

BENKE ATTILA

A határtalanság határai

*Kölcsönkapcsolatok a Nyugat
és a Távol-Kelet filmjei között*

Játék határok nélkül: globalizáció és filmkultúra

A korunkat meghatározó globalizációra sokan uniformizációként, sztenderdizálásként tekintenek, mely elmosza a nemzetek közti határokat, és eltörli a kulturális sajátosságokat, egyetlen (Egyesült Államok vezette) „világnemzetté” változtatva a Földet. Jóllehet, a globalizáció bizonyos szintű univerzalizációt jelent, elég csak a Nyugat és Kelet embereit egyaránt ételnek csúfolt szeméttel etető gyorsétterem-hálózatok birodalmára, vagy a politikai hatalmat is manipuláló transznacionális megavállalatokra gondolnunk; ám a globalizáció nemcsak egységesülést jelent. A tőke, az ember és az információ áramlásának felgyorsulása révén minden eddiginél rugalmasabbá válik a térbeli és az időbeli utazás. Az internetnek köszönhetően például olyan tájakra és korszakokba juthatunk el, olyan kultúrákat ismerhetünk meg egyszerű emberként is, mely lehetőségek még a 20. század elején élőknek sem adtak meg. Így az átlagpolgár sokszor fizikailag nem is utazik, a globalizációra jellemző multikulturalitás révén akár a helyi nagyvárosokban találkozhat a különféle nemzetek jellegzetes termékeivel. Azaz a globalitás lokális szinten jelenik meg, és a globalitásnak fontos célja a kulturális sokszínűség megőrzése és közvetítése. A különféle egzotikumok, lokális értékek nemzetközi piaci áruvá váltak. Manapság már semmi akadályja annak, hogy az ember magyarként egy helyen találkozzon a görög, a kínai vagy a japán kultúrával. Eppen ezért egy marketinges szójátékkal élve a globalizáció nem a lokális eltörlését, hanem a globalitást jelenti, azaz sokféleséget az egységben, a lokális saját-

tosságok szabad mozgását és megjelenését a globális (nagyvárosi) térben.¹

Ennek a folyamatnak részévé, vagy ha úgy tetszik, katalizátórává vált a 20. század fiatal művészete, a film. A mozgóképet annak idején a korai teoretikusok mint új, globális nyelvet értékelték, amely (audio)vizuális jellege miatt végre legyőzi a kulturális (nyelvi) különbségeket, egyúttal viszont képes távoli, az adott ország nézői számára ismeretlen (egzotikus) népek életmódját, szokásait bemutatni.² Így például a mozi nagy úttörői, mint Thomas Edison vagy a Lumière-fivérek operatőreinek első felvételei közt szerepeltek távol-keleti tájak. Az egyre fejlődő filmművészet és az egyre gyorsabb, nagyobb léptékű globalizáció mintegy kéz a kézben járnak az 1990–2000-es években. A felszaporodó nemzetközi fesztiváloknak, vagy a világ felé egyre nyitottabb szórakoztatóipari központnak, Hollywoodnak köszönhetően a különféle kultúrák találkozása és keveredése napjaink természetes jelenségévé vált.

Hollywood már 20. század eleji (1917–1920) megszületésétől kezdve fokozatosan építette ki globális hatalmát, előbb amerikai, majd európai hegemoniáját, veszélyeztetve ezzel a nemzeti filmművészeteket. Napjainkra pedig sokak egyenesen „Globowood”-ról vagy „Hollyverzum”-ról értekeznek, minthogy az amerikai stúdiórendszer mára a filmvilág urává vált (a gyártó és forgalmazó cégek immáron megavállalatok részei – például a Universal a Vivendi transznacionális médiakonglomerátumé).³ Ám mint a kulturális-gazdasági értelemben vett globalizációnál, úgy itt sem beszélhetünk kizárólag pejoratív értelemben hollywoodi agyszívásról. Hollywoodot természetesen a profit érdekli elsősorban, ám az egyes kultúrák sajátosságait az amerikai szórakoztatóipar nemcsak „ellopja” és nemzetközi fogyaszthatóság végett sztenderdizálja, hanem – legalábbis, ha a megfelelő alkotó rendez filmet – kreatívan képes hasznosítani a hozott anyagot, legyen szó idegen témákról, műfajokról vagy alkotókról.

Különösen fontos ez a 2000-es évek globális filmkultúráját vizsgálva, amelyben trenddé vált a távol-keleti javak, így a konkrét mozgóképek (amerikai) újrafelhasználása (interkulturális remake-ek). Ezek minősége hullámzó: sok esetben valóban lélektelen, kommersz, haszonleső és hatásvadász újraforgatásról beszélhetünk, ám mint a globalizáció, úgy a *remake* is egy árnyaltabb, összetettebb jelenség. Hollywood elsődleges stratégiája a felfokozás: az amúgy jórészt atmoszférateremtést hangsúlyozó,

1 A fent leírtakról bővebben lásd: Feischmidt Margit: Multikulturalizmus. Kultúra, identitás és politikai új diskurzusa, in uő (szerk.): *Multikulturalizmus*, Budapest, Osiris, 1997, 7–29.; Bauman, Zygmunt: *Globalizáció: a társadalmi következmények*, Szeged, Szukits, 2002, 90–120.

2 A filmelmélet egyik meghatározó kritikusa, André Bazin is ír erről: Bazin, André: *Korunk nyelve*, in uő: *Mi a film?* Budapest, Osiris, 2002, 7–15.

3 Bordwell, David – Thompson, Kristin: *A film története*, Budapest, Palatinus, 2007, 743–761.

már-már (modern) művészfilmes kvalitású távol-keleti alapanyagból zsigeri hatásokkal dolgozó, klasszikus, fordulatos történetet csinál. Tanulmányomban viszont amellet fogok érvelni, hogy a remake nem feltétlenül a mechanikus újraírást, a pusztán divatosítást vagy az eredeti leegyszerűsítését jelenti, hanem kreatív adaptációk is készülnek. Vagyis alapvető kérdés, hogy mégis miért remake-elik a pénzszerzésen és a nyelvi korlátokon túl a távol-keleti midcult (egyszerre művészi és műfaji) filmeket? Mi az a közös (van-e egyáltalán ilyen) téma, ami miatt a nyugattól alapjaiban különböző távol-keleti kultúrkör nemzetközileg is kompatibilissé tehető? S a remake-ek – ha egyáltalán, akkor – mégis milyen nyugati sajátosságokkal bővítik az alapanyagot? E kérdéskör feltérképezéséhez az 1990–2000-es évek globális filmkultúrájának legnépszerűbb, legfelkapottabb országainak, Hongkong, Dél-Korea és Japán filmjeit, illetve ezek amerikai (hollywoodi) remake-jeit hívom segítségül, egy-egy érdekesebb példa elemző bemutatásával.

Az újraolvasás módszerei: remake, rip-off, parafrázis, adaptáció

Még mielőtt rátérek az interkulturális remake-ek elemzésére, érdeemes tisztázni néhány fogalom jelentését. Hiszen az újrahasonosításnak számtalan formáját ismerjük. A posztmodern mint a 20. század második felét meghatározó jelenség eleve az eredetiség tagadását és korábbi kulturális javak szándékos újraalkalmazását jelenti. Vagyis az intertextualitás (szövegek közti idézetek), az allúzió (tartalmi utalások), a pastiche (egy korábbi szöveg ironikus újrarájátszása) és lényegében a remake is hasonló jelenségek, a posztmodern trend jellegzetességei.

Am filmes remake-ekről már egészen a mozi megszületésétől kezdve beszélhetünk. A korai filmszkeccsekből rengeteg verzió készült mindenhol a világon (*A vonat érkezését* például jó pár-szor újraforgatták). A némafilm–hangosfilm-váltás után számtalan művet készítettek el beszéddel és zenével (lásd a *Broadway Melody* musical vagy a *Stella Dallas* című melodráma különféle verzióit). De már a harmincas évektől ismert volt az interkulturális remake (az angolszász szakirodalomban: cross-cultural remake) fogalma, mivel a kezdeti hangtechnikai problémákból adódóan a szinkron nehézkesnek, költségesnek bizonyult, így az egyes sikerfilmeket nemzetközi forgalmazás végett a célsországban új szereplőkkel ismét leforgatták (*Dracula* – amerikai és spanyol verzió; *Hyppolit, a lakáj* – magyar és német változat).⁴ S mi-kor az ötvenes–hatvanas években Kurosava Akira ismertté vált Nyugaton, számos rendező tisztelgett a mester előtt (erről ké-

4 Erről lásd bővebben például: Varró Attila: Magyar ugaron. A magyar interkulturális remake műfaji adaptációja. *Metropolis*, 2010/1. 80–81.

sőbb bővebben lesz szó). Tehát az (interkulturális) remake végső soron nem posztmodern jelenség, azonban a kortárs közegben mégis többet jelent szimpla újrahasznosításnál, s el kell különíteni más, korábbi szövegekből dolgozó technikáktól.

Mindjárt itt a *rip-off* fogalma, mely csupán az alapkonfliktust vagy jellegzetes motívumokat vesz át az eredetiből, de attól minden más tekintetben (történet, cselekmény, karakterek stb.) eltér.⁵ Ilyen például Miike Takashi *Visitor Q* (2001) című filmje, amely Pier Paolo Pasolini *Teorémájának* (1968) posztmodern, bizarr, erősen pornográf és horrorisztikus verziója. Mindkét műben egy diszfunkcionális család tagjaié a főszerep, akiknek otthonába egy titokzatos idegen érkezik meg, felborítva addigi harmonikusnak amúgy sem nevezhető életüket. Ezenkívül viszont sem témájában, sem szellemiségében nem kapcsolódik a két film. De ugyanígy rendkívül laza szálak fűzik egymáshoz Michelangelo Antonioni *Nagyítását* (1966), Francis Ford Coppola *Magánbeszélgetését* (1974), Dario Argento *Mélyvörösét* (1975), Brian De Palma *Halál a hídonját* (1981) vagy Peter Strickland *Berberian Sound Studioját* (2012). Az említett filmek története mind egy rejtélyes gyilkosságot vagy összeesküvést mutat be, amely valamilyen, az ügy felgöngyölítését hátráltató, a nyomozást vakvágányra terelő médiumhoz (fotó, hangszalag, zenei dallam, film) kötődik. Ám e motívumokon kívül más nem kapcsolja össze a filmeket, és az alkotók – mint Coppola – olykor kifejezetten tagadják, hogy „remake”-elték elődeiket.

Mi tehát akkor a remake? Leonardo Quaresima szerint rekontextualizáció, amelynek során a remake a régi szöveget új közegbe helyezve felfrissíti vagy aktualizálja annak témáját.⁶ Fábics Natália pedig egy, a 2000-es évek japán horrorfilmjeiről szóló tanulmányában így definiálja a fogalmat: „[...] szinte általánosan elfogadott – bár ha konkrét filmpárokat vizsgálunk, korántsem problémamentesen alkalmazható – tétel szerint akkor beszélünk egy adott film remake-jéről, ha az átveszi az eredeti cselekményének alapvető elemeit és a film fő motívumait. Mindenképpen nem szabad elfeledkezni, hogy jogi fogalomról van szó: a gyártó megveszi az eredeti film újrafilmesítési jogait.”⁷ Tehát a *remake* eszerint az ismerős és a különböző dinamikáját jelenti: az ismerős kelti fel a néző figyelmét és a különböző teszi érdekessé a „már látott”-at.⁸ Emellett pedig feltételezhető, hogy az újracsoomagolást végző alkotó megjelöli a forrást.

5 Uo. 83.

6 Quaresima, Leonardo: *Loving Texts Two at a Time: The Film Remake* <http://www.erudit.org/revue/Cine/2002/v12/n3/000736ar.html> (utolsó letöltés: 2013. október 10.).

7 Fábics Natália: Kortárs japán horrorfilmek amerikai remake-jei. *Metropolis*, 2013/1. 47.

8 Horton, Andrew – McDougal, Stuart Y.: Introduction, in Horton, Andrew – Stuart Y. McDougal (szerk.): *Play It Again, Sam. Retakes on Remakes*, Berkeley, University of California Press, 1998. 1–10.

A képet árnyalja, hogy léteznek a szöveghű remake és a szabadon (át)értelmező rip-off között elhelyezkedő alkotások. Ezekre a szerzői parafrázis és a makeover ('átalakítás') fogalmak alkalmazhatók.⁹ Az interkulturális remake-ek esetében fontos a megkülönböztetésekkel élni, mivel jó néhány alkalommal az adott újrafeldolgozások igen jelentős változásokat eszközölnek az eredeti művekhez képest, ám még nem rip-off-ok, mert referenciának tekintik vagy legalábbis tiszteletben tartják az eredeti alkotás motívumait és cselekményét. A makeover-ek vagy a szerzői parafrázisok – az adaptációkhoz hasonlóan – a kiindulási alapot az irodalmi művekhez hasonló forrásként kezelik, és szabadabban (re)transzformálják a vászonra.¹⁰ Szemléletesen illusztrálja ezt a jelenséget F. W. Murnau *Nosferatu*-jának (1922) és Werner Herzog 1979-es remake-jének (parafrázisának) kapcsolata: mindkét film ugyanazt a történetet meséli el, ám előbbiben a vámpír egyértelműen sátáni figura, míg az utóbbiban passzív, a modern elidegenedett egyént leképző szerencsétlen. Ráadásul Murnau verziója a rém pusztulásával, míg Herzogé a szörny továbbbélésével zárul. Hasonló esetről beszélhetünk Kuroszava *A vihar kapujában* (1950) és Martin Ritt *Az erőszak* (1964) című filmjeinek összehasonlításakor – mint arra később még visszatérek.

Fontos elkülöníteni továbbá a remake és a könyvadaptáció fogalmát. James M. Cain ponyvaregényéből, *A postás mindig két-szer csengetből* jó pár, különböző kultúrához tartozó adaptáció készült (francia: 1939, olasz: 1943, amerikai: 1946 és 1981, magyar: 1998). Ezért *A postás...-feldolgozások*at sokszor tévesen a remake-ek közé sorolják, holott nem egy korábbi filmet, hanem Cain könyvét tekintik referenciának. S ugyanez a probléma *A tetovált lány* (skandináv: 2009, amerikai: 2011) esetében is. A nagyon hasonló stílusú, ugyanazt a történetet bemutató filmek tehát nem tekinthetők egymás remake-jeinek, ha forrásuknak egy idegen médiumot (könyv, képregény), nem pedig egy másik mozgóképet vagy annak forgatókönyvét tekintik.

„Határtalan valami”: az identitáskrízis

Tanulmányomban olyan interkulturális remake-eket vizsgállok, amelyek makeover-ként vagy szerzői parafrázisként működnek: valami miatt egy kulturálisan határtalan mozgóképes alapanyaghoz nyúlnak, ám az újrahasznosítás közegeinek határai közé szorítva kreatívan átértelmezik, adaptálják saját miliójükhöz az eredeti szöveget.

Állításom pedig az, hogy ez az említett „határtalan valami” nem más, mint a globalizáció egyik legfontosabb következménye, a (poszt)modern ember alapélménye, az identitáskrízis. Az

⁹ Uo.

¹⁰ Varró, i. m. 83–88.

utazás, a technika (az alteregók létrehozását támogató internet és videojátékok), vagy a társadalmi-politikai változások (mint a több országot szétszakító hidegháború, illetve a távol-keleti államokat, mint Japánt vagy Dél-Koreát érintő nyugati modernizáció) szertefoszlatták az egységes önazonosság képét. Az identitás nem egy születéstől adott statikus alaptulajdonság, hanem egy „cseppfolyós”, dinamikus, állandóan változó narratíva. Mivel a kulturális hatások minden irányból (tévé, filmek, internet stb.) érkeznek az egyénhez, így újra és újra más és más elemeket építhet be és kell beépítenie identitásába. Tulajdonképpen az ember maga is a remake-elés alanyává és tárgyává válik: önmagát kell folyton újradefiniálnia, ha az övétől különböző kulturális közegbe lép, avagy a sajátjától eltérő áramlatok érik.¹¹ A japán horrorfilmekben például visszatérő elem a borzalmas technika (*A kör*, 1998 – démoni videokazetta; *Nem fogadott hívás*, 2002 – gyilkos mobiltelefon), amely torzítja mind a főszereplők, mind a sokszor áldozatként megjelenő szörny önazonosságát. Ez az identitásválság pedig nem ismeretlen a Japánhoz hasonlóan túlcivilizált, technokrata Nyugaton sem, így már csak emiatt is kiváló, az ötletthiánnyal küszködő amerikai horrort felfrissítő alapanyag a j-horror. Kérdés csak az, hogy a remake-ek képesek-e ezt az univerzális élményt kreatívan az adott kulturális közeghez igazítani, vagy megelégszenek a pénzügyi sikert garantáló egzotikum mechanikus lemásolásával?

A továbbiakban tehát ezekre a kreatívabb remake-ekre (makeover vagy szerzői parafrázis) fogok koncentrálni, amelyek bár hűek az eredetihez, mégis az alaptörténeten tematikailag és/vagy műfajilag lényegi változásokat hajtanak végre.

A Kuroszava-ügy

Ha távol-keleti filmek nyugati (amerikai) remake-jeiről beszélünk, megkerülhetetlen Kuroszava Akira neve, akit az ötvenes évektől kezdve szinte bálványoztak külföldön. Persze meg kell említeni, hogy a japán-nyugati hatáskapcsolatokra már korábbi példát is találhatunk (lásd a *King Kong* és a *Godzilla*-filmek hasonlóságait), ám Mizogucsi Kendzsi és Jaszudzsiro Ozu mellett Kuroszava volt az, aki beindította, megelőlegezte a máig jellemző Japán-kultuszt. Kompatibilitása – a távol-keleti kultúra egzotikussága mellett – abban rejlett, hogy e legendás rendező viszont John Ford westernjeinek és Shakespeare drámáinak sze-

11 Az identitáskrizisről lásd bővebben: Radtke, Frank-Olaf: Az idegenség konstrukciója a multikulturalizmus diskurzusában, in Feischmidt (szerk.), i. m. 39–47.; Bauman, Zygmunt: A zarándok és leszármazottai: sétálók, csavargók és turisták, in Biczó Gábor (szerk.): *Az Idegen. Variációk Simmelről Derriidáig*. Debrecen, Csokonai, 2004, 192–206.; Greenfield, Susan: *Identitás a XXI. században*, Budapest, HVG, 2009.

relmeseként kortársaihoz képest meglehetősen nyugatias, egyetemese érvényű filmeket készített, így westernszerű kosztümös kalandfilmet (*A testőr*, 1961) vagy Macbeth-átdolgozást (*Véres trón*, 1957). Érte pedig a hatvanas–hetvenes évek nagy európai és amerikai alkotói (Ingmar Bergman, Federico Fellini, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Robert Altman stb.) rajongtak, akikkel párszor dolgozott is együtt (például Fellinivel, Bergmannal vagy Steven Spielberggel), illetve akikre nagy hatást is gyakorolt (vö. *Rejtett erőd* [1958] és *Csillagok háborúja* [1977]). Tanulmányom szempontjából azonban sokkal fontosabb, hogy a hatvanas évektől kezdve jó pár remake készült Kuroszava legendás filmjeiből. Az amerikai (illetve olasz) verziók alapjául szolgáló műveiben, mint az interkulturális remake-eknél jellemzően, egy vagy több identitásában zavart főhős áll a központban. Ez az ötvenes–hatvanas évek zűrzavaros japán társadalmi-politikai légkörével magyarázható. A második világháború utáni amerikai megszállás alatt és azt követően az angolszász hagyományok – így a nyugati típusú individualizmus – megzavarták a japán tradíciók (kollektívizmus, beletörődés a sorsba, az egyéniség korlátozása stb.) szerint élőket. Másfelől pedig megjelentek olyan progresszív és radikális eszmék, mint a marxizmus és a bolsevizmus, illetve elterjedté vált a rock’n’roll-kultusz is a fiatalok körében. Klasszikus és modern, régi és új csaptak tehát össze ebben az átmeneti korszakban – és mint arról a j-horrorok tanúskodnak, még manapság is. A japán identitás tehát felülvizsgálatra került, és adottság helyett kérdéssé vált. Mivel a hatvanas években Európában és Amerikában hasonló, de persze más jellegű, szintén fiatalokhoz és baloldali mozgalmakhoz kötődő önazonosság-keresés vált trenddé, így Kuroszava kétes identitású banditákkal és roninokkal (kóborló, bukott szamurájok) teli filmjei szinte kínálták magukat adaptációra.

Leghíresebb műve *A hét szamuráj* (1954), amelyben a feudális Japánban egy rablóktól sanyargatott kis falu roninokat fogad fel javaik megvédésére. A tét azonban nemcsak a közösség megvédése, hanem átnevelése is: a gyáva, megalázkodó parasztokból kompetens, egyéniségüket bátran felvállaló harcosokat kell fagni a siker érdekében. Ez azonban, mint a 20. századi modernizálódó Japán történetén is látszik, csak ideiglenes folyamat, a kóborló roninok hiába áldozták életüket, a parasztok a háború elmúltával ismét csordaöszönös lényekké válnak. John Sturges *A hét mesterlövész* (1960) című westernje a szamurájfilmet jó érzékkel helyezi át vadnyugati milióbe. A film értelme azonban jelentősen módosul. Míg Kuroszava műve a japánok új identitásáért folytatott küzdelméről szól, addig Sturges-nél az amerikai pisztolyhősök által megsegített mexikói parasztok története inkább az Egyesült Államok „New Frontier” („Új hadszíntér”) politikájának kritikája. Azaz *A hét mesterlövész* a vietnami agresz-

sziót kérdőjelezi meg.¹² A két filmben azonban közös, hogy az egyén és csoportok viszonyában sérül a hős macsó önazonossága: a samurájok és a cowboyok egyaránt megtörnek a történetek végére, győzelmük pirruszi.

Kuroszava Akira legtöbbször idézett műve, a már említett *A testőr* hasonló, bár kevésbé epikus szituációra épül. Az alaptörténet egyébként maga is hozott ötlet: Kuroszava bevallottan Dashiell Hammett *Vörös aratás* (1929) című regényéből, illetve Hammett egy másik, 1931-es művéből, s annak 1942-es filmadaptációjából, az *Üvegkulcs*ból merített ihletet *A testőr*höz. A későbbi (olasz és amerikai) remake-ek, Sergio Leone *Egy maréknyi dollárért* (1964) és Walter Hill *Az utolsó emberig* (1996) című (kvázi) westernjei viszont már mind Kuroszava művét vették alapul (Hill fel is tünteti a japán alkotók neveit a stáblistán).¹³ Mindkét esetben inkább műfaji jellegű kreativitásról beszélhetünk, a történet és a karakterviszonyok szinte ugyanazok: Leone a sajátos italowestern milőben játssza újra kardok helyett pisztollyal Kuroszava névtelen harcosának történetét, míg Hill a húszas évek szesztilalma és gengszterizmusa által áthatott vidéki kisvárosban építi újra az identitásában bizonytalan csavargó antihős intrikus harcait a helyi bandákkal. Frappánsabb a történet posztmodern, japán remake-je, a *Sukiyaki Western Django* (2007) Miike Takashitól, aki ötvözi a samurájfilmet és a westernt, így nemcsak egy röpké pilanatra ereszti egymásnak a katanát (kard) és a coltot (pisztoly), mint *A testőr* fináléjában Kuroszava, hanem végig e bizarr kettőségre építi fel az ismerős cselekményt. A *Sukiyaki* így a globális (film)kultúra szimbólumává válik, ahol Nyugat és Távolság között teljesen elmosódik a határvonal.

A legkreatívabb Kuroszava-makeover viszont kétségtelenül *A vihar kapujában* 1964-es feldolgozása, a szintén westernkörnyezetbe helyezett Martin Ritt-film, *Az erőszak*. Mindkét mű többszörösen rétegzett, különböző emberek visszaemlékezéseiből indul ki, cselekményük egy gyilkossági ügy köré szerveződik. Ahogy Kuroszava, úgy Martin Ritt filmje is az igazság és az identitások bizonytalanságáról szól: történetről történetre változik a jó és rossz, az áldozat és a bűnös szerepköre. Ám míg *A vihar kapujában* inkább egy premodern művészfilm, addig Ritt *Az erőszakot* revizionista westernné, azaz a vadnyugati filmműfaj kritikájává alakítja át Kuroszava történetének segítségével. A gyilkossági ügyről szóló beszámolók ugyanis olyan viszonyban

12 Erről bővebben: Slotkin, Richard: *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Norman, University of Oklahoma Press, 1998, 504–512.

13 Am Leone nem tüntette fel Kuroszavát, s emiatt jogi problémák is adódtak az *Egy maréknyi dollárért* vetítése után. Kuroszava látta és jónak is tartotta a filmet, de rögtön megjegyezte: ez tulajdonképpen az ő műve, csak western környezetben. A nyugati kritikusok azzal mentegették Leone művét, hogy az *A testőr*nek is alapjául szolgáló *Vörös aratás*nak legalább annyira örököse, mint Kuroszava filmjének.

állnak egymással, mint a hagyományos és az alternatív/revizionista westernnek: előbbiek mítoszát utóbbiak demitizálják. Míg az első egy-két változatban a mexikói bandita egy kisszerű, gonosz, sztereotip figura, az ezredes egy katonás, bátor, méltóságteljes arisztokrata, felesége pedig a klasszikus filmekből megszokott erkölcsös tanítónő, addig az utolsó történetben ezek a szerepek teljes mértékben felülíródnak, megváltoznak. A mexikói ugyan gyáva marad, de a katonaférj még gyávább, felesége pedig szűzies hölgyből cinikus cédává degradálódik. Ráadásul a westernektől megszokott rituális, hosszan kitartott, heroikus párbaj itt nevetséges, tisztességtelen macska-egér harccá, verekedéssé züllik. Így Martin Ritt *A vihar kapujában* alaptörténetét arra használja, hogy felhívja a figyelmet a hatvanas–hetvenes évekre egyre hiteltelenebbé váló westernmítosz tarthatatlanságára, illetve az ezzel kapcsolatban felülvizsgálatra szoruló, válságba jutott amerikai identitás problematikusságára. Tehát *Az erőszak* egy rendkívül kreatív remake, illetve makeover, amely nem pusztán másol, átvesz, hanem műfaji és sajátosan amerikai önazonosság-revizióvá alakítja a japán identitás kríziséről szóló művészfilmes történetet.

Kortárs távol-keleti kapcsolatok

Az interkulturális remake-készítés tehát nem a globális posztmodern korszakban kezdődött. A kortárs újrafeldolgozások sajátossága, hogy nem pusztán egy szerző (Kuroszava) kultuszához kapcsolódnak, hanem a nyugati fesztiválokon, illetve Hollywoodban egyre gyakrabban feltűnő távol-keleti filmek és alkotók sokaságához, valamint egy-egy jellegzetes műfajhoz (harcművészeti film, akciófilm, horror, samurájfilm, jakuzafilm). A kilencvenes évek környékén Hongkong került centrumba Wong Kar-wai művészfilmjei, illetve akciófilmesei (John Woo, Jackie Chan, Ringo Lam, Johnnie To) révén, majd a 2000-es évektől Japán és Dél-Korea pedig az animációs és horrorfilmek új hulláma, illetve Kitano Takeshi, Miike Takashi, Kim Ki-duk és Park Chan-wook nyugati sikerei miatt válik nemcsak az Ázsiai térség, de a globális filmkultúra meghatározójává. Népszerűségük titka sokrétű, ám ennek egyik alkotóeleme, hogy a művekben megfogalmazott sajátos (nemzeti) identitáskrízis lefordítható a globális posztmodern ember általános önazonosság-válságára. Vagyis Japán, Hongkong és Dél-Korea filmjei egy egzotikusságában is ismerős életérzést képesek megragadni.

Univerzális távol-keleti probléma az e térségben jellemző tradicionális és modern ellentéte: az erősen hierarchizált társadalmi és családi rendszer, illetve az egyén közösségi alárendeltségét szabályozó elvek (például neo-konfucianus filozófia) éles kontrasztban állnak a 20. század folyamán egyre inkább erősödő szabadabb, nyugati, individualista trendekkel, illetve a máso-

dik világháború után ide is beáramló baloldali (marxista) ideológiákkal. Japánról már volt szó: máig problémás a korábban élethosszig tartó hűséget megkövetelő vállalati rendszer, a feudális nagycsaládi rend és a nők alárendelt szerepének átalakulása – mint az a japán horrorfilmekből is kiviláglik.¹⁴ Dél-Koreáról hasonló megállapítások tehetők: a második világháború és a japán megszállás után ugrásszerűen fejlődő „Kis Tigris” társadalmi rendszerében a szigetországéhoz hasonló konfliktusokat szül a karrierista nők feltűnése, vagy a korábban dinasztikus alapon szerveződő családi és vállalati szféra átrendeződése. Ráadásul az ötvenes évek óta létező megosztottság miatt a „dél-koreai” identitás rendkívül kényes, nehezen megragadható fogalom, és az ország fiataljai kifejezetten vágnak Észak és Dél újraegyesítésére. Ez a „tudathasadás” hangsúlyozottan megjelenik egyes direkten politikus bűnügyi drámákban (*Demilitarizált övezet: JSA*, 2000) és a dél-koreai horrorfilmekben (*Két nővér*, 2003) egyaránt. S hasonló a helyzet az amúgy e három ország közül legnyugatiasabb Hongkonggal, illetve a hongkongi identitással. A városállam speciális státusza miatt sajátos konfliktusban áll a kínai, tradicionális és a brit, angolszász kultúra. Azaz Hongkong esetében kifejezetten hibrid, konstruált identitásról lehet beszélni, amely még problémásabbá vált az 1997-es kínai újraegyesülés óta.¹⁵ Kérdéses tehát, minek definiálják magukat az ott élők: kínainak vagy hongkonginak, esetleg angolszásznak? Így érthető, hogy a térségbeli filmek (anti)hősei legtöbbször világok közt bolyongó, határpozicionált, sokszor bűnöző figurák: például bérgyilkosok és gengszterek (*Szebb holnap*, 1986; *Ahogy peregnék a könnyek*, 1988; *Fekete macska*, 1991; *Bukott angyalkák*, 1995).

Hongkong

A hongkongi akciófilmek a nyolcvanas–kilencvenes években éltek virágkorukat; ekkoriban jó néhány remake (vagy inkább rip-off) készült nyugati klasszikusokból. Ilyen a Jean-Pierre Melville *A szamuráj* (1967) című bérgyilkos drámája által ihletett *A bérgyilkos* (1989), a Luc Besson *Nikitáját* (1990) átértelmező *Fekete macska* vagy John Boorman modernista gengszter-noirját, a *Point Blanket* (1967) akciófilmmé transzformáló *Full Contact* (1992). Ezek érdekes módon az amerikai gyakorlathoz hasonlóan inkább leegyszerűsítik az alpanyagot, ám mégis jelen van bennük az említett tematika, amelyet a hongkongi hibrid identitás problémájához igazítottak az alkotók (Melville, Besson és Boorman műveinek is központi témája a stabilizálhatatlan önazonosság).¹⁶

14 Fábics, i. m. 49–54.

15 Wai, Chu Yiu: Hibriditás és globális identitás a posztkoloniális hongkongi filmben. *Metropolis*, 2005/2. 68–80.

16 A hongkongi remake-ekről lásd bővebben: Varró, i. m. 81–82.

A hongkongi filmgyártás, részben a térségben uralkodó áldatlan állapotok miatt (a helyi maffia, a Triád ugyanis gyakorlatilag magához ragadta a filmipart), a 2000-es évekig stagnált,¹⁷ ám az ezredfordulótól fel-felbukkantak ismét érdekes próbálkozások. Ilyen *A szem* (Gin gwai, 2002) című horror, amelyből egy kevésbé sikerült amerikai remake készült 2008-ban (a két mű tulajdonképpen csak a színészek terén különbözik). Nem így az utóbbi tíz év hongkongi filmtermésének egyik kiemelkedően sikeres példánya, a stagnáló filmgyártásba új életet lehelő *Szigorúan piszkos ügyek* (2002) és Martin Scorsese 2006-os remake-je (szerzői parafrázisa), *A téglá*. Mindkét film egy macska-egér játszmat mutat be: két beépített ügynök próbálja leleplezni egymást két ellenséges szervezetben (egyik a rendőrség, másik a triádok/gengszterek köreiben végez kémtevékenységet). Így a zsarubőrbe bújt maffiózó és a gengszterbőrbe bújt rendőr is határpozícióban van: nem lehetnek azok, akik valójából akarnak lenni, életük örökös szerepjáték. Akárcsak a posztmodern, interneten és virtuális valóságokban élő embereké. Az identitáskrizis megjelenítése mellett mindkét mű erősen társadalomkritikus: párhuzamba állítja a rendőrséget és a szervezett bűnözést.

A *téglát* azért is választottam elemzésem tárgyává, mert Scorsese merészen és kreatívan alakítja át az alapanyagot. Egyfelől filmje szerzői alkotás: a rá jellemző stílusjegyek, mint a videoklip-szerű szerkesztés, intenzív popzene-használat, ironikus műfajjattékok, a történet gengszterfilmes vonásainak felerősítése, illetve a rendkívül váratlan, szinte véletlenszerű fordulatok/tragédiák stb. mind fellelhetők *A téglá*ban. Másfelől Scorsese sokkal kiszolgáltatottabbá teszi az itt tényleg mocskos, amorális gengszterek közé beépült főhóst, Billy-t: nemcsak mutatóban jár pszichiáterhez, hanem szüksége van a kezelésekre, mert a rákényszerített identitástól nemcsak önazonosságában lesz bizonytalan, hanem mentálisan is instabillá válik. Harmadfelől pedig Scorsese végigviszi a *Szigorúan piszkos ügyek* kissé bátortalan társadalomkritikáját, és rendkívül kiábrándító konklúziójában erőteljesen állítja, hogy a rendőrség és a gengszterek ugyanazon elvek szerint működnek. Sőt, kötelékeik összekeverednek, akár a két beépített ember identitásai: bűnözők irányítják a rendfenntartó szervet – a gengsztereknek pedig az FBI parancsol. A *Szigorúan piszkos ügyek* ilyen szempontból még sokkal optimistább, mert azt állítja, hogy ha az ember (ebben az esetben a rendőrök közé beépült, törvényes munkáját időközben megszerető gengszter) kezébe veszi az irányítást, képes egy viszonylag stabil énképet megszilárdítani. Scorsese azonban sokkal pesszimistább, realistább. Azt állítja, hogy az ember akárhová is tartozik, sehol sem lehet önmaga, sehol sem alakíthat ki magának egy állandó önazonosságot, bármelyik oldalon rákényszerítenek egy szerepet. Míg Hongkong hibrid identitása Kínához visszatérve megszűnhet (ennek megítélése vegyes, sokan örültek, sokan

17 Varró Attila: Szébb tegnap. Hongkongi filmtriád, *Filmvilág*, 2000/7. 28–31.

kárhoztatták a város visszacsatolását), addig a globalizációt és a nagyvállalati kapitalizmust mozgásban tartó, soknemzetiségű olvasztótégelyben, Amerikában a stabil, egységes amerikai identitás csak illúzió.¹⁸

Japán

A japán filmművészet az ezredforduló környékétől az egyik legtermékenyebb, legfelkapottabb a globális filmkultúrában. Kitano, Miike és a sajátos nemzeti termék, a j-horror világszerte igen népszerűvé vált. Csak idő kérdés volt, hogy Hollywood mikor fedezi fel és készít saját verziót *A körből* (1998/2002), a *Kairoból* (2001/*Mezsgye*, 2006), *A sötét vízből* (2002/*Fekete víz*, 2005), *A haragból* (2003/*Átok*, 2004) vagy a *Nem fogadott hívásból* (2004/2008). Ezek színvonala hullámzó, s mint azt Fábics Natália is kifejti, e j-horrorokból készült amerikai remake-ek jó része egyszerűen nem tud mit kezdeni az alapanyaggal, nem tudja átalakítani a sajátos japán közeghez kötődő történeteket.¹⁹ Jóllehet, az identitáskriszís mindegyikben jelen van, ezek többségének nincs konkrét társadalmi-kulturális vetülete, még a Fábics által kreatívnek megítélt *A kör* sem képes igazából semmi pluszinformációt hoztatni a japán verzióhoz (sőt, a távol-keletre képest meglehetősen materialista nyugati kultúrkörben nem működik, nem igazán félelmetes a telekinetikus képességekkel gyilkoló élőhalott kislányra épített horror).

Abban viszont egyetértek Fábics Natáliával, hogy ha *A harag* remake-je, az *Átok* esztétikailag nem képes is túl sokat felmutatni, sőt leegyszerűsít (*A harag* epizodikus, inkább művészi, mint zsigeri horrorfilm, addig az *Átok* összefüggő rémtörténeté alakul), tartalmilag mégis kreatív, és inkább már makeovernek tekinthető. Mindkét horror tárgya egy borzalmas családi otthon, amelyben ott kísértenek az apa által lemészárolt tagok. De mint azt Fábics is kiemeli, a ház egészen mást jelent a 2002-es eredetiben és a 2004-es amerikai verzióban. Előbbinél az otthon a tulajdonképpeni főszereplő, amely a tradicionális japán identitásromboló/torzító családot jelképezi. Ezzel szemben utóbbinál a házba megérkező szociális munkáslány a főszereplő, az otthon pedig az egzotikus idegen kultúrát szimbolizálja.²⁰ Míg a japán verzióban, illetve a japán családban a tradíciók támasztotta elvárások és a modern, liberálisabb egyén/családfelfogás szakítják szét az ember önazonosságát, addig az amerikai változatban ezt a szerepet a távol-keletiek lakta ház mint idegen nemzet/nemzetiség tölti be. Hiszen, mint azt Schütz Alfréd is említi,²¹ idegen

18 Lásd: <http://www.tufts.edu/alumni/magazine/fall2013/features/up-in-arms.html>

19 Fábics, i. m. 54–61.

20 Uo. 55–57.

21 Schütz, Alfred: Az idegen, in Hernádi Miklós (szerk.): *A fenomenológia a társadalomtudományban*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1984, 405–413.

kultúrkörbe lépve, illetve ott több időt eltöltve az egyénnek alkalmazkodnia kell, hozzá kell simulnia a helyiek szokásaihoz, azaz felül kell vizsgálnia identitását. Az *Atok* így ezt a globális posztmodern problémát (kultúrák találkozását, illetve a nyugati ember tisztelettel vegyes félelmét a távol-keleti ismertetlennel szemben) képes megragadni a lokális identitáskrisis globális önazonosság-válsággá alakításával.

Dél-Korea

A dél-koreai méltán vált korunk egyik legfelkapottabb filmművészetévé. Nemcsak a távol-keleti egzotikum miatt érdekesek műveik, hanem azok rendkívül egyedi atmoszféréval rendelkező, művészi szempontból is kiemelkedő alkotások. Elsősorban Kim Ki-duk művei (*Rossz fiú*, 2001; *Lopakodó lelkek*, 2004) és Park Chan-wook bosszútrilógiája (*A bosszú ura*, 2002; *Oldboy*, 2003; *A bosszú asszonya*, 2004) tették ismertté világszerte Dél-Koreát, ám a 2000-es évek eleje óta jó néhány pszichológiai (azaz inkább az intellektusra ható, nem pedig zsigeri undort keltő) művész-horrorfilm, illetve thriller borzongatta a világ nézőközönségét. Ezekből és más műfajú filmekből is készült jó pár amerikai feldolgozás. Ilyen az *Il Mare* (2000) című fantasy és adaptációja, a *Ház a tónál* (2006); a *Függőség* (2002) és nyugati verziója, a *Birtoklás* (2008); a *Tükörbe* (2003) és remake-je, a *Tükrök* (2008); valamint a már említett *Két nővér* és adaptációja, a *Hívatlan vendég* (2009). Mindezekben közös, hogy hangsúlyozottan jelen van bennük a megkettőzöttség: vagy a dupla főhősön, vagy a mentális problémán, vagy valamilyen fantasztikus borzalmon keresztül. Legerősebben a *Tükörbe* reflektál erre, minthogy a történet egy, a mi valóságunknak megfelelő univerzumot és egy tükörvilágot állít szembe egymással. Utóbbi végzetes ómenként lebeg előbbi felett. Ennek következményeként minden szereplőből kettő van: mindenkinek van egy valódi és egy tükör-énje. A tükörmetafora így félreérthetetlenül Észak- és Dél-Korea fél évszázados konfliktusára, (identitás)krisisére vonatkozik.

Ezzel a sajátos problémával nem tudott mit kezdeni egyik említett mű remake-je sem. Ugyanazzal szembesülhetünk az említett dél-koreai filmek amerikai verzióinak megtekintésekor: az Egyesült Államokba helyezve nem értelmezhető sem a specifikus koreai identitásválság, sem a Dél-Koreára jellemző sajátos vállalati rendszer kritikája. A *Két nővér* remake-je, a *Hívatlan vendég* viszont mégis képes hozzáadni az alapanyaghoz valami sajátosan nyugati jellegűt. Az amerikai változat, persze, itt is leegyszerűsít: míg az eredeti tulajdonképpen egy, a *Lelkek karneválját* (1962), Roman Polanski *Iszonyatát* (1965) vagy az *Ijesszük halálra Jessicát* (1971) idéző, a valóságot és a képzeletet összemosó modernista művészfilm, addig a *Hívatlan vendég* sokkal egyértelműbb, klasz-

szikusabb horror. A *Két nővér*ben a főszereplő kamaszlány egy félreértés miatt gyűlöli mostohaanyját, ebből adódó hisztériája és makacssága miatt azonban szeretett húga életével fizet. Mivel a kislány balesetet szenved, a hazulról sértődötten elrohanó főhősnő pedig nem tudja megmenteni, ezért tulajdonképpen beleőrül az önvádba. Képzleg, vízióiban halott testvére újra él, ő maga pedig gonosznak tartott mostohájával harcol. A *Két nővér* esetében tehát már nemcsak identitáskrizisről, hanem pszichés zavarokról (skizofréniáról) beszélhetünk. A *Hívatlan vendég* ugyanerről szól, de közben elveszti azt a súlyt, ami az eredetnél a koreai családválság bemutatása miatt még megvolt. Ugyanis Dél-Koreában egy tradicionálisabb, bár átalakulóban levő családmodell van érvényben: a nő végső soron a ház urának számít, ám csakis az otthonon belül van némi hatalma. A külvilágban gyakorlatilag senki. Így a koreai háziasszonyok ezt egyfajta tudathasadtt állapotként élik meg – a *Két nővér* egyfelől erre reflektál. A *Hívatlan vendég* ezt értelemszerűen nem állíthatja, hiszen a nyugati kultúrkörben a nemi szerepek az utóbbi negyven évben mintegy átfordultak, és bár még mindig vannak egyenlőtlenségek a nemek között, a nők a távol-keletiekével összehasonlíthatatlanul nagyobb mozgásterrel és szabadsággal rendelkeznek (a „karriérista nő” például napjainkban is pejoratív értelmű, nem elfogadott státusz Dél-Koreában). Ha az amerikai verzió nem is képes a cselekményt markánsan, eredeti módon átformálni, a történet végét mégis úgy csavarja meg, hogy ez az említett kulturális különbség láthatóvá válik. A *Két nővér* ugyanis a főhősnő teljes tébolyával ér véget, a szerencsétlen lány ismét visszakerül a kórházba, ahonnan a film elején szabadult. Identitáskrizise tehát nemhogy nem oldódott meg, de elmélyült, és visszaüllyedt a teljes alárendeltségbe, passzivitásba. A *Hívatlan vendég*ben a kamaszlány végig sokkal aktívabb, nem annyira skizoid, inkább pszichopata/antiszociális tünetei vannak: megszállottan nyomoz mostohaanyja után, és ki akarja deríteni, hogy az megölte édesanyját édesapja megszerzése érdekében. Nem tűnik annyira identitásában bizonytalan figurának, mint a dél-koreai film főhőse. A történet végére pedig a nézőnek ez irányú találgatásai igazolást nyernek: a lány utolsó, megdöbbentő kijelentése, hogy véghez vitte küldetését, sikerült megölnie mostoháját. Tébolya győzött, gyilkos énje kerekedett felül, így elérte célját. Vagyis itt az identitásválság nem passzívvá tesz, hanem aktivizál. Nem egy „Semmi” identitást eredményez, hanem egy másik, szadista és ördögi önazonosság felé terel. A *Két nővér* antihőse két szék közé, a pad alá esik. A *Hívatlan vendég* főszereplője viszont átül egyik padról a másikra. Miként a koreai háziasszony a mai napig köteles elfogadni úrként férjét, és „passzivizálódnia” kell, ha nem a házvezetésről van szó, addig egy nyugati nő esetében sokkal elfogadottabb, hogy önállósul és maga kezébe veszi sorsát, azaz „aktivizálódik”. A *Két nővér* és a *Hívatlan vendég* összeha-

sonlításából többek között ezt olvashatjuk ki: míg Dél-Koreában a nőt a tradicionális és modern ideológiák konfliktusából adódó identitászavar sújtja, addig Nyugaton a nő identitása szabadabban, aktívabban megváltoztatható.²²

*

Várhatóan év végén, 2013–2014 fordulóján érkezik Park Chanwook *Oldboy* című bosszúfilmjének remake-je a botrányhős Spike Lee rendezésében. Egyelőre még bizonytalan, melyik csoportot erősíti majd: a szövegűbb remake-ekét vagy a merészebb makeover-ekét/szerzői parafrázisokét – az alkotó személye miatt az utóbbira van esély. Mindenesetre az biztos, hogy a történet adaptálása révén követni fogja mind az *Oldboy*, mind a fentebb taglalt művek tendenciáját, és egy súlyos identitásválságról (ebben az esetben a családi szerepkörök felbomlásának következményeiről) fest remélhetőleg az eredetihez hasonlóan kreatív stílusú, bizarr képet. S talán e határtalan témát sajátos, nyugati jellegű határok közé lesz képes szorítani, és egy globális problémán kívül valamilyen lokális kérdéskört is érint majd, mint az elemzett kreatívabb remake-ek többsége.

22 Erről tanúskodnak például a válási statisztikák: amíg Dél-Koreában 2010-ben csupán 35%-nyi a válások házasságokhoz viszonyított aránya (amely történelmi viszonylatban nyilván magas, minthogy Dél-Koreában 1945 óta folyamatosan emelkedik a válások mennyisége), addig ez a szám az Egyesült Államokban 53%. Források: <http://unstats.un.org/unsd/demographic/products/dyb/dyb2011/Table25.pdf>; http://www.cdc.gov/nchs/nvss/marriage_divorce_tables.htm; http://www.mongabay.com/reference/country_studies/south-korea/SOCIETY.html (utolsó letöltés: 2013. november 1.)