metropolis

Filmelméleti

és

filmtörténeti

folyóirat

METROPOLIS

XXIX. évfolyam 1. szám

A szerkesztőbizottság tagjai:
Bíró Yvette
Gelencsér Gábor
Hirsch Tibor
Kovács András Bálint

A szerkesztőség tagjai:
Margitházi Beja
Vajdovich Györgyi
Varga Balázs
Vincze Teréz

A szám szerkesztői:
Varga Balázs
Lubianker Dávid

Korrektor:
Cseh Vanda

Szerkesztőségi munkatárs:
Jordán Helén

Szerkesztőség:
1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.
Tel.: 06-20-483-2523
(Jordán Helén)
E-mail: metropolis@metropolis.org.hu

Felelős szerkesztő:
Vajdovich Györgyi

ISSN 1416-8154

tartalom

Remake-filmek

6 **Bevezető a Remake-filmek összeállításhoz**

8 *Katherine Loock:* **A hollywoodi újrafeldolgozások. Bevezetés**

26 *Lubianker Dávid:* **Az ismétlés formái Hitchcock és Haneke transznacionális önremake-jeiben**

42 *Szerető Benedek:* **Ismétlés, slashermotívumok és műfajiság három női horrorremake-ben az ezredforduló után**

54 *Varga Balázs:* **A múlt újrajátszása, a jelen újraírása. Klasszikus vígjátékok új szereposztásban az ezredfordulós magyar remake-ekben**

69 **Remake-filmek – Válogatott bibliográfia**

Kritika

74 *Lubianker Dávid:* **Önmagát író filmtörténet**
Kathleen Loock: Hollywood Remaking: How Films Remakes, Sequels, and Franchises Shape Industry and Culture

78 **Szerzőink**

Kiadja:
Kosztolányi Dezső Kávéház
Kulturális Alapítvány

Felelős kiadó:
Varga Balázs

Terjesztő:
Holczer Miklós
emholczer@gmail.com
36-30-932-8899

Arculatterv:
Szász Regina
és Szabó Hevér András

Tördelőszerkesztő:
Fekete Émi

Borítóterv és nyomdai előkészítés:
Atelier Kft.

Nyomja:
Impressio-Correctura Kft.

Felelős vezető:
Nagy Tamás

A *Metropolis* megtalálható az interneten az alábbi címen: http://www.metropolis.org.hu

A *Metropolis* előfizetési díja 4 számra 4000 Ft személyes átvétellel, 6500 Ft postai kézbesítéssel. Előfizetési szándékát a metropolis@metropolis.org.hu e-mail-címen jelezze! Korábbi számaink megvásárolhatók az ELTE BTK Jegyzetboltjában (1088 Bp., Múzeum krt. 4/A.), az Írók Boltjában, vagy megrendelhetők a szerkesztőség címén.

Számunk megjelenéséhez segítséget nyújtott a Nemzeti Kulturális Alap

Nemzeti
Kulturális
Alap

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TÉMÁJA:

ÖKOFILMEK

A címlapon a Sóhajok *egy képkockája, a hátsó borítón* A tégla *egy képkockája látható.*

A folyóiratban szereplő írások jogaival a szerzők rendelkeznek, , kivéve:
© 2024 University of California Press. Excerpt from Kathleen Loock's Hollywood Remaking, reprinted with permission. License no. 5842411304928.

A képek készítői, illetve jogainak tulajdonosai:

Első borító: Suspiria (2018): Album © Alamy Stock Photo
Hátsó borító: The Departed (2006), Leonardo DiCaprio:*Andrew Cooper © 2006 Warner Bros / PictureLux / The Hollywood Archive / Alamy Stock Photo

A magyar filmek képjogainak kezelője, illetve őrzési helye a Nemzeti Filmintézet – Filmarchívum.

Korábbi számaink

1997. tavasz	Filmtörténet-elmélet / Gothár Péter
1997. nyár	Gilles Deleuze filmelmélete / Tarr Béla
1997. ősz	Festészet és film / Derek Jarman
1997. tél – 1998. tavasz	Futurizmus és film / Grunwalsky Ferenc
1998. nyár	Narratológia / Szőts István
1998. ősz	Szergej Mihajlovics Eisenstein
1998. tél – 1999. tavasz	Kognitív filmelmélet / Atom Egoyan
1999. nyár	Pszichoanalízis és filmelmélet / Forgács Péter
1999. ősz	Műfajelmélet / Makk Károly
1999. tél	Jean-Luc Godard
2000 no. 1.	Magyar operatőrök
2000 no. 2.	Orson Welles
2000 no. 3.	Dada és film / Antonin Artaud és a film
2000 no. 4.	Feminizmus és filmelmélet
2001 no. 1.	Nemzeti filmtörténetek
2001 no. 2.	Új képfajták
2001 no. 3.	Jancsó Miklós I.
2001 no. 4.	Média és film (A Metropolis és a Médiakutató közös száma)
2002 no. 1.	Jancsó Miklós II.
2002 no. 2.	Stanley Kubrick
2002 nos. 3–4.	Kelet-európai film a rendszerváltás után
2003 no. 1.	Fotó és film
2003 no. 2.	Science fiction
2003 no. 3.	Szabó István
2003 no. 4.	Szerzői elméletek
2004 no. 1.	Pszichoanalízisek
2004 no. 2.	Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után
2004 no. 3.	Film és fenomenológia
2004 no. 4.	Jeles András
2005 no. 1.	Varratelmélet
2005 no. 2.	Posztkoloniális filmelmélet
2005 no. 3.	Gaál István
2005 no. 4.	Wong Kar-wai
2006 no. 1.	A horrorfilm
2006 no. 2.	Lars von Trier
2006 no. 3.	A kortárs iráni film
2006 no. 4.	80 éves a Metropolis – 10 éves a Metropolis
2007 no. 1.	Bollywood
2007 no. 2.	Önreflexió a filmművészetben
2007 no. 3.	A thriller
2007 no. 4.	Erdély Miklós
2008 no. 1.	Film és tér
2008 no. 2.	Film és építészet
2008 no. 3.	A filmmusical
2008 no. 4.	Kortárs amerikai tévésorozatok
2009 no. 1.	Az animációs film
2009 no. 2.	Robert Altman
2009 no. 3.	Magyar filmkánon
2009 no. 4.	Dokumentumfilm-elmélet
2010 no. 1.	Magyar műfaji film
2010 no. 2.	Globalizáció és filmkultúra
2010 no. 3.	Hollywoodi reneszánsz
2010 no. 4.	Magyar film az 1980-as években
2011 no. 1.	Joel és Ethan Coen
2011 no. 2.	Kortárs dél-koreai film
2011 no. 3.	Kortárs magyar film – Kulturális értelmezések
2011 no. 4.	Michael Haneke
2012 no. 1.	Narratív komplexitás
2012 no. 2.	Tudat – álom – film
2012 no. 3.	Melodráma
2012 no. 4.	Kortárs Hollywood
2013 no. 1.	Japán kapcsolatok
2013 no. 2.	Magyar film 1939–1945
2013 no. 3.	Film/test/film
2013 no. 4.	Király Jenő 70
2014 no. 1.	Empirikus filmtudomány
2014 no. 2.	A filmbefogadás empirikus vizsgálata
2014 no. 3.	Klasszikus magyar filmvígjáték
2014 no. 4.	Modern és kortárs magyar filmvígjáték
2015 no. 1.	Olasz műfajok
2015 no. 2.	Hang a filmben
2015 no. 3.	Magyar animáció
2016 no. 1.	Nőfigurák a kortárs populáris filmben
2016 no. 2.	Kortárs román film
2016 no. 3.	Filmfesztiválok
2016 no. 4.	Férfi és női szerepek a magyar filmben
2017 no. 1.	Film a digitális korban I.
2017 no. 2.	Film a digitális korban II.
2017 no. 3.	Film és érzelem
2017 no. 4.	Transznacionális film
2018 no. 1.	Trauma, emlékezet, dokumentumfilm
2018 no. 2.	Trauma és narratív film
2018 no. 3.	A magyar film társadalomtörténete 1.
2018 no. 4.	Kortárs magyar filmipar
2019 no. 1.	Koreai rendezőportrék
2019 no. 2.	Kortárs kísérleti film
2019 no. 3.	A magyar filmkritika kutatása
2019 no. 4.	A magyar film társadalomtörténete 2.
2020 no. 1.	Archív anyagok a kortárs filmben
2020 no. 2.	Kortárs bűnügyi sorozatok
2021 no. 1.	Nőképek a magyar filmben
2021 no. 2.	Kortárs sorozatok
2021 no. 3.	A filmélmény kognitív magyarázatai
2021 no. 4.	100 éves a koreai film
2022 no. 1.	Észlelés és megértés a filmben
2022 no. 2.	Figyelem és bevonódás a filmben
2023 no. 1.	Enyedi Ildikó
2023 no. 2.	Magyar sorozatok
2023 no. 3.	Nők a magyar filmgyártásban
2023 no. 4.	Filmarchívum
2024 no. 1.	Gyarmathy Lívia
2024 no. 2.	Magyar történelmi és kalandfilmek
2024 no. 3.	Kortárs felnövekedéstörténetek
2024 no. 4.	Szerzői felnövekedéstörténetek

A *Metropolis* előfizethető a szerkesztőség címén átutalással vagy postai csekken a Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány javára a következő OTP-számlaszámon: 11742001-20034845. Négy szám ára személyes átvétellel: 4000 Ft, postai kézbesítéssel: 6500 Ft.
Szerkesztőség: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16., tel.: +36 20 483-2523 (Jordán Helén), e-mail: metropolis@metropolis.org.hu
Korábbi számaink megvásárolhatók az ELTE BTK Jegyzetboltjában és az Írók Boltjában.
Egyes korábbi számaink megrendelhetőek a szerkesztőség címén, a még kapható számok listája megtekinthető a folyóirat honlapján: ***http://www.metropolis.org.hu***

Remake-filmek

Bevezetés a Remake-filmek összeállításhoz

Jelen összeállításunk a filmes remake különböző aspektusaival, elméleti és történeti kérdéseivel foglalkozik. Ennyiben tehát speciális módon ötvözi a filmtörténeti, -elméleti és -műfaji szempontokat, szinte teljes skáláját kínálva azoknak a témáknak, amelyek hagyományosan a *Metropolis*-összeállítások középpontjában állnak.

A filmes remake mint esztétikai és iparági gyakorlat a filmkultúra szerves részét képezi a médium történetének kezdete óta. A remake-ek létezése rámutat arra, hogy a film nem csupán újdonságra és eredetiségre törekvő művészeti forma, hanem egyúttal sorozatelvet követő, újrahasznosító logikára épülő médium is. A remake definíciójának nehézsége, elhatárolása más rokon fogalmaktól (például az adaptációtól, a folytatástól, az előzménytől, az újraindítástól és így tovább), valamint esztétikai, ipari, kulturális és transznacionális dimenzióinak összetettsége hosszú ideig alulreprezentált volt a filmtudományban. Az utóbbi két évtizedben azonban a remake-kutatás felfutása egyaránt tükrözi a populáris kultúra sorozatelve és a kulturális kölcsönzés különféle gyakorlatai iránti elméleti érdeklődést, valamint a kortárs globális médiapiacok működésének figyelembevételét.

Összeállításunk a remake fogalmának és gyakorlatainak különböző értelmezéseit helyezi előtérbe, valamint azokat a kulturális, ipari és mediális kontextusokat is igyekszik bemutatni, amelyekben a remake-ek értelmezhetővé válnak. Lapszámunk fókuszában tehát a remake-ek hármas értelmezési horizontja áll: (1) az eredetiség és az ismétlés esztétikai problémája, (2) az ipari logika és a médiapiaci stratégiák működése, valamint (3) a kulturális fordítás és a transznacionális mobilitás kérdésköre.

A remake kifejezés alatt olyan filmeket értünk, amelyek egy korábban készült film újrafeldolgozásai, részleges vagy teljes narratív, stiláris és szerkezeti átvételekkel. A remake fogalmát gyakran nehéz élesen elhatárolni más újrahasznosító gyakorlatoktól: az adaptáció egy másik médiumból (pl. regény, színdarab) való átemelést jelent, míg a *reboot* (újraindítás) vagy a *sequel* (folytatás) egy, már meglévő filmes univerzum újrakezdését, illetve folytatását jelöli. A legtöbb elemző szerint a remake elemzésének és megközelítésének három domináns iránya különíthető el: az ipari-produkciós gyakorlatok kérdésköre, a textuális elemzés területe, illetve a recepció és a kulturális fogadtatás témája. Az ipari vonatkozások a jogi és gyártási kontextusokat emelik ki, a textuális elemzés a történet és a formai jellemzők újraalkotására figyel, míg a recepció vizsgálata, illetve a kulturális kölcsönzés és átvitel elemzése egy adott kulturális kontextusban való újraírás kérdéseit elemzi.

A remake-ek léte már önmagában megkérdőjelezi az „eredeti" műalkotás autonómiájába vetett hitet. A filmtörténet kezdete óta működő intertextuális logikák – ismétlés, újraértelmezés, parafrázis – arra utalnak, hogy a film médiuma mindig is magától értetődően kínálkozott a kölcsönzés, ismétlés és variáció különféle gyakorlatai számára. A remake-ek mindazonáltal sajátos helyet foglalnak el az intertextualitás variációi és gyakorlatai között, főképp akkor, amikor a néző tudatában van a korábbi változatnak, és az új nézői élmény egyik kulcsa a két változat összevethetősége. Ez a viszony lehet ironikus, kritikai, hűséges vagy épp dekonstruktív. A remake tehát alapvetően médiumtudatos eljárás, amely speciális kommentárt fűz a filmtörténethez, a kifejezésmódokhoz, a stílushoz, a műfaji formulákhoz vagy épp a kulturális változásokhoz.

A remake-ek azonban ipari oldalról is jól értelmezhetők: a filmipar – különösen Hollywood – egyre inkább franchise-okban, újrahasznosítható tartalmakban, és

globálisan értékesíthető márkákban gondolkodik. A remake logikája a „biztos befektetés" paradigmáját követi: egy, már bevált történet újracsomagolása kisebb kockázatot jelent a producerek számára, mint egy teljesen új narratíva fejlesztése. A már ismert címek marketingértéke, a meglévő nézői elvárások, illetve a nosztalgia is mind olyan tényezők, amelyek segítik a remake-ek piaci sikerét. Az ipari remake-ek nem ritkán a globális médiapiac igényeire reagálnak: a nem angol nyelvű filmek hollywoodi változatai például gyakran nyelvi és kulturális akadályokat igyekeznek lebontani, hogy a film könnyebben eladható legyen az amerikai közönségnek.

A remake mindazonáltal gyakran a kulturális fordítás médiuma is. A transznacionális, kultúraközi remake mindig különösen izgalmas és komplex értelmezési aktus. Mit jelent például egy dél-koreai társadalomkritikai thriller amerikai változata? Hogyan fordíthatók át a kulturálisan kódolt motívumok, szociális viszonyok vagy a humor más kontextusba?

Összeállításunk első szövege a kortárs remake-kutatás egyik jeles képviselője, Kathleen Loock friss, 2024-ben megjelent kötetének bevezető fejezete. Loock könyve a hollywoodi remake-gyakorlat elemzésére fókuszál, a bevezető azonban kiváló összefoglalása az elmúlt bő másfél évtized nemzetközi remake-kutatása kapcsán felmerült kérdéseknek.

Második szövegünk, Lubianker Dávid tanulmánya egy speciális változatot, a transznacionális önremake kérdését elemzi Alfred Hitchcock, illetve Michael Haneke két filmpárjának segítségével. A két rendező saját, európai filmjének amerikai változatát készítette el: *Az ember, aki túl sokat tudott* (*The Man Who Knew Too Much*, 1934, 1956), illetve a *Furcsa játék* (*Funny Games*, 1997, 2007) a szerzőiség, a műfajiság és a transznacionális remake elméleti kérdéseinek és kulturális gyakorlatainak rettentően izgalmas keresztkérdéseit tudják felvetni.

A harmadik írás, Szerető Benedek tanulmánya a műfajiság kérdéseire koncentrál három kortárs női alkotó horrorremake-jének elemzésével (*Carrie*, *Fekete karácsony*, *Veszett*). Gondolatmenetében a remake-elemzés általános szempontjai mellett kitüntetetten fontosak a férfi tekintet újraírásának kérdései; a szöveg tehát a remake-tanulmányokban a műfaji és a kulturális kritika találkozási pontjait tudja megmutatni.

Összeállításunk utolsó darabja Varga Balázs tanulmánya az ezredfordulós magyar remake-szériáról. Míg a korábbi szövegek a szerzői önremake, illetve a transznacionális és kulturális fordítás, átvitel és újraírás gyakorlataira koncentráltak, ez az elemzés a nemzeti filmkultúrán belüli remake értelmezési lehetőségeit példázza, külön figyelmet szentelve a kanonizáció és a kulturális identitás kérdéseinek.

Lapszámunk tehát a remake-elemzések különböző lehetőségeit és változatait kívánja bemutatni. A remake kapcsán sokszor sommásan elítélő kritikai vélekedésekkel szemben úgy gondoljuk, a remake nem csupán szórakoztatóipari termék, hanem potenciálisan kritikai diskurzus is: lehetőséget teremt arra, hogy a jelen újraértelmezze a múltat, hogy egy másik kultúra elmondja a saját verzióját, vagy épp a saját kultúra és egy adott szerző reflektáljon saját magára, illetve hogy a néző szembesüljön egy ismert történet új etikai, politikai vagy érzelmi dimenzióival.

A szerkesztők

Katherine Loock

A hollywoodi újrafeldolgozások

Bevezetés*

Hannah Ewens a VICE.com-on 2016 márciusában ezt írta: „Három dolgot tudunk a filmekről. Először is: Hollywood bármiből sorozatot készít, ha az profitot termel. Másodszor: Hollywood nem szereti az új dolgokat. Az újdonság ijesztő – új írók, női rendezők, fekete rendezők, forgatókönyvek és így tovább. Harmadszor (és talán ez a legfontosabb): a remake-ek és folytatások ritkán sikerülnek jól."[1] Ewens szóban forgó cikke „Miért van itt az ideje, hogy Hollywood végre megszabaduljon a remake- és folytatásmániájától" címmel jelent meg, és arra a hírre reagált, miszerint Hollywood folytatást készít Tim Burton 1988-as horrorvígjátékához, a *Beetlejuice – Kísértethistóriá*hoz (*Beetlejuice*, 1988). A szerzőt ez késztette arra, hogy állást foglaljon a filmipar kultikus filmekhez folytatásokat gyártó gyakorlatával szemben (amit ő provokatívan „hollywoodi arroganciának" nevez).[2] Ewens meggyőződése szerint Hollywoodnak változtatnia kell az üzleti modelljén, ha fenn akarja tartani az „érinthetetlen klasszikusok"[3] háborítatlan utóéletét. A cikk jól tükrözi a jelenlegi mainstream kritikusok véleményét azokról a filmekről, amelyek egy már ismert történetet akarnak megismételni, folytatni, újraértelmezni vagy kibővíteni. A *Los Angeles Times* újságírója, Justin Chang hasonló elégedetlenségét fejezte ki amiatt, hogy a 2016-os nyári filmtermés java része már létező alapanyagokból származott. Bár ostorozta az olyan kasszasikereket, mint *A függetlenség napja: Feltámadás* (*Independence Day: Resurgence*, 2016, r.: Roland Emmerich), a *Ben-Hur* (2016, r.: Timur Bekmambetov) és a *Szellemirtók* (*Ghostbusters: Answer the Call*, 2016, r.: Paul Feig), ugyanakkor azt is elismerte, hogy „az egyetlen dolog, ami még a folytatásoknál, remake-eknél és rebootoknál is unalmasabb és kiszámíthatóbb, az a kritikus, aki ezeken fanyalog".[4]

A felháborodásnak, frusztrációnak és csalódottságnak efféle szellemes megfogalmazásai csakugyan elcsépeltté váltak a mainstream filmkritikában – ezek a megnyilvánulások önmagukban is egyfajta performansznak tekinthetők, amelynek célja, hogy Hollywood iparági sajátosságait a művészet, kreativitás és eredetiség fogalmával állítsa szembe. Valójában a kritikusok gyakran azt sugallják, hogy a mozi mint művészeti forma – amelyet kivétel nélkül az eredetinek és függetlennek vélt, bevételszerzési célokon látszólag túlmutató filmek egyediségével azonosítanak – nagyon közel van ahhoz, hogy áldozatul essen Hollywood folytatások iránti rajongásának, a sorozattá duzzasztható kasszasikerekben rejlő üzleti potenciálnak, illetve a mindent újra megfilmesíteni akaró logikának. Sokszor a halál és pusztulás képei hatják át ezeket az elemzéseket, ezzel is illusztrálva, hogy az újrahasznosított történetek milyen veszedelmes hatással vannak a hollywoodi filmkészítésre,

A tanulmány DOI-száma: https://doi.org/10.70807/metr.2025.1.1

* A fordítás alapja: Loock, Kathleen: *Hollywood Remaking: How Films Remakes, Sequels, and Franchises Shape Industry and Culture*. Berkeley: University of California Press, 2024. pp. 1–20.

1 Ewens, Hannah: Why Hollywood's Obsession with Remakes and Sequels Needs to Die. *VICE* (2016. 03 18.) https://www.vice.com/en/article/end-the-hollywood-sequel-franchise-beetlejuice-indiana-jones (utolsó megtekintés: 2025. 05. 18.)

2 ibid.

3 ibid.

4 Chang, Justin: The Summer of Our Discontent: When Franchise Overload Killed Movie Originality. *Los Angeles Times* (2016. 08. 30.) https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-looking-back-on-summer-2016-20160826-snap-story.html (utolsó megtekintés: 2025. 05. 18.)

a közönségre és a klasszikus alkotások kulturális örökségére. A kritikusok egy része úgy gondolja, hogy az a hollywoodi tendencia, hogy inkább márkát építenek, mint új ötletekbe fektetnek, végső soron elvezet majd „a nagy amerikai művészeti forma halálához".[5] Chang 2016-ban aggódva írta, hogy „az átlagos mozinéző számára a mostanság egyenletesen adagolt folytatásfüggőség és általános multiplex-középszerűség egyfajta lassú szellemi halál kezdetét jelenti".[6] Ewens pedig fontosnak tartotta kiállni a letűnt idők „eredeti alkotásainak" védelmében: szerinte a hollywoodi újramegfilmesítési trend nem más, mint „ártalmas visszaböfögés", amely a jegybevétel érdekében szándékosan kockáztatja „a klasszikus örökség folytatások általi megbecstelenítését".[7] Szerinte ezek a filmek „így is, úgy is az idők végezetéig megőrződnek kollektív kulturális emlékezetünkben, a filmoktatásban, mindenütt", ezért semmi értelme a korábbi fenséges alkotásokat valamiféle lélektelen, zombiszerű verzióban újraéleszteni.[8]

Ezek a példák együtt jól összefoglalják a hollywoodi újrafeldolgozások kapcsán a mainstream filmkritikában napjainkban megfogalmazódó aggodalmakat, ugyanakkor rávilágítanak ennek a gyakorlatnak az izgalmas aspektusaira is: ilyenek az iparági trendek, a diszkurzív képződmények, a különböző filmes formák, illetve a közönség reakciója, amely a kulturális emlékezettel és a kulturális szövegek iránti generációs kötődésekkel is összefügg. Jelen könyvemben ezeket az egymással összefonódó témákat boncolgatom, és szeretném megkérdőjelezni azt a kategorikusan elutasító attitűdöt, ami Hollywood újrafeldolgozási tendenciáival kapcsolatban a mainstream filmkritikában és bizonyos mértékben a filmtudományi írásokban is megfogalmazódik, hogy ehelyett e gyakorlatot mint értelemmel bíró és jelentésképző kulturális és ipari tevékenységet vizsgáljam. Milyen politikai felhangja van annak, hogy a 2016-os *Szellemirtók*ban csak nőkből áll a természetfeletti lények ellen fellépő halálosztag? Mi értelme van a *Ben-Hur*t, a fogathajtó versenyéről híres bibliai eposzt látványos akciófilmként visszahozni vagy *A függetlenség napjá*hoz olyan folytatást készíteni, ami megint abból indul ki, hogy egy földönkívüli invázió teljes pusztulással fenyegeti az emberiséget? Ezek az új verziók kétségkívül saját korukból és saját koruknak születtek, de sosem létezhetnek az előzményektől elszigetelten. Szüntelenül visszautalnak a múltra, saját kereskedelmi értéküket, kulturális létjogosultságukat, a közönségre gyakorolt hatásukat az elődeikkel való retrospektív kapcsolatból nyerik. Az új *Szellemirtók*, az új *Ben-Hur* és *A függetlenség napja: Feltámadás* kulturális tőkéje és eladhatósága pont abból fakad, hogy a remake felidézi a múltbeli verzió emlékét és hangulatát.

Ugyanakkor – és épp ez adja az alapot a mainstream filmkritikában megfogalmazott állításokkal való vitához – az újrafeldolgozás sosem „egyirányú folyamat, amely a hitelestől az utánzat, az eredeti mű felsőbbrendű önazonosságától a másolat olcsó hasonlósága felé vezet".[9] Az újrafeldolgozás átalakítja a korábbi filmek jelentését, popkulturális utóéletét és örökségét is, ez a kölcsönösség pedig nosztalgiát ébreszt egy állandó és megváltoztathatatlan múlt iránt, felkeltve bennünk a félelmet, hogy a jelen esetleg elbizonytalanítja vagy felülírja a múltat. Ilyen szempontból a remake-ek és folytatások mintha az eredeti filmekhez való kötődésünk által kialakított énképünket és önmeghatározásunkat fenyegetnék. A mainstream filmkritikusok többsége bosszantó és idegesítő gyakorlatnak tekinti az újra megfilmesítéseket, hiszen ezek azt dörgölik az ember orra alá, hogy minden narratíva – így az énről szóló is – a lényegét tekintve bizonytalan. Az ebben rejlő paradoxon természetesen az, hogy az újrafeldolgozások egyáltalán lehetővé teszik ezt a „felismerést" (Rita Felski fogalmát idézve),[10] illetve hogy az észlelt instabilitás végső soron egy tartósan fennmaradó, közös médiaszöveg-korpusszá alakul, amelynek meghatározó szerepe van az énkép kialakításában és a kollektív koherencia fenntartásában.

5 Harris, Mark: The Day the Movies Died. GQ (2011. 02. 10.) https://www.gq.com/story/the-day-the-movies-died-mark-harris (utolsó megtekintés: 2025. 05. 18.)

6 ibid.

7 Ewens: Why Hollywood's Obsession with Remakes and Sequels Needs to Die.

8 ibid.

9 Verevis, Constantine: *Film Remakes.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. p. 58. https://doi.org/10.1515/9780748626250

10 Felski, Rita: *Uses of Literature.* Malden: Blackwell, 2008. https://doi.org/10.1002/9781444302790

Az újrafeldolgozási gyakorlat komplexitását napjainkban rendszeresen háttérbe szorítja a filmipar hanyatló kreativitásáról és üzleti meghatározottságáról szóló vita. Hollywood filmkészítési és újramegfilmesítési hagyományának hosszú története azonban régóta fennálló jelentésképző folyamatokra enged következtetni, amelyek nagyban befolyásolják, hogy az emberek miként értelmezik (és idézik fel) magukat és a körülöttük lévő világot az általuk ismert és szeretett popkulturális termékek vonatkozásában. Hollywood újrafelhasználó hajlama a múltban korántsem váltott ki olyan elsöprő elégedetlenséget, mint ami napjaink filmkritikáiból és véleménycikkeiből árad, és az újrafeldolgozásokat sosem asszociálták olyan „pusztító" hatásokkal, mint amilyeneket Justin Chang és Hannah Ewens vizionál. Épp ellenkezőleg: a már bevált receptek használata nemcsak számos filmstúdió fennmaradását biztosította a válság idején, de óriási szerepet játszott a történetek megőrzésében, a film formai, stilisztikai és műfaji hagyományainak megteremtésében, az emlékek és a megélt tapasztalatok formálásában, illetve a mozi iránti szeretet és rajongás kialakításában is. Ahelyett, hogy a halál hírnökei lettek volna, az újra megfilmesítések pont az életet hosszabbították meg: a stúdiók, narratívák és a film mint művészeti forma továbbélését segítették elő az ismétlés és megújulás önfenntartó kombinációja révén.

A fenti gondolatokat szem előtt tartva ez a könyv a Chang és Ewens véleményét visszhangzó, széles körben elterjedt tudományos és mainstream állásfoglalással szemben új perspektívát kíván adni az újrafeldolgozásokkal kapcsolatban. Részletesen leírja a Hollywoodban a kezdetek óta jelen lévő újra megfilmesítési gyakorlatot, amelyet történeti statisztikák, iparági szempontok, illetve a jelenséggel kapcsolatos mainstream és tudományos értelmezések, továbbá az intertextualitással, kulturális emlékezettel és a generációs elmélettel összefüggő gondolatok egészítenek ki. A cél nem a hollywoodi újra megfilmesítési trend népszerűsítése, hanem az erről való gondolkodás, és hogy árnyaljuk a megértésünket egy olyan, folyamatosan fejlődő üzleti gyakorlattal kapcsolatban, amely összefügg a kulturális termelés kreatív folyamataival, a változó kulturális értékkészlettel és az identitás összetett meghatározásával is. Lényegében tehát jelen könyv arra vállalkozik, hogy a magából egyre több remake-et és folytatást ontó hollywoodi gyakorlat felett érzett általános felháborodáson túllépve alaposan megvizsgálja azt is, hogy ezeknek a filmeknek milyen hatásuk és szerepük van.

„Újrafeldolgozás" és „Hollywood" a hollywoodi újrafeldolgozási gyakorlatban

Ebben a könyvben az *újrafeldolgozás* kifejezés fogalomként és rövidítésként is szerepel. Fogalomként az újrafeldolgozás *az újító reprodukció médiumspecifikus folyamatát jelenti, amely egy már létező termékből állít elő új gazdasági és kulturális értéket, illetve amelynek kitalálásában, diszkurzív megképzésében és meghatározásában a gyártó és befogadó oldalról meghatározott szereplők egyaránt részt vesznek.* Az újrafeldolgozás történetileg dinamikus folyamat, amelynek működési elvei, kulturális jelentései és kommunikációs funkciói az idők folyamán változnak. Rövidítésként az *újrafeldolgozás* sosem kizárólag a remake-ek előállítására vonatkozik a szó szűkebb értelmében (ahol a remake egy korábbi filmen alapuló filmet jelent). Abban az értelemben, ahogy itt használjuk, az újrafeldolgozás rövidítésként *olyan folyamatot jelöl, amely a múltbeli verziók jelenbeli megismétlése, módosítása és folytatása révén a korábbitól eltérő mozgóképi formákat hoz létre.* Az újrafeldolgozás formái a klasszikus filmremake-ek mellett lehetnek sorozatok, folytatások, előzményfilmek, spin-offok és crossoverek is, amelyek ismerős forrásokra és már megteremtett fiktív világokra építenek annak érdekében, hogy egy filmfranchise fennmaradjon vagy újrainduljon. Ez azért kulcsfontosságú, mert ebből is látszik, hogy az a filmes tendencia, hogy az ismétlésben legyen egy kis variáció, hogy a régi történetek újként hassanak, hogy az ismerősség kényelme a váratlanság izgalmával ötvöződjön, sosem korlátozódott kizárólag a remake-ekre, ennél sokkal szélesebb körű jelenségről van szó. Ez a megközelítés nem akarja eltörölni a többé-kevésbé jól ismert filmes kategóriákat — elvégre ezek a címkék (úgymint *remake*, *folytatás* vagy *előzmény*) segítenek a hasonló jellemzőkkel rendelkező filmek csoportosításában, és a közönség elvárásait is aktiválják —, ugyanakkor felhívja arra is a figyelmet, hogy a határok elmosódottak, és a mai médiakörnyezetben az újrafeldolgozások eltérő formái közötti éles különbségtételek egyre kevésbé érvényesülnek. Ha csak egyetlen formára koncentrálna, az korlátozná e könyv ismeretelméleti érvényét, míg a tágabb értelmezés ígéretes új lehetőségeket nyit, valamint átfogóbb (és alkalmasint megfelelőbb) nézőpontot kínál

az újrafeldolgozások történetileg alakuló üzleti, narratív és kulturális jelentéseinek vizsgálatához.[11]

Fontos azt is hangsúlyozni, hogy ez a könyv kizárólag a hollywoodi filmekkel foglalkozik, pontosabban mondva *a hollywoodi filmeken alapuló hollywoodi filmeket* vizsgálja. Noha a „Hollywood" és „újrafeldolgozás" szavak kombinációja azonnal előhívja a globalizáció, transznacionalizmus és kulturális imperializmus gondolatát, a hangsúly ebben a könyvben kifejezetten nem más országok filmjeinek hollywoodi újra megfilmesítésén lesz. Az ilyen transznacionális remake-ek önmagukban is izgalmas kutatási területet jelentenek, és hosszú ideje uralják a témához kapcsolódó vizsgálatokat, elemzéseket.[12] A transznacionális remake-ek sikere azonban általában azon múlik, hogy gyorsan az adott kulturális környezetre szabott és – Hollywood esetében – emellett gyakran le is egyszerűsített, globálisan eladható, angol nyelvű verziók szülessenek, míg az újrafeldolgozás folyamata egészen más szabályok mentén történik egy nemzeti filmipar keretein belül (és ez éppúgy vonatkozik a Hollywoodban készülő amerikai filmekre is). Épp ezért javaslom a diakrón és szinkrón újrafeldolgozás közötti különbségtételt, mert így a hollywoodi újrafeldolgozásoknak az időmérő és generációs azonosulást katalizáló társadalmi funkcióját is megfelelően körül tudjuk járni.[13] A diakrón újrafeldolgozás ugyanannak a népszerű történetnek évtizedeken átívelő, ismétlődő, rendszeres újrahasznosítását jelenti, többnyire ugyanazon nemzeti kulturális kontextusban. A szinkrón újrafeldolgozás ugyanakkor arra vonatkozik, amikor egy film bemutatása után nem sokkal elkészítik annak egy másik, rendszerint idegen nyelvű verzióját. Egyszerűen fogalmazva: azok a filmek, amelyeket egyazon nemzeti kulturális kontextusban újra és újra feldolgoznak, már saját múlttal rendelkeznek az adott kontextusban, és ezért egészen másfajta kérdéseket vetnek fel, mint a transznacionális remake-ek. A világ különböző tájain készült filmek hollywoodi remake-jei – pl. a *Három férfi, egy mózeskosár* (*Trois hommes et un couffin*, 1985; r.: Coline Serreau) című francia vígjátékon alapuló *Három férfi és egy bébi* (*Three Man and a Baby*, 1987; r.: Leonard Nimoy), a *Nyomtalanul* (*Spoorloos*, 1988; r.: George Sluizer) című

11 Lásd még: Kelleter, Frank – Loock, Kathleen: Hollywood Remaking as Second-Order Serialization. In: Kelleter, Frank (ed.): *Media of Serial Narrative*. Columbus: Ohio State University Press, 2017. pp. 125–147. https://doi.org/10.2307/j.ctv10crd8x.11; Loock, Kathleen: Retro-Remaking: The 1980s Film Cycle in Contemporary Hollywood Cinema. In: Klein, Amanda Ann – Palmer, R. Barton (eds.): *Cycles, Sequels, Spin-Offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in Film and Television*. Austin: University of Texas Press, 2016. pp. 277–298. https://doi.org/10.7560/309001-017; Loock, Kathleen: The past is never really past: Serial Storytelling from *Psycho to Bates Motel*. *LWU: Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 47 (2014) nos. 1–2. pp. 81–95.; Loock, Kathleen – Verevis, Constantine (eds.): *Film Remakes, Adaptations and Fan Productions: Remake/Remodel*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012. https://doi.org/10.1057/9781137263353

12 Az 1990-es évek végétől kezdve az újramegfilmesítésekkel foglalkozó kutatás középpontjában az európai, főként francia filmek hollywoodi újrafeldolgozásai állnak. Lásd pl. Durham, Carolyn A.: *Double Takes: Culture and Gender in French Films and Their American Remakes*. Hanover: University Press of New England, 1998.; Mazdon, Lucy: *Encore Hollywood: Remaking French Cinema*. London: British Film Institute, 2000.; Cuelenaere, Eduard – Willems, Gertjan – Joye, Stijn (eds.): *European Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021. https://doi.org/10.1515/9781474460668 A kutatás az Európán kívüli, kelet-ázsiai és bollywoodi filmeket is vizsgálja. Lásd pl. Chan, Kenneth: *Remade in Hollywood: The Global Chinese Presence in Transnational Cinemas*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2009. https://doi.org/10.1515/9789888052738; Wang, Yiman: *Remaking Chinese Cinema: Through the Prism of Shanghai, Hong Kong, and Hollywood*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2013. https://doi.org/10.21313/hawaii/9780824836078.001.0001; Wee, Valerie: *Japanese Horror Films and Their American Remakes: Translating Fear, Adapting Culture*. New York: Routledge, 2014. https://doi.org/10.4324/9780203382448 A Hollywoodon kívüli újra filmesítési gyakorlattal kapcsolatban lásd még: Smith, Iain Robert: *The Hollywood Meme: Transnational Adaptations in World Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. https://doi.org/10.1515/9780748677474

13 Lásd Loock, Kathleen: Remaking Winnetou, Reconfiguring German Fantasies of Indianer and the Wild West in the Post-Reunification Era. Communications: *The European Journal of Communication Research* 44 (2019) no. 3. pp. 323–341. https://doi.org/10.1515/commun-2019-2062

holland thrillert újrafeldolgozó *Nyom nélkül* (*The Vanishing*, 1993; r.: George Sluizer), *A kör* (*Ringu*, 1998; r.: Hideo Nakata) című japán horror ugyancsak *A kör* (*The Ring*, 2002; r.: Gore Verbinsky) címet viselő remake-je, a *Szigorúan piszkos ügyek* (*Infernal Affairs*, 2002; r.: Andrew Lau és Alan Mak) című hongkongi thriller *A tégla* (*The Departed*, 2006; r.: Martin Scorsese) címen ismert amerikai feldolgozása és *A tetovált lány* (*Man som hatar kvinnor*, 2009; r.: Niels Arden Oplev) című skandináv noir azonos című amerikai verziója (*The Girl with the Dragon Tattoo*, 2011; r.: David Fincher) – mind releváns kérdéseket vetnek fel a kulturális fordítás és a globális hatalmi dinamika folyamataival kapcsolatban. Ezzel szemben azok a filmek, amelyek e könyv középpontjában vannak, az idő előrehaladtával tárják fel történeteiket: a diegézis szintjén éppúgy, mint az elképzelt kollektivizáció absztraktabb szintjén, ahol a *kulturális emlékezet* részeivé válnak.

A populáris kultúra (különösképp a film) nem a nemzeti traumák és a történelmi események többékevésbé vitatott reprezentációján keresztül alakítja az emlékezetet. Sokkal inkább arról van szó, hogy a nemzeti múlthoz közvetlenül nem kötődő, népszerű fiktív történetek és karakterek a generációkon átívelő ismétlődések révén a kollektív tapasztalat részeivé válnak, és így őrzik meg, áramoltatják és örökítik tovább azokat a kulturális emlékeket, amelyek Benedict Anderson terminológiájával élve a nemzet „elképzelt közösségét" segítenek fenntartani.[14] Ahogy Marita Sturken írja: ha „a kulturális emlékezet a kulturális formálódás" terepe, ahol egy nemzet „kollektív vágyai, szükségletei és önmeghatározásai egyi dőben születnek meg, kérdőjeleződnek meg, és alakulnak át", az újrafeldolgozás mint jelenség egyértelműen része ennek a folyamatnak.[15] Az amerikai film természetesen egyszerre nemzeti és globális tényező: mivel Hollywood uralja a globális szórakoztatóipart és médiapiacot, az onnan kikerülő filmek nemcsak a hazai nézők emlékeire és tapasztalataira vannak hatással, hanem az Egyesül Államokon kívüli közönségre is. A mozgóképi szövegek globális áramlásával, illetve az ennek gazdasági, esztétikai, kulturális és politikai összefüggéseivel kapcsolatos kérdések elsősorban a transznacionális remake-ekkel foglalkozó tudományos munkát határozzák meg, de a fentiek miatt ezek a kérdések ebben a könyvben is relevánsak, még ha a központi téma más is. Ugyanezen oknál fogva az az átfogó, összetett, történetileg alakuló koncepció, amit Hollywood újrafeldolgozási gyakorlatával kapcsolatban kialakítottam, szintén szükségszerűen túlnyúlik az Egyesült Államok nemzeti keretrendszerén.

Mette Hjort tematikus „irányultság" fogalmára alapozva Ulf Hedetoft meggyőzően érvel amellett, hogy Hollywood olyan nemzeti filmkultúrát épít, „amelyben a magától értetődőnek vett feltételezések és a józan ésszel felfogható alapigazságok (illetve alkalmanként a nyílt ideológiai vagy filozófiai elköteleződések) gyökere az Egyesült Államokban van még akkor is, ha ezek kifejezetten általános érvényű cselekményként, témaként vagy gondolatként öltenek testet, vagy ha az »amerikai« problémák gyakran egyetemesen emberi, univerzalisztikus értelmezésben fogalmazódnak meg".[16] Ugyanakkor a hollywoodi filmek globális fogyasztása megkérdőjelezi az amerikai nemzeti filmkultúra néhány állandó jellemzővel leírható koncepcióját, és sokkal inkább arra sarkall, hogy az Egyesült Államok filmgyártásáról a kulturális dialektika és jelentésképzés különböző nemzeti és helyi kontextusokban zajló, dinamikusan változó folyamataként gondolkodjunk.[17] Arjun Appadurai arra emlékeztet minket, hogy a hollywoodi filmek globális

14 Anderson, Benedict: *Elképzelt közösségek: Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és elterjedéséről*. (ford. Pásztor Péter) Budapest: L'Harmattan, 2006. A könyv először 1983-ban jelent meg, a szöveg az alábbi kiadást idézi: Anderson, Benedict: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1991. [*a ford.*]

15 Sturken, Marita: *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*. Berkeley: University of California Press, 1997. pp. 1–2., 13. https://doi.org/10.1525/9780520918122

16 Hedetoft, Ulf: Contemporary Cinema: Between Cultural Globalisation and National Interpretation. In: Hjort, Mette – MacKenzie, Scott (eds.): *Cinema and Nation*. London: Routledge, 2000. p. 281.

17 Lásd még: Higson, Andrew: The Concept of National Cinema. *Screen* 30 (1989) no. 4. pp. 36–45. https://doi.org/10.1093/screen/30.4.36; Higson, Andrew: The Limiting Imagination of National Cinema. In: Hjort – MacKenzie (eds.): *Cinema and Nation*. pp. 63–74.; Crofts, Stephen: Reconceptualizing National Cinemas. *Quarterly Review of Film and Video* 14 (1993) no. 3. pp. 49–67. https://doi.org/10.1080/10509209309361406; illetve Hjort – MacKenzie (eds.): *Cinema and Nation*.

kulturális gazdaságban való cirkulációja nem változtatja őket automatikusan az amerikanizáció és a kulturális homogenizáció térhódítását segítő felforgató erővé, egyszerűen csak „új eszközöket és kereteket ad az elképzelt éntudatok és az elképzelt világok megteremtéséhez".[18] A hosszú távon felhalmozott emlékek, illetve a bizonyos filmek, karakterek, történetvilágok vagy épp színészek iránt érzett szentimentális kötődések kulcsfontosságú összetevői az Appadurai által leírt „képzeleti munkának".[19] Munkámban elsősorban a hollywoodi remake-ek, sorozatok, folytatások és hosszú ideje futó filmfranchise-ok Egyesült Államokbeli gyártására és befogadására összpontosítok, illetve arra, hogy a filmek „irányultsága" hogyan alakul az egymást követő iterációk során, de annak vizsgálatához, hogy az újrafeldolgozások miként hatnak a nemzeti kontextusban és a globális médiaszíntéren, fel kell ismernünk a kulturális emlékezet kulcsfontosságú szerepét is.[20]

Elsődleges célom, hogy megértsem a hollywoodi újrafeldolgozás jelenségét, és komolyan vegyem azt – méghozzá nem annak ellenére, hogy az üzleti siker vágya hajtja, és a közönség körében kétségkívül nagy népszerűségnek örvend, hanem éppen ezért. Szeretném feltárni e jelenség összetettségét és a kulturális funkciót, amelyet betölt. Amikor Iain Robert Smith és Constantine Verevis a „filmremake-ek kutatásának Hollywood-központúságára" hívják fel a figyelmet, a transznacionális remake-ek szempontjából jogos az észrevételük.[21] A külföldi filmeken alapuló hollywoodi remake-ekről készült összehasonlító elemzések egyértelműen uralják a téma szakirodalmát, gyakran elvonva a figyelmet más irányvonalakról és újrafeldolgozási trendekről. Azonban a Smith és Verevis által a transznacionális remake-ek tudományos vizsgálatában tetten ért „Hollywood-központúságból" hiba lenne messzemenő következtetéseket levonni Hollywood *saját* termékeit újrahasznosító, régóta fennálló gyakorlatával kapcsolatban. „Ez idáig igen kevés írás született a filmremake-ekről" – jegyezte meg Michael B. Druxman 1975-ben.[22] Közel ötven évvel később megállapítása még mindig érvényes, ha a hollywoodi újrafeldolgozások átfogó elemzéséről van szó.

Furcsának tűnhet, hogy a téma kutatásának még mindig van egy ilyen vakfoltja. Azon viszonylag kevés cikk és tanulmány közül, amelyek kizárólag Hollywoodra fókuszálnak, csak néhány nyújt történeti áttekintést, és ha nyújtanak is, nem feltétlenül vizsgálják az újrafeldolgozás különböző formáinak kulturális szerepét, vagy kulcsfontosságú kérdéseket megválaszolatlanul hagynak.[23]

18 Appadurai, Arjun: *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. p. 3.

19 ibid.

20 A jelen kötet elméleti keretére épülő aktuális projektem – amely a *Hollywoodi emlékek: a mozgóképi újrafeldolgozás és a globális filmgenerációk megteremtése (2020–2026)* címet viseli – Németországban, Mexikóban, az Egyesült Államokban és Kínában végez közönségkutatást, és azt vizsgálja, hogyan működik a hollywoodi újrafeldolgozás globális gyakorlatként, és hogyan ágyazódik be életrajzi és médiatechnológiai szempontból a nézők életébe. A kutatást a Német Kutatási Alap (DFG) Emmy Noether-programja támogatja. https://hollywood-memories.com/en/ (utolsó megtekintés: 2025. 05. 19.)

21 Smith, Iain Robert – Verevis, Constantine: Introduction: Transnational Film Remakes. In: Smith, Iain Robert – Verevis, Constantine (eds.): *Transnational Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. p. 3.

22 Druxman, Michael B.: *Make It Again, Sam: A Survey of Movie Remakes*. Cranbury: A. S. Barnes, 1975. p. 9.

23 A következő monográfiák és tanulmánykötetek szinte kizárólag a hollywoodi filmeken alapuló hollywoodi filmekkel foglalkoznak. A filmremake-ekkel kapcsolatban lásd: Verevis, Constantine: *Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. https://doi.org/10.1515/9780748626250; Zanger, Anat: *Film Remakes as Ritual and Disguise: From Carmen to Ripley*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. https://doi.org/10.5117/9789053567845; Oltmann, Katrin: *Remake | Premake: Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930–1960*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2008. https://doi.org/10.1515/9783839407004; Varndell, Daniel: *Hollywood Remakes, Deleuze and the Grandfather Paradox*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014. https://doi.org/10.1057/9781137408600; Herbert, Daniel: *Film Remakes and Franchises*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2017. https://doi.org/10.36019/9780813579436; illetve Rosewarne, Lauren: *Sex and Sexuality in Modern Screen Remakes*. Cham: Palgrave Macmillan, 2019. https://doi.org/10.1007/978-3-030-15891-0 Kifejezetten horrorfilmremake témában lásd: Francis Jr., James: *Remaking Horror: Hollywood's New Reliance on Scares of Old*. Jefferson: McFarland, 2013.; Roche, David: *Making and Remaking Horror in the 1970s and 2000s: Why Don't They Do It Like They Used To?* Jackson:

Hogyan alakult ki az újrafeldolgozás mint kereskedelmi gyakorlat? Milyen stratégiák és mintázatok mentén vált szabályozottá és intézményesítette? Hogyan viszonyul a hollywoodi újrafeldolgozások mennyisége a filmipar változó médiaökológiai feltételeihez? Milyen mértékben hatottak a történeti gyártási trendek az újrafeldolgozásokkal összefüggő diszkurzív képződményekre a kulturális térben? Vajon az újrafeldolgozást mindig olyan káros és pusztító erőként képzelték el, amilyennek a mai kritikusok állítják? Milyen iterációkkal, dinamikákkal jár, amikor népszerű narratívák hosszabb időn keresztül alakulnak, formálódnak? Mekkora az újrafeldolgozás kritikai potenciálja? Hogyan vesz részt ez a gyakorlat a társadalmi, politikai és kulturális változások feldolgozásában? Hogyan hatnak a remake-ekre és folytatásokra a filmkészítés változó lehetőségei? Hogyan közvetítenek ezek a filmek egyfajta filmtörténeti tudást is? Hogyan válnak aktív szereplőkké a generációk formálásában? Hogyan vesznek részt a kulturális emlékezetmunkában? Ez a könyv a hollywoodi újrafeldolgozás-jelenséget egyedülálló (és egyedülálló módon elhanyagolt) ipari gyakorlatként értelmezi, amely a kulturális reprodukció eszközeként újra és újra olyan populáris médiaszövegeket teremt, őriz és újít meg, amelyek tartós gazdasági és kulturális jelentősége túlmutat Hollywood mélyen beágyazott profitorientáltságán. Véleményem szerint ezek a filmek – azáltal, hogy az ismétlés és a variáció *szeriális* dinamikája révén folyamatosan iterálják a múlt és jelen, állandóság és változás fogalmait – aktívan alakítják azt is, ahogyan a filmipar, a mozi és a közönség önmagát elképzeli.

A hollywoodi újrafeldolgozás és a szerialitás

Kétség sem férhet hozzá, hogy a hollywoodi újrafeldolgozási gyakorlat – amelyet nagyon általánosan egy iparilag működtetett, mégis kreatív és kulturálisan releváns, a populáris történetmesélés bevált elemein alapuló innovatív reprodukciós folyamatként értelmezhetünk – mindig is elsősorban üzleti vállalkozás volt, és ez a jövőben is így lesz. Ez a megállapítás megdöbbentően magától értetődőnek tűnhet, mégis alig különbözteti meg a remake-eket és folytatásokat a kapitalista piaci kultúrák bármely más kereskedelmi célú tömegszórakoztatási formájától. A látszólag eredetibbnek és művészibbnek tekintett filmekkel szemben azonban az újrafeldolgozásból származtatott alkotások kifejezetten feltűnően üzleti meghatározottságúak a kulturális képzeletben. A szólófilmekkel ellentétben – amelyek mintha csodával határos módon függetlenek lennének a gazdasági körülményektől – a remake-ek és a folytatások könyörtelenül a „leplezetlen árucikk" kategóriába kerülnek.[24] Az újrafeldolgozások mindig „több-

University Press of Mississippi, 2014. https://doi.org/10.14325/mississippi/9781617039621.001.0001; Knöppler, Christian: *The Monster Always Returns: American Horror Films and Their Remakes*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2017. https://doi.org/10.1515/9783839437353; illetve Mee, Laura: *Reanimated: The Contemporary American Horror Remake*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020. https://doi.org/10.1515/9781474440660 Folytatásfilm témában lásd: Jess-Cooke, Carolyn: *Film Sequels: Theory and Practice from Hollywood to Bollywood*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. https://doi.org/10.3366/edinburgh/9780748626038.001.0001; Jess-Cooke, Carolyn – Verevis, Constantine (eds.): *Second Takes: Critical Approaches to the Film Sequel*. Albany: SUNY Press, 2010.; illetve Henderson, Stuart: *The Hollywood Sequel: History and Form, 1911–2010.* London: British Film Institute, 2014. https://doi.org/10.1007/978-1-84457-843-6 A filmsorozatok, trilógiák, rebootok, illetve az újraalkotás jelenségével kapcsolatos általánosabb elméletek kapcsán lásd: Forrest, Jennifer (ed.): *The Legend Returns and Dies Harder Another Day: Essays on Film Series*. Jefferson: McFarland, 2008.; Loock – Verevis (eds.): *Film Remakes, Adaptations and Fan Productions.* https://doi.org/10.1057/9781137263353; Perkins, Claire – Verevis, Constantine (eds.): *Film Trilogies: New Critical Approaches*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012. https://doi.org/10.1057/9780230371972; Klein – Palmer (eds.): Cycles, *Sequels, Spin-Offs, Remakes, and Reboots*. https://doi.org/10.7560/309001; illetve Herbert, Daniel – Verevis, Constantine (eds.): *Film Reboots*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020. https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474451369.001.0001

24 Kelleter, Frank: Five Ways of Looking at Popular Seriality. In: Kelleter, Frank (ed.): *Media of Serial Narrative.* Columbus: Ohio State University Press, 2017. p. 10. (kiemelés az eredetiben) https://doi.org/10.2307/j.ctv10crd8x.5

szörösséget" hoznak létre – hogy Amanda Ann Klein és R. Barton Palmer találó kifejezésével éljek[25] –, és ezáltal folyamatosan megkérdőjelezik a lezártság és a teljesség kulturálisan oly nagyra tartott eszményeit, és felhívják a figyelmet a filmipar profitorientált üzleti modelljére, amely az újabb és újabb filmek – és ezáltal az újabb és újabb bevételek – végtelen előállításában érdekelt. Az újrafeldolgozási gyakorlat élesen szemben áll a szövegek egyediségére vonatkozó igénnyel, és inkább a folyamatos filmgyártás motorjaként szolgál. Mert még ha egyes filmek eredetileg a hagyományos értelemben vett önálló, kerek egész műalkotásként is készültek, narratív lezárásuk bármikor felbontható, történeteik egy remake vagy egy folytatás révén újra mozgásba hozhatók. A hollywoodi újrafeldolgozási jelenség tehát egy eredendően kereskedelmi gyakorlat, amely folyamatosan alakítja az egyes filmek múltját, jelenét és jövőjét, így az évtizedeken át tartó újraalkotási láncolat részeként végül *szerializált* narratívaként kezdenek működni.

Ha a szerialitás – Umberto Eco értelmezését követve – az ismétlés és a variáció közötti dialektikus feszültségen alapul, és benne van az a vállalás, hogy egy már ismert elem valamilyen eltéréssel való reprodukciója révén valami újat hozzon létre,[26] akkor a hollywoodi újrafeldolgozásokat kétségtelenül tekinthetjük egyfajta szeriális történetmesélési gyakorlatnak. Igaz, az újrafeldolgozások esetében az ismétlés és a variáció dinamikája valószínűleg esetlegesebb, mindenképpen lassabb tempójú és általában hosszabb időn átívelő más populáris médiumok egyértelműbben szerializált formáinál.[27] Ennek ellenére, még ha ezek a filmek nem is napi vagy heti rendszerességgel jelennek meg, mint az újságokban, rádióban vagy televízióban futó szériák, a remake-ek és folytatások hasonló szeriális stratégiákat és történetmesélési technikákat mutatnak – az episzodikus szerkezetektől és fokozatosan kibontakozó cselekményívektől kezdve a visszatérő szereplőkön át a késleltetett narratív lezárásig. E filmek elnyújtott, sokkal kevésbé kiszámítható szeriális ritmusa ugyanakkor kihat az újrafeldolgozások által végzett kulturális munkára (és talán ez is magyarázattal szolgál arra, miért kerülhette el a jelenség ilyen sokáig a mainstream filmkritika és a tudományos kutatás figyelmét). Míg a napi rajzfilmek, szappanoperák vagy akár a komplexebb televíziós sorozatok funkciója is az, hogy a modern élet embert próbáló felgyorsultságát és széttöredezettségét ellensúlyozandó megnyugtató mindennapi rutint adjanak, addig a különböző újrafeldolgozási formák hosszabb időtávon fejtik ki hatásukat: évtizedeken át strukturálják az idő múlását az általuk megteremtett gazdasági, esztétikai és kulturális referenciapontok révén, amelyek kulcsfontosságú szerepet játszanak abban, hogy a filmipar, a médium – sőt maga az ember – miként határozza meg és pozicionálja önmagát egy hosszabb történeti ívben.[28]

A szerialitás esélyt ad arra, hogy hosszú távon gondolkodjunk a remake-ek, sorozatok, folytatások és filmfranchise-ok kulturális funkciójáról. Segít megérteni, hogyan kapcsolódnak egymáshoz a filmek, és lehetőséget teremt annak vizsgálatára, hogy Hollywood újrafeldolgozási gyakorlata hogyan hat az iparra, miként formálja a filmnyelvi kódokat és konvenciókat, illetve hogyan váltja ki a befogadó közönségből a generációs azonosulást és az elképzelt kollektivizációt. Az ehhez hangsúlyosan kapcsolódó *kontinuitás* nem kizárólag, sőt nem is feltétlenül a cselekmény szintjén mutatkozik meg, de mindig túlmutat a vásznon kibontakozó történetvilágokon és narratívákon. A hollywoodi újrafeldolgozás így egyfajta orientáló funkciót tölt be, mivel a megjelenített fikción kívül is strukturálja az időt – gazdasági, esztétikai és kulturális

25 Klein–Palmer: Introduction. In: Klein–Palmer (eds.): *Cycles, Sequels, Spin-Offs, Remakes, and Reboots*. pp. 1–21. https://doi.org/10.7560/309001

26 Eco, Umberto: Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics. *Daedalus* 114 (1985) no. 4. pp. 161–184. [Magyarul: Eco, Umberto: Újítás és ismétlés: a modern és a posztmodern esztétika között. *Valóság* 29 (1986) no. 8. pp. 114–116.]

27 Kelleter–Loock: Hollywood Remaking as Second-Order Serialization. In: Kelleter (ed.): *Media of Serial Narrative*. p. 129. https://doi.org/10.2307/j.ctv10crd8x.11

28 A sorozatos narratívák mindennapi rutinokba való beépüléséről lásd Hämmerling, Christine – Nast, Mirjam: Popular Seriality in Everyday Practice: Perry Rhodan and Tatort. In: Kelleter (ed.): *Media of Serial Narrative*. pp. 248–260. https://doi.org/10.2307/j.ctv10crd8x.17

értelemben egyaránt. Gazdasági szempontból az egy vagy több, már létező filmből kiinduló filmes iterációk sokat elárulnak a történetileg változó gyártási trendekről, illetve bizonyos narratívák, sztárok és újrafeldolgozási formák egy adott időszakra jellemző eladhatóságáról. Az elmúlt száz évben a filmipart érintő bizonytalanságok és válságok gyakran késztették a stúdiókat arra, hogy korábban már bevált, felkapott és keresett termékekhez nyúljanak vissza – egyrészt a gyártási idő és a költségek csökkentése érdekében, másrészt mert az ismert alapanyag eleve garantálta a közönséget az új bemutatók számára. A remake-ek, folytatások vagy az újrahasznosítás más formáinak népszerűsége azonban sosem volt állandó, így a hollywoodi újrafeldolgozási trendekből született filmek afféle történelmi lenyomatként olvashatók, amelyek megmutatják, hányféle változáson ment keresztül a filmipar a folyamatosan átalakuló médiakörnyezetben. E filmek esztétikája ezzel párhuzamosan része egy hasonló módon időben meghatározott paradigmának, és hozzájárul a film médiumspecifikus lehetőségeinek (és korlátainak) fejlődéséhez, valamint reprezentációs normáinak alakulásához. A populáris filmek újrafeldolgozása révén Hollywood lényegében az evolúciós szemlélet érvényesülését támogatja a film világában, hiszen nemcsak megismétli, folytatja, kibővíti vagy éppen újraértelmezi a már ismert történeteket, hanem egyúttal egy átfogó technológiai és kulturális fejlődéstörténetet is belesző az egymást követő filmverziókba.

Ebben az értelemben „az újrafeldolgozás a *filmi önhistorizáció* módszereként működik":[29] egy újrafeldolgozási láncolat egyes darabjai világosan elhatárolják a filmtörténet különböző korszakait (például a némafilm és a hangosfilm időszakát), rávilágítva az éppen aktuális vizuális paradigmákra, valamint az ezekhez kapcsolódó technológiai és kulturális mintázatokra. Frank Kelleterrel közösen úgy gondoljuk, hogy „a remake-ek, folytatások és előzményfilmek a mozi eszközei arra, hogy megírja a saját történetét… méghozzá abban az elvárásokból, felismerésekből, utalásokból, variációkból és újraértelmezésekből felépülő, folyamatosan formálódó kontextusban, amely ezeket az iterációkat lehetővé teszi és mozgásban tartja".[30] Ez a folyamat szükségszerűen magában foglalja a változó kulturális, társadalmi és politikai közegbe beágyazott normák és értékek filmi reprezentációban való folyamatos újradefiniálását. Az idő múlásával az újrafeldolgozás jelensége egyszerre hangsúlyozza az uralkodó ideológiák állandóságát és alakíthatóságát, valamint azt az ismétlődő késztetést, hogy ezek szellemi megmunkálása ismerős narratívákon keresztül történjen meg. Az újrafeldolgozási gyakorlat azonban nem csupán Hollywood gazdasági és esztétikai történetével van szoros összefüggésben, hanem mindig dokumentálja az éppen zajló kulturális vitákat is, amelyek óhatatlanul a már látottak megerősítését, törlését vagy felülírását jelentik. A témák, cselekmények, sikeres minták ismétlése lehetőséget ad arra, hogy a változásról gondolkodjunk, miközben egyfajta általános kontinuitásérzést is teremt, amely segít stabilizálni az elképzelt közösséget; vagyis az újrafeldolgozás olyan kommunikációs gyakorlatokat tesz lehetővé, amelyek az összetartozás érzését, az egy és ugyanazon közösséghez való tartozás élményét erősítik.[31]

29 Kelleter–Loock: Hollywood Remaking as Second-Order Serialization. In: Kelleter (ed.): *Media of Serial Narrative*. p. 134. (kiemelés az eredetiben) https://doi.org/10.2307/j.ctv10crd8x.11

30 ibid.

31 A hollywoodi újrafeldolgozási gyakorlatot a szerialitás felől vizsgáló megközelítésem a populáris szériákra szakosodott kutatócsoport (Popular Seriality Research Unit – PSRU) által kidolgozott elméleti keretre épül, amely a populáris kultúrát „olyan társadalmi és esztétikai gyakorlatok halmazaként határozza meg, amelyek először a 19. század közepén jelentek meg, szorosan összefonódva az ipari újratermelés logikájával", napjainkban pedig „a kereskedelmi történetmesélés komplex rendszerét alkotják, amelyet leginkább a populáris szériák összetett szöveteként írhatunk le – egy önmagára egyre tudatosabban reflektáló, egyre kiterjedtebb narratív hálózatként, amely komoly változásokat idézett elő a különböző kulturális szektorok és az új tömegmédiumok technológiai lehetőségei közötti viszonyrendszerekben". Lásd Kelleter: Five Ways of Looking at Popular Seriality. In: Kelleter (ed.): *Media of Serial Narrative*. p. 9. https://doi.org/10.2307/j.ctv10crd8x.5 – A Német Kutatási Alap (DFG) által finanszírozott PSRU kutatócsoport az amerikanisztika, germán filológia, kulturális antropológia, európai néprajz, empirikus kultúrakutatás és médiatudomány területéről érkező elméleti szakembereket fogta össze. A csoport a két finanszírozási periódus alatt (2010–2013 és 2013–2016) összesen tizenhárom kutatásban vizsgálta a szeriális elbeszélés formáit, dinamikus folyamatait és funkcióit a populáris kultúrában. Jelen írásomban kifej-

Megközelítésem alapja annak felismerése, hogy *az újrafeldolgozások szeriális szövegeket hoznak létre* — függetlenül attól, hogy remake-nek, folytatásnak vagy bármi másnak nevezik őket. Ezek a filmek sosem tekinthetők önmagukban valónak; mindig valamilyen széria részei — olykor ez csak utólag válik nyilvánvalóvá, de mindig olyan formában, amit Frank Kelleterrel közösen „a mozgókép magasabb szintű önvizsgálataként"[32] határoztunk meg. Ez két fontos módszertani következménnyel jár a holylywoodi újrafeldolgozási trend tanulmányozására vonatkozóan. Először is az újraalkotás által megteremtett sajátos szerialitásfogalom lehetővé teszi, hogy amit Kelleter a populáris sorozatokról ír, az a jelen könyv középpontjában álló újrafeldolgozási formákra is érvényes legyen: ezek mindegyike „olyan aktív kulturális gyakorlatként írható le, amely az elmondott történeten kívül a történetmesélés aktusában összesűrűsödő sokféle folyamatot és erőt is magában foglalja".[33] Ezek a filmek önmagukra reflektáló rendszerekként is értelmezhetők, amelyek saját cselekvőképességgel rendelkeznek.[34] Pontosabban: a remake-ek és folytatások olyan nagyobb ágenshálózatok részei, amelyekben egyének, intézmények, technológiák és tárgyak kapcsolódnak össze nagy egésszé. Ez a komplex struktúra alakítja a hollywoodi újrafeldolgozási trendeket — sőt ez teszi egyáltalán lehetővé ennek az ipari és kulturális gyakorlatnak a létezését. Az ilyen filmek rendszerint nagyon is tudatában vannak saját újrafeldolgozás-státuszuknak, és aktívan részt vesznek önmaguk diszkurzív megképzésében. Következésképp, ha a hollywoodi újrafeldolgozási gyakorlatot történeti jelenségként akarjuk vizsgálni, akkor e hálózatok létrejöttének alakulását kell nyomon követnünk. Annak érdekében, „hogy rekonstruálni tudjuk, hogy a populáris kultúra önmeghatározásának és önreprezentációjának történetileg meghatározott (azaz folyamatosan formálódó) gyakorlatai hogyan hozzák létre, tartják fenn és alakítják a kereskedelmi »gyártás« és »befogadás« változó pozícióit",[35] a legkülönfélébb anyagokat vetem vizsgálat alá — a filmektől a paratextusokon, szaklapokon és rajongói magazinokon át a mainstream filmkritikákig és tudományos munkákig.

Ezek a filmek önreflexív módon ábrázolják az újraalkotás folyamatának formai és narratív lehetőségeit, amelyek éppúgy függnek a korábbi változatok tartalmától, formájától és kulturális jelentésrétegeitől, mint a film aktuális technológiai adottságaitól, a médiaökológiai környezettől, illetve attól, hogy az adott történeti pillanatban milyen szerepet tölt be a hollywoodi újrafeldolgozási jelenség a kulturális képzeletben. Az olyan paratextusok, mint a sajtóanyagok, promóciós anyagok, előzetesek és plakátok, valamint az alkotókkal, producerekkel és színészekkel készült interjúk mind azt szuggerálják, hogyan kellene ezeket a filmeket nézni, ezzel befolyásolva azt is, hogy mennyire kapja fel őket a populáris kultúra, és azt is, hogy miként lehet az újrafeldolgozásukat elképzelni. Noha a szaklapok, mint például a *Variety*, a *Film Daily* vagy a *Hollywood Reporter* elsősorban a hollywoodi remake-ek kereskedelmi értékét és stratégiai céljait elemzik, ezek a kiadványok egyúttal a nyelvezet kialakításáért is felelősek, amelyen keresztül az újrafeldolgozás gyakorlatáról beszélni lehet, ezzel pedig aktívan részt vesznek annak diszkurzív intézményesítésében. A rajongói magazinok, mint például a *Photoplay* vagy a *Modern Screen*, szintén fontos szerepet játszanak abban, hogy a mozilátogatók értelmezési keretet kapjanak a filmipar és az általa előállított

tett számos gondolat a Frank Kelleterrel közösen folytatott kutatásból származik, amely a mozgóképi újrafeldolgozás és a retrospektív szerializáció jelenségét vizsgálja.

32 Kelleter—Loock: Hollywood Remaking as Second-Order Serialization. In: Kelleter (ed.): *Media of Serial Narrative*. p. 134. https://doi.org/10.2307/j.ctv10crd8x.11

33 Kelleter: Five Ways of Looking at Popular Seriality. In: Kelleter (ed.): *Media of Serial Narrative*. p. 26. https://doi.org/10.2307/j.ctv10crd8x.5

34 A szeriális narratívák „elkerülhetetlenül többszerzőjűek, előállításuk és fogyasztásuk összetett felelősségi és teljesítési rendszerekben valósul meg, és ugyanúgy alá vannak rendelve médiumuk materiális szükségleteinek, mint a kulturális környezetük korlátainak" — így ezek tanulmányozásához Kelleter Bruno Latour ágenshálózat-elméletét rendszerelméleti megközelítéssel ötvözi, és erősen támaszkodik Niklas Luhmann önleírásra és idegenleírásra vonatkozó fogalmaira is. Lásd Kelleter: Five Ways of Looking at Popular Seriality. In: Kelleter (ed.): *Media of Serial Narrative*. pp. 25—26. https://doi.org/10.2307/j.ctv10crd8x.5

35 ibid. p. 26.

termékek megértéséhez, illetve hogy az újrafeldolgozásokkal kapcsolatos közönségreakciók – például rajongói levelek formájában – hangot kapjanak. Kulturális kapuőrökként és ízlésformálókként a mainstream filmkritika publicistái a *New York Times*ban vagy a *Village Voice*-ban megjelenő írásaikkal ugyancsak hozzájárulnak ahhoz, ahogyan a hollywoodi újrafeldolgozásokról gondolkodunk. Ezek a szövegek egyrészt visszahatnak az remake-ek és folytatások gyártására, másrészt befolyásolják a jelenség tudományos recepcióját is. Azok a tudományos munkák tehát, amelyek az újrafeldolgozás gyakorlatával foglalkoznak (beleértve az enyémet is), a kirakós egy újabb darabját jelentik – egy újabb elemét annak az összetett hálózatnak, amelynek vizsgálatára ez a könyv vállalkozik.

Másodszor: az, hogy a hollywoodi filmek „a mozgókép magasabb szintű önvizsgálata”[36] során szerializálódnak, megkülönbözteti őket más médiumok populáris sorozataitól. Pontosabban: az a fajta szerialitás, amelyet az újrafeldolgozás folyamata létrehoz, egyszerre működik egy „fejlődő, rekurzív, burjánzó és többágensű történetmesélési módként”,[37] ugyanakkor ettől eltávolodva. Frank Kelleterrel közösen az *áttételes szerialitás* fogalmát használjuk annak a jelenségnek a megragadására, hogy az újrafeldolgozás olyan szövegeket hoz létre, amelyek lényegében „folyamatosan alakuló narratívák folyamatosan alakuló narratívákról, amelyek folyamatosan alakuló narratívákon keresztül fogalmazódnak meg”.[38] A hollywoodi újrafeldolgozási jelenséget szerialitásként értelmezni tehát nem csupán azt jelenti, hogy a remake-eket és folytatásokat „mozgó célpontokként” közelítjük meg, amelyek „helyzete és formája folyamatosan változik az általuk mozgásba hozott folyamatokkal való kölcsönhatásban”,, és hogy az újrafeldolgozást olyan gyakorlatnak tekintjük, amelyet magát is a legtalálóbban különféle ágenshálózatok összességeként leírható kontextusban ható erők hozzák létre újra és újra. Emellett az áttételes szerialitás fogalma egy további jelentésréteget is bevezet, amely segít megérteni azt a hosszú távú kulturális hatást, amelyet az újrafeldolgozás az ismert narratívák ismétlésén és újrafelfedezésén keresztül kifejt. Amint felismerjük, hogy az újrafeldolgozás gyakorlata milyen érzékenyen tárja elénk az időbeliségünket (mint az idő múlásának egyik érzékeltetőjét); miként tükrözi a narratív, gazdasági, esztétikai és kulturális folytonosság iránti egyetemes vágyunkat (vagy ha úgy tetszik, kényszerességünket); és nem utolsósorban miként testesíti meg Hollywood önreflexív történetiségét, megértjük, hogy mindez miért ad új lendületet az újrafeldolgozási gyakorlattal foglalkozó kutatásoknak, és miért teszi szükségessé, hogy a remake-eket és folytatásokat mint időbeli jelölőket, stabilizáló tényezőket, valamint a filmtörténeti emlékezet- és tudástermelés színtereit elismerve komolyan vegyük.

Az áttételes szerialitás fogalmának bevezetésével a hollywoodi újrafeldolgozások vizsgálata olyan mérföldkőhöz érkezik, amelyen túl már összetettebb kérdéseket is fel lehet tenni és meg lehet válaszolni – például arról, hogy bizonyos populáris narratívák miért olyan hosszú életűek, és hogy ismételt elbeszélésük hogyan hat az emlékezetre és az identitásra a változó társadalmi, politikai és kulturális kontextusokban. A remake-ek és folytatások diegetikus szinten is *emlékeznek* saját korábbi verzióikra (pl. ikonikus jelenetek újrajátszása, flashbackek, cameoszereplések stb. révén), és önreflexív módon utalnak arra, hogy létezésüket az elődökhöz való viszony határozza meg. Ez az *intertextuális emlékezet* azt a célt szolgálja, hogy a filmek múltját láthatóvá és relevánssá tegye a közönség számára, és ugyanezt a hatást gyakran paratextusok, újságcikkek és tudományos írások is erősítik, amelyek ráirányítják a figyelmet a filmek közötti intertextuális kapcsolatokra. Ennél azonban fontosabb, hogy álláspontom szerint a hollywoodi újrafeldolgozási gyakorlat absztraktabb értelemben is közvetíti a múltat. Az általam *extratextuális emlékezet*nek nevezett jelenség többnyire nem azokra a „múltidéző hollywoodi fikciókra”[39] utal, amelyek történelmi témákat dolgoznak fel, mint például a *Ryan közlegény meg-*

36 Kelleter–Loock: Hollywood Remaking as Second-Order Serialization. In: Kelleter (ed.): *Media of Serial Narrative.* p. 134. https://doi.org/10.2307/j.ctv10crd8x.11

37 Kelleter: Five Ways of Looking at Popular Seriality. In: Kelleter (ed.): *Media of Serial Narrative.* p. 29. https://doi.org/10.2307/j.ctv10crd8x.5

38 Kelleter–Loock: Hollywood Remaking as Second-Order Serialization. In: Kelleter (ed.): *Media of Serial Narrative.* p. 144. https://doi.org/10.2307/j.ctv10crd8x.11

39 Erll, Astrid: Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory. In: Erll, Astrid – Nünning, Ansgar (eds.): *Cultural*

mentése (*Saving Private Ryan*, 1998; r.: Steven Spielberg) a második világháborúról vagy a *Selma* (2014; r.: Ava DuVernay) az amerikai polgárjogi mozgalomról. Nem is az olyan filmekre gondolok, mint a *Memento* (2000; r.: Christopher Nolan), amelyek kifejezetten az emlékezetről szólnak; vagy a régi Hollywoodra leplezetlen rajongással visszatekintő alkotások, mint a *Ének az esőben* (*Singin' in the Rain*, 1952; r.: Stanley Donen és Gene Kelly), *Az utolsó mozielőadás* (*The Last Picture Show*, 1971; r.: Peter Bogdanovich) vagy a *Ponyvaregény* (*Pulp Fiction*, 1993; r.: Quentin Tarantino), illetve a „műfaji emlékezetből" kinövő vagy a pastiche sajátos technikáján alapuló filmek, mint az *American Graffiti* (*American Graffiti*, 1973; r.: George Lucas), a *Csillagok háborúja* (*Star Wars*, 1977; r.: George Lucas) vagy *Az elveszett frigyláda fosztogatói* (*Raiders of the Lost Ark*, 1981; r.: Steven Spielberg).[40] Ehelyett az extratextuális emlékezet fogalma arra utal, hogy az újrafeldolgozás mindig reflektál a film változó lehetőségeire, és hogy az ismerős elemek újrahasznosítása olyan jelentéseket hordoz, amelyek a narratíván, a cselekményen és a formai struktúrákon túlmutatva egy konkrét médiatörténeti és kulturális pillanatot jelenítenek meg, amellyel a film ezentúl összekapcsolódik, és amelyben mostantól örökre feleleveníthető. A korábbi filmek és a hozzájuk társított gyártási és befogadási környezet felidézésével az újrafeldolgozás „a tudás és az összetartozás közösségeit"[41] hívja életre, és szorosan összefonódik azokkal az összetett egyéni, kulturális és nemzeti identitásformáló folyamatokkal, amelyeket jelen könyv vizsgálni kíván. Kiindulásként mutatok néhány statisztikai adatot a hollywoodi újrafeldolgozásokhoz kapcsolódóan, ami lehetővé teszi a történeti trendek azonosítását a remakeek, sorozatok és folytatások 20. és 21. századi gyártásában. Ezeket aztán tovább elemezhetjük, és összevethetjük azokkal a diszkurzív és imaginárius folyamatokkal, amelyek az idők során alakították a gyakorlatot.

Történeti gyártási trendek: a hollywoodi újrafeldolgozási gyakorlat számokban

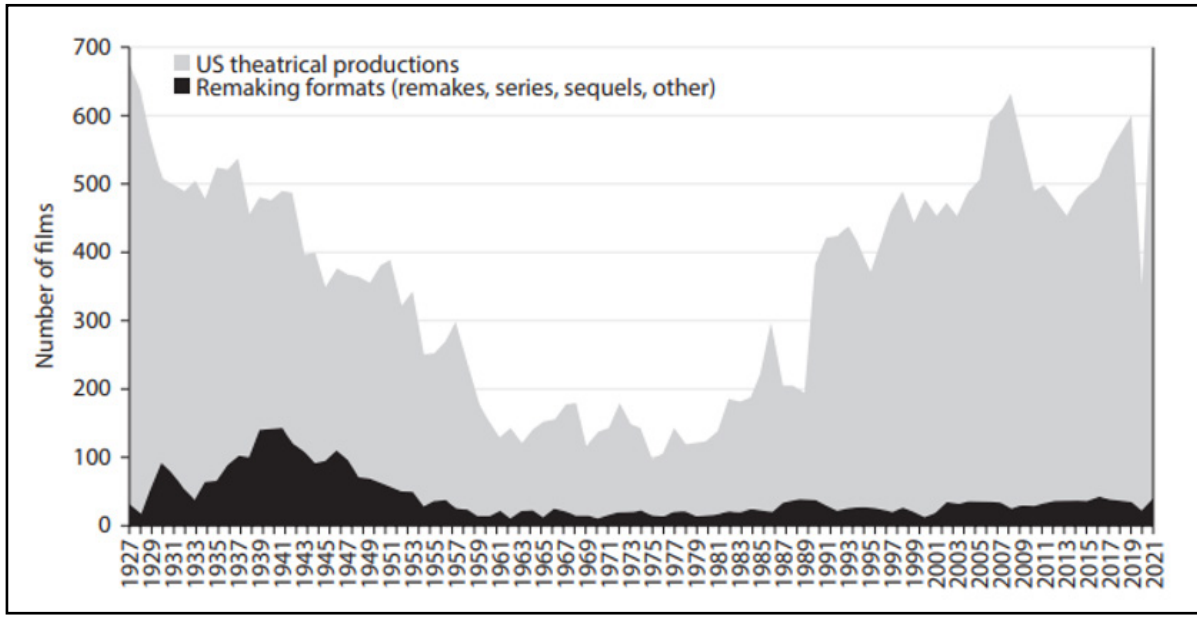
A hollywoodi újrafeldolgozási gyakorlat kezdetektől fogva szerves része a filmtörténetnek. Számos teoretikus megfogalmazta már ezt az állítást – gyakran kifejezetten a filmremake-ekre gondolva. Erre részben a mainstream filmkritikának címzett helyreigazítási szándékkal hívom fel a figyelmet, hiszen ez utóbbi rendszeresen a mai médiaszcéna sajátosságaként kezeli az újrafeldolgozásokat. Az ennek ellenkezőjét valló megfigyelések azért is fontosak, mert nagyban hozzájárulnak ahhoz, hogy az újrafeldolgozási jelenség elváljon a negatív diskurzusoktól, és elnyerje elismertségét mint legitim kutatási terület. A megfigyelések azonban ritkán támaszkodnak empirikus bizonyítékokra, ezért még mindig meglepően keveset tudunk a filmremake-ek, sorozatok és folytatások gyártásáról, illetve annak történeti alakulásáról. Az én adatbázisom – bár valószínűleg nem teljes – több mint 6500 remake-et, folytatást, sorozatfilmet, előzményfilmet, spin-offot és crossoverfilmet tartalmaz, amelyek mindegyikét az Egyesült Államokban készítették 1896 és 2021 között. Az adatokat összefoglaló kötetekből és különféle egyéb forrásokból gyűjtöttem össze.[42] És noha biztosan nem az enyém

Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook. Berlin: de Gruyter, 2008. pp. 389–398. https://doi.org/10.1515/9783110207262.6.389

40 Vö. Grainge, Paul: Introduction: Memory and Popular Film. In: Grainge, Paul (ed.): *Memory and Popular Culture*. Manchester: Manchester University Press, 2003. p. 12.

41 Kelleter–Loock: Hollywood Remaking as Second-Order Serialization. In: Kelleter (ed.): *Media of Serial Narrative*. p. 132. https://doi.org/10.2307/j.ctv10crd8x.11

42 A *Hollywood Remaking* adatbázisának forrásai a következő kiadványok voltak: Limbacher, James L.: *Haven't I Seen You Somewhere Before? Remakes, Sequels, and Series in Motion Pictures, Videos, and Television, 1896–1990*. Arbor, Ann: Pierian Press, 1991.; Druxman, Michael B.: *Make It Again, Sam: A Survey of Movie Remakes*. Cranbury, NJ: A. S. Barnes, 1975.; Hobsch, Manfred: *Mach's noch einmal! Das große Buch der Remakes*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2002.; Holston, Kim R. – Winchester, Tom: *Science Fiction, Fantasy, and Horror Film Sequels, Series and Remakes: An Illustrated Filmography, with Plot Synopses and Critical Commentary*. Jefferson, NC: McFarland, 1997.; Schwartz, Ronald: *Noir, Now and Then: Film Noir*



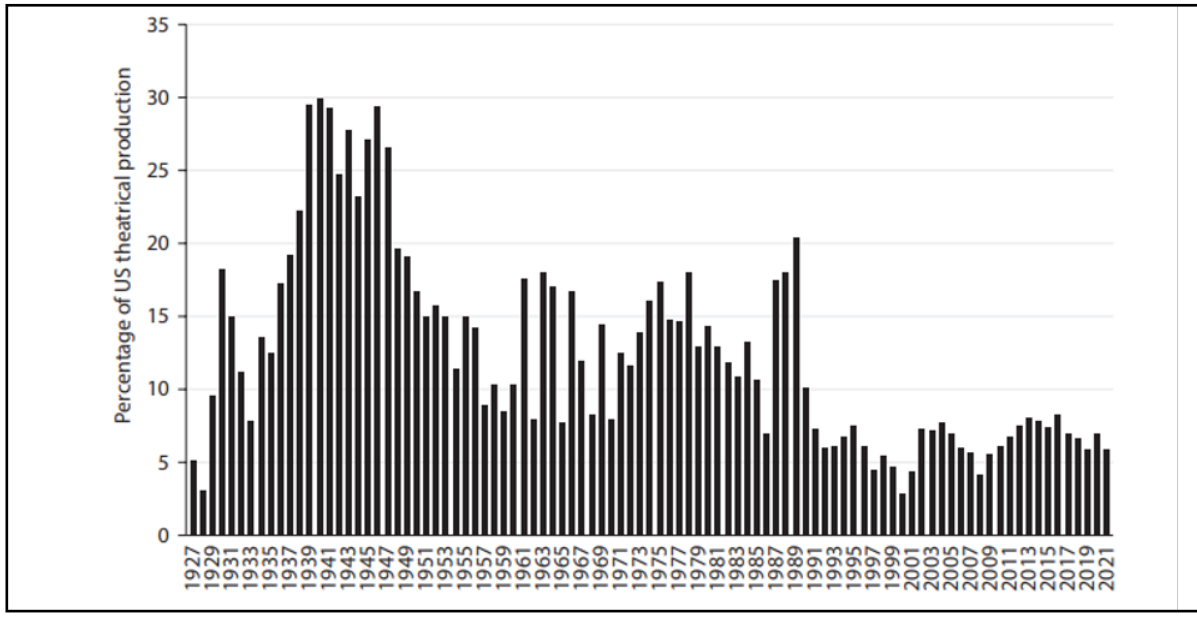
1. ábra: Hollywoodi újrafeldolgozások és az összes amerikai film száma, 1927–2021 (forrás: Hollywood Remaking adatbázis)

lesz az utolsó hasonló ambíciójú tudományos munka, ez a mostani adatbázis elég átfogó áttekintést nyújt ahhoz, hogy megalapozott statisztikai megfigyelésekre juthassunk a filmipar történeti trendjeivel kapcsolatban, és segít pontosabb képet kialakítani arról, hogy hogyan alakult Hollywood filmgyártása az elmúlt 125 év során. Az adatbázis összeállítása során világossá vált, milyen nehéz egyértelműen elkülöníteni a különböző filmtípusokat (mint a remake, a sorozatfilm, a folytatás, az előzményfilm, a spin-off vagy a crossover), mivel a közöttük lévő határok gyakran elmosódnak. Ez ugyanakkor megerősítette annak szükségességét is, hogy ezeket a kategóriákat egyazon dinamikus kulturális újratermelési gyakorlat – vagyis az általam hollywoodi újrafeldolgozásnak nevezett jelenség – részeként értsük meg.

Ha a hollywoodi újrafeldolgozási gyakorlatot az amerikai filmgyártás tágabb kontextusába helyezzük, jól látható, hogy a remake-ek, folytatások, sorozatfilmek és más, már létező filmeken alapuló alkotások mindig is rendszeres tételek voltak Hollywood repertoárjában. 1927 és 2021 között az újrafeldolgozási hullám egyértelműen az 1930-as és 1940-es években tetőzött, amit aztán az 1950-es évektől kezdődően jelentősen visszaeső gyártási számok követtek. Ugyanakkor az újrafeldolgozások száma jóval kevésbé ingadozik történetileg, mint az amerikai filmprodukciók összmennyisége (1. ábra). A statisztikai bontás alapján a remake-ek, sorozatok és folytatások aránya a teljes amerikai filmterméshez képest 1940-ben elérte a 30 százalékot, míg 1928-ban és 2000-ben mindössze 3 százalék volt (2. ábra).

A grafikon azt is mutatja, hogy az 1940-es évek után a különféle újrafeldolgozási formák háttérbe szorultak: míg az említett évtizedben ezek az alkotások átlagosan még a teljes filmgyártás 26 százalékát tették ki, az 1950 és 1989

Originals and Remakes (1944–1999). Westport, CT: Greenwood Press, 2001. https://doi.org/10.5040/9798400691881; Milberg, Doris: *Repeat Performances: A Guide to Hollywood Movie Remakes*. Shelter Island, NY: Broadway, 1990. A könyvekből származó összes adatot ellenőriztem és kiegészítettem az alábbi források alapján: Stuart Henderson *The Hollywood Sequel* című kötetének folytatás/sorozat-adatbázisa; az MHDL gyűjteményei; filmszakértő kollégák által összeállított privát adatbázisok; valamint online adatbázisok *AFI Catalog, IMDb*, *Silent Era* weboldal, *Wikipédia*). Az adatbázis gondozásában 2013 és 2016 között Sarah Hönig, 2021 és 2023 között pedig Alissa Lienhard működött közre. 2018-tól kezdődően Vitaly Belik adattudományi szakemberrel dolgoztunk együtt az adatok elemzésén.



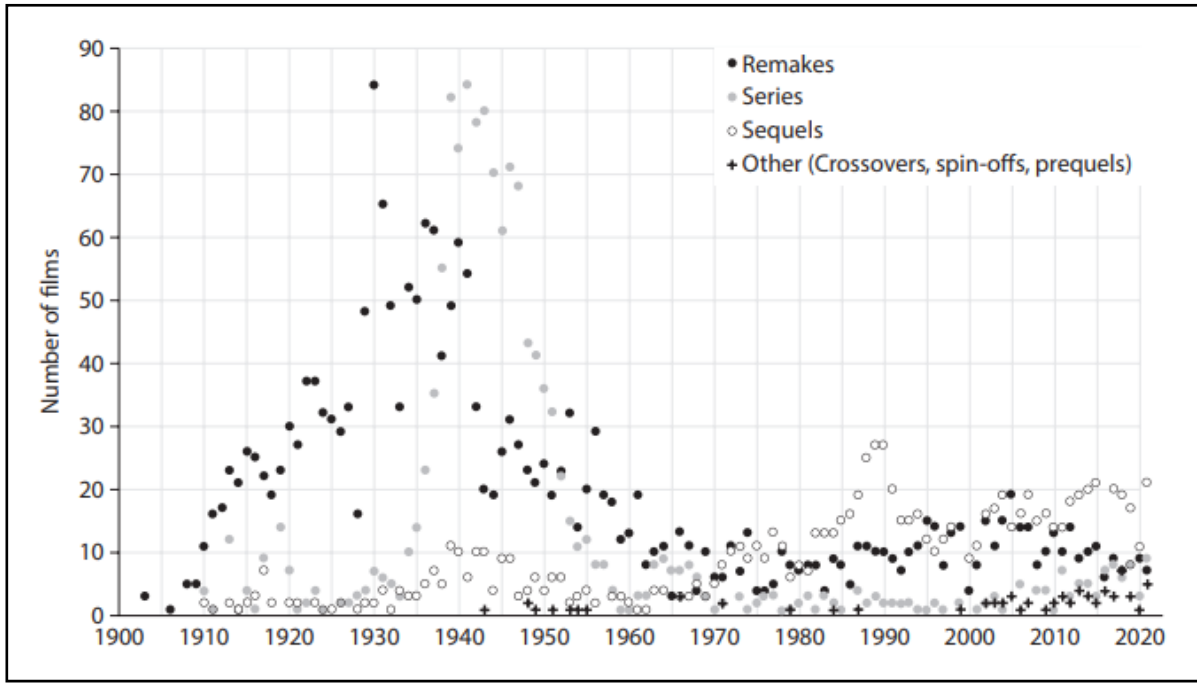
2. ábra: Hollywoodi újrafeldolgozások – az adott évben készült összes amerikai film százalékos arányában, 1927–2021 (forrás: Hollywood Remaking adatbázis)

közötti időszakban ez az arány már csak átlagosan 13 százalék volt, 1990-től pedig csupán 7 százalék körül mozog. Ezek az arányok határozottan cáfolják azt a széles körben elterjedt, a tudományos publikációkban és a zsurnalisztikában is gyakran megjelenő feltételezést, miszerint a hollywoodi újrafeldolgozási trend elsősorban kortárs jelenség lenne. A számok és a százalékos arányok teljesen más történetről árulkodnak, és az újrafeldolgozások virágkorát egyértelműen a múltba helyezik.

A grafikon külön bontásban mutatja a filmremakeeket, sorozatfilmeket és folytatásokat, valamint az ezekhez képest jóval ritkábban előforduló előzményfilmeket, spin-offokat és crossovereket (ezeket az „egyéb" kategóriába sorolva). Ez lehetővé teszi, hogy egyértelmű csúcs- és mélypontokat azonosítsunk, amelyek jól mutatják az iparági trendek több mint egy évszázadon átívelő változását (3. ábra).

Az egész vizsgált időszakot tekintve a remake és a sorozatfilm számít a két domináns újrafeldolgozási formának: 1930-ban például 84 remake, 1941-ben pedig szintén 84 sorozatfilm készült. Az 1930-as és 1940-es években ez a két forma uralta a gyártást, majd számuk jelentősen visszaesett, és az 1970-es évektől kezdődően a folytatások váltak meghatározóvá. A folytatások száma először az 1980-as évek végén érte el a legmagasabb értéket (még ha ez jóval alacsonyabb is, mint a remake-ek és sorozatok esetében): 1989-ben és 1990-ben is 27 folytatást mutattak be a mozik. A 2010-es években aztán újabb csúcsot láthatunk, 2016-ban például 26 folytatás jelent meg. Összehasonlításképp: 1930-ban mindössze két folytatás készült, 1941-ben hat, míg 1990-ben csak tíz remake és két sorozatfilm látott napvilágot; 2016-ban pedig mindösszesze hat remake és hét sorozatfilm jött ki.

Ha a különböző újrafeldolgozási formák egymáshoz viszonyított arányainak alakulását vizsgáljuk (4. ábra), a filmremake tűnik történetileg a legstabilabbnak. A hullámzások ellenére a filmremake-ek aránya sosem esik 14 százalék alá (ez a legalacsonyabb érték 2016-ban), és a teljes vizsgált időszakban az összes újrafeldolgozási forma átlagosan 50 százalékát teszi ki. A 20. század első négy évtizedében egyértelműen a filmremake volt a legkedveltebb formátum. Ezzel szemben a sorozatfilmek csak két évtizeden át uralták a gyártást (az 1930-as és 1940-es években). A csúcspontot 1944-ben érték el, amikor az összes újrafeldolgozás 75 százalékát tették ki, de aztán 1959-ben és 1960-ban mindössze 6 százalékos arányra estek visszsza. A sorozatfilmek az 1960-as években még egy rövid időre visszatértek (1965-ben 50 százalékos arányt elérve),

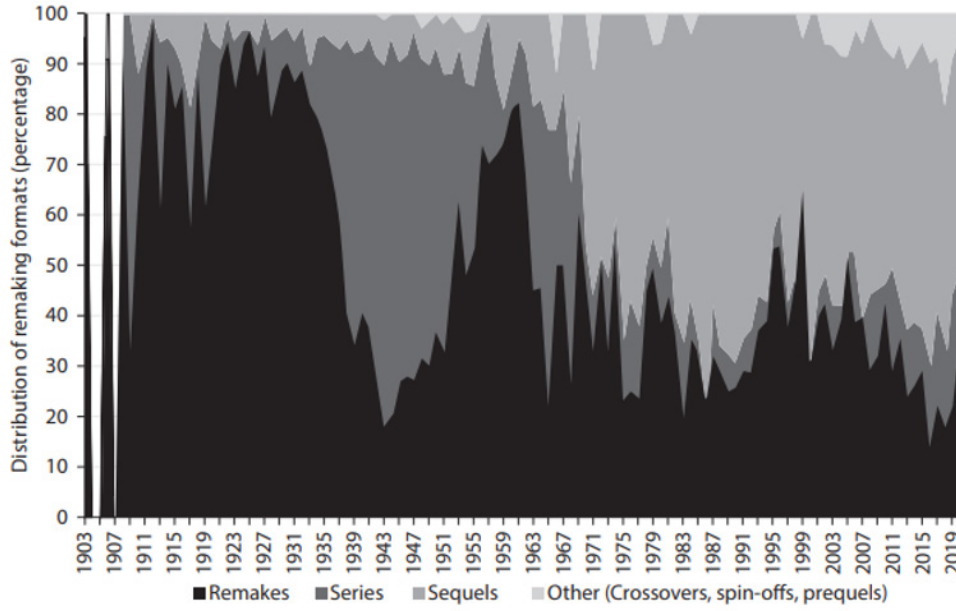


3. ábra: Remake-ek, sorozatok, folytatások és egyéb újrafeldolgozási formák száma, 1903–2021 (forrás: Hollywood Remaking adatbázis)

ám az ezt követő három évtizedben folyamatos hanyatlás figyelhető meg, és bizonyos években – 1972-ben, 1986-ban, 1998-ban, 2005-ben és 2007-ben – egyáltalán nem is készült sorozatfilm. A számok ugyanakkor a 2010-es évektől kezdődően lassú visszatérést jeleznek: 2017-ben, 2019-ben és 2021-ben a sorozatfilmek egymás után 20, 22 és 21 százalékát tették ki az összes újrafeldolgozásnak. A folytatások 1970-ig elhanyagolható szerepet játszottak, ekkor átlagosan csupán 7 százalékát alkották az újrafeldolgozásoknak, szemben az 1970 utáni időszakkal, amikor már átlagosan 52 százalékra emelkedett az arányuk. Végül néhány adat az egyéb újrafeldolgozási formákról, mint a crossoverek, spin-offok és előzményfilmek. Ezek összességében ritkábban fordulnak elő, bár a 2000-es évektől kezdve rendszeresebb szereplői lettek a hollywoodi újrafeldolgozási gyakorlatnak. 2000 óta átlagosan az összes újrafeldolgozás 7 százalékát képviselik, de már az 1960-as és 1970-es években is elértek csúcsokat: 1966-ban 12, 1971-ben pedig 11 százalékos arányt.

Mit árulnak el ezek a számok? Olyan gyártási és befogadási kontextusokra hívják fel a figyelmünket, amelyek alaposabb vizsgálatot érdemelnek. A remake 1930-as évekbeli felfutása például egy jelentős technológiai újítás nyomán következett be: a hangosfilm megjelenésével. A stúdiók a némafilmes korszakban már bizonyított történeteket hasznosítottak újra, hogy ellássák a hangosítással felszerelt mozikat, és kielégítsék a közönség beszélő filmek iránti igényét. A nézők és a kritikusok többnyire szívesen fogadták az úgynevezett *beszélő remake*-eket, mivel általuk újra átélhették a kedvelt történeteket, immár hanggal és a korszak aktuális sztárjaival. Amikor azonban megjelent a televízió, majd később az otthoni lejátszást lehetővé tevő technológiák (VHS, DVD és manapság a streaming platformok), amelyek könnyen elérhetővé tették a régebbi filmeket, a remake-ek száma általánosságban csökkeni kezdett, és a hozzájuk való viszonyulás is megváltozott. Az adatbázis ugyanakkor egyértelműen mutatja, hogy a filmremake-ek sosem tűntek el teljesen Hollywood gyártási palettájáról. Másként működnek egy olyan médiakörnyezetben, amely az intertextuális műveltségre épít, de továbbra is abból nyerik kereskedelmi és kulturális értéküket, hogy ismerős szereplőket és történeteket helyeznek el saját gyártási idejük új technológiai, kulturális és politikai kontextusában.

A sorozatfilm ugyanakkor szorosan összefonódik a klasszikus hollywoodi stúdiórendszerrel. A sorozatfil-



3. ábra: Remake-ek, sorozatok, folytatások és egyéb újrafeldolgozási formák száma, 1903–2021 (forrás: Hollywood Remaking adatbázis)

mek az 1930-as és 1940-es években élték virágkorukat, elsősorban a nagy stúdiók B produkciós egységeiben, amelyek a dupla filmes vetítések kínálatához szállították a filmeket. A sorozatfilmek gyors hanyatlásnak indultak az 1948-as Paramount-ügy legfelsőbb bírósági döntését követően, amely megtiltotta a stúdiók számára a blokkosított filmforgalmazás gyakorlatát – ez volt a dupla filmes vetítési rendszer alapja –, és ezzel gyakorlatilag lerombolta a klasszikus hollywoodi stúdiórendszert. A hollywoodi újrafeldolgozási gyakorlat a következő két évtizedben mélypontra jutott (soha nem készült ilyen kevés remake és sorozatfilm). A sorozatfilm soha nem tudta visszanyerni korábbi jelentőségét, mivel az újrafeldolgozási hajlam egyre inkább a folytatásokat, illetve az ezekre jellemző kontinuitást és építkező narratívát részesítette előnyben, szemben a sorozatfilmek epizodikus történetmesélésével. Amikor a hollywoodi újrafeldolgozási hullám az 1970-es években új erőre kapott, már a strukturáltan szerializált folytatások voltak a reflektorfényben. Ekkorra Hollywood „mintegy harminc évnyi bizonytalanság és zűrzavar után újra stabilizálódott”,[43] és a nagy stúdiók előszeretettel fektettek be a korábbi kasszasikerekhez készülő, egy kaptafára gyártott, nagyszabású folytatásokba és a több millió dolláros marketingkampányokba. Noha Hollywood meg volt győződve arról, hogy megtalálta a siker biztos receptjét, a folytatások fogadtatása továbbra is kiszámíthatatlan maradt: sikerek és kudarcok váltakoztak, miközben a költségek egyre emelkedtek, a megtérülés pedig gyakran csökkent. Az 1990-es évek végétől kezdődően azonban Hollywood részben megoldotta ezeket a problémákat azáltal, hogy elkezdett olyan folytatásokat gyártani, amelyek nagyobb transzmediális franchise-ok részét képezik. Ezeket stratégiailag úgy tervezték meg, hogy hosszú távon fenn tudják tartani a nézők fiktív szereplők és történetvilágok iránti érdeklődését, és gyak-

43 Lásd Schatz, Thomas: The New Hollywood. In: Stringer, Julian (ed.): *Movie Blockbusters*. London: Routledge, 2003. p. 16. https://doi.org/10.4324/9781315012919; Mannheim, Karl: The Problem of Generations. In: Kecskemeti, Paul (ed.): *Collected Works, vol. 5: Essays on the Sociology of Knowledge*. London: Routledge/Kegan Paul, 1952. pp. 276–320.; Tompkins, Joe: „Reimagining” the Canon: Examining the Discourse of Contemporary Horror Film Reboots. *New Review of Film and Television Studies* 12 (2014) no. 4. p. 382. https://doi.org/10.1080/17400309.2014.945884

ran egyéb újrafeldolgozási formákat – például spin-offokat és előzményfilmeket – is magukban foglalnak.

A történeti áttekintés megerősíti azt, ami korábban csak intuíció volt: hogy az újrafeldolgozási gyakorlat mindig is fontos része volt Hollywood filmgyártásának. Ugyanakkor rávilágít azokra a gyakori tévhitekre is, amelyek az újrahasznosított történetek napjainkban állítólag mindent elárasztó jelenlétéről szólnak, és láthatóvá teszi az iparági trendeket. A hollywoodi újrafeldolgozási szokások párhuzamosan fejlődtek a környezettel, lekövetve a médiumspecifikus technológiai újításokat (különösen a hangosfilmre való átállást), az új otthoni lejátszási lehetőségek megjelenését (mint a televízió, VHS, DVD és streaming platformok), az aktuális gyártási és forgalmazási gyakorlatokat (ilyen volt például a nagy stúdiók blokkosított filmforgalmazása), a változó marketingstratégiákat, valamint az amerikai filmipar különböző korszakaira jellemző médiaökológiai körülményeket. Ha ma összességében kevesebb olyan film készül, amely már ismert történeten alapul – különösen az 1930-as és 1940-es évek remake- és sorozatfilm-virágkorához képest –, akkor mi az alapja a mainstream kritikákban megjelenő elkeseredésnek, honnan jön a félelem, hogy az újrafeldolgozások a filmművészet halálához vezetnek? A számok magyarázó ereje korlátozott, mivel keveset árulnak el a hollywoodi újrafeldolgozások *kulturális* jelentőségéről és arról, hogy ezek milyen erővel hatnak a képzeletre. Épp ezért elengedhetetlen, hogy feltérképezzük a gyakorlat által életre hívott, egymással versengő diszkurzív képződményeket, és hogy a gyártási és befogadási kontextusok hálózatba ágyazott szereplőinek sokféle, gyakran egymással ellentétes érdekeit az iparági trendek vonatkozásában vizsgáljuk. Elemezni kell azt is, hogy a kialakuló viták hogyan hatnak vissza a remake-ek, sorozatok és folytatások gyártására és fogyasztására.

Czifra Réka fordítása

metropolis
online magazin

https://
www.metropolis.org.hu/
magazin

A **Metropolis folyóirat** 2023-ban indította el online magazinját. A Magazin kizárólag a lap online felületén közöl rövidebb, de tudományos igényű tanulmányokat, filmtudományi könyvekről szóló recenziókat, valamint beszámolókat filmtudományi eseményekről (konferenciák, workshopok, tudományos előadások).

A Magazin kifejezett hangsúlyt helyez egyetemi hallgatók munkáinak közlésére, mely szövegek tanári ajánlásra kerülhetnek megjelenésre. Kérjük ezért az oktatókat, hogy juttassák el szerkesztőségünkbe a hallgatóik által készített, jól sikerült írásműveket! Itt elsősorban rövidebb, 12–14 ezer karakter terjedelmű munkák közlésére van lehetőség.

Várjuk a jelentkezéseket a
metropolis@metropolis.org.hu
címen!

A Metropolis ajánlásával

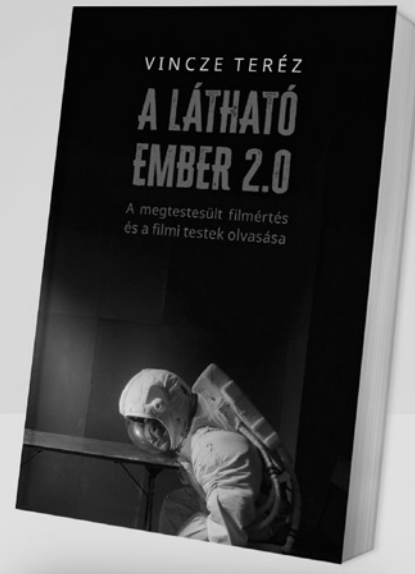
„A kultúra útja nagy általánosságban az elvont szellemtől a látható test felé tart. […] A tudatos gondolat öntudatlan hajlammá alakul: *a kultúra a testben ölt formát.*" (Balázs Béla, *A látható ember*)

A test a filmkultúrában csak a 21. században értékelődött fel. A filmelmélet hosszú évtizedeken keresztül – kimondva vagy kimondatlanul – elsősorban a puszta vizualitás, a testetlen, bárhol és mindenütt jelen levő, mindent látó szem képzetével társította a filmművészeti érzékelést. Azok az elképzelések, amelyek a film vonatkozásában komolyan vették a test jelenlétét és működését, csak az ezredfordulón kezdtek érvényesülni. Az itt olvasható esettanulmányok a filmtudomány e „testi fordulatának" következményeit, a filmértelmezésben megnyílt új lehetőségeket komolyan véve tesznek kísérletet arra, hogy a filmelemzés alapjává tegyék a test és a testben megélt filmélmény tapasztalatát. A kötet az ezredfordulót követő filmművészet és filmelmélet olyan jelenségeit tárgyalja, amelyek rímelnek a kultúra Balázs Béla által megfogalmazott alakulására az elvont szellemtől a látható testig, majd az emberi szellem közvetlen testet öltéséig.

VINCZE TERÉZ

A látható ember 2.0.
A megtestesült filmértés és a filmi testek olvasása

2025 | 300 oldal | 145×215
ragasztókötés |4900,- forint
ISBN 978-615-6535-21-4



KIJÁRAT KIADÓ

Kijárat Kiadó | 1068 Budapest, Király u. 112. | www.kijarat.hu | kijarat@kijarat.hu

Lubianker Dávid

Az ismétlés formái Hitchcock és Haneke transznacionális önremake-jeiben

A filmművészet az ismétlés alapvető koncepciójára épül. A film médiuma nemcsak a valóság időbeli megörökítésére, reprezentálására képes, de technikai értelemben maga is reprodukálható. Ahogy a mindenkori történetmesélés gyakorlata szintén előzetes narratív sémák és rendszeresen visszatérő tematikus elemek módosításaira épül, így hozva létre új tartalmakat az ismétléseken és a variációkon keresztül. De még a szerzőiség, a műfajiság vagy a remake-készítés elméleti, illetve gyártási koncepciói is mind olyan viszonyrendszerek, amelyek rendszeresen visszatérő motívumok által meghatározott filmláncok sorozatait írják le. Az ismétlés filmművészetre alkalmazott koncepciójának értelmezését és a gyakorlat hatását ugyanakkor alapvetően befolyásolják az egyes alkotásokat övező különböző kontextuális tényezők, például az időbeliség, a nosztalgia vagy a kulturális kapcsolódások kérdései, valamint más társadalmi és esztétikai szempontok.

A transznacionális önremake-ek szűk, de számos problémakörben érintett filmcsoportjának vizsgálata ezekre az eltérő összefüggésrendszerekre képes egy időben rávilágítani. Hiszen az önremake-készítés önreflexív szerzői gesztusa valójában a filmes történetmesélés mechanizmusainak működéselvére hívja fel a figyelmet. A rendezők saját korábbi filmjükből más nyelvi és kulturális környezetben újraforgatott verziói ráadásul a globális kölcsönhatások figyelembevételével teszik mindezt. A probléma kapcsán leggyakrabban vizsgált filmpéldák ennélfogva éppen két olyan, széles körben elemzett *auteur* rendezőhöz kötődnek, akik előszeretettel élnek különböző reflexív megoldásokkal műveikben, és elismert nemzetközi karrier áll mögöttük. Alfred Hitchcock eredetileg 1934-ben az Egyesült Királyságban forgatott, majd 1956-ban Hollywoodban újragondolt *Az ember, aki túl sokat tudott* (*The Man Who Knew Too Much*) című filmje és Michael Haneke 1997-es, német nyelvű, *Furcsa játék* (*Funny Games*) című munkájának 2007-ben bemutatott amerikai változata ráadásul egyaránt a túszejtés narratívájára épülő thrillerek.

Önremake-jeik tematikus összefüggései ellenére a két rendező adaptálási módszerei mégis merőben eltérnek egymástól. Míg Hitchcock a korábbi történet kreatív átértelmezését nyújtja, addig Haneke a bevett remake-gyakorlatot dekonstruálja filmjének szinte beállításról beállításra reprodukált második verziójával. A két módszer elméleti problémákat és kulturális összefüggéseket felvető összehasonlításán keresztül nemcsak a különböző kulturális kölcsönhatásokat és ellentmondásokat előidéző formanyelvi háttér vizsgálható, hanem az adaptációs folyamat során szükségszerűen továbbörökíthető, illetve az adott történeteket leíró állandó elemek is meghatározhatóvá válnak.

Így a korábban leginkább egy-egy részproblémára összpontosító remake-kutatás is kiléphet a narratív mintázatok és a gyártástörténeti háttér vizsgálatára szorítkozó esettanulmányok széttartó módszertanából. Hiszen a diakrón remake-ek összehasonlító elemzésein keresztül számos (film)történeti vagy éppen kulturális koncepció változásai figyelhetőek meg, a remake-ek vizsgálatát segítő elméleti szempontok azonban sokáig háttérbe szorultak, vagy egyáltalán nem dolgozták ki őket. Még a remake koncepciójának fogalmi meghatározása is elsősorban csak jogi kategóriaként egyértelműsíthető más feldolgozási formákkal vagy (újra)adaptációkkal szemben.

A szakírók által rendszertelenül alkalmazott, eltérő elemzési kritériumok egységesítésére tett kísérletként Eduard Cuelenaere egy olyan szisztematikus adaptációs modellt dolgozott ki, amely képes meghatározni az adott művek alapvetéseit formáló mechanizmusokat. Ennek

A tanulmány DOI-száma: https://doi.org/10.70807/metr.2025.1.2.

érdekében Cuelenaere a narratívát, a karaktereket, a vágást, a hangot, a fényképezést és a jelenetek rendezettségét, a mise-en-scène-t magában foglaló *formai kódot*, a művekhez kapcsolódó külső tényezők hivatkozásainak elemeit összegző *transztextuális kódot*, illetve a nyíltan reflektált és az impliciten beleértett referenciák *kulturális kódjait* adta meg az elemzések definitív kritériumaiként.[1]

A modell szempontrendszere ugyanakkor nem terjed ki a mindenkori történetmesélés kulturális folyamatának – korábbi narratívák ismétlésein és variációin keresztül lehetséges – fenntartását eredményező tematikus és formajegyek meghatározására. Pedig az elbeszélésmódok változásának és az egyes történetek összehasonlításának (esetenként eltérő tudományterületeken is átívelő) vizsgálatához elengedhetetlen a fikció adaptálódni képes alapelemeinek meghatározása, amelyek elemzése mentén különböző történetmesélési sajátosságok és mediális kapcsolatok válnak leírhatóvá. Ennek érdekében először az ismétlés gyakorlatát meghatározó fogalmi hátterét és filozófiai problémáit mutatom be, mivel ezek elméleti koncepciói a remake-kutatás szempontjából is meghatározó kérdéseket vetnek fel.

Az ismétlés fogalma

Bazin az idő konzerválásának lehetőségeként tekint a filmes repetícióra, amely a valóság megismétlésén, megörökítésén keresztül valósul meg.[2] Ahogy tehát a fénykép „bebalzsamozza az időt", úgy menti meg a szintén önálló időbeliséggel rendelkező remake is az alapjául szolgáló művet az elmúlástól, teszi ismét relevánssá, láthatóvá a korábbi alkotást egy új közönség számára. Noha ez a reprodukálhatóság, a sokszorosíthatóság ténye Walter Benjamin szerint épp hogy megfosztja a műveket eredeti aurájuktól, létezésük autentikusságától.[3] A különböző szaklapok, filmes magazinok, illetve kritikák szintén rendszeresen visszatérő vádja a remake-ekkel szemben az eredetiség hiánya. Többek között Macenzie Conn egyenesen szükségtelennek tartja a hasonló produkciók elkészítését,[4] Owen Gleiberman pedig az újrahasznosított témák térnyerését emeli ki,[5] ahogy Lauren Moraski is ezek ötlettelenségét hangsúlyozza.[6] A szerzők gyakran tekintenek mechanikus reprodukciókként a hasonló alkotásokra, mindössze azok elkészültének gazdasági motivációit nyomatékosítva. Benjamin ugyanakkor éppen a művészetek új, demokratizáló funkcióinak lehetőségeit fedezte fel a reprodukálhatóságban, ami nem pusztán technikai kérdés, hanem kulturális változásokkal is jár.

Hiszen az eredeti filmek pontos momentuma és jelentése még a leghűbb remake-ek esetében sem rekreálható, mivel a remake-ek kiemelik a korábbi műveket eredeti kontextusukból, bemutatásuk „akkor és ott"-jából, hogy teljesen új időbeli vagy kulturális tényezők között érvényesüljenek ismét. Ezért Deleuze szerint a teljes azonosság vagy egy adott archetipikus modell örök visszatérésével szemben éppen az ismétlés következményeiként megjelenő különbségek képesek rávilágítani az egyedüli állandóként megjelenő repetíció tényére, aminek köszönhetően önmagában paradox jelenségnek tartja a gyakorlatot. Hiszen a fogalom nem pontos reprodukciót takar, hanem egy olyan repetíciós gyakorlatot, amelynek során a variációk, módosítások és eltérések teremtenek különbséget.[7]

1 Cuelenaere, Eduard: The Film Remake as Prism: Towards a Model of Systematic Textual Analysis. In: Cuelenaere, Eduard – Willems, Gertjan – Joye, Stijn (eds.): *European Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021. pp. 19–33. https://doi.org/10.1515/9781474460668

2 Bazin, André: A fénykép ontológiája. (trans. Baróti Dezső) In: *Mi a film?* Budapest: Osiris, 2002. pp. 16–23.

3 Benjamin, Walter: Műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában. (trans. Kurucz Andrea) http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html (utolsó letöltés dátuma: 2024. 10. 02.)

4 Conn, Macenzie: Hollywood's unoriginal movie remakes are driving me crazy. *Lanthorn.com* (2024. 10. 07.) https://lanthorn.com/106892/opinion/hollywood-and-its-unoriginal-movie-remakes-are-driving-me-crazy/ (utolsó letöltés dátuma: 2024. 10. 10.)

5 Gleiberman, Owen: 'Charlie's Angels' AGAIN? How Reboots of Reboots Became the New Normal. *Variety* (2016. 08. 07.) https://variety.com/2016/film/columns/reboots-of-reboots-charlies-angels-spider-man-1201832121/ (utolsó letöltés dátuma: 2024. 10. 10.)

6 Moraski, Lauren: Remake central: Has Hollywood run out of new ideas? *CBS News* (2015. 03. 20.) https://www.cbsnews.com/news/remake-central-has-hollywood-run-out-of-new-ideas/ (utolsó letöltés dátuma: 2024. 10. 10.)

7 Deleuze, Gilles: *Difference and Repetition*. (trans. Patton, Paul) London: Continuum, 2001.

Így éppen az ismétlés által előidézett újdonság és változás kreatív lehetőségeit lehet kiemelni, mint egy más nézőpontból vagy eltérő alkotói vízió mentén újraforgatott film esetében, ami kénytelen adaptálódni az új kontextuális tényezőkhöz.

A repetíciót – azaz a remake-készítést – végző rendező, illetve a filmek új közönsége tehát úgy viszonyulhat az előzetes koncepciókhoz és formálhatja a maga képére a korábbi történeteket, ahogy Lacan pszichoanalitikus megközelítésű ismétlésfogalma alapján játsszák újra az emberek múltbeli élményeiket annak érdekében, hogy felülkerekedhessenek rajtuk, és szabadon rendelkezhessenek korábbi tapasztalataik felett. A változás tehát Lacan szerint szintén szükségszerű eleme a repetíciónak, ugyanakkor úgy gondolja, ez el is idegeníti az eredeti jelentést,[8] mivel – Steven Rawle értelmezése alapján – a megismételt élmény tényleges tartalma az ismétléssel járó újdonságokban rejlik.[9] Žižek továbbá a narratív ismétlődések mintázataira vonatkoztatja Lacan elméletét, és elsősorban Hitchcock munkásságának elemzésén keresztül mutatja be a repetíció paradoxonát,[10] amely a korábbi élmények feldolgozására kísérletet tevő újabb próbálkozásokban rejlő lehetőségek szükségszerű kudarcából fakad, mivel ezek vágyai és fantáziái mindig valami elérhetetlen *másikra* irányulnak.[11]

Kierkegaard ennek megfelelően tartja lehetetlennek az ismétlést, amit a múlt szubjektív kisajátításaként, a puszta emlékezéssel szemben ellentétes irányú egzisztencialista folyamatként, a jövőre irányuló nosztalgiaként ír le, amelynek során az alany – a Lacannál látottakkal összhangban – újra kapcsolatba kerül egy korábbi tapasztalattal, amely ennek hatására transzformálódik.[12] Heidegger szintén hasonló gondolatokat vet fel: az azonosság visszatérése helyett ugyancsak egy olyan időbeli dimenzió megteremtéseként tekint az ismétlésre, ahol a múlt folyamatosan tovább él a jelenben.[13] Így a remake repetícióra épülő jellegéből adódóan éppen annak a befogadói tapasztalásnak mond ellent, amely szerint egy filmet csak egyszer lehet először megnézni. A korábbi élmények újrafeldolgozásának filmes struktúrái úgyszintén az egykori (kreatív, gazdasági, technikai) lehetőségek újbóli kisajátítását, a produkciók létrejöttének kulturális hatását és hátterét, a létezésük autentikusságának mélyebb megértését hangsúlyozzák a repetíció összetett gyakorlata kapcsán. Így az ismétlés fogalmának filozófiai vonatkozásában értelmezett remake-ek ellentmondásos jelenségének vizsgálata új perspektívák kiemeléséhez vezet az „eredetiség" hiányát számonkérő leggyakoribb kritikákkal szemben.

Reprodukciós gyakorlatok

A remake-eket az ismétlés paradox fogalmához hasonlóan a nosztalgia és az innováció ellentétes, mégis elválaszthatatlan jellemzőinek egyidejű érvényesülése határozza meg, az ismerősség és az újdonság kipróbált kombinációját nyújtva a mindenkori közönségnek.[14] Hiszen az újrafilmek a korábbi alkotások megidézése és azok sajátosságainak felelevenítése mellett mindig a forrásművekhez képest végrehajtott valamilyen változtatás mentén írhatóak le. Lauren Rosewarne ezen újdonságok alapján hat kategóriába gyűjti a remake-készítés hátterében álló lehetséges motivációkat.[15] (1) A *nagyobb és jobb* remake-ek

8 Lacan, Jacques: *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis.* (trans. Sheridan, Alan) New York: W. W. Norton & Company, 1998.

9 Rawle, Steven: Hal Hartley and the Re-Presentation of Repetition. *Film Criticism* 34 (2009 Fall) no. 1. pp. 58–75.

10 Žižek, Slavoj (ed.): *Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock).* London – New York: Verso, 1992.

11 Žižek, Slavoj: *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out.* New York: Psychology Press, 2001. pp. 69–112.

12 Kierkegaard, Søren: *Az ismétlés.* (trans. Gyenge Zoltán) Szeged: Ictus, 1993.

13 Heidegger, Martin: *Lét és idő.* (trans. Angyalosi Gergely – Bacsó Béla – Kardos András – Orosz István – Vajda Mihály) Budapest: Osiris, 2007.

14 Joye, Stijn: Novelty through Repetition: Exploring the Success of Artistic Imitation in the Contemporary Film Industry, 1983–2007. In: Smith, Iain Robert (ed.): *Cultural Borrowings: Appropriation, Reworking, Transformation.* Scope: An Online Journal of Film and Television Studies, 2009. pp. 56–75.

15 Rosewarne, Lauren: *Why We Remake. The Politics, Economics and Emotions of Film and TV Remakes.* London – New York: Routledge, 2020. https://doi.org/10.4324/9780367816834

a technikai lehetőségek fejlődésére utalnak, aminek köszönhetően többek között a némafilmek hangos változatban, a fekete-fehér produkciók színesben, az analóg trükkök pedig számítógéppel generált effektek segítségével elevenedhetnek meg újra. (2) A *gazdaságos* kategória a korábban már legyártott filmek újraforgatásából adódó költséghatékonyság és a tesztelt alapanyag miatti versenyelőny profitmaximalizáló törekvéseit jelöli. (3) A *nosztalgikus,* illetve (4) az *amerikanizált* remake-kategóriák ellenben a filmek kulturális vonatkozásait emelik ki. Azonban míg előbbiek az ismert történetekre emlékezésre törekszenek, addig utóbbiak egy idegen kulturális környezetben bizonyított történet új közönség előtti bemutatására vállalkoznak. A transznacionális verziók különlegessége tehát abból fakad más remake-ekhez képest, hogy forrásfilmjeik javarészt nem ismertek a globális világ, Amerika vagy más nemzetek nézői számára. Így ezek a remake-ek képesek – a kulturális különbségeket amerikai mainstream-be fordító[16] – produkciókként megjelenni, ahogy (5) a *kreatív* újrafeldolgozások is az önálló esztétikai döntések, az új alkotói víziók érvényesülései kapcsán különíthetőek el. (6) A *divatos* remake-ek gyűjtőcsoportja ugyanakkor azt vizsgálja a felsorolt lehetséges motivációk egyfajta konklúziójaként, hogy az újrafilmek miként illeszkednek a különböző új társadalmi, kulturális, művészeti, ideológiai és más kontextusokba, továbbá intézményrendszerekbe – figyelembe véve akár a megelőző kategóriákba foglalt aspektusokat is.

Ennek megfelelően Rosewarne rendszerezése alapján Hitchcock *Az ember, aki túl sokat tudott* (1956) című feldolgozása és Haneke *Furcsa játék* (2007) újrafilmje az (ön) remake gyakorlatának klasszikus, illetve szubverzív példáját nyújtják. Ugyan Rosewarne az önremake-eket egyértelműen *kreatív* vállalkozásoknak tartja, ráadásul mindkét produkció *amerikanizált* verzió is, a két film ismétlésének módszere mégis merőben eltér egymástól. A saját filmjeikhez visszanyúló rendezők maguk is a korábbi műveik befogadóivá, a rajongókhoz hasonló ágensekké válnak. Az összemosódó szerepköröknek köszönhetően pedig a rendezők viszonya az eredeti történetek kánonját jelentő forrásműveikhez szintén meghatározható a rajongói kultúra bevett szokásai és viselkedésmintái mentén.[17] Ebben az összefüggésben, ahol az önremake egyfajta fanfictionként, a forrásmű önálló rajongói kisajátításaként fogható fel – a korábbi filmjét a lehetőségekhez mérten szinte képről képre újraforgató – Haneke *kurátorként* viszonyul saját fikciója világához, tiszteletben tartva annak részleteit, míg Hitchcock *kreatívan* nyúl korábbi munkájához, és szabadon hajt végre nagymértékű változtatásokat az új lehetőségek feltérképezése érdekében.

Felmerül tehát a kérdés, hogy a két rendező miért készítette el saját önremake-jét, és melyikük hogyan oldotta meg a feladatot. Hitchcock Truffaut-nak adott interjújában azzal a megjegyzéssel reagált a téma kapcsán, hogy „az első film egy tehetséges amatőr, a második egy profi műve",[18] amely megszólalásával a remake-ben megjelenő különböző műfaji, technikai és más filmes mechanizmusok tökéletesítését emelte ki. Ennek megfelelően *Az ember, aki túl sokat tudott* Rosewarne valamennyi kategóriájába beilleszthető, mivel egy fekete-fehér film magas technikai színvonalon, színes, széles vásznú változatban újraforgatott, kasszasikerré váló és még a kulturális különbségek tényére is reflektáló, számos új jelenettel és történetszállal kreatívan kiegészített, hagyományos önremake-je, ami megerősíti a fikció befogadói élményét.

Ehhez képest Haneke, saját nyilatkozatai és elmondásai alapján, a kulturális kölcsönhatások feltérképezése érdekében egy szélesebb közönséget megszólítva akarta (újra)vizsgálni filmje eredeti koncepcióját egy specifikusan amerikai kulturális kontextusban.[19] Ennek megfelelően tudatosan elidegenítőnek szánt, intézménykritikus önre-

16 Lütticken, Sven: Planet of the Remakes. *New Left Review* 25 (January–February 2004) pp. 103–119. https://newleftreview.org/issues/ii25/articles/sven-lutticken-planet-of-the-remakes (Utolsó letöltés dátuma: 2024. 09. 28.)

17 A rajongókutatás kapcsán lásd: Jenkins, Henry: *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture.* New York: Routledge, 1992; Fuchs, Christian: Class, Knowledge and New Media. *Media, Culture, Society* 32 (2010) no. 1. pp. 141–150. https://doi.org/10.1177/0163443709350375; Glózer Rita: Részvétel és kollaboráció az új médiában. Replika 100 (2016) no. 5. pp. 131–150.

18 Truffaut, François: *Hitchcock*. (trans. Ádám Péter – Bikácsy Gergely) Budapest: Magyar Filmintézet – Pelikán, 1996.

19 Gingold, Michael: Michael Haneke On Revisiting His "Anti-Horror Film" *Funny Games. FANGORIA* (March 14, 2008) https://www.fangoria.com/exclusive-interview-michael-haneke-on-revisiting-his-anti-horror-film-funny-games/ (Utolsó letöltés dátuma: 2024. 06. 26.)

make-jével az újdonságok teljes figyelmen kívül hagyásán, a snittről snittre történő újraforgatáson keresztül a forrásfilmben tapasztalt műfaji elvárások szubverziójához hasonlóan ezúttal a remake-készítési gyakorlatot is dekonstruálja. Hiszen a Hitchcock hollywoodi karrierjébe illeszkedő *Az ember, aki túl sokat tudott*hoz képest a nemzetközi kapcsolatokat kereső, angol, francia és német nyelven is forgató Haneke számára a *Furcsa játék* amerikai változata egy új piacra betörés lehetőségét jelentette. A két rendező remake-készítési módszere tehát – a hasonló tematikus motívumok és zsánerelemek megjelenései, valamint az alkotók elbeszélésen kívüli ágensekként ható önreflexív gesztusai ellenére – merőben eltér egymástól. A különböző történetmesélési stratégiák összehasonlításához ugyanakkor elengedhetetlen az ismétlődő fikcióelemek meghatározása és változásainak vizsgálata, az adaptációs lehetőségek módszereinek pontos megértése érdekében.

Adaptív fikcióelemek

Az önálló műveket intertextuális fikcióelemek hálózataiként értelmező elméletek Julia Kristeva azon elképzeléséből indulnak ki, miszerint minden alkotás idézetek mozaikjaiként épül fel, más műveket alakítva át és olvasztva magába.[20] Vagyis ezek az intertextusok az őket megelőző és körülvevő, megidézett kulturális elemek több szinten zajló újrahasznosításának tereiként funkcionálnak.[21] A Gérard Genette által bevezetett transztextualitás terminusa ezeket a különböző textusok közötti kapcsolatokat írja le öt kategória elkülönítésén keresztül, amelyek: a korábbi forrásokból származó elemeket, ötleteket, allúziókat magában foglaló *intertextualitás*; a szövegen kívüli, de annak értelmezését befolyásoló faktorokat – például előszavakat vagy DVD-kommentárokat – jelentő *paratextualitás*; a más szövegekre történő konkrét reflexiókat, idézeteket, „húsvéti tojásokat", vendégszerepléseket tartalmazó *metatextualitás*; a kategorizálhatóságot segítő címek jelentésbefolyásoló jellegét kiemelő *architextualitás*; illetve a különálló szövegek közötti kapcsolatot meghatározó *hipertextualitás*, amely a forrásokat hipotextekként, a belőlük származtatható feldolgozásokat pedig hipertextekként határozza meg.[22]

Ennek megfelelően írja Toby Miller a Matthew Freeman és William Proctor által szerkesztett, a globális konvergencia kultúrát elemző tanulmánykötet előszavában, hogy a kulturális alkotások mindig egyszerre több területet lefedve voltak képesek médiumokon keresztül terjedni.[23] Henry Jenkins kiterjesztett definíciója alapján tehát a fikció szerves elemei szisztematikusan képesek terjedni különböző platformokon és médiacsatornákon keresztül egy egységes szórakoztató élményt létrehozva a transzmediális történetmesélés során.[24] De mely elemek képesek szabadon adaptálódni, és melyek határozzák meg az adott fikciók önálló világát? Hogyan határozhatók meg a konkrét tartalmakat felismerhetővé tevő szerves fikcióelemek a számos jelentésbefolyásoló intertextuális faktor között? Hiszen a történetvilágok egységességének fenntartásához bizonyos visszatérő elemeket szükségszerűen újra kell érvényesíteni az alapmű felismerhetőségét kifejező esszencia fenntartásának érdekében.

A szerteágazó ágensekből megalkotott komplex történetmítoszokat egy különböző módokon megkonstruálható fabula tartja össze, amely bővítéssel, modifikációval vagy transzpozícióval[25] adaptálja a sztorivilág domináns

20 Kristeva, Julia: Word, Dialogue and Novel. (trans. Jardine, Alice – Gora, Thomas – Roudiez, Léon S.) In: Moi, Toril (ed.): *The Kristeva Reader.* New York: Columbia University Press, 1986. pp. 34–61.

21 Barthes, Roland: From Work to Text. (trans. Heath, Stephen) In: *Image, Music, Text.* London: Fontana Press, 1977. pp. 155–165.

22 Genette, Gérard: *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. (trans. Newman, Channa – Dubinsky, Claude) Lincoln: University of Nebraska Press, 1997. pp. 1–7.

23 Miller, Toby: Foreword: Earth to Transmedia. In: Freeman, Matthew – Proctor, William (eds.): *Global Convergence Cultures. Transmedia Earth*. New York: Routledge, 2018. pp. 9–11. https://doi.org/10.4324/9781315188478

24 Jenkins, Henry: *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.

25 Ryan, Marie-Laure: Transmedial Storytelling and Transfictionality. *Poetics Today* 34 (2013) no. 3. pp. 361–388. https://doi.org/10.1215/03335372-2325250

vonásait az új kontextusokhoz. Ezek az adaptív alapelemek úgy képesek meghatározóan újrateremteni különböző – időbeli, kulturális és technikai – tényezők mentén a történetvilágot felismerhetővé tevő vonásokat, hogy szükségszerűen képesek folyamatosan átértelmezni a magukba foglalt jelentéstartalmakat. A mindenkori tartalmakat befolyásoló paratextusok mediális különbségeiből fakadó problémák elkerülése érdekében ugyanakkor a transzmedialitás helyett érdemes a transzfikció szűkebb, narratológiai megközelítésű fogalmát alkalmazni, amely Richard Saint-Gelais értelmezése alapján kettő vagy több olyan tartalmat jelöl, amelyek közösen osztoznak többek között a karakterek, a helyszínek vagy a fikciós világok elemein.[26] Az egyes művek adaptív jegyei tehát elsősorban olyan tematikus vonásokon keresztül határozhatók meg, amelyek mentesek az adott médiumok kötöttségeitől.[27]

Marie-Laure Ryan ennek a megközelítésnek a segítségével elemzi esszéjében a konvergencia kultúrájára jellemző transzmediális történetmesélés sajátosságait,[28] kiemelve, hogy ez a digitális tér hódításával felélénkülő elbeszélő technika valójában már az ókorban is létezett – a vallásos művészetekről nem is beszélve –, ahol a különböző epikus és drámai művek, valamint szobrok és épületek egyaránt megjelenítettek ugyanazon mítoszokból táplálkozó történeteket vagy alakokat. Így a biblikus, vallási sztorivilágoktól a populáris filmmédia-univerzumokig az adaptációláncok hálózatainak definiálására egységesen alkalmazható szempontrendszer – Ryan kutatása alapján – az adott világot leíró öt statikus és a sztorit meghatározó két dinamikus elemre épül. Ezek: (1) a világot benépesítő fajok, tárgyak, szociális intézmények, a karakterek és a közülük kikerülő protagonisták, (2) az ezek köré épülő folklór: háttértörténetek, legendák, szóbeszédek, (3) a földrajzi tér, valamint (4) a természeti és (5) a társadalmi törvények, illetve értékrendek. A történetet determináló dinamikus elemek pedig (6) a fizikai és (7) a mentális történések, mely utóbbiak az eseményekre adott érzelmi reakciókat és a belső konfliktusokat foglalják magukban.

Az öt statikus elem a tényleges történet eseményeit megelőzve hozza létre a fikció fizikai, valamint mentális terét és tölti ki azokat konkrétumokkal, míg a dinamikus elemek ebben az adott világban ragadják meg az éppen zajló eseményeket. Az első kategóriában foglalt fizikai elemek közül a karakterek és az őket körülvevő tárgyi világ emelendő ki, mivel ezek aktívan részt vesznek a történések alakulásában. A remake-ek esetében ugyanakkor ezek a tényezők szükségszerűen megváltoznak, és új kontextuális viszonyrendszerektől válnak függővé. Hiszen a visszatérő karakterek – meghatározó jellemvonásaik megtartása ellenére – mindig az őket aktuálisan megformáló színészek alakításának és perszónájának megfelelően alakulnak a korábbi interpretációkhoz képest, míg a tárgyi világ folyamatosan formálódhat az időbeli és kulturális vagy a műfaji környezet esetleges megváltozásának hatására.

A fikción belül létező folklór, a forrásfilmben megismert motivációk és mítoszok ugyanakkor egyaránt alakulhatnak a kontinuitás vagy a multiplicitás elve mentén, attól függően, hogy a feldolgozás az eredeti világot jellemző specifikus tudások és tradíciók mentén meséli el saját történetét, vagy egy új alapokra épülő környezetbe, például egy másik földrészre helyezi a megismételt narratívát. Ennek megfelelően a konkrét földrajzi adottságok – illetve a Ryan szempontrendszeréből hiányzó időbeliség – egyaránt megváltozhatnak, amíg a dramaturgiában betöltött funkciójuk állandó marad. Hiszen fizikai értelemben bárhol vagy bármikor játszódhat a cselekmény, ha képes hiteles teréül szolgálni a forrásfilmből kölcsönzött narratívának.

Ezekhez hasonlóan a természeti törvények szintén szabadon alakíthatók, mivel ezek műfajilag determináltak, így mindig az adott zsáner követelményrendszeréhez adaptálódnak. Egy fantasztikus vagy egy kaland műfajba tartozó alkotás esetében például más-más jelenségek hatnak reálisnak és valószínűnek, ahogy egy musicalremake során sem szokatlanok a hozzáadott táncbetétek, más formanyelvi megoldásokhoz hasonlóan nem változtatják

26 Saint-Gelais, Richard: Transfictionality. In: Herman, David – Jahn, Manfred – Ryan, Marie-Laure (eds.) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Abingdon: Routledge, 2005. pp. 612–613. https://doi.org/10.4324/9780203932896

27 Ryan, Marie-Laure – Thon, Jan-Noël: Storyworlds across Media: Introduction. In: Ryan, Marie-Laure – Thon, Jan-Noël (eds.): *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*. Lincoln–London: University of Nebraska Press, 2014. pp. 4–5. https://doi.org/10.2307/j.ctt1d9nkdg

28 Ryan: Transmedial Storytelling and Transfictionality. https://doi.org/10.1215/03335372-2325250

***A férfi, aki túl sokat tudott* (1934)**

meg szervesen a fikció összetételét. Ahogy a megjelenő társadalmi törvényeknek és értékrendeknek is folyamatosan aktualizálódniuk kell a fikciók belső és a valóság külső kontextuális világának megfelelően rosewarne-i értelemben vett *divatosság* megőrzése, az anakronizmusok elkerülése érdekében. Így a fentiek alapján az is jól láthatóvá válik, hogy a történeteket leginkább meghatározó fizikai cselekmény okozatisága és fő fordulatai mindig állandóak maradnak, a statikus elemek javarészt ezeknek rendelődnek alá, míg a mentális történések épp ellenkezőleg, ezek variáció, a fenti faktorok konceptuális módosulásai alapján alakulnak.

E felvázolt alapelemek transzfikciós ismétléseken keresztüli adaptálódási folyamatát a továbbiakban Hitchcock és Haneke eltérő remake-gyakorlatának összehasonlító elemzésén keresztül fogom bemutatni, a közelebbi vizsgálat során meghatározva a transznacionális önremake-készítés kapcsán is tapasztalható kulturális kapcsolatok ambivalens viszonyrendszerét, az egyik kultúra domináns érvényesülését a másikkal való kölcsönhatásokkal szemben, ami jellemzően kisajátításhoz vagy anakronizmusokhoz vezet.

Hitchcock remake-gyakorlata

Hitchcock 1934-ben készítette el *A férfi, aki túl sokat tudott* első, angol gyártású verzióját. A történet egy átlagos brit házaspárról, Bob (Leslie Banks) és Jill Lawrence-ről (Edna Best) szól, akik a svájci hegyekben töltött nyaralásuk során véletlenül belekeveredenek egy alvilági alak (Peter Lorre) által vezetett nemzetközi összeesküvésbe, aminek következtében a politikai merényletre készülő gonosztevők elrabolják a kislányukat. Ezt követően a szereplők egészen Londonig követik a bűnbandát, hogy a hatóságok bevonása nélkül, saját maguk próbálják meg kiszabadítani túszul ejtett gyermeküket és megakadályozni a tervezett gyilkosságot. A produkció az első volt Hitchcock népszerű kémfilmjei közül, mely tematika meghozta számára a sikert a Gaumont Britishnél készített munkái során. Ugyancsak ebben az időszakban kezdődött a rendező szoros kollaborációja Charles Bennett íróval, akinek számos olyan, „tipikusan hitchcockinak" tartott alaphelyzetet köszönhet az életmű, amelyben ártatlanok válnak gyanúsítottakká, vagy keverednek bele önhibájukon kívül kémtevékenységekbe.[29]

Az ember, aki túl sokat tudott 1956-ban bemutatott amerikai verziója úgy gondolja tovább a koncepciót Hitchcock önreflexívebbé váló stílusának megfelelően, hogy a műfaji és kulturális elvárásokkal való filmnyelvi játékosságot fokozza a történet újramesélésekor. A remake ugyanakkor a klasszikus hollywoodi normáknak megfelelő stiláris és ideológiai hagyományokat erősíti meg. Ez már abban is látszik, ahogy a cselekmény első felét Marokkóba áthelyező produkció közel egy órányi új tartalommal bővíti a korábbi narratíva játékidejét, miköz-

29 Belton, John: Charles Bennett and the Typical Hitchcock Scenario. *Film History* 9 (1997) no. 3. Screenwriters and Screenwriting. pp. 320–332.

***Az ember, aki túl sokat tudott* (1956)**

ben a fő konfliktusok és a meghatározó történetelemek változatlanok maradnak. Ennek ellenére a cselekményvezetés jelentősen precízebbé válik, a fordulatok szinte óraműpontossággal tizenöt percenként követik egymást, a tétek pedig ezzel összhangban fokozódnak a szintén szabályos időközönként bekövetkező tetőpontok során, minden tekintetben megfelelve a klasszikus szerkesztésű forgatókönyvek sztenderdjeinek. Ráadásul a film erősödő hagyományos családképével és a megjelenő, tradicionális nemi szerepekkel kapcsolatos értékközvetítésével összhangban az ezúttal amerikai főhős házaspár, Benjamin és Josephine McKenna kizárólag akkor képesek előrébb jutni a gyermekük utáni nyomozásban, ha összedolgoznak, míg önálló, külön-külön töltött epizódjaik során rendre kudarcot vallanak, vagy újabb kellemetlenségek érik őket.

Az eredeti filmhez képest a főszereplők jelentős változásokon mennek át. A házaspár nemi szerepeinek hangsúlyváltását az is mutatja, hogy a korábban céllövőként megjelenő feleség a tipikusan férfias sportsikerei helyett ezúttal ismert énekesnőként jelenik meg. A maszkulin hobbi tehát a férj kedvéért háttérbe szorított karrierre cserélődik, ami a felszínen zajló kémtörténetről az olyan kérdések felé tereli a film fókuszát, mint a házasság válsága vagy a nők családban betöltött szerepe.[30] A hatást pedig a hősnőt játszó, a való életben szintén híres énekes Doris Day sztárperszónájából adódó előzetes elvárások növelik tovább, ahogy a férjet alakító James Stewart esetében is, aki egyaránt teljesített korábban katonai szolgálatot a történet szerint és ténylegesen is, személyéhez továbbá számos, McKennához hasonló ártatlan, nyíltszívű átlagember karakterének eljátszása kötődik. Így a közönség már a főszereplők puszta jelenlétéből asszociálhat bizonyos karaktertípusokra a korábbi filmhez képest. Az elrabolt gyerek nemének lányról fiúra változtatásával pedig a remake sokkal inkább – az anyát eltékozolt karrierjéért kompenzáló gyermek és a más férfiakkal kacérkodó nőre féltékeny férj párharcán keresztül bemutatott[31] – instabil család ödipális konfliktusa és az újonnan megjelenő identitáskérdések univerzálisabb témafelvetései köré szerveződik,[32] így reflektálva többek között a transznacionalitásból fakadó azonosságtudat komplikáltságára, illetve a remake-et készítő tapasztalt Hitchcock küzdelmeire az eredeti filmet forgató saját fiatalabb énjével.[33]

A remake-ben tapasztalt változtatások közül a leglátványosabb a brit házaspár számára közeli svájci nya-

30 Wood, Robin: *Hitchcock's Films Revisited*. New York: Columbia University Press, 1989. pp. 367–368.
31 ibid. pp. 365–370.
32 McDougal, Stuart Y.: The Director Who Knew Too Much: Hitchcock Remakes Himself. In: Horton, Andrew – McDougal, Stuart Y. (eds.): *Play It Again, Sam. Retakes on Remakes*. Berkeley: University of California Press, 1998. pp. 59–61. https://doi.org/10.1525/9780520310216-005
33 ibid. p. 67.

ralásának lecserélése az amerikai főszereplők egzotikus afrikai utazására. Ráadásul a történethez újonnan hozzáadott jelenetek javarészt ezt a cselekménszálat bővítik. McDougal a filmről írt elemzésében kifejti, hogy már az a korai eseménysor, amikor a család egy buszon utazik, és a kisfiú véletlenül lerántja egy arab nő fejéről a kendőt – akinek így lelepleződik az eddig csak a férje számára ismert identitása –, azt a párkapcsolati dinamikát vetíti előre, amely során a film végére a párja kedvéért feleségszerepbe kényszerült Jo ismét kiteljesedhet szakmailag és magánéletében egyaránt.[34] A fia elrablásakor egy nyugtató injekció segítségével ténylegesen passzív szerepbe kényszerített nő a finálában nemcsak a merényletet akadályozza meg sikolyával, de „hangja visszaszerzését" fejezi ki az is, ahogy rögtönzött koncertjén énekével jelez bezárt fiának, hogy rátalálhassanak. Azzal pedig, hogy ezúttal a férj győzi le fizikailag a gyerekrablót – nem pedig a feleség lövése végez vele –, a férfi végül képes megélni saját maszkulinitását a remake-ben.

A filmben hangsúlyozott kulturális különbségek tehát a különböző identitásválságok, illetve a kémkedés tematikájának köszönhetően szintén kiemelt, felvett személyiségek bonyodalmainak katalizátoraiként szolgálnak. A konfliktusok belsővé válása már abból is látszik, hogy míg az 1934-ben készült filmben az európai vezető ellen irányuló politikai merénylet egy újabb világháború kirobbanásának veszélyét hordozza, addig a remake-ben egy fiktív ország tisztviselője szerepel. A valós, külső társadalmi fenyegetettség tehát metaforikussá válik, ahogy az ügyben eljáró kém leleplezése is a nyílt sípálya helyett ezúttal egy hálószoba intim közegében történik. A megjelenő helyszínek funkciói mégsem változnak meg a történetben, hiszen mind a jeges, havas hegyek, mind a forró, sivatagi környezet egyaránt a főszereplő férfi lelki tájaiként hatnak az eredeti film távolságtartóbb, ridegebb, körültekintőbb, valamint a remake önfejűbb, érzelmesebb, hirtelen karaktere számára is.[35]

A passzivitás és a különböző performanszok konfliktusai ugyanakkor nem kizárólag a családi dinamika és a házasság kapcsán kerülnek előtérbe. A patriarchális válsághelyzetet felszínre hozó társadalmi és kulturális krízisek az önremake-készítése miatt az alkotó és a befogadó köztes pozíciójába kerülő rendező sajátos identitásállapotát is kiemelik. A nézőség és a tehetetlenség motívumai válnak hangsúlyossá a film egyik kulcsjelenetében, a házaspár gyermekének elrablása alatt. A fő eseménysort elindító és az érzelmi motivációkat szolgáltató bűntény rendhagyó módon képen kívül történik, mialatt a szülők figyelmét egy artistacsoport színes produkciója tereli el az egzotikus piac egyik főterén, míg a valódi közönség a szintén a tornászokat csodáló Hitchcock – önmagában önreflexív gesztusként szolgáló – cameóját veheti szemügyre. Így a történet szempontjából meghatározó eseménysor, a túszejtés megtekintése helyett a több textuális síkon is értelmezhető attrakciók válnak hangsúlyossá. A filmes látványosság műfaji és a rendező konkrét megjelenéséből fakadó szerzői motívumok közös kompozíciója ráadásul a korábbi akadémiai képarányú, fekete-fehér filmhez képest fejlettebb széles vásznú, színes technikának köszönhetően képes érvényesülni.

Hasonló elterelő, a nézői elvárásokra rájátszó formanyelvi megoldások jellemzik a remake legtöbb akciójelenetét is. Mintha Hitchcock történeten belül és kívül egyaránt létező rendezői ágense nyíltan alakítaná az eseményeket, időnként felhívva a figyelmet tevékenységére, máskor pedig különböző alkotói mutatványok mögé rejtve háttérmunkáját. Hiszen már az eseményeket beindító, de önmagában lényegtelen kémtevékenység és titkos üzenet MacGuffinja is csak a narratíva létrejöttét szolgálja, miközben a rendszeresen bekövetkező véletlenek és ellipszisek (például hogy a kém összekeveri a házaspárokat, a nyomozás részleteinek előzmény nélküli, váratlan kiderülései vagy a házaspárra a teljes cselekmény alatt mozdulatlanul váró barátok csapata) szintén a film „megcsináltságára", a történetmesélés apparátusára világítanak rá.

A thriller műfaji mechanizmusainak kiforgatása olyan megoldásokon keresztül történik, mint a korábbi filmben a hasonló szerepeiről híres Peter Lorre alakításában tipikus pszichopataként megjelenő gonosztevő ezúttal teljesen hétköznapi megjelenése vagy az állatkitömőnél játszódó jelenet, amelynek során a főhős a gondosan megtervezett ellenbeállításoknak köszönhető-

34 ibid. pp. 60–62.
35 ibid. p. 59.

en képileg egy fenyegetően vicsorgó (kitömött) tigrissel néz szembe. Ugyanakkor a rémisztő környezet ellenére semmilyen valós veszély nem fenyegeti a férfit, az összeesküvők ugyanis egy kápolnában rejtőznek el. A szakrális vallási térnek viszont hagyományosan a rászorulók menedékeként kellene szolgálnia, és nem az antagonisták főhadiszállásaként. A dialógusok nélküli merényletjelenet pedig a vizuális feszültség csúcsra járatásával fokozza az izgalmakat, hogy végül csak az emberi hang megjelenése, egy sikoly törje meg a stiláris képi eszközöket hangsúlyozó néma játékot.

Hitchcock remake-gyakorlatában tehát úgy érvényesülnek az ismétlés kreatív stratégiái, hogy az újramesélt történet már az életmű amerikai szakaszába illeszkedjen: az önreflexív szerzői megoldások és a nézői elvárásokra épülő műfajjátékok hangsúlyossá válása mellett a hagyományos családi értékek és a klasszikus hollywoodi történetmesélés stratégiái kerülnek előtérbe. Noha az eredeti cselekmény kronológiája javarészt változatlan marad, és az új helyszínek is a korábbi filmben látottakhoz hasonló funkcióval bírnak, a karakterek előző verzióikhoz képest egészen más belső konfliktusokkal kénytelenek megküzdeni ugyanazon események során, az őket alakító színészek jelentésformáló imázsának, háttértörténeteik, foglalkozásuk (illetve a kisgyerek esetében a neme) megváltozása miatt. Ezek a kontextuális tényezők a realitás törvényszerűségéhez képest a műfaji valószínűség és a szerzői intuíciók narratív szerepének fokozásával kiegészülve eredményezik a Rosewarne kategóriáiban meghatározott remake-trendek egyidejű érvényesülését az ismétlés során.

Haneke re(make)-produkciója

Az ember, aki túl sokat tudott filmelméleti tankönyvekbe illő, hagyományos remake-módszereihez képest Haneke saját *Furcsa játék*ának snittről snittre történő reprodukciója nemcsak a műfaji elvárások szándékos kiforgatásával idegeníti el a közönséget, hanem a remake-készítési stratégiákat is dekonstruálja az ismétlés során megjelenő újdonságok minimalizálására tett kísérletekkel. Az 1997-es osztrák filmből tíz évvel később készített angol nyelvű, transznacionális változat ugyanakkor éppen a kulturális és időbeli kontextusok reflektálatlanságával hoz változást a történet befogadása és értelmezése során. Hiszen ahogy Oliver Speck is rámutat, bármelyik országba helyezve újra lehetne mesélni a történetet, ami ugyanazon képek különböző konnotációit eredményezné az eltérő szociopolitikai hátterű nézők számára.[36] Így az amerikai produkcióként készült, 2007-es *Furcsa játék* hiába forgatja újra hűen a forrásfilm beállításait, a helyi viszonyokhoz adaptálódás igénye nélküli közeli olvasat épp hogy anakronisztikussá teszi a látottakat az eredeti hatás fokozása helyett.

A történet főszereplői — *Az ember, aki túl sokat tudott*-hoz hasonlóan — egy átlagos házaspár és a kisfiuk, akik tóparti víkendházukba igyekeznek. A nyaralás azonban hamarosan erőszakos fordulatot vesz, ugyanis két, kéretlenül beállító fiatal fiú kezdi terrorizálni a családot, a srácok által generált, mondvacsinált konfliktusok pedig idővel tettlegességhez és tragédiákhoz vezetnek. A fizikai és a mentális cselekmény ugyanakkor elválik egymástól, mivel a két síkon játszódó narratíva egyszerre mutatja be a film világában élő családot, illetve az alkotó és a néző összemosódó pozícióival azonosuló fiúkat, akik az apparátust megtörve alakítják az eseményeket és vonják be a tényleges közönséget is az önreflexív játékba. Azonban míg ez a szerzői gesztus az eredeti film befogadói számára az életmű logikus folytatásaként értelmeződhet a tematikus előzmények ismeretében, addig a remake hangsúlyosabb műfaji közege a bemutató idején már egy olyan népszerű szubzsáner, a „torture porn" filmek követelményeivel volt kénytelen szembenézni, amelyek a különböző kínzások explicit ábrázolását ígérték a forrásfilm megjelenésekor elérhető hasonló produkciókkal szemben.[37] Az új popkulturális környezet befolyásának látszólagos figyelmen kívül hagyása ellenére ugyanakkor Catherine Wheatley rámutat, hogy a remake kevés forgatókönyvi változtatása

36 Speck, Oliver C.: *Funny Frames: The Filmic Concepts of Michael Haneke*. New York — London: Continuum, 2010. pp. 31—32. https://doi.org/10.5040/9781628928730

37 Loock, Kathleen: Remaking *Funny Games*: Michael Haneke's Cross-cultural Experiment. In: Smith, Iain Robert — Verevis, Constantine (eds.): *Transnational Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. p. 190. https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474407236.003.0012

éppen az erőszak interaktív élményét kínáló és időközben egyre népszerűbbé váló videójátékok szóhasználatára reflektál például a „Player One, Next Level" és a „Game Over" kifejezéseken keresztül,[38] így a címben szereplő *játék(ok)* további jelentésréteggel gazdagodnak a tengerentúli verzióban.

Haneke 1997-es eredeti produkciója azonban még sokkal inkább az öt évvel korábban szintén német nyelven forgatott *Benny videója* (*Benny's Video*, 1992) egyértelmű szellemi folytatásként hat, amely alkotás egy videómániás tinédzser által elkövetett és rögzített gyerekgyilkosságon keresztül foglalkozott a filmes erőszakábrázolás kérdésével. A *Furcsa játék* ennek tükrében olyan érzést kelt, mintha a címszereplő Benny forgatta volna. A hatást olyan párhuzamok is erősítik, mint hogy mindkét produkcióban ugyanaz a színész, Arno Frisch alakítja az apparátust irányító, rendezői alteregóként megjelenő karaktert, ahogy a körülményeknek kiszolgáltatott apafigurát szintén mindkét verzióban Ulrich Mühe formálja meg, továbbá a filmek visszatérő stílusmegoldásaikon – az akciók képkivágaton kívülre helyezésén, illetve a valós idejű, hosszú beállítások alkalmazásán – és azonos témafelvetéseiken túl még a teljes képmezőt betöltő élénk piros főcímükön is egyező dizájnt követnek. Így, amikor Frisch a negyedik falat megtörve néz bele a kamerába és kacsint ki a *Furcsa játék* nézőire, nemcsak Haneke, hanem korábbi karaktere, a szintén filmkészítő Benny nevében is játékra hívja a közönséget.

Ezzel szemben a remake-ben a karaktert megformáló Michael Pitt olyan filmek kapcsán volt ismert, mint a szintén kedvtelésből gyilkoló és erőszakos tinédzsereket szerepeltető *Kísérleti gyilkosságok* (*Murder by Numbers*, 2002) vagy a *Genya* (*Bully*, 2001). Így Pitt korábbi alakításai miatt sokkal inkább idézi a pszichothrillerek tipikus hőseit a rendezői alteregó helyett. A színészek perszónájából adódó különbség pedig filmbeli alakításukra is hatással van, hiszen Pitt egy közel azonos kompozícióban néz a kamerába, mint Frisch, a nézőkre történő kikacsintás azonban fizikai és metaforikus értelemben egyaránt elmarad, mivel már nem társul hozzá – az apparátus megtörésének tényén túli – önreflexív gesztus; noha a történéseket irányító fiúk továbbra is az események rendezőiként forgatják ki a műfaji elvárásokat, a nézőség és a médiafogyasztás kritikáját nyújtva a címben szereplő „furcsa játékok" során.

A film közönsége a szereplőkkel együtt szenvedi el a mentális cselekményt jelentő terrort, amit épp olyan kényelmetlen átélnie a műfaji élvezetektől elidegenített nézőknek, mint a karaktereknek. Az egymást rendszeresen amerikai rajzfilmfigurák nevén – Tomnak és Jerrynek vagy éppen Beavisnek és Buttheadnek – szólító betolakodók olyan szadisztikussá váló gyermekjátékokkal kínozzák a családot, mint a kutyájuk maradványainak megtalálására előadott hideg-meleg játék, a levetkőztetett feleség megszégyenítését rejtő zsákbamacska vagy a tényleges nézőket is bevonó fogadás, ahol meg lehet tippelni, hogy ki fog először meghalni, és ki marad majd életben a történet végére. Ezáltal Haneke a gyerekkorra, a legkisebbeket körülvevő tartalmakra vezeti vissza a különböző mentális és fizikai abúzusok médiareprezentációjának, az erőszak igényének eredetét, egyfajta szórakoztatássá váló fundamentális emberi szükségletként határozva meg az agressziót.

Ezek a performanszok ugyanakkor mind a műfaji valószínűségelvnek ellentmondó eredménnyel zárulnak: a házi kedvenc és a kisfiú halála a hollywoodi típusú zsánerfilmekben atipikus horrorral borzongatnak, valamint a családfő tehetetlensége, majd a hagyományosan mindig megmenekülő final girlként megjelenő anya halála is rácáfolnak a nézői elvárásokra. Közben a talpig fehérben megjelenő, nyugodt betolakodók végtelenül ártatlannak látszanak, még a sötétebb öltözetet viselő, feldúlt áldozatokhoz képest is. A konkrét erőszak elkövetésére ráadásul rendre képen kívül kerül sor, így a film nemcsak a túszejtőket nem próbálja vérszomjas szörnyetegekként beállítani, de még az attrakciók izgalmát is megvonja a nézőktől. Továbbá a történések valódi okára sem ad kielégítő magyarázatot a film.

A motivációk hiányának ellipszise csupán a koncepció általánosítható modellszerűségét fokozza. Amikor a szereplők konkrétan megkérdezik a fiúktól, hogy mégis miért kínozzák őket, azok mindössze jellegzetes forgatókönyvírói klisék felsorolásával reagálnak a rossz családi háttértől kezdve a pszichés és drogproblémákon át a gyerekkori traumák részletezéséig. Majd az elkövetők visszakérdeznek, hogy kielégítő választ adtak-e – a közönségben

38 Wheatley, Catherine: *Michael Haneke's Cinema: The Ethic of the Image.* New York – Oxford: Berghahn Books, 2009. pp. 193–194. https://doi.org/10.3167/9781845455576

***Funny Games* (1997)**

***Funny Games* (2007)**

is minden bizonnyal felmerülő – kérdésre, vagy találjanak-e ki valamilyen más indokot tetteikre. A különböző lehetséges magyarázatok logikája ugyanis csak a látottak alkotói médiakommentárként való értelmezéséről tereli el a figyelmet. Hiszen Haneke magát a kizsákmányolás eszközét használja ki filmje ábrázolásmódjával többek között olyan képi módszerekkel, mint a szülők gyermekük halálát követő, hosszú percekig tartó, vágatlan jelenete – a totálbeállításban mutatott eseménysor megfosztja a filmképet a nézési irány befolyásolásától, a lényegi momentumok, így a hagyományos szenzációk kiemelésétől.[39] A szereplők valós időben bemutatott szenvedése tehát nem válik katartikus látványossággá a befogadás során. Továbbá a távolságtartó, voyeurisztikus hatást fokozó beállítások, a televíziós esztétikát idéző nagyközelik és az apparátus leleplezései összességében olyan modellszituációt eredményeznek, mintha a történések egy valóságshow-t idéző médiavilágban, annak sajátos természeti törvényei között zajlanának. Így lehetséges, hogy amikor a feleség az egyik pillanatban hirtelen kiszabadul, és túszul ejtői fegyverét megszerezve lelövi az egyik támadót, a másik betolakodó egyszerűen megkeresi a távirányítót, és visszatekeri az eseménysort a gyilkosság előttre.

Az önreflexív fantasztikum alkalmazása egyrészt még inkább eltávolítja a látottakat a realitástól, másrészt pedig a szabadulás katartikus pillanatának megtagadásával vonja felelősségre az ezúttal valóban látványként is megjelenő erőszakra reagáló közönséget. Hiszen a film egyetlen, képileg megmutatott vérengzését éppen a magából kikelt áldozat követte el, akinek – más körülmények között elfogadhatatlan és visszataszító – tette a filmek és a szórakoztatóipar által teremtett elvárásrendszer következtében törvényszerűvé és elfogadottá vált. Noha a mindenkori média ábrázolásmódbeli sajátosságaira rávilágító témafelvetés univerzálisan értelmezhető, a történet első megvalósítása óta eltelt évtized olyan kulturális és társadalmi változásokkal járó technikai fejlődést hozott, amely javarészt reflektálatlan marad a remake reprodukciójában, mindössze a mobiltelefonok hiányának magyarázataiban és az amerikai segélyhívó szám 911 utáni széles körű ismeretében merülnek ki.[40] A Web 2.0 megjelenése és közösségi felhasználhatósága a tartalomfogyasztási szokások megváltozásához, a részvételi kultúra új aktivitási formáihoz vezetett. Ezek a kommunikációs lehetőségek, illetve a mobiltelefonok és más hordozható készülékek elterjedéseinek időbeli kontextusa anakronisztikussá teszik az izolált médiatérben játszódó történet önreflexív aspektusait.

A szubverzív médiareprezentáció ellenére ráadásul a remake a korábbi koncepcióval kritizált kizsákmányolás mértékét is fokozza. Az egyik beállításon a kamera szemszögével azonosuló túszejtő perspektívájából egyszerre látunk rá a megkötözött feleség mozdulatlan testére, illetve a mellé állított televíziókészülék műsorára. A nézőszereppel azonosuló férfi tekintete által kizsákmányolt látvány tehát egyszerre irányul a médiumra és annak reprezentációjára. A remake-ben ugyanakkor a kiállított női test sokkal több bőrfelületét mutatja fedetlenül, miközben kétrészes alsóneműre vetkőzteti az eredeti filmben hosszú

39 Messier, Vartan: Game over? The (re)play of horror in Michael Haneke's *Funny Games* U.S. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 12 (2014) nos. 1–2. pp. 69–71. https://doi.org/10.1386/ncin.12.1-2.59_1

40 Loock: Remaking *Funny Games*. pp. 188–189. https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474407236.003.0012

hálóinget viselő karaktert. Az újrafilm deszaturáltabb színskálája továbbá közelebb van a tipikus amerikai akciófilmek és thrillerek képi világához, mint a történések hangulatával nagyobb kontrasztban álló forrásfilm telített, élénk árnyalatai.[41] Ennek köszönhetően a korábban szó szerint barátságosabb színekben feltűnő nyaralókörnyezet ezúttal hangsúlyozottabban nem a nyugalom és a biztonság tereként jelenik meg. Így a film fókusza a hangulatkeverés sokkjáról sokkal inkább az előzetesen támasztott műfaji elvárásokra tolódik.

Haneke provokatív reprodukciós kísérlete tehát a filmes erőszakábrázolás és a nézői azonosulás kommentálásához hasonlóan kritizálja a hagyományos remake-készítési trendeket. Kathleen Loock kiemeli, hogy míg Hitchcock önremake-jében a filmkészítés aprólékos részleteiben megmutatkozó, körültekintő szerzői látásmód fejlődése figyelhető meg, addig Haneke többnyire mechanikusan újraalkotott remake-je karrierszempontból visszalépésként értelmezhető.[42] Hiszen a *Funny Games* transznacionális verziója a variációk és a módosítások minimalizálásával igyekszik feloldani az ismétlés intézményesült gyakorlatát: korábbi történetét beállításról beállításra forgatja újra, nem adaptálódik sem tárgyi világával, sem a helyszín, a motivációk és a háttérinformációk vagy a műfaji törvények kiforgatott jelentésformáló szerepének ábrázolási módjával az új időbeli és kulturális kontextusokhoz.

Míg Hitchcock fokozta a filmjében közvetített hagyományos, hollywoodi ideológiának megfelelő értékeket, például a befejező képen – ahol a forrásfilmben összeölelkező szűk család helyett a remake-ben már egy szélesebb körű, közeli barátokkal is kiegészült újraegyesülés látható –, addig Haneke amerikai filmje konklúziójában továbbra is egy európai kultúrkörbe és művészfilmes közegbe illeszkedő megoldással él, amikor a szerzői alteregóként megjelenő karaktere a *Négyszáz csapás* (*Les quatre cents coups*, 1959) mintájára kamera felé forduló, kimerevített arcával zárul a narratíva. A történet mégsem ér véget, ugyanis a kiinduló helyzetbe visszatérő cselekmény a végtelen ismétlődést és körkörösséget tematizálja. A betolakodó fiúk egy újabb potenciális áldozathoz csöngetnek be – így a szerzői én Truffaut filmjének tenger felé futó, szabaddá váló alkotói alakjához képest metaforikusan és fizikailag is ellentétes irányba indul, a vízpartról az otthonba lépve a folyamatos (ön)ismétlés spiráljába kerül. A transznacionális remake újramesélése tehát éppen a szerzői önreflexió koncepciójának kompromisszumok nélküli kiteljesedése miatt válik ambivalensé a kulturális kölcsönhatások reflektálatlanságának tükrében.

Konklúzió: Transznacionális változatok

Sven Lütticken amellett érvel, hogy a repetíció a kulturális ipar meghatározó pillére, amelyen belül a remake a belső művészi transzformációt, az automatikus de- és rekonstrukciót teszi lehetővé, így egy mitikus identitás azonosságának kierőszakolása helyett a különbségeket szolgálja. Noha az amerikai transznacionális verziók – melyek korábbi forrásfilmjei jellemzően nem ismertek a remake közönsége számára – a fősodorba fordítják a kulturális különbségeket.[43] William Uricchio e kulturális identitások kölcsönhatását a tömegmédia és a nemzeti értékek közötti feszültséggel illusztrálja. Az eltérő ízlésvilágok hierarchiája alapján olyan, filmkritikákból szisztematikusan kigyűjtött fogalmakkal írja le a tipikus hollywoodi produkciókat, mint többek között az *akció* és *sebesség*, a *nagy költségvetés*, a *klisék*, az *eladhatóság*, a *happy end*, az *infantilizálódás*, a *kiszámíthatóság*, a *produkciós értékek*, a *patriotizmus*, a *szentimentalizmus*, a *speciális effektek*, a *sztárok*, a *mesterkéltség* és a *szenzáció*, az európai alkotások *művészi*, *autentikus*, *kulturális* és *nemzeti identitást* kifejező, *depresszív*, *elit*, *innovatív*, *intellektuális*, *metafizikai*, *eredeti*, *nyitott befejezésű*, *pszichológiai*, *realisztikus*, *reflexív*, *szubjektív*, *lassú* stílusával szemben.[44]

A felsorolt jelzők alapján a szórakoztatóipar közönségfilmes esztétikája áll szemben a magas kultúra szerzői, művészfilmes kifejezésmódjával, nem pedig az eltérő nemzetiségű produkciók közötti kulturális kommentá-

41 ibid. p. 189.

42 ibid. p. 187.

43 Lütticken: Planet of the Remakes. pp. 103–119.

44 Uricchio, William: Nation, Taste and Identity: Hollywood remakes of European originals. Groniek *Historisch Tijdschrift* 146 (1999) pp. 51–61.

***Funny Games* (2007)**

rokról van szó. Thomas Elsaesser hasonló ellentétpárok mentén hasonlítja a művészetként felfogott európai filmet a gazdasági alapon működő Hollywoodhoz, a nemzeti identitások artisztikus kifejezésmódjával szemben jelenlévő globális iparhoz.[45] Az olyan, transznacionális remake-elmélettel foglalkozó kutatók, mint Lucy Mazdon vagy Carolyn A. Durham pedig a hasonló bináris oppozíciókat meghaladva, az intertextualitás transzfikciós perspektívájából vizsgálják a kérdést, elsősorban francia filmekből készített amerikai feldolgozások kultúrtörténeti, társadalmi, gender- és műfaji szempontokból végzett elemzéseken keresztül. Így Durham következtetései alapján az amerikai remake-ek nemcsak nemzeti és iparági különbségeket tükröznek, hanem egyfajta kulturális fordításokként foghatók fel, amelyek a politikai és társadalmi eltérésekre világítanak rá a filmes eszköztár megváltoztatásával.[46]

Az összehasonlítás tehát nem értékítéletet takar, hanem a piaci dominancia, illetve reguláció kérdését veti fel a különböző ábrázolásmódokkal kapcsolatban. Hiszen a többnyire Hollywood által megtestesített tömeg- és az oppozícióban az európai filmek képviselte elitkultúra valójában egyaránt globális léptékű, csupán más közönséghez szól.[47] Michael Harney ennek megfelelően azzal a felvetéssel él, hogy az amerikai remake-ek valójában internacionális kollaborációk, amelyek a kultúrák széles skálája számára befogadhatóak általánosítható, kollektív múltképük, produkciós értékeik és a modernitás felfogásának ideológiai alkalmazása miatt.[48] Lucy Mazdon ennek megfelelően a financiális és kulturális imperializmus alá-fölé rendeltségi viszonya helyett szintén egy nemzetek közötti egymásra oda-vissza ható kapcsolatról ír.[49]

Mazdon ugyanakkor kiemeli az interakciók során alkalmazott ideológiai, szexuális, politikai, esztétikai és más cenzúrák jelenlétét,[50] amely gyakorlat gyakran vezet különböző karikatúrák vagy sztereotípiák ábrázolásához és narratív klisék alkalmazásához a nemzeti specifikumok kulturális idegenségként való megjelenésének ismerős műfaji keretbe illeszthetősége érdekében. David Desser tanulmánya

45 Elsaesser, Thomas: *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. https://doi.org/10.5117/9789053565940

46 Durham, Carolyn A.: *Double Takes: Culture and Gender in French Films and Their American Remakes*. Hanover: University Press of New England, 1998.

47 Uricchio: Nation, Taste and Identity. p. 61.

48 Harney, Michael: Economy and Aesthetics in American Remakes of French Films. In. Forrest, Jennifer – Koos, Leonard R. (eds.): *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*. Albany: State University of New York Press, 2002. pp. 63–88. https://dx.doi.org/10.1353/book9031

49 Mazdon, Lucy: *Encore Hollywood: Remaking French Cinema*. London: British Film Institute, 2000.

50 ibid. p. 18.

ugyancsak e külső és belső (kon)textuális körülmények által előidézett módosítások alapvető befolyása kapcsán írja le a remake-jelenséget.[51] Eszerint az olyan meghatározó tényezők, mint a műfajiság, az elérhető technikák vagy a színészek cseréjéből fakadó textuális újraértelmezések elkerülhetetlen differenciákat eredményeznek az olyan, látszólag hűen reprodukált történetekben is, mint az egyes rendezők saját korábbi filmjei alapján újraforgatott önremake-jei.

Az ember, aki túl sokat tudott és a *Furcsa játék* az ismétlés módszereinek eltérő alkalmazásán keresztül világítanak rá a kulturális kölcsönhatások ambivalens pozícióira, a kultúrák találkozását övező kisajátítás és megosztás konfliktusára. Hitchcock és Haneke önremake-jei egyaránt egy-egy hagyományos szerepmodellel szolgáló család küzdelmeit mutatják be az őket fenyegető „idegenséggel" szemben. Ahogy a főszereplők gyermeke veszélybe kerül a tusznarratívák során, úgy fenyegeti az új transznacionális kontextusból adódó „másság" feszültsége is a korábbi történetek jövőbeni alakulását remake-ekként. A rendezők viszonya a hatáskapcsolatok problémájához tehát különböző formanyelvi és esztétikai megoldásokban is tetten érhető, amelyek az összemosódó alkotói és befogadói ágensek változó körülményeire reflektálnak.

Az ember, aki túl sokat tudott forrásfilmje szintén angol nyelven készült, a történet újabb változata mégis foglalkozik a transznacionális remake-ekre jellemző nyelvi különbségek kérdésével a kibővített nyaralásszekvencia alatt, miközben a filmes ismétlések gyakorlata során megszokott sztárok szerepeltetésével, valamint más narratív és stílusbeli transzformációkkal erősítik a klasszikus holylywoodi ideológia értékrendjét. Jól mutatja ugyanakkor a film kulturális kölcsönhatásokra adott reflexióját az a jelenet, amiben az arabnak maszkírozott titkosügynök holtan zuhan az amerikai főszereplő karjaiba, akinek a kezén nyomot hagy a férfi barna arcfestése. A szimbolikus kapcsolat ráadásul az egzotikus világból származó problémák átadásának momentuma is, hiszen a külföldi kívülálló ekkor keveredik bele visszavonhatatlanul a korábban rajta kívül álló globális összeesküvésbe.

Míg az eredeti, brit változat számos nemzeti specifikumot tartalmaz a karakterek származásától és az autentikus londoni helyszínektől kezdve a kor zűrzavaros időszakának megjelenítésén keresztül az erőszakos társadalmi légkör lázongó hangulatának ábrázolásáig,[52] addig a remake az utazásaik során a saját otthonuktól földrajzilag, illetve kulturálisan egyaránt távol keveredett amerikai családot mutat be, akik a hazatérésért küzdenek. A cselekményt vezető fizikai mobilitás ennek megfelelően metaforikus utazás is egyben, amely minden állomásával egyre közelebb segíti a karaktereket a földrajzi és kulturális értelemben vett megszokáshoz. Az egzotikus afrikai nyaralás még számos veszélyt tartogatott a kultúrsokkal felérő helyi szokásoktól a gyilkosságon át az emberrablásig. A következő, Londonban játszódó felvonás viszont már egy ismerősebb környezetet mutat be, ahol a nyelvi különbségek is megszűnnek, így a karakterek egyre magabiztosabban mozognak a nyomozás során. Egészen a konzulátuson játszódó fináléig, amely a konfliktusok megoldása mellett már a tényleges hazatérés lehetőségével is kecsegtet. A karakterek tehát az otthonhoz közelebb kerülve folyamatosan aktivizálódnak, ahogy Hitchcock szerzői megoldásai is egyre tudatosabbá válnak a hollywoodi lehetőségekhez adaptálódó karrierje során.

Vele szemben Haneke nem gyarmatosított fikciója csupán olyan felszínes elemeiben tudatosítja az új kulturális környezet jelenlétét, mint a család kutyájának német juhászról golden retrieverre változtatása vagy a színészek elkerülhetetlen cseréje. Az eredeti, német nyelvű produkció társadalmi környezetének jelentésformáló kontextusa ugyanakkor elvész, mivel az új verzióból hiányzik ehhez egy új értelmezési keret. Míg a forrásfilm a második világháború alatt történtek kollektív traumáját idézte fel a hatalmi pozíciókkal való visszaélés és az ellenállás hiánya kapcsán, addig az amerikai változat szereplőinek passzivitása ellentmondásosnak hat a bátor hazafiasságot dicsőítő kulturális viszonyok között. Ez az anakronizmus Leland Monk elemzése szerint különösen a film által közvetített férfikép kapcsán nyilvánvaló.[53] A maszkulinitásvesz-

51 Desser, David: 'Crazed Heat': Nakahira Ko and the Transnational Self-Remake. In: Smith, Iain Robert – Verevis, Constantine (eds.): *Transnational Film Remakes.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. pp. 164–176. https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474407236.003.0011

52 White, Edward: *Alfred Hitchcock tizenkét élete.* (trans. Hotya Hajnalka) Budapest: Kossuth Kiadó, 2021. pp. 62–63.

53 Monk, Leland: Hollywood Endgames. In: Grundmann, Roy (ed.): *A Companion to Michael Haneke.* Chichester: Wiley–Blackwell,

tés problémáját jól mutatja például az a jelenet, amelyben a törött lába miatt tehetetlen családfő a kép szélére szorulva, egy széken ülve választja el védtelen kisfiát az őket fenyegető fiatal férfitól, aki az apától eltulajdonított golfütőt ágyéka elé tartva és az ég felé fordítva szimbolizálja saját potenciáját.

Monk továbbá kiemeli, hogy a golfütő, a puska és a vitorlás hajó szabadidős tárgyai az európai kontextusban a kiváltságos felsőbb osztályhoz kötődnek, míg az Egyesült Államokban ezek sokkal inkább az üzleti vezetői réteg státuszszimbólumai, így gyilkos fegyverekké válásuk más-más jelentéseket hordoz.[54] Loock pedig arra hívja fel a figyelmet, hogy a német nyelvű változatban a betolakodók által használt magázódó hangnem teljesen elveszett az angol fordítás során, ezáltal az udvariasságukból fakadó normalitás kritikája is gyengült a remake-ben.[55] Hiszen a *Furcsa játék*ban *Az ember, aki túl sokat tudot*tal szemben éppen a megszokások, a hétköznapi tárgyak, a hétvégi nyaraló környezete, a kedves szomszédok válnak fenyegetővé, ahogy Haneke remake-kísérlete során is a variációk alkalmazása helyett a korábbi alkotás kompromisszummentes reprodukciójával okoz kulturális feszültséget.

Hitchcock és Haneke transznacionális önremake-jei tehát egyaránt alkotóik önreflexív szerzői állásfoglalását fejezik ki kulturális kölcsönhatásaik kapcsán, noha eltérő módokon alkalmazzák az ismétlés gyakorlatából adódó lehetőségeket. Míg Hitchcock megerősíti filmje globális befogadói élményét a történetmesélési stratégiák felülvizsgálata és a hagyományos remake-gyakorlat érvényesítése során, addig Haneke nemcsak a műfaji, hanem a remake-elés során megszokott elvárásokat is kiforgatja beállításról beállításra újraforgatott filmje tematizált ismétlődésein keresztül.

Dávid Lubianker

Forms of Repetition in the Transnational Auto-Remakes of Hitchcock and Haneke

The functioning of remakes is largely defined by the interplay between nostalgia and innovation. In the case of transnational versions, however, there is typically minimal overlap between the audience of the original film and that of the remake. This highlights the paradox of repetition: narrative and historical elements gain meaning through changing contexts. Auto-remakes, moreover, raise questions of authorship by reusing recurring creative strategies.

Two of the most frequently analyzed examples in this regard are Alfred Hitchcock's *The Man Who Knew Too Much*, originally made in 1934 and then reimagined by the director in 1956, and Michael Haneke's *Funny Games*, remade in the United States in 2007 following its 1997 Austrian original. Both European directors revisited a hostage-thriller theme from their own filmography for an American audience, yet their adaptation strategies differ significantly. Hitchcock offers a creative reinterpretation of his earlier narrative, while Haneke deconstructs conventional remake practices by producing a nearly shot-for-shot replica.

By comparing these two approaches, this study aims to identify the elements within adaptation that are necessarily preserved and those that define the core of a given story across versions.

2010. p. 424. https://doi.org/10.1002/9781444320602.ch21

54 ibid. pp. 421–422.

55 Loock: Remaking *Funny Games*. p. 189.

Szerető Benedek

Ismétlés, slashermotívumok és műfajiság három női horrorremake-ben az ezredforduló után*

„Alakra éppen a megholt király”
(Shakespeare)

Noel Carroll horrorelméleti írása a horrorfikciók szörnye iránti kíváncsiságunk forrását egy narratív rejtély megismeréséből eredő kognitív örömre helyezi.[1] Félelemmel fizet a néző ezért a kíváncsiságért, így egyszerre jellemzi a nézői tevékenységet az intenzív affektív és kognitív munka a horror olvasása és nézése során. A félelem érzelmileg, a rejtély kognitíven fogja őt munkára. A horror ekképp nem kizárólag az általa kiváltott hatásra épít, hanem a horrorfikciók narratív rejtélyének feltárulására. A műfaj paradoxona, hogy egyszerre undort kelt és lenyűgöz, a kíváncsiságot akkor is fenntartja, amikor a narratíva már ismerős. Sőt a horrorra éppen az ismerős történetek állandó ismétlése jellemző. Bár a kísérteties érzése nem minden horrorfikció közvetlen forrása, mivel a horror nem kizárólag hatásműfaj, a horrorfilmek és a kísértetiesség ambivalenciájának közös jellemzője az ismétlési kényszer, az elfojtott szorongások visszatérése.[2] Ezt a kétezres évektől megfigyelhető remake-láz is igazolja, amikor is olyan klasszikus horrorfilmeket rendeztek újra, mint a *Péntek 13* (*Friday the 13th*, r.: Sean S. Cunningham, 1980), *Az utolsó ház balra* (*The Last House on the Left*, r.: Wes Craven, 1972), az *Ómen* (*The Omen*, r.: Richard Donner, 1976), a *Halloween – a rémület éjszakája* (*Halloween*, r.: John Carpenter, 1978) vagy a *Texasi láncfűrészes mészárlás* (*The Texas Chain Saw Massacre*, r.: Tobe Hooper, 1974).[3] Ha futólag végigpillantunk rajtuk, nagyon ritka, hogy a rendezők között női névvel találkozzunk. Épp ezért a következőkben három, a 2010-es években készült és nő rendezte horrorfilmet fogok elemezni a horror műfajevolúciójára való tekintettel, annak érzékeltetésére, hogy ezekben a filmekben a horror műfaj hajlama az intertextualitásra a szerzőiség, a férfi tekintet és a pszichopolitikai hatalomgyakorlás kritikájával karöltve egyfajta behatolásként értelmezhető a kanonikus horrorfilmek filmszövetébe. Ez a három film a következő: a Kimberly Peirce által rendezett Carrie (2013), Sophia Takal Fekete karácsony (Black Christmas, 2019), illetve Jen és Sylvia Soska Veszett (Rabid, 2019) című filmjei.[4] Ezek a filmek, úgy vélem, „slasherizálják” az eredeti filmeket, vagyis a rendezők olyan elemeket emelnek ki és erősítenek fel filmjeikben, amelyek a slasherre jellemző érzékenységről tanúskodnak. Érvelésem szerint a slasher a *megszállásfilmek* és a *rape and revenge* műfaji kódjaival keveredve olyan hibrid zsánerfilmeket eredményezett, amelyek a horror kannibalisztikus vagy még inkább virális fejlődési logikáját, remake-re való hajlandóságát hozzák

A tanulmány DOI-száma: https://doi.org/10.70807/metr.2025.1.3.

* Köszönetet szeretnék nyilvánítani Varró Attilának a dolgozat alapötletéért, valamint a szemináriumért, amire ezt a dolgozatot készítettem.

1 Carroll, Noel: A horror paradoxona. (trans. Buglya Zsófia), *Metropolis* 10 (2006) no. 1. pp. 10–31.

2 Freud, Sigmund: A kísérteties (trans. Bókay Antal és Erős Ferenc). In: Erős Ferenc – Argejó Éva (eds.): *Művészeti írások*. Budapest: Filum kiadó, 2001. pp. 245–281.

3 Az egyes remakek az említett filmek sorrendjében: *Péntek 13* (*Friday the 13th*, r.: Marcus Nispel, 2009), *Az utolsó ház balra* (*The Last House on the Left*, r.: Dennis Iliadis, 2009), *Ómen* (*The Omen*, r.: John Moore, 2006), *Halloween* (r.: Rob Zombie, 2007) és *A texasi láncfűrészes* (*The Texas Chainsaw Massacre*, r.: Marcus Nispel, 2003).

4 A vonatkozó első vagy korábbi filmek: *Carrie* (*Carrie*, r.: Brian de Palma, 1976), *Fekete karácsony* (*Black Christmas*, r.: Bob Clark, 1974) és *Veszett* (*Rabid*, r.: David Cronenberg, 1977).

felszínre. Ezért a remake-ek slasher hatás- és tematikus elemeinek evolúcióján keresztül vizsgálom azt, ahogyan ezek a filmek megidézik a kanonizált filmeket, majd behatolnak azokba, mintegy megnyitva a zárt recepció fényében tisztelt klasszikusokat.

Ismétlés és a remake

A remake – lakonikusan – egy régebbi film új verziója. Első ránézésre tehát nem saját jogon létező produktum, hiszen létének okát egy őt megelőző filmben kell keresnünk. A remake egy, már létező filmtextus *ismétlése*, újrajátszása egy történetnek, ami már ismerős a közönség előtt. A belátást, hogy ez az ismétlés nem automatikusan a kreativitás hiányát kendőzni kívánó profitvezérelt stratégia, az ismétlés átfogóbb értelmezése ösztönzi. Az ismétlés – Kierkegaard szerint – az ókori görög gondolkodásra jellemző emlékezéssel ellentétes irányú mozgás: az emlékezés visszafelé halad, a megismerésben pedig minden jelen való tárgy már korábban létezett; az ismétlésben ezzel szemben ami korábban létezett, újra létrejön, az ismétlés „előre emlékezik."[5] Az ismétlésben az az új, hogy az jelenik meg, ami már egyszer volt – nem helyreállítani akar egy múltbeli állapotot, nem rekonstruál egy emléket, hanem újra jelenvalóvá tesz. Nem az új ígérete, vagyis nem annak evangéliumi hirdetése, hogy valami abszolút egyszeri jelent meg, ami nem volt még. „Elnyűhetetlen" egy új ruhával szemben – az újdonsággal való kapcsolata ráirányítja a figyelmünket arra, ahogyan a kulturális termelésben az válik kelendő áruvá, ami magát mint tökéletesen újszerűt, mint messianisztikus eljövetelt hirdeti. Kultúrtörténetileg ezért az ismétlés a posztmodern kulturális logikájába ágyazottan jelenik meg; ezt a logikát Frederic Jameson szerint a *pastiche* (valamilyen stílus vagy forma „üres" vagy önmagáért való utánzása, ami nem parodisztikus, és nincs szándéka, mint az iróniának) jellemzi, ami első ránézésre a kimerülő kulturális formák, stílusok és törekvések jövő- és újdonságigényének csődjével fenyegető gesztus.[6] Minden kulturális áru meglévő kulturális gyakorlatok eklektikus elegyeként termelődik, így a pastiche kizárja az újat. Az új lehetetlensége a jövő kizárásával jellemezhető a *posthistoire* állapotában, amiben a készletekkel való gazdálkodás marad az egyetlen lehetőség, amiben a művész csak olyan témához és formához nyúlhat, ami már eleve adott – de a kultúrpesszimizmus eszkatologikus borújára való válaszként az ismétlés magában foglal egy kiutat: „A posthistoire idején a felfedezések újrafelfedezések. Az újdonság azáltal nyer igazolást, hogy elfeledett magától értetődést éleszt fel."[7] Az ismétlés tehát egy örökség vállalása, fogadalom arra, hogy egy elfeledett (letagadott) halottat feltámasszon; *konjuráció* (bűvölés) a szó kettős értelmében: összeesküvők általi *odaidézése* egy szellemnek, egy sem nem élő, sem nem halott jelenés visszajárása és *kiűzés*, ördögűzés, ami „annak ráolvasásszerű ismételgetéséből áll, hogy a halott igenis halott".[8] A szellemek elfelejtett és megtagadott jelenések, hol létük, hol nemlétük áll a tagadás homlokterében, a megidézés magától értetődőségük megismétlése. Az ismétlés ezért mindig szellemekre vonatkozik, akik a borús bevégződés történelmen túliságával szemben éppen kísértésükkel intenek arra, hogy az idő kizökkent (ismételt kizökkénesekben van), de nem szűnt meg, mint ahogy azt a történelem végét hirdető beszédmód hirdeti. A remake-ek pedig mindenekelőtt szellemeket bűvölnek.

A remake gesztusában az így felfogott ismétlést szeretnénk meghatározni. Az ismétlés és rajta keresztül a remake mint tett olyan ritualizált és dramatizált újraélése és -játszása valaminek, ami egyszersmind a technológia és az evolúció motorja, hiszen egyfajta soha véget nem érő interpretációs gyakorlatként újabb lehetőségek és variációk véghetetlen sorát nyitja meg, illetve folytatja. A remake nem a technológia következménye, vagyis nem a tudományos nóvumok miatt van szükség az elavulással fenyegető régit a korhoz újraszabni, hanem fordítva: az ismétlés iránti igény alapozza meg a technológiai fejlő-

5 Kierkegaard, Søren: *Az ismétlés*. (trans. Soós Anita és Gyenge Zoltán). Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2008. pp. 9–29.

6 Jameson, Frederic: *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*. (trans. Dudik Annamária Éva). Budapest: Noren Libro, 2010.

7 Böhringer, Hannes: *Kísérletek és tévelygések. A filozófiától a művészetig és vissza*. (trans. Tillmann Ármin), Budapest: Balassi Kiadó, 1995. p. 42.

8 Derrida, Jacques: *Marx kísértetei*. (trans. Boros János – Csordás Gábor – Orbán Jolán). Pécs: Jelenkor Kiadó, 1995. p. 57.

dés ívét.[9] Ezen túl az ismétlés a felidézéshez képest aktív, jövőre irányuló cselekvés, amely a múlt és a jelen között hivatott hidat verni. Újracsinálni egy történetet annyit tesz, mint párbeszédbe lépni egy korábbi szöveggel, amelynek során a régebbi verzió nyitottá válik és rekontextualizálódik. Médiaelméleti szempontból a remake-láz összefügg azzal, hogy a klasszikus narratív film elbeszélésmódját, amely „tartózkodott az ismétléstől, mivel [...] egy olyan eszmét helyezett az előtérbe, amely az emberi létet számos egyedi eseten keresztül lezajló egyenes vonalú fejlődésként mutatta be",[10] az ismétlés olyan archaikus filmnyelvi megoldásai forradalmasítják a digitális médiumok megjelenésével, mint a *loop*. Manovich szerint a loop számos protofilmes mozgóképes eszközt (például zootróp, kinetoszkóp) az ismétlés attrakciója (az attrakció ismétlése) szerint működtet, amivel a loop az animációs film és az egyéb lenézett mediális formák árnyékbirodalmába való száműzetéséből a digitális technológiákra épülő „új média" produktumaiban kap újra erőre és alakítja át a klasszikus filmes elbeszélést. A loop és a remake közötti párhuzam foglalata, hogy egy telítődött nyelv vagy beszély — a klasszikus filmes elbeszélés mint „szuperműfaj" — átalakítását azáltal kísérlik meg, hogy újra jelenvalóvá tesznek valamit: a loop megismétli, szekvencializálja a mozgást, a remake megismétli, szekvencializálja a történetet.

A dolgozat későbbi gondolatmenetét megelőlegezve, a remake virológiai jelenségként is megfogható. A remake az első verziók szövegét megfertőzi saját értelmezéseivel, de az így fertőzötté vált szövegtest immunválasza olyan antitesteket termel, amelyek az első szöveg rejtett tulajdonságait és képességeit bontakoztatják ki (ami maga az immanencia): „Bármilyen bizarr legyen is egy antigén, az immunválasz mindig az előzetesen meglévő struktúrák készletéből való válogatást, a nyiroksejtekben meglévő genetikai információ aktivizálódását jelenti, nem pedig a sejtnek az antigén molekuláris struktúrájától kapott »oktatását«."[11] Vagyis a remake betörése a régi verziókba mozgásba hozza, újra élővé és vitálissá teszi ezeknek a filmeknek a rejtett szöveteit. A remake azonban paradox igénnyel lép fel az eredeti filmmel szemben: egyrészt a korábbihoz való hűség révén akar felismerhetővé válni, másrészt az ismétlés invenciózus jegyein evezve próbál az elismerés révjébe érni — Leitch szerint az úgynevezett „igazi remake annyira csodálja az eredetit, hogy fel akarja számolni azt".[12] A felismerhetőség az eredeti közönség megnyerésének eszköze, az elismerésre való vágyat pedig az ösztönzi, hogy az új verzió „többé" vagy jobbá válva az eredetihez képest, letaszítja trónjáról a korábbi alkotást. Az eredeti film alakját felöltve behatol abba, hogy saját vágyait beteljesíthesse. Ez a parazisztikus viszony eredeti és remake között tehát nem egyszerűen intruzív, hanem mediatív, hiszen az új film egyben átmenti a régit: „A remake-ek mindig remake-ként láttatják magukat, olyan filmekként, amelyeket az általuk lecserélt klasszikusokhoz való kapcsolaton keresztül kell nézni."[13] Nem utolsósorban ez köti össze a remake ismétlési stratégiáját a műfajiság stratégiájával.

Látható, hogy az így felfogott ismétlés a remake-ek megvetettségét kívánja revideálni. A remake-ek gyakran a lehető legnagyobb piacszegmens lefedésére törő kultúripari termékekként tűnnek fel annak köszönhetően, hogy modernizálják, aktualizálják azokat a szövegeket,

9 Lukas, Scott A. — Marmysz, John: Horror, Science Fiction, and Fantasy Films Remade. In: Scott-Marmysz (ed.): *Fear, Cultural Anxiety, and Transformation: Horror, Science Fiction, and Fantasy Films Remade*. Lexington Books: Plymouth, 2010. pp. 7—11. https://doi.org/10.5771/9781461633433-1

10 Manovich, Lev: Mi a film? (trans. Gollowitzer Dóra Diána) *Apertúra* 5 (2009) no. 1. https://www.apertura.hu/2009/osz/manovich-3/

11 Jacob, Francois: *A lehetséges és a tényleges valóság.* (trans. Szilágyi Tibor) Budapest: Európa Kiadó, 1986. pp. 37—38.

12 Leitch, Thomas: Twice-Told Tales: The Rhetoric of the Remake. *Literature/Film Quarterly* 18 (1990) no. 3. p. 145. Leitch a remake-ek négy típusát különbözteti meg sokat hivatkozott írásában: (1) a readaptációt, egy klasszikus irodalmi szöveg remake-jét, amely ignorálja a többi remake-filmet (például Shakespeare-adaptációk), (2) a frissítést, ami az eredeti szöveget más környezetbe, időbe, kontextusba helyezi a filmverzióban (például Douglas Sirk filmjei), (3) a hommage-t, ami egy korábbi filmnek való hódolatként idéz meg egy korábbi filmet például azért, hogy ne merüljön feledésbe (például Werner Herzog *Nosferatuja*), illetve (4) a fentebb leírt igazi remake-et.

13 ibid. p. 148.

amelyek bizonyos szempontból becsontosodtak vagy „rosszul öregedtek". Az itt elemzett *Carrie* 2013-ban készült remake-je is nagy média- és akadémiai visszhangot kapott az eredeti film férfifókuszú megközelítésmódjának meghaladásáért, amit leginkább a nyitójelenetben ábrázolt zuhanyzó főhős, Carrie antivoyeurisztikus reprezentációja jelez;[14] a remake De Palma filmjét feminista szemszögből modernizálja és aktualizálja. Az újraírás ismétlő gyakorlata tehát nemcsak az innovativitást hordozza magában, hanem kritikai széljegyzetként vagy komplett vitairatként is felfogható. Az akadémiai diskurzust máig meghatározó kultúrkritika egyformaságot és szerializációt kárhoztató megközelítésének központi gondolata, hogy az ismétlés szellemi tehetetlenséghez vezet: „A mindig ugyanaz elve szabja meg a múlthoz való viszonyt is. A tömegkultúra korszakának újdonsága a kései liberális fázishoz képest az, hogy kizárja az újat. (...) Semmi nem maradhat a régiben, mindennek folyton működésben és mozgásban kell lennie. Mert csak a mechanikus reprodukció ritmusának egyetemes diadala kecsegtet azzal, hogy semmi sem változik, hogy semmi oda nem illő sem születik."[15] Ezzel a bevezetővel ezt a borúlátást szerettük volna revideálni. Az elemezni kívánt filmek olyan rendezők által készített horrorremake-ek, amelyek a horror műfajon belüli kódokhoz gyakran hűen ragaszkodnak, mégis olyan módon variálják őket és ötvözik egymással, hogy hibrid entitásokként a kor kontextusának izgalmas kifejezőivé válnak, és semmiképp sem zárják ki az ismétlésben újra fellelt ismerőst, a kísértetet.

A megnyílt test: slasher- és megszállásfilm-motívumok megjelenése a *Carrie*-ben

A horror történetében vörös fonálként fut végig a testiség korporeális alantassága iránti érzékenység, amit kiegészít a szexuális identitás és a bináris logika átjárhatóvá tétele. Ez az érzékenység mindenekelőtt a slasher alműfajra jellemző. A slasher – Carol Clover szerint – családi hasonlóságának alapja a következő tematikus elemek visszatérő használata: jellemzően gyerekkorban traumatizált és/vagy szexuálpatológiás, nemi és akár emberi identitásában bizonytalan gyilkos; egy borzalmas (zárt) hely, ami elsőre menedéknek tűnik, később azonban az áldozat vesztőhelyévé válik; hegyes, éles szúró- és vágófegyverek mint gyilkos szerszámok; jellemzően promiszkuus, de legalábbis szexuálisan aktív fiatalok csoportja, akik áldozatul esnek a gyilkosnak (valamilyen évfordulón vagy ünnepen); és végül a végső lány (*final girl*), aki rátermettségének (és nemiségtől való tartózkodásának) köszönhetően megmenekül a gyilkostól.[16]

Mielőtt a slasher tematika és kódok vizsgálatához folyamodnánk a választott filmekben, érdemes a horror evolúciójára néhány pillantást venni a slasher motívumok szempontjából. Georges Méliès 1896-os ősfilmjében, az *Ördög kastélyá*ban (*Le Manoir Du Diable*), amit gyakran az egyik első horrorelemeket használó filmnek tekintenek, olyan zárt helyen játszódik, ahová egy ördögi határlény tör be: segédje először megdöfi az arra járó lovagokat, majd különböző trükkök és átalakulások után az egyik lovag szemtől szembe kerül az ördögi lénnyel, akit feszülettel bír távozásra. Több alműfaj csíráját fedezhetjük fel ebben a filmben (vámpírfilm, megszállottságfilm vagy a doppelgängerfilmek). A zárt helyen történő konfrontáció jelenete az idegen határlénnyel, aki közvetetten ugyan, de hegyes fegyverrel zaklatja áldozatait, meglehetősen fontos elemévé vált a legtöbb, slasherelemeket tartalmazó horrorfilmnek. A téma szempontjából érdekes, hogy Méliès egy évvel később, 1897-ben elkészítette a film remake-jét, *A kísértetkastélyt* (*La Chateau hanté*), illetve Ti West, a kortárs slasherfilm egyik legkiemelkedőbb alkotója 2009-ben az eredeti Méliès filmmel azonos címmel az *Az ördög házát* (*The House of the Devil*).

14 Rosewarne, Lauren: *Sex and Sexuality in Modern Screen Remakes*. London: Palgrave Macmillan, 2019. p. 9. https://doi.org/10.1007/978-3-030-15891-0

15 Adorno, Theodor – Horkheimer, Max: *A felvilágosodás dialektikája*. (trans. Bayer József – Gerébi György – Glavina Zsuzsa – Mesterházi Miklós – Vörös T. Károly) Budapest: Atlantisz Kiadó, 2020. pp. 168–169.

16 Clover, Carol: Her body, Himself: Gender in the Slasher Film. *Representations* 20 (1987) pp. 194–205. https://doi.org/10.2307/2928507 Carol megemlíti még hatáselemnek a sokkot is, ami a váratlan események kendőzetlen megmutatásából ered. A slasher sokkhatásának alapja, hogy brutális jeleneteket mer képen megmutatni.

Nő rendezte, horrortematikát vagy motívumokat használó filmek nagyon sokáig nem készültek. Lois Weber *Suspense* című, 1913-as filmje ugyan tartalmaz néhány horror- és slasherelemet – izolált ház, ami borzalmas hellyé változik, szúró-vágó fegyver és fenyegetett, szexuálisan aktív nő – , a horrorra jellemző fantasztikum itt még teljesen hiányzik. A slasher első közvetlen ősdarabja, a *Tizenhárom nő* (*Thirteen women*, r.: George Archainbaud, 1932) után Hitchcock *Psychója* (1960) indította el az alműfaj darabjainak mutációját, és a nyolcvanas években élte aranykorát. Ha igaznak tételezzük azt, hogy a hatvanas évektől a horrorfilmben a testre irányuló figyelem „egyre inkább politikai színezetet nyert: a burzsoá család, a női test fölötti patriarchális fennhatóság és az osztálykülönbségek nyílt kritikáját hordozta",[17] akkor a slasher testet tematizáló, gyakran alantas esztétikáját kifejezetten progresszívnek kell mondanunk. A status quót fenyegető társadalmi változások a társadalom testének abjekt és visszataszító jellegére irányították a figyelmet, ahol „nem a tisztaság vagy az egészség okozza az abjekciót, hanem az, ami megzavarja az identitást, a szervezetet és a rendet".[18] Klasszikus esztétikai kategóriáink szerint a slasher olyan műfaj, amit a mindenkori jó ízlés az esztétikum perifériájára lök, a társadalmi testből pedig eltávolítani igyekszik. A test organicitására és entrópiájára hívja fel a figyelmet, így annak ellenére, hogy a slashert gyakran vélik a női testekkel szembeni szadisztikus és perverz vágyak alacsonyabb rendű esztétikai szublimációjának, valójában nagyon is alkalmas a test felszabadításának politikáját közvetítő szöveggé válni.

Brian De Palma (1976) *Carrie*-jének történetében a címszereplő gimnazista lány első menstruációjának élményével párhuzamosan felfedezi, hogy telekinetikus képességek birtokában van, majd ezt az őt kiközösítő és zaklató társai elleni bosszúra használja. A *Carrie* a slasher hatásmechanizmusa és tematikus jegyei mellett megszállásfilm is: a telekinetikus képesség mint démoni erő a Carrie-ben lappangó szörny, amit a nyílt test bezárásával kell felszámolni, a halottat performatív felszólítással halottá nyilvánítani. Az eredeti filmhez – és a műfaji kódokhoz – képest viszonylag kevés variáció és szubverzió fedezhető fel a *Carrie* 2013-ban készült remake-jében, Kimberly Pierce rendezésében. Kimberly Pierce filmje az elbeszélés szintjén majdnem tökéletes hűséggel ragaszkodik a Brian de Palma által rendezett 1976-os, első verzióhoz, vagyis kvázi hommage-ként tiszteleg előtte. A régebbi verzió lekövetése csak néhány, dramaturgiailag nem túl fontos ponton szakad meg, kivéve egyet: a kulcsszereplő, Sue, Pierce filmjének a végén terhessége miatt és közben rémálmában látja viszont a Carrie által véghezvitt mészárlást, tehát születendő gyermekében a trauma (és a démon) visszatérésének lehetőségét látja. De Palma filmjében Sue nem terhes, az anyaság démoni szerepe és a továbbélése nincs ilyen konkrétan kiemelve. Az új Carrie ennyiben nem űzi ki a kísértetet, hanem nyitva hagyja számára a lehetőséget egy visszajárásra.

Amiben a két film radikálisabban eltér, az a kulcsjelenetek kamerahasználatának és vizualitásának különbsége. Az 1976-os film nyitánya, ahol a tulajdonképpeni középiskolai őstrauma, a testnevelés órán megélt ügyetlenségből fakadó kiközösítés és szégyen tematizálódik, két hangsúlyos különbséget rejt magában. De Palma verziójában a lányok a szabad ég alatt röplabdáznak, míg Piercenél ugyanezt a sportot medencében űzik. Utóbbiban a víz alatt kúszó kamera a lányok között keresgéli Carrie-t, illetve hangsúlyosan csak az alsó testrészeket mutatja, a horror tárgyát jelentő nemi differencia területét. A víz itt a hamis biztonság és rejtettség archaikus szimbóluma, illetve egy olyan, még nem tudatosult pszichés tartalom topográfiai helye, amit a zuhanyjelenet vize felszínre hoz: a medence vize elrejt, a zuhanyé felfed és látottá tesz, ugyanis Carrie első vérzése zuhanyzás közben jelentkezik. Az első verzióban ezzel szemben a kamera egy klasszikus lefelé irányuló kránmozgással közelíti meg Carrie-t. Apró különbség ugyan a kránmozgás iránya és a kamerakezelés módja, de Pierce verziójának atipikus nyitánya felfog-

17 McGee, Chris: A borzalmas test olvasása. A horrorfilm kontextusai. (trans. Tóth Tamás Boldizsár) *Metropolis* 10 (2006) no.1. p. 29.

18 Kristeva, Julia: *Powers of Horror: An Essay on Abjection.* New York: Columbia University Press, 1982. p. 4. Az abjekciót Kristeva úgy határozza meg, mint olyan tisztátalanságot, ami az ismerős kategóriáinkba nem illeszthető bele: a testnedvek, az exkrementum, az anyához köthető testi funkciók rendre tisztátalanok a szimbolikus rend szemében, ezért a kategóriáknak nem engedelmeskedő minőségek és jelenségek visszaszorítására, kategóriába kényszerítésére törekszik.

ható az átfogó és univerzalisztikus narrátor kritikájának, ami De Palma filmjének nyitóplánjában a transzcendens pozícióból földre szálló, külső elbeszélő függetlenségét és mindentudását hivatott fenntartani.

Ennél fontosabbak azonban az öltözőjelenet eltérései. A férfi tekintet voyeurisztikus és tárgyiasító jellegének sokat hivatkozott példája a jelenet, amit a lassítás, a meztelen női testek, nagyközelik és az onirikus elemek (gőz, bódító zene) használata jellemez. A férfi tekintet Mulvey-féle kritikájának fogalmait használva, a kamera fetisizáló és a női testet megnézni való módon reprezentálja.[19] A menstruációs vér felfedezése utáni szubjektív kameraállások – a bántalmazó lányok arcközelijeivel – a Carrievel való szimpátiát segítő képsorok, amelyek a Pierce-féle verzióban viszont az egész jelenetet meghatározzák. Nemcsak az olyan, intenzív szubjektivitást erősítő beállítások, mint Carrie véres kezei a saját nézőpontjából, de a meztelen testét eltakaró zuhanyfal, a testéről készült nagyközelik nem túlerotizált jellege, a zuhanyzás időtartama (ami De Palmánál a lassítás és a sokféle beállítás miatt elnyúlik) és a zuhanyfej formája (ami De Palmánál péniszre emlékeztet) a férfi tekintetet problematizáló és azt meghaladni kívánó, tudatos kommentárok. Pierce összességében realisztikusabb, kevésbé stilizált képei a férfi tekintet tárgyiasító jellegét problematizálják, erősítve a főhőssel való empátiát és bevonódást. Ennek ellenére Pierce kevesebbet kísérletezik mind a slasherkódokkal, mind a megszállásfilmek formájával: Carol Clover szerint a női test mint átjárható és nyílt hely lehetővé teszi a férfi néző számára azt, hogy elfojtott vágyait és dühét rajta keresztül átvezesse és kielégülést találjon az áldozati szerepből induló, majd bosszúállóvá váló nőkben.[20] A néző az áldozatfunkció női testen keresztüli átélését szimulálja. A megszállásfilmekre jellemző, hogy „úgy tűnik, az ördögi megszállás még akkor is nőnemű, amikor az átjáró egy férfi",[21] tehát a női testre jellemző nyitottság egyfajta átjáróként szolgál ezeknek a filmeknek az esetében. A *Carrie* első változatában a *bullying* áldozatául eső főhős nyílt teste a bosszúra éhes maszkulinitást magába fogadva a természetfeletti erőt használja az abuzív társadalom megbüntetésére – a sámsoni allúzió is a bosszúállás maszkulin funkcióként való beazonosítását segíti. A megszállásfilmekre jellemző motiváció, miszerint az átjáróként szolgáló női testet be kell zárni és a szimbolikus rend határait visszaállítani, akkor törik meg a leginkább a remake-ben, amikor az elbeszélés végtére is nyitott marad, ahogy a Sue-ban lakozó trauma is átjárhatóan nyitva hagyja Sue testét és lelki apparátusát a borzalom kényszeres visszatérése előtt.

Házmotívum és pszichoanalitikus megközelítés a *Fekete karácsony*ban

A *Fekete karácsony* remake-jének polemikus viszonya az első filmmel a történet kevésbé hűséges ismétlésében ragadható meg. Sophia Takal 2019-es filmje sok ponton tér el az első filmtől. Az első változatban egy lánykollégium tagjait olyan gyilkos tizedeli, aki rendszeresen zaklatja őket telefonon; a remake-ben viszont a lánykollégiumot egy kollektíva, a Hawthorne egyetem névadó alapítójának démona által megszállt szekta tartja rettegésben. Az első verzió főkonfliktusa a főszereplő, Jess és a barátja, Peter közötti egyet nem értés azt illetően, hogy Jess megszakítsa-e terhességét; az új verzió főszereplője, Riley bosszút áll társaival egy férfin (és a férfiakon), amiért néhány évvel korábban nemi erőszak áldozatává vált. Az új film sokkal explicitebben problematizálja és tematizálja a szexuális zaklatás és erőszak témáját, olyannyira, hogy *rape and revenge* történetetté válik Takal keze alatt.

Bob Clark 1974-es első verziója a hetvenes évek horror aranykorának egyik kultikus filmje. Az évtized horrorjában a szörny megkülönböztethetetlenné válik a hétköznapi emberektől, valamint a fenyegetés a jól ismert, otthonos terekben lép fel szintén hétköznapi emberekkel szemben. A *Fekete karácsony* első verziójában a főszerepet ennek megfelelően a ház, a lánykollégium lakóhelye játssza. A film nyitó- és záró képe is a házat mutatja. A ház ablakai betekintést engednek a belső terekbe a gyilkos nézőponti beállításán keresztül, illetve több dialógus és jelenet is felhívja a figyelmet a nyitva hagyott ajtók

19 Mulvey, Laura: A vizuális élvezet és az elbeszélő film. (trans. Juhász Veronika) *Metropolis* 4 (2000) no. 4. 2000. pp. 12–23.
20 Clover, Carol: *Men, Women and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press, 1993. pp. 3–20.
21 ibid. p. 72.

***Fekete karácsony* (1974)**

veszélyeire; végül a ház a *Psycho*hoz hasonlóan a lelki apparátus metaforikus helye, amennyiben a szabadosan élő lányközösség „züllését" büntető gyilkos mint felettes én az emeleten gyilkol, illetve a pince a végső lány mint ösztönén kielégülését lehetővé tevő hely, ahol a halott Jess, a végső lány egyfajta „piéta" ábrázolással jelöli az anya gyermek iránti sóvárgásának tragikus beteljesülését.

Takalnál Riley-nak, Clarknál Jessnek hívják a végső lányt, aki a fallikus fegyvert felveszi támadójával szemben, és képes korrekciót végrehajtani a nő—áldozat/férfi—gyilkos nemi dichotómiában. Riley és Jess a szexuális represszióval és konzervativizmussal szembeni kiállás és ágencia-helyreállítás figurája. Peter az első verzióban (vagy a gyilkos mint büntető felettes én) Agnesnek hívja Jesst (a név szó szerint tisztát jelent), aki a fogantatás bűnét azzal tetézi, hogy a születendő gyermeket nem szeretné megtartani. Peternek, a gyilkosnak büntetnie kell, hogy feloldja magában azt az inkongruenciát, hogy ő is résztvevőjévé vált az általa bűnösnek bélyegzett cselekvésben. A *Fekete karácsony* gyilkosa olyan felettes én, aki mint büntető instancia sosem lesz egyértelműen jelölve, sosem lesz minden kétséget kizáróan azonos Peterrel, mivel csak a szemét látjuk, amiből nem válik egyértelművé kiléte. A szem Freud híres esszéjében a tulajdonképpeni fallikus metafora, mivel szerinte „a vakságtól való félelem elég gyakran helyettesítője, pótszere a kasztrálástól való félelemnek".[22] A látás ennyiben a hatalom megtestesítője, illetve az elvesztésétől való félelem a hatalom és az ágencia elveszítésének félelme. Freud értelmezésével szemben Sarah Kofman szerint a szem és a látás az ágencia és a libidó nem teljes körű helyettesítője, minthogy lecseréli a tényleges alkotást (nemzést) egy fiktív alkotásra (például a Freud által elemzett Hoffmann mesében Nathanael a verseire): „A szem elvesztése Nathanael esetében annyit tenne, mint visszaszerezni a nemiségét."[23] A gyilkosból csak ennyit ismerünk meg: feloldhatatlan szorongását attól, hogy lát.

A 2019-es verzió aktív dialógust kezdeményez egyrészt a horror és a slasher műfajjal, másrészt a szerzőiség patriarchális felfogásával. Takal filmjére hatványozottan igaz az a megállapítás, hogy „az újabb horrorfilmek nem is annyira arról szólnak, ami a világban vagy önmagunkban félelmetes [...], hanem inkább specifikusan más horrorfilmekről és a nézés problémás jellegéről".[24] A slasher trópusok és ezen belül a végső lány figurája oly módon alakul át, hogy Jess nem egyedül kell hogy szembe szálljon a Hawthorne-féle maszkulin démon által megszállt férfiakkal, hanem több (nő)társával karöltve teszi ezt. Egy

22 Freud: *A kísérteties*. p. 257.

23 Kofman, Sarah: *Freud and Fiction*. Cambridge: Polity Press, 1991. p. 144.

24 McGee: *A borzalmas test*. p. 20.

korábbi jelenetben a lányok megkérdezik egymást, kinek mi a kedvenc állata: egyikőjük, Marty azt válaszolja, hogy azért a hangya, mert „erősek és egy egységet alkotnak; a hangyákat nem lehet megölni, mert kiegészítik egymást". A végső lány individualitása és magárautaltsága helyett a lányok közösen néznek szembe a fenyegetéssel, ami a patriarchális uralom női közösségeket elszakító stratégiájára mér megsemmisítő csapást, arra, amit Beauvoir a következőképpen fogalmaz meg: „[A nők] egymástól elszakadva, férfiakkal egy fedél alatt élnek; lakhelyük, munkájuk, gazdasági érdekeik, társadalmi helyzetük révén összehasonlíthatatlanul szorosabban kötődnek egy-egy férfihoz – férjükhöz, apjukhoz – mint egymáshoz."[25] Egy másik lényeges slasher trópus feminista átinstrumentalizálásaként fogható fel az is, hogy a leszámolás jelenetében a lányok látványosan atipikus fegyverekkel veszik fel a harcot (menóra, szék) a férfiakkal szemben, vagy egy tipikust fegyvert használnak atipikus módon (az íjat kézifegyverként). Míg a slasherben legtöbbször a „konfrontáció" jelenetében „a nőnek át kell mennie ellentámadásba, fel kell vennie a fallikus fegyvert, és használnia kell azt támadójával szemben",[26] vagy legalábbis szúró-vágó fallicizált eszközt kell használnia, addig itt a fegyverek vagy tompák és nem emlékeztetnek péniszre, vagy komikusan másképp használják őket a szereplők.

Sophia Takal nyíltan politikai aktivizmusra buzdító filmje Bob Clark láthatatlan, de mégis „materiális" és konkrét gyilkosát lecseréli egy absztrakt, ideológiai ellenfélre, a patriarchátus elfojtott-visszatérő szellemére. Míg a hetvenes évek slasherklasszikusaiban a gyilkos határlény mivolta legtöbbször homályban marad, addig az ezredforduló utáni remake-ek előszeretettel hangsúlyozzák ki természetfeletti vonásaikat (jó példa még erre a David Gordon Green-féle *Halloween*-remake 2018-ból). Az alapító apa természetfeletti, ám mégis legyőzhető erőként jelenik meg az új verzióban, ami rímel arra a kortárs popkulturális igényre, amit Vivian Shobchack fantasyről írott szövegében „kimérikus ágenciának" nevez: „a vonatkozó beszámolók zöme a felnőtteknél jelentkező mágikus gondolkodást valóban a bizonytalanság csökkentésére és a kontrollérzet erősítésére szolgáló kísérletként értelmezi", miközben „a mágikus gondolkodás és a fantasy nem egyszerűen regresszív vagy eszképista funkciókat szolgál", hanem olyan történeteket képez, ahol bizonyos kauzális viszonyok felszabadító módon működnek.[27] A *Fekete karácsony* mágikus természetfelettihez fordulása azért is figyelemre méltó, mert a slasherkódok mellett rape and revenge tematikára épül, tehát érvényesül benne a rape-(regeneráció/preparáció-)bosszú logikája. Az elmúlt évek rape and revenge filmjeinek formájához hasonlóan ugyanis a *Fekete karácsony*ra is igaz, hogy az úgynevezett „ingatag realizmus" ábrázolásmódja szerint a rape-(regeneráció/preparáció-)bosszú kauzális logikájában a bosszúepizód rendre valószerűtlen és fantasztikus elemeket is tartalmaz.[28] A rape and revenge filmek ezredforduló utáni példáiban nem ritka a valószerűtlen bosszúepizód mellett az ironikus hangnem. Sophia Takal filmje a #Metooparanoia és a szekrényekből kihulló csontvázak érájában és kontextusában a bosszúnarratívát nem ironizálja túl, de a csatajelenet aligha mentes minden iróniától.

A remake bosszúepizódjában tehát a szörny fantasztikumát Riley emberfeletti kitartása és ereje tolja a derealizáció irányába, amivel a film a rape and revenge narratív logikája felé fordul. Hawthorne szelleme egy mágikus fétistárgyban, egy szoborban inkarnálódik, aminek elpusztításával minden megszállt férfi is elpusztul. A központ, a hierarchia és az „axis mundi" vége az egyes egyedek végét is jelenti, hiszen ők az apától, a tengelytől függenek; a hangyák decentrális, rizomatikus és horizontális szerveződésével az egyes egyed vége nem jelenti a populáció végét, mivel ők egymástól függenek. Ennek a decentralizált szerveződésnek fontos tartalmi metaforája, hogy Takal filmjében nem egy atomizált ház szerepel, hanem a kollégiumok hálózata. Clark filmjében éppen a ház izolációja

25 Beauvoir, Simone de: *A második nem.* (trans. Görög Lívia és Somló Vera) Budapest: Gondolat Kiadó, 1971. p. 17.

26 McGee: *A borzalmas test.* p. 25.

27 Sobchack, Vivian: Mittudományos fantasztikum? Egy műfaj hanyatlása a technológiai varázslat korában. (trans. Erdei Lilla). *Apertúra* 10 (2016) nos. 3–4. https://www.apertura.hu/2015/tavasz-nyar/sobchack-mittudomanyos-fantasztikum-egy-mufaj-hanyatlasa-a-technologiai-varazslat-koraban/

28 Kis Katalin: Feminista remények. Realizmus és konvenciótörés a kortárs rape-revenge filmekben. *Metropolis* 20 (2016) no. 1. pp. 48–62.

***Ördögűző 3.* (1990)**

***Fekete karácsony* (2019)**

a veszély és a csalóka megmenekülés forrása, így a végső lány is csak befelé menekülhet, Takalnál viszont a kiút a többi ház irányába mutat, ahol az egyes helyek összeköttetésben állnak egymással.

A *Fekete karácsony* remake-je a vizuális stílus és kamerahasználat terén keveset kísérletezik, az alulvilágított terek, a jumpscare-ek és a gyors vágások mellett az elliptikus jelenetek a hagyományos horror formakészletéhez tartoznak. Ami érdekes, az itt is a párbeszéd, amit a film más filmekkel és a műfaj tradícióival folytat. Olyan, pontosan megegyező miméziseket találunk, mint az *Ördögűző 3.* (*The Exorcist III.*, r.: William Peter Blatty, 1980) kórházi jumpscare jelenete, illetve olyan filmeket használ inspirációként, mint a *Sóhajok* (*Suspiria*, r.: Dario Argento, 1977) Luca Guadagnino-féle 2018-as remake-je,[29] valamint az első *Fekete karácsony* ikonikus gyilkosságának eszközét, a nejlonzacskót is újrahasznosítja.

Az immunitás működése a *Veszett*ben

A harmadik filmpáros Cronenberg *Veszett* (1977) című filmje és annak 2019-es remake-je Jen és Sylvia Soskától. Cronenberg szerzői életművében leginkább a sci-fi és a horror tematikus jegyei ötvöződnek, tudatosan építve a szerves test-szervetlen anyagok közötti parazitikus vagy éppen szimbiotikus kapcsolatra. Cronenberg biohorrorfilmjei előszeretettel tematizálják a testbe betörő idegen anyagokat, illetve azt az immunológiai választ, ami a test radikális átalakulásához vezet. Ezekben a jellegzetesen posztmodern szövegekben érhető tetten az, amit Nemes Z. Márió a posztmodern virális ontológiájának nevez: „[A vírus] felforgató hatását erősíti, hogy egyfajta láthatatlan behatolóként mintegy »belülről« zilálja szét az organikus egység képzete mentén koherensnek, lezártnak és (ön)azonosnak vélt emberi testet. […] A viralitás ebből a szempontból arra az önmagától folyamatosan elkülönböződő replikációs folyamatra utal, ahogy a posztmodern gondolkodás az Egy(ség) (ön)azonos struktúrájával szemben a radikális pluralitás és Másság nem-identikus eseményszerűségét helyezi előtérbe."[30]

A viralitás és a test parazisztikus Másik általi megfertőződése a 2010-es években rendkívül népszerűvé váló járványfilmek és apokaliptikus popkulturális alkotások előképévé teszik Cronenberg 1977-es filmjét. A főszereplő, Rose, a motorbalesete után a Keloid klinikán egy szövetátültetésnek köszönhetően vírusgazdává válik, aminek hatására a vámpírokhoz hasonlóan akarata ellenére támad meg bárkit – férfiakat és nőket egyaránt –, miközben minden támadás/fertőzés után megfeledkezik arról, hogy mit tett. A film szintén egyfajta megszállástematikát követ, ahol a démon nem természetfeletti entitás, hanem sejtszinten jelentkező, nagyon is valós organizmus. A nyílt női testen egy újabb nyílás keletkezik, ami nem a Creed által leírt, archaikus anyát jelző nyílás, ami felfalással és elnyeléssel fenyegető, „fogakkal ellátott

29 *Sóhajok* (*Suspiria*, r.: Luca Guadagnino, 2018)

30 Nemes Z. Márió: Vírussá válás. A karanténszubjektum médiaantropológiája biopolitika és pszichopolitika kontextusában. *Apertúra* 16 (2020) no. 1. https://www.apertura.hu/2020/osz/nemes-z-virussa-valas-a-karantenszubjektum-mediaantropologiaja-biopolitika-es-pszichopolitika-kontextusaban/ https://doi.org/10.31176/apertura.2020.16.1.4

vagina",[31] hanem egy olyan vagina, amely egy fallikus organizmust rejt magában. A nyílttá tett nő nyílttá válik a nemiség átjárhatóságára, mint ahogy azt a genderalapú értelmezések megállapítják a slasher kapcsán. A test vírushordozóként lerázza magáról a kettősségek leegyszerűsítő „egységvágyát", és hibrid dologgá válik, ami nem felel meg a női-férfi nemiség egymást kölcsönösen kizáró kategóriáinak. Ebben a hibriditásban Rose egyszerre vámpír és zombi, férfi és női nemi szervvel ellátott nem humán szörny, aki nulladik esetként először vált vírussá.

Szinte profetikus, hogy Jen és Sylvia Soska éppen 2019-ben készítette el a Veszett remake-jét, egy évvel a Covid19 vírus okozta járvány előtt. A vírustematika szempontjából elsősorban Rose karaktere tartogat sok változást a Cronenberg filmmel összehasonlítva. Rose ugyanis sokkal aktívabb alakítója a sorsának, mint 1977-es verziója, aki a motorbalesetet követően a road movie sodródó és dezorientált (anti)hőseihez hasonlóan látszólag céltalanul kóborol. A 2019-es Rose sokkal virálisabb, mint az elődd, akinek nem vagyunk tisztában a motivációjával nézőként, ugyanis a film ellipszisei és a Rose fokalizációját erősítő szubjektív kameraállások vagy jelenetek hiányában inkább a vírus által irányított áldozatként reprezentálja őt a film. Nemcsak a cselekmény szintjén érzékelt autonómiája teszi könnyebbé a vele való azonosulást, de a film több szubjektív beállítást is alkalmaz, mint a szürreális álomjelenet a zombifikálódott nővérekkel, a bárjelenet pillanatnyi vörös filteren keresztül láttatott állóképei vagy a kellemetlen és éles hanghatások, amelyek Rose belső élményvilágát teszik átélhetővé.

Rose divat és ruhák iránti vonzalma saját szavai szerint az átalakulás és a védelem lehetőségét teremtik meg: „Egyszerűen szeretem, ahogy a ruhákban érzem magam. Szó szerint bárki lehetsz, bármivé válhatsz. Olyan, mint egy páncél, tudod? Amikor kilépsz az ajtón, felvértezed magad. Ezért akarok tervező lenni. Segíteni akarok... Segíteni akarok embereknek, hogy erősnek érezzék magukat." Rose a ruhákat saját testének elrejtésén túl arra használja, hogy immunológiai értelemben is megvédje magát a külső, idegen hatásoktól. Vegetarianizmusa is a tisztátalan külső elemektől való félelemre adott válasz. A zárt és tiszta testről alkotott képébe nem fér bele a nem organikus vagy leölt állati objektum elfogyasztása, ami a test belső integritásának megbomlásával járhat. Rose látása a szövettranszplantáció után megjavul, vagyis arcát a magánklinika ördögi sebésze, Dr. Burroughs többszörös értelemben sem pusztán helyreállítja: az állkapocs körüli beépített „semleges" szövet, ami a vírust bejuttatja Rose testébe, idegen, prosztetikus testrész, mint ahogy a látásjavulás sem organikus, immanens gyógyulás, hanem az idegen transzplantátum következménye.

A Soska testvérek filmjében reprezentált megfertőződés a gazdatestet olyan transzhumán testté formálja, amely saját határai felé tolódik. Rose viselkedése az idegenségtől való félelem immunválasza a remake-ben, ugyanis Rose az első verzióval ellentétben megpróbálja magába fogadni és kibékíteni magával saját monstruozitását, vagyis jobban megismerni azt. Esposito immunitásról írt esszéjéből kölcsönvett gondolattal élve: „A rossz elleni legjobb védekezés, ha előzőleg magunkba fogadjuk. Biológiai terminussal élve az antitesthez lehetne hasonlítani"[32] azt, ahogyan a test a „katekhón" bibliai figuráját példázza. A katekhón szó szerint egy olyan, meg nem nevezett erőt vagy személyt jelöl a keresztény eszkatológiában, aki valamit visszatart, késleltet: ebben a virológiai kontextusban a katekhón lehet egy olyan idegenség, amely a betegség kifejlődését és megérkezését azon keresztül hátráltatja, hogy maga is részesül a virális fertőzésből anélkül, hogy az immunrendszer védelmi rendszerét teljesen destabilizálná. Rose vírussá válva késlelteti entrópiáját, sőt halhatatlanná válik anélkül, hogy ő maga teljesen megfertőződött volna.

A Soska testvérek kommentárja és kritikája a digitális kapitalizmus mediatizáló, ellenőrzésre törő és virális pszichopolitikai paradigmáját illetően Dr. Burroughs karakterében testesül meg. Rose autonómiáját ugyanis a film vége felé egy Dr. Burroughsszal folytatott beszélgetés helyezi más megvilágításba. Rose azt állítja, hogy néha az álmai irányítják őt, és ő csak nézője önmagának, amitől olyan érzése támad, mintha szörny lenne — Dr. Burroughs erre a következőket válaszolja: „Sajnálom, hogy csalódást kell okoznom, de

31 Creed, Barbara: A horror és az iszonytató nőiség. Képzeletbeli tisztátalanság. (trans. Vajdovich Györgyi — Kis Anna) *Metropolis* 10 (2006) no. 1. pp. 88—107.

32 Esposito, Roberto: Immunitás: az élet védelme és tagadása (Bevezetés). (trans. Horváth Csaba) *Apertúra* 16 (2020) no. 1. https://www.apertura.hu/2020/osz/esposito-immunitas-az-elet-vedelme-es-tagadasa-bevezetes/ https://doi.org/10.31176/apertura.2020.16.1.1

***Veszett* (2019)**

az ön szörnye pszichológiai eredetű, mint a legtöbb szörny. Az ön teremtménye. [...] a saját valóságunkat mi teremtjük, Rose, és mi szerkesztjük át." A pozitív pszichológia frázisaira emlékeztető tanács Dr. Burroughs szájából olyan parancs, amely már nem biopolitikai eszközökkel próbálja „beleírni" a fertőzött testbe az engedelmességet, hanem pszichopolitikai hatalomtechnikával aktiválja a testbe rejtett kódot, a „szabad önmegvalósítás", az „autonóm kommunikáció" és az „autentikus kitárulkozás" imperatívuszát.[33] Ennyiben a doktor az ellenőrzési társadalom hatalmi programozásának antagonistája. A transzhumanista orvos Dr. Frankenstein utódjaként a „grafting" technikáját alkamazva illeszti össze az új Rose-t, aki a prosztetikus testrészének irányítására képtelen módon kitett Dr. Burroughs akaratának. Először biopolitikai módszerrel megnyitja Rose testét, majd visszazárása után pszichopolitikai eszközzel irányítja. Az ősszörnyfilmre jellemző „dissolve" kettős expozíciót használó formai megoldására emlékeztető[34] megoldás figyelhető meg abban, ahogy Rose a finálában a tükröződő üveg felületén saját arcképére „úsztatva" látja Dr. Burroughs, a szörny arcát, aki Rose-ba kódolta a vírust; bizonyos értelemben a két test összeköttetésbe került. Dr. Burroughs nem egy vámpírfigura, aki elszívja áldozatainak vérét vagy libidóját, hanem vírus, amely átkódolja áldozatainak testét, hogy azok a vírustól függjenek, a vírus pedig a testtől: „Nem szeretnénk azt a szót hallani itt, hogy vámpír. Próbáljuk javítani a PR-unkat. A kulcsszó az »egymásrautaltság [interdependence]«. Felvilágosult egymásrautaltság." A rendezőpáros tudatos kritikáját és a Burroughs-karakter szimbolikáját végül alátámasztja, hogy arra a William S. Burroughsra utal a film – akitől egyébként maga a doktor is idéz –, akinek spekulatív és science-fiction írásaiban a virológiai fogalmak központi szerepet játszanak – Nemes Z. Márió egyenesen úgy fogalmaz, hogy Burroughs szerint „nincsen fertőzésmentesen lezárható tér, pszichoszféra vagy polgári bensőségesség, hiszen az emberi tudat maga is virális eredetű", illetve „a vírussal szembeni hadviselés leghatékonyabb eszköze az oltás, vagyis a vírusnak való reflektált megnyílás és/vagy vírussá válás".[35]

Összegzés

A három remake rendre olyan filmekhez nyúl vissza, amelyeket korábban nem vagy legfeljebb egy alkalommal dolgoztak át: a *Carrie*-t egyszer 2001-ben, a *Fekete karácsony*t 2006-ban, a *Veszett*et pedig előtte egyáltalán nem. Brian De Palma és David Cronenberg olyan szerzői

33 Nemes Z.: Vírussá válás.

34 Varró Attila: A kép és a szörny. A klasszikus horrorfilm mozgóképi önreflexiója. *Metropolis* 10 (2006) no. 1. p. 114.

35 Nemes Z.: Vírussá válás.

filmesek, akik a legtöbb amerikai filmtörténeti kánon panteonjában stabil helyre tarthatnak igényt. Bob Clark ugyan nem rendelkezik több filmen átívelő, koherens és tudatos rendezői stílussal vagy kézjeggyel, de a *Fekete karácsony* kultikus horrorfilmmé vált, ugyanakkor a slasher alműfaj egyik nyitódarabjának számít. Az, hogy jellemzően ilyen távolról tisztelt filmszövegeket választottak női rendezők, az auteurök zárt recepciójú műveinek megnyitására való igényt fejez ki. A fenti elemzés fényében mindhárom film, de főleg a *Fekete karácsony* és a *Veszett* radikálisan megnyitja saját első verzióját, és elsősorban a testhez való problematikus viszonyra figyelmeztet. Testivé, karnálissá és átélhetővé akarják tenni a főszereplők élményeit, amihez a kortárs horrorban tetten érhető abjekt, intenzív és fokozott formanyelv társul. Ezért nyúlnak a slasherre jellemző tematikus és hatáselemekhez, illetve azért választják ezeket a filmeket, mert újratematizálható bennük az iskolai és szexuális zaklatás, valamint a járványoktól, fertőzésektől és tisztátalanságtól való immunológiai félelem. Végeredményben ezek azok a kísértetek, amiket a remake-filmek megidéznek, és újra jelenvalóvá tesznek.

Benedek Szerető

Repetition, Slasher Motifs, and Genre Conventions in Three Female Horror Remakes: Gendered Repetition after the Millennium

How can horror movies be radicalized by using familiar horror tropes in remakes? This paper analyzes three classic horror films (*Carrie, Black Christmas* and *Rabid*) each made by remarkable auteurs and filmmakers and their remakes directed by contemporary women directors. Focusing primarily on inclination to intertextuality and the deconstruction of the male gaze, the analysis compares the source films and their respective remakes with regard to these radical shifts in the latter works. According to the reasoning of this paper, these slashers astutely challenge the notion of sainted original artworks by being loyal to and experimental with the first films at the same time. This contemporaneous effort to be similar and to differ calls not only for the reevaluation of the aesthetic-cultural halo of a particular artwork but also draws attention to the way genre tropes function in popular films.

.

Varga Balázs

A múlt újrajátszása, a jelen újraírása*

Klasszikus vígjátékok új szereposztásban az ezredfordulós magyar remake-ekben

Úgy tartják, hogy „a távolság megszépít". Bár e távolság nem minden esetben térbeli, gyakran inkább időbeli vagy kulturális – vagy éppen ezek kombinációja –, a remake kérdéseiről szóló szakirodalom túlnyomórészt a közelség különböző aspektusaira összpontosít.[1] A kulturális közelség (cultural proximity) – vagyis az adaptált tartalom kódjainak, narratív mintáinak és formai jegyeinek olyan módon való alakítása, hogy az megfeleljen a helyi közönség elvárásainak – az adaptációk és remake-ek egyik meghatározó jellemzője.[2] A transznacionális remake-ekről szóló legújabb tanulmányok a közelség „előállításának" (manufacturing proximity) performatív erejét hangsúlyozzák, és a remake-et olyan folyamatként értelmezik, amelynek során kulturális és nemzeti identitások konstruálódnak – ezzel óhatatlanul felvetve a lokalizáció kérdését.[3]

Felvetődik azonban a kérdés: hogyan viszonyulnak ehhez a nemzeti filmkultúrán belüli remake-ek? Milyen sajátosságokkal bírnak ezek a remake-gyakorlatok? Katherine Loock a *Winnetou* (r.: Harald Reinl, 1963) német közönség számára történt, 2016-os televíziós újrafeldolgozását vizsgáló tanulmányában azt a kézenfekvő állítást bontja ki, hogy a nemzeten belüli és a transznacionális remake-ek közötti különbséget épp a lokalitás, azaz a helyi kontextus jelenléte vagy hiánya határozza meg.[4] Míg a nemzeten belüli remake-ek esetében a nemzeti kulturális kontextus jelöli ki a forrásfilm helyét és jelentőségét, a transznacionális remake-eknek jellemzően ehhez a kontextushoz kell alkalmazkodniuk. Loock azt is megállapítja, hogy a „diakronikus remake-ek" – vagyis az olyan újrafeldolgozások, amelyek az eredeti film(ek)hez képest akár évtizedekkel később készülnek – kevésbé elterjedtek, mint

A tanulmány DOI-száma: https://doi.org/10.70807/metr.2025.1.4

* A tanulmány eredeti, angolul megjelent változata: Varga Balázs: Mistaken Identities: Millennial Remakes, Post-Socialist Transformation, and Hungarian Popular Cinema. In: Cuelenaere, Eduard – Willems, Gertjan – Joye, Stijn (eds.): *European Film Remakes.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021. pp. 163–176. https://doi.org/10.1515/9781474460668-016

1 Leitch, Thomas: Twice-Told Tales: The Rhetoric of the Remake. *Literature/Film Quarterly* 18 (1990) no. 3. pp. 138–149. Forrest, Jennifer – Koos, Leonard R. (eds.): *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice.* New York: SUNY Press, 2002. https://doi.org/10.1353/book9031 Verevis, Constantine: *Film Remakes.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. https://doi.org/10.1007/978-1-137-08168-1 Cuelenaere, Eduard – Joye, Stijn –Willems, Gertjan: Reframing the remake: Dutch-Flemish monolingual remakes and their theoretical and conceptual implications. *Frames Cinema Journal* 10 (2016) no. 1. pp. 1–19. Smith, Ian Robert – Verevis, Constantine (eds.): *Transnational Film Remakes.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474407236.001.0001

2 Straubhaar, Joseph: Beyond media imperialism. *Critical Studies in Media Communication* 8 (1991) no. 1. pp. 39–59. https://doi.org/10.1080/15295039109366779

3 Cuelenaere, Eduard – Willems, Gertjan – Joye, Stijn: Local flavors and regional markers: The Low Countries and their commercially driven and proximity-focused film remake practice. *Communications* 44 (2019) no. 3. pp. 262–281. https://doi.org/10.1515/commun-2019-2057

4 Loock, Kathleen: Remaking Winnetou, reconfiguring German fantasies of Indianer and the Wild West in the Post-Reunification Era. *Communications* 44 (2019) no. 3. pp. 323–341. https://doi.org/10.1515/commun-2019-2062

a „szinkronikus remake-ek", amelyek viszonylag rövid időn belül reflektálnak az eredeti műre.[5] Ehhez hozzátehetjük, hogy a transznacionális remake-gyakorlat jobbára szinkronikus, időben közeli, míg a nemzeti filmkultúrán belüli remake gyakrabban diakronikus, azaz nagy az időbeli távolság a forrásfilm és a remake között.

Jelen tanulmány a nemzeten belüli, azaz intrakulturális remake-ek kérdéseit vizsgálja az ezredfordulós magyar remake-széria, négy klasszikus magyar vígjáték újrafilmjének példáján keresztül. Ez a ciklus kiváló példája a diakronikus remake gyakorlatának, hiszen az eredeti filmek és azok új változatai között többnyire hatvan-hetven év telt el. A minta négy filmtandemet tartalmaz: *Hippolyt* (r.: Kabay Barna, Petényi Katalin, 1999) // *Hyppolit, a lakáj* (r.: Székely István, 1931); *Meseautó* (r.: Kabay Barna, Petényi Katalin, 2000) // *Meseautó* (r.: Gaál Béla, 1934), *Egy szoknya, egy nadrág* (r.: Gyöngyössy Bence, 2006) // *Egy szoknya, egy nadrág* (r.: Hamza D. Ákos, 1943), illetve *Egy bolond százat csinál* (r.: Gyöngyössy Bence, 2006) // *Egy bolond százat csinál* (r.: Martonffy Emil, 1942). A filmpárok egyes darabjai között azonban nemcsak az időbeli kontextus a feltűnő megkülönböztető jegy. Míg az eredeti alkotások az 1930-as és 1940-es évek magyar populáris filmkultúrájának kiemelkedő darabjai voltak, a remake-ek kritikai fogadtatása kifejezetten kedvezőtlen volt, jóllehet a mozikban jelentős közönségsikert arattak. E negatív recepció minden bizonnyal hozzájárult ahhoz, hogy e filmek mélyreható elemzése mindeddig elmaradt.[6] Úgy vélem azonban, hogy az ezredfordulón készült magyar remake-ciklus paradigmatikus módon tárja fel a rendszerváltás utáni hazai populáris kultúra jellemző vonásait, s egyúttal a posztszocialista kulturális-társadalmi identitás sajátos, popkulturális reprezentációjaként is értelmezhető. A következőkben a filmek készítéstörténetének és kulturális kontextusának áttekintése mellett a kanonizáció, a műfaji minták és a színészi alakítások vizsgálatán keresztül azt elemzem, miként kapcsolódtak ezek az alkotások a lokálisan népszerű filmkultúra hagyományaihoz, és hogyan értelmezhetőek a posztszocialista átalakulás sajátos kulturális kommentárjaiként.

A remake ugyan nem jellemzője a magyar filmkultúrának, az ismétlés és újraadaptálás legkülönfélébb gyakorlatai azonban a kezdetektől fogva fontos elemei. Rengeteg olyan magyar irodalmi mű van, amelyet számos alkalommal (újra)adaptáltak: ez a gyakorlat éppúgy jellemző volt a korai némafilmes időben, az 1930-as és 1940-es években, mint az 1960-as, 1970-es években. Mivel a magyar némafilmek java része elveszett, nem tudjuk pontosan, hogy ebben az időszakban az újraadaptálás gyakorlata mennyiben jelentett remake-et. Ami a későbbi időszakot illeti, hasonlóan más kisebb európai filmiparokhoz, a hangosfilm megjelenése Magyarországon is összefonódott a többnyelvű filmgyártás gyakorlatával, amely az 1930-as évek közepéig meghatározó maradt.[7] A szocializmus évtizedei alatt a televízió megjelenésével szaporodtak el az újrafeldolgozások. A rendszerváltást követő időben pedig — a régiót átható posztszocialista nosztalgiahullám részeként — egyre több folytatás, újraadaptáció és remake született.[8] A magyar millenniumi remake-ciklus tehát nem az ismétlés és újraadaptálás okán, hanem a szűkebben vett remake-gyakorlatok szempontjából képvisel új és jelentős fejleményt a posztszocialista mozgóképkultúrában, miközben érdekes kapcsolatot teremt két korszak — a háború előtti és a rendszerváltás utáni — filmkultúrája között. Ez a kapcsolat a magyar millenniumi remake-ek egyik legizgalmasabb sajátossága, és teszi relevánssá a filmciklus-

5 ibid pp. 326–327.

6 Kivétel Lubianker Dávid tanulmánya: Színezett klasszikusok: A kortárs magyar romantikus komédia remake-ek nőképe és változásaik. *Metropolis* (2021) no. 1. pp. 8 — 28.

7 Vajdovich Györgyi: Vígjátékváltozatok az 1931–1944 közötti magyar filmben. *Metropolis* (2014) no. 3.pp. 8–22. Frey, David: *Jews, Nazis and the Cinema of Hungary. The Tragedy of Success, 1929–1944*. London: I.B. Tauris, 2018. https://doi.org/10.5040/9781350986947

8 A cseh filmes retrohullámról: Pehe Veronika: The colours of socialism: visual nostalgia and retro aesthetics in Czech film and television. *Canadian Slavonic Papers* 57 (2015) nos. 3–4. pp. 239–253. https://doi.org/10.1080/00085006.2015.1090758 A rendszerváltás utáni kelet-közép-európai filmes folytatásokról: Varga Balázs: Quest for coherence and continuity: Sequelization in Central European popular cinemas in the late 1980s and early 1990s. *Studies of Eastern European Cinema* 9 (2018) no. 1. pp. 15–32. https://doi.org/10.1080/2040350x.2017.1404706

nak mint nemzeten belüli diakronikus remake-szériának az elemzését a kulturális emlékezet, illetve a kisnemzeti filmkultúra fogalmi keretében.

Remake-ek, kockázatkezelés és a magyar populáris filmkultúra átalakulása

A kisnemzeti filmkultúrák produkciós gyakorlatainak vizsgálata során az elmúlt két évtizedben a „kockázat" (risk) fogalma egyre inkább sajátos jelentésárnyalatban került előtérbe. A kisnemzeti filmkészítés kérdéseinek központi teoretikusa, Mette Hjort értelmezésében ezeknek a filmkultúráknak az egyik meghatározó strukturális kihívása a kockázat kérdése.[9] A kockázat nem csupán gazdasági, hanem esztétikai, intézményi és kulturális dimenziókkal is bír. Hjort egyik alapvető állítása, hogy a kisnemzeti filmgyártásban a kockázat – vagyis a filmek előállítását, terjesztését és recepcióját övező bizonytalanság – nem kiküszöbölendő akadály, hanem olyan tényező, amelyet tudatos intézményi mechanizmusok révén kezelni lehet, sőt inspiratív tényező is lehet.[10] A „managed risk", vagyis az „irányított kockázat" koncepciója kulcsszerepet játszik abban, ahogyan Hjort a kisnemzeti filmek létrejöttének feltételeit értelmezi. E modell szerint a kockázatvállalás – különösen a formanyelvi vagy tematikai újítások esetében – nem egyszerűen tolerálható, hanem kívánatos stratégia a nemzeti filmkultúra megújítása és versenyképessége szempontjából. A közfinanszírozás, valamint a különféle támogatási rendszerek éppen e kockázatok részleges átvállalása révén teszik lehetővé, hogy a kereskedelmileg kevésbé kiszámítható, ám kulturálisan jelentős projektek is megvalósuljanak. Hjort hangsúlyozza, hogy a kisnemzeti filmek esetében a kockázat nem kizárólag piaci logika mentén értelmezendő. Sokkal inkább arról van szó, hogy ezek a filmek gyakran vállalják a nemzeti identitás, a társadalmi trauma vagy a történelmi múlt érzékeny kérdéseinek ábrázolását – olyan témákét, amelyek nem feltétlenül illeszkednek a globális piac preferenciáihoz, de a helyi kulturális ökoszisztémában kiemelkedő jelentőséggel bírnak. Ennek megfelelően a kockázatvállalás nemcsak anyagi, hanem esztétikai és morális gesztus is, amely a kisnemzeti filmkultúrák egyik sajátos karakterjegyét alkotja. Összességében Hjort munkája arra mutat rá, hogy a kockázat nem a kisnemzeti filmgyártás gyenge pontja, hanem éppen az a tér, ahol a nemzeti kulturális értékek, az intézményi támogatás és az alkotói szabadság egymásra találhatnak. A kockázat tehát – helyesen kezelve – nem csupán elkerülendő veszély, hanem potenciális kreatív erőforrás is lehet a kisnemzeti filmkultúrák számára.

A magyar ezredfordulós remake-széria nem a formanyelvi vagy tematikai újítások tekintetében, de nem is a kereskedelmileg kevéssé vonzó projektek megvalósítása szempontjából kapcsolható a kockázatmenedzsment kérdéséhez. Sőt, e két szempont alapján inkább ellenpéldát jelenthetnek. Két másik szempontból azonban szorosan kapcsolódnak a kockázatmenedzsment témájához. Egyrészt ezek a filmek a népszerű filmkultúra új típusú projektjeiként értelmezhetők, a posztszocialista átalakulás hektikus időszakában tett kísérletekként a filmes ökoszisztéma egyensúlyának helyreállítására.[11] Másrészt pedig a gazdasági pragmatizmus – a kockázat csökkentésére irányuló gyakorlat – példáiként is felfoghatjuk őket, amit pedig Constantine Verevis a remake-ek egyik alapvető funkciójaként határoz meg.[12]

A szocializmus összeomlása gyökeresen átalakította Kelet-Európa kulturális ökoszisztémáját. Az államszocialista időszakban a stúdiórendszer politikai ellenőrzése és pénzügyi védettsége biztosította a filmkészítés strukturális kereteit. Az állami finanszírozás megszűnésével a filmalkotók nem csupán a cenzúrától szabadultak meg, hanem egyúttal elveszítették az anyagi biztonságot is, amely a rendszer sajátja volt. Az így megszerzett művészi szabadság egyúttal új kihívásokat és fokozott kockázatokat

9 Hjort, Mette: The Risk Environment of Small-Nation Filmmaking. In: Blankenship, Janelle – Nagl, Tobias (eds): *European Visions: Small Cinemas in Transition*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2015. pp. 49–64. https://doi.org/10.1515/9783839418185-003 Hjort, Mette (ed.): Film and risk. Wayne State University Press, 2012.

10 Hjort: The Risk Environment of Small-Nation Filmmaking.

11 ibid.

12 Verevis, Constantine: *Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

***Hyppolit, a lakáj* (1931)**

***Hippolyt* (1999)**

is jelentett. Mette Hjort megközelítése szerint „az átmenet természetének megértéséhez az egyik legfontosabb szempont annak vizsgálata, hogy milyen mértékben módosult az adott terület kockázati környezete".[13] Ebből a szempontból a posztszocialista korszak mélyrehatóan átalakította a kelet-európai filmkultúrák működését, és az „átmeneti filmkultúrák" egyedülálló példáit hozta létre. Hjort paraméterei alapján – népesség, terület, GNP, valamint a hosszú ideig fennálló nemzeti alávetettség – a kelet-európai filmkultúrák nagy része a kisnemzeti filmkészítés kategóriájába tartozik.[14] Ehhez kapcsolódóan Hjort számos rendszerszintű kockázatot azonosított, például a filmes ökoszisztéma egyensúlyának felborulását, amelyet a mainstream (többnyire nem állami támogatású) és az arthouse (rendszerint bőséges állami forrásokból finanszírozott) filmek közötti aszimmetria jellemez.

Ez az aszimmetria különösen hangsúlyossá vált a posztszocialista időszakban, amikor a populáris filmek nem csupán a hazai piacokon szorultak háttérbe a hollywoodi produkciók túlsúlya miatt, hanem a finanszírozási forrásokért is versenyezniük kellett. A kereskedelmi televíziók megjelenése – különösen a vígjáték és más népszerű zsánerek potenciális (társ)producereiként – fontos szerepet játszott a filmes ökoszisztéma egyensúlyának helyreállításában.[15] A magyar piacon a szabályozás és a televíziós piac jelentős átalakulása 1997-ben történt meg, amikor a két országos kereskedelmi csatorna, a TV2 és az RTL Klub megkezdte működését. E csatornák rövid idő alatt domináns, sőt hegemón pozíciót vívtak ki úgy a piaci részesedés, mint a kulturális hatás tekintetében, jelentős mértékben formálva a magyar populáris kultúra médiaszerkezetét. A filmkultúra szempontjából ezek az új csatornák nem csupán új finanszírozási lehetőségeket kínáltak, hanem a hazai filmek bemutatására is új platformokat teremtettek. A médiatörvény a kereskedelmi csatornákat a magyar filmgyártás támogatására kötelezte, amit ők a szórakoztató profiljukhoz illeszkedő projektek (elsősorban vígjátékok) finanszírozásával teljesítettek. Az ezredfordulós magyar remake-ek első darabja, a *Hippolyt* az RTL Klub egyik korai zászlóshajó-vállalkozásaként valósult meg, mégpedig a korábbi évtizedekben inkább művészfilmes téren elismeréseket szerzett Kabay Barna produceri és rendezői közreműködésében.

Az ötlet, hogy egy elismert művészfilmes rendező újrafogalmazzon egy ikonikus magyar vígjátékot, jól tükrözi a magyar népszerű filmkultúra (hagyományai) iránti megújult érdeklődést – még akkor is, ha a kortárs kritika a remake-gyakorlatot többnyire a magyar filmkultúra hagyományaitól idegennek tekintette. Ennek ellenére a *Hippolyt* mozisikerét követően rövid időn belül újabb klasszikus magyar vígjátékok és bohózatok kortárs adaptációja is elkészült – kivétel nélkül kereskedelmi televí-

13 Hjort: The Risk Environment of Small-Nation Filmmaking. p. 49.

14 Hjort, Mette – Petrie, Duncan (eds.): *The Cinema of Small Nations*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. https://doi.org/10.2979/5368.0 A kelet-európai kisnemzeti filmkészítésről és a népszerű filmkultúráról: Virginás Andrea: *Film Genres in Hungarian and Romanian Cinema: History, Theory, and Reception*. Rowman & Littlefield, 2021. https://doi.org/10.5040/9781666990324

15 Bővebben: Varga Balázs: *Filmrendszerváltások: a magyar játékfilm intézményeinek átalakulása, 1990–2010*. Budapest: L'Harmattan, 2016.

ziós csatornák megbízásából, továbbra is Kabay Barna, illetve később Gyöngyössy Bence produceri és rendezői irányítása alatt. Az újjáalakuló médiapiac és populáris kulturális ökoszisztéma trendjeinek pontos jelzője, hogy a filmekben az akkori magyar filmes és szórakoztatóipari színtér legnépszerűbb képviselői tűntek fel. Ebben az „all star" csapatban a megelőző évek magyar sikerfilmjeinek emblematikus komikusai (Eperjes Károly, Koltai Róbert) mellett a két kereskedelmi csatorna akkori legismertebb arcai (Bajor Imre vagy épp Stohl András) is kulcsszerepet kaptak. A kereskedelmi televíziók kirakatprojektjei lényegében a hazai népszerű filmkultúra új, központi szereplőiként pozicionálták magukat. Az ezredfordulós magyar remake-sorozat tehát nem csupán az újrafilmek szerepére és funkciójára világít rá a kisnemzeti filmkultúrák kockázati környezetében (kockázatminimalizálás, a filmes ökoszisztéma egyensúlyának helyreállítása), hanem egyúttal erőteljes gesztust is tett a hazai populáris narratívák kulturális emlékezetének újraélesztésére és piaci újraformálására.

Remake, nemzeti identitás, kulturális emlékezet és kanonizáció

Az elmúlt években a remake-ek kutatásában egyre nagyobb figyelmet kapott az a kérdés, miként idézik meg a nemzeti kultúra sztorirepertoárjának emblematikus darabjait, és hogyan járulnak hozzá a kulturális emlékezet és időérzékelés formálásához. Kathleen Loock érvelése szerint a remake-ek nem pusztán népszerű narratívákat idéznek fel, hanem egyfajta „időszámítási" keretet is kínálnak.[16] A kulturális tapasztalatok újraértelmezései nem csupán az eredeti filmek recepciótörténetéhez adnak új értelmezési rétegeket, hanem új perspektívákat is nyújtanak a megváltozott társadalmi és nemzedéki környezetben. A filmek értelmező közösségei ily módon nemcsak változnak, hanem bővülnek és dinamizálódnak is. Loock külön kiemeli, hogy a kollektív emlékezet és az újraértelmezett és megosztott tapasztalatok komoly szerepet játszhatnak a nemzeti identitás „elképzelt közösségeinek" (Benedict Anderson fogalma) stabilizálásában.[17] A remake-ek tehát nemcsak újra hozzáférhetővé teszik a korábbi kulturális élményeket, hanem aktívan részt vesznek a nemzet reprezentációinak (újra)tárgyalásában és újrafogalmazásában. Ezzel a remake-gyakorlat nemcsak nosztalgikus gesztusként, hanem identitáspolitikai aktusként is értelmezhető, ami új értelmezési lehetőségeket kínál a nemzeti kulturális örökséghez való viszonyban.

Az emblematikus, népszerű kulturális narratívák újrafogalmazása gyakran együtt jár a filmes kánon alakításával is. Verevis szerint a remake „a filmes és diszkurzív mezők olyan funkciója, amelyet történelmileg meghatározott gyakorlatok tartanak fenn – ilyenek például a szerzői jog és szerzőség, a kánonképzés, a médiaműveltség, a filmkritika és az újranézés".[18] E diszkurzív mezőben a remake nemcsak az eredeti szövegek megerősítésének vagy újrakanonizálásának eszköze, hanem olykor épp hogy a remake indítja el a forrásfilm kanonizációját. Leonardo Quaresima, illetve Kathleen Loock megállapításai szerint a remake gyakran utólag formálja „klasszikussá" a forrásfilmet, ezáltal nemcsak kulturális emlékezeti gyakorlatként, hanem kanonizációs eszközként is értelmezhető.[19] A kulturális emlékezet ezzel együtt nem statikus, hanem folyamatos újraértékelések és újrarendezések terepévé válik.[20]

Ez a komplex viszonyrendszer a kulturális emlékezet, a kánonképzés és a közös élmények között a magyar ezredfordulós remake-ek esetében is érvényesül. Mind a négy forrásfilm a két világháború közötti magyar populáris filmgyártás jól ismert darabja, noha a remake-ek sorrendje és fogadtatása egyértelműen tükrözi az eredeti filmek kánonbeli státuszának eltéréseit. A sorozat 1999-es nyi-

16 Loock, Kathleen: Remaking Winnetou, reconfiguring German fantasies of Indianer and the Wild West in the Post-Reunification Era. p. 327.

17 Anderson, Benedict: Imagined Communities. London: Verso, 1983. [Magyarul: *Elképzelt közösségek*. (trans. Sonkoly Gábor) Budapest: L'Harmattan, 2006.]

18 Verevis: *Film Remakes*. p. VII.

19 Quaresima, Leonardo: Loving Texts Two at a Time. *Cinémas* 12 (2002) no. 3. pp. 73–84. https://doi.org/10.7202/000736ar Loock, Kathleen: Remaking Winnetou, reconfiguring German fantasies of Indianer and the Wild West in the Post-Reunification Era.

20 Kelleter, Frank – Loock, Kathleen: Hollywood Remaking as Second-Order Serialization. In: Kelleter, Frank (ed.): *Media of*

***Hyppolit, a lakáj* (1931)**

tánya, a *Hippolyt*, illetve a másodikként újraforgatott *Meseautó* a magyar hangosfilm hajnalának ikonikus alkotásait idézte meg. Mivel mindkét film, főképp a *Hyppolit, a lakáj* a harmincas évek magyar filmkultúrájának kanonikus példájaként él a kollektív emlékezetben, remake-jeik Thomas Leitch besorolása értelmében[21] hommage-ként is értelmezhetők — azaz tiszteletteljes újraértelmezéseként, amelyek tudatosan reflektálnak az eredeti művek kulturális státuszára. A 2005-ben és 2006-ban bemutatott további remake-ek (*Egy szoknya, egy nadrág* és *Egy bolond százat csinál*) egyfelől más műfaji regisztert képviseltek (inkább bohózatok, és nem romantikus komédiák), másfelől nem foglalnak el olyan kanonikus státuszt a magyar filmtörténetben, mint a *Hyppolit*. Népszerűségük és emlékezetük inkább sztárkomikusuk, Latabár Kálmán karizmájára épült, és nem az esztétikai vagy kulturális kanonizáltságukra.

A két világháború közötti magyar filmkultúra egyik sajátos jellemzője — és a remake-ek kulturális beágyazottságának kulcsa — a hazai filmkultúrának a korszak szórakoztatóipari ökoszisztémájával, különösen a kabaréval való szoros kapcsolata. Anna Manchin amellett érvelt, hogy e korszak alkotásai politikai okokból szorultak háttérbe a szocializmus évtizedeiben, és csak 1989 után kaptak újra figyelmet.[22] Ez azonban talán túlzás. Nem lehet ugyanis élesen azt állítani, hogy ezek a filmek teljesen eltűntek volna a kollektív emlékezetből a szocializmus évtizedei alatt. A *Hyppolit, a lakáj* elkészítésének huszonötödik évfordulójáról például a Magyar Filmhíradó is megemlékezett még 1956-ban, míg a *Meseautó* 1957-es mozis premierje (felújítása) a frissen megalakult Magyar Filmarchívum egyik legelső, emblematikus programja volt, jelentős közönségsikert aratva. De az 1945 előtti időszak filmes klasszikusait az 1980-as évektől kezdődően a televízió is rendszeresen műsorra tűzte, miközben színházi előadásokként is folyamatosan széles közönséghez jutottak el (elsősorban a *Hyppolit*). Ez a sokszálú adaptációs és kulturális emlékezeti gyakorlat tehát egyértelműen fenntartotta a magyar népszerű filmkultúra jelenlétét a szocializmus hazai kulturális terében. A polgári népszerű (film)kultúra öröksége tehát nem tűnt el, csupán speciális médiumok és kontextusok révén élt tovább. A rendszerváltást követő politikai és gazdasági átrendeződés pedig kétségkívül új lendületet adott e filmek újraértékelésének. A remake-sorozat ezt a megújuló érdeklődést meglovagolva aktivizálta az 1945 előtti népszerű filmkultúra kulturális emlékezetét, és újraértelmezte azt a jelen idejű populáris kultúra kontextusában.[23] A remake-ek így

Serial Narrative. Columbus, OH: Ohio State UP, 2017. pp. 125–147. https://doi.org/10.2307/j.ctv10crd8x.11

21 Leitch, Thomas: Twice-Told Tales: The Rhetoric of the Remake. *Literature/Film Quarterly* 18 (1990) no. 3. pp. 138–149.

22 Manchin Anna: Cabaret comedy and the taboo of „Jewishness" in twentieth-century Hungary. *Comedy Studies* 4 (2013) no. 2. pp. 167–178. https://doi.org/10.1386/cost.4.2.167_1

23 Varga Balázs: *Filmrendszerváltások*.

***Meseautó* (1934)**

***Meseautó* (2000)**

nem csupán a közönség nosztalgiájára építettek, hanem a kabaré, az operett, a színházi és a tágabb népszerű kultúra örökségét is újrafogalmazták – hidat képezve múlt és jelen, elit és népszerű kultúra, valamint film és színház között.

Megváltoztatott világok, újrajátszott helyzetek

A félreértés, az álidentitás és az álcázás a vígjátékok központi motívumai,[24] meghatározó szerepet játszanak mind a négy vizsgált filmpárosban. Az első két forrásfilm, a *Hyppolit* és a *Meseautó* a modernizáció, a generációs konfliktusok és a társadalmi mobilitás kérdéseit tárgyalja. Mivel ezek erősen kanonizált és jól ismert filmek, az ezredfordulós magyar közönség számára ismerősek voltak a történetek. Mindkét forrásfilm a magyar kabaré és színház hagyományaira épít, különös hangsúlyt helyezve a szellemes dialógusokra, a szatirikus tónusra, a komikus helyzetekre, illetve az emblematikus színészi alakításokra. Ezek az elemek váltak az eredeti filmek leginkább emlékezetes vonásaivá, így a remake-ek készítői érthetően ezek újrajátszására és ismétlésére koncentráltak – így szembesülve az adaptáció/remake klasszikus kettős kihívásával. Verevis alapján e kettős kihívás alatt azt érthetjük, hogy egyszerre kellett hűen követniük az eredetit, és mégis jelentős változtatásokat végrehajtaniuk annak érdekében, hogy a történetek a rendszerváltás utáni Magyarország társadalmi valóságába illeszkedjenek. Tekintettel a forrásfilmek és a remake-ek közötti mintegy hetvenéves távolságra, valamint a társadalmi és kulturális környezet gyökeres átalakulására, a „kulturális közelség" fenntartása komoly kihívást jelentett. Az alábbiakban amellett érvelek, hogy az első két remake a „szándékos anakronizmus" (deliberate anachronism) stratégiáját alkalmazta e kihívás kezelésére, a második két remake pedig a műfajválasztás (a bohózati forma) és az excentrikus színészi játék révén alkalmazkodott az újrajátszás és ismétlés kettős kihívásához.

A szándékos anakronizmus fogalmát az adaptációkkal, illetve a filmes remake-ekkel foglalkozó szakirodalom többféleképpen értelmezi, de közös pontjuk, hogy az anakronizmust nem hibaként, hanem kreatív, reflexív stratégiai eszközként kezelik.[25] Constantin Verevis remake-tech-

24 Lakatos Gabriella: „Aki dolgozik, az nem ér rá pénzt keresni" Sikernarratívák a magyar vígjátékokban 1931 és 1944 között. *Metropolis* (2018) no. 3. pp. 10–23.

25 Hutcheon *A Theory of Adaptation* (2006) című művében nem használja explicit módon a „deliberate anachronism" kifejezést, de elemzéseiben fontos szerepet kap az időbeli eltolás és az anakronisztikus adaptáció. A szándékos anakronizmus itt az adaptáció sajátos reflexivitását szolgálja, mivel tudatosítja a nézőben, hogy egy korábbi mű új kontextusban jelenik meg. Ez a posztmodern intertextualitás és irónia része: az anakronizmus a jelen és múlt közti távolságra, valamint a történelmi reprezentáció konstrukciós jellegére hívja fel a figyelmet. Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation*. Routledge, 2006.

Deborah Cartmell és Imelda Whelehan az adaptációs tanulmányok keretében többször írnak az anakronizmus tudatos használatáról, különösen Shakespeare-adaptációk kapcsán. A „deliberate anachronism" ebben a kontextusban olyan eszköz, amely kiemeli a történet aktualitását, vagy kritikai párbeszédet folytat a forrásmű idejével. Filmes remake-ek esetében ugyanez a stratégia érvényesül-

nikákról szóló teoretikus rendszere alapján[26] az első két ezredfordulós magyar remake – különösen a *Hippolyt* – megőrizte a forrásfilmből a szintaktikai elemeket, például a pontosan rekonstruált cselekményszerkezetet, a párbeszédeket vagy a karakterek közötti kapcsolatrendszert. A forrásfilmek alapvető szemantikai elemei is megmaradtak, ám épp ezen a ponton vált zavaróvá az inkoherencia, mivel több kulcsfontosságú motívum és elem a kortárs kontextusban anakronisztikussá vált. A két remake adaptációs és transzformációs stratégiája közötti legfőbb különbség abban rejlik, ahogyan ezek az anakronisztikus elemek integrálódtak a filmek narratív és szemantikai struktúrájába.

A *Hippolyt* közelebb maradt az eredetihez, bár a legfontosabb változtatása szimbolikus természetű: eltávolította a lakáj nevét a címből, és megváltoztatta a „y" és az „i" betűk sorrendjét a névben. Ez a formai, mégis hangsúlyos módosítás az eredeti film koherens újraértelmezését eredményezte. Ezzel szemben a *Meseautó* remake-je elsősorban a forrásfilm emblematikus, főként a mellékszálhoz köthető helyzeteinek újrajátszására koncentrált, miközben a központi romantikus cselekményt gyengébben motiválta, miközben azt a 2000-es évek Magyarországának társadalmi valóságába helyezte át. Ez a feldolgozás kulturálisan és politikailag konzervatívabb, ugyanakkor narratív szempontból következetlenebb olvasatot eredményezett.

A forrásfilm *Hyppolit* közismert története egy újgazdag vállalkozó és a felfogadott lakáj konfliktusára épül, aki a tradicionális etikett szabályait próbálja ráerőltetni a hirtelen meggazdagodott, ám kulturálisan nem integrált főhősre és családjára. Ahogy azt Balogh Gyöngyi és Király Jenő bemutatta, a komikum egyik forrása a feleség groteszk igyekezete az arisztokratikus viselkedés elsajátítására, a másik pedig a férj passzív-agresszív ellenállása.[27] Míg a forrásfilm a korai 1930-as évek (társadalmi) modernizációjának és átalakulásának időszakában játszódik, addig a remake a posztszocialista átalakulás idejére helyezi át a történetet. Ebben a közegben a szocializmusból a piacgazdaságba való átmenet és modernizáció témája releváns tud lenni, és világosan azonosítható főhősként a rendszerváltás kínálta lehetőségeket kihasználó, feltörekvő vállalkozó prototípusa.[28] A társadalmi felemelkedés kérdése, valamint az újgazdagok kontra tradicionális elit közötti ellentét tehát világos analógiaként szolgálhatott a remake számára. A címszereplő lakáj figurája azonban igencsak anakronisztikus volt az 1990-es években – foglalkozásának megtartásával a film felerősítette a főhős és az arisztokratikus normarendszer közötti kontrasztot. Miért épp Schneider foglalkozását változtatta meg a remake, és hagyta meg a lakáj karakterét? Részben nyilván a forrásfilm kanonikus státusza okán. Másfelől azonban mindez annak is a jele és eredménye, hogy a remake narratívájában és társadalmi víziójában a konfliktus így nem csupán társadalmi, hanem társadalomtörténeti is. Míg a forrásfilmben az arisztokratikus középosztály és a feltörekvő, gazdag vállalkozó réteg közötti konflik-

het: a kortárs kontextusba helyezés nemcsak korszerűsítés, hanem értelmezés is. Bradley, Hester – Whelehan, Imelda: *Screen adaptation: Impure cinema*. Bloomsbury Publishing, 2010.

Constantin Verevis pedig *Film Remakes* (2006) című könyvében a remake-eket nem csupán újraforgatásokként, hanem értelmező aktusokként tárgyalja. Bár a „deliberate anachronism" fogalmát ő sem használja tételesen, több példán keresztül bemutatja, hogy az időbeli és kulturális eltolás (temporal/cultural relocation) gyakran anakronisztikus elemekkel jár, amelyek nem véletlenek, hanem értelmezési és lokalizációs stratégiák részei. A szándékos anakronizmus így a remake transzformatív jellegének a bizonyítéka. Verevis: *Film Remakes*.

26 Verevis: *Film Remakes*.

27 Balogh Gyöngyi – Király Jenő: *„Csak egy nap a világ…" A magyar film műfaj- és stílustörténete, 1929–1936*. Budapest: Magyar Filmintézet, 2000. pp. 125–144.

28 A parodisztikus távolságtartás erős gesztusaként Schneider karaktere a forrásfilmben kereskedő-szállítmányozó, az ezredfordulós változatban azonban szippantóautós. A két foglalkozás közötti társadalmi presztízskülönbség mellett a változtatás talán még a meggazdagodással és sikerességgel kapcsolatos rendszerváltás utáni ambivalens attitűdöt is megjeleníti, amennyiben Schneider foglalkozása mintha a pénznek nincs (vagy épp igenis van) szaga mondásra reagálna, és ezáltal a társadalmi felemelkedéssel és az anyagi gyarapodással kapcsolatos kételyeket is színre vinné.

***Meseautó* (1934)**

tus (azaz két, eltérő társadalmi csoport közötti kontraszt) a meghatározó,[29] a remake esetében a szereplők a háború előtti és utáni Magyarország társadalmi-kulturális hagyományainak szimbolikus képviselőivé válnak. A lakáj karakterének megtartását ugyanis értelmezhetjük akként is, hogy a remake az eredeti konfliktust a társadalmi-politikai viszonyok átrendezésével és a történeti dinamika behozatalával aktualizálta. Az újgazdag vállalkozó Schneider és Hippolyt ellentéte immár a háború előtti és utáni Magyarország – vagyis a (poszt)szocialista örökség és az 1945 előtti konzervatív, keresztény-nemzeti társadalmi rend – szimbolikus szembenállását reprezentálta. A vállalkozó és barátai a szocialista korszak túlélői, akik jóindulattal és derűvel szemlélik a körülöttük zajló változásokat; Hippolyt karaktere pedig a rendszerváltás után újjáéleszteni próbált 1945 előtti társadalmi rendet idézi meg. A film karneváli zárlatában, amikor a végképp nevetségessé váló lakáj beleesik a kerti medencébe, a tűzijáték (és Schneidernek az elit mulatságon potyautasként megjelenő, az új arisztokratikus közegből élesen kirívó baráti csapata) végső soron a képmutatás bukását ünnepli – talán nem véletlenül utalva a „hipokrácia" és a Hippolyt név hangzásbeli hasonlóságára. A *Hippolyt* zárlata ennyiben az önelfogadás és a hedonisztikus életöröm győzelmét hirdeti, és a remake a szocializmus örökségének és az 1945 előtti elitista világnézet restaurációjának szatirikus kritikájaként értelmezhető.

A *Hyppolit/Hippolyt*-tal ellentétben, ahol az új és a régi elit konfliktusa és a társadalmi szokások változásának kérdése kapcsot teremtett a két változat között, a *Meseautó* remake-jét a társadalmi-kulturális következetlenségek és a hangsúlyos anakronizmusok jellemzik. A fő történetszál, a sofőr álruhájában udvarló gazdag férfi és az ambiciózus szegény lány románca megmaradt. Ugyanakkor a történet központi motívuma és szimbóluma, a luxusautó, illetve az ahhoz „ajándékként" járó sofőr az 1990-es években még annál is anakronisztikusabb volt, mint a lakáj figurája a *Hippolyt*ban. Míg az autó az 1930-as években a modernitás kevesek számára elérhető, vágyott szimbóluma volt, addig hetven évvel később ezek a szimbolikus jelentések szinte teljesen értelmetlenek. Egy autó akár még az ezredforduló környékén is presztízster-

29 Gergely Gábor könyvében Schneider karaktere kapcsán a zsidósághoz kapcsolódó sztereotípiákra hívja fel a figyelmet. Gergely, Gábor: *Hungarian Film, 1929–1947. National Identity, Anti-Semitism and Popular Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017. https://doi.org/10.1017/9789048530243

méknek, luxuscikknek számíthatott, de ez a szimbolikus jelentés semmilyen szinten nem passzolt a film elején hangsúlyosan nonkonformista karakterként bemutatott, görkorcsolyás futárként dolgozó női protagonista élethelyzetébe. Mégis, a film világában a lány láthatóan elégedett azzal, hogy egy sármos sofőr elegáns autóval fuvarozza. A remake ezzel az eredeti történetnek épp azokat a motívumait iktatta ki, amelyek a női karaktert aktív, önálló és ambiciózus szereplőként ábrázolták. Ennek következtében az új *Meseautó* a nemi szerepek és a társadalmi mobilitás tekintetében sokkal konzervatívabb képet nyújt, mint a forrásfilm.

A *Meseautó*-remake a központi történetszálat egyszerűsített, lecsiszolt, társadalmi dinamika nélküli romantikus vígjátékként tálalja, miközben a hangsúlyt a mellékszálra, a bankigazgató és titkárnője közötti szerelmi történetre helyezi. Míg a központi cselekmény a vágyak és az álmok világába vezeti a nézőt, ez a mellékszál a komikus hétköznapiság és a realista romantika szférájába tartozik. Mivel a forrásfilm legemlékezetesebb komikus jelenetei éppen ebből a mellékszálból származtak, a remake ezeknek az emblematikus jeleneteknek a gondos újrajátszására törekszik. Ebben a folyamatban különös jelentőségre tesz szert a színészi alakítások kérdése. Alex Clayton terminusát kölcsönözve, az „előadásmód textúrája", azaz a színészek játékstílusa döntő fontosságú nemcsak a komikum, hanem az ismétlés, összemérhetőség, összehasonlítás és felidézés mechanizmusainak szempontjából.[30] A remake-ek humorának egyik fő forrása épp az a kihívás, hogy a kortárs komikus milyen mértékben képes rekonstruálni a forrásfilm emblematikus alakítását. A *Hyppolit* és a *Meseautó* különösen releváns példák e tekintetben, hiszen mindkettőnek reprezentatív szereplője Kabos Gyula, akinek neve és alakításai szinte összeforrtak a korszak magyar polgári vígjátékaival. Tanulságos, hogy az ezredfordulós újrafilmekben két egészen eltérő színészi stratégiát követő komikus – Koltai Róbert és Bajor Imre – játssza újra Kabos szerepeit. Koltai, aki az 1990-es évek sikerfilmjeiben legtöbbször esetlen antihősként volt jelen, a *Hippolyt* vállalkozójaként egy derűs, hedonista figurát jelenít meg – eltávolodva Kabos ambivalens, állandóan ingadozó karaktereitől. Koltai Schneiderje nem küzd látványosan a külső elvárásokkal, hanem játékos mosollyal, konfliktust kerülően igazodik hozzájuk – ezzel sajátos, jókedélyű és joviális verzióját nyújtja a figurának. Ezzel szemben Bajor Imre a *Meseautó*ban Kabos gesztusait és mimikáját visszhangozza és utánozza, azaz az „előadásmód textúrájában", a finom és apró részletekben is igyekszik hű maradni az eredetihez. A *Meseautó* újrafilmjében tehát fontos humorforrássá válik az, hogy egy kortárs komikus (Bajor) mennyiben tudja utánozni, megismételni a forrásfilm szereplőjének emlékezetes gesztusait. A két színész közötti fiziognómiai különbség pedig csak fokozza az összehasonlítás, az eltérés és a hasonlóság játékát.

A színészi alakítások további példáit tekintve Eperjes Károly a *Hyppolit*-remake címszereplőjeként Csortos Gyula karakterét értelmezi újra. Az eredeti, szoborszerűen hűvös Hyppolit helyett Eperjes egy szokatlanul expresszív alakot formál meg: arca folyamatos mozgásban van, affektál, szemöldököt von, ajkát kerekíti, mély sóhajokkal vagy metakommunikatív gesztusokkal kommentálja a történéseket. Hippolytja így nem csupán a rend fenntartója, hanem aktív résztvevője és ironikus kommentátora is a narratívának. Ez az excentrikus, különc, gyakran burleszkszerű színészi stílus a következő két újrafilmre is jellemző. A bohózati elemek túltengése, a komikus előadásmód markáns jelenléte, valamint a történet széttartóbb dramaturgiája mind hozzájárult ahhoz, hogy e filmeket a kritika „összefüggéstelennek" vagy „kuszának" minősítette. Ugyanakkor e sajátosságok éppen a remake-ek vígjátéki koncepciójából és színészi logikájából következnek: a narratív koherencia másodlagossá válik a komikus előadásmód, az újrajátszás és az ironikus intertextuális gesztusok kedvéért.

Az ezredfordulós remake-ek színészi alakításai nem csupán az előadásmód különbségei miatt érdekesek, hanem rávilágítanak a kulturális emlékezet és az újrajátszás gyakorlatainak egyéb aspektusaira is. A komikus előadásmód révén a remake-ek nem egyszerűen újramesélik a régi történeteket, hanem aktívan párbeszédbe lépnek a nemzeti filmkultúra hagyományával. A színészi előadásmódok és játékstílusok elemzése lehetővé teszi, hogy pontosabban megértsük, milyen pozíciókat foglalnak el ezek a filmek a magyar filmtörténetben és a posztszocialis-

30 Clayton, Alex: The Texture of Performance in Psycho and its Remake. *Movie: A Journal of Film Criticism* (2011) no. 3. pp. 73–79.

ta populáris kultúrában. Mindezen túl a színészi alakítás az egyik olyan aspektus, amelyben világossá válik az ezredfordulós magyar remake-ek központi kérdése — mégpedig az, hogy miként viszonyuljanak a magyar vígjátéki hagyományokhoz, illetve olyan színészek örökségéhez mint Kabos Gyula, Csortos Gyula vagy Latabár Kálmán. Komikus figuráik egyszerre jelentettek mércét és kihívást a kortárs színészek számára: játékstílusuk emléke vagy imitációja magában hordozza a nosztalgia és a paródia kettősségét.

Ez a jelenség azonban egy általánosabb tendenciára is rámutat. A színészi alakítások kapcsán megfigyelhető specifikumok és különbségek is alátámasztják, hogy a magyar ezredfordulós remake-ek nemcsak társadalmi kommentárként, hanem a tiszteletadás, az (ön)tudatos rivalizálás és kisajátítás ambivalens keverékeként is értelmezhetőek. Miközben az újrafilmek a klasszikus vígjátékokat kanonizált alkotásokként, azok népszerűségét, narratív és stilisztikai bravúrjait megidézve ünneplik, egyúttal ki is használják e népszerűséget. Az ezredfordulós magyar remake-diskurzus egyszerre működik az elismerés és az instrumentális kisajátítás logikája szerint. Az eredmény egyfajta „élősködő remake", amely egyszerre csodálja és kisajátítja az eredetit.

Ezzel együtt a remake-ek időbelisége is összetett: miközben a történetet a kortárs világba helyezik, a karakterek gesztusrendszere és a poénok jellege gyakran visszautal a két világháború közötti filmstílusra. A filmek tehát nem csupán egy adott korszak újraírásai, hanem különböző idősíkokat — a Horthy-korszak, a szocializmus és a posztszocialista jelen idősíkjait — rétegzik egymásra.

A *Hyppolit* és a *Meseautó* remake-jei a kulturális átírás olyan esetei, ahol a történelmi távolság és a társadalmi kontextus radikális megváltozása nem szorítja háttérbe az eredeti jelentéstartalmakat, hanem azok új kontextusban való újrajátszását teszi lehetővé. A filmek anakronizmusai éppen ezt az újrajátszást, azaz a kulturális emlékezet aktiválását szolgálják. Ez különösen jól tetten érhető a *Meseautó* esetében, ahol a narratív logika lazább, a karakterek pedig kevésbé motiváltak, mint az eredetiben — ugyanakkor a nézői elvárás éppen az ikonikus jelenetek és alakítások újraélése, így a remake egyfajta közös múltidéző performansszá válik.

A szándékos anakronizmus és a gesztusalapú újrajátszás e kettőse válik a millenniumi magyar remake-ek egyik meghatározó vonásává. A filmek nemcsak új értelmezési keretet kínálnak a klasszikus vígjátékoknak, hanem a nemzeti filmkultúra időbeli rétegzettségét is tematizálják. A kabaré és az operett hagyományait újraélesztő színészi játék, a stílusok keveredése, valamint a történelmi és társadalmi referenciák játékos egymásra helyezése mind hozzájárulnak ahhoz, hogy a remake-ek egyszerre működjenek nosztalgikus idézetként és ironikus reflexióként. Ez a kettősség pedig kulcsfontosságú a posztszocialista magyar filmkultúra önértelmezése szempontjából.

Az első két remake kapcsán tárgyalt szándékos anakronizmus — mint stilisztikai-textuális eszköz — azonban már sokkal kevésbé jellemző a harmadik és negyedik újrafilmre. Ezek az alkotások ugyanis hatékonyabban igazították át a forrásfilmek történetét a kortárs környezethez. Amint azt korábban már jeleztem, ez az adaptációs stratégia szoros összefüggést mutat a különböző műfaji mintázatok alkalmazásával: az *Egy szoknya, egy nadrág* és az *Egy bolond százat csinál* ugyanis nem klasszikus romantikus vígjátékok voltak, hanem bohózatok és abszurd humorra épülő komédiák, amelyek esetében a történet(vezetés) kevésbé hangsúlyos (ezek az alműfajok nagyobb inkoherenciát is elviselnek e tekintetben).[31] Sztoriközpontúság helyett mindkét forrásfilm Latabár Kálmán táncos-komikus extravagáns figurája köré szerveződött. Míg Kabos különböző szerepeiben gyakran más-más komikus oldalát mutatta meg, Latabárra általában is egyfajta nagyon különleges és extrém játékstílus volt jellemző, ő minden szerepében olyan volt, mintha saját maga paródiája is lenne egyben.[32] Habár a komikus színész személyisége és a komikus előadásmód az 1945 előtti magyar vígjátékok esetében általában is meghatározó volt, az 1940-es évek elejére tehető abszurd és bohózati vígjátékok különösen erősen építettek a főszereplő komikus karakterére és előadói stílusára. E jellegzetesség alapján érthető, hogy a remake-ek nem annyira az eredeti narratívára, mint inkább az abszurd szituációkra és a komikus alakításokra fókuszáltak.

A comedian comedy, azaz a komikus személyiségére és a komikus előadásmódra épülő vígjátéki forma a klasz-

31 Vajdovich Györgyi: Vígjátékváltozatok az 1931—1944 közötti magyar filmben.

32 Köszönöm Vajdovich Györgyinek ezt az észrevételt.

***Egy bolond százat csinál* (2006)**

szikus hollywoodi film fontos hagyományát jelentette, ahogy azt többek között Steve Seidman is elemezte. Seidman szerint ezekben a filmekben „az előadó performatív képességei fontosabbak, mint a karakterépítés", a realisztikus színészi játékot és a homogén fikciós világot pedig felváltja az egyértelműen felismerhető és azonosítható komikus „extrafikciós személyiségének hangsúlyozása".[33] A komikus ebben a kontextusban gyakran olyan excentrikus figura, aki diszfunkcionális szerepet tölt be a társadalmi konvenciók és kulturális normák rendszerében.[34] A komikus előadásmód azonban messze nem csak holylywoodi példákhoz köthető – talán elég csak a commedia all'italiana példáját említeni;[35] de a fogalom kiterjeszthető mind a klasszikus, mind a kortárs magyar vígjátékokra is. A két világháború közötti magyar vígjátékok (különösen Kabos Gyula és Latabár Kálmán filmjei), valamint az ezredfordulós remake-ek főszereplői (Koltai Róbert, Eperjes Károly, Bajor Imre) egyaránt olyan komédiások, akik jelenlétükkel strukturálisan befolyásolják a filmek világát. Ezekben az esetekben nem a színész igazodik a szerephez, hanem a szerep alakul a komikus színészi identitásához.[36]

A magyar millenniumi remake-széria másik két darabja teljes mértékben kihasználja a vígjátéki forma azon potenciálját, hogy nevetségessé tegye a társadalmi rendet, és excentrikus, groteszk világot teremtsen. Akár a forrásfilmek, akár a remake-ek főszereplőit tekintjük, olyan komikus archetípusokkal van dolgunk, akik nem illeszkednek a szerephez, hanem jelenlétükkel és alakításukkal strukturálisan átalakítják a vígjáték világát és annak megszokott valószerűségét. Az *Egy szoknya, egy nadrág* és az *Egy bolond százat csinál* újrafilmjeit tehát az excentrikus színészi stílus uralja: szereplőgárdájuk majd minden tagját a túlzás, túljátszás és az extrémen szokatlan viselkedés jellemzi. Ez a túlzó bohózati és abszurd jelleg – a narratív kohézió fellazításával és a társadalmi konvenciókhoz való kritikus viszonnyal – e filmeket töredezett, eklektikus és bizarr esztétikájú vígjátékokká teszi. A bohózati dramatur-

33 Seidman, Steve: *Comedian Comedy: A Tradition in Hollywood Film*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981. p. 3.

34 Krutnik, Frank: A Spanner in the Works? Genre, Narrative and the Hollywood Comedian. In: Karnick, Kristine Brunovksa – Jenkins, Henri (eds.): *Classical Hollywood Comedy*. New York and London: Routledge, 1995. pp. 17–38. https://doi.org/10.4324/9780203873236

35 Fullwood, Natalie: Commedia all'italiana: Rethinking Comedian Comedy Beyond Hollywood. *Frames Cinema Journal* 6 (2014) https://framescinemajournal.com/article/commedia-allitaliana-rethinking-comedian-comedy-beyond-hollywood/ (Utolsó letöltés: 2025. február 21.)

36 Varga Balázs: Sufnituning és médiadesign. Magyar filmvígjátékok a rendszerváltás utáni évtizedekben. *Metropolis* (2014) no. 4. pp. 38–49.

***Egy szoknya, egy nadrág* (1943)**

***Egy szoknya, egy nadrág* (2005)**

giát azonban megőrzik, és annak széttartó logikáját maximálisan kihasználják: a bohózatok nyitánya általában egy félreértés, amit egyre tovább bonyolódó további félreértések és furcsa helyzetek követnek, amelyekbe egyre több szereplő vonódik bele, míg a végén a történet lényegében totális káoszba fullad.

Az *Egy szoknya, egy nadrág* forrásfilmje a cross-dressing vígjáték egyik első hazai változata volt. A történet az álöltözet, a nemváltás és a ruhacsere motívumát, a társadalmi transzgressziót használta fel a színészet performatív erejének ünneplésére. Sztársznész főhőse nőnek öltözik, hogy elcsábítsa a színésznőt, aki helyette egy grófot választott kedveséül. A sértett színész ekkor gazdag spanyol özvegyasszonynak öltözik, és eléri, hogy a gróf kérje meg a kezét. A sztori motivációja a kétszeresen sértett hiúság, hiszen a színész bosszút akar állni férfiként (mert a színésznő visszautasította) és színészként (mert a gróf tehetségtelen színésznek nevezte). Szemben a cross-dressing séma széles körben elterjedt alkalmazásával, amikor az átöltözés és a nemcsere oka egzisztenciális válság (valamilyen egzisztenciális veszély elől való menekülés vagy a munkahely elvesztésére való reagálás),[37] az *Egy szoknya, egy nadrág* az identitás és az önbecsülés megerősítésére összpontosít, miközben azért a társadalmi mobilitás problémája is jelentős szerepet kap a történetben. A színésznő a gazdagság és a karrier reményében keresi a gróf társaságát. A későbbiekben kiderül, hogy a gróf nem szegény, deklasszált arisztokrata, aki egy gazdag házasság előtt csak egy kis kalandot lát a színésznőben, hanem szélhámos, aki grófnak adja ki magát. Az *Egy szoknya, egy nadrág* remake-je megtartja a cselekmény kiinduló helyzetét, a sérült férfiasság problémáját, és a magyar show-biznisz mai világába helyezi a történetet. A kereskedelmi televíziók világa ismerős miliő volt a film készítői számára, ami már önmagában érthetővé teszi az ironikus utalásokat. A transzgresszivitás és a különcség azonban a film egész világát és cselekményét áthatja. A remake számos ponton átalakítja a forrásfilm cselekményét. Míg az eredetiben a színész és a színésznő romantikus párként talál egymásra, addig a remake a színész és az özvegy szerelmével végződik. A remake tehát végső soron a sértett férfiasság és a színész hiúságának tökéletes helyreállítását valósítja meg, annak minden következményével együtt. Nemcsak a hagyományos, heteronormatív férfiasság erősödik meg a maga attribútumaival (hódító, domináns, sármos, ellenállhatatlan), hanem a főhős elnyeri a mexikói özvegy szerelmét. Ráadásul a remake csak úgy halmozza az orientalista trópusokat annak érdekében, hogy elővezesse a sérült (posztszocialista, kelet-európai) férfiasság történetét.

A negyedik forrásfilm, az *Egy bolond százat csinál* klasszikus kettős szerepre építő bohózat, igazi jutalomjáték Latabár számára. Amikor az alkalmatlan és lusta főpincért kirúgják a munkahelyéről, a férfi felfedezi megdöbbentő hasonlóságát egy híres oroszlánvadász gróffal, és ettől kezdve a grófnak adja ki magát. Mivel az oroszlánvadász a hírek szerint épp Afrikában van, hasonmása nyugodtan beköltözhet az arisztokrata kastélyába, és új ismerősökkel szórakozhat – egészen addig, amíg az igazi gróf váratlanul haza nem tér. A remake a forrásfilmből lényegében csak a kiinduló helyzetet őrzi meg, a cselekményt abszurd

37 Lieberfeld, Daniel – Sanders, Judith: Keeping the Characters Straight: Comedy and Identity in „Some Like It Hot". *Journal of Popular Film and Television* 26 (1998) no. 3. pp. 128–135. https://doi.org/10.1080/01956059809602783

gegek és képtelen helyzetek sorozatává alakítja, és a végletekig elmegy a személycserék, az álcázás, a megtévesztés és a trükkös személyazonosság motívumainak halmozásában. A 2006-os változat nem használ feltűnő anakronizmusokat – a gróf karakterét egy dúsgazdag üzletemberre cseréli, a kastély helyett luxusvillában érnek össze a szálak és bonyolódnak a felső tízezer zűrös üzleti és szerelmi ügyei. Tisztes gazdagodásról itt végképp nincs szó, ügyeskedésről és csalásról annál inkább. Miközben a bohózati logika alapján jellemrajzot és árnyalt társadalmi hátteret várni sem érdemes, a remake-sorozat összes filmje közül ez a legexplicitebb a posztszocialista átalakulás, illetve a válságba került heteronormatív maszkulinitás megjelenítésében. Az *Egy bolond százat csinál* fantasztikus sztereotípiagyűjtemény, amely vég nélkül halmozza a szeretni való tehetetlenség és a kizárólag ügyeskedés által elérhető érvényesülés sémáit és sablonjait. A főszereplő nem léha főpincér, hanem a magyar állam reprezentánsa: anyakönyvvezető, akit 15 év munkaviszony után bocsátanak el. Figyelembe véve, hogy a film a 2000-es évek közepén játszódik, a kiinduló helyzetet nehéz nem a posztszocialista átmenet, illetve a nemzet gunyoros allegóriájaként értelmezni. A nemzet és a nemzeti identitás „hipertelített tematizálása (Mette Hjort kifejezése),[38] illetve a rendszerváltást követő átalakulás gunyoros színre vitele a posztszocializmus tizenöt évét az ügyetlen vesztesek és az idióta győztesek bináris oppozíciójaként mutatja fel. A film excentrikus és exploitatív humora, bohózati megközelítése minden szereplőt nevetségessé tesz. A kifigurázás mellett azonban az *Egy bolond százat csinál* – a már az előző remake kapcsán is említett orientalista sztereotípiák segítségével – nemcsak destabilizál, hanem megpróbál felépíteni egy új, posztszocialista maszkulin identitást. A Gáspár Sándor által alakított protagonista a komolyan vehetetlen vesztes szerepből eljut a minden veszélyes helyzetet túlélő, potens önérvényesítő pozícióig – és kiegyezik alakmásával. Lényegében tehát a kettős szerepdramaturgia és a szerepcseremotívum teszi lehetővé, hogy a film szimbolikus narratívájában a rendszerváltás vesztesének karaktere az ügyeskedő, simlis vállalkozó cselekvőképességét nyerje el, és jusson a történet végére egy ravasz túlélő pozícióba – jóllehet, elsősorban nem saját képességeinek, hanem a véletlenek sorozatának köszönhetően. A „magyaros virtust" kiegészítő orientalista sztereotípiák pedig azért szükségesek, mert ezt az új, sikerorientált pozíciót és identitást alapvetően a még a magyar szereplőknél is nevetségesebb keleti szélhámosok (kínai maffiózók, ukrán autószerelők és adósságbehajtók) ellenében konstruálja meg a film narratívája. A sztori a kezdetektől a teljes abszurditás és önpusztítás felé halad – a film végén inkább csak bohózati álcaként áll helyre a posztszocialista Magyarország új egyensúlya (ahogy a *Hippolyt*ban, itt is egy medence szélén). A zárópoén végképp destabilizálja a kinézetek, alakmások, identitások és szerepek játékát. Győztesek és vesztesek helyet cserélhetnek, a siker és a kudarc nem ügyesség vagy társadalmi hovatartozás kérdése lesz, hanem pusztán a vak véletlenen múlik. Minden és mindenki felcserélhető, a stabilitás inkább csak vágyálom, a debilitás viszont állandó és biztos pont ebben a világban.

Konklúzió

Ez az elemzés a nemzeteken belüli remake-ek sajátosságainak vizsgálatával indult, kiindulópontként véve Kathleen Loock megállapítását, miszerint a lokálisan újragondolt történetek sajátos hagyománnyal és múlttal rendelkeznek az adott nemzeti kulturális kontextusban, és ezáltal térnek el érdemben a transznacionális remake-ek logikájától. A magyar ezredfordulós remake-széria szövegstratégiáinak és kulturális működésmódjainak elemzése rávilágított arra, hogy e filmek miként kapcsolódnak a nemzeti kulturális emlékezethez és a filmtörténeti kánonhoz. A vizsgált négy remake – amelyek mindegyike a két világháború közötti korszak klasszikus vígjátékának újraértelmezése – különleges esetet képvisel, mivel rendkívül hosszú (hatvan-hetvenéves) időbeli távolság választja el őket forrásfilmjeiktől. Ez az időbeli eltérés élesen rávilágít a kanonizáció és a kollektív emlékezet működésének több fontos aspektusára. A tanulmány érvelése azon a feltételezésen alapult, hogy a forrásfilmek kánonbeli státusza és a remake-ek szövegstratégiái között szoros, egymást feltételező kapcsolat áll fenn: minél erősebben kanonizált egy film, annál nagyobb kihívást – és egyben lehetőséget – jelent emblematikus jeleneteinek újra(el)játszása.

A magyar ezredfordulós remake-ek ipari és esztétikai működésmódjai egymással párhuzamosan zajló folyamat-

38 Hjort, Mette – Mackenzie, Scott (eds.): *Cinema and Nation*. London: Routledge, 2000.

ként értelmezhetők. Egyrészt megfigyelhető a cikluskép-ződés: az első remake kereskedelmi sikere újabb adaptációkat indukált, így rövid időn belül elkészült a korszak két legismertebb vígjátékának (*Hyppolit, a lakáj* és *Meseautó*) modernizált változata. Ezeket később további két remake követte, amelyek kevésbé kanonizált, ám a sztárkomédia műfaján keresztül kulturálisan meghatározó filmeket dolgoztak fel. Másrészt egy poétikai eltolódás is nyomon követhető: míg az első remake-ek viszonylag hűen követték a forrásfilmek narratív és formai mintázatait, a későbbi feldolgozások – különösen a bohózati alműfaj hatására – nagyobb formai szabadságot engedtek meg maguknak, különösen a színészi játék és a jelenetkompozíciók terén.

Ezek a remake-ek különös figyelmet fordítottak az emblematikus jelenetek és dialógusok újra(el)játszására, amivel nemcsak a komikus hagyományhoz való kapcsolódást biztosították, hanem annak újrahasznosításán keresztül reflexív módon értelmezték is azt. A két világháború közötti populáris vígjátékformulája a posztszocialista korszakban kipróbált kulturális megoldásként működött, amelyre a hazai filmgyártás válságperiódusaiban is lehetett építeni. E tekintetben e remake-ek hozzájárultak a populáris filmkultúra ökoszisztémájának újrateremtéséhez, valamint a magyar szórakoztató mozgóképkultúra átalakulásához.

Végső soron e filmek újraírt történetei és karakterei – a téves, hamis vagy bizonytalan identitások abszurd vígjátékai – a posztszocialista átalakulás társadalmi és kulturális kétértelműségeit tematizálják. A tanulmány érvelése szerint e tekintetben a remake-széria sokkal direktebben és látványosabban jeleníti meg a rendszerváltás utáni társadalmi-kulturális átalakulás kérdéseit és a hagyományteremtés, illetve hagyománykeresés kérdéseit, mint a hazai szórakoztató mozgóképkultúra más korabeli alkotásai. Az ezredfordulós remake-ek tehát nem csupán nosztalgikus múltidézések, hanem olyan kulturális termékek, amelyek a történeti múlt újrakonstruálásán keresztül reflektálnak a kortárs identitásválságokra, és aktív szerepet játszanak a nemzeti népszerű mozgóképkultúra emlékezetpolitikájának alakításában.

Balázs Varga

Replaying the Past, Rewriting the Present:
Classic Comedies Recast in Hungarian Millennial Remakes

This study explores the phenomenon of intra-national film remakes in post-socialist Hungary, focusing on four millennial-era reinterpretations of interwar Hungarian comedies produced between 1999 and 2006. While remake studies typically emphasize issues of cultural proximity and transnational adaptation, this article highlights the distinctive characteristics of intra-national, diachronic remaking within the same national context. The analysis frames these remakes as responses to the systemic risks facing small national cinemas in transition, particularly the film-ecological imbalance caused by the collapse of state-socialist film production and the rise of commercial broadcasting. By examining the remakes of *Hyppolit, the Butler* (1931/1999), *Car of Dreams* (1934/2000), *One Fool Makes a Hundred* (1942/2006), and *One Skirt and a Pair of Trousers* (1943/2005), the study demonstrates how these films operated simultaneously as economic strategies of risk management and as cultural gestures of canon-building, heritage preservation, and identity renegotiation. Drawing on scholarship on cultural memory, genre, and canonization, the article argues that these remakes mobilize shared national narratives and iconic star personas to revitalize the legacy of interwar entertainment cinema – particularly its links with cabaret and theatre – while also navigating the tensions of nostalgia, cultural continuity, and contemporary commercial television production in the post-1989 Hungarian context. Through this case study, the article contributes to a more nuanced understanding of remaking practices in Eastern European film cultures and the transformative potential of intra-national remakes in shaping local cinematic traditions.

Válogatott bibliográfia
Remake-filmek

Könyvek

Druxman, Michael B.: *Make It Again, Sam: A Survey of Movie Remakes*. South Brunswick, NJ: A. S. Barnes, 1975.

Durham, Carolyn A.: *Double Takes: Culture and Gender in French Films and Their American Remakes*. Hanover: University Press of New England, 1998.

Herbert, Daniel: *Film Remakes and Franchises*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2017.

Herbert, Daniel: *Transnational Film Remakes: Time, Space, Identity*. PhD diss., University of Southern California, 2008.

Jess-Cooke, Carolyn: *Film Sequels*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. https://doi.org/10.1515/9780748631339

Kawin, Bruce F.: *Telling It Again and Again: Repetition in Literature and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1972.

Knöppler, Christian: *The Monster Always Returns: American Horror Films and Their Remakes*. Bielefeld: Verlag, 2017. https://doi.org/10.1515/9783839437353

Leitch, Thomas: *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2007.

Limbacher, James L.: *Haven't I Seen You Somewhere Before? Remakes, Sequels, and Series in Motion Pictures and Television, 1896–1978*. New York: Pierian, 1991.

Loock, Kathleen: *Hollywood Remaking: How Film Remakes, Sequels, and Franchises Shape Industry and Culture*. Oakland: University of California Press, 2024. https://doi.org/10.1525/9780520976221

Mazdon, Lucy: *Encore Hollywood: Remaking French Cinema*. London: British Film Institute, 2000.

Mee, Laura: *Reanimated: The Contemporary American Horror Remake*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022. https://doi.org/10.1515/9781474440660

Nowlan, Robert – Nowlan, Gwendolyn Wright: *Cinema Sequels and Remakes, 1903–1987*. Jefferson, NC: McFarland, 1989.

Rosewarne, Lauren: *Why We Remake. The Politics, Economics and Emotions of Film and TV Remakes*. London – New York: Routledge, 2020. https://doi.org/10.4324/9780367816834

Smith, Iain Robert: *The Hollywood Meme: Transnational Adaptations in World Cinema*. Edinburgh: University of Edinburgh Press, 2016. https://doi.org/10.1515/9780748677474

Varndell, Daniel: *Hollywood Remakes, Deleuze and the Grandfather Paradox*. New York: Palgrave Macmillan, 2014. https://doi.org/10.1057/9781137408600

Verevis, Constantine: *Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. https://doi.org/10.1515/9780748626250

Wang, Yiman: *Remaking Chinese Cinema: Through the Prism of Shanghai, Hong Kong, and Hollywood*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2013. https://doi.org/10.21313/hawaii/9780824836078.001.0001

Wee, Valerie: *Japanese Horror Films and Their American Remakes: Translating Fear, Adapting Culture*. New York: Routledge, 2014. https://doi.org/10.4324/9780203382448

Zanger, Anat: *Film Remakes as Ritual and Disguise*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. https://doi.org/10.5117/9789053567852

Tanulmánykötetek

Cuelenaere, Eduard – Willems, Gertjan – Joye, Stijn (eds.): *European Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021. https://doi.org/10.1515/9781474460668

Forrest, Jennifer – Koos, Leonard R. (eds.): *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*. Albany: State University of New York Press, 2001. https://dx.doi.org/10.1353/book9031

Forrest, Jennifer (ed.): *The Legend Returns and Dies Harder Another Day: Essays on Film Series*. Jefferson, NC: McFarland, 2008.

Geraghty, Lincoln (ed.): *Directory of World Cinema: American Hollywood 2*. Bristol: Intellect Books, 2015. https://doi.org/10.2307/j.ctv36xw50s

Heinze, Rüdiger – Krämer, Lucia (eds.): *Remakes and Remaking: Concepts – Media – Practices*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2015.https://doi.org/10.1515/transcript.9783839428948

Herbert, Daniel – Verevis, Constantine (eds.): *Film Reboots*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020. https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474451369.001.0001

Horton, Andrew – McDougal, Stuart Y. (eds.): *Play It Again, Sam. Retakes on Remakes*. Berkeley: University of California Press, 1998. https://doi.org/10.1525/9780520310216

Jess-Cooke, Carolyn – Verevis, Constantine (eds.): *Second Takes: Critical Approaches to the Film Sequel*. Albany: State University of New York Press, 2010.

Klein, Amanda Ann – Palmer, R. Barton (eds.): *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in Film and Television*. Austin: University of Texas Press, 2016. https://doi.org/10.7560/309001

Lavigne, Carlen – Marcovitch, Heather (eds.): *American Remakes of British Television: Transformations and Mistranslations*. Plymouth: Lexington Books, 2011. https://doi.org/10.5771/9780739146743

Lavigne, Carlen (ed.): Remake Television: *Reboot, Re-use, Recycle*. Lanham, MA: Lexington Books, 2014.

Loock, Kathleen – Verevis, Constantine (eds.): *Film Remakes, Adaptations and Fan Productions: Remake/Remodel*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012. https://doi.org/10.1057/9781137263353

Lukas, Scott A. – Marmysz, John (eds.): *Fear, Cultural Anxiety, and Transformation: Horror, Science Fiction, and Fantasy Films Remade*. Lanham, MD: Lexington Books, 2009. https://doi.org/10.5771/9781461633433

Perkins, Claire – Verevis, Constantine (eds.): *Film Trilogies: New Critical Approaches*. New York: Palgrave Macmillan, 2012. https://doi.org/10.1057/9780230371972

Perkins, Claire – Verevis, Constantine (eds.): Transnational Television Remakes. *Continuum*, 29(5). 2015. https://doi.org/10.1080/10304312.2015.1068729

Serceau, Michel – Protopopoff, Daniel (eds.): Le remake et l'adaption, special issue of *CinemAction* 53. Paris: Telerama, 1989.

Smith, Iain Robert – Verevis, Constantine (eds.): *Transnational Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474407236.003.0001

Cikkek, tanulmányok

Behlil, Melis: „Once More with the Volume Up": Auto-remakes. In: *Hollywood Is Everywhere. Global Directors in the Blockbuster Era*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016. pp. 97–110. https://doi.org/10.1017/9789048524976.006

Bohnenkamp, Björn – Knapp, Ann-Kristin – Hennig-Thurau, Thorsten – Schauerte, Ricarda: When does it make sense to do it again? An empirical investigation of contingency factors of movie remakes. *Journal of*

Cultural Economics 39 (February 2015) no. 1. pp. 15–41. https://doi.org/10.1007/s10824-014-9221-6

Brooker, Will: Batman: One life, many faces. In: Cartmell, Deborah – Whelehan, Imelda (eds.): *Adaptations. From text to screen, screen to text*. London – New York: Routledge, 1999. pp. 185–199.

Cuelenaere, Eduard – Willems, Gertjan: Remaking identities and stereotypes: How film remakes transform and reinforce nationality, disability, and gender. *European Journal of Cultural Studies* 22 (2019) nos. 5–6. pp. 2–17. https://doi.org/10.1177/1367549418821850

Cuelenaere, Eduard: Towards an integrative methodological approach of film remake studies, *Adaptation* 13 (2020) no. 2. pp. 210–223. https://doi.org/10.1093/adaptation/apz033

Dönmez, Elif Kahraman: Let's make it American: American remakes of the British films. *CINEJ Cinema Journal* 7 (2018) no. 1. pp. 239–261. https://doi.org/10.5195/cinej.2018.221

Ďurovičová, Nataša: Translating America: The Hollywood Multilinguals 1929-1933. In: Altman, Rick (ed.): *Sound Theory Sound Practice*. New York: Routledge, 1992. pp. 138–154.

Elsaesser, Thomas: The Blockbuster: Everything Connects, but Not Everything Goes. In: Lewis, Jon (ed.): *The End of Cinema as We Know It. American Film in the Nineties*. New York: New York University Press, 2001. pp. 11–22.

Evans, Jonathan: Film remakes, the black sheep of translation. *Translation Studies* 7 (2014) no. 3. pp. 300–314. https://doi.org/10.1080/14781700.2013.877208

Hołobut, Agata – Rybicki, Jan – Stelmach, Miłosz: A statistical approach to Hollywood remake and sequel metadata. *Digital Scholarship in the Humanities* 39 (June 2024) no. 2. pp. 556–574. https://doi.org/10.1093/llc/fqae012

Hołobut, Agata – Rybicki, Jan – Stelmach, Miłosz: Quantifying the remake: A historical survey. *Journal of Adaptation in Film & Performance* 15 (2022) no. 3. pp. 211–226. https://doi.org/10.1386/jafp_00079_1

Joye, Stijn: Novelty through Repetition: Exploring the Success of Artistic Imitation in the Contemporary Film Industry, 1983–2007. In: Smith, Iain Robert (ed.): *Cultural Borrowings: Appropriation, Reworking, Transformation*. Scope: An Online Journal of Film and Television Studies, 2009. pp. 194–211.

Kelleter, Frank – Loock, Kathleen: Hollywood Remaking as Second-Order Serialization. In: Kelleter, Frank (ed.): *Media of Serial Narrative*. Columbus: Ohio State UP, 2017. pp. 125–147. https://doi.org/10.2307/j.ctv10crd8x.11

Kirkham, Pat – Warren, Sarah: Four Little Women: Three films and a novel. In: Cartmell, Deborah – Whelehan, Imelda (eds.): *Adaptations. From text to screen, screen to text*. London – New York: Routledge, 1999. pp. 81–98.

Klinger, Barbara: Once Is Not Enough: The Functions and Pleasures of Repeat Viewings. In: *Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies, and the Home*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 2006. pp. 135–191. https://doi.org/10.2307/j.ctv11hps07.9

Labayen, Miguel Fernández – Morán, Ana Martín: Manufacturing proximity through film remakes: Remake rights representatives and the case of local-language comedy remakes. *Communications* 44 (2019) no. 3. pp. 2–22. https://doi.org/10.1515/commun-2019-2058

Lecomte, Guillaume: Same Player, Shoot Again: Géla Babluani's 13 (Tzameti), Transnational Auto-

Remakes, and Collaboration. In: Cronin, Bernadette – MagShamhráin, Rachel – Preuschoff, Nikolai (eds.): *Adaptation considered as a collaborative art. Process and Practice*. London: Palgrave Macmillan, 2020. pp. 217–239. https://doi.org/10.1007/978-3-030-25161-1_11

Leitch, Thomas M.: Twice-Told Tales: The Rhetoric of the Remake. *Literature/Film Quarterly* 18 (1990) no. 3. pp. 138–149.

Lim, Bliss Cua: Generic ghosts: remaking the new „Asian horror film" In: Marchetti, Gina – Kam, Tan See (eds.): *Hong Kong Film, Hollywood and the New Global Cinema*. New York: Routledge, 2007. pp. 109–126.

Lütticken, Sven: Planet of the Remakes. *New Left Review* 25. (2004. január – február) https://newleftreview.org/issues/ii25/articles/sven-lutticken-planet-of-the-remakes (utolsó letöltés dátuma: 2024. 09. 28.)

Mancini, Marc: French Film Remakes. *Contemporary French Civilization* 13 (1989) no. 1. pp. 32–46. https://doi.org/10.3828/cfc.1989.13.1.003

Pestieau, Pierre – Ginsburgh, Victor – Weyers, Sheila: *Are Remakes Doing as Well as Originals? A Note.* http://www.crepp.ulg.ac.be/papers/crepp-wp200705.pdf (utolsó letöltés dátuma: 2024. 09. 20.)

Proctor, William: Regeneration & Rebirth: An Anatomy of the Franchise Reboot. Scope: *An Online Journal of Film and Television Studies* (February 2012) no. 22. pp. 1–19. www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2012/february-2012/proctor.pdf (utolsó letöltés dátuma: 2024. 09. 20.)

Quaresima, Leonardo: Loving Texts Two at a Time: The Film Remake. *Cinémas* 12 (Spring 2002) no. 3. pp. 73–84. https://doi.org/10.7202/000736ar

Salt, Barry: The exact remake: A statistical style analysis of six Hollywood films. *New Review of Film and Television Studies* 14 (2016) no. 4. pp. 1–20. https://doi.org/10.1080/17400309.2016.1198635

Schneider, Steven Jay: Repackaging Rage: The Vanishing and Nightwatch. *Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media* 17 (Spring 2002) pp. 47–66. https://doi.org/10.15353/kinema.vi.996

Smith, Iain Robert: „Beam Me up, Ömer": Transnational Media Flow and the Cultural Politics of the Turkish Star Trek Remake. *Velvet Light Trap* 61 (2008) no. 1. pp. 3–13. https://doi.org/10.1353/vlt.2008.0004

Sonnet, Esther: From Emma to Clueless: Taste, pleasure and the scene of history. In: Cartmell, Deborah – Whelehan, Imelda (eds.): *Adaptations. From text to screen, screen to text*. London – New York: Routledge, 1999. pp. 51–63.

Uricchio, William: Nation, Taste and Identity: Hollywood remakes of European originals. *Groniek Historisch Tijdschrift* 146 (1999) pp. 51–61.

Verevis, Constantine: Re-Viewing Remakes. *Film Criticism* 21 (Spring 1997) no. 3. pp. 1–19.

Vincendeau, Ginette. Hollywood Babel: The Multiple Language Version. *Screen* 29 (1988) no. 2. pp. 24–39. https://doi.org/10.1093/screen/29.2.24

Westerståhl Stenport, Anna – Traylor, Garrett: The eradication of memory: Film adaptations and algorithms of the digital. *Cinema Journal* 55 (2015) no. 1. pp. 74–94. https://doi.org/10.1353/cj.2015.0058

Wright, Neelam Sidhar: „Tom Cruise? Tarantino? E.T.? ...Indian!": Innovation through imitation in the Cross-cultural Bollywood Re-make. In: Smith, Iain Robert (ed.): *Cultural Borrowings: Appropriation, Reworking, Transformation*. Scope: An Online Journal of Film and Television Studies, 2009. pp. 56–76.

Tanulmányok magyar nyelven

Fábics Natália: Kortárs japán horrorfilmek amerikai remake-jei. *Metropolis* (2013) no. 1. Japán kapcsolatok pp. 46—63.

Földváry Kinga: Remake vagy adaptáció — nem mindegy? *Filmszem III.* (3013. ősz) no. 3. Az újrahasznosítás esetei: REmake/Hommage. pp. 26—34.

Loock, Katherine: A hollywoodi újrafeldolgozások. Bevezetés. *Metropolis* (2025) no. 1. pp. 8–24 https://doi.org/10.70807/metr.2025.1.1

Lubianker Dávid: Remake-esztétika: Francia rendezők kortárs amerikai önremake-jei. *Apertúra* (2022. tél) https://www.apertura.hu/2022/tel/lubianker-remake-esztetika-francia-rendezok-kortars-amerikai-onremake-jei/ (utolsó letöltés dátuma: 2025. 05. 28.) https://doi.org/10.31176/apertura.2022.17.2.4

Lubianker Dávid: Színezett klasszikusok. A kortárs magyar romantikus komédiaremake-ek nőképe és változásaik. *Metropolis* (2021) no. 1. pp. 8—28.

Lubianker Dávid: Az ismétlés formái Hitchcock és Haneke transznacionális önremake-jeiben. *Metropolis* (2025) no. 1. pp. 26–41 https://doi.org/10.70807/metr.2025.1.2.

Mátrai Titanilla: Két úr szolgái. Magányos hős Kuroszava Akira A testőrjében és Sergio Leone Egy maréknyi dollárért című filmjében. *Filmszem III.* (3013. ősz) no. 3. Az újrahasznosítás esetei: REmake/Hommage. pp. 6—25.

Szerető Benedek: Ismétlés, slashermotívumok és műfajiság három női horrorremake-ben az ezredforduló után. *Metropolis* (2025) no. 1. pp. 42–53 https://doi.org/10.70807/metr.2025.1.3.

Varga Balázs: A múlt újrajátszása, a jelen újraírása. Klasszikus vígjátékok új szereposztásban az ezredfordulós magyar remake-ekben. *Metropolis* (2025) no. 1. pp. 54–68 https://doi.org/10.70807/metr.2025.1.4.

Varga Zoltán: A félelem formái. A klasszikus és a kortárs thriller összevetése A félelem órái két verziója alapján. *Apertúra* (2005. ősz)https://www.apertura.hu/2005/osz/varga-a-felelem-formai-a-klasszikus-es-a-kortars-thriller-osszevetese-a-felelem-orai-ket-verzioja-alapjan/ (utolsó letöltés dátuma: 2025. 05. 28.)

Varró Attila: A remake-ről — avagy játszd újra, Sam! Az önző remake. *Filmtett.* https://filmtett.ro/cikk/az-onzo-remake (utolsó letöltés dátuma: 2025. 05. 28.)

Varró Attila: Magyar ugaron. A magyar interkulturális remake műfaji adaptációja. *Metropolis* (2010) no. 1. pp. 80—95.

Összeállította: Lubianker Dávid

Kritika

Önmagát író filmtörténet

LOOCK, KATHLEEN: *HOLLYWOOD REMAKING: HOW FILMS REMAKES, SEQUELS, AND FRANCHISES SHAPE INDUSTRY AND CULTURE. BERKELEY*: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 2024.

Szinte szakirodalmi közhellyé vált, hogy a remake-ek egyidősek a filmtörténettel, a jelenség mélyreható vizsgálatára ennek ellenére kevés kutatás törekedett. Gyakran túlzottan általánosító kérdésfeltevései ellenére a *Hollywood Remaking* a téma egyik legkoherensebb történeti áttekintését nyújtja.

Kathleen Loock frissen megjelent monográfiáját mindössze néhány átfogó remake-elméleti mű előzte meg. Az egyre gyakrabban készülő szerkesztett tanulmánykötetekkel szemben – mint a *Play It Again, Sam: Retakes on Remakes* (1998), a *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice* (2002), a *Film Remakes, Adaptations and Fan Productions* (2012), a *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes, and Reboots* (2016), a *Transnational Film Remakes* (2017) vagy a *Film Reboots* (2020) és a *European Film Remakes* (2021) – leginkább Lucy Mazdon francia filmek amerikai remake-jeit elemző *Encore Hollywood*ja (2000) és Constantine Verevis *Film Remakes* című, 2006-os munkája tekinthető hivatkozási alapnak. Ezek esszéisztikus elemzésekre épülő megfogalmazásmódjához képest ugyanakkor Loock kifejezett célja a jövőbeni kutatások számára irányt mutató szisztematikus összegzés elkészítése, ami elsősorban a terület eddigi eredményeit rögzíti, de új perspektívát is kínál a vizsgálatok előremozdítására.

Ez már abból is látszik, ahogy a szerző az eddigi remake-definíciókhoz képest nem(csak) „egy már elkészült film új verzióit”[1] érti a fogalom alatt, hanem az innovatív reprodukció médiaspecifikus gyakorlatát, ami létező szellemi tulajdonokból teremt új gazdasági és kulturális értéket. A különböző filmes formákat létrehozó folyamat ennélfogva egyszerre képvisel minden remake-alakváltozatot a folytatásoktól kezdve a spin-off-okon és a crossovereken át az előzményekig, melyek a repetíció és a módosítások segítségével „a múltat folytatva ábrázolják a jelent” (p. 5.). Így az általánosabb remake-értelmezés lehetővé teszi a téma tágabb kulturális szempontrendszerbe helyezését az adaptációelmélet felől érkező kutatások közeli textuális elemzéseihez képest.

A *Hollywood Remaking* továbbá nemcsak a gyakran bináris oppozíciókra épülő esettanulmányok módszereivel kíván szakítani, hanem az egyre inkább globális nézőpontot érvényesítő remake-kutatásokat is szeretné Amerika-centrikusabb irányba terelni. Hiszen a transznacionális verziókhoz képest, amelyek a kulturális kölcsönhatásokra helyezik a hangsúlyt, a hollywoodi produkciókból készült hollywoodi feldolgozások ugyanahhoz a közönséghez szólnak, mint forrásfilmjeik. Éppen ezért Loock az amerikai filmkészítés kontextusán belül érdeklődik a különböző újrahasznosítási gyakorlatok generációs aspektusai iránt, hogy a remake-ek példáján keresztül azt mutassa be, milyen kollektív identitásképző funkciókkal bírnak a különböző (pop)kulturális termékek. Ezért elsősorban arra koncentrál, hogy a produkciók miként kívánják pozicionálni magukat a filmtörténeti-kulturális térben. A hagyományos textuális összehasonlításokra épülő interpretációk nem biztosítanák kellőképpen az ehhez szükséges átfogó történeti perspektívát, így a vizsgálatok a filmek különböző paratextusaira támaszkodnak, főképp recepciótörténetük kerül részletes bemutatásra kritikák, marketinganyagok, DVD-kiadványok vagy éppen nézői levelek segítségével.

A kötet a kulturális emlékezet kérdéseire világít rá, és a „mozigenerációk” fogalmából indul ki, amely alatt Loock az egyazon kulturális termékeket, filmeket fogyasztó nemzedékeket érti, akik személyisége a közös élményeknek megfelelően hasonlóan formálódott. Ezért elsősorban olyan, diakronikusan feldolgozott történetek kerülnek elő példaként, mint többek között a *Csillag születik*, a *King Kong* és a *Testrablók támadása* filmek, amelyek számos, ugyanazon nemzeti kontextusban készült remake-et éltek már meg első alakváltozatuk óta, szemben a gyakran transznacionálisan újramesélt, gyors, szinkronikus átdolgozásokkal. Az ideológiai értelmezéseket érvényesítő elemzések tehát arra hívják fel a figyelmet, hogy miként képesek rámutatni az egyes produkciók az őket övező korok jellegzetességeire, valamint hogyan kommunikál egymással a remake-eken keresztül a jelenben tovább élő múlt és az aktuális közönség. Hiszen Loock alapján a remake-ek nemcsak a korábbi történeteket, hanem azok recepcióját és kulturális örökségét is kénytelenek feldolgozni.

1 Leitch, Thomas: Twice-told Tales: The Rhetoric of the Remake. *Literature/Film Quarterly* 18 (1990) no. 3. pp. 138–149.

A szerző ezt a jelenséget az olyan, hagyományos archiváló funkciók remake-gyakorlatokra vonatkoztatásával magyarázza, mint a tárolás, a megőrzés, a rendszerezés és a hozzáférhetőség. Az elgondolás szerint ugyanis az újramesélt történetek magukba foglalva tárolják és őrzik meg a korábbi időtlen narratívákat, rajtuk keresztül pedig a filmes múltat az utókor számára. A remake-elésre való kiválasztás ráadásul kánonképző funkcióval is bír, mivel ez bizonyos művek privilegizálását jelenti másokkal szemben, míg a hozzáférhetőség például olyan házi videós kiadásokban érhető tetten, amelyek egy-egy remake megjelenésekor az eredeti filmet is belecsomagolják az adott kiadványba. A remake-készítők azonban nem pusztán felhasználják és kurátorokként gondozzák a filmtörténeti inspirációkat, reprodukcióik a változó kulturális miliőhöz idomulnak, így az új ideológiai normáknak megfelelő kritikai átértelmezésekre is lehetőséget adnak.

A női *Szellemirtók*hoz, az *Ocean's 8: Az évszázad átverés*hez és a *Csaló csajok*hoz hasonló „gendercserés" remake-ek trendjének bemutatása mégsem bizonyítja meggyőzően, hogy a kultúra önmagáról gondolkodása és a mozigenerációk saját identitásfelfogása szempontjából meghatározó jelentőséggel bírnának a különböző feldolgozások. Hiszen általánosan kijelenthető, hogy minden művészeti alkotás az adott korszak jellegzetességeit tükrözi. A remake-ek mindössze expliciten képesek dokumentálni az esetleges változásokat, szembesíteni az egykori domináns ideológiai vonásokat az új hatalmi struktúrákkal. A kreatív művészi átértékelések gyakorlata ráadásul ellentmondásban áll az ismétlésen keresztül legitimált és fenntartott korábbi történetsémák trendjével, amelyek az egyre népszerűbb nosztalgiafranchise-okat határozzák meg. Ezek lényege ugyanis Hollywood múltjának újra relevánssá tétele és korábbi identitásának megőrzése az egyre gyorsabban változó világban.

Loock ezt a remake-eket övező ambivalenciát — ami abból fakad, hogy a jelenség az ismétlések mellett az újdonságokra épül — az időtlenség és a korhoz kötöttség egyidejű érvényesüléseként fogalmazza meg, a generációkon átívelő produkciókban rejlő marketingpotenciált pedig az ebből adódó mozigenerációs identitáskrízisek feloldására képes trendként értelmezi. Ezt az álláspontot csupán a gazdasági trendek változása felől mutatja be, míg a mozigenerációkat övező társadalmi jelenségek részletezésének hiányában nem derül ki, hogy miért preferálja a kortárs közönség a múlt nosztalgikus feleleventését célzó feldolgozásokat az aktuális korszellemhez igazított ideológiai újraértelmezésekkel szemben. Pedig a kötet következtetései alapján ez utóbbi gyakorlat lenne képes a közönség tényleges identitásváltozására reflektálni, ahogy azt többek között Anat Zanger is bemutatja[2] a különböző remake-láncok eltérő elemei során folyamatos karakterváltozásokon áteső visszatérő szereplők és archetípusok vizsgálatán keresztül, vagy Carolyn Durham[3] és Lucy Mazdon is elemzik[4] a francia filmek nemzeti jellegzetességeihez képest a belőlük készült amerikai remake-ekben érvényesülő identitásváltozások kapcsán.

Mindazonáltal a *Hollywood Remaking* mozigenerációs azonosságtudatának mibenlétét nem fejti ki részletesen, Loock helyette többpólusú történeti áttekintést kínál egy átfogó kulturális és gyártási szempontokat érvényesítő remake-történet megalkotása érdekében, amelyen keresztül az vizsgálja, hogyan változtak a remake-trendek Hollywood fennállása során. A könyv három nagy fejezete ráadásul más-más nézőpontból közelít ehhez: az első a remake-elmélet fejlődését taglalja, a második a megszokott értelemben vett remake-ek, a harmadik pedig elsősorban a folytatások és más remake-variánsok, többek között a rebootok és a crossoverek mentén meséli újra a filmtörténetet. Ez a kategorizáció rámutat az eltérő remake-formátumok közötti távlati különbségekre a filmtörténeti fordulópontok tükrében — hogy bizonyos innovációk, mint a hangosfilm megjelenése a technikai fejlődésre támaszkodó hagyományos ismétlésformáknak kedveztek, az 1948-as Paramount-döntés ellenben visszaszorította a stratégiai jelentőségüket vesztett B filmekként készült remake-eket, míg a televízió elterjedése a szeriális ismétlődésen alapuló gyakorlatokat hívta életre — megkérdőjelezhető válik a tág remake-definíció alkalmazása, miközben a fogalom egy más tulajdonságokkal bíró, szűkebb alkategória megnevezéseként is használatos.

2 Zanger, Anat: *Film Remakes as Ritual and Disguise. From Carmen to Ripley*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

3 Durham, Carolyn A.: *Double Takes: Culture and Gender in French Films and Their American Remakes*. Hanover—London: University Press of New England, 1998.

4 Mazdon, Lucy: *Encore Hollywood: Remaking French Cinema*. London: BFI, 2000.

A kötet hiánypótló kvantitatív megközelítése ráadásul ellentmond a hasonló adathalmaz-alapú kutatások eddigi eredményeinek, amelyek konszenzusos álláspontja szerint az évente készült remake-ek száma a hangosfilmkorszakba lépéskor volt a csúcson, majd a nyolcvanas évektől kezdve ugrott meg ismét. Loock ehhez képest egy, a korábbiaknál jelentősebb, nagyjából hatezerötszáz remake-ből álló korpusz alapján egy folyamatosan csökkenő tendenciáról ír, ami valószínűleg a filmcsoport kevésbé egyértelmű lehatárolásából adódik. Loock tág remake-definíciója miatt ugyanis nem evidens, hogy mit ért korábbi hollywoodi filmeken alapuló új hollywoodi filmek alatt, és pontosan milyen alkotások tartoznak ebbe a halmazba. Ha például egy transznacionális amerikai változatból készül újabb hollywoodi feldolgozás, mint *A hét mesterlövész* esetében, akkor a közvetlenül megelőző vagy az eredeti produkció tekinthető forrásnak? Illetve ugyanez a kérdés merül fel az irodalmi műveken alapuló többszörös újraadaptációk kapcsán is.

Agata Hołobut, Jan Rybicki és Miłosz Stelmach közös tanulmánya[5] azzal a lehetséges magyarázattal szolgál a remake-ek kortárs népszerűségére, hogy míg a harmincas-negyvenes években főképp B filmekként készült gyors feldolgozásokat mutattak be, addig a kortárs filmkultúrában presztízsprodukciókként dolgozzák fel a múlt nagy sikereit. Loock ezt a hipotézist igazolja történeti áttekintésével, kiegészítve az ismétlés módszereit érintő változások magyarázatával. A *Hollywood Remaking*ben alkalmazott remake-definíciónak megfelelő produkciók évenkénti számának csökkenésével párhuzamosan ugyanis az látszik, hogy a hagyományos remake-ekkel szemben arányaiban egyre inkább a folytatások, a spin-offok és a crossover filmek dominálnak. Loock ezek közül is a szerialitásra épülő blockbustersorozatokat emeli ki, mint a *James Bond* és *A majmok bolygója* szériák, amelyek segítségével a kulturális reprodukció ideális modelljéül szolgáló örökfranchise-ok jöhetnek létre.

Az ismétlődések ezzel párhuzamosan zajló moduláris jellegzetességeinek új intertextuális élményéről azonban kevés szó esik, noha ezek az egymásra épülő, átjárható, mégis önálló epizódokból felépülő filmuniverzumok adnak lehetőséget a franchise-nosztalgiát nem felülírva, párhuzamos kánonokat alkotva megjeleníteni különböző szerzői víziókat és adott narratívák teljes újraértelmezéseit, a kontinuitásnak való megfelelés terhe nélkül. Loock lineáris multiplicitásként hivatkozik erre a jelenségre, ami az örökfranchise-okhoz hasonlóan teremt a repetíciónak és a variációknak köszönhetően „új múltakat" a jelenben a jövő számára, elmosva a mozigenerációs határokat a rajongók körében. Ez az elképzelés azonban éppen a popkultúra által formált nemzedéki hovatartozástudat kialakulásának mond ellent, ami a könyv központi fogalma, ráadásul a kelet-német születésű szerző személyes motivációjaként is szolgál a kutatáshoz, hiszen Loockot a személyesebb hangvételű előszó tanúsága szerint a berlini fal leomlása utáni kultúrsokk hatására kezdte el foglalkoztatni intenzíven a nyugati kultúra, a kulturális memória és ezek identitásformáló hatásai.

A *Hollywood Remaking* kötet úgy válik a remake-jelenség átfogó történeti áttekintésévé, hogy a szöveg maga is a remake-gyakorlatra jellemző megoldásokkal él; nemcsak azért, mert számos fejezete jelent már meg korábban önálló publikációként, hanem az egyes részek is hasonló filmtörténeti összefoglalásokkal szolgálnak más-más nézőpontból újramesélve, miközben Loock munkája a szintén remake-elmélettel foglalkozó kutató, Daniel Herbert *Film Remakes and Franchises* című monográfiájának tematikáját és felépítését veszi át. Ennek köszönhetően alapossága ellenére a *Hollywood Remaking* is a témájául szolgáló jelenséget érő leggyakoribb kifogások mentén kritizálható: az eredeti megközelítésmód hiánya, az időnként túlságosan homogén meglátások és általános következtetések miatt.

Lubianker Dávid

5 Hołobut, Agata – Rybicki, Jan – Stelmach, Miłosz: Quantifying the remake: A historical survey. *Journal of adaptation in film & performance* 15 (2022) no. 3. pp. 211–226.

Szerzőink

Katherine Loock

Filmtörténész, kultúrakutató. Az amerikai tanulmányok és médiatudományok professzora a Leibniz Egyetemen, Hannoverben, valamint az Emmy Noether kutatócsoport („Hollywood Memories") igazgatója. Főbb munkái: a *Kolumbus in den USA* (Transcript-Verlag, 2014) című könyv szerzője, a *Film Remakes, Adaptations, and Fan Productions* című könyv társszerkesztője (Constantine Verevisszel, Palgrave Macmillan, 2012). Számos tematikus folyóirat-különszám szerkesztője: Serial Narratives (LWU: Literatur in Wissenschaft und Unterricht, 2014), Exploring Film Seriality (Film Studies, Frank Krutnikkal, 2017) és American TV Series Revivals (Television & New Media, 2018). Új könyve, a *Hollywood Remaking: How Remakes, Sequels, and Franchises Shape Industry and Culture* 2024 márciusában jelent meg a University of California Press kiadásában.

Lubianker Dávid

1997-ben született Budapesten. 2019-ben szerzett szabad bölcsész alapszakos diplomát az ELTE BTK-n, filmelmélet és filmtörténet szakirányon. 2021-ben végzett az ELTE BTK filmtudomány mesterszakán. 2019-ben a diákzsűri tagjaként vett részt a 16. Verzió Nemzetközi Emberi Jogi Dokumentumfilm Fesztivál szervezésében. Jelenleg az ELTE BTK Film-, Média- és Kultúraelméleti Doktori Programjának hallgatója. Kutatási területe az amerikai transznacionális (ön)remake jelensége. Kritikái és tanulmányai többek között a *Filmvilág* és a *Metropolis* folyóiratokban, valamint az *Apertúra Magazin* és az *Új Bekezdés* online felületein jelentek meg.

Szerető Benedek

2024-ben végzett az ELTE-BTK szabad bölcsészet alapszakán film specializáción. Érdeklődési köreibe tartozik a feminista és a pszichoanalitikus filmelmélet, a gótikus marxizmus és a horror műfaj története és elmélete.

Varga Balázs

1970-ben született Budapesten. Az ELTE BTK-n diplomázott történelem—népművelés szakon. Ugyanitt, a Társadalom- és Gazdaságtörténeti Doktori Programon, 2008-ban szerzett PhD-fokozatot. 1993 és 2007 között a Magyar Nemzeti Filmarchívum munkatársa volt. 2007 óta az ELTE BTK Művészetelméleti és Médiakutatási Intézetének munkatársa. A *Metropolis* alapító szerkesztője. 1991 óta jelennek meg írásai magyar filmtörténetről és kortárs filmről különböző magyar és nemzetközi folyóiratokban és tanulmánykötetekben. Kutatási területe a kortárs magyar és kelet-európai film. Könyvei: *Final Cut – A tankönyv*, 2013.; *Filmrendszerváltások. A magyar játékfilm intézményeinek átalakulása 1990–2010*, 2016.

A Metropolis hivatkozási rendje

Kérjük minden szerzőnket és fordítónkat e hivatkozási rend betartására.

1. Bibliográfiai adatok

A. Folyóirat esetén:

Szerző: Cím. *Folyóiratcím* évfolyam (év) Szám. Oldalszám.

Pl. Polan, Dana: Cinéma 1: L'Image-mouvement. *Film Quaterly* 18 (1984) no. 1. pp. 50–52.

Külföldi szerző esetén a vezetéknév áll elöl: Deleuze, Gilles.

Összevont számok esetén a **no. 1.** helyett **nos. 1–2.** áll.

Ha az évfolyamból és a számból nem derül ki egyértelműen a megjelenés időpontja (hónap, évszak), akkor azt a zárójelen belül kell jelezni: Reader, Keith: The Scene of Action is Different. *Screen* 28 (Summer 1987) no. 3. pp. 98–102.

Ha a folyóirat nem jelöli meg az évfolyamot, hanem folytonosan számozza az egyes számokat, akkor az évfolyam értelemszerűen kimarad: Deleuze, Gilles: Fragment d'un texte inédit. *Cahiers du cinéma* (Déc. 1995) no. 497. p. 28.

Napilap esetén az évfolyam és a szám megjelölése nem szükséges, a kiadás dátuma a zárójelben szerepel: Daney, Serge: Nos amies les images. *Libération* (1983. 10. 03.) p. 31.

B. Könyv esetén:

Szerző: *Cím*. Város: Kiadó, évszám.

Pl. Buydens, M.: *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze.* Paris: Vrin, 1990.

Külföldi szerző esetén a vezetéknév áll elől: Deleuze, Gilles.

Többkötetes mű esetén a köteteket római számokkal jelöljük, a kötet szó vagy annak bármilyen nyelvű rövidítése (Vol, Tom) nélkül. Nichols, Bill (ed.): *Movies and Methods. II.* Berkeley: University of California Press, 1985.

C. Tanulmánykötet esetén:

Szerző: Cím. In: Szerkesztő (ed.): *Kötetcím*. Város: Kiadó, évszám. Oldalszám.

Pl.: Bogue, Ronald: Wird, Image and Sound. In: Bogue (ed.): *Mimesis in Contemporary Theory.* Philadelphia: John Benjamins, 1991. pp. 77–97.

Külföldi szerző, fordító vagy szerkesztő esetén a vezetéknév áll elöl: Deleuze, Gilles.

Ha egy kötetnek több szerkesztője van, akkor **(ed.)** helyett **(eds.) áll.** Pl. May, Todd: Difference and Unity in Gilles Deleuze. In: Boundas, Constantin – Olkowski, Dorothea (eds.): *Deleuze and the Theater of Philosophy.* New York–London: Routledge, 1994. pp. 33–50.

Amennyiben az adott cikk, kötet vagy fejezet DOI azonosítóval rendelkezik, a DOI számot kérjük feltüntetni a hivatkozásban!

2. Szövegközi hivatkozások

Az idézett szövegek idézőjel között, kurziválva jelennek meg, a főszöveggel folytatólagosan (tehát nincs új sor és szűkebb margó). A címeket (filmcímek, könyvek) idézőjel nélkül kérjük kurziválni. Az idézett szövegek helyét minden esetben lábjegyzetben (nem a főszövegben) kérjük megjelölni, feltüntetve az idézet oldalszámát, valamint a fordítót.

Pl. Godard, Jean-Luc: *Introduction à une (véritable) histoire du cinéma.* Paris: Albatros, 1980. Magyarul ld. Bevezetés egy (valódi) filmtörténetbe. (ford. Pacskovszky Zsolt) *Metropolis* 1(1997) no. 1. pp. 38–44. id. h. p. 38.

A szövegben korábban már hivatkozott könyvészeti adatoknál az újbóli hivatkozás esetében csak a szerző vezetéknevét, a főcímet, illetve az oldalszámot kell feltüntetni.

A rövidítések mindig kisbetűvel állnak: **cf.**, **ibid.**, **pp.** stb. Kivétel: **In:**. Az oldalszámokat és a korábban feltüntetett könyvekre a hivatkozást a bevett latin rövidítésekkel jelöljük: **ibid.**, több oldal esetén **pp. 45–46.**, egy oldal esetén **p. 4.**

Ha egy szöveg korábban megjelent magyarul, akkor azt a magyar szöveget kell idézni, kivéve ha a szerző nyomós okkal használja a saját fordítását. A magyar kiadás adatait ebben az esetben is kérjük a fordító nevével együtt feltüntetni.

A hiányos hivatkozásokat kénytelenek vagyunk kihagyni.

METROPOLIS

Vol. 29. no. 1.

Editorial board:
Yvette Bíró
Gábor Gelencsér
Tibor Hirsch
András Bálint Kovács

Editors:
Beja Margitházi
Györgyi Vajdovich
Balázs Varga
Teréz Vincze

Editor of present issue:
Balázs Varga
Dávid Lubianker

Proofreader:
Vanda Cseh

Editorial assistant:
Helén Jordán

Contanct information:
1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.
Tel.: 06-20-483-2523
(Helén Jordán)
E-mail: metropolis@metropolis.org.hu
www.metropolis.org.hu

Editor-in-chief:
Györgyi Vajdovich

Contents

Film remakes

6 **Introduction to the Film Remakes issue**

8 *Katherine Loock::* **Hollywood Remaking. Introduction**

26 *Dávid Lubianker:* **Forms of Repetition in the Transnational Auto-Remakes of Hitchcock and Haneke**

42 *Benedek Szerető:* **Repetition, Slasher Motifs, and Genre cCnventions in Three Female Horror Remakes after the Turn of the Millennium**

54 *Balázs Varga:* **Replaying the Past, Rewriting the Present. Classic Comedies Recast in Hungarian Millennial Remakes**

69 **Film Remakes – Selected bibliography**

Review

74 Dávid Lubianker: **Film History That Writes Itself.**
Kathleen Loock: Hollywood Remaking: How Films Remakes, Sequels, and Franchises Shape Industry and Culture.

79 **Authors**

Metropolis is published by
Kosztolányi Dezső Cultural Foundation
Managing director: Balázs Varga

Design by Regina Szász and András Szabó Hevér
Cover design: Atelier DTP and Design Ltd.
printed by Impressio-Correctura Ltd.

ISSN 1416-8154