

Ontologisk transgression i *Adaptation*

Om filmen, fiktionen, teksten og tilværelsen

Helle Thorsøe Nielsen

(f. 1977), ph.d.-stipendiat ved Kultur og Globale Studier på Aalborg Universitet. Cand. Mag. i dansk. Medredaktør af formidlingstidsskriftet *Kulturkapellet*. Arbejder på et ph.d.-projekt om globale og transnationale diskurser i dansk film med særligt fokus på æstetiske manifestationer af kulturel identitet. Primære interesseområder er film, kulturanalyse, fiktionssontologi og -æstetik.

Om at være en virkelig kliché...

"Do I have an original thought in my head? [...] Life is short. I need to make the most of it. Today is the first day of the rest of my life. I'm a walking kliché". Med disse ord starter *Adaptation* (2002).

I filmen følger vi fire personer og deres forhold til livet og skrivning. Hovedpersonen er Charlie Kaufman, der bor sammen med sin tvillingebror Donald Kaufman – begge manuskriptforfattere. Filmen handler om Charlies skriveblokada i forbindelse med adaptationen af forfatteren Susan Orleans bog *The Orchid Thief* (1998) til film. Præcis som Charlie ikke kan komme ud af sin skriveblokada, formår han heller ikke at forandre og leve sit liv. Donald derimod beslutter spontant at arbejde på et manuskript, får succes og en smuk kæreste. *The Orchid Thief* handler om Susan Orleans møde med orkidetyv og -avler John Laroche. Susan hungrer efter at forandre sit liv og føle ægte brændende passion for noget. Hun formår også kun at skrive om livet. Laroche derimod er et dybt passioneret menneske, hvis begivenhedsrige liv gøres til materiale for både en bog og en film.

Via voice-over hører vi helt i begyndelsen af *Adaptation* Kaufmans indre monolog, hvor han slår fast, at han er en omvandrende kliché – uddrag citeret ovenfor. Klichéen tematiseres således eksplícit, men som figur løber den deslige på ironisk og selvironisk vis

gennem hele filmen. Et eksempel er senere i ovennævnte voice-over, hvor det lyder fra Charlie "I need to fall in love". Hvorfor har han brug for at blive forelsket? Fordi han er hovedpersonen i en Hollywood-film naturligvis. Og ganske passende viser han sig lidt senere netop at være forelsket i Amelia. En Hollywood-film indeholder så godt som altid en kærlighedshistorie af en slags. Og her i *Adaptation* bruges denne kliché altså selvparodisk og humoristisk – og det reflekteres eksplicit af filmen selv.

Ved at indsætte sig selv som hovedperson i sit manuskript til en fiktionsfilm og ved at fremhæve klichéen i den fiktive Charlie Kaufmans indre monolog slår den empiriske Kaufman allerede her fra starten af filmen en stærk og bevidst metafiktionel modus an.

Den indledende sekvens i filmen byder også på en intertekstuel reference til *Being John Malkovich* (1999), i form af et besøg på settet under optagelserne til filmen, som Kaufman ligeledes har skrevet manuskriptet til. Sekvensen er interessant, fordi vi her både møder virkelighedens instruktør og skuespiller John Malkovich og fiktionens manuskriptforfatter Charlie Kaufman i form af skuespilleren Nicholas Cage. Hermed kolliderer den ontologiske grænse mellem fiktion og virkelighed, mellem *tekst* og *kontekst*. Ligeledes bringes *mediering* af tekst og kontekst gennem niveauskredet og selve scenen fra filmsettet på banen som et gennemgående tema i filmen. Og disse aspekter – *intertekstualitet*, *(re)mediering* og *metafiktion* er helt centrale for resten af filmen.

Jeg vil i det følgende belyse filmens transgressive praksisser via implementeringen af en arbejdstypologi over selvrefleksive metafiktionelle transgressionsformer.

Metafiktionelle transgressionsformer

En fiktionsfilm består af en lang række tekstuelle niveauer. Edward Branigan skelner mellem et *diegetisk* og et *ikke-diegetisk* niveau. Diegesen er det, der sker i filmens tid og rum, som karaktererne er i stand til at opfatte; altså det implicerede rumlige, temporale og kausale system, der potentielt er tilgængeligt for, og forankret i, en given person i en film. Det ikke-diegetiske niveau er det, der kun er henvendt til publikum, som fx kapiteloverskrifter og underlægningsmusik (Branigan, 1992, s. 35). Hertil kan så føjes et ekstra-diegetisk, som er filmens kommunikative kontekst, der står i dialektisk relation til filmen. En tekst består altså af *die-*

gese og *ikke-diegese*, og verden i forhold til teksten kan betegnes *kontekst* eller *ekstra-diegese*.

Ove Christensen inddeler endvidere tekster ud fra deres virkelighedsaspiration, altså deres stræben i forhold til det ekstra-diegetiske niveau (Christensen i Dorfman, 2004). Han arbejder her med tre typer aspiration: assertive af 1. grad (faktatekster), 2. grad (fiktionstekster) og 3. grad (selvrefleksive tekster). Disse tre kategorier af tekster kan overlappende, hvilket sker i vidt omfang i vor tids mange hybridtekster. Selvrefleksive elementer i tekster har med en transgressiv bevægelse fra diegesen til det ikke-diegetiske og/eller det ekstra-diegetiske niveau at gøre. Betegnelsen *transgression* indikerer således, at fiktionens illusoriske niveau overskrides i en intentionel bevægelse.

Jeg vil foreslå følgende former for intentionelle selvrefleksive metafiktionsformer i fiktionelle tekster: *Intertekstuel transgression*, *Parasitær transgression*, *Æstetisk transgression*, *Pragmatisk transgression* og endelig *Ideologisk transgression*.

Intertekstuel transgression er en bred kategori, der dækker enhver form for intertekstuel reference fra direkte citat over diskret allusion til indskrivning i genre-, stil- og modustraditioner af alle slags. Intertekstuelle digressioner kan dermed også orientere sig mod både det diegetiske, det ikke-diegetiske og det ekstra-diegetiske niveau i en tekst.

Ved en *parasitær digression* forstås en form for tværverdslig identitet mellem en fiktiv og virkelig person, fx Napoleon, et geografisk sted, en historisk begivenhed eller lign. Lubomir Doležel er i *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds* (1998) inde på dette forhold. En *parasitær transgression* er konkret og refererer på én gang til diegesen og den ekstra-diegetiske omverden (Doležel, 1998, s. 18)¹.

Æstetiske *transgressioner* sætter fiktionens konstruktion i fokus via en så ekspliciteret brug af fiktionelle virkemidler, at æstetikken ikke blot etablerer et fiktivt univers, men gør opmærksom på sin egen konstruktion. Oftest er de altså på én gang både medvirkende til at skabe en films illusoriske og refleksive niveau. De går fra det fiktive univers som diegese til konstruktionen af diegesen. Under denne kategori hører eksempelvis *mise-en-abyme*-figuren og særligt iøjnefaldende stiltræk af enhver slags.

Pragmatiske transgressioner indikerer, at filmen er bevidst om sin egen kommunikationssituation, og de retter sig mod den eks-

tra-diegetiske verden fra enten det diegetiske eller det ikke-diegetiske niveau. Eksempler kan være titelblade, særlig brug af voice-over, heterodiegetisk musik og mere eller mindre direkte seerhenvendelser.

Ideologiske transgressioner er ligesom de parasitære inspireret af Doležel, som anvender betegnelsen *imaging digressions*: "Imaging digressions are embedded in the fiction text but express opinions (beliefs) about the actual world. [...] The semantics of these digressions is determined by the fact that they claim validity in the actual world" (Doležel, 1998, s. 27). Ideologiske transgressioner er kendetegnet ved en vis grad af abstraktion. De er ladet med holdning, og er altså ideologiske. De både orienterer sig mod og kræver validitet i det diegetiske univers og den ekstra-diegetiske omverden. Derudover kan disse digressioner have større eller mindre rækkevidde, idet de kan have fokus på et enkelt menneske, en mindre gruppe, over en større gruppe mennesker eller forhold til hele Menneskeheden med stort M og hele verden. Ligeledes kan de være mere eller mindre alvorligt og magtpåliggende ment – altså intensiteten kan variere. De ideologiske digressioner er ofte nøgler til en teksts holdning og evt. budskab.

De fem kategorier er først og fremmest tænkt som et praktisk non-rigide arbejdsredskab til brug ved analyse af fiktionelle filmtekster. Kategorierne er ikke hinanden uafhængige, men overlapper tværtimod betydeligt i visse henseender. I forhold til *Adaptation* giver det god mening at begynde med de intertekstuelle transgressioner, fordi de er dominerende i filmen og helt centrale for en blotlægning af filmens tematik.

Intertekstuelle transgressioner

Først og fremmest forholder *Adaptation* sig eksplicit til Orleans bog *The Orchid Thief*, som den er en adaptation og en om- / videredigtning af. Filmen tematiserer adaptationsprocessen. Referencen til *The Orchid Thief* er både til det diegetiske, det ikke-diegetiske og det ekstra-diegetiske niveau. Vægten er med hele det ene narrative spor, hvor vi følger Orlean og Laroche lagt på det diegetiske niveau, og indholdssiden af Orleans bog. Imidlertid er der lagt lige så meget vægt på det ekstra-diegetiske niveau, idet Orleans forfatterrolle tematiseres ligesom hendes (frit opdigtede) privatliv via fx den parodiske sekvens med Orlean, hendes mand og deres sofistikerede

og intellektuelle New Yorker venner drages ind i filmens diegetiske niveau. En af filmens pointer synes netop at være, at tekstens grænser flyder ud i virkeligheden, og virkeligheden ind i teksten. Biografiske facts og personer gøres kontinuerligt til fiktion i dette deliriske potpourri fra Kaufman, hvorved grænsen mellem de tre diegetiske niveauer flyder ud.

I filmen går Charlie til adaptationsopgaven fast besluttet på at være tro mod Orleans originale fortælling og stil, som han finder smuk, indsigtfuld og bevægende. Under samtalen med Valerie kalder han det for "great, sprawling New Yorker stuff", og han ytrer, han vil "lade filmen eksistere" frem for at være "kunstigt plot-dreven". Han ønsker at lave en film "bare om blomster". Imidlertid render han ind i en skriveblokada af rang, og i sin frustration citerer han senere fra en boganmeldelse af *The Orchid Thief* til sin agent: "There's not nearly enough of him to fill a book, so Orlean digresses in long passages". Blah, blah, blah. "No narrative really unites these passages". "New York Times Book Review. I can't structure this. It's that sprawling New Yorker shit".

Orienteringen mod *The Orchid Thief* fremstår altså dobbelt i filmen, idet bogens stil og struktur både hyldes og problematiseres. Det gør det svært at fastholde og gennemskue filmens holdning til Orleans bog. Forholder den sig anerkendende eller parodierende til hendes værk? Mit bud er, at den først og fremmest bruger bogen som materiale mere end den tager bogen seriøst og virkelig forholder sig til den. En holdning, der imidlertid kommer klart til udtryk i filmen, er, at adaptationer kan være kreative nyfortolkninger og udviklinger af værker. Et budskab, der står i skærende og satirisk kontrast til det gængse Hollywoods mangfoldige adaptationer, der primært er underlagt kommercielle frem for kunstneriske eller kreative ambitioner.

En anden eksplicit reference er til manuskript-guru Robert McKee, som Charlies tvillingbror Donald er inkarneret tilhænger af. Da Donald bringes til New York for at hjælpe Charlie ud af sin tiltagende og invaliderende skriveblokada, pointerer han, at han føler Charlie har overset noget – og det tør nok siges! De to brødre opdager billeder af en nøgen Orlean på Laroche's hjemmeside, og herefter går det pludselig stærkt. De opdager deres forhold og det grønne euforiserende stof, de udvinder af orkideerne. Det hele kulminerer med dem alle fire ude i sumpen, hvor Orlean insisterer på at slå Charlie

ihjel, så han ikke afslører hendes hemmelighed. Charlie lærer den "profound life lesson", at man er, hvad man elsker, og ikke, hvad der elsker en, og der bringes en deus ex machina i form af en krokodille, der pludselig dukker op, og på et øjeblik dræber Laroche. En deus ex machina er en ingrediens, som McKee på det kraftigste advarer mod at anvende. Ligeledes er vi i denne afslutningssekvens vidner til skyderier og en biljagt, der resulterer i Donalds død. Således følger vi altså udviklingen af manuskriptet fra (ønsket om) originalitet til formelagtig ploddreven kliché.

Filmen slutter med Kaufmans voice-over, mens vi ser ham i sin bil efter en frokost med Amelia, hvor han har fortalt hende, han elsker hende. Han er fyldt af håb for både sin egen personlige fremtid og for sit filmmanuskript, som han atter tager magten over, idet voice-overen, som McKee afskyr, får det sidste ord. Kaufman er bevidst om sit brud med McKee her, idet han siger: "Shit that's voice-over, McKee would not approve. [...] Oh, who cares what McKee thinks, it feel right".

Referencen til McKee er, præcis som filmens forhold til Orleans bog, svær at blive klog på. På den ene side er rettetheden klart *imod* McKee og den ploddrevne og formelagtige film, som han repræsenterer for Charlie. Charlie udtrykker dette kort og præcis ved at bruge udtrykket *modelfty*. Imidlertid følger Charlies manuskript og *Adaptation* jo en lang række af McKees principper, om end der anvendes voice-over og inkorporeres en deus ex machina. McKee både parodieres og efterleves i *Adaptation*. Selvom Charlie afslutningsvist tager kontrollen over sit manuskript tilbage, så har det jo bevæget sig fremad takket være Donald og McKee. Derfor er kommentaren om, hvem, der bekymrer sig om, hvad McKee mener, også paradoksal. I *Adaptation* er der tale om både parodi af McKee og selvparodi over brugen af hans ideer, ligesom der er tale om regulær anvendelse af en række af hans principper. En tilsvarende dobbeltpositionering ses også i filmens parasitære transgressioner.

Parasitære transgressioner

I *Adaptation* er den fiktionelle manuskriptforfatter Charlie Kaufman, der har en pendant i virkelighedens manuskriptforfatter Charlie Kaufman, en parasitær transgression. Den fiktionelle Kaufman tematiserer, at han skriver sig selv ind i sit manuskript, og dette fremstilles som et tegn på håbløs narcissisme og selvopslugthed i den helt store stil. Det ses af Charlies ansigtsudtryk, da situationen går op for ham, og han kalder også direkte sig selv solipsistisk, narcis-

sistisk og selvopslugt. Imidlertid gør den empiriske Kaufman rent faktisk præcis det samme i *Adaptation*, som hans fiktionelle pendant i filmen gør i desperation. Selvironien og –parodien er særdeles tydelig, men også tvetydig.

Udover Charlie Kaufman kan folkene i sekvensen med scenen på settet til optagelserne af *Being John Malkovich* nævnes. Endvidere har vi forholdet mellem virkelighedens empiriske Susan Orlean og John Laroche og fiktionens. Og slutteligt kan jeg nævne forbindelsen mellem fiktionens og virkelighedens Robert Mckee, Valerie Thomas og Charles Darwin. Alle disse er eksempler på åbenlyse og intentionelle tværverdslige identiteter. Det interessante er, at der selvsagt ikke er tale om et 1:1-forhold. I stedet er der tale om de empiriske Jonze og Kaufmans frie fortolkninger og udlægninger af virkeligheden og overførsel af denne til fiktion. Der er både en tilstræbt dokumentarisme og realisme i de parasitære digressioner, der klart signalerer, at forbindelsen mellem fiktionen og verden i en vis udstrækning er biografisk. Der er dog ingen tvivl om, at fremstillingen af de fiktionelle personer både er farvet af den empiriske Kaufmans subjektive ideologiske holdninger såvel som digteriske og kreative frihed i forhold til at skabe et stykke seerværdig fiktion. Filmen placerer sig på den måde et ikke nærmere defineret sted mellem virkelighed og fiktion, og den leger konstant på kanten af den hårfine grænse mellem de to.

Et finurligt aspekt i relation hertil er den falske parasitære transgression som den fiktionelle Charlies tvillingebror Donald udgør. Den fiktionelle karakter Donald Kaufman er nævnt i credits til filmen – *in loving memory of Donald Kaufman* – og han figurerer på det udgivne manuskript – *Kaufman & Kaufman, 2002*. Endvidere blev han både nomineret til en Oscar og en Academy Award trods det faktum, at den empiriske Charlie Kaufman ikke har, og aldrig har haft, en tvillingebror (IMDB opslag: Donald Kaufman og Wikipedia opslag: Donald Kaufman). Sørensen betegner ham *paper author* med en term hentet fra Patrizia Waugh, og han nævner yderligere, at hverken Charlie Kaufman eller Spike Jonze klart har villet indrømme, at den fiktionelle Donald Kaufman aldrig har haft en pendant i form af en Donald Kaufman i den empiriske virkelighed (Sørensen i Nicholas & Riber Christensen, 2005, s. 65). Herved nedbrydes ikke blot ontologiske grænser på filmens indre diegetiske og det ikke-diegetiske niveau. Her går grænsenedbrydningen helt ud i

det ekstra-diegetiske niveau. Virkeligheden fiktioniseres, idet fiktionen tages for pålydende i virkeligheden. Donald findes ikke i en reel fysisk empirisk version trods det, han krediteres og efterfølgende nomineres, og sågar lever videre udenfor filmens umiddelbare rum i form af hans egen hjemmeside i Cyberspace. Et bemærkelsesværdigt fænomen – Hvor verden almindeligvis gøres til fiktion, så gøres fiktionen i tilfældet med Donald her (næsten) til virkelighed.

Æstetiske transgressioner

Adaptation byder på en lang række iøjnefaldende æstetiske transgressioner. Der er betydelige skred i filmens diegetiske niveauer og vidensdistributionen påkalder sig ligeledes opmærksomhed for blot at nævne to områder. Strukturelt set er det interessante i den henseende, at seeren gennem den flerstrengede komplekse narrative struktur bringes til at reflektere over filmens struktur frem for automatisk og selvfølgelig at acceptere og forstå den – fordi den ligner de fleste andre Hollywood-films. Jeg vil endvidere fremhæve tre andre former for æstetisk transgression.

Gennem filmens første store del har historien i *The Orchid Thief* været fremstillet som afsluttet og færdig, men idet forholdet mellem Orlean og Laroche bringes ind i Kaufmans adapterende nutid, bliver historien med ét helt åben. Hermed tematiserer *Adaptation* på subtil vis, det forhold, at alle tekster er åbne størrelser, der lever videre efter, at bogen eller filmen er udgivet. En anden form for æstetisk transgression i filmen relaterer sig til brugen af voice-over. Den er et virkemiddel til at tydeliggøre de diegetiske niveauer og skiftene imellem dem i forhold til hinanden. En anden funktion voice-over'en spiller i filmen er slet og ret at pege på filmen som en konstruktion. Virkemidlet anvendes så eksplicit og hyppigt i filmen, at seeren nærmest ikke kan undgå at lægge mærke til det, hvorved illusionen brydes og refleksionen over konstruktionen uvilkårligt træder i stedet.

En anden æstetisk transgression, der skal omtales, er brugen af symboler. Det gennemgående symbol i *Adaptation* er orkideen, som for det første er halvt om halvt en parasit, idet den er fæstnet og gror på en anden plante, men får sin næring fra regnen og luften. Det er præcis som Kaufmans film gror ud ad Orleans bog, Orleans bog af Laroche's liv, mens Orlean selv på parasitær vis snylter på Laroche og hans passion. Filmen udtrykker selv dette forhold, idet Laroche

på et tidspunkt siger til Orlean, at hun er ligesom alle andre, der vil suge livet ud af ham. Et andet karakteristikum ved orkideen er, at den er utrolig villig til at adaptere til sine omgivelser. Symbolikken går altså fra natur over tekst til menneskeliv. Analogien mellem adaptation i planteverdenen og menneskeverdenen fremgår tydeligt af følgende replikudveksling mellem Orlean og Laroche:

Laroche: "Do you know why I like plants? 'Cause they're so mutable. Adaptation is a profound process. It means you figure out how to thrive in the world"

Orlean: "Well it's easier for plants, I mean, they have no memory. You know, they just move on in whatever sense. To the person adapting it is almost shameful just like running away"

Orkidesymbolet bevirker, at de tre dimensioner – natur, tekst og menneskeliv – belyser og bringes i forbindelse med hinanden i filmen. Brugen af orkideen som symbol er så ekspliciteret og tydelig, at filmen peger på sin egen brug af symbolet.

Det samme gælder for Oruborus-symbolet. Kaufman omtaler Oruborus-figuren, da Donald fortæller om sin kærestes tatovering af en slange, der bider sig selv i halen. Slangen er en mytisk figur kaldet Oruborus, og selvom den kun eksplicit optræder i den omtalte sekvens, så synes den at tjene som et symbol på filmens grundlæggende struktur og på Charlies selvopslugthed og narcissisme. Charlie kan ikke se forbi sit eget liv i sin adaptation af *The Orchid Thief*, og han investerer derfor sig selv utrolig meget i sit manuskript. Tilsvarende kan man sige om den empiriske Kaufman, at han på selvparodisk vis fremstiller sig selv som ganske og aldeles selvopslugt og navlepilende, idet han vælger med *Adaptation* at fremstille sin egen kreative adaptationsproces af Orleans bog til film, hvilket også reflekteres selvbevidst i filmen, hvor den fiktionelle Kaufman siger "I'm insane, I'm Oruborus, I've written myself into my script".

De diegetiske niveauer spejler hinanden, ligesom natur, tekst og menneskeliv gør det gennem orkideen som symbol og tematiseringen af adaptationsbegrebet. Ligeledes gør Oruborus-figuren sammen med de andre virkemidler opmærksom på denne selvspejling, og ikke mindst på den selvfordybelse og opslugelse, der ligger i spejlingen. Symbolerne står hermed som den ultimative

selvrefleksive tematisering af den struktur og de temaer, der udgør filmteksten *Adaptation*.

Imidlertid beskæftiger filmen sig også med sig selv som kommunikativ tekst, hvilket ses af dens pragmatiske transgressioner.

Pragmatiske transgressioner

Sekvensen på settet til *Being John Malkovich* henleder seerens opmærksomhed på pragmatiske aspekter af filmskabning, idet den sætter fokus på filmens konstruerede karakter, og bringer afsender-siden i kommunikationen mellem tekst og afsender/modtager i hu.

I titelsekvensen stifter seeren bekendtskab med en sort skærm og Kaufmans voice-over, hvori han omtaler sig selv som en kliché. Dette kan ses som en formmæssig pointering af modtagersiden i kommunikationssituationen. Seeren holdes hen i en form for suspense omkring, hvem stemmen tilhører, og hvilket rum, den befinder sig i. Titelsekvensen tjener selvfølgelig det formål, at fokus er 100 % på Kaufmans voice-over, men samtidig holder den seeren hen, og man kan sige, at den er en selvbevidst ironiseren over seerens – pragmatisk set – passive og afventende rolle som modtager. Andre tydelige eksempler på pragmatiske digressioner er de små titelblade med person-, tids- og stedsangivelser, der optræder momentvis i filmen. Titelbladene er udtryk for filmens bevidsthed om dens kommunikationssituation, hvor seeren skal kunne følge med i handlingsforløbet og springene i dette.

Endelig kan filmens tematisering af medier og remediering ses som pragmatiske transgressioner. Filmen byder på utallige billedindstillinger, hvor medier af forskellig art visuelt sættes i fokus. Jeg kan i flæng nævne computere, telefoner og websider, Charlies skrivemaskine og hans diktafon, Laroches bilradio og hans lydbånd med Darwins skrifter, Kaufmans avis med fotografiet af Cornelia, hans eksemplar af *The Orchid Thief* med fotografiet af Orlean. I det hele taget optræder bøger hyppigt i billedet. Endvidere findes der utallige referencer til filmmediet i *Adaptation*. De to brøders filmmanuskripter er interessante i den sammenhæng, fordi de – fx sammen med lydbåndet af Darwins skrifter – tematiserer det vigtige aspekt ved remediering, at medierne gensidigt gør brug af og kontinuerligt opsluger hinanden. Samlet set pointerer de mange pragmatiske transgressioner selvbevidst, at filmtekster er mediebundne og indgår i kommunikationssituationer.

Ideologiske transgressioner

Af ideologiske transgressioner er der adskillige: knyttet til fx Robert McKee, Hollywoods filmindustri, New Yorks intellektuelle miljø, Susan Orlean og Charlie selv. Alle bærer imidlertid præg af tvetydighed og ambivalens. Intentionaliteten er med andre ord ikke entydigt dette eller hint ideologiske standpunkt. Gennem sin legende brug af kliché-figuren og sin konstante parodi og selvparodi glider Kaufman mere eller mindre af på alle former for kritik, og placerer sig midt i et ironisk og selvironisk ingenmandsland.

Overordnet set tematiserer filmen – med fokus på den kreative proces fra bog til film – dialogen mellem medier og den kreative skriftproces i relation hertil. Filmen insisterer i relation hertil på en menneskelige mellemkomst mellem medieudtryk og virkelighedsindhold, mellem tekst og verden, mellem formidling af historier og mellem medier. Det fremgår af Orleans og Kaufmans fortolkende, formidlende og selvinvesterende roller. Således er vi ideologisk set langt fra Baudrillards anskuelse af verden som ren simulacrum eller for så vidt fra Julia Kristevas og Ferdinand de Saussures anskuelse af sproget som et nærmest selvkørende og selvrefererende system.

Adaptation er først og fremmest en underholdende, legende og selvrefleksiv film, der gennem en række forskellige strategier og virkemidler viser sin egen konstruktion og sin medialitet. Filmen tematiserer sin kreative tilblivelsesproces og herunder det i det 21-ende århundrede i stigende grad intrikate forhold mellem fiktion og virkelighed, tekst og verden.

Noter

- 1 Betegnelsen *parasitær transgression* er løst inspireret og udsprunget af Hillis Millers essay "The Critic as Host" (1986), hvori han skriver: "Is a citation an alien parasite within the body of the main text, or is the interpretive text the parasite which surrounds and strangles the citation which is its host? [...] Or can host and parasite live happily together, in the domicile of the same text, feeding each other or sharing the food?" (Miller i Adams, 1986, s. 452). Dolezels *rigid* såvel som *non rigid designers* låner liv fra virkeligheden, som Millers tekst låner liv fra en anden tekst gennem citering, og virkeligheden ændres ligeledes gennem denne proces. Alle fiktionelle fremstillinger af Napoleon er med til at ændre og forme det ikke-fiktionelle syn på den historiske personlighed.

Referencer

- Adams, H.**, ed., 1986. *Critical Theory Since 1965*, Florida State University Press: USA.
- Branigan, Edward**, 1992. *Narrative Comprehension and Film*, Routledge: London & New York, UK & USA.
- Doležel, Lubomir**, 1998. *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, The Johns Hopkins University Press: Baltimore and London, UK.
- Dorfman, Ben**, ed. 2004. *Culture, Media, Theory, Practice – Perspectives*, Media and Cultural Studies 3, Aalborg Universitetsforlag: Aalborg, DK.
- IMDB (Internet Movie Data Base). Opslag: *Donald Kaufman*. [online] Available at: www.imdb.com/name/nm0442134 [Accessed 14 August 2006].
- Kaufman, Charlie & Kaufman, Donald**, 2002. *The Shooting Script – Adaptation*, NHB Shooting Scripts, Nick Hern Books: London, UK.
- McKee, Robert**, 1997. *Story – Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*, Regan Books/Harper Publishers INC: New York, USA.
- Orlean, Susan**. 1998. *The Orchid Thief*, Vintage: UK.
- Wikipedia, the free encyclopedia. Opslag: *Donald Kaufman*. [online] Available at: www.en.wikipedia.org/wiki/Donald_Kaufman [Accessed 17 July 2006].