

Gary R. Bortolotti (1954-2011)  
(University of Saskatchewan)

Linda Hutcheon  
(University of Toronto)  
ORCID: 0000-0002-1523-9394

Przełożył: Mateusz Pytko  
(Uniwersytet Warszawski)  
ORCID:0000-0002-2198-3187

## O pochodzeniu adaptacji: biologiczne przemyślenia o dyskursie wierności i „sukcesu”<sup>1</sup>

### Abstract

#### On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and „Success” – Biologically

Like the early evolutionary theory (though unlike Darwin’s own output), much work in literary adaptation today operates only in terms of higher and lower forms, considering adaptations as more or less „faithful” to the „original”. In biology, it was only when this sort of evaluative discourse was discarded that new questions could be asked and therefore new answers offered. To that end, a biologist and a literary theorist work to develop the homology between biological and cultural adaptation, between natural and cultural selection: stories, in a manner parallel to genes, replicate; adaptations of both evolve with changing environments. Their „success” cannot and should not, in either case, be limited to their degree of „fidelity” to anything called a „source” or „original”.

**Keywords:** adaptation, genotype, phenotype, evolution, fidelity, success, biology, Dawkins

**Słowa kluczowe:** adaptacja, genotyp, fenotyp, ewolucja, wierność, sukces, biologia, Dawkins

---

<sup>1</sup> Zgodnie z praktyką naukową pragniemy zaznaczyć, że autorzy mieli równy wkład w powstanie tego artykułu. Chcielibyśmy podziękować Lenie Findlay, Germaine’owi Warkentinowi, Juanowi Negro, Sophie Mayer, Siobhanowi O’Flynnowi, Shannonowi Brownleemu, W.B. Wattowi i Peterowi Stocheffowi za ich konstruktywne i krytyczne komentarze na temat różnych wersji tego artykułu; a także naszej matce za to, że uczyła nas o wartości współpracy. Dziękujemy również Natural Sciences and Engineering Research Council of Canada oraz Social Sciences and Humanities Research Council of Canada za finansowe wspieranie przez lata ich programów badawczych. [Artykuł pierwotnie został opublikowany w *New Literary History* 38 (2007). This article was originally published in *New Literary History* 38 (2007) – dop. red.].

*Adaptacja to głęboki proces, to znaczy,  
że kombinujesz i próbujesz rozkwitać na tym świecie  
– „Złodziej Orchidei” w Adaptacji Spike’a Jonze’a*

## I. O potrzebie nowych modeli

W przeciwieństwie do negatywnych opinii na temat adaptacji narracyjnej, obecnych zarówno w dyskursach akademickich, jak i dziennikarskich, „złodziej orchidei” z filmu Spike’a Jonze’a pragnie nas przekonać, że adaptacja jest, w rzeczywistości, „głębokim procesem”. W tym kontekście ma on na myśli oczywiście adaptację biologiczną. Lecz w metafilmowej narracji o procesie adaptowania książki na duży ekran szczególnie znaczenie mają również pozytywne implikacje kulturowe zawarte w jego spostrzeżeniu (i powinniśmy je uwzględnić niezależnie od ich ironicznego wydźwięku)<sup>2</sup>. Mimo wszechobecności adaptacji narracyjnych we współczesnej kulturze tendencja krytyczna sprowadzała się do piętnowania ich jako dzieł wtórnych i drugorzędnych w stosunku do tego, co – wymownie – nazywa się „oryginałem”. Teoria adaptacji rzadko mierzyła się z tą lekceważącą oceną. Pomimo wyrafinowania teoretycznego obecnego dyskursu krytyczno-literackiego badania nad adaptacją pozostają uparcie zakorzenione w nieczęsto weryfikowanych wartościach i praktykach. Chociaż wydaje się oczywiste, że dla badań nad adaptacją rozpoznania takich teorii, jak Bachtinowska dialogiczność, intertekstualność, dekonstrukcja, teoria recepcji, studia kulturoznawcze, narratologia czy performatyka, mogłyby mieć ogromne znaczenie, to te połączenia teoretyczne wciąż czekają na właściwą artykulację<sup>3</sup>. Do pewnego stopnia kulturowe badania nad adaptacją mierzą się więc obecnie z tymi samymi problemami, co wczesna biologia ewolucyjna, która dążyła do zrozumienia mechanizmów dziedziczenia epigenetycznego, zanim Mendel odkrył reguły przekazywania cech dziedzicznych, bądź też próbowała zrozumieć zróżnicowanie wśród organizmów przed Darwinem<sup>4</sup>. Podobnie jak twórcy wczesnych teorii ewolucji (w odróżnieniu od Darwina), autorzy wielu prac o adaptacji myślą jedynie w kategoriach wyższych i niższych form. W biologii dopiero odrzucenie tego wartościującego dyskursu umożliwiło zadanie nowych pytań, a dzięki nim – wyłoniły się nowe odpowiedzi<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> Nie jesteśmy jedynymi, których zainspirował ten autorefleksyjny film. Por. Robert Stam, „Introduction: The Theory and Practice of Adaptation”, w: *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, (Oxford: Oxford University Press, 2005), 1–2. Jako że Stam odnosi się jedynie do filmu i literatury, jego zainteresowanie biologicznym przekazem *Adaptacji* znacznie różni się od naszego, gdyż skupia się on na pasożytniczym wymiarze adaptacji.

<sup>3</sup> Ostatnia praca Roberta Stama jest pod tym względem wzorcowa. Zob. Stam, „Introduction: The Theory and Practice of Adaptation”, 8–12.

<sup>4</sup> Grzegorz Mendel skutecznie dowiódł, że rodzice przekazują swoje cechy potomstwu za pośrednictwem genów, Darwin zaś widział w selekcji naturalnej zasadniczy czynnik zmiany ewolucyjnej.

<sup>5</sup> Barbara Herrnstein Smith przypomina, że „każda wartość jest czymś radykalnie zależnym, nie będąc stałym atrybutem ani nieodłączną jakością, ani też obiektywną własnością rzeczy, jest raczej efektem zwielokrotnienia, bezustannie zmieniających się i bezustannie oddziałujących czynników” – Barbara Herrnstein Smith, *Continuities of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory* (Cambridge: Harvard University Press, 1998), 30.

Jako biolog i teoretyczka literatury postanowiliśmy przyjrzeć się możliwościom zadania nowych pytań i sformułowania odpowiedzi dla teorii adaptacji narracyjnej, uwzględniając znaczenie, jakie dla adaptacji kulturowej mógłby mieć dyskurs o adaptacji w post-darwinowskiej biologii. Chcielibyśmy zatem zaproponować na potrzeby dyskusji i dalszej debaty nie analogię czy związek metaforyczny, lecz homologię pomiędzy biologiczną a kulturową adaptacją<sup>6</sup>. Poprzez homologię rozumiemy tu podobieństwo strukturalne, wskazujące na wspólne pochodzenie. To znaczy: oba rodzaje adaptacji rozumiane są jako procesy replikacji. Historie replikują się w analogiczny sposób do genów; obie adaptacje ewoluują wraz ze zmieniającymi się środowiskami. Mamy więc nadzieję, że myśl biologiczna pomoże nam wyjść poza impas teoretyczny, w jakim znalazły się badania narracyjne nad adaptacją, zdominowane przez to, co zwykło nazywać się „dyskursem wierności”. Ten powszechny przymus oceniania „sukcesu” adaptacji jedynie w odniesieniu do jej wierności czy bliskości względem „oryginalnego” lub „źródłowego” tekstu grozi wzmacnianiem obecnej tendencji do deprecjonowania (w odniesieniu do kapitału kulturowego) powszechnego i niezmiennego sposobu, w jaki ludzie od zawsze opowiadali i powtarzali historie<sup>7</sup>. Shakespeare przeniósł swoje kulturowe narracje z kart książek na scenę i tym samym udostępnił je zupełnie nowemu audytorium. Nie mamy do niego żalu za twórcze zapożyczenia. Baz Luhrmann przeniósł jedno z nich, *Romeo i Julię*, z kart książki na ekran metodą współczesnienia i, zapewne, umożliwił dostęp do dramatu zupełnie nowej, nastoletniej widowni. Krytycy odarli go ze skóry za tupet i brak poszanowania dla oryginału. Jego film, *Shakespeare’s Romeo & Juliet*, został uznany za niewierny oryginałowi, pomimo że wykorzystywał większość tekstu i samej fabuły. Naszym punktem wyjścia jest więc pytanie: na ile użyteczny jest tego rodzaju (redukcyjny i oceniający) dyskurs w określaniu zarówno wartości artystycznej danego dzieła, jak i jego kulturowego wpływu oraz żywotności?

Choć jesteśmy świadomi, że jawna część przyjemności (i ryzyka) związanych z adaptacją opiera się na relacjach bliskości (bądź oddalenia), jakie nawiązuje ona względem adaptowanych tekstów, to by sprowokować dyskusję, chcemy zająć jasne stanowisko i zasugerować, że z dwóch – bardzo różnych – powodów wierność „oryginałowi” faktycznie może być postrzegana jako nieistotna dla właściwej oceny „sukcesu” adaptacji. Z jednej strony adaptacja jawi się jako samodzielne dzieło, osobne w stosunku do „źródła”, i może być zgodnie z tym oceniane; byłaby to prawda niezależnie

---

<sup>6</sup> Postępując w ten sposób, unikamy problemów wskazanych przez Gillian Beer, która zarzuca Robertowi Youngowi, że w swoim esej *Darwin’s Metaphor: Does Nature Select?* wykorzystuje tylko jedną, wyizolowaną metaforę. Zob. Gillian Beer, *Darwin’s Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot, and Nineteenth-Century Fiction* (London: Cambridge University Press, 1983), 93.

<sup>7</sup> O trwającej od dekad krytyce adaptacji świadczy zestawiona przez Stama lista negatywnych określeń, używanych do opisów adaptacji: »Określenia takie jak »niewierność«, »zdrada«, »deformacja«, »pogwałcenie«, »bastardyzacja«, »wulgaryzacja« i »profanacja« mnożą się w dyskursie o adaptacji. Każde z tych słów zawiera specyficzną haniebną konotację. »Niewierność« pobrzmiewa wiktoriańską pruderyjnością; »zdrada« ewokuje etyctną perfidię; »bastardyzacja« konotuje nieprawość; »deformacja« zakłada estetyczny wstręt i potworność; »pogwałcenie« przywołuje na myśl przemoc seksualną; »wulgaryzacja« przywołuje degradację klasową; i wreszcie »profanacja« daje do zrozumienia, że adaptacja dokonuje religijnego świętokradztwa i blasfemii – Stam, *Introduction*, 3.

od przyjętej perspektywy krytycznej – feministycznej, marksistowskiej, postkolonialnej i tak dalej – oraz niezależnie od tego, czy kontekst (jako przeciwstawny źródłu) byłby uznany za istotny, czy też nie<sup>8</sup>. W takim więc wypadku wierność staje się mniej użyteczna jako wartościujące kryterium estetyczne. Z drugiej zaś strony oddziaływanie adaptacji może wykraczać daleko poza wszystko, co możliwe do uchwycenia poprzez stosunek bliskości, w jakim pozycjonuje się ona względem adaptowanego dzieła. Historia, którą adaptacja powtarza, jest szczególnie ważna, lecz nie w sensie, o jakim mowa. Będziemy twierdzić, że w stosunku do adaptowanej historii to, co do tej pory uważane było za „sukces” adaptacji, może być pomyślane w zupełnie inny sposób. Jest to oczywiście ważne dla zrozumienia adaptacji jako adaptacji rozważanej tu w sposób źródłowy (innymi słowy, biologicznie nazwaliby to jej filogenezą lub historią ewolucyjną adaptacji). Jeśli porzucimy problematykę „wierności” na rzecz podjęcia związanego z nią, choć zarazem innego rodzaju badań, to samoistnie objawią się nam nowe możliwości analityczne. Poprzez odkrywanie linii rozwojowych, nie zaś podobieństw samych form, będziemy mogli zrozumieć, w jaki sposób zmieniała się w czasie dana narracja. Jeśli uwzględnimy powyższe uwagi, to zarówno zagadnienie sukcesu samej narracji, jak i jej adaptacji możliwe będzie do postawienia w nowym świetle. Mamy nadzieję, że w tym wypadku myślenie z perspektywy biologicznej homologii oferuje bardziej produktywny, a przynajmniej mniej redukcyny sposób myślenia o tym, co konstytuuje sukces danej adaptacji, niż jest to w stanie uczynić zwodniczy dyskurs wierności. Takie postawienie sprawy jest również sposobem na ponowne zadanie celniejszych pytań, odnośnie do tego, czemu i jak są opowiadane i powtarzane poszczególne historie w naszej kulturze. (Dodajmy również, że od teraz, celem uniknięcia pomieszenia adaptacji jako *produktu* narracji oraz *procesu* adaptacji w biologii lub kulturze, tę pierwszą – produkt – oznaczać będziemy pogrubioną czcionką, jako **adaptację**).

W języku „oryginatu” i „źródła” – jakże cenionym przez dyskurs wierności – zawiera się (post-)romantyczne (i kapitalistyczne) dowartościowanie dające „początek” twórczemu artyście-geniuszowi, co częściowo wyjaśnia umniejszanie samych **adaptacji**. Język ten odpowiada również za degradację osoby dokonującej adaptacji do pozycji wyrobnika Hollywood (i nie tylko), jak też za odesłanie adaptacji za pośrednictwem wartościującego dyskursu krytycznego na śmietnik historii wtórności i naśladownictwa. Efekty tego umniejszania można dostrzec w defensywnym tonie krytyki **adaptacyjnej**, zwłaszcza zaś w jej samoograniczeniu się do ścisłej lektury (*close reading*) wybranych **adaptacji** (najczęściej filmowych adaptacji powieści)<sup>9</sup>. Jest więc ona praktyką krytyczną, która niejawnie bądź wprost daje kulturowe i estetyczne pierwszeństwo „źródłu”, w odniesieniu do którego **adaptacja** jest następnie osądzana jako wierna lub niewierna – czyli dobra

---

<sup>8</sup> Oczywiście to tylko jeden ze sposobów definiowania „sukcesu”, a niebawem stanie się jasne, że nie jest to nasza metoda.

<sup>9</sup> Zainteresowanych szerszymi perspektywami teoretycznymi związanymi z adaptacją odsyłamy do Lindy Hutcheon, *A Theory of Adaptation* (New York: Routledge, 2006) oraz Julie Sanders, *Adaptation and Appropriation* (New York: Routledge, 2005).

bądź zła. Przeciwnie postępuje biologia. Nie ocenia ona adaptacji w stosunkach wierności względem „oryginału”. Faktycznie, nie to jest jej celem. Biologia potrafi celebrować zróżnicowanie form życia, a jednocześnie rozpoznawać, że wszystkie posiadają wspólny rodowód. Trudno zaprzeczyć, że ludzie są unikalni czy wyjątkowi, mimo że 98 procent DNA współdzielą z szympanсами. To dowód na to, że oba gatunki są, w pewnym sensie, adaptacjami wspólnego, małpiego przodka. Tak więc to raczej biologiczne myślenie opisowe w przeciwieństwie do myślenia wartościującego może potencjalnie dostarczyć nowego sposobu ujmowania teorii adaptacji kulturowej. Co więcej, podejście to pozwala również na zrozumienie niestabnącej popularności pewnych narracji w danej kulturze.

Podstawowe pytanie, na które biologia poszukiwała odpowiedzi, brzmiało: dlaczego życie istnieje w tak zniewalającej obfitości form? Właściwie to samo pytanie skłoniło Darwina do badania „pochodzenia gatunków”. Jego kulturowy ekwiwalent brzmiałby: dlaczego te same historie istnieją w tak zniewalającej obfitości form<sup>10</sup>? Tak jak odkrycia genetyki umożliwiły biologii kwantyfikację zmian ewolucyjnych, tak być może bardziej opisowe podejście do form adaptacji kulturowych pozwoliłoby na nowo przemyśleć, dlaczego decydujemy się powtarzać pewne opowieści oraz w jaki sposób ich powtórzenia funkcjonują w obrębie kultury<sup>11</sup>. Biolodzy nie oceniają wartości organizmów w odniesieniu do ich przodków; wszystkie mają taką samą wartość biologiczną. Podobnie my utrzymujemy, że **adaptacje** kulturowe mają taką samą wartość kulturową – nie tylko te dokonane przez Shakespeare’a. Nie mówimy, że **adaptacja** kulturowa jest biologiczna. Nasze twierdzenie jest dużo skromniejsze. Po prostu zarówno organizmy, jak i historie „ewoluują” – to znaczy replikują się i zmieniają<sup>12</sup>.

Jesteśmy świadomi ideologicznych/epistemologicznych/metodologicznych krytyk skierowanych pod adresem nauki w ogóle, a biologii w szczególności. Niemniej jednak dostrzegamy wymierne korzyści wynikające z wprowadzenia do badań nad adaptacją heurystycznego użycia homologii. Jak sądzimy, homologia ta umożliwi otwarcie nowych perspektyw dla dyskursu adaptacyjnego.

---

<sup>10</sup> W podobnym duchu, w jakim Gavin pytał „dlaczego pytać «dlaczego?»”, by zachęcić biologię stosowaną do rozważania zagadnień ewolucyjnych, wierzymy, że badania ewolucji opowieści potencjalnie otwierają przestrzeń zarówno dla krytyków filmowych, jak i analityków rynkowych do lepszego rozumienia mocy i funkcji narracyjnej w ich pracy. Zob. Thomas A. Gavin, „Why Ask «Why?»: The Importance of Evolutionary Biology in Wildlife Science”, *Journal of Wildlife Management*, 55 (1991): 760–766.

<sup>11</sup> Nie sugerujemy jednak, że ludzkie zaangażowanie w opowieści jest „ponadkulturowym, uniwersalnym fenomenem gatunkowym”, jak ujmują to John Tooby i Leda Cosmides w tekście – „Does Beauty Build Adapted Minds? Toward an Evolutionary Theory of Aesthetics, Fiction and the Arts”, *Substance*, 94–95 (2001): 7.

<sup>12</sup> Dlatego nie przekonujemy, tak jak robią to David P. Barash, Nanelle R. Barasha (tychże. *Madame Bovary's Ovaries: A Darwinian Look at Literature* (New York: Delacorte Press, 2005), że z punktu widzenia psychologii ewolucyjnej pewne historie cieszą się niestabnącą popularnością, ponieważ opowiadają o biologicznych koniecznościach: przykładem może być zazdrość Otella wynikająca rzekomo z męsko-męskiej rywalizacji. Zajmującą krytykę takiej perspektywy przedstawił Mark Lawson w artykule „Books for the Beagle-eyed”, *The Guardian*, 11.11.2005. Nie podważamy również, jak robią to Robert Boyd, Peter J. Richerson (tychże, *Culture and the Evolutionary Process* (Chicago: University of Chicago Press, 1985), 117); biologicznej „adaptacyjności kulturowego przekazu”, czy tego, że kultura jest procesem ewolucyjnym, rządzącym się własnymi prawami, jak robią to „geno-kulturowi ewolucjoniści” (Zob. Derek Gatherer, „Cultural Evolution: The Biological Perspective”, *Parallax* 1 (2006): 58). Zainteresowanych krytyką tego stanowiska odsyłamy do Stephena Jaya Goulda i jego *The Spread of Excellence from Plato to Darwin* (New York: Harmony Books, 1997), 219–220.

Teoria literatury, podobnie jak teoria ewolucyjna, nie jest „dana z natury”, lecz jest wytworem człowieka. Być może więc razem mogą pomóc nam pojąć sens ich wspólnych zainteresowań powtórzeniem i zmianą. To, co biolodzy nazywają „systematyką”, jest nauką zajmującą się wzorami zmienności, uwzględniającymi przestrzeń geograficzną i środowisko, jakie zajmują „gatunki”. Ponadto systematyka bada procesy ewolucyjne, wywołujące wariacje. I to właśnie w jej duchu pragniemy badać wariacje narracyjne<sup>13</sup>. To, czego może dostarczyć rozpoznanie homologii pomiędzy kulturą a biologiczną ewolucją, to alternatywne sposoby rozpatrywania tego, co uznawane było za sukces danej **adaptacji**. Chodzi o wykroczenie poza perspektywę rozpatrywania **adaptacji** w kategoriach wierności lub niewierności (inaczej – dobra i zła) w odniesieniu do „źródła”<sup>14</sup>. Zamiast tego „źródło” mogłoby być może postrzegane w bardziej operatywny sposób jako „przodek”, od którego **adaptacje** bezpośrednio się wywodzą. Analogicznie do biologii ewolucyjnej, dla której kluczowe jest dziedziczenie epigenetyczne.

## II. Replikacja i adaptacja

W 1976 roku, w *Samolubnym genie*, biolog Richard Dawkins brawurowo (choć niektórzy powiedzą, że po prostu głupio) przedstawił pojęcie „memu” jako kulturowego ekwiwalentu genu biologicznego, dając tym samym podwaliny pod szeroko dyskutowaną nową dziedzinę – zwaną memetyką. Obecnie nawet *Oxford English Dictionary* zawiera definicję memu (jako „samoreplikującego się elementu kultury, przekazywanego poprzez imitację”). Dla Dawkinsa transmisja kulturowa, podobnie jak transmisja genetyczna, jest „zasadniczo konserwatywna”, choć zarazem „może podlegać pewnej formie ewolucji”<sup>15</sup>. Jak twierdzi Dawkins, język, moda, technologia i sztuka – „wszystkie te dziedziny powstały w czasie historycznym w sposób, który przypomina przebiegającą w znacznym przyspieszeniu ewolucję genetyczną, ale który w rzeczywistości nie ma z nią nic wspólnego”<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> W związku z tym znacznie wężiej zakresłyśmy zakres sformułowanych przez nas celów i zainteresowań niż L.L. Cavalli Sforza, M.W. Feldman, którzy na wielką skalę przeprowadzili paralelę pomiędzy przekazem genetycznym a przekazem kulturowym i ich matematycznymi modelowaniami. Zob. tychże, *Cultural Transmission and Evolution: A Quantitative Approach* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1981).

<sup>14</sup> W naszym intencjonalnym ograniczeniu nasze zamiary i zakres tematyczny wyrażenie odróżniają się od bardziej ekspansywnych dyskursów tak zwanych „darwinistów literatury”. Przykładem mogą być prace Josepha Carrolla (a zwłaszcza jego książka *Literary Darwinism: Evolution, Human Nature, and Literature* – New York: CRC Press Book, 2004, w których przekonuje, że dzieła literackie są odbiciem i artykulacją życiowych zainteresowań ludzi, jako żywych organizmów. To ogromne zagadnienie nie jest przedmiotem naszych dociekań. Nie jesteśmy również zainteresowani poszukiwaniem odpowiedzi na wielkie pytanie o relacje pomiędzy kulturą i biologią w odniesieniu do ludzkiego zachowania. Zainteresowanych omówieniem tych podejść odsyłamy do Roberta Boyda i Petera J. Richersona, *Culture and Evolutionary Process* (Chicago: University of Chicago Press, 1988), 281.

<sup>15</sup> Omówienie i analizę memetyki przeprowadziła Susan Blackmore, *The Meme Machine* (Oxford – New York: Oxford University Press, 1999); także Kate Distin, *The Selfish Meme: A Critical Reassessment*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2005); oraz „Concussions” Roberta Aungera, w: *Darwinizing Culture: The Status of Memetics as a Science* (Oxford: Oxford University Press, 2001), 205–32. Memetyka była oskarżana o brak wypracowania jakiegokolwiek empirycznego wyjaśnienia pojawiania się nowych form kulturowych. Zob. Matteo Mameli, Kate Distin, *The Selfish Meme: A Critical Reassessment – Review*, dostęp 25.02.2020, <https://ndpr.nd.edu/news/the-selfish-meme-a-critical-reassessment/>; Richard Dawkins, *Samolubny gen*, tłum. Marek Skończny (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2010), 195.

<sup>16</sup> Dawkins, *Samolubny gen*, 196.

Chcielibyśmy raczej zaadaptować, aniżeli adoptować, pojęcie Dawkinsowskiego memu. Po części dlatego, że wiele kłśliwych uwag na jego temat wypowiedziano zarówno z pozycji biologicznej, jak i kulturowej<sup>17</sup>. Ogólne pojęcie Dawkinsowskich memów jako idei chcielibyśmy zastąpić pojęciem memów jako narracji – ze względu na ich **adaptacyjną** wszechobecność i wytrwałość. Podobnie jak mem, opowieść również może być pomyślana jako podstawowa jednostka kulturowej transmisji: „podstawowa jednostka dziedziczenia, umożliwiająca akumulację adaptacji”<sup>18</sup>. W reakcji na to, że nasza kultura dodała nowe media oraz nowe sposoby dyfuzji mas do naszego repertuaru komunikacyjnego, potrzebowaliśmy (albo pragnęliśmy) więcej opowieści. To, co w rzeczywistości powstawało, było jednak niezmiennym powtarzaniem tych samych historii – zarówno w filmie, jak i telewizji, w grach komputerowych czy parkach rozrywki<sup>19</sup>.

Geny, podobnie jak narracje, są „replikatorami”. Dawkins definiuje je jako „cokolwiek we wszechświecie, co podlega kopiowaniu”<sup>20</sup>. W replikacji chodzi o przetrwanie w czasie. Jak argumentuje Dawkins, wysoka przeżywalność zależy zarówno od oczywistych czynników, takich jak długowieczność i płodność, jak też od tego, co nazywa on „wiernością kopiowania”<sup>21</sup>. Jednakże w przeciwieństwie do dyskursu wierności stosowanego w teorii adaptacji powiemy, że w kontekście kulturowym kopiowanie oznacza właściwie zmianę dokonującą się z każdą replikacją. Najczęściej różnica rodzi się w procesie przenoszenia narracji do innego medium. Niemniej jednak oczywiste jest, że aby **adaptacja** mogła zostać doświadczona jako **adaptacja**, musi być możliwe rozpoznanie stojącej za nią narracji: niezbędna jest pewna wierność kopiowania, właśnie ze względu na zmiany kontekstowe oraz te zachodzące w przekładzie na inne media. Powszechny błąd leżący u podstaw myślenia o współczesnej biologii (i faktycznie, podobne kwestie nękały wczesną biologię ewolucyjną) polega na niezrozumieniu, czemu miałyby służyć adaptacje strategii przetrwania [*survival adaptation*]. Są one nie po to, by zapewnić przetrwanie grupie lub pojedynczemu organizmowi, lecz po to, by „działać na rzecz rozpowszechniania swoich replikatorów”<sup>22</sup>. Powodem, dla którego tak ważne jest zdefiniowanie replikatora jako odrębnej i nieciągłej jednostki, jest to, że będąc

---

<sup>17</sup> Zainteresowanych wyważoną analizą tych obiekcji – zob. Robert Aunger. „What’s the Matter with Memes?”, w: *Richard Dawkins: How a Scientist Changed the Way We Think*, red. Alan Grafen, Mark Ridley, Michael Ruse (Oxford: Oxford University Press), 2006, 176–188. Michael Ruse nazywa memy jedynie „luźną analogią” (tegoż, *Darwinism and its Discontents* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 241). Istnieje również szereg innych powodów, dla których wykorzystanie konceptu memu jest niezwykle problematyczne, m.in. ze względu na model infekcji/pasożytnictwa, z jakiego korzystali teoretycy memów, sugerując, że memy są egzogenne. Zob. Paul Bouissac, „Editorial: Memes Matter”, w: *The Semiotic Review of Books*, 2 (1994). Również jego referat, który wygłosił na sympozjum DARPA w Arlington w 2006 roku, zatytułowany *To Catch a Meme: Biological and Psychological Perspectives on Memetics*.

<sup>18</sup> Aunger, „Conclusions”, 176.

<sup>19</sup> Zob. Hutcheon, *Theory of Adaptation*. Oczywiście nie tylko same opowieści poddawane są adaptacji, lecz także mogą jej również ulec konwencje gatunkowe itd. My jednak skupiamy się w szczególności na samych narracjach.

<sup>20</sup> Dawkins, *Samolubny gen*, 269.

<sup>21</sup> Dawkins, *Samolubny gen*, 200. Stopień wierności kopiowania potrzebny memom do spełnienia funkcji odbitych replikatorów był wielokrotnie poruszonym tematem.

<sup>22</sup> Dawkins, *The Extended Phenotype*, 114.

jednostką selekcji, umożliwia on rozumienie zmian zachodzących w czasie. Tak więc na potrzeby dyskusji o procesach adaptacji kulturowej będziemy traktować Dawkinsowskie replikatora jako podstawową ideę narracyjną (lub w skrócie – narrację)<sup>23</sup>.

Jednocześnie replikator potrzebuje nośnika, który jest „zintegrowanym i spójnym »narzędziem ochrony replikatora«”<sup>24</sup>. Organizmy działają zatem jako nośniki dla genów; teksty literackie lub inscenizacje teatralne, które nazywamy **adaptacjami**, są zaś nośnikami idei narracyjnych. To znaczy są ich fizycznym ucieleśnieniem w danym medium<sup>25</sup>. Z punktu widzenia replikatora (narracji), gdy nośnik przestaje być wystarczający (ponieważ, jak ujmuje to biologia, nośniki posiadają zmienną długość życia lub też znacznie zmieniało się ich środowisko) replikatorowi niezbędny jest nowy nośnik, by opowieść mogła się rozprzestrzeniać. W przekształconym na potrzeby kina *Poskromieniu złośnicy Shakespeare’a* z 1967 roku Franco Zeffirelli obsadził dwójkę ówczesnie najpopularniejszych aktorów – Elizabeth Taylor i Richarda Burtona – po to, by wyprzeć poprzednią wersję filmową, detronizując ówczesne gwiazdy – Mary Pickford i Douglasa Fairbanksa. Można powiedzieć, że narracja przeszła przez odpowiedni proces transformacji w reakcji na zmianę środowiskową, czyli **adaptację**.

### III. Mutacja i selekcja

Jak mogliśmy się przekonać, replikacja nie jest powtórzeniem bez zmiany. Jest to kluczowe stwierdzenie zarówno dla biologii, jak i kultury. Jednakże na jakim poziomie pojawia się zmiana? Niezbędne jest nam rozróżnienie analogiczne do tego stosowanego w klasycznej biologii, gdzie fenotypy są odróżniane od genotypów. Wyobraźmy sobie, że te drugie są leżącymi u podstaw odbitkami; fenotypy zaś odpowiadają za to, co właściwie widzimy w kontekście ich produkcji. Można pomyśleć o tym jeszcze inaczej: genotyp + środowisko = fenotyp, który widzimy i którego doświadczamy. Tak więc paralelna struktura dla fenotypu narracyjnego brzmiałaby: idea narracyjna + środowisko kulturowe = **adaptacja**. Lub też, w przekładzie na inne terminy: fabuła o „miłości i śmierci” + zachodnia kultura europejska = *Romeo i Julia*. W końcu Shakespeare dokonał adaptacji wersyfikacji poematu Arthura Brooke’a, będącej z kolei zaadaptowaną przez Luigiego da Portę wersję historii Masucio Salernitano o dwójce pechowych włoskich kochanków, którym w trakcie tego procesu zmieniły się imiona i miejsca urodzenia. W rezultacie

---

<sup>23</sup> Nawet z perspektywy biologicznej powinno być zauważalne, że wciąż trwa debata na temat tego, czy geny są organizmami, czy też jednostkami selekcji. Nie jest więc zaskoczeniem, że dyskusja o tym, co konstytuuje jednostkę replikacji w kulturze jest również przedmiotem poważnej dyskusji w kręgach memetycznych. W kontekście adaptacji replikator jest jednak łatwiejszy do zdefiniowania.

<sup>24</sup> Dawkins, *Samolubny gen*, 114.

<sup>25</sup> David Hull omawia koncepcję Dawkinsa na temat ludzkich mózgow jako właściwych wehikułów memów i sugeruje, że komputery prawdopodobnie także odnajdują się w tej roli. Nasza ograniczona homologia ułatwia pochwylenie paraleli pomiędzy biologicznymi a kulturowymi wehikułami. Zob. David Hull, John S. Wikins, hasło „Replication”, w: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, red. Edward N. Zalta, dostęp <https://plato.stanford.edu/archives/fall2005/entries/replication/>. Zob. także Liane Gabora, „Ideas Are Not Replicators but Minds Are”, w: *Biology and Philosophy* 1 (2004): 127–43. Autorka dowodzi, że nasze umysły nie są wehikułami, lecz replikatorami.



Romeo i Julia stali się niezależną narracją z własnymi adaptacjami. Tak więc to, co do nas dotarło, jest zarówno w terminach biologicznych, jak i kulturowych efektem udanej replikacji.

Zmiany środowiskowe często wpływają na zmiany fenotypu, niezależnie od tego, czy mówimy o zmianach biologicznych, czy kulturowych. Czy nie jest to zaskakujące, że zarówno Otomar Krejca w Pradze (1963), jak i Tamás Major na Węgrzech (1971) wykorzystali swoje partykularne polityki narodowe do wpisania miłości Romea i Julii w konflikt zwaśnionych stron? Albo że Robert Lepage z Québecu osadził swoją adaptację w dwujęzycznej Kanadzie, gdzie toczył się konflikt pomiędzy frankofońskimi Capulettimi i anglofońskimi Montekimi? Jak ujmuje to Jill Levanson, ostatni redaktor tej sztuki:

„Narracyjne wariacje na temat *Romea i Julii* będą się mnożyć i nie ma powodu, by sądzić, że w najbliższym czasie tendencja ta ulegnie zmianie. Od brazylijskiej broszury [chapbook] do bośniackiego dokumentu; od komiksu do filmu erotycznego – historia przedstawiona przez Shakespeare’a jest przekształcana tak, by dopasowywała się do oczekiwań i gustów nowoczesnych kultur”<sup>26</sup>.

Albo, ujmując to słowami Dawkinsa: „niektóre memy odnoszą większe sukcesy od reszty memów znajdujących się w puli”<sup>27</sup>. Sukces jest wytworem procesu selekcji.

Selekcja kulturowa, podobnie jak selekcja naturalna, wiąże się z różnicowaniem przeżywalności w procesie replikacji przyszłych pokoleń. Zakładamy, że podobnie jak w jej biologicznej homologii, selekcja kulturowa jest zarówno konserwatywna, jak i dynamiczna. I tak jak w biologii może zachodzić w niej selekcja kierunkowa bądź dobór stabilizujący. Gdy środowisko zmienia się w jednym określonym i możliwym do zidentyfikowania kierunku, wtedy oczekujemy, że zajdzie w nim selekcja kierunkowa. W takim kontekście **adaptacja** również podąży w kierunku nowych norm kulturowych. Przykładowo, terroryzm – będący do niedawna czymś w rodzaju wątku pobocznego – po 11 września 2001 roku wysuwa się na środek sceny. Lecz gdy środowisko jest stabilne, możemy przewidywać, że kolejne **adaptacje** będą różniły się w niewielkim stopniu od tych występujących w poprzednich pokoleniach. Selekcja stabilizująca wyraźnie miała miejsce w przypadku pierwszej adaptacji *Harry’ego Pottera* w reżyserii Christophera Columbusa<sup>28</sup>. Ponieważ film pojawił się w niedługim czasie od premiery ogromnie popularnej książki, fani bezsprzecznie oczekiwali i pragnęli nie reinterpretacji opowieści, lecz po prostu jej powtórzenia w nowym medium.

Mutacja jest surowym materiałem ewolucji. Pomimo pewnych nienaukowych skojarzeń mutacja nie jest w biologii pojęciem negatywnym. Jest ona oceniana jako korzystna,

---

<sup>26</sup> Jill Levanson, „Introduction to *Romeo and Juliet*”, w: William Shakespeare, *Romeo and Juliet* (Oxford: Oxford University Press: 2000), 95. Zob. także James N. Loehlin: „Ostatnie anekdoty *Romea i Julii* są częścią długiej historii ponownych opracowań, których następujące po sobie epoki używały do przedstawiania swoich własnych walk społecznych naznaczonych śmiercią kochanków” – James N. Loehlin, „Introduction to *Romeo and Juliet*”, w: William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, red. James N. Loehlin (Cambridge: Cambridge University Press: 2002), 85.

<sup>27</sup> Dawkins, *Samolubny gen*, 208.

<sup>28</sup> Zob. Glenn Whipp, „Director Remains Faithful to *Harry*”, *Toronto Star*, 21 (2002).

neutralna albo szkodliwa w zależności od kontekstu środowiskowego. W warunkach kulturowych możemy dokładnie w ten sam sposób pomyśleć o mutacji, czyli o jakichkolwiek zmianach narracyjnych: jeśli w **adaptacji** filmu na spektakl muzyczny zostanie zmieniona narodowość protagonisty z włoskiej na francuską, to zmiana ta może być postrzegana w jednej kulturze jako korzystna (prawdopodobnie we Francji), lecz jako szkodliwa w drugiej (we Włoszech); w jeszcze innej kulturze może nie mieć żadnego znaczenia (w Chinach). Nie wszystkie mutacje czy zmiany w czasie są adaptacyjne, ponieważ nie wszystkie mają znaczenie dla lepszego dopasowania środowiskowego. Przykładowo: w musicalu może zostać zmieniony kolor butów protagonisty. Gdy kolor ten pozbawiony jest symboliki albo waloru narracyjnego, wtedy zmiana ta nie będzie adaptacyjna. W terminologii biologicznej oznacza to, że jest ona neutralna w stosunku do selekcji. Lecz jeśli adaptujemy film zatytułowany *Czerwone buty*, każda taka zmiana jest dysyngtynktywna w tym sensie, że ma potencjał, by być wybraną za lub *przeciw*. W rezultacie to, co otrzymujemy, jest produktem selekcji kulturowej; tym, co przetrwało, są mutacje umożliwiające opowieści lepsze dopasowanie (adaptację) do kultury lub środowiska. Potencjalnym problemem w badaniach nad adaptacją (i **adaptacjami**) jest więc brak świadomości, że obcujemy z produktami, które przetrwały proces selekcji. Nieudane próby są eliminowane zarówno w biologii, jak i kulturze<sup>29</sup>.

Istnieją również inne sposoby mutowania z biegiem czasu, które nie są biologicznymi ani kulturowymi **adaptacjami**. Przykładem jest to, co w biologii nazywane jest presją mutacyjną. Jest to siła ewolucyjna będąca nagromadzeniem błędów pojawiających się w procesie replikacji DNA. Jej ekwiwalentem narracyjnym byłoby tłumaczenie albo redakcja błędów, bądź też utrata detali w procesie kopiowania. Innym nieadaptacyjnym wyjaśnieniem zmian dokonujących się z biegiem czasu jest to, co biolodzy nazywają przypadkowym (albo genetycznym) dryfem<sup>30</sup>. Zjawisko to również posiada swoją kulturową homologię. Co więcej, czasem jest jedynym możliwym wyjaśnieniem zmian narracyjnych dokonujących się w kontekście przypadkowych zdarzeń. Na przykład: gdy czterotomowa powieść spłonie w pożarze w taki sposób, że w efekcie dysponować będziemy tylko jednym ocalałym tomem, to ta okrojona wersja opowieści nie będzie **adaptacją**. Jednakże jeżeli te stracone w pożarze tomy zostałyby celowo odrzucone, to taki przypadek moglibyśmy rozpatrywać jako **adaptację**. W takim sensie, że mielibyśmy do czynienia

---

<sup>29</sup> Możemy podziwiać mutacje, które odpowiadają za odporne na zimno futra zwierzęce w Arktyce, ale pamiętajmy również, że podobne mutacje – w jakże niefortunnych okolicznościach – pojawiały się również u istot zamieszkujących tropiki! W efekcie, przynajmniej w biologii, adaptacje mogą wydawać się optymalnie, wręcz znakomicie zaprojektowane, gdy w rzeczywistości jest inaczej. Taki jest efekt selekcji naturalnej. Niemniej jednak, jak to wielokrotnie bywało w historii ludzkiej, a do pewnego stopnia jest tak nawet dzisiaj, tego rodzaju obserwacje mogą skłaniać niektórych do uznania boskiej interwencji jako jedynego logicznego wytłumaczenia doskonałości niektórych adaptacji.

<sup>30</sup> By przywołać jakiś przykład przypadkowego lub genetycznego dryfu, wyobraźmy sobie, że pewne nasiona z drzew palmowych dryfują po oceanie, by któregoś dnia szczęśliwie zostać wyrzuconymi na odległe wybrzeże, gdzie ustanowią nową populację. Jedynie część tych nasion może być nazwana kolonizatorami. Zawierają one niewielki wycinek wszystkich wariacji genetycznych, które mieściła w sobie pierwotna populacja. Ta genetyczna charakterystyka nowej populacji jest zatem przypadkową próbką pierwotnej populacji, dzięki czemu w efekcie nowe rośliny mogą być, ogółem, wyższe, krótsze, cieńsze itd. od swoich przodków.

z politycznie intencjonalnym dążeniem do zmiany narracji. Zrozumienie tych rozróżnień ułatwi nam rozstrzygnięcie o tym, co jest, a co nie jest **adaptacją** per se – zarówno w kulturowym, jak i biologicznym ujęciu.

#### IV. Redefiniując „sukces”

Zarówno w biologicznych, jak i kulturowych badaniach nad adaptacją ważnym zagadnieniem jest identyfikacja cech, które są kluczowe dla rozprzestrzeniania się replikatora. Replikatorzy konkurują ze sobą o ograniczoną przestrzeń, czas i uwagę w kulturze<sup>31</sup>. „Sukces” w tym kontekście oznacza „rozkwitanie” [thriving]<sup>32</sup>. Druga część przywołanego przez nas motto z filmu *Adaptacja* stwierdza to wyraźnie: „Adaptacja jest głębokim procesem, to znaczy, że kombinujesz i próbujesz rozkwitać na tym świecie”. Koncepcja „przetrwania najsilniejszego” stanowiła problem w darwinizmie z powodu oczywistej tautologii, jaką implikowała<sup>33</sup>. Koncepcja „rozkwitania” jest jednak bliższa temu, co miał na myśli Darwin. Przedefiniowanie „sukcesu” na „rozkwitanie” umożliwiłoby w warunkach kulturowych na zadanie nowych pytań. Brzmiałyby one następująco: co sprawiło, że dana narracja osiągnęła sukces? – to znaczy, co sprawiło, że rozkwitła, zajmując daną przestrzeń kulturową? Jaką rolę odegrały **adaptacje** w jej rozprzestrzenieniu? Innymi słowy, co sprawia, że **adaptacja** odnosi sukces? Czy istnieją ilościowe sposoby określania tak zdefiniowanego sukcesu?

W próbach znalezienia odpowiedzi na ostatnie z pytań prace z zakresu memetyki skoncentrowały się na zagadnieniu kopii: paralelnie do badań nad wielkościami populacji zwierzęcych, moglibyśmy na przykład zbadać, jak wielu ludzi jest zaznajomionych z daną narracją. Jednakże istnieją tu co najmniej dwa ważne wymiary, które powinny być brane pod uwagę przy próbie określania sukcesu danej narracji. Pierwszym z nich jest jej trwałość i wiąże się ona z ewaluacją sukcesu w dłuższej perspektywie. Na przykład w biologii odnosi się to do pytania o to, czy ludzie osiągnęli sukces w porównaniu do dinozaurów. Nasza skromna, licząca sobie sześć milionów lat egzystencja jest wciąż nieporównywalna w stosunku do stu pięćdziesięciu milionów lat panowania dinozaurów. Porównanie to pokazuje, że w kulturze, jak ujmuje to Dawkins, czas jest „wysoce przyspieszony”, lecz zarazem pewne opowieści mogą towarzyszyć nam przez długi czas i wciąż być aktualne. Tym samym możemy powiedzieć, że w takim ujęciu opowieść o Romeo i Julii odniosła sukces. Oczywiście nie wszystkie opowieści są tak odporne na upływ czasu. W gruncie rzeczy wiele z nich wyginie. Podobnie do muzealnych kolekcji skamielin, biblioteki przechowują książki, w których zawarte są opowieści nigdy nieczytane, a jeszcze rzadziej adaptowane.

Tym drugim wymiarem określania sukcesu adaptacji (poza jej trwałością), jest kwestia jej zróżnicowania. Jeśli narracja jest adaptowana do wielu różnych mediów, możemy

<sup>31</sup> Jak ujmował to Franco Moretti w dyskusji o literackim kanonie: „niewielka ilość książek, zajmująca ogromną przestrzeń” – Franco Moretti, „The Slaughterhouse of Literature”, *Modern Language Quarterly*, 1 (2000): 31.

<sup>32</sup> Ponownie kładziemy nacisk na to, że określanie sukcesu danej adaptacji jako niezależnego dzieła sztuki jest czymś innym niż określanie jej sukcesu jako adaptacji – co jest naszym tematem.

<sup>33</sup> Darwin nigdy nie ukuł tego terminu i użył go jedynie w późniejszych edycjach *O pochodzeniu gatunków*.

postużyć się jej formalną proliferacją jako miernikiem sukcesu. Te nowe wersje narracji będą zwrotnie tworzyły nowe możliwości dla przyszłych **adaptacji**, tym samym przedłużając jej żywotność związaną ze zmianą mediów: w zakresie ludzkich zainteresowań kulturowych mogą już nie mieścić się musicale, lecz telewizja – owszem. Innym sposobem myślenia o zróżnicowaniu adaptacji jest kategoria zasięgu eksploatowanych środowisk. Nawet jeśli wszystkie pozostałe mierniki sukcesu są porównywalne, to ta narracja, która rozkwita na większym obszarze kulturowym, może być brana pod uwagę jako ciesząca się większym powodzeniem od tych, które pojawiły się jedynie na wybranych obszarach. Tak więc transkulturowa czy międzykulturowa indygenizacja byłaby znakiem rozpoznawczym sukcesu danej narracji. W rzeczy samej niektóre opowieści migrują zarówno poprzez kultury, jak i media<sup>34</sup>. Dobrym przykładem jest stereotypowa narracja o *femme fatale*, kobiecie, która jest dla mężczyzny w równym stopniu pociągająca, co przerażająca. Istnieje wiele wariacji na temat tej figury<sup>35</sup>, ale weźmy na warsztat pouczający przykład: opowieść o hiszpańskiej cygance zwanej Carmen.

W 1845 roku francuski pisarz Prosper Mérimée opublikował nowelę podróżniczą, w której powtórzył zasłyszane od przyjaciela opowieści o życiu, miłościach i śmierci Carmen. W ciągu kilku lat Marius Petipa wyreżyserował balet o Carmen. Lecz jej kulturowe replikacje zostały zabezpieczone w dużej mierze przez następną **adaptację**, której podjęli się Henri Meilhac i Ludovic Halévy na potrzeby opery Georges'a Bizeta z 1875 roku. Od tego czasu historia Carmen migrowała poprzez media (film, inne balety, musicale hip-hopowe, a nawet pokazy łyżwiarstwa figurowego) i – co pewnie bardziej frapujące – granice państwowe. Zamerykanizowana przez Otta Premingera wersja tej historii z 1954 roku, zatytułowana *Carmen Jones*, była przekładem narracji operowej na musical obsadzony tylko czarnoskórymi aktorami, którego akcja działa się w czasie drugiej wojny światowej. O hiszpańskim reżyserze Carlosie Saurze można powiedzieć, że „zrehispanisował”, a nawet że wtórnie „ucyganil” Carmen, zanurzając ją w żywiole flamenco. Jego autotematyczny w postmodernistycznej manierze film z 1983 roku był **adaptacją** zarówno tekstu Mériméego, jak i opery Bizeta. Z kolei *Karmen Geiz* 2001 roku to film wyreżyserowany przez afrykańskiego reżysera Josepha Gai Ramaka. Choć wpisał on historię niebezpiecznej, lecz pociągającej kobiety w ramy rodzimej, senegalskiej muzyki i choreografii, to wciąż pozostała ona czytelna – pomimo tej kulturowej transpozycji. Jak widać, opowieść o Carmen rzeczywiście zaadaptowała się z powodzeniem do nowych i zróżnicowanych środowisk kulturowych<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Zainteresowanych relacjami między biologiczną a kulturową „migracją” odsyłamy do: Luigi Luca Cavalli-Sforza, Marcus W. Feldman, *Cultural Transmission and Evolution: A Quantitative Approach* (Princeton: Princeton University Press 1981), 68.

<sup>35</sup> Zob. Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin de siècle Culture* (New York: Oxford University Press, 1986).

<sup>36</sup> Ward. B. Watt faktycznie ujmuje adaptację biologiczną w podobnych pojęciach jak stopień dopasowania pomiędzy organizmami a ich środowiskiem. Zob. Ward B. Watt, „Adaptation, Fitness and Evolution”, w: *International Encyclopedia of Social and Behavioral Sciences*, red. Neil. J. Smelser, Paul B. Baltes (Amsterdam: Elsevier LTD, 2004), 66–72.

Oczywiście rozwój technologii od zawsze stwarzał nowe możliwości dla **adaptacji** narracyjnych. Również w tym kontekście biologiczne pojęcie radiacji adaptacyjnej posiada swoją kulturową homologię. Gdy gatunki pojawiają się w nowym środowisku – i to w takim, w którym jest niewielu konkurentów, a zarazem mnóstwo możliwości – mogą one różnicować się w dalszym ciągu i adaptować do nowych ról ekologicznych. Przykładowo wiele gatunków łuszczykowiaków, jakie Darwin napotkał na Galapagos, proliferowało z gatunków, które skolonizowały wyspy i wytworzyły nowe sposoby życia<sup>37</sup>. W podobny sposób narracja również może proliferować, gdy natrafi na sprzyjające okoliczności w nowym środowisku medialnym. Może to prowadzić do różnicowania jednostki narracyjnej, z której finalnie powstają zupełnie inne narracje. Wystarczy jedynie pomyśleć o wielości istniejących wersji uniwersalnej historii o podróży bohatera. Zmienia się ona i modyfikuje tak, by przystosować się do różnych środowisk. Dotyczy to zarówno klasycznych epickich narracji o Eneasz i Odysie, jak i operowego Zygryfryda Wagnera, jak też **adaptacji** *Władcy pierścieni* z książek na filmy i, ostatnio, spektakle teatralne. Ktoś mógłby powiedzieć, że filmowe wersje Tolkienowskich opowieści wręcz wyczekiwały na pojawienie się określonych technologii umożliwiających adaptowanie fantazji książkowego świata na ekran kinowy.

Jak wynika z naszego omówienia, zarówno w biologii, jak i w kulturze, sukces replikatora nie jest tożsamy z sukcesem wehikułu. Miernikiem sukcesu replikatora (narracji) jest jego przeżywalność w formie długowiecznych kopii i różnorodnych wersji: to znaczy, że miernikami są trwałość, wielość i zróżnicowanie. Miernikiem sukcesu wehikułu (**adaptacji**) jest zaś jego zdolność do propagowania replikatora, który, by tak rzecz, steruje nim od środka<sup>38</sup>. Tak więc w celu określenia czynników wyznaczających sukces danej **adaptacji** możemy zadać inne pytania od tych, które zazwyczaj zadaje się w interesującym nas kontekście. Między innymi: jak wielu ludzi widziało musical albo grało w grę komputerową, a poprzez wejście w interakcję – zaznajomiło się z adaptowaną narracją? Uderzające jest to, że przy tak zadanym pytaniu stopień wierności względem „oryginału” przestaje być istotny. Tak więc miernikiem sukcesu **adaptacji**, jest jej wystarczalność w propagowaniu narracji, dla której jest wehikułem. Zgodnie z tym powtórzmy, że bierzemy za aksjomat to, że adaptacje są samowystarczalnymi, samodzielnymi tworam, których wartości nie należy oceniać w odniesieniu do adaptowanego dzieła. Naszym celem jest znalezienie nowych sposobów mówienia o **adaptacjach** jako **adaptacjach** – bez odwoływania się do, wprowadzającego w błąd i zaciemniającego, dyskursu wierności. Biologiczna homologia umożliwia nam zadanie nowych i, być może, również innych stosownych pytań (wykraczających poza kryteria jakościowe, o które zazwyczaj troszczy się nauki humanistyczne). Przykładowo chcąc dowiedzieć się, czy jakaś gra komputerowa jest udaną **adaptacją** filmu, powinniśmy zapytać nie o jej wierność

---

<sup>37</sup> Taka idealna izolacja jest czymś niespotykanym i dlatego nie jest niczym zaskakującym, że większość przykładów radiacji adaptacyjnej dotyczy organizmów, które przypadkowo skolonizowały wyspy zamieszkałe jedynie przez kilka innych gatunków.

<sup>38</sup> Dawkins, *The Extended Phenotype*, 114.

względem filmu, lecz raczej poruszyć dziwnie brzmiące zagadnienia typu: jak oraz dla-  
czego adaptacji udało się rozpropagować wiedzę o podstawowej idei narracyjnej?  
Co prawda ustalenie, jak wiele osób „zna” daną historię, może sprawiać problemy,  
ale możemy wnioskować o tym pośrednio, korzystając z mierników zastępczych. Przykła-  
dowo jeżeli sprzedaż książki wzrasta po premierze **adaptacji** telewizyjnej, to zjawisko  
to można potraktować jako jeden ze wskaźników, świadczących o sukcesie **adaptacji**  
(i, co oczywiste, samej narracji). Tak więc liczba sprzedanych biletów do kina lub teatru  
byłaby przy takim podejściu w większym stopniu odczytywana jako wskaźnik uczestnictwa  
aniżeli zysku finansowego. Można by postawić również inne – pokrewne i bardziej szcze-  
gółowe – pytania, przykładowo: jakie znaczenie adaptacyjne posiada wybór aktorów?  
Albo pytanie o umiejscowienie wersji telewizyjnej w innym kraju lub innej epoce niż  
w powieści. Jako przykład może też posłużyć sytuacja, w której podejmuje się decy-  
zję, czy adaptacja filmowa kręcona będzie w plenerach, czy w studiu filmowym. Loka-  
cje plenerowe mogą być bardziej realistyczne w odniesieniu do scenerii powieściowej,  
lecz filmowanie w studiu może być znacznie tańsze. Tym samym – im więcej pozostałych  
w budżecie pieniędzy przeznaczony się na reklamę, tym więcej ludzi w efekcie obejrzy film.  
Tak więc wersja studyjna może odnieść większy sukces ilościowy w propagowaniu narra-  
cji i sprawić, że więcej ludzi się z nią zapozna.

Biologia oferuje jeszcze inny koncept homologiczny w odniesieniu do kulturowej  
adaptacji: fenotyp replikatora może istnieć poza ciałem wehikułu. Zjawisko to znane  
jest pod nazwą fenotypu rozszerzonego<sup>39</sup>. Oddziaływanie tego fenotypu związane jest  
z przeżywalnością replikatora. Przykładowo, w naturze takimi fenotypami rozszerzonymi  
są żeremie. Dla bobrów są to struktury zewnętrzne, jednakże posiadające nieoceniony  
wpływ na ich przeżywalność. Jeśli chodzi o narracje, to pomyślcie o przedmiotach, ta-  
kich jak płyty z soundtrackami, plakaty, reklamy, zabawki dodawane do zestawów w fast  
foodach, artykuły w czasopiśmie czy wywiady z aktorami w telewizji – wszystkie one  
spełniają funkcję popularyzowania narracji. To znaczy zwiększają prawdopodobieństwo  
rozpropagowania replikatora. Im więcej ludzi zobaczy **adaptację** filmową, tym lepiej  
znana stanie się narracja. To jeden z mechanizmów adaptacji<sup>40</sup>.

## VI. O pożytkach i ograniczeniach homologii biologiczno-kulturowej

Środowisko naturalne nie może powodować zmian koniecznych dla adaptacji bio-  
logicznej. Oznacza to, że mutacje są przypadkowe w odniesieniu do kierunku adaptacji  
potrzebnej w danym środowisku. Jedne z nich zawodzą, drugie odnoszą sukces. Kultura  
– w przeciwieństwie do natury – przynajmniej potencjalnie wyznacza kierunek zmian.  
Fakt ten ujawnia różne poziomy złożoności w identyfikowaniu związków przyczynowych,  
które, niewątpliwie, nie mają swoich biologicznych odpowiedników. To znaczy: w wa-  
runkach kulturowych adaptacje wpływają na kulturę, kultura zaś wpływa na charakter

<sup>39</sup> Zob. Dawkins, *The Extended Phenotype*.

<sup>40</sup> Mechanizmy są czymś odmiennym niż funkcje, jakkolwiek, jak widzieliśmy: funkcją adaptowania powieści na film może być docieranie do ludzi, którzy już nie czytają powieści; opowieść musi być wtedy opowiedziana w sposób bardziej akceptowalny i przystępny kulturowo.

adaptacji. Jak ujmują to Luigi Luca Cavalli-Sforza i William Marcus Feldman, w kulturze – w odróżnieniu od biologii – zmiany „tak naprawdę nie są przypadkowe, lecz wprowadzane z myślą o rozwiązywaniu konkretnych problemów”, co sprawia, że są one „celowe i inteligentne”<sup>41</sup>. Innymi słowy, to ludzie zmieniają historie i robią to w określonych celach. Biologia nie może pomóc w analizie tego mechanizmu. A może powinniśmy raczej powiedzieć, że dyskurs biologiczny nie może nam w tym pomóc. To dyskurs kultury (jako skonstruowany w opozycji do „natury”) jest tym, który na pierwszy plan wysuwa intencjonalność w miejsce całkowitej przypadkowości.

Niemniej jednak, pomimo tej znaczącej różnicy, homologia, jaką tu proponujemy, umożliwia spojrzenie z innej perspektywy na niektóre problemy teoretyczne związane z adaptacją, szczególnie zaś w odniesieniu do kwestii wierności jako głównego kryterium wpływającego na ocenę adaptacji. Odejście od dyskursu wartościującego ku dyskursowi opisowemu umożliwia również wysunięcie nowych pytań, takich jak: gdzie przebiega punkt graniczny, po przekroczeniu którego **adaptacja** (jaką dawno temu był *Romeo i Julia*) zostaje uznana za odrębną opowieść? Czy przy próbie odpowiedzi na to pytanie możemy skorzystać z niektórych narzędzi używanych w badaniach pokrewieństw ewolucyjnych organizmów? Przykładowo tak zwana kladystyka jest w biologii analizą filogenetyczną (ewolucyjną), która poprzez badanie wspólnych cech zaawansowanych (gdy dwa organizmy wykazują podobieństwo, ponieważ są spokrewnione) umożliwia ustalenie wspólnego przodka. Związki te opisuje się za pomocą drzew ewolucyjnych, znanych jako dendrogramy (ściślej mówiąc, kladogramy). Jest to technika śledcza, która z powodzeniem stosowana była do badań nad ewolucją języków oraz sukcesów idei w powieściach<sup>42</sup>. Filogenetyczny model myślenia o ewolucji narracji mógłby umożliwić nam identyfikację, który z wielu możliwych wehikułów danej narracji jest jej właściwą formą dziedziczną, a w związku z tym, jaki proces (i produkty) finalnie odpowiada za powstanie określonej **adaptacji**. Dziś przecież z łatwością można zrobić filmową „**adaptację**” *Romea i Julii* – nawet bez konieczności czytania sztuki Shakespeare’a. Tak więc, przykładowo, próbując określić, dlaczego pewne sceny zostały pominięte, musielibyśmy ustalić, czy stała za tym decyzja obecnego adaptatora, czy jego poprzednika. Niemniej jednak to wszystko jedynie sugestie dla przyszłych badań. Proponowana przez nas biologiczna homologia w najoczywistszy sposób umożliwia nam nowy sposób myślenia o sukcesie danej **adaptacji jako adaptacji**. Ponadto otwiera ona możliwość innego sposobu ujmowania sukcesu adaptowanej narracji. W naszych usiłowaniach określenia i zrozumienia tego, co mogłoby konstituować taki sukces z biologicznego punktu widzenia, chcielibyśmy powtórzyć, że to, co nazywaliśmy tu „sukcesem” adaptacji, może i powinno być odróżniane od jej oceny estetycznej (która, zgodzimy się, jest innym sposobem definiowania sukcesu). Wpływ kulturowy i wartość estetyczna rzadko bywały

<sup>41</sup> Cavalli-Sforza i Feldman, *Cultural Transmission and Evolution: A Quantitative Approach*, 66.

<sup>42</sup> Zob. Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History* (London: Verso, 2005). Autor wykorzystuje raczej fenogramy aniżeli kladogramy. Dla zainteresowanych krytyką takiego modelu nauki – zob. W. Ford Doolittle, „Uprooting the Tree of Life”, *Scientific American* 2 (2000): 90–95.

równoznaczne. To samo tyczy się wartości estetycznej i sukcesu ekonomicznego. Naszym głównym celem było heurystyczne wykorzystanie biologicznych koncepcji do uwolnienia teorii adaptacji narracyjnej od pojęciowych ograniczeń i zwodniczych wartościowań dyskursu wierności, a tym samym stworzenie możliwości nowego sposobu myślenia o ludzkim pragnieniu opowiadania i powtarzania pewnych historii; umiejscawiania ich w nieprzystających do nich czasach i miejscach przy użyciu zróżnicowanych mediów. Pół wieku po publikacji *O pochodzeniu gatunków* biologia postrzegana była jako „najbardziej wszechstronna i sugestywna z nauk, której pomysły były tak giętkie i na tyle plastyczne, że poddane odpowiedniemu kształtowaniu gotowe były wypełnić najdrobniejsze zakamarki każdej z form, jakie zostały dla nich przygotowane”<sup>43</sup>. Być może właśnie nadszedł czas, by umożliwić biologii ewolucyjnej raz jeszcze stanie się tak giętką (i pomocną). W zgodzie z tym, co pisał Terry Pratchett: „Opowieści – szerokie, falujące wstęgi ukształtowanej czasoprzestrzeni – powiewały i rozwijały się w całym wszechświecie od początków czasu. I ewoluowały. Najstańsze wymarły, a najsilniejsze przetrwały i z każdym powtórzeniem nabierały mocy...”<sup>44</sup>.

### **Bibliografia:**

- Aunger, Robert. „Conclusion”. W: *Darwinizing Culture: The Status of Memetics as a Science*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Aunger, Robert. „What’s the Matter with Memes?”. W: *Richard Dawkins: How a Scientist Changed the Way We Think*. Red. Alan Grafen, Mark Ridleya. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Barash, David P., Nanelle R. Barash. *Madame Bovary’s Ovaries: A Darwinian Look at Literature*. New York: Delacorte Press, 2005.
- Beer, Gillian. *Darwin’s Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot, and Nineteenth-Century Fiction*. London: Cambridge University Press, 1983.
- Blackmore, Susan. *The Meme Machine*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Bouissac, Paul. „Editorial: Memes Matter”. *The Semiotic Review of Books* 2 (1994).
- Boyd, Robert, Peter James Richerson. *Culture and Evolutionary Process*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- Caroll, Joseph. *Literary Darwinism: Evolution, Human Nature, and Literature*. New York: Routledge, 2004.
- Cavalli-Sforza, Luigi Luca, William Marcus Feldman. *Cultural Transmission and Evolution: A Quantitative Approach*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- Dawkins, Richard. *The Extended Phenotype: The Gene as the Unit of Selection*. Oxford: Oxford University Press, 1982.
- Dawkins, Richard. *Samolubny gen*. Tłum. M. Skoneczny. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2010.

---

<sup>43</sup> Peter Morton, *The Vital Science: Biology and the Literary Imagination* (London-Boston: Allen and Unwin, 1984), 224.

<sup>44</sup> Terry Pratchett, *Wyprawa czarownic* (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2001), 3.



- Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin de siècle Culture*. New York: Oxford University Press, 1986.
- Distin, Kate. *The Selfish Meme: A Critical Reassessment*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Doolittle, William Ford. „Uprooting the Tree of Life”. *Scientific American* 2 (2000).
- Gabora, Liane. „Ideas Are Not Replicators but Minds Are”. W: *Biology and Philosophy* 1 (2004).
- Gatherer, Derek. „Cultural Evolution: The Biological Perspective”. *Parallax* 1 (2006).
- Gavin, Thomas. „Why Ask «Why»: The Importance of Evolutionary Biology in Wildlife Science”. *Journal of Wildlife Management* 55 (1991).
- Gould, Stephen Jay. *The Spread of Excellence from Plato to Darwin*, New York: Harvard University Press, 1997.
- Hull, David, John S. Wilkins. „Replication”. W: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Red. Edward N. Zalta. Dostęp 25.02.2020. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2005/entries/replication/>.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- Jill, Levenson. „Introduction to Romeo and Juliet”. W: William Shakespeare, *Romeo and Juliet*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Lawson, Mark. „Books for the Beagle-eyed”. *The Guardian* 11 (2005).
- Moretti, Franco. *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*. London: Verso, 2005.
- Moretti, Franco. „The Slaughterhouse of Literature”. *Modern Language Quarterly* 1 (2000).
- Morton, Peter. *The Vital Science: Biology and the Literary Imagination*. London: Allen & Unwin Australia, 1984.
- Pratchett, Terry. *Wyprowa czarownic*. Tłum. Piotr Władysław Cholewa. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2001.
- Ruse, Michael. *Darwinism and its Discontents*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge, 2005.
- Smith, Barbara Herrnstein. *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.
- Stam, Robert. „Introduction: The Theory and Practice of Adaptation”. W: *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, red. Robert Stam. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- Tooby, John, Cosmides Leda. „Does Beauty Build Adapted Minds? Toward an Evolutionary Theory of Aesthetics, Fiction and the Arts”, *Substance* 94–95 (2001).
- Watt, Ward B. „Adaptation, Fitness and Evolution”. W: *International Encyclopedia of Social and Behavioral Sciences*. Red. Neil. J. Smelser, Paul B. Baltes. Amsterdam: Pergamon, 2004.
- Whipp, Glenn. „Director Remains Faithful to Harry”. *Toronto Star* 21 (2002).



Jacek Bodzak, *Dogonić wspomnienia*