

Szegedi Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar
Irodalomtudományi Doktori Iskola

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ TÉZISEI

Dragon Zoltán

Tennessee Williams Hollywoodba megy, avagy a dráma és film dialógusa

Szeged

2010

A disszertáció témája és célkitűzései

Bár a filmadaptáció egyidős a filmmel mint médiummal, elméleti és kritikai téren meglehetősen lemaradás látszik a burjánzó filmelméleti területekhez viszonyítva. Disszertációm Tennessee Williams munkásságát hívja segítségül azért, hogy rámutasson a jól láthatóan stagnáló elméleti-kritikai diskurzus problémáira, amelyek napjainkban is jellemzik és meghatározzák az adaptáció tudományos helyét és recepcióját. A problémák azonosítását követően a rendelkezésre álló, releváns elméleti keretek működtetésével a felmerülő kérdéseket gyakorlati példák segítségével új megvilágításba helyezve egy produktív, mind a filmelmélet, mind pedig az irodalomelmélet számára hasznos értelmezési lehetőséget (vagy még inkább, lehetőségeket) kívánok felmutatni, valamint Williams műveinek vizsgálatán keresztül kijelölni egy rugalmas elméleti-kritikai metodológia kereteit.

Egy furcsa, kísérteties jelenségből indultam ki disszertációm elején, melyet egy adaptációelméleti trópus demetaforizációjaként értelmeztem. A csontváz, amely a *Múlt nyáron, hirtelen* című Tennessee Williams filmadaptációban jelenik meg (rendezte: Joseph L. Mankiewicz, 1959), egyrészt nincs jelen az azonos című drámában, másrészt kiemelkedően fontos pillanatokban és helyszíneken jelenik meg, harmadrészt pedig minden alkalommal teljességgel heterogén diegetikus környezetéhez viszonyítva. Ez a kísérteties jelenség a vizsgálat alapján jelentős implikációkkal bír mind az adaptációelmélet, mind pedig az összehasonlító elemzés gyakorlatának vetületében. Gyakorlati célom az volt, hogy bebizonyítsam, hogy a vizsgált szövegek (dráma és film) kapcsolata a mediális törés következtében nem elemezhető a hagyományosan elképzelt „forrásszöveg és átdolgozása” reláció időbeli aszimmetriájában, csakis szimultán jelenlévőkként, az adaptáció áthágási aktusaként körvonalazódó intermediális térben. Ez az intermediális tér indítja be a két szöveg dialógusát, mely felfedheti az adaptáció mechanizmusát, és alapul szolgál adott szövegek illetve szövegi részek konkrét értelmezéséhez. Tulajdonképpen az áthágás során kialakuló intermediális (és intertextuális) feszültség táplálja azt a dialógust, melynek meghatározása illetve feltérképezése volt elméleti célom. A strukturalizmust idéző hűségkritikai skatulyák

ellenében, illetve az értékvelen alapuló adaptációelméleti és -kritikai rendszer alternatívájaként egy rugalmasabb keretet igyekeztem kidolgozni, mely adott adaptációs helyzetekre alkalmazva az adott textuális és intertextuális körülményeket a legmesszebbmenőkig figyelembe veszi.

Az adaptációban megjelenő *mediális törés* elnevezésének bevezetésével azt a virtuális törésvonalat kívánom megjelölni, amely az egyes médiumok specifikumai által kijelölt határon történő áthágás következtében jön létre. Amikor irodalom és film kapcsolódik össze az adaptáció ürügyén, akkor két teljesen különböző specifikum-halmaz találkozik, melyek dialógust alakítanak ki egymással. E dialógus csakis a mediális határok áthágásának révén alakulhat ki, de ugyanezen áthágásból táplálkozva működhet eredményesen. A két (vagy több) mű így egy különleges, mediális határokon túllépő intertextuális kapcsolatba kerül egymással, melyek ütközőpontja, vagyis a mediális törés virtuális vonala, egyfajta intermediális térként értelmezhető.

A disszertáció elméleti magvát alkotó *dialógus* fogalma Mihail Bahtyintól származik, és eredetileg azt a szövegfelfogást jelentette, amely szerint mindenegy szöveg más szövegek találkozási pontja, vagyis egy adott szöveg sohasem csak és kizárólag önmaga, hanem eleve utal más szövegekre is vagy táplálkozik azokból (például tudatos vagy tudattalan idézetek formájában). Ez a szövegfelfogás azt is jelenti, hogy a szöveg csak és kizárólag más szövegekkel együtt, mintegy dialógusban létezhet. A dialógus egészen pontosan egy kijelentés más kijelentésekhez való alapvető, szükségyszerű, elengedhetetlen kapcsolatát jelenti.¹ Ez a definíció a szöveget mint kijelentést interaktív entitásként kezeli, melynek így alapvetően jellegzetessége, sőt ontológiai feltétele az, hogy dialogizálnia kell más, valamilyen módon hozzá kapcsolódó szövegekkel. Ezen túlmenően bármilyen verbális (vagy non-verbális) kijelentéstétel "elkerülhetetlenül más, előző kijelentéstételek felé orientálódik, melyek ugyanazon szférában keletkeztek, származzanak bár egyazon vagy más szerzőtől."² Ennek fényében egy dialogikus megközelítésnek jelen kontextusban figyelembe kell vennie több rendező illetve filmkészítői csoport Tennessee Williams-adaptációját is annak érdekében, hogy a

¹ Robert Stam et alii. *New Vocabularies in Film Semiotics*, London: Routledge, 1992., 203.

² V. N. Voloshinov (Mihail Bahtyin) *Marxism and the Philosophy of Language* (ford. L. Matejka és I. R. Titunik), Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986., 95. (Saját fordítás.)

lehető legátfogóbb vizsgálatot tudja produkálni, amely rá tud világítani a dialógus interaktív, intertextuális, illetve intermediális természetére, hogy eddig feltáratlan interpretációs módozatokra hívja fel a figyelmet.

Ez a feltáratlan aspektus furcsamód már az eredeti bahtyini felfogásnak is inherens része. Erre a nem igazán idézett nüanszra Robert Stam hívja fel a figyelmet:

A dialogizmus nem csupán a relatíve durva vagy egyértelmű argumentáció formáiban utal egy szöveg és annak másikkal kapcsolatára [...] hanem ennél sokkal szerteágazóbb és kifinomultabb módokon, melyeknek a kimondatlan illetve a kikövetkeztetni való dolgokhoz van közükhöz.³

A dialogizmus definíciójának ezen része egyértelműen hiányzik akár a Julia Kristeva által magyarázott intertextualitás⁴, akár a Gérard Genette által megfogalmazott transztextualitás⁵ fogalmából. Ebben az értelemben véve miközben a dialógus olyan hivatkozási hálóra mutat rá, melyet a szövegek nyilvánvalóan osztanak, így részesei annak, addig egyfajta elrejtő mechanizmusként is funkcionál. Pontosan az a rejtett és elrejtő mechanizmus releváns a mediális törés tekintetében, mivel a törés nem más, mint egy intermediális tér betüremkedése a szövegbe, melyet a drámai illetve a filmes reprezentációs mechanizmusok aztán a reprezentáció működésének biztosítása érdekében elfednek.

A dialógus fogalmát Stam vezette be a filmelméletbe – megfogalmazására nagyrészt támaszkodva, szabadon úgy használom a terminust, mint egy elméleti keretet, amely egy adott szöveg értelmezésében a legrugalmasabb eszköz ahhoz, hogy a szöveget potenciálisan formáló más szövegeket is bevonja az olvasatba. Ebbe persze az is belefér, hogy az a bizonyos szöveg visszafelé is formál: hiszen az értelmezésbe bevont szövegek is formálódnak az én eredetileg feltárni kívánt szövegem által. Minekutána ez a foratókönyv egy aktív, állandóan formálódó intertextuális kapcsolatot ír le, kimondható, hogy mindkét szöveg (dráma és film) magában hordozza a másik jegyeit. Tulajdonképpen ez az intertextuális kapcsolat világít rá arra a problémára, amelyet a mediális törés és az

³ Robert Stam. *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989., 14. (Saját fordítás.)

⁴ Julia Kristeva. „A szövegstrukturálás problémája” (ford. Gyimesi Tímea), in *Helikon* 1996/1-2., 19.

⁵ Gérard Genette. „Transztextualitás,” in *Helikon* 1996/1-2. (ford. Burján Mónika), 81.

intermedialitás terminusaival jelölök tanulmányomban, és amelyek feltárása, feltérképezése az elemzés feladata. A két terminus bevezetésével azt a megfoghatatlan és lehetetlen teret és pillanatot kívánom definiálni, mely nem pusztán két szöveg közötti, hanem ennél jóval radikálisabb: két médium határának pillanatnyi áthágása.

A mediális törés és az *intermediális dialógus* fogalmait így, együttesen, egymással szoros összefüggésben André Gaudreault és Philippe Marion azon meglátása alapján tartom fontosnak bevezetni az adaptációelmélet területére, miszerint az adaptáció alapvető kérdése nem textuális, hanem mediális, hiszen egy történet kifejeződése, megjelenése illetve bármilyen adaptációja mindig a reprezentációs médium függvénye.⁶ Minden a történet és a fizikai médium találkozásán áll vagy bukik, így az adaptációelmélet elsődleges területe a *médiagénie* (vagyis a médium-specifikum) eredőjéből táplálkozó intermedialitás, hiszen a mediális reprezentációs mechanizmusok alapvetően határozzák meg egy történet érvényesülését, hatásmechanizmusát, logikai és esztétikai vonatkozásait.⁷

Az adaptáció kritikai diskurzusa éppen a fentiekben vázolt mediális törésvonalat fedi el, ezt teszi semmissé, pedig éppen innen kellene kiindulnia, ebből kellene táplálkoznia. A *Múlt nyáron, hirtelen* című filmben megjelenő csontváz, melyet a tanulmány további elemzései más és más, de egyazon funkciójú entitással bővítenek, ha eleinte mégoly triviális feltételezésnek tűnik is, mégiscsak erre az elfedésre hívja fel a figyelmet, melynek folyamányaként egy alternatív megközelítési mód kidolgozásának a lehetősége nyílik meg. Tanulmányom ezt az értelmezési lehetőséget körvonalazza.

A disszertáció felépítése és metodológiája

Az elméleti keret vázolását követően tanulmányom gyakorlati részében Williams adaptációi kapcsán a feltevéseimet illetve az adaptációelméleti megközelítést konkrét intermediális kapcsolatokon mutattam be. Az elméleti fejezetekben írottak próbájaként is funkcionáló részben azt is bizonyítottam, hogy filmadaptáció, egészen pontosan dráma

⁶ André Gaudreault és Philippe Marion. „Transécriture and Narrative Mediatitics: The Stakes of Intermediality” (ford. Robert Stam), in Robert Stam és Alessandra Raengo (szerk.). *A Companion to Literature and Film*. Oxford: Blackwell, 2004., 58.

⁷ Id. mű, 66.

és film dialógusának vizsgálata során elmélet, kontextus és kritikai gyakorlat egymást erősítve, a vizsgált szövegekkel dialogizálva működik gyümölcsözően: ahogyan a csontváz konkrét példája táplálta az adaptációelméleti diskurzusra vonatkozó meglátásokat, úgy most az elméleti diskurzus alkotja szerves részét az interpretatív analízisnek.

Először is rámutattam témaválasztásom relevanciájára, megindokolván azt, hogy vizsgálatomnak középpontjában miért Tennessee Williams áll. Williams szerzői személyessége maga a dráma és film közötti mediális törést követő dialógus garanciája, hiszen úgyis mint drámaíró, és úgyis mint filmes szerző illetve forgatókönyvíró, jelentős mennyiségű és minőségű művet hagyott maga után. Williams a filmhez gyermekkori élményein túl szakmailag két ízben került közvetlen közelségbe: először 1943-ban, amikor Audrey Wood a Metro-Goldwyn-Mayer-hez szerződtette forgatókönyvírónak, ahol leginkább irodalmi adaptációkat kellett kiviteleznie⁸; majd jóval később, 1976-ban, amikor a rangos Cannes-i filmfesztivál zsűrijének elnöki teendőit látta el.⁹ Ezen két kiemelkedő professzionális kapcsolódási ponton túl karrierje során persze mindig is jelen volt az amerikai filmgyártásban, hiszen kortársai közül kiemelkedő mennyiségű színművét adaptálták filmre – és adaptálják mind a mai napig is.

R. Barton Palmer szerint a Tennessee Williams filmek valójában egy új alműfajt hoztak létre a második világháború utáni hollywoodi filmgyártásban.¹⁰ Az 1950-es és 1960-as évek Palmer szerint szinte elképzelhetetlenek Williams drámáinak filmadaptációi nélkül, és egy új alműfaj, az úgynevezett „felnőtt film” fogalma is neki köszönheti megszületését, mely majdnem minden szempontból különbözött az akkor szinte monopolhelyzetben lévő stúdió-produkcióktól.¹¹ Bár Hollywood mindig is szívesen nyúlt a Broadway-n sikerrel bemutatott művek adaptációjához, Williams így is mindenkit megelőzve vált a legtöbbet és legsikeresebben adaptált amerikai drámaíróvá.

Az adaptáció elemzésének dialogikus gyakorlaton alapuló bemutatásához első lépésben két markáns példát emeltem ki a *Múlt nyáron, hirtelen* drámai és filmi

⁸ Gene D. Phillips. *The Films of Tennessee Williams*. London and Toronto: Associated University Presses, 1980., 42.

⁹ Id. mű, 33.

¹⁰ R. Barton Palmer. „Hollywood in Crisis: Tennessee Williams and the Evolution of the Adult Film”, in Matthew C. Roudané (szerk.). *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997., 221.

¹¹ Id. mű, 205; 209-10.

szövegeiből: egy vizuális és egy verbális példát. A vizuális példa a már emlegetett csontváz volt, melynek szerepét először a film struktúrájában, majd az intermedialis tér kontextusában vizsgáltam. Itt bebizonyítottam, hogy a jelenés eredete nem a dráma, és nem is a film, hanem az adaptáció folyamatában képződött mediális törés. A csontváz tulajdonképpen az a „villámfény”, amelyre Michel Foucault utal áthágásról írott esszéjében,¹² vagyis az áthágási aktus többlete, vizuális hozadéka. A csontváz megjelenésének elemzésében utalok az inkorporáció fogalmára is, mely középponti szerepet tölt be mindkét példám értelmezésében, és amely megalapozza az intermedialitás természetének feltérképezését is.

Az inkorporációs fantázia hozza létre a megőrző elfojtás révén azt a törést, melynek tárgyiasulása a fantom. Ábrahám Miklós és Török Mária ezen – klinikai gyakorlaton alapuló – elméleti meglátását¹³ az adaptáció elméletére alkalmazva rámutatok arra, hogy a filmben több szinten is megjelenő inkorporáció egy olyan törésre utal, melynek megtestesülése a csontváz, amely viszont a film és a dráma szövegein túlra mutat. Ez a dialogikus kontextus teszi lehetővé a verbális példa értelmezését. Olyan verbális megnyilvánulást vizsgáltam, amely a dráma szövegében túlzottan is hangsúlyos, azonban a filmből hiányzik. Ezen a hiányon keresztül mutattam meg, mit értek radikális hiányon: a mondat hiánya egy ugró vágásként (*jump cut*) van jelen, vagyis úgy van ott, hogy nem hangzik el. Egyrészt ez a Lacan által definiált hang *mint* tárgy fogalma (ami az a hang, amit nem hallunk), másrészt pedig éppen a jelenlévő hiány minőségében ölt kísérteties jelleget. A kérdéses mondatot, illetve annak leghangsúlyosabb szavát (mely explicite egy homoszexuális allúzió), etimológiailag vizsgáltam, melynek eredménye egy addig kimondhatatlan, majdhogynem tökéletesen elfedett traumatikus titkot fedett fel. Ezt az elhallgatott történettöredéket visszahelyeztem a film *happy end*-jébe, amely így ugyanolyan elfedési mechanizmussá vált, mint ahogyan maga az inkorporáló mondat, vagy a csontváz figurája is.

Itt nyilvánvalóan nem arról van szó, hogy a vizsgált szó (*procure*) vagy mondat inkorporált tartalma maga a mediális törés titka lenne. Az inkorporált titok ugyanis az

¹² Michel Foucault. „Előszó az áthágáshoz,” (ford. Kutor Tünde) in *Pompeji*, Vol. VII. No. 2., 1996., 11.

¹³ Ábrahám Miklós és Török Mária. „Gyász vagy melankólia: introjekció versus inkorporáció” (ford. Erős Ferenc és Miklós Barbara), in *Thalassa* Vol. 9. Nos. 2-3. (1998)., 133.

egyik karakter, Catherine Holly titka, azonban a titok elfedési mechanizmusa, és az elfedés strukturális szerepe a szövegeken belül a két szöveg között egy olyan dialógust indít be, melynek kohéziós ereje a mediális törés. Hasonlóképpen, a csontváz jelenléte sem közvetlenül utal a mediális törésre, hiszen ez a fantomi logikának mondana ellent. A csontváz is éppen a szövegben elfoglalt pozícióján keresztül válik kísértetiessé (mint egy szó szerint inkorporált test maradéka), mely megfoghatatlan eredete révén utal az adaptáció áthágási aktusára, az intermediális térre, illetve a mediális törésre.

Tanulmányomat ezt követően Tennessee Williams filmadaptációinak tematikus vizsgálataival folytattam, melynek során a kiválasztott drámákat és intertextuális illetve intermediális kapcsolataikat az adaptációs stratégiában fellelhető hasonlóságok alapján csoportosítottam. Az első csoportba azokat az adaptációs eseteket válogattam, amelyek proto-dramatikus trauma, a szereplők viszonyrendszere, a topografikus szerkesztés és elhelyezkedés, illetve a diegetikus térkezelés szempontjából hasonlóságokat mutatnak. Így került egyazon adaptációs stratégiával jellemezhető rokonságba *A vágy villamosa*, a *Macska a forró bádogtetőn*, *Az ifjúság édes madara* és *Az iguána éjszakája*. Folytatva a *Múlt nyáron, hirtelen* vizsgálatában kialakított interpretációs gyakorlatot, mind a négy adaptációban megkerestem a mediális törés megnyilvánulásait a vizuális reprezentáció illetve a verbalitás szintjein, majd ezek összekapcsolásával mutattam rá az intermediális dialógus lehetőségére. Az alapvető eljárás az adaptációk tekintetében az elfedés mechanizmusának feltérképezéséhez kapcsolódik, melynek során a filmkészítők a drámában illetve más szövegi kapcsolódásokban egyértelműen, esetenként kifejezetten explicit módon megjelenő homoszexuális kapcsolatokat a karakterháló minimális átalakításával (motivációk, előtörténetek megváltoztatása, elhagyása, felülírása) a klasszikus hollywoodi elbeszélőfilm kliséjének megfelelő módon heteroszexuális románccá alakították. Ezek az elfedések azonban mind verbális, mind pedig reprezentációs szinten nyomot hagytak maguk után, amelyek vizsgálata az adaptációban implicit vagy explicit módon résztvevő intertextusok dialógusában nyilvánul meg.

A következő alfejezetben, a *Baby Doll* és az *Üvegfigurák* kapcsán az intermediális dialógus vizsgálatában arra koncentráltam, hogy rámutassak, mily módon lehetetleníti el a két film intertextuális hálózata a hűségkritika összehasonlításán és összevetésén

alapuló metodológiáját. Az elemzésekben kiemelten olyan szövegi és mediális kapcsolatokra hívtam fel a figyelmet, amelyek bonyolult láncolata egyértelművé tette, hogy az adaptáció csupán egy pontja az intermediális szöveg univerzumoknak, ám korántsem végpontja, vagy olyan pontja, amely kizárólagosan másik pontból táplálkozik: a dialogizmus elvének megfelelően itt arról van szó, hogy a különböző mediális instanciák egymással szoros összefüggésben tartják fenn a Szimbolikus jelentésmezőt.

A Williams-adaptációkkal foglalkozó alfejezetek lezárásaként tárgyalt *Tavaszi Rómában* egyfajta kitekintés az adaptáció kritikai és elméleti aspektusára nézvést, hiszen az eddigi elemzésektől eltérően a narratív kapcsolat révén egy elbeszélő alapokon nyugvó filmadaptációt vizsgáltam Williams kisregénye kapcsán. Így éppen azon adaptációs kérdést boncolgattam a drámák és adaptációik intermediális dialógusából levont következtetések mentén, amely alapján a kortárs adaptációelmélet a regényt tartja a leginkább alkalmas táptalajnak filmadaptációk tekintetében. A vizsgálat arra irányult, hogy megmutassa a mediális törést, és ezen keresztül fejtsse fel az adaptáció stratégiáját, amelynek során egyértelművé vált, hogy korántsem a narratív közösség határozza meg a film diegetikus felépítményét. A film olyan vizuális megoldásokat alkalmaz, főképpen a film-a-filmben jelenet során, amely túlmutat az összehasonlítás-összevetés metodológiáján, és önreflexív, metatextuális jegyek segítségével megnyitja az intermediális dialógus előtt az utat – annál is inkább, mert számos jelenet utal arra, hogy más, drámákkal kapcsolatos Williams-adaptációkban látott megoldásokat alkalmaztak a *Tavaszi Rómában* készítői. A mediális törés és az ebből táplálkozó intermediális dialógus feltérképezésével azt igyekeztem bizonyítani ebben a fejezetben, hogy a narratív közösség csupán elfedi azokat a mediális különbségeket, amelyek éppoly problematikusá teszik egy elbeszélés – lett légyen az regény vagy novella – filmre vitelét, mint amennyire a dráma adaptációja lehet.

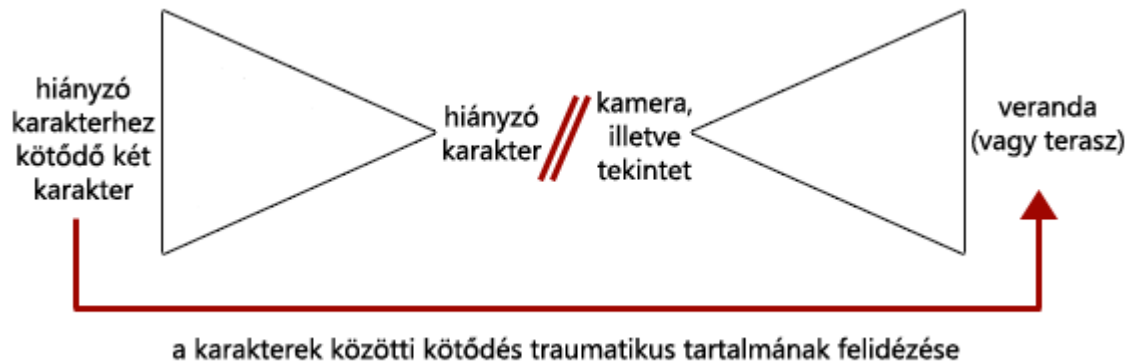
Eredmények

Az intermediális dialógus eredményeként a dráma és film adaptációs stratégiájának vonatkozásában a vizsgálatok alapján kirajzolódik egy olyan alakzat, amely

úgy tűnik, alapvető struktúrát biztosít a Williams-adaptációkhoz. Első szinten a drámákban fellelhető karakterek kapcsolatrendszerében található meg az a háromszög struktúra, amely bár hasonlatos a klasszikus, ödipális struktúrán nyugvó szerelmi háromszögekhez, ám jelentős eltérés, hogy Williamsnál minden esetben egy hiányzó karakter kapcsolja össze a két jelenlévőt, akik viszont valamiképpen éppen a hiány által kötődnek egymáshoz:



Ez az alakzat aztán érdekes permutációkban fordul elő, és kimondható, hogy alapvetően meghatározza az egyes adaptációk tematikai és térszerkezeti felépítését is. A diegetikus tér vizsgálata, amelyben a traumatikus tartalmak vallomásszerű megjelenésére koncentráltam, egyértelműen egy adaptációkon átívelő vizuális megoldást mutatott ki, amely így a Williams-adaptációk topografikus szerkezetét adja: a kapcsolati háromszög hiányzó karaktere dominálja ezeket a tereket illékony, spektrális testként, így a Valós diegézisben észlelhető betüremkedéseként, egyfajta excesszív, oda nem illő jelenlétként, a filmbéli nézőpont, vagyis a kamera pozícióját elfoglalva és így olyan beállításokat generálva, melyek rendszerint egy verandán vagy teraszon elhelyezve keretezik a traumatikus tartalmak felfedését. A traumák felidézését így a hiányzó karakter tekintetétől övezve az a két karakter végzi, akik éppen a hiány és a hozzá kapcsolódó traumatikus tartalom ürügyén kötődnek egymáshoz.



Ez az a szerkezeti felépítés, amely kisebb-nagyobb variációkkal, ám majdnem minden Williams-adaptációban megtalálható, mint a diegézis alapvető szervező ereje. Ebben a vonatkozásában ez a struktúra a Williams *oeuvre* intermediális dialógusának a modellje, amely jól láthatóan a mediális törés köré szerveződve határozza meg az egyes diegetikus aktualizációkat.

Tennessee Williams Hollywoodba ment, és így az adaptáció szimbólumává, vagy mondhatni ikonjává vált. Williams szerzői személyessége maga a dráma és film közötti dialógus lehetősége, amely a két médium alapvető különbségeire, illetve a különbségekből táplálkozó jelenségekre hívja fel a figyelmet. Az egyik adaptációs folyamatban létrejött formáció, nevezetesen egy csontváz jelensége furcsamód éppen az adaptáció elméletének demetaforizált megtestesülése, mely így nem csupán gyakorlati, kritikai illetve elemzési, de elméleti implikációkkal is bír. Tanulmányom célkitűzése az volt, hogy megkísérelje meghaladni a hűségkritika ma is előszeretettel alkalmazott metodológiáját, és valós, használható alternatívát nyújtson drámák és filmadaptációik vizsgálatához, mely a kortárs irodalom- és filmelméletnek egy meglehetősen elhanyagolt és problémamentesnek nyilvánított területét jelenti. A két médium között feszülő mediális törés előtérbe helyezésével egy olyan dialógus lehetőségét vázoltam fel egy intermediális térben, amely az adaptáció kérdését a fantomi logika tükrében világítja meg és amely a két alapvetően különböző médium szövegeinek értelmezésében új lehetőségeket nyit meg.

A disszertáció témájához kapcsolódó publikációk

Könyvek

Dragon Zoltán. *The Spectral Body: Aspects of the Cinematic Oeuvre of István Szabó*. Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2006.

Cristian Réka M. és Dragon Zoltán. *Encounters of the Filmic Kind: Guidebook to Film Theories*. Szeged: JATEPress, 2008.

Tanulmányok

„The Disappearing Body: The Unrepresentable Carnality in Joseph L. Mankiewicz’s *Suddenly Last Summer*,” in Kiss Attila és Szőnyi György Endre (szerk). *The Iconology of Gender, Volume II. Gendered Representations in Cultural Practices*. Szeged: JATEPress, 2008., 179-184.

„Merre tovább?: A pszichoanalitikus filmelmélet útjai a huszonegyedik században,” in *Apertúra*, 2006. ősz. <http://apertura.hu/2006/osz/dragon>

„A lehetetlen valósága, avagy a filmi narratíva tere – a valóság benyomásától a borromei kötésig,” in *Apertúra*, 2006. tavasz. <http://www.apertura.hu/2006/tavasz/dragon/>

„Derrida’s Specter – Abraham’s Phantom, or Psychoanalysis as the Uncanny Kernel of Deconstruction,” in *The Anachronist*, Vol. 11, 2005., 253-269.

„Adaptation as Intermedial Dialogue, or Tennessee Williams Goes to Hollywood,” in Jan Chovanec (szerk.) *Theory and Practice in English Studies 4: Proceedings of The Eighth Brno Conference in English, American and Canadian Studies*, Brno, Masaryk Egyetem, Csehország, 2005., 187-192.

„The Ambiguous Male of the 1950s: The Filmic Subversive Strategies of Tennessee Williams,” in *The 1950s: Proceedings of the 2003 Biennial Conference of the Hungarian Association of American Studies*, Budapest, Eötvös Lóránt Tudományegyetem, 2005., 103-109.

„Tennessee Williams and the Hollywood Film,” in *Focus – Papers in English Literary and Cultural Studies*, Special Issue on Film/Video Studies and British Studies, Kurdi Mária és Sári László (szerk.), Pécs, 2004. pp. 46-55.

„Homoszexualitás és kannibalizmus: a megjeleníthetlenség kérdése Joseph L. Mankiewicz *Múlt nyáron, hirtelen* című filmjében,” in *Kalligram*, Vol. 12. 2004. január, 82-84.

„Filmadaptáció: az irodalom és a film végtelen dialógusa,” in *Filmtett*, Vol. 4. No. 29., 8-12.

A disszertáció témájához kapcsolódó konferencia előadások

2008. június 19-22. „The Phantom of the Cinema: New Frames of Psychoanalytic Film Theory” - NECS Budapest Conference.
2007. január 25-27. „What Filmmaking Can Do, and Theory Can’t: Dialogue of Film and Novel on the Screen” - HUSSE 8, Szeged, Szegedi Tudományegyetem.
2005. február 2-4. „Adaptation as Intermedial Dialogue, or Tennessee Williams Goes to Hollywood,” The Eighth Brno Conference in English, American and Canadian Studies, Brno, Masaryk Egyetem, Csehország.
2005. január 27-29. „The Return of Film Theory’s Repressed: Classic Suture and Beyond,” HUSSE 7, Veszprém, Veszprémi Egyetem.
2004. november 25-27. „Tennessee Williams in the Context of Adaptation Theory,” HAAS Conference, Budapest, ELTE.
2004. május 28-30. „Tennessee Williams and Hollywood Film.” HUSSDE/2 – „Now You See It, Now You Don’t: Hiding and Revealing in Text and Performance” Conference, Piliscsaba, Pázmány Péter Katolikus Egyetem.
2003. október 27-29. „Homoszexualitás és kannibalizmus: a megjeleníthetetlenség kérdése Joseph L. Mankiewicz *Múlt nyáron, hirtelen* című filmjében.” „Erőszak és nemek” c. konferencia, Budapesti Közgazdaságtudományi és Államigazgatási Egyetem.
2003. július 14-17. „The Disappearing Body: The Unrepresentable Carnality in Joseph L. Mankiewicz’s *Suddenly Last Summer*.” Iconography of Gender Conference, Szeged.
2003. március 6-7. „The Ambiguous Male of the 1950s: The Filmic Subversive Strategies of Tennessee Williams.” HAAS Conference, Budapest, Eötvös Lóránt Tudományegyetem.