBN: 9788834614044

Google Scholar



[12] "A Theory of Semiotics"

Umberto Eco

1979 | Indiana University Press | ISBN: 9780253202178

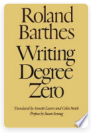


[13] "Mythologies"

Roland Barthes

2013 | Macmillan | ISBN: 9780809071944

Google Scholar



[14] "Writing Degree Zero"

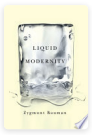
Roland Barthes

1968 | Macmillan | ISBN: 9780374521394

[15] **"Discipline and Punish: The Birth of the Prison"**

Michel Foucault

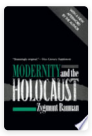
1979 | Gallimard | ISBN: 9780140551976



[16] **"Liquid Modernity"**

Zygmunt Bauman

2013 | John Wiley & Sons | ISBN: 9780745657011



[17] **"Modernity and the Holocaust"**

Zygmunt Bauman

2000 | Cornell University Press | ISBN: 9780801487194



[18] **"Colomba"**

Prosper Mérimée

1901

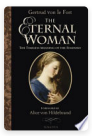


[19] **"The Song at the Scaffold"**

Gertrud Von Le Fort

2020 | Ignatius Press | ISBN: 9798640047073

Google Scholar



[20] **"The Eternal Woman"**

Gertrud Von Le Fort

2010 | Ignatius Press | ISBN: 9781586172985

Google Scholar



[21] **"Journal d'un curé de campagne"**

Georges Bernanos

2023 | BoD - Books on Demand | ISBN: 9791041922710



[22] **"Carmen"**

Prosper Mérimée

2023 | Alma Classics | ISBN: 9781847498977

Google Scholar

[23] **"Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason"**

Michel Foucault

1967 | Plon



[24] **"Dialogues des Carmélites"**

Georges Bernanos

1965 | Éditions du Seuil



[25] **"Francis Poulenc: The Man and His Songs"**

Pierre Bernac

2001 | Victor Gollancz

Artykuły naukowe

Autorzy przywoływani:

[1] **"On the ontology of fictional characters: A semiotic approach"**

Umberto Eco

2009 | Sign Systems Studies

Google Scholar

[2] **"Proces adaptacji do otoczenia jako czynnik przewagi konkurencyjnej współczesnych przedsiębiorstw"**

Maja Sajdak, Kamila Malewska

2015 | Marketing i Rynek

[3] **"Society in the Digital Era: Adaptation, Change, and Response to Communication Technology"**

Leila Mona Ganiem, Rahmi Setiawati, Suardi Suardi, Nurhayai Nurhayai, Rahmat Ramdhani

2024 | Journal International Dakwah and Communication

Google Scholar

[4] **"What Is an Author?"**

Michel Foucault

1969

[5] **"Economic Instruments and the Vision of Prosumer Energy in Poland. Analysis of the Potential Impacts of the “My Electricity” Program"**

Łukasz Kuźmiński, Andrzej Halama, Mariusz Nadolny, Joanna Dynowska

2023 | Energies

[6] **"The economic efficiency of photovoltaic energy for energy prosumers"**

Iryna Dehtiarova, Olena Chygryn, Iryna Pysmenna, Olena Komorowska, Olena Buriak, Iryna Liashenko

2019 | Journal of Cleaner Production

[7] **"Adaptation Studies at a Crossroads"**

Thomas Leitch

2008 | Adaptation

Google Scholar

[8] **"Cultural and Contextual Adaptation of Digital Health Interventions: Narrative Review"**

Vasumathi Loganathan, Matthew Errington, Amal Naseer, Iffat UI Munir Zubair

2024 | PMC

Google Scholar

[9] **"Radicalism and Exhibitionism"**

Milan Kundera

1969

[10] **"Testaments Betrayed: An Essay in Nine Parts"**

Milan Kundera

1993

[11] **"Philosophical & Theological Hermeneutics"**

Paul Ricoeur

1973

Google Scholar

[12] **"Flogging Fidelity: In Defense of the (Un)Dead Horse1"**

Casie Hermansson

2015 | Adaptation

Google Scholar

[13] **"Digital Technology Adaptation Challenges to Enhance Growth and Security of Corporate Online Businesses"**

Pisano, P., Pironti, M., Rieple, A., Christodoulou, I.

2014 | 19th DMI International Design Management Research Conference Design Management in an Era of Disruption

[14] **"The Creative Act"**

Marcel Duchamp

1957

Google Scholar

[15] **"Towards a semiological guerrilla warfare"**

Umberto Eco

1967

[16] **"The Prosumer: A Systematic Review of the New Paradigm in Energy and Sustainable Development"**

J.M. Maravilla

2024 | MDPI

Google Scholar

[17] **"From Work to Text"**

Roland Barthes

1971

Google Scholar

[18] **"Tradition and the Individual Talent"**

Thomas Stearns Eliot

1919

[19] **"Life imitates art. Auto-remaking Irma Vep in the new media culture of convergence"**

Simone Dotto

2025 | Adaptation

Google Scholar

[20] **"Nietzsche, Freud, Marks"**

Michel Foucault

1988 | Literatura na świecie

[21] **"Polityka zdrowia w XVIII wieku"**

Michel Foucault

2010 | Klio. Czasopismo poświęcone dziejom Polski i powszechnym

[22] **"Cyfrowe adaptacje literatury"**

Ewa Winiecka

2017 | Ruch Literacki

[23] **"Effacing the Face: On the Social Management of Moral Proximity"**

Zygmunt Bauman

1990 | Theory, Culture & Society

[24] **"Liquid modernity and power: A dialogue with Zygmunt Bauman"**

Zygmunt Bauman, Mark Haugaard

2008 | Journal of Power

[25] **"Proces adaptacji społeczno-zawodowej nowego pracownika New employee social-professional adaptation process"**

Justyna Otola, Monika Bąk

2012

Google Scholar

[26] **"The Digital Era and the Evolution of Media Paradigms: A Critical Review of the Adaptation of Old Media in New Media Ecosystems"**

Teguh Ratmanto, Muhammad Zamzam Fauzi, Fajar Junaedi

2025 | Society

Google Scholar

[27] **"Rethinking Cultural Appropriation: A Critical Examination of Adaptation as a Mode of Cultural Production"**

Lili Hsieh

2017 | Journal of Intercultural Studies

Google Scholar

[28] **"Writing the image: The transformation of film to lyrical novel in Carlos Saura's Elisa, vida mía"**

Carlos Saura

2004

[29] **"Milan Kundera and the Ontology of Ignorance"**

Neo Scientific

2023 | ResearchGate

[30] **"Narrative Identity"**

Paul Ricoeur

1991 | Philosophy Today

Google Scholar

[31] **"Psychoanalysis and Hermeneutics"**

Paul Ricoeur

2012

[32] **"Literary History as a Challenge to Literary Theory"**

Hans Robert Jauss

1970

[33] **"Hamlet and His Problems"**

Thomas Stearns Eliot

1919

Artykuły pokrewne (Google Scholar):

[34] **"A Crypto-Ethnic Confession"**

Linda Hutcheon

1998 | PMLA: Publications of the Modern Language Association of America

APA ONE Publishing System

Fundacja Dobre Państwo © 2025

Article ID: 0289f16c-e64d-42fc-913c-8dfe9ba4a35d