

## Földváry Kinga

### *Remake vagy adaptacio - nem mindegy?*

A napokban éppen a Stephen King regénye alapján kszulo *Carrie* remake-tol volt hangos a sajtó, melyet Chloé Grace Moretz s Julianne Moore főszereplésével október második felében mutatnak be az Egyesült llamokban. A 2011-ben bejelentett film az eredeti regény harmadik feldolgozása, de a marketing anyagok szerint a forgatókönyv jóval közelebb maradt King regényének eredeti szovegehoz, mint a korábbi verziók. De ha már a remake megnevezést használó cikkek is megjegyzik, hogy a forgatókönyvek között vannak számottevő különbségek, akkor akár egy negyedik film is beállhat a sorba: az 1976-os mozifilm és a 2002-es TV-változat között 1999-ben *Düh: Carrie 2* címen készült még egy film. Ez utóbb valójában a *Carrie*-történet folytatása, melynek alkotói között a karakterek megformalojakent szintén szerepel Stephen King, de a cselekmény rövid, egy mondatos összefoglalása bármelyik *Carrie*-változatra ráhúzható: ugyanúgy egy iskolai közösségből kirekesztett tinédzser telekinetikus erejével elkovetett verfurdorol szól. Mint azt a film alkotói is elismerik, és a címmel, valamint a regényírónak a stablistaban feltüntetett nevével bátran vállalják: ez a film sem jöhetett volna létre az előzmény-szöveg nélkül, valójában mégis az első film az, amelyhez kapcsolódik, amelyiknek képi világát, atmoszféráját, cselekményét vissza akarja idézni. Ennek kapcsán pedig talán érdemes elgondolkodni azon, hogy egyáltalán mitől lesz egy film remake, hogyan tudjuk definiálni ezt a mindannyiunk által gyakran használt, keszben kapott és késznek elfogadott, de világosan mégse meghatározott fogalmat – valamint azt a kérdést sem haszontalan körüljárni, hogy az adaptációk elméletébe és gyakorlatába hol, mely pontokon illeszthető bele ez a saját megnevezéssel, de kissé bizonytalan identitással rendelkező kategória.

A filmtörténetet szemlélve természetesen konnyu felismerni, hogy a remake-ek életre hívója az esetek jelentős részében az üzleti szempont volt; ha már van egy jól bevált forgatókönyv, egy jól csengő cím, egy gyesen szszerakott történet, akkor miért kockáztassunk annyit az újjal? A legfrissebb technikai ujjasok bevetésével újra lehet forgatni a filmet kettő helyett három dimenzióban (lásd *Titanic*), animált helyett lo szereplokkel (lásd *101 kiskutya*), vagy aktualizálható a cselekmény történelmi-politikai szempontból, és átkerülhet a koreai háborúból az öböl-háború politikai kontextusába (lásd *A mandzsúriai jelölt*), hogy csak néhány példát említsünk. Az alabbikban viszont elsősorban nem ennek a gyakorlati szempontnak a felterkepezesevel, vagy a szégyentelen, minden rókáról hét bort lenyuzo stúdiók leleplezesevel szeretnék foglalkozni – ezt már sokan és sokszor megtették – hanem azzal,

hogy minden elméletalkotási kísérlet ellenére bármely adott film befogadásának során van-e egyáltalán jelentősége a remake fogalmának, és ha igen, akkor mennyiben különbözik a fogalom használati értéke magának az adaptációnak a fogalmától és befogadói érzékelésétől.

Ha megvizsgáljuk, mit mond az adaptációelméleti szakirodalom a remake fogalmáról, akkor az első meglepetés az lehet, hogy meglepően keveset – mindössze az utóbbi másfél évtizedben jelent meg néhány kötet a témában, de az általános adaptációelméleti monográfiák és esszégyűjtemények egy része egyáltalán nem is említi a kérdést, vagy legfeljebb futó utalások formájában. José Ángel García Landa például két Shakespeare-adaptáció kapcsán elmélkedik a kánonban különféle státusszal rendelkező szövegek adaptációjáról. A remake-jelenséget így foglalja össze: „vonatkozási pontjuk a korábbi film, nem pedig a regény vagy dráma, melyen az a film alapult. A remake-ek általában vagy látványos kasszasikert hozó filmekre, populáris irodalomra, vagy mítoszokra fókuszálnak.”<sup>1</sup> A fentiekből Landa számára logikusan következik, hogy klasszikus művek alapján készült újabb adaptációkat még akkor sem nevezhetünk remake-nek, ha azok nyilvánvalóan utalnak korábbi filmekre, ahogy Kenneth Branagh az *V. Henrikben* és később a *Hamletben* is egyértelműen megidézi Laurence Olivier ikonikus filmjeit, mivel ezeknél a klasszikus forrásoknál az eredeti szöveg az a megkerülhetetlen viszonyítási pont, amihez minden egyes filmalkotást mérünk. Véleményem szerint azonban az érvelés, bár sok szempontból van alapja, csak komoly fenntartásokkal, illetve számos kivétellel tekinthető érvényesnek. Egyfelől egyre kevesebb olyan klasszikus szöveg létezik, amely egy egészen szűk szakmai rétegtől eltekintve bármilyen közönség számára adottnak, ismertnek, akár felismerhetőnek, tehát viszonyítási pontnak tekinthető; Shakespeare életművéből, bármilyen szentségtörésnek hat is ez a megállapítás, 2013-ban már legfeljebb a *Hamlet*, és esetleg a *Rómeó és Júlia* tartozhat ide. Másfelől Jane Austen szövegei nagyon gyakran válnak másodlagossá a belőlük készült filmadaptációkhoz képest – egy újabb *Büszkeség és balítélet* adaptációt hiába próbálnak az alkotók önálló, független filmként bevezetni: a műfaj törzsközönsége általában olyan komoly filmszöveg-ismerettel rendelkezik, hogy óhatatlanul is az 1995-ös BBC-adaptációhoz fogja hasonlítani az új változatot (illetve szövegismerettel is csupán a BBC-adaptáció nyomán, és ahhoz képest másodlagosan rendelkezik).

Valamivel árnyaltabbnak tűnik az Andrew Horton és Stuart Y. McDougal által szerkesztett *Play it Again, Sam: Retakes on Remakes* című 1998-as kötet előszava, ahol a szerkesztők Edward Branigan narratíva-definíciójával játszva így fogalmazzak: „a remake olyan különleges séma, mely korábbi narratívákat

---

<sup>1</sup> José Ángel García LANDA, *Adaptation, Appropriation, Retroaction: Symbolic Interaction with Henry V = Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*, ed. Mireia ARAGAY, Amsterdam, Rodopi, 2005, 181-99, 184. (minden idézet saját fordításom)

és tapasztalatokat jelenít meg újra, és egyúttal magyaráz is azáltal, hogy azokat új időkeretben és változó befogadói pozíciókból szemléli”<sup>2</sup>. Ezért tehát Horton és McDougal kifejezesevel élve a remake-et nem csupán egyszerre nézzük és olvassuk (mint egyébként bármely filmet), vagyis az elsődleges, akár naivnak is nevezhető filmélmény mellett a narratíva értelmezését, logikai és ok-okozati kapcsolatok, utalások, ellentmondások feldolgozását is végezve, hanem mindezt még egy réteggel egészítjük ki: a befogadás élményét folyamatosan árnyalja a filmnek a korábbi muvel váló viszonya, mely szintén folytonos értelmezési kísérletet és erőfeszítést igényel a néző reszerolel.

A fogalom valódi keplekenysegere, a remake-jelenség hátterében meghúzódó többszereplős rendszerre talán leginkább Constantine Verevis 2006-os *Film Remakes* című monográfiája hívja fel a figyelmet. Verevis a remake-alkotás folyamatát egyszerre rugalmas folyamatként és komplex helyzetként írja le, melyet „a gyártók, a kritikusok és a nézők egymással összefonódó szerepei és gyakorlata tesznek lehetővé, de egyúttal korlátozzák is”<sup>3</sup>. Ennek a párbeszédnek tudatában írja le szisztematikusan mindazokat az elméleti és gyakorlati kérdéseket, melyek segíthetnek a remake mint jelenség, valamint az egyes remake-ek mint mualkotasok vizsgálatában. Bevezető fejezetében részletesen számba veszi a korábbi szakirodalom taxonómiai kísérleteit, és a könyv egésze rendkívül árnyaltan vizsgálja, kellő pontokon fenntartásokkal is kezeli a remake fogalom használhatóságát, bár konklúziójában visszatér ahhoz a kiindulási feltevéshez, hogy a remake valamiért sajátosan filmes jelenség (pedig már korábban is felvetette annak problémáját, hogy akár a zenei slágerek, akár más muvészeti agok egymást idéző ujrafeldolgozasai lényegüket tekintve ugyanezt teszik, mint a mozgóképes remake-ek).

Véleményem szerint azonban a remake fogalmát és lényegét leginkább az a tény teszi képlékennyé, amire Verevis szintén utal futólag, és ami tulajdonképpen az adaptációkkal és azok elemzesevel hasonlóan bizonytalan kategóriába sorolja ezt a típusú múlt-idéző műfajt: a befogadói oldal ismereteinek sokszínűsége. A remake kifejezésnek valójában ugyanúgy nincs értelme, mint az adaptációnak sem, illetve pontosan csak ugyanolyan feltételek teljesulese eseten van: amennyiben a néző ismeri az úgynevezett forrasmuvet (de azt, és csak azt ismeri, tehát a remake esetenben azt a film-előzményt, amire az új változat vissza kíván utalni – és ezt az előzményt a néző (is) fontosabbnak, meghatározóbb jelentőségűnek érzi, mint például egy szöveges eredetit, vagy ugyanannak a szövegnek más filmváltozatát). Hiába utal még a stáblista is Richard Condon regényére *A mandzsúriai jelölt* 2004-es változatánál: ha a regényt nem ismeri a néző, akkor nem tudhatja, hogy a történet eredetileg is

<sup>2</sup> Andrew HORTON, Stuart Y. McDUGAL, *Introduction = Play it Again, Sam: Retakes on Remakes*, eds. Andrew HORTON, Stuart Y. McDUGAL, Berkeley, University of California Press, 1998, 2.

<sup>3</sup> Constantine VEREVIS, *Film Remakes*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006, vii.

az Öböl-háborúról szolt-e (ha tudja, hogy 1959-ben íródott, akkor sejtheti, hogy nem), vagy az 1962-es változatot nézve sem lehet abban biztos, hogy nem második világháborús történetet forgatott-e újra a stúdió a koreai háborúra aktualizálva. A stáblista és egyéb külső szövegek, extratextuális utalások megtekintése nélkül (márpedig tudjuk, hogy csak a legelszántabb filmrajongók ülik végig a teljes stáblistát) pedig egész egyszerűen nem létezővé tehető az adaptáció vagy remake ténye, legalábbis a néző pusztán az általa ismert és felismert információt fogja elraktározni a műalkotással kapcsolatban. A különbség tehát valójában meghatározóbb a befogadói oldalon: ha tudatában van a néző annak a rétegnek, mely a műalkotás létrejötténél szerepet játszott, akkor értelemszerűen ehhez fogja viszonyítani a filmet, akár korábbi filmről, akár szöveges előzményről van szó. Ha viszont nem tud az előzmény létéről, vagy hiába tud, de konkrét szöveg- vagy filmismerettel nem rendelkezik, akkor számára a film nem lesz sem adaptáció, sem remake, hanem csupán az adott alkotói gárda legújabb alkotása, vagy akár önálló, önmagában értékelhető mű.

A remake-jelenség kudarcára kiváló példa a brit Ealing Stúdiók egyik nagyhatású filmje, a fekete komédiaként helyenként már-már az abszurd határát súroló *The Ladykillers* (1956, rendezte Alexander McKendrick; főszerepben Alec Guinness, Peter Sellers, stb), mely magyarul *Betörő az albérlőm* címmel került be a köztudatba, majd 2004-ben újjáéledt a Coen testvérek rendezésében. Mivel a film forgatókönyvének nincsen semmilyen publikált irodalmi szöveg-előzménye (állítólag a forgatókönyvíró, William Rose álmában született meg a történet, amit utána csak le kellett jegyeznie), ezért itt nyilvánvaló, hogy nem beszélhetünk irodalmi adaptációról, csupán a forgatókönyvnek, illetve magának a filmnek az újrafelhasználásáról. Az azonos cím már a film bemutatása előtt egyértelművé tette, hogy az alkotók elismerik a korábbi mű létét és hatását, sőt, tisztelegnek az előtt; ettől függetlenül, a másolás semmiképpen nem nevezhető szolgainak. A cselekmény azonossága csupán a történet lecsupaszított vázán érhető tetten, bár ott nyilvánvalóan – és mivel thriller-paródiáról, vagy fekete komédiáról van szó, a titokzatosság, a nyomozás, a versenyfutás az idővel, stb. mind olyan műfaji elem, ami felülírja esetleg a mű egyéb tulajdonságai alkotta benyomást. Az újraalkotásra szánt mű kiválasztása nyilvánvalóan nem véletlenszerűen történt; a Coen testvérek eddigi életművében valójában nagyon hasonló dolgok történtek: egy-egy ismert műfaj határainak feszegetése, paródia-szerű felidézése, ami a *Ladykillers* esetében mind jelen volt már 1955-ben is. A kudarc, vagy legalábbis a Coen testvérek karrierjében meglepően szerény siker oka talán éppen az lehetett, hogy az eredeti filmhez viszonyítva nem volt olyan irány, ahol a határokat át lehetett volna már hágni, mivel Alexander Mackendrick filmje is már a műfaj és a nézői elvárások felrúgására épült. A Coen testvérek filmjére vonatkozó kritika részben ugyanezt fogalmazta meg: a gyenge teljesítményt annak tudták

be, hogy a filmre nem sikerült ratenniuk saját alkotói kezjegyuket, talán mert túlságosan hűségesek voltak az eredetihez.

Ha viszont ezt a kritikai állasponot vizsgáljuk meg, ebből nyilvánvaló, hogy a kritikusok szerint hűség kizárólag a cselekményen érhető tetten, hiszen lényegében minden más megvaltozott az új filmben. Az eredetileg az ötvenes évek Angliájában, azon belül is Londonban játszódó cselekményt a Coen testvérek a huszadik század végi Amerikába, egy Mississippi-állambeli kisvárosba helyezik, ahol a helyi közösség túlnyomórészt afro-amerikai származású, és a film fő atmoszféra-teremtő eszköze éppen a templomi közösség lehangoló gospel-éneke. Ezzel párhuzamosan a társadalmi kontextus is megvaltozik: Mrs Wilberforce, az idős angol hölgy, aki még emlékszik Alexandra királyné halálára, és életének legfontosabb eseménye a délutáni teázás barát-noivel, az amerikai változatban elkötelezett templomba járó Marva Munson, a protestáns Bob Jones Egyetem támogatója, aki természetesen a teát is felekezeti testvéreivel fogyasztja, miközben dicsőítő énekeket hallgat.

Az 1955-os Mackendrick-filmben a fekete komédia abszurditása részben abból születik meg, hogy hiába a géniusz, hiába a mindenre elszánt bűnözők és a zseniálisan kivitelezett terv, ahol minden váratlan helyzetre van higgadt megoldás – nem hiába Marcus Professzor a vállalkozás lángelméje – egészen addig, amíg egy apró malor következményeit már csupán gyilkossággal lehetne elrendezni, de erre egyik bűnöző sem hajlandó. A thriller műfajának paródiája tehát elsősorban szerkezeti, és különösen nem a fő narratíva valóságosságát ássa alá a film, hanem az emberi, sőt, kisemberi tényező bevonásával teszi lehetetlenné, hogy a szereplők valódi hőssé, a hétköznapi létből kiemelkedő, cselekedni képes heroszá váljanak. A karakterek hierarchiája nyilvánvaló, a köztük levő intellektuális, motivációs és jellembeli különbségek szórakoztatóan furcsa kompániát alakítanak ki az össze nem illo, de mégis együttműködő társaságból, és ebben a dialógus jellemrajzoló ereje elsődleges szerepet kap. Szereplők és cselekmény egysége azonban soha nem bomlik meg, és ahogy Thomas Sobchack is megfogalmazza a műfaji film klasszicitásának lényegét: ami az első jelenetben, az expozícióban megjelenik a film elején, annak mind jelentősége lesz a záró jelenetben is.<sup>4</sup>

A szereplők megvaltozott háttérével értelemszerűen a teljes dialógus is megvaltozott; bár a 2004-es film feltunteti az 1956-ban BAFTA-díjas, majd 1957-ben Oscar-díjra jelölt forgatókönyv szerzőjét, William Rose-t, nem is csak a záró stablistában, hanem már a film elején, közvetlenül a cím után – valójában egyetlen mondat sem került át az eredeti forgatókönyvből a 2004-es szövegbe. A Coen-vígjátéknak a kritikusok által legtöbbször kiemelt erénye például a Tom Hanks által alakított professzor barokkos nyelvhasználata, a bűnöző-géniusz kis híján értelmetlenségig bonyolított, minden nyelvi

<sup>4</sup> Thomas SOBCHACK, *Genre Film: A Classical Experience = Film Genre Reader II* ed. Barry Keith GRANT, Austin, University of Texas Press, 1995, 103-114, 107.

és retorikai eszközt felvonultató, szinte lehengető erejével a nonszensz határát súroló beszédmodj. Ezzel párhuzamosan minden egyes karaktert ugyanígy jellemeznek a saját nyelvi megnyilatkozásai, a debilbe hajlóan ostoba focista félszavai ugyanúgy, mint a nagy (és mocskos) szájú fiatal fekete rapper zagyva locsogása. Ahol mindez viszont a célon is túllőtt, az a cselekmény egysége, mivel a film első pillanatától kezdve az abszurdba hajló dialógusról valószínűleg hihetetlen, hogy kommunikációs célokra, egyáltalán, bármilyen információ közvetítésére alkalmas. Ha pedig a műfaj, akár az eredeti fekete komédia, akár az abban parodizált bűnügyi film szabályait és határait minden ponton áthágjuk, akkor kérdés, hogy mi marad – de a feszültség semmiképpen nem tart ki az egyébként nem túl hosszú film végéig sem.

Mint a *Ladykillers* ötletgazdag, de ihletlen átdolgozása is bizonyítja tehát, a remake mint gondolat, mint inspirációs forrás, vagy akár mint reklámfogás nem feltétlenül a siker záloga: ha az elvárások túl nagyok (vagy nem világosak), akkor éppen a film másodlagos volta miatt érheti kritika az alkotókat. Mindannyian tudjuk, mennyire paradox ez a helyzet, hiszen az új cselekmény és eredeti ötlet mint olyan szinte nem létezik, de mégis nem múló elvárás, miközben az ismert és megszokott, a kipróbált és bizonyított formulák sikerét éppen saját feledékenységünkkel és műveletlenségünkkel ássuk alá, ennek oka viszont ismét visszacsatolható az alkotókhöz: a művészetek iparaggá alakult, követhetetlen mennyiségeket előállító túltermelésével lépést tartani már soha nem leszünk képesek. Marad tehát a remake, mint az orosz rulett: a körülmények szerencsés vagy szerencsétlen összejátzásán múlik, hogy nagyot üt, vagy alig hallható zörejként beolvad a külvilág zajába.



*Hipnózis és kártyatrükk, a hidegháború láthatatlan ellenségei  
(A mandzsúriai jelölt, 1962, rend. John Frankenheimer)*



*Hipnózis helyett gépesített agymosás, beépített mikrochip, huszonegyedik  
századi laboratórium (A mandzsúriai jelölt, 2004, rend. Jonathan Demme)*



*Mrs Wilberforce a rendőrségen (Betörő az albérlőm, 1955, rend. Alexander Mackendrick)*



*Marve Munson a sheriffnél (Betörő az albérlőm, 2004, rend. Ethan és Joel Coen)*





*Professor Marcus, a választékos modorú bűnöző (Betörő az albérlőm, 1955, rend. Alexander Mackendrick)*



*Professor G.H. Dorr, a bűnöző géniusz (Betörő az albérlőm, 2004, rend. Joel és Ethan Coen)*

A Filmszem következő száma  
december 15-én jelenik meg!

