

Remake-esztétika: Francia rendezők kortárs amerikai önremake-jei

Absztrakt

Az írás az eredeti francia filmekből készült kortárs transznacionális amerikai önremake-eket vizsgálja a bennük egyszerre érvényesülő globalizációs és személyes jellemzők ellentétei alapján. Célja a transznacionális önremake-ek speciális jelenségének magyarázata és elhelyezése az amerikai, globális filmkultúrában, kitérve gyártási, forgalmazási és filmnyelvi sajátosságaikra. Egy kiválasztott eredeti francia film, *A 13-as* (13 Tzamenti. Géla Babluani, 2005) és transznacionális önremake-párja, *A 13-as* (13. Géla Babluani, 2010) filmpéldáinak összehasonlító elemzésén keresztül kerül bemutatásra, hogy a remake miként hagyja el az eredeti film lokális, francia társadalmi vonatkozásait, és erősíti meg a történet globálisan is könnyen értelmezhető műfaji jegyeit, miközben hű marad az eredeti filmhez és gyakran alkalmazza annak visszatérő filmnyelvi megoldásait. Ennek a kétféle szándéknak a hibriditásából erednek a transznacionális önremake-ekben egyszerre érvényesülő speciális európai jellemzők és globális kulturális kölcsönhatások feloldhatatlan ellentétei, melyeknek köszönhetően a transznacionális önremake-ek gyakran részesülnek negatív kritikai fogadtatásban, a globális közönség szűkebb rétegeit szólítják meg, és jellemzően a másodlagos piacokon képesek érvényesülni.

Szerző

Lubianker Dávid 1997-ben született Budapesten. 2019-ben szerzett szabad bölcsész diplomát az ELTE BTK alapszakán, ahol filmelmélet és filmtörténet szakirányon tanult. 2021-ben végzett az ELTE BTK filmtudomány mesterszakán. Kritikái és tanulmányai a *Filmvilág* folyóiratban, az *Apertúra Magazin* és az *Új Bekezdés* online felületein jelentek meg. 2019-ben diákzsűritagként 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.

<https://doi.org/10.31176/apertura.2022.17.2.4>

Remake-esztétika: Francia rendezők kortárs amerikai önremake-jei

Bevezetés

Az utóbbi években egyre több teoretikus vizsgálta a szerteágazó remake-jelenséget. A remake-ek [] más néven újrafilmek [] egy korábbi létező film újraforgatott verziói. A területen unikálisnak számítanak azon alkotások, melyeknek eredeti és új változatát is ugyanaz a rendező készítette. Ezeket önremake-eknek nevezzük, melyek kapcsán még a remake-elméleten belül is kevés kutatás született. Mindazonáltal az önmagában is izgalmas kérdéseket felvető önremake-jelenséget tovább árnyalják ezen filmek transznacionális változatai, mely esetekben az eredeti filmek rendezői új kulturális és gyártási környezetben készítik el újrafilmjeiket.

Annak ellenére, hogy kutatásuk csak az utóbbi évtizedekben vált népszerűvé a teoretikusok körében, a remake-ek egyidősek a filmtörténettel. Már a Lumière fivérek alkotásait is gyakran újra feldolgozták, megismételve azok korábban létező narratíváit. ^[1] A valódi remake-ek meghatározása mégis problémás, mivel pusztán narratív ismétlődéseik alapján a műfaji filmek, irodalmi újraadaptációk és egyes folytatások is hasonló alakzatokat vehetnek fel. Constantine Verevis azokat a filmeket tekinti valódi remake-nek, melyek (1) egy korábbi forgatókönyvön alapulnak, (2) egy már létező film új verziói, vagy (3) nyíltan vállalják, hogy (valamilyen mértékben) korábbi film(ek) felhasználásával készültek. ^[2] Mindazonáltal a definíció nem veszi figyelembe egyes folytatások remake-ként való értelmezését. A filmes folytatások jellemzően egy korábbi film forgatókönyvén alapulnak, karaktereinek történetét folytatják, tehát nyíltan vállalják, hogy felhasználják a korábbi filmeket. Egyes esetekben pedig még azok történetvázát is megismétlik [*Másnaposok 2.* (The Hangover Part II. Todd Phillips, 2011); *Vakáció* (Vacation. John Francis Daley, Jonathan Goldstein, 2015)], így a korábbi filmek új verzióinak tekinthetők. A remake-ek pontos definíciójában tehát ki kell emelni, hogy a remake: egy alapjául szolgáló eredeti film vagy forgatókönyv nyílt vagy leplezett új verziója, de nem folytatása az eredeti alapmű történetének, vagyis a remake fogalma a narratív ismétlődésen túl a kötelezően filmes előzmény adaptálásának meghatározásával írható le.

Ennek ellenére alapos filmelemzések nélkül gyakran meghatározhatatlan, hogy adott filmek irodalmi újraadaptációnak vagy remake-nek tekinthetők az esetleges korábbi filmváltozatok tükrében. Olyan irodalmi klasszikusok, mint Louisa May Alcott *Kisasszonyok* (*Little Women*) című regénye számos filmfeldolgozást értek meg. Mindazonáltal Alcott művének azonos című 1949-es

feldolgozása a korábbi 1933-as filmváltozat új színészekkel, színesben, de snittről snittre újraforgatott egyértelmű remake-je, míg a 2019-es újrafeldolgozás alapvetően máshogy közelít az irodalmi alpműhöz, így újraadaptációnak tekintendő. Az önremake-ek esetében azonban fel sem merül, hogy a filmeket újraadaptációkként vizsgáljuk, még akkor sem, ha egyébként rendelkeznek irodalmi vagy egyéb adaptációs alapokkal. Hiszen az önremake-et készítő rendezők képtelenek teljesen elvonatkoztatni az eredeti filmtől, mivel már azokat is ők maguk rendezték, míg más remake-rendezők megtehetik, hogy teljesen figyelmen kívül hagyják vagy egyszerűen meg sem nézik az újrafilmjük alapjául szolgáló korábbi mozgóképes alkotás(oka)t.

Az önremake a különböző teoretikusok kategóriáiba is egyértelműen beilleszthető. Druxman elkülöníti az *álcázott (disguised)* remake-eket, egy előzetes alkotás minimálisan megváltoztatott vagy új címmel ellátott adaptációit, a *közvetlen (direct)* remake-eket, mint az önremake-ek is, melyek nyíltan vállalják, hogy egy korábbi mű remake-jei, valamint a *nem-remake-eket (non-remakes)*, melyek egy korábbi alkotás címén, de attól teljesen eltérve, új történettel készülnek. [3] Greenberg ehhez képest a remake textuális összefüggéseire támaszkodva alkotja meg saját kategóriáit. Az *elismert, közeli (acknowledged, close)* remake az eredeti filmhez minél hűbb adaptációkat jelent, mint a snittről snittre vagy kevés változtatással újraforgatott legtöbb önremake, az *elismert, átalakított (acknowledged, transformed)* remake esetében viszont a karakterek és a tér-idő elhelyezés változhat, de az eredeti mű tudatosan előtérben marad, ahogy az a transznacionális önremake-eknél is tapasztalható, míg az *el nem ismert, álcázott (unacknowledged, disguised)* remake-ek kisebb-nagyobb változtatásokon esnek át az eredeti filmekhez képest, de a közönség elől elrejtik remake-voltukat. [4]

¹ Leitch saját kategorizációjában az *újradaptációkat (readaptation)* is remake-nek tekinti, melyek a korábbi filmváltozatok figyelmen kívül hagyásával az eredeti irodalmi műveket adaptálják újra. További kategóriái alapján a *korszerűsítések (update)* korábbi szöveghű adaptációk újra-értelmezései, az *homage-ok* pedig korábbi filmeknek állítanak emléket, tisztelettel viszonyulnak adaptációjuk tárgyához, melyek mögé rendelik magukat, míg az *igazi remake-ek* modernizálják eredetijüket, tudatosan hangsúlyozva azok jelentőségét. [5] Ezek alapján az önremake leginkább *igazi (true)* remake, mivel igen valószínűtlen, hogy egy rendező a többi kategóriában meghatározott mértékben újraértelmezze eredeti filmjét, ugyanakkor az alpművek modernizációjára sem kerül feltétlenül sor minden önremake esetében.

Mivel a filmtörténet során a transznacionális adaptációk célja mindig is a művek új társadalmi közegbe való beillesztése volt, ezáltal is kedvezve az új közönségnek a lehetséges bevételek maximalizálása érdekében, így különös döntés az önremake-ek esetében az eredeti külföldi rendezők bevonása az új produkciókba. Loock szerint ugyanakkor az amerikai stúdiórendszer konvenciói még a rendező személye ellenére is olyan meghatározóak a remake-készítésben, hogy az eredeti alkotók alkalmazása sem jelent kockázatot a producerek számára, akiknek ráadásul külön szerzői jogdíjat sem kell fizetniük az önremake-ek után. [6] Lucy Mazdon kiemeli, hogy ez az adaptációs folyamat „egy szélesebb körben működő kultúrák közötti interakció és kölcsönhatás” [7] eredményeként értelmezhető, melyben a transznacionális önremake igazi anomáliának számít [8] ¹ speciális helyzete és ellentmondásossága miatt. Az európai nemzeti filmkultúrák eredeti

alkotásainak amerikai stúdiórendszerben készült önremake-jei alapvetően változnak meg az új gyártási és kulturális kontextus elvárásainak hatására, mivel globális közönségigényeket kell kiszolgálniuk, ami az internacionális forgalmazásból és az amerikai közönség etnikai összetettségéből is adódik. Az „amerikanizált” verziók a szélesebb közönség számára „idegennek” ható nemzeti eredetijükhöz képest internacionálisan is „hazainak” érződnek, miközben rendezőik „speciális európai ízt” kölcsönözve a produkcióknak, megkülönböztetik azokat a hollywoodi tucatmoziktól. [9]

Az Egyesült Államokban készült transznacionális remake-ek gyakran vesznek alapul francia eredeti filmeket, melyek száma a 80-as évektől kezdve nő meg ugrásszerűen. [10] A francia filmművészet ugyanis gazdag filmtermése és filmtörténeti jelentősége miatt is kiemelkedő. A transznacionális önremake-ek szűkebb halmazában is a francia eredetiből készült alkotások vannak túlsúlyban. Lachman 1935-ben, Litvak 1937-ben, Duvivier pedig 1941-ben készített francia eredetijéből amerikai önremake-et, a 80-as évektől kezdve pedig Vadim és Veber 1988-ban és '89-ben, majd a szintén francia Sluzier dolgozta fel újra holland-francia-hyugat-német koprodukcióban készült eredeti filmjét 1993-ban, amit Poiré önremake-je követett 2001-ben. A sort Babluani folytatta 2010-ben, majd Azuelos zárta 2012-ben. Ezzel szemben Franciaország után német eredeti filmekből készül a legtöbb angol nyelvű önremake. Németországból viszont csak Oswald, Wisbar, Marton, Herzog és Schweiger készített amerikai önremake-et, míg más országokból kizárólag egy-két példa említhető, mint a spanyol Lelio, a dán Børnedal, a holland Maas, a belga Van Looy, a norvég Moland, az osztrák Haneke vagy a brit Hitchcock és Campbell. [11]

Mindeközben az önremake-ek hű adaptációkként számos textuális megoldásukkal erős filmnyelvi hasonlóságokat, szoros viszonyt ápolnak az ugyanazon rendezők által jegyzett korábbi alkotásokkal, ezáltal ambivalenssé téve a kulturális adaptációs folyamatot, melyben az önremake-ek speciális helyet foglalnak el. Jelen írás eme kettősség ambivalenciáinak hátterére kíván magyarázatot adni, hogy miként lehetséges az eredeti filmek személyességének megőrzése a globalizáció trendjeinek kiszolgálása közben.

Az írás a francia filmekből készült amerikai önremake-ek egy kortárs példáját vizsgálja, ezáltal relevánsabb képet kapva a globalizálódó filmvilág transznacionális remake-készítési sajátosságairól, a fokozódó kulturális kölcsönhatásokról. Babluani *A 13-as* (13 Tzameti, 2005) című eredeti francia filmje és kortárs amerikai önremake-jének összehasonlító elemzése során vizsgáljuk az eredeti francia filmek nemzeti identitását globalizáló, „amerikanizáló” trendeket, gazdasági, gyártási vonatkozásokban, a filmnyelvi változások, valamint az önremake-ekben érvényesülő európai hatások szempontjai alapján. Az elemzés Verevis saját *ipari (industrial), filmnyelvi (textual)* és *kritikai (critical)* vizsgálati kategóriáiból [12] kiindulva, de azokat kiegészítve külön fejezetekben tárgyalja a kiválasztott filmpárok (1) gyártási, bemutatási sajátosságait, (2) kritikai fogadtatását, (3) forgalmazási, produkciós változásait a filmplakátok elemzésén és a műfaji jegyek megerősödésén keresztül, valamint (4) filmnyelvi változásait a bennük érvényesülő interkulturális, speciális európai hatáskapcsolatok alapján.

Ezek kifejtésén keresztül magyarázatot kaphatunk a speciális európai hatásaikkal szűkebb közönségrétegeket megszólító és másodlagos piacokat kihasználó transznacionális amerikai önremake-ek sajátosságaira. A kulturális és időbeli távolsága alapján meghatározott transznacionális remake-ek globális „hollywoodi brandje”^[13] ugyanis alapvetően szemben áll ezekben a filmekben a visszatérő rendezők eredeti alkotásainak közeli hatásai által értelmezett önremake-ek személyességével. Az eltérő gyártási körülmények során „globalizált” önremake-ek történetei gyakran megváltozott stílusuk és tematikus elemeik ellenére mégis magukon őrzik rendezőik eredeti filmjeinek egyes visszatérő „lokális” jellegzetességeit, filmnyelvi megoldásait. A francia filmekből készült kortárs amerikai önremake-ek ezáltal képesek új, speciális szint vinni a hollywoodi filmkínálatba, különlegességekként megjelenni a rétegeket megszólító másodlagos piacokon.

A remake-ek gyártási sajátosságai

Melis Behlil vizsgálatai alapján az amerikai producerek által stabil befektetésnek tartott remake-ek alkalmasak a filmkínálat bővítésére, a profit maximalizálására és a közönség figyelmének stabil fenntartására.^[14] Björn Bohnenkamp, Ann-Kristin Knapp, Thorsten Hennig-Thurau és Ricarda Schauerte a remake-készítés gazdasági oldalát előtérbe helyező empirikus kutatómunkájukban az 1999 és 2011 között amerikai moziforgalomba került remake-eket vizsgálva megállapították, hogy a remake-ek jellemzően kevesebb bevételt hoznak eredeti filmjeiknél, mindazonáltal elkészítésük kevesebb anyagi kockázattal jár más (eredeti) filmekhez képest.^[15] Victor Ginsburgh, Pierre Pestieau és Sheila Weyers szintén hasonló eredményre jutottak a remake-eket eredeti filmjeikkel összehasonlító kutatásukban. Megállapították, hogy az újrafilmek jellemzően kisebb anyagi hasznot hoznak és kritikai minőségben is alulmaradnak eredetijeikkel szemben.^[16] A statisztikák alapján tehát a remake-ek általánosan kevés, de biztos hasznot hozó befektetések, melyek esztétikai minőségükben sem kiemelkedőek. Ezek alapján felvetődhet a kérdés, hogy a csekély anyagi kockázaton túl milyen egyéb okok állhatnak a jelentős remake-kínálat hátterében, valamint a transznacionális önremake-ek sajátos halmaza hogyan illeszkedik ebbe a gyártási struktúrába.

A 13-as produkciós háttére

Az egyre globalizálódó filmipar egyes alkotásai gyakran különböző kulturális kölcsönzések, együttműködések eredményeként készülnek. A domináns amerikai filmkultúra képes saját eszközkészletével világszerte eladható, globális filmprodukciókat létrehozni, a különböző nemzeti filmgyártások saját, helyi viszonyokhoz kötött történeteit is a maga képére formálni, ezáltal (többek között) „Európa meséit amerikai tucatmozikká alakítani”.^[17] A transznacionális remake-ek amerikanizálása általánosan tekintett tendencia nemcsak a kortárs, hanem a mindenkorai amerikai filmiparban is. A megváltozott kulturális környezet új gyártási, bemutatási és

forgalmazási szisztémát is hoz magával, ami más (és potenciálisan nagyobb) célközönséget, eltérő marketingstratégiát és ezáltal a filmmel szemben támasztott más igényeket, új elvárásokat jelent a remake számára az eredeti filmhez képest, mely változások textuális eltéréseket is eredményeznek. A különböző gyártási feltételek megváltoztatásával, mint az amerikai helyszíneken való forgatás, a film kreatív feladatainak rábízása amerikai szakemberekre vagy az ismert sztárok szerepeltetése mind lényeges tematikus változásokat eszközölnek az eredeti történetekhez képest.



Gélá Babluani filmrendező

Ez figyelhető meg Gélá Babluani tengerentúli önremake-jének történetében is, melyen elsősorban az amerikai sztár-szereplőgárda befolyása érezhető. A *13 Tzameti* a filmkészítő családból származó, Grúziából Franciaországba érkező rendező első egész estés játékfilmje volt, egy alacsony költségvetésű, kevés helyszínen, Franciaország vidéki részén játszódó, fekete-fehér, bűnügyi arthouse film, melynek főszerepét a rendező testvére, George Babluani vállalta, jobbra ismeretlen európai karakterszínészek közreműködésével, míg a remake gyártási struktúrája egy professzionálisabb, nagyobb volumenű produkciót ígért. A címet *13*-ra rövidítő újrázás már sokkal magasabb költségvetéssel ^[18] gazdálkodhatott, a történet helyszínét az USA-ba, többek között Ohio és New York nagyvárosaiba helyezte, valamint színes nyersanyagra forgott. A produkciót olyan jelentős sztárokból és ismert színészekből álló szereplőgárda erősítette, mint Jason Statham, Mickey Rourke, Ray Winstone, Michael Shannon, 50 Cent és Alexander Skarsgård, ahogy a főszerepben is a rendező testvérét a *Control*-lal (Anton Corbijn, 2007) frissen hírnevet szerzett brit Sam Riley váltotta, valamint a forgatókönyvet eredetileg is jegyző rendező ezúttal Greg Pruss társíróval kiegészülve írta a szkriptet. Így gyártási környezetét tekintve a remake egyértelműen az amerikai produceri és stúdiórendszer intézményes filmiparának terméke a nemzeti filmtámogatási rendszerben készült eredeti alkotással szemben. A két film bemutatási, forgalmazási stratégiája mégsem tér el merőben egymástól.

Guillaume Lecomte tanulmányában alaposan rendszerezi a filmek bemutatóit,

fesztiválszerepléseit, fogadtatásukat és útjukat a szélesebb közönség felé. A *13 Tzameti* premierjére a 2005-ös Velencei Nemzetközi Filmfesztiválon került sor, ahol Babluani elnyerte a legjobb elsőfilmes rendezőnek járó Luigi De Laurentiis díjat, majd számos nemzetközi fesztiválszereplés után Amerikában is bemutatkozott az alkotás a Sundance Filmfesztiválon, ahol a nemzetközi dráma kategória zsűri nagydíját sikerült elnyernie. A sikeres fesztiválszereplések és kritikai elismerés következtében a Palm Pictures meg is vásárolta a film disztribúciós jogait, ezzel elhalászva a lehetőséget a szintén érdeklődő Morabito Pictures elől, akik végül a remake-készítési jogokat szerezték meg. Ezt követően számos független produkciós cég csatlakozott társgyártóként a produkcióhoz, melynek terjesztési jogait a nagy amerikai filmstúdió, a Paramount Pictures vásárolta meg. A remake, elődjéhez hasonlóan, szintén fesztiválszereplésekkel igyekezett elismerést szerezni, de a 2010-es South by South-West Fesztiválon való versenyprogramon kívüli premierje, jobbára visszhangtalan fogadtatása és a negatív kritikák után a Paramount a többnyire másodvonalbeli akciófilmek és független külföldi produkciók amerikai moziforgalmazására szakosodott Anchor Bay Entertainmentnek adta el a terjesztési jogokat, akiknek kifejezetten a profiljába vágott a karrierjük csúcsán jócskán túl járó egykori akcióstárokat felvonultató transznacionális remake. Mindazonáltal a film 2011. október 28-ára időzített limitált, vagyis csak néhány moziban nyitó amerikai premierjét követően kevesebb mint két héttel, november 8-án már DVD- és Blu-ray forgalmazásban is megjelent, így a remake útja az amerikai közönséghez elsősorban az otthoni terjesztésre korlátozódott. [19]

Kritikai fogadtatás

A *13-as* remake fogadtatása kapcsán az amerikai kritikusok előszeretettel hangoztatták negatív véleményüket, ami általánosítható tendencia az újrafilmek értékelése során. John DeForce a *Hollywood Reporter* online hasábjain hiányolja az eredeti alkotás titokzatosságát és feszültségét, [20] V. A. Musetto pedig a *New York Post*tól egyszerűen feleslegesnek tartja a remake-et a szerinte jól sikerült eredeti film után, [21] ahogy a *New York Times* kritikusa, Stephen Holden is az eredeti film intenzitását és paranoid rémálomszerűségét, metafizikai olvashatóságát állítja szembe a remake rossz rajzfilmszerűségével, [22] miközben Rob Humanick a *Slant Magazine*-től egyenesen kijelenti, hogy a *13* valódi példája annak a trendnek, miszerint a remake-ek ötlettelenségből született ambícióatlan tévedések. [23]

A remake-ekkel kapcsolatban gyakran nyersen fogalmazó kritikák jellemzően az eredetiséget és frissességet hiányolják a filmekből, melyeknek az eredeti filmjeikkel való összehasonlítás próbáját is ki kell állniuk. Ez a probléma még inkább hangsúlyos az önremake-ek esetében, ahol az eredeti filmek és remake-jeik között a szokásosnál is szorosabb a kapcsolat. Az önremake-ek rendezői nyilvánvalóan erősen kötődnek az eredeti filmekhez, alaposan ismerik azok gyártási viszonyait, textuális vonásait, szerkezetét és formai megoldásait. A transznacionális amerikai produkciók levelezénylésekor viszont gyakran olyan gyártási struktúrába kerülnek, ahol a domináns amerikai filmkultúra és a közönségigények nyomatókosabb figyelembevétele, a magasabb költségvetés

előnyei és az ezek által támasztott anyagi elvárások mind befolyásolják a transznacionális remake-ek elkészítését, mely filmeket a kritikusok is jellemzően előítéllettel fogadják, negatívan értékelik.

Uricchio Romy van Krieke kutatására hivatkozva gyűjti össze a holland filmkritikusok általában az európai, illetve amerikai filmekre használt leggyakoribb jelzőit, melyek alapján előbbieket „artistikus, autentikus, színpadias, depresszív, innovatív, intellektuális, eredeti, lélektani, realista, reflexív, kifinomult, lassú, nyitott befejezésű, szubjektív” filmekként írják le kiemelve kulturális és nemzeti identitásukat, míg a hollywoodi filmek kapcsán a kritikusok az „akció, sebesség, nagy költségvetés, klisék és sztereotípiák, kommersz, happy end, infantil, marketing-kiszámíthatóság, produkciós érték, hazafias, szentimentális, speciális effektek, sztárok, felszínesség és szenzációhajhász” kifejezéseket emelik ki leggyakrabban, ^[24] ezzel téve jól érzékelhető különbséget a nemzeti európai és amerikai stúdiófilmzés között. Az általánosságban megfogalmazott sajátosságokkal ugyanakkor a transznacionális remake-ek és azok kritikai jellemzései is jól leírhatók.

Daniel Herbert amerikai sajtóvisszhangjuk alapján vizsgálta a transznacionális remake-eket és megállapította, hogy az újrafilmek kritikai fogadtatása jellemzően negatív, és elmarad az eredeti filmekével szemben. Ezen felül kutatásai alapján az amerikai kritikusok a sztárok, a rendezők és a műfajok szerepét emelik ki, és ezek nyomán határozzák meg leginkább a transznacionális remake-eket, illetve ezek szerepét az amerikai filmkultúrában. ^[25] Korábban már Verevis is kifejtette hasonló meglátásait, ^[26] Herbert azonban további problémákat vet fel a téma kapcsán. A transznacionális remake-eknek a bennük szereplő sztárok identitására gyakorolt hatására kérdez rá, egyes szerzők/alkotók találkozása a transznacionális remake-ekkel, külön kiemelve az önremake-ek és a Hollywoodban alkotó európai rendezők szerepét, valamint a remake-ek egy meghatározható filmműfajhoz való igazodásának eseteire tér még ki. ^[27]

A transznacionális önremake-ek vizsgálata alapján a sztárok és a különböző brandek szerepe mérvadó a remake-gyártásban. A sztárszínészek identitása változatlan marad a remake-ekben. Saját profiljukhoz illő szerepeket vállalnak, melyeket még inkább hozzájuk illővé formálnak az amerikai produkciók, egyenesen rájuk építve az új filmet vagy kiemelve benne jelentőségüket. Miközben az eredeti rendezők forgatókönyvírói-rendezői minősége redukálódik, szerepük jellemzően csökken, sokkal inkább a produkciók levezénylésére korlátozódik, mintsem korábbi víziójuk újbóli megismétlésére, ugyanakkor filmnyelvi megoldásaikban továbbra is felfedezhetők korábbi személyes hatások és európai stílusjegyek. Az új gyártási feltételek viszont a tematikus elemek megváltozásához, ezáltal a műfaji jegyek felerősödéséhez is vezetnek az eredeti nemzeti támogatási rendszerben készült alkotások nemzetspecifikus társadalomtudatosságának elhagyásával, így szólítva meg egy szélesebb internacionális közönséget, univerzálisan is befogadhatóvá, könnyen érthetővé téve az alkotásokat a jól ismert műfajokhoz való igazodásukkal.

Forgalmazási sajátosságok: plakátmarketing és műfajiság

A transznacionális remake-ek és az eredeti filmek között meghatározó kulturális távolság, valamint ipari és forgalmazási különbségek kézenfekvő szemléltető eszközei az alkotások moziplakátjai. Az eredeti francia filmek lokális, nemzetspecifikus, társadalomtudatos témáit és megoldásait felváltó globális műfaji minták bemutatására érdemes tehát közelebbről megvizsgálni az alkotásokhoz készült eredeti posztereket is, a filmek és remake-jeik részletes összehasonlító elemzéseinek bevezetésével, azok vizuális interpretációiként. A moziplakátok ugyanis jelentős szerepet töltenek be a filmek forgalmazásában és marketingkampányában, hiszen az átlag mozinéző rajtuk keresztül kerül először kapcsolatba a hirdetett produkcióval. A poszterek nemcsak a legfontosabb információkat (az alkotás címét, bemutatásának időpontját, a főbb készítőik nevének felsorolását) tartalmazzák az adott produkcióról, hanem a történetek egyes tematikus elemeinek célzott bemutatásával a filmek stílusát, hangulatát is képesek kifejezni, valamint műfaji jegyeiket is kihangsúlyozzák. Rick Altman a műfaji elemek megszilárdulásának folyamatáról szóló tanulmányában a műfaji mintázatok gazdasági előnyeit a közönséggel való kommunikáció és a gyártási folyamatok leegyszerűsödésével magyarázza. Előbbiekben a műfaji terminusok bevezetését Altman éppen a filmreklámok közelebbi vizsgálatával támasztja alá. A különböző moziplakátok stiláris jellemzőinek példáján keresztül állapítja meg, hogy ha a poszterek konkrét fogalmakkal, megnevezésekkel nem is, de közvetetten rendszeresen utalnak a promotált alkotás műfajára, jellemzően még több műfajt is felidéznek, ezzel próbálva minél szélesebb közönséget megszólítani, ^[28] ami az erős ipari kötődésű transznacionális önremake-ek esetében egy hatványozottan jelentkező alkotói cél is.

A következőkben Géla Babluani francia rendező saját korábbi filmjének és a belőle készült amerikai transznacionális önremake-nek a posztereit kívánom a rajtuk megjelenő szereplők, környezetük és tárgyi világuk ábrázolásán, valamint a különböző feliratokon, reklámszövegeken keresztül összehasonlítani, ezáltal képet kapva azokról a produkciókat jellemző elemekről, melyeket a marketinganyagok tervezői a legfontosabbnak ítélték a közönség elsődleges megszólítása szempontjából. Ezen eltérések mentén nemcsak a különböző kulturális környezetben készült filmek saját közönségükkel való kommunikációja, hanem a remake-ek műfaji jegyeinek felerősödési folyamata is jól vizsgálható az eredeti filmek nemzeti kötődéseikhez képest, bevezetve az egyes alkotásokban textuálisan jelentkező műfaji elemek meghatározását is, valamint azt a tendenciát, miszerint az eredeti alkotások realizmusigényét a remake-ekben sokkal inkább a műfaji valóság helyett kizárólag a műfaji keretek között elfogadott történetek valószínűsége írja felül.

A 13-as

Géla Babluani *A 13-as* (2005) című francia filmjében egy naiv fiatal fiú felveszi egy maffiaügyekbe

bonyolódott halott férfi identitását, hogy pénzt szerezhessen, viszont közben olyan alvilági körökbe kerül, ahol hamarosan az életéért kell küzdenie. Az eredeti film és annak önremake-je (2010) ugyanazon történet két különböző értelmezéseként olvasandók, és ezek a filmbeli változások a két film poszterén szintén látványosan megmutatkoznak az azokon megjelenő szereplők és tárgyi világ, valamint a színhasználatuk alapján.



A 13-as (Géla Babluani, 2005). Moziplakát

A francia eredeti moziplakátján egyetlen homályba vesző férfiarc látható a többszörösen megjelenő, balszerencsésnek tartott 13-as szám háttérében. A címet jelentő 13 vészjósló ködös szürke formában tölti ki a kép jelentős részét, míg a szám az előtérben a hős sorsára utaló vérvörössel kiírva duplán is látható. A számjegyeket ugyanis a betűvel kiírt *tzameti* kifejezés követi, ami grúz nyelven szintén 13-at jelent. A film ezzel már címében is felhívja a figyelmet főszereplője (és rendezője) grúz származására, a történet bevándorláspolitikai olvasatára. A minden valószínűség szerint a film főszereplőjéhez tartozó arcból kizárólag a szem környéke látszik egyértelműen, élesen, a karakter vonásainak többi része árnyékos, homályos, ahogy a hős a cselekményben is elvész a borongós bűnügyi környezet és a szociális kilátástalanság ködében. Ezen felül a történet rémálomszerűsége is reflektálódik a filmhez hasonlóan fekete-fehér színeket alkalmazó kísérteties plakáton. A sötétszürkés kép legnagyobb részét a valamivel világosabb árnyalattal kiemelt, széthulló, „sérült” 13-as szám tölti ki. A szám a történet halálos kimenetelű oroszulett-viadalának 13 résztvevőjére utal, ehhez mérten a rajta látható vérfoltokként is értelmezhető absztrakt elmosódások, az 1-es számjegyen található golyó ütötte lyuk, illetve a 3-as felső részének széthullása a karakterek sérüléseinek, végső, halálos kimenetelének képi megfogalmazása. Erre utal továbbá a poszter jobb alsó sarkában a földre hullott fegyver és töltények, illetve az egyébként fekete-fehér poszteren vörös színnel kiemelt filmcím és a rendező

hasonlóan megjelenő neve, melyek piros színükkel egyértelműen a kontrasztos szürkeségbe burkolódzó véres világot hivatottak ábrázolni.



A 13-as (Géla Babluani, 2010). Moziplakát

A remake hasonlóan minimalista posztere elődjével ellentétben azonban nem a fekete, hanem a fehér színt emeli ki és teszi meg háttérül. Ezúttal számos szereplő, még a kevés játékidővel rendelkező mellékkarakterek arcképei is felkerültek a plakátra, ami egyértelműen ki is emeli az ezen figurákat játszó ismert színészek neveit. Olyan sztárok feltűnése mellett, mint Jason Statham vagy a rapper 50 Cent nem is meglepő, hogy éppen a főszerepet alakító, ámbár kevésbé ismert Sam Riley kissé háttérbe és a partvonalra kerül híres kollégáival szemben. A nagynevű sztárok által megformált mellékkarakterek szerepe az eredeti film történetéhez képest a remake plakátján és történetében is egyaránt jelentősebb. A jobbára akciófilmekből ismert nevek kiemelése pedig egészen más színben tünteti fel a produkciót és más közönségigényeket támaszt. Az akció és bűnügyi filmes elemek a poszter teljes felső részét kitöltő hatlövetű pisztolyon keresztül is tovább erősödnek. Itt a korábbi plakáthoz képest a fegyvernek és nem az áldozatoknak jut jelentősebb szerep, amit az is megerősít, hogy a remake poszterén a feliratok a vért jelképező vörös szín helyett arany színben pompáznak, ami a viadalon elnyerhető pénzre utal. A pisztoly tárában látható, 13-as számmal jelölt töltény is arany színű, továbbra is kiemelve az eredeti film történetéhez és plakátjához képest, hogy a vérré menő küzdelem borzalmi helyett a hangsúly ezúttal az erőfeszítések árán kiérdemelt gazdagság halálos csábításán van, ezzel összhangban a plakát háttérének fehérsége is a korábbi sötétséghez képest a végső megváltásra és megtisztulásra utal.

Az eredeti film főhőse, Sébastien családjával Grúziából emigrált Franciaországba, ahol rossz

munkalehetőségek mellett, szegénységben, napról napra kényszerülnek élni egy apró lakásban. A rossz anyagi körülmények és szociális háttér a család dinamikáját is meggyengítik. A futtában megejtett, rövid közös étkezések alatt mesterkéltnéző mondatokra szorítkozó dialógusok hangzanak el Sébastien és szülei között. A főhős kapcsolata apjával különösen elhidegültnek látszik, amit egymás folyamatos elkerülése is alátámaszt: Sébastien hazaérkezésekor az apja mindig éppen távozóban van, csak futó pillantásokat vetnek egymásra. A családi bizonytalanság mellett Sébastien munkájában is kilátástalansággal találkozhat. Ácsként dolgozott egy elszegényedett, drogfüggő férfinak, aki nem tudja kifizetni őt, így az alvilági kapcsolatokkal rendelkező főnök túladagolása és halála után Sébastien elkeseredésében átveszi a halott férfi helyét egy titokzatos alvilági oroszrulett-versenyen, amiről ekkor még semmit sem tud. Innentől kezdve a szociális kilátástalanságból kiutat kereső bevándorló fiú egy titokzatos és horrorisztikus világban találja magát, ami a maga rémálomszerűségében, ismeretlen alakjaival és fekete-fehér, gyakran kizárólag a szereplőket kiemelő, a háttérrel és a környezetet teljesen homályba, feketébe borító, erős kontrasztokra épülő képi világgal megtámogatott valóságabsztrakciójával a főhős elveszettségéből fakadó lelki folyamatainak ábrázolásaként is olvasható, ami hangsúlyosan megjelenik a történet lezárásában is. A film utolsó képkockáján ugyanis a képmező szélére komponálva Sébastien halott arca látható, amint egy mozgó vonat ablak melletti üléséről mintha kinézne a mellette sebesen elsuhanó tájba, miközben az ablakon reflektálódott tükörképe is homályosan látható a képmező közepén. Ez az utolsó kép egyszerre tükrözi a film álomszerűségét a főhős arcának ablakon való homályos megkettőződésével, ahogy az álomkép elhomályosulva verődik vissza a kinti tájról, valamint a mozgó vonatnak köszönhetően, az ezáltal még halálában is mobilis főszereplő utal a bevándorlók kényszerű, tehetetlen mozgására, valamint az eközbeni kilátástalanságára.

Mivel az eredeti film már címében jelezte történetének bevándorláspolitikai olvasatát, a remake esetében a műfajosodási folyamat már az eredeti *13 Tzameti* cím csupán *13*-ra való redukálásával elkezdődik. Ennek a társadalmi vonatkozásnak a helyét az újrafilmben műfaji mintázatok vették át. Már a remake nyitánya, a viadal csúcspontját előrevetítő flash-forward jelenet is klasszikus thrillerelemként fokozza a suspense-hatást, míg a szereposztás és az akciók mértékének növekedése az akciófilm műfajához közelíti a remake-et. Az eredeti film műfajkavalkádjában még megjelentek olyan noirelemek, mint a világitástechnika és a dezorientálódó főhős, aki idővel feladja a menekülést, és a viadalon való részvételbe is beletörődik. A horror műfaja a rémálomképekben jelentkező folyamatos félelemkeltő hatásban volt tetten érhető, valamint a film bűnügyi filmes alapját a thriller műfaja szolgáltatta, a suspense jelentőségével és a thriller akciómechanizmusának, a műfaj „menekülő ember” altípusának a cselekmény utolsó harmadában való jelentkezésével a történetben. A remake ezek közül a thrillerelemekre koncentrálna erősíti a műfaji hatást, az eredeti film cselekményét szorosan követő történet éppen thrillerelemekben leggazdagabb utolsó harmadában bővül a legtöbb új jelenettel.



A 13-as (2005)

A remake szereplőinek motivációkkal és háttértörténettel való gazdagítása után maga a viadal mindkét filmben közel azonos módon, hasonló plánozási technikával, a jelenetek sorrendjének, struktúrájának pontos megtartásával épül fel, azzal a lényegi különbséggel, hogy az eredeti film fekete-fehérben megjelenő, kontrasztos jellegét, az erőszak horrorisztikus stilizálását egy sokkal földhözragadtabb, realisztikusabb környezet és valódi hús-vér szereplők (nem pedig rémálomképszerű alakok) vették át. A viadal lezajlása után az eredeti filmnél kifejtettebben láthatjuk Vince menekülését a pénzzel. Külön jelenetek mutatják be az eredeti film 850 eurós nyereményéhez képest jelentősen magasabb 1,3 millió dolláros díj elrejtésének, majd újbóli megkeresésének történetét, ahogy a fokozódó tétet következtében Vince a rendőrség előtt is menekülni kényszerül, a kihallgatása során nem célja segíteni a rendőri munkát, mint az eredeti filmben tette azt a bűnözők rendszámának megadásával, hanem minden hatalomtól és szervezettől tartva csak saját képességeiben bíz, míg ügyeskedései ellenére el nem éri végzete, amit ugyanakkor lelki megtisztulása előz meg.

Ezek alapján is jól látható, hogy Babluani önremake-jében műfaji formákra cserélte eredeti filmje társadalmi kötődéseit, metaforikus jellegét, hogy az eredeti filmhez képest jobban érvényesülő thriller- és akcióelemeknek adjon több teret. Ez a folyamat jellemzi számos európai bűnügyi film, különösen a nordic noir amerikai remake-jét is. A remake-ek vizsgálata viszont erős ipari kötődésük miatt gyártási tényezőik alapján is történhet, melyek fontos részét képezik a transznacionális remake-ek forgalmazási körülményei, különösen a marketing-kampányokban nagy szerepet betöltő moziplakátok. Az ezek alapján bemutatott, majd a filmek textuális jellemzőinek összehasonlító elemzései során megmutatkozó műfajosodási folyamatok után további vizsgálati szempontokat vetnek fel a filmek történetét és karaktereit érintő változások. A filmek közötti kulturális távolság ellenpólusaként az önremake-ek szoros alkotói összhangban mesélik újra történeteiket az eredeti rendezői víziók és látásmódok újbóli érvényesítésével. Ez az egymásnak jobbra ellentmondó kettősség állhat a filmek gyakori elmarasztalásának, negatív fogadtatásának hátterében is.

Filmnyelvi változások: karakterek, történet és hatáskapcsolatok

Az önremake-ek alapjául szolgáló francia eredeti filmekre általánosan jellemző, hogy olyan hőszerepeket alakítanak, akik elvesztették kapcsolatukat a külvilággal, egy számukra idegen környezetbe kerültek, ami hatással van rájuk és a történetek végére megváltoztatja őket. Ezzel ellentétben a remake-ek szereplői rendre érvényesülnek a számukra idegen, új világokban is, azok adottságait kihasználva képesek adaptálódni az új szituációkhoz és megismerni, a maguk képére formálni a környezetet. A remake-ek klasszikusabb hősszerepekhez jobban igazodó karakterei erkölcsileg is megtisztulnak a könnyebb nézői azonosulás érdekében, valamint célirányos aktivitásukkal kiszolgálják a filmek cselekményközpontú történetvezetését az eredeti francia alkotások karakterközpontúságával szemben.

Mindezek ellenére az önremake-ek számos, elsősorban filmformai jegyet vesznek át, illetve tartanak meg az eredeti alkotásokból, melyeket igyekeznek az új kulturális környezethez adaptálni, miközben az európai filmes hatáskapcsolatokat erősítve speciális ízt képesek kölcsönözni a remake-eknek. Kovács András Bálint David Bordwellre utalva összegzi az olyan klasszikus művészfilmes hatást erősítő formajegyeket, mint az epizodikus szerkesztés, késleltetett expozíció, karakterközpontú történetvezetés, a határidő mint időbeli motiváció hiánya, szubjektivitás, önreflexió, véletlenek szerepe, az ok-okozatiság fellazítása, szimbolizmus, az időrend radikális manipulációja vagy a nyitott befejezés, ^[29] melyek nemcsak az eredeti filmekben, hanem különböző mértékben, klasszikusabb cselekményépítésük és karakterábrázolásuk ellenére az amerikai önremake-ekben is gyakran meghatározók.

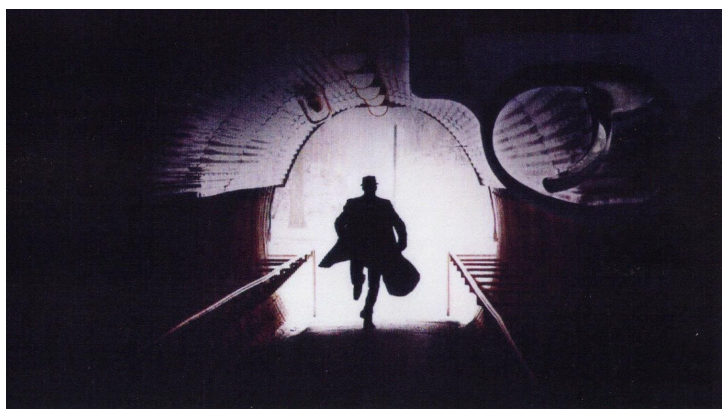
A 13-as eredeti francia változatának karakterközpontú, szubjektív nézőpontú története egy számára ismeretlen világba kerülő, abból hiába szabadulni próbáló főhőst mutat be. Sébastien véletlenül szerez csak tudomást a pénzszerezés lehetőségéről, nem önszántából vesz részt a halálos viadalon, folyamatosan a szökési lehetőségeket keresi, de minden alkalommal kudarcot vall. Végül megnyeri a mérkőzést, és sikerül elmenekülnie is, de a pénznyereményének hazaküldése után nem sokkal mégis elkapják és megölik.

Mindezekhez képest a remake egy sokkal cselekményorientáltabb narratívát épít fel, amiben a főhős és a viadalon részt vevő mellékszereplők is motivációkkal, valódi háttérrel ruházódnak fel. Az események mind a viadal és egy egyértelmű csúcspont felé haladnak, amit a remake az eredeti filmből hiányzó flash-forward nyitójelenettel alapoz meg. Ebben a főszereplő és ellenfele egymás fejéhez pisztolyt szegezve látható a kép elsötétülését követően eldőrlő lövés előtt, így fokozva ezzel a későbbi jelenetek feszültségét, a folyamatos suspense fenntartásával. Ezt követően a három élesen elkülönülő egységre (a viadalhoz vezető útra, a viadalra és a menekülésre) osztható cselekmény továbbra is epizodikusan épül fel a nagyobb egységeken belül is, de ezúttal a főszereplő életének körkörös ismétlődő eseményei, otthoni élete és munkahelye váltakozó bemutatása helyett a viadal ismert akciósztárok által játszott résztvevőinek mellékszálait

követhetjük felváltva nyomon, ahogy a Jason Statham által játszott Jasper elhozza a bátyját a kórházból, a Mickey Rourke megformálásában életre kelő Jeffersont a börtönből „szabadulva” egy ládába zárva, postai csomagként adják fel, hogy aztán a viadalon kézbesítsék, valamint a Vince Ferro névre átkeresztelt főszereplő fiút is láthatjuk szerető családja körében, haldokló édesapja kórházi ágya mellett. Így a hős motiválttá válik a viadalon való önkéntes részvételre, hogy a nyemerénnel fedezhesse apja életmentő műtétét.

Mindezek után az önremake szintén epizodikus, körökre osztott viadala az eredeti filmben látottakkal közel azonos módon épül fel, a színes nyersanyagtól és az új (sztár)színészekről eltekintve szinte beállításról beállításra megegyezik azzal. A rendőrség fel-felvillanó nyomozásának háttérszála is mindkét film szerkezetébe hasonló módon épül be, fokozva az alvilági bűnszervezet mitikusságának, jelentőségének mértékét. Ezen jeleneteknek hatása a remake esetében mégis kisebb, mivel itt maguk a bűnözők is bemutatásra kerülnek, az eredeti film teljes titokzatosságával szemben, ami a film álomszerűségének és erős suspense-hatásának is az alapját képezte.

A remake főhőse, Vince középosztálybeli amerikai családból származik, apja betegsége, az orvosi költségek fedezése a legfőbb útjába kerülő akadály, amit le kell győznie a történet során. A szegénységgel, rossz szociális háttérrel vagy a bevándorlók életének nehézségeivel nem kell megbirkóznia. Rátermettségét bizonyítja a viadalon való részvétellel, adaptálódik az újonnan megjelenő világ szabályaihoz és legyőzi a nehézségeket, miközben végig apja megmentése motiválja. A történet lezárására erkölcsileg is megtisztul, amikor a pénz hazaküldése után az üres táskát kitöltésére egy fehér játékbáránnyt vásárol, ezzel szimbolikusan is kifejezve ártatlanságát, megtisztulását, valamint kilépését a bűnös alvilágból, ahova már kezdetben is tiszta szándékkal vezérelve lépett be. Sorsa ugyanakkor a remake történetében is halállal végződik, a záróképen mégsem Vince-t láthatjuk, hanem gyilkosát, a pénzt ellopni szándékozó Jaspert, aki nem tudja, hogy a megszerzett táskában csak a fehér báránnyt tartalmazza, így az utolsó képkockából kísértálva egy nyitott alagút fehérségbe vezető képével záródik a film, ezzel szimbolizálva a túlvilágot, a megtisztuláshoz vezető utat, a megváltást.



A 13-as (2010) záróképe.

A remake ugyanakkor elődjéhez hasonlóan nem tesz említést a különböző lezáratlanul maradt narratív szálakról. Nem derül ki, hogy a rendőrségnek milyen szerepe volt az ügyben, sikerült-e elkapniuk a bűnözőket, az alvilági szervezet tagjai sem bűnhődnek meg. Az eredeti történet elliptikussága a metaforikusságán és az álomszerűségein túl a karakterekben is jelentkezett, akikről csak kevés információ derült ki. Ezzel szemben az önremake bemutatja ugyan, hogy a különböző versenyzők hogyan jutnak el a bajnokságra, de ezzel gyakran csak még több kérdést vet fel, mint amennyit megválaszol. Jefferson karaktere jó példa erre, akinek története a börtönből történő szabadulása és postai küldeményként való utazása után az elrejtett vagyonának megemlékezésével, majd megmenekülésével folytatódik, mégsem tudjuk meg, ki ő valójában, igazat mondott-e a vagyonáról és mi történik vele a küzdelem után, valamint hogy karaktere miért volt olyan fontos a versenyt szervező alvilági szervezetnek, hogy nagy nehézségek árán is szó szerint odarendeljék a bajnokságra. Ahogy a bűnszervezet háttéréről sem derül ki semmilyen konkrétum, noha jól láthatóan profi, a legfelsőbb körökbe is elérő bűnözőkről van szó.

Konklúzió

A transznacionális önremake-ek a hagyományos hollywoodi filmstílus cselekményorientáltságát hangsúlyozzák és motivált, erkölcsileg megtisztuló hősöket szerepeltetnek az eredeti filmek karakterekre fókuszáló történeteikhez és közel sem feddhetetlen jellemű szereplőikhez képest. Az önremake-ek rendezői mégis számos ponton nyúlnak vissza valamilyen mértékben korábbi alkotásaik európai filmekre jellemző, klasszikus művészfilmes hatást keltő megoldásaihoz, melyek újbóli alkalmazása által az önremake-ek különleges helyet foglalnak el az amerikai filmkinálzatban.

Az önremake-készítésnek ez a speciális, ambivalens módja mégis kérdéseket vet fel a gyártó filmkultúrák, a rendezők munkássága és a konkrét filmek textuális mintázatai kapcsán is. Hollywood és az amerikai filmipar domináns szerepe a filmművészetben olyan globalizációs törekvésekhez, trendekhez vezet, melyek megnyilvánulásait is jól példázzák a transznacionális önremake-ek, miközben azok európai rendezői képesek kultúrák közötti kölcsönhatásokat érvényesíteni a filmnyelvben. A transznacionális önremake-ekben érvényesülő ellentétpárok mégsem feloldhatóak. A remake-ekben egyszerre jelennek meg a globális filmkultúra és az eredeti filmek visszatérő lokális hatásai. Az újrafilmekben a műfaji mintázatok erősödnek meg, miközben gyakran érvényesülnek bennük az eredeti filmek társadalomtudatosságát kifejező filmnyelvi megoldások és rendezőik saját eredeti filmjeinek személyessége. Mindezek hatására a transznacionális önremake-ek csak a globális közönség szűkebb köreit képesek megszólítani és jellemzően negatív kritikái fogadtatásban részesülnek. A vizsgált gyártási sajátosságok, valamint az önremake-ek textuális jellemzői és az amerikai filmiparban betöltött különleges helyzetük kapcsán felvetül tehát annak a lehetősége is, hogy ezeket a filmeket gyártóik eleve rétegeknek szánva, főként a másodlagos piacokra készítik.

A kritika és a közönség konszenzusa alapján egyértelműen kevésbé minőséginek bélyegzett

alkotások mégis állandó jelleggel, egyre nagyobb számban kerültek bemutatásra az elmúlt évtizedekben. Ezen mechanizmus működésének feltérképezése pedig segítheti, illetve árnyalhatja a globális filmművészet kulturális körforgásainak megértését. Ezen felül az önremake-ek alkotói önreflexivitása, valamint a gyártási formulák és a műfajok ismétlődései kapcsán is további gazdag vizsgálati szempontokat, elemzési lehetőségeket kínálnak egy még kevésbé kutatott területen, miközben a remake-ek nemcsak egyidősek a filmkészítéssel, de ezen filmek kultúrákon átívelő internacionális adaptációs hálójukkal a globalizálódó filmkultúra szerves részeit is képezik.

Jegyzetek

1. Varró Attila: A remake-ről – avagy játszd újra, Sam! Az önző remake. *Filmtett*, 2002.02.15. URL: <https://www.filmtett.ro/cikk/1430/az-onzo-remake/>; 2021.04.01.
2. Verevis, Constantine: *Film Remakes*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006. 1-2.
3. Druxman, Michael B.: *Make It Again, Sam: A Survey of Movie Remakes*. Cranbury, NJ, A. S. Barnes, 1975. 13-15.
4. Greenberg, Harvey Roy: Raiders of the Lost Text: Remaking as Contested Homage in Always. In *Play It Again, Sam. Retakes on Remakes*. Szerk. Horton, Andrew; McDougal, Stuart Y. Berkeley, University of California Press, 1998. 115.
5. Leitch, Thomas M.: Twice-Told Tales: The Rhetoric of the Remake. *Literature/Film Quarterly*, 1990/3. 18. 142-145.
6. Loock, Kathleen: Remaking *Funny Games*: Michael Haneke's Cross-cultural Experiment. In *Transnational Film Remakes*. Szerk. Smith, Iain Robert; Verevis, Constantine. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017. 184-185.
7. Mazdon, Lucy: *Encore Hollywood: Remaking French Cinema*. London, BFI, 2000. 1-2.
8. Lecomte, Guillaume: Same Player, Shoot Again: Géla Babluani's 13 (Tzamet), Transnational Auto-Remakes, and Collaboration. In *Adaptation considered as a collaborative art. Process and Practice*. Szerk. Cronin, Bernadette; MagShamhráin, Rachel; Preuschoff, Nikolai. London, Palgrave Macmillan, 2020. 222.
9. Uricchio, William: Nation, Taste and Identity: Hollywood remakes of European originals. *Groniek Historisch Tijdschrift*, 1999. 146. 51-61.
10. Mazdon: i. m. 1-2.
11. A felsorolt transznacionális önremake-ek részletes adatai a megtalálhatók a tanulmány végi filmográfiában.
12. Verevis: *Film Remakes*.
13. Behlil, Melis: *Hollywood Is Everywhere. Global Directors in the Blockbuster Era*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006. 98-100.
14. Forrest, Jennifer; Koos, Leonard R.: Reviewing Remakes: An Introduction. In *Dead Ringers. The Remake in Theory and Practice*. Szerk. Forrest, Jennifer; Koos, Leonard R. Albany, State University of New York Press, 2002. 4.
15. 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*, 2015/1. 39. 15-41.
16. Pestieau, Pierre; Ginsburgh, Victor; Weyers, Sheila: Are Remakes Doing as Well as Originals? A note. *CREPP Working Papers*, 2007. május. URL: <http://www.crepp.ulg.ac.be/papers/crepp-wp200705.pdf>; 2021.01.20.

17. Holden, Stephen: Get Rich (If You're Lucky) or Die Trying. *The New York Times*, 2011. október 27. URL: <https://www.nytimes.com/2011/10/28/movies/13-with-sam-riley-and-jason-statham-review.html>; 2021.01.01.
18. Lecomte: i. m. 226.
19. Uő: 224-229.
20. DeForce, John: 13: Film Review. *The Hollywood Reporter*, 2011. október 27. URL: <https://www.hollywoodreporter.com/review/13-film-review-254280>; 2020.01.01.
21. Musetto, V.A.: Hollywood remake's second-rate. *New York Post*, 2011. október 28. URL: <https://nypost.com/2011/10/28/hollywood-remakes-second-rate/>; 2020.01.01.
22. Holden: i. m.
23. Humanick, Rob: Review: 13. *Slant Magazine*, 2011. október 26. URL: <https://www.slantmagazine.com/film/thirteen-5868/>; 2021.01.01.
24. Uricchio: i. m. 57.
25. Herbert, Daniel: The Transnational Film Remake in the American Press. In *Transnational Film Remakes*. Szerk. Smith, Iain Robert; Verevis, Constantine. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017. 210-224.
26. Verevis: *Film Remakes*. 145-6.
27. Herbert: i. m. 220-221.
28. Altman, Rick: Újrafelhasználható csomagolás. Ford. Simon Vanda. *Metropolis*, 1999/3 – Műfajelmélet. 12-33.
29. Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950-1980*. Budapest, Palatinus, 2008. 86.

Irodalomjegyzék

- Altman, Rick: Újrafelhasználható csomagolás. Ford. Simon Vanda. *Metropolis*, 1999/3 – Műfajelmélet. 12-33.
- Behlil, Melis: *Hollywood Is Everywhere. Global Directors in the Blockbuster Era*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006.
- 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*, 2015/1. 39. 15-41.
- DeForce, John: 13: Film Review. *The Hollywood Reporter*, 2011. október 27. URL: <https://www.hollywoodreporter.com/review/13-film-review-254280>; 2020.01.01.
- Druxman, Michael B.: *Make It Again, Sam: A Survey of Movie Remakes*. Cranbury, NJ, A. S. Barnes, 1975. 13-15.
- Forrest, Jennifer; Koos, Leonard R.: Reviewing Remakes: An Introduction. In *Dead Ringers. The Remake in Theory and Practice*. Szerk. Forrest, Jennifer; Koos, Leonard R. Albany, State University of New York Press, 2002.
- Greenberg, Harvey Roy: Raiders of the Lost Text: Remaking as Contested Homage in Always. In *Play It Again, Sam. Retakes on Remakes*. Szerk. Horton, Andrew; McDougal, Stuart Y. Berkeley, University of California Press, 1998.
- Herbert, Daniel: The Transnational Film Remake in the American Press. In *Transnational Film Remakes*. Szerk. Smith, Iain Robert; Verevis, Constantine. Edinburgh, Edinburgh University

Press, 2017. 210-224.

- Holden, Stephen: Get Rich (If You're Lucky) or Die Trying. *The New York Times*, 2011. október 27. URL: <https://www.nytimes.com/2011/10/28/movies/13-with-sam-riley-and-jason-statham-review.html>; 2021.01.01.
- Humanick, Rob: Review: 13. *Slant Magazine*, 2011. október 26. URL: <https://www.slantmagazine.com/film/thirteen-5868/>; 2021.01.01.
- Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950-1980*. Budapest, Platinus, 2008.
- Lecomte, Guillaume: Same Player, Shoot Again: Géla Babluani's 13 (Tzamet), Transnational Auto-Remakes, and Collaboration. In *Adaptation considered as a collaborative art. Process and Practice*. Szerk. Cronin, Bernadette; MagShamhráin, Rachel; Preuschoff, Nikolai. London, Palgrave Macmillan, 2020.
- Leitch, Thomas M.: Twice-Told Tales: The Rhetoric of the Remake. *Literature/Film Quarterly*, 1990/3. 18.
- Looock, Kathleen: Remaking Funny Games: Michael Haneke's Cross-cultural Experiment. In *Transnational Film Remakes*. Szerk. Smith, Iain Robert; Verevis, Constantine. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017.
- Mazdon, Lucy: *Encore Hollywood: Remaking French Cinema*. London, BFI, 2000.
- Musetto, V.A.: Hollywood remake's second-rate. *New York Post*, 2011. október 28. URL: <https://nypost.com/2011/10/28/hollywood-remakes-second-rate/>; 2020.01.01.
- Pestieau, Pierre; Ginsburgh, Victor; Weyers, Sheila: Are Remakes Doing as Well as Originals? A note. *CREPP Working Papers*, 2007. május. URL: <http://www.crepp.ulg.ac.be/papers/crepp-wp200705.pdf>; 2021.01.20.
- Uricchio, William: Nation, Taste and Identity: Hollywood remakes of European originals. *Groniek Historisch Tijdschrift*, 1999. 146. 51-61.
- Varró Attila: A remake-ről – avagy játszd újra, Sam! Az önző remake. *Filmtett*, 2002.02.15. URL: <https://www.filmtett.ro/cikk/1430/az-onzo-remake/>; 2021.04.01.
- Verevis, Constantine: *Film Remakes*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006.

Filmográfia

- ...és Isten megteremté a nőt (And God Created Woman. Roger Vadim, 1988)
- *A 13-as* (13. Géla Babluani, 2010)
- *A 13-as* (13 Tzamet). Géla Babluani, 2005)
- *A férfi, aki túl sokat tudott* (The Man Who Knew Too Much. Alfred Hitchcock, 1934)
- *A kék dandár* (L'équipage. Anatole Litvak, 1935)
- *A lift* (De lift. Dick Maas, 1983)
- *A sötétség határán* (Edge of Darkness. Martin Campbell, 2010)
- *A sötétség pereme* (Edge of Darkness. Martin Campbell, 1985)
- *Az eltűnés sorrendjében* (Kraftidioten. Hans Petter Moland, 2014)
- *Az ember, aki túl sokat tudott* (The Man Who Knew Too Much. Alfred Hitchcock, 1956)
- *Control* (Anton Corbijn, 2007)
- *Der Dämon des Himalaya* (Andrew Marton, 1935)

- *Dermesztő hajsza* (Cold Pursuit. Hans Petter Moland, 2019)
- *Dressed to Thrill* (Harry Lachman, 1935)
- *Éjféli játszma* (Nattevagten. Ole Bornedal, 1994)
- *Éjjeliőr a hullaházban* (Nightwatch. Ole Bornedal, 1997)
- *És Isten megteremté a nőt* (Et Dieu... créa la femme. Roger Vadim, 1956)
- *Fährmann Maria* (Frank Wisbar, 1936)
- *Felejtethetlen utazás* (Head Full of Honey. Til Schweiger, 2018)
- *Fiatal asszonyok* (Little Women. George Cukor, 1933)
- *Funny Games* (Michael Haneke, 2007)
- *Furcsa játék* (Funny Games. Michael Haneke, 1997)
- *Gloria* (Sebastián Lelio, 2013)
- *Gloria Bell* (Sebastián Lelio, 2018)
- *Gyilkos felvonó* (Down. Dick Maas, 2001)
- *Hajnali mentőakció* (Rescue Dawn. Werner Herzog, 2006)
- *Három szökevény* (Three Fugitives. Francis Veber, 1989)
- *Honig im Kopf* (Til Schweiger, Lars Gmehling, 2014)
- *I Was a Criminal* (Richard Oswald, 1945)
- *Jöttünk, láttunk, visszamennénk* (Les visiteurs. Jean-Marie Poiré, 1993)
- *Kéjlak* (The Loft. Erik Van Looy, 2008)
- *Kis Dieter repülni akar* (Little Dieter Needs to Fly. Werner Herzog, 1997)
- *Kisasszonyok* (Little Women. Greta Gerwig, 2019)
- *Kisasszonyok* (Little Women. Mervyn LeRoy, 1949)
- *Köpenicki kapitány* (Der Hauptmann von Köpenick. Richard Oswald, 1931)
- *La couturière de Lunéville* (Harry Lachman, 1932)
- *Loft* (Erik Van Looy, 2008)
- *LOL* (Lisa Azuelos, 2012)
- *LOL: Zűrös kamaszok* (LOL (Laughing Out Loud) ®. Lisa Azuelos, 2008)
- *Lydia*. (Julien Duvivier, 1941)
- *Másnaposok 2.* (The Hangover Part II. Todd Phillips, 2011)
- *Négybalkezes* (Les fugitifs. Francis Veber, 1986)
- *Nyom nélkül* (The Vanishing. George Sluizer, 1993)
- *Nyomtalanul* (Spoonloos. George Sluizer, 1988)
- *Reszkess, Amerika!* (Just Visiting. Jean-Marie Poiré, 2001)
- *Storm Over Tibet*. (Andrew Marton, 1952)
- *Strangler of the Swamp*. (Frank Wisbar, 1946)
- *Táncrend* (Un carnet de bal. Julien Duvivier, 1937)
- *The Woman I Love*. (Anatole Litvak, 1937)
- *Vakáció* (Vacation. John Francis Daley, Jonathan Goldstein, 2015)

© Apertúra, 2022. tél | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2022/tel/lubianker-remake-esztetika-francia-rendezok-kortars-amerikai-onremake-jei/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2022.17.2.4>

