

Varga Balázs

A múlt újrajátszása, a jelen újraírása* Klasszikus vígjátékok új szereposztásban az ezredfordulós magyar remake-ekben

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

a filmek készítés-történetének és kulturális kontextusának áttekintése mellett a kanonizáció, a műfaji minták és a színészi alakítások vizsgálatán keresztül azt elemzem, miként kapcsolódtak ezek az alkotások a lokálisan népszerű filmkultúra hagyományaihoz, és hogyan értelmezhetőek a posztoszocialista átalakulás sajátos kulturális kommentárjaiként.

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

5 *ibid* pp. 326–327.

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

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

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

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

Remake-ek, kockázatkezelés és a magyar populáris filmkultúra átalakulása

A kisnemzeti filmkultúrák produkciós gyakorlatainak vizsgálata során az elmúlt két évtizedben a „kockázat” (risk) fogalma egyre inkább sajátos jelentésárnyalatban került előtérbe. A kisnemzeti filmkészítés kérdéseinek központi teoretikusa, Mette Hjort értelmezésében ezeknek a filmkultúráknak az egyik meghatározó strukturális kihívása a kockázat kérdése.⁹ A kockázat nem csupán gazdasági, hanem esztétikai, intézményi és kulturális dimenziókkal is bír. Hjort egyik alapvető állítása, hogy a kisnemzeti filmgyártásban a kockázat – vagyis a filmek előállítását, terjesztését és recepcióját övező bizonytalanság – nem kiküszöbölendő akadály, hanem olyan tényező, amelyet tudatos intézményi mechanizmusok révén kezelni lehet, sőt inspiratív tényező is lehet.¹⁰ A „managed risk”, vagyis az „irányított kockázat” koncepciója kulcsszerepet játszik abban, ahogyan Hjort a kisnemzeti filmek létrejöttének feltételeit értelmezi. E modell szerint a kockázatvállalás – különösen a formanyelvi vagy tematikai újítások esetében – nem egyszerűen tolerálható, hanem kívánatos stratégia a nemzeti filmkultúra megújítása és versenyképessége szempontjából. A közfinanszírozás, valamint a különféle támogatási rendszerek éppen e kockázatok részleges átvállalása révén teszik lehetővé, hogy a kereskedelmileg kevésbé kiszámítható, ám kulturálisan jelentős projektek is megvalósuljanak. Hjort hangsúlyozza, hogy a kisnemzeti filmek esetében a kockázat nem kizárólag piaci logika mentén értelmezendő. Sokkal inkább arról van szó, hogy ezek a filmek gyakran vállalják a nemzeti identitás, a tár-

sadalmi trauma vagy a történelmi múlt érzékeny kérdéseinek ábrázolását – olyan témakét, amelyek nem feltétlenül illeszkednek a globális piac preferenciáihoz, de a helyi kulturális ökoszisztémában kiemelkedő jelentőséggel bírnak. Ennek megfelelően a kockázatvállalás nemcsak anyagi, hanem esztétikai és morális gesztus is, amely a kisnemzeti filmkultúrák egyik sajátos karakterjegyét alkotja. Összességében Hjort munkája arra mutat rá, hogy a kockázat nem a kisnemzeti filmgyártás gyenge pontja, hanem éppen az a tér, ahol a nemzeti kulturális értékek, az intézményi támogatás és az alkotói szabadság egymásra találhatnak. A kockázat tehát – helyesen kezelve – nem csupán elkerülendő veszély, hanem potenciális kreatív erőforrás is lehet a kisnemzeti filmkultúrák számára.

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

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

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

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

11 *ibid.*

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

*Hippolyt, a lakáj* (1931)*Hippolyt* (1999)

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

Ez az aszimmetria különösen hangsúlyossá vált a posztoszocialista időszakban, amikor a populáris filmek nem csupán a hazai piacokon szorultak háttérbe a hollywoodi produkciók túlsúlya miatt, hanem a finanszírozási forrásokért is versenyezniük kellett. A kereskedelmi televíziók megjelenése – különösen a vígjáték és más népszerű zsánerek potenciális (társ)producereként – fontos szerepet játszott a filmes ökoszisztéma egyensúlyának helyreállításában.¹⁵ A magyar piacon a szabályozás és a televíziós piac jelentős átalakulása 1997-ben történt

meg, amikor a két országos kereskedelmi csatorna, a TV2 és az RTL Klub megkezdte működését. E csatornák rövid idő alatt domináns, sőt hegemón pozíciót vívtak ki úgy a piaci részesedés, mint a kulturális hatás tekintetében, jelentős mértékben formálva a magyar populáris kultúra médiaszervezetét. A filmkultúra szempontjából ezek az új csatornák nem csupán új finanszírozási lehetőségeket kínáltak, hanem a hazai filmek bemutatására is új platformokat teremtettek. A médiatörvény a kereskedelmi csatornákat a magyar filmgyártás támogatására kötelezte, amit ők a szórakoztató profiljukhoz illeszkedő projektek (elsősorban vígjátékok) finanszírozásával teljesítettek. Az ezredfordulós magyar remake-ek első darabja, a *Hippolyt* az RTL Klub egyik korai zászlóshajó-vállalkozásaként valósult meg, mégpedig a korábbi évtizedekben inkább művészfilmes téren elismeréseket szerzett Kabay Barna produceri és rendezői közreműködésében.

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

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

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

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

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

Remake, nemzeti identitás, kulturális emlékezet és kanonizáció

Az elmúlt években a remake-ek kutatásában egyre nagyobb figyelmet kapott az a kérdés, miként idézik meg a nemzeti kultúra sztorirepertoárjának emblematikus darabjait, és hogyan járulnak hozzá a kulturális emlékezet és időérzékelés formálásához. Kathleen Loock érvelése szerint a remake-ek nem pusztán népszerű narratívákat idéznek fel, hanem egyfajta „időszámítási” keretet is kínálnak.¹⁶ A kulturális tapasztalatok újraértelmezései nem csupán az eredeti filmek recepciótörténetéhez adnak új értelmezési rétegeket, hanem új perspektívákat is nyújtanak a megváltozott társadalmi és nemzedéki környezetben.

A filmek értelmező közösségei így módon nemcsak változnak, hanem bővülnek és dinamizálódnak is. Loock külön kiemeli, hogy a kollektív emlékezet és az újraértelmezett és megosztott tapasztalatok komoly szerepet játszhatnak a nemzeti identitás „elképzelt közösségeinek” (Benedict Anderson fogalma) stabilizálásában.¹⁷ A remake-ek tehát nemcsak újra hozzáférhetővé teszik a korábbi kulturális élményeket, hanem aktívan részt vesznek a nemzet reprezentációinak (újra)tárgyalásában és újrafogalmazásában. Ezzel a remake-gyakorlat nemcsak nosztalgikus gesztusként, hanem identitáspolitikai aktusként is értelmezhető, ami új értelmezési lehetőségeket kínál a nemzeti kulturális örökséghez való viszonyban.

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

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

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

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

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

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

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



Hypolit, a lakáj (1931)

tánya, a *Hypolyt*, illetve a másodikként újraforgatott *Meseautó* a magyar hangosfilm hajnalának ikonikus alkotásait idézte meg. Mivel mindkét film, főképp a *Hypolit, a lakáj* a harmincas évek magyar filmkultúrájának kanonikus példájaként él a kollektív emlékezetben, remake-jeik Thomas Leitch besorolása értelmében²¹ hommage-ként is értelmezhetők – azaz tiszteletteljes újraértelmezéseként, amelyek tudatosan reflektálnak az eredeti művek kulturális státuszára. A 2005-ben és 2006-ban bemutatott további remake-ek (*Egy szoknya, egy nadrág* és *Egy bolond százat csinál*) egyfelől más műfaji regisztert képviseltek (inkább bohózatok, és nem romantikus komédiák), másfelől nem foglalnak el olyan kanonikus státuszt a magyar filmtörténetben, mint a *Hypolit*. Népszerűségük és emlékezetük inkább sztárkomikusuk, Latabár Kálmán karizmájára épült, és nem az esztétikai vagy kulturális kanonizáltságukra.

A két világháború közötti magyar filmkultúra egyik sajátos jellemzője – és a remake-ek kulturális beágyazottságának kulcsa – a hazai filmkultúrának a korszak szórakoztatóipari ökoszisztémájával, különösen a kabaréval való szoros kapcsolata. Anna Manchin amellet érvelt, hogy e korszak alkotásai politikai okokból szorultak háttérbe a szocializmus évtizedeiben, és csak 1989 után kap-

tak újra figyelmet.²² Ez azonban talán túlzás. Nem lehet ugyanis élesen azt állítani, hogy ezek a filmek teljesen eltűntek volna a kollektív emlékezetből a szocializmus évtizedei alatt. A *Hypolit, a lakáj* elkészítésének huszonötödik évfordulójáról például a Magyar Filmhíradó is megemlékezett még 1956-ban, míg a *Meseautó* 1957-es mozi premierje (felújítása) a frissen megalakult Magyar Filmarchívum egyik legelső, emblematikus programja volt, jelentős közönségikert aratva. De az 1945 előtti időszak filmes klasszikusait az 1980-as évektől kezdődően a televízió is rendszeresen műsorra tűzte, miközben színházi előadásokként is folyamatosan széles közönséghez jutottak el (elsősorban a *Hypolit*). Ez a sokszálú adaptációs és kulturális emlékezeti gyakorlat tehát egyértelműen fenntartotta a magyar népszerű filmkultúra jelenlétét a szocializmus hazai kulturális terében. A polgári népszerű (film)kultúra öröksége tehát nem tűnt el, csupán speciális médiumok és kontextusok révén élt tovább. A rendszerváltást követő politikai és gazdasági átrendeződés pedig kétségkívül új lendületet adott e filmek újraértékelésének. A remake-sorozat ezt a megújuló érdeklődést meglovagolva aktivizálta az 1945 előtti népszerű filmkultúra kulturális emlékezetét, és újraértelmezte azt a jelen idejű populáris kultúra kontextusában.²³ A remake-ek így

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

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

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

23 Varga Balázs: *Filmrendszerváltások*.

**Meseautó (1934)**

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

Megváltoztatott világok, újrajátszott helyzetek

A félreértés, az álidentitás és az álcázás a vígjátékok központi motívumai,²⁴ meghatározó szerepet játszanak mind a négy vizsgált filmpárosban. Az első két forrásfilm, a *Hypolit* és a *Meseautó* a modernizáció, a generációs konfliktusok és a társadalmi mobilitás kérdéseit tárgyalja. Mivel ezek erősen kanonizáltak és jól ismert filmek, az ezredfordulós magyar közönség számára ismerősek voltak a történetek. Mindkét forrásfilm a magyar kabaré és színház hagyományaira épít, különös hangsúlyt helyezve a szellemes dialógusokra, a szatirikus tónusra, a komikus helyzetekre, illetve az emblematikus színészi alakításokra. Ezek az elemek váltak az eredeti filmek leginkább emlékeztető

**Meseautó (2000)**

vonásaivá, így a remake-ek készítői érthetően ezek újrajátszására és ismételtesére koncentráltak – így szembeesülve az adaptáció/remake klasszikus kettős kihívásával. Verevis alapján e kettős kihívás alatt azt érthetjük, hogy egyszerre kellett hűen követniük az eredetit, és mégis jelentős változtatásokat végrehajtaniuk annak érdekében, hogy a történetek a rendszerváltás utáni Magyarország társadalmi valóságába illeszkedjenek. Tekintettel a forrásfilmek és a remake-ek közötti mintegy hetvenéves távolságra, valamint a társadalmi és kulturális környezet gyökeres átalakulására, a „kulturális közelség” fenntartása komoly kihívást jelentett. Az alábbiakban emellett érvelek, hogy az első két remake a „szándékos anakronizmus” (deliberate anachronism) stratégiáját alkalmazta e kihívás kezelésére, a második két remake pedig a műfajválasztás (a bohózat formája) és az excentrikus színészi játék révén alkalmazkodott az újrajátszás és ismétlés kettős kihívásához.

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

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

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

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

nikákról szóló teoretikus rendszere alapján²⁶ az első két ezredfordulós magyar remake – különösen a *Hippolyt* – megőrizte a forrásfilmből a szintaktikai elemeket, például a pontosan rekonstruált cselekményszerkezetet, a párbeszédet vagy a karakterek közötti kapcsolatrendszerét. A forrásfilmek alapvető szemantikai elemei is megmaradtak, ám épp ezen a ponton vált zavaróvá az inkoherenca, mivel több kulcsfontosságú motívum és elem a kortárs kontextusban anakronisztikussá vált. A két remake adaptációs és transzformációs stratégiája közötti legfőbb különbség abban rejlik, ahogyan ezek az anakronisztikus elemek integrálódtak a filmek narratív és szemantikai struktúrájába.

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

A forrásfilm *Hyppolit* közismert története egy úgazdag vállalkozó és a felfogadott lakáj konfliktusára épül,

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

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

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

26 Verevis: *Film Remakes*.

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

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

**Meseautó (1934)**

tus (azaz két, eltérő társadalmi csoport közötti kontraszt) a meghatározó,²⁹ a remake esetében a szereplők a háború előtti és utáni Magyarország társadalmi-kulturális hagyományainak szimbolikus képviselőivé válnak. A lakáj karakterének megtartását ugyanis értelmezhetjük akként is, hogy a remake az eredeti konfliktust a társadalmi-politikai viszonyok átrendezésével és a történeti dinamika behozatalával aktualizálta. Az újjazdag vállalkozó Schneider és Hippolyt ellentéte immár a háború előtti és utáni Magyarország – vagyis a (poszt)szocialista örökség és az 1945 előtti konzervatív, keresztény-nemzeti társadalmi rend – szimbolikus szembenállását reprezentálta. A vállalkozó és barátai a szocialista korszak túlélői, akik jóindulattal és derűvel szemlélik a körülöttük zajló változásokat; Hippolyt karaktere pedig a rendszerváltás után újjáéleszteni próbált 1945 előtti társadalmi rendet idézi meg. A film karneváli zárlatában, amikor a végképp neveséggé váló lakáj belesik a kerti medencébe, a tűzijáték (és Schneidernek az elit mulatságon potyautasként megjelenő, az új arisztokratikus közegből élesen kirívó baráti csapata) végső soron a képmutatás bukását ünnepli – talán

nem véletlenül utalva a „hipokrácia” és a Hippolyt név hangzásbeli hasonlóságára. A *Hippolyt* zárlata ennyiben az önel fogadás és a hedonisztikus életöröm győzelmét hirdeti, és a remake a szocializmus örökségének és az 1945 előtti elitista világnézet restaurációjának szatirikus kritikájaként értelmezhető.

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

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

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

A *Meseautó*-remake a központi történeteszálát egyszerűsített, lecsiszolt, társadalmi dinamika nélküli romantikus vígjátékként találja, miközben a hangsúlyt a mellékszálra, a bankigazgató és titkárnője közötti szerelmi történetre helyezi. Míg a központi cselekmény a vágyak és az álmok világába vezeti a nézőt, ez a mellékszál a komikus hétköznapiság és a realista romantika szférájába tartozik. Mivel a forrásfilm legemlékezetesebb komikus jelenetei éppen ebből a mellékszálból származtak, a remake ezeknek az emblematikus jeleneteknek a gondos újrajátzására törekszik. Ebben a folyamatban különös jelentőségre tesz szert a színészi alakítások kérdése. Alex Clayton terminusát kölcsönözve, az „előadásmód textúrája”, azaz a színészek játéktípusa döntő fontosságú nemcsak a komikum, hanem az ismétlés, összemérhetőség, összehasonlítás és felidézés mechanizmusainak szempontjából.³⁰ A remake-ek humorának egyik fő forrása épp az a kihívás, hogy a kortárs komikus milyen mértékben képes rekonstruálni a forrásfilm emblematikus alakítását. A *Hypolit* és a *Meseautó* különösen releváns példák e tekintetben, hiszen mindkettőnek reprezentatív szereplője Kabos Gyula, akinek neve és alakításai szinte összeforrtak a korszak magyar polgári vígjátékaival. Tanulságos, hogy az ezredfordulós újrafilmekben két egészen eltérő színészi stratégiát követő komikus – Koltai Róbert és Bajor Imre – játssza újra Kabos szerepeit. Koltai, aki az 1990-es évek sikerfilmjeiben legtöbbször esetlen antihősként volt jelen, a *Hypolyt* vállalkozójaként egy derűs, hedonista figurát jelenít meg – eltávolodva Kabos ambivalens, állandóan ingadozó karaktereitől. Koltai Schneiderje nem küzd lát-

ványosan a külső elvárásokkal, hanem játékos mosollyal, konfliktust kerülően igazodik hozzájuk – ezzel sajátos, jókedélyű és jovialis verzióját nyújtja a figurának. Ezzel szemben Bajor Imre a *Meseautó*-ban Kabos gesztusait és mimikáját visszhangozza és utánozza, azaz az „előadásmód textúrájában”, a finom és apró részletekben is igyekszik hű maradni az eredetihez. A *Meseautó* újrafilmjében tehát fontos humorforrássá válik az, hogy egy kortárs komikus (Bajor) mennyiben tudja utánozni, megismételni a forrásfilm szereplőjének emlékezetes gesztusait. A két színész közötti fiziognómiai különbség pedig csak fokozza az összehasonlítást, az eltérés és a hasonlóság játékát.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

31 Vajdovich Györgyi: Vigjátékváltozatok az 1931–1944 közötti magyar filmben.

32 Köszönöm Vajdovich Györgyinek ezt az észrevételt.



Egy bolond százat csinál (2006)

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

világát. Ezekben az esetekben nem a színész igazodik a szerephez, hanem a szerep alakul a komikus színészi identitásához.³⁶

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

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

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

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

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



Egy szoknya, egy nadrág (1943)

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

Az *Egy szoknya, egy nadrág* forrásfilmje a cross-dressing vígjáték egyik első hazai változata volt. A történet az álöltözet, a nemváltás és a ruhacsere motívumát, a társadalmi transzgressziót használta fel a színészet performatív erejének ünneplésére. Sztárszínész főhőse nőnek öltözik, hogy elcsábítsa a színésznőt, aki helyette egy gróft választott kedveseül. A sértett színész ekkor gazdag spanyol özvegyasszonynak öltözik, és eléri, hogy a gróf kérje meg a kezét. A sztori motivációja a kétszeresen sértett hiúság, hiszen a színész bosszút akar állni férfiként (mert a színésznő visszautasította) és színészként (mert a gróf tehetségtelen színésznek nevezte). Szemben a cross-dressing séma széles körben elterjedt alkalmazásával, amikor az átöltözés és a nemcsere oka egzisztenciális válság (valamilyen egzisztenciális veszély elől való menekülés vagy a munkahely elvesztésére való reagálás),³⁷ az *Egy szoknya, egy nadrág* az identitás és az önbecsülés megerősítésére összpontosít, miközben azért a társadalmi mobilitás problémája is jelentős szerepet kap a történetben. A színésznő a gazdagság és a karrier reményében keresi a gróf társaságát. A későbbiekben kiderül, hogy a gróf nem szegény, deklasztált arisztokrata, aki egy gazdag házasság előtt csak egy kis kalandot lát a színésznőben, hanem szélhámos, aki grófnak adja ki magát. Az *Egy szoknya, egy nadrág*



Egy szoknya, egy nadrág (2005)

remake-je megtartja a cselekmény kiinduló helyzetét, a sértült férfiaság problémáját, és a magyar show-biznisz mai világába helyezi a történetet. A kereskedelmi televíziók világa ismerős miliő volt a film készítői számára, ami már önmagában érthetővé teszi az ironikus utalásokat. A transzgresszivitás és a különység azonban a film egész világát és cselekményét áthatja. A remake számos ponton átalakítja a forrásfilm cselekményét. Míg az eredetiben a színész és a színésznő romantikus párként talál egymásra, addig a remake a színész és az özvegy szerelmével végződik. A remake tehát végső soron a sértett férfiaság és a színész hiúságának tökéletes helyreállítását valósítja meg, annak minden következményével együtt. Nemcsak a hagyományos, heteronormatív férfiaság erősödik meg a maga attribútumaival (hódító, domináns, sármos, ellenállhatatlan), hanem a főhős elnyeri a mexikói özvegy szerelmét. Ráadásul a remake csak úgy halmozza az orientalista trópusokat annak érdekében, hogy elővezesse a sértült (posztoszocialista, kelet-európai) férfiaság történetét.

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

gegek és képtelen helyzetek sorozatává alakítja, és a végtelenségig elmegy a személycserék, az álcázás, a megtévesztés és a trükkös személyazonosság motívumainak halmozásában. A 2006-os változat nem használ feltűnő anakronizmusokat – a gróf karakterét egy dúsgazdag üzletemberre cseréli, a kastély helyett luxusvillában érnek össze a szálak és bonyolódnak a felső tízezer zűrös üzleti és szerelmi ügyei. Tisztes gazdagodásról itt végképp nincs szó, ügyeskedésről és csalásról annál inkább. Miközben a bohózati logika alapján jellemrajzot és árnyalt társadalmi háttérrel várni sem érdemes, a remake-sorozat összes filmje közül ez a legexplicittebb a posztoszocialista átalakulás, illetve a válságba került heteronormatív maskulinitás megjelenítésében. Az *Egy bolond százat csinál* fantasztikus sztereotípiagyűjtemény, amely vég nélkül halmozza a szeretni való tehetetlenség és a kizárólag ügyeskedés által elérhető érvényesülés sémáit és sablonjait. A főszereplő nem léha főpincér, hanem a magyar állam reprezentánsa: anyakönyvvezető, akit 15 év munkaviszony után bocsátanak el. Figyelembe véve, hogy a film a 2000-es évek közepén játszódik, a kiinduló helyzetet nehéz nem a posztoszocialista átmenet, illetve a nemzet gunyoros allegóriájaként értelmezni. A nemzet és a nemzeti identitás „hipertelített tematizálása (Mette Hjort kifejezése),³⁸ illetve a rendszerváltást követő átalakulás gunyoros színre vitele a posztoszocializmus tizenöt évét az ügyetlen vesztesek és az idióta győztesek bináris opozíciójaként mutatja fel. A film excentrikus és exploitatív humora, bohózati megközelítése minden szereplőt nevetségessé tesz. A kifigurázás mellett azonban az *Egy bolond százat csinál* – a már az előző remake kapcsán is említett orientalista sztereotípiák segítségével – nemcsak destabilizál, hanem megpróbál felépíteni egy új, posztoszocialista maskulin identitást. A Gáspár Sándor által alakított protagonista a komolyan vehetetlen vesztes szerepből eljut a minden veszélyes helyzetet túlélő, potens önérvényesítő pozícióig – és kiegyezik alakmásával. Lényegében tehát a kettős szerepdramaturgia és a szerepcseremotívum teszi lehetővé, hogy a film szimbolikus narratívájában a rendszerváltás vesztesének karaktere az ügyeskedő, simlis vállalkozó cselekvőképességét nyerje el, és jusson a történet végére egy ravasz túlélő pozícióba – jóllehet, elsősorban nem saját képességeinek, hanem a véletlenek sorozatának köszönhetően. A „magyaros virtust” kiegészítő orientalis-

ta sztereotípiák pedig azért szükségesek, mert ezt az új, sikerorientált pozíciót és identitást alapvetően a még a magyar szereplőknél is neveségebb keleti szélhámosok (kinai maffiózók, ukrán autószerelők és adóssághajóztók) ellenében konstruálja meg a film narratívája. A sztori a kezdetektől a teljes abszurditás és önpusztítás felé halad – a film végén inkább csak bohózati álcaként áll helyre a posztoszocialista Magyarország új egyensúlya (ahogy a *Hippolytban*, itt is egy medence szélén). A zárópoén végképp destabilizálja a kinézetek, alakmások, identitások és szerepek játékát. Győztesek és vesztesek helyet cserélhetnek, a siker és a kudarc nem ügyesség vagy társadalmi hovatartozás kérdése lesz, hanem pusztán a vak véletlen műlik. Minden és mindenki felcserélhető, a stabilitás inkább csak vágyalom, a debilitás viszont állandó és biztos pont ebben a világban.

Konklúzió

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

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

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

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

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

Balázs Varga

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

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