

# Wokół kategorii filmowego remake'u

AGNIESZKA NIERACKA

Termin „remake” nigdy nie miał przysłowiowej „dobrej prasy”. Rodowód też miał podejrzany: nieobecny w dyskursie teoretycznym, był za to nadmiernie obecny w popularnych czasopismach o kinie i nomenklaturze stosowanej w przemyśle filmowym. Remake – fenomen popkultury – budził konotacje jednoznacznie pejoratywne: zwykle był kojarzony z imitacjami oryginału, banalnymi kopiami, pasożytnictwem niewartym krytycznej refleksji. Bywał może i godny rozważań, ale tylko w kontekście przymusu ekonomicznego, strategii marketingowych, a więc komercyjnych praktyk Hollywoodu. Film, redukowany do tytułu i często traktowany jako licencjonowana marka zastrzeżona, odzwierciedlał praktyki recyklingu, konieczności powtarzania.

Mówiąc najkrócej: remake to nowa wersja istniejącego już filmu. Prostota tej definicji budzi jednak uzasadnione wątpliwości. Kino amerykańskie nieodparcie kojarzy się z remake'ami, choć nowe wersje już istniejących dzieł powstawały od początku kina nie tylko przecież amerykańskiego, m.in. z powodu zniszczenia nadmiernie eksploatowanego oryginału czy braku praw autorskich<sup>1</sup>. Badając historię filmu, da się wskazać nader różne przyczyny, które towarzyszyły tego typu praktykom. Można rzec, że namysł nad filmowymi repetycjami odsyła dziś do szeroko pojętej intertekstualności, kulturowych strategii zawierających się w powtórzeniu i różnicy, wreszcie nieprostych relacji między przemysłem filmowym, tekstem a odbiorcą/użytkownikiem (prosumentem). Z drugiej bowiem strony remake może mieć unikatową tożsamość jako niezależny tekst w nowej reżyserii, osadzony w nowym kontekście historycznym i kulturowym, odbijający nie tylko nową interpretację, ale także zasady systemu nowej produkcji. *Podstawowy problem, z jakim borykają się badacze gatunków, wynika z wszechobecnej tęsknoty za stałym i łatwym do określenia przedmiotem analizy* – pisze Rick Altman<sup>2</sup>. W istocie ta wszechobecna tęsknota w pełni określa współczesny dyskurs krytyczny dotyczący także kategorii remake'u. Termin jest znaczeniowo migotliwy, wydaje się, że jego klarowne rozumienie odnajdziemy tylko w popularnym piśmiennictwie i marketingowych strategiach przemysłu filmowego. Altman dodaje jednak, że gatunek należy traktować jako pewną złożoną sytuację, produkt uboczny długiej serii wydarzeń; można rzec, że także jako rezultat szerszej dyskursywnej działalności.

W ostatnich latach ukazało się sporo ważnych opracowań teoretycznych traktujących o nowych wersjach starych filmów, jednak nadal pozostaje podstawowe pytanie: czy remake może być użyteczną kategorią krytyczną albo interpretacyjną? Stawiając takie zagadnienie, należy jasno zdefiniować przedmiot oglądu. Z uważnej lektury propozycji badawczych wynika rozbieżność stanowisk: remake bywa

wpisujący w kino gatunków lub traktowany jako po prostu swoisty rodzaj adaptacji filmowej; tym mianem określa się także te filmy, które otwarcie, przez intertekstualny dialog, odnoszą się do innych dzieł. Fenomen ten odpowiada zmieniającym się normom w kulturze medialnej, uwydatnia relacje między uporczywą potrzebą powtórzenia i kinem jako częścią kulturowego pola produkcji.

Remake nieoczekiwanie stał się dziś słowem modnym, terminem użytecznym, zrobił nawet karierę akademicką, podobnie jak niegdyś kategoria gatunku, którego teoria była uprawiana niezwykle aktywnie na przełomie lat 60 i 70. XX w. W porządkującym pierwszym rozdziale książki o gatunkach w kinie hollywoodzkim Steve Neale podkreśla, że to, co wynika z przeglądu stanowisk badawczych, zmusza do konkluzji, że termin „gatunek” był używany w różnym znaczeniu i na obszarze różnych pól badawczych, warunkowany i przez historię, i przez czynniki kulturowe, za to bez konceptualnej spójności i logiki<sup>3</sup>. Wydaje się, że w przypadku remake’u historia się powtarza. Wpisanie go w dziedzinę rozgałęzionych strategii intertekstualnych współczesnej kultury nie wyjaśni ani uporczywej obecności tego typu dzieł w historii kina, ani też istoty praktyk kulturowych. Skoro bowiem sięgamy do jakże poręcznej formuły intertekstualności, odzegnując się od upraszczającego schematu: dobry oryginał – zły remake, to nie wyjaśniamy problemu współczesnych fenomenów hollywoodzkich, np. remake’ów filmów europejskich, szczególnie zaś francuskich. Lucy Mazdon poświęciła zresztą tym praktykom książkę<sup>4</sup> i nie jest to jedyna taka praca.

Wszystko to wskazuje jednak na inny kontekst, stale przecież obecny w dyskusji o remake’ach. Powszechna wiara w nieomyślność amerykańskich producentów, którzy – stosując zasadę redukcji ryzyka – stawiają na wyniki box office’u, nie idzie w parze z pozytywną oceną jakości estetycznej tych realizacji. Dzieje się tak szczególnie w Europie: kiedy Werner Herzog oświadczył, że jego film *Nosferatu wampir* (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, 1979) nie jest remakiem filmu Friedricha Murnaua w amerykańskim sensie tego słowa, spotkał się z sarkastyczną ripostą Raphaëla Milleta, francuskiego (!) krytyka, producenta i reżysera. Millet wyraził uprzejme zdziwienie: zatem jest europejskie znaczenie tego słowa? Zapewne oznacza szlachetną wersję? A przecież film Herzoga jest, ujęcie po ujęciu, remakiem filmu Murnaua w amerykańskim znaczeniu tego słowa<sup>5</sup>. Anegdota ta ujawnia nie tylko europejskie myślenie o filmie jako produkcie kulturowym przeciwstawne traktowaniu dzieła jako towaru w amerykańskiej kulturze komercyjnej. Należy przy tym pamiętać o gwałtownym sprzeciwie właśnie Francuzów wobec ustaleń Układu Ogólnego w Sprawie Taryf Celnych i Handlu (GATT) nakazującego traktować utwory audiowizualne jako towary rynkowe. Nic dziwnego, że remake uznawano za podważenie autorytetu kina francuskiego przez przemianę „jakości” francuskich produkcji wrzuconych w pozbawiony wartości kontekst hollywoodzki<sup>6</sup>.

Francuski „oryginał” i amerykańska „kopia” – relacja ta wypływa z przeciwstawienia wartości i tradycji sztuki francuskiej bezwartościowemu hollywoodzkiemu komercjalizmowi. A przecież takie pozornie klarowne podziały znowu ujawniają nieobecność refleksji nad odmiennymi modelami instytucji kina, przymusów ekonomicznych i praktyk odbiorczych. Uwagi Lucy Mazdon towarzyszące analizie filmu Jean-Luca Godarda *Do utraty tchu* (*À bout de souffle*, 1960) i jego amerykańskiej wersji, *Breathless* Jima McBride’a (1983), trafnie tę kwestię podkreślają. W powszechnym przekonaniu film Godarda należy do kina wysoko artys-

tycznego, a przecież sam autor otwarcie przyznawał: *To, czego chciałem, to wyjść od konwencjonalnej historii i powtórzyć, ale inaczej, całe kino, które zostało dotychczas zrobione*<sup>7</sup>. W tym przypadku to „powtórzenie”, ów dług zaciągnięty przez Godarda wobec tradycji amerykańskich filmów gangsterskich czy kina klasy B, zostaje zwrócony przez McBride’a. *Breathless* jest bowiem reprodukcją reprodukcji.

Jako produkt innej kultury film staje się „inny”, ale tylko przez powtórne odwołanie do „tego samego” w innym dyskursie krytycznym<sup>8</sup>. Wedle Davida Willsa remake to powtórzenie z różnicą, gdzie różnica uwyrażnia, że filmy tego typu działają jako siła łącząca dla różnych kultur produkujących intertekstualnie wielowarstwowy produkt bez oryginału<sup>9</sup>. Spór dotyczy zresztą nie tylko amerykańskich wersji filmów europejskich. Już dawno zwrócił na to uwagę Robin Wood, przywołując ciągle obecne, a wywodzące się z romantyzmu pojęcie oryginalności. Jak to możliwe, pyta autor, aby w epoce bezustannych repetycji, imitacji i zapożyczeń oryginalność przysługiwała wyłącznie twórcom, których dyskurs krytyczny kreował na geniuszy? Dlaczego, kiedy Woody Allen naśladuje Bergmana, dowodzi to geniuszu twórcy *Annie Hall* (1977), lecz gdy Brian De Palma tworzy swe autorskie wariacje wokół twórczości Hitchcocka, jest oskarżany o plagiat?<sup>10</sup>

Roger Eberwein w artykule otwierającym kolejną publikację o remake’ach konstruuje wstępną systematykę obejmującą piętnaście ich typów. Zawiera ona m.in. nieme filmy, które zostały powtórnie zrealizowane jako dźwiękowe (*Ben Hur* Freda Niblo /1926/ i Williama Wylera /1959/), dzieła ponownie nakręcone przez tego samego reżysera w tym samym kraju (*Lady for a Day* /1936/ i *Pocketful of Miracles* /1961/ Franka Capry) lub w kraju innym (*The Man Who Knew Too Much* Alfreda Hitchcocka w Anglii /1934/ i USA /1954/), remaki pornograficzne (*Ghostbusters* Ivana Reitmana /1984/ i *Ghostbusters* /1991/ Bruce’a Sevena /1991/), remaki „ukryte” (*Powiększenie* Michelangelo Antonioniego /1966/ i *Rozmowa* Francisca Forda Coppoli /1974/), wersje komediowe, parodystyczne, międzykulturowe... Jako osobny typ badacz skrupulatnie odnotowuje istnienie nowych wersji filmów, w których zmianie uległa płeć lub rasa bohatera. Uważa lektura tej systematyki ujawnia niejednolite kryteria wyróżnień, ale też kieruje uwagę na wielość odniesień znaczeniowych, sugerując potencjał badawczy kategorii remake’u. Jednym z interesujących tropów jest spotkanie remake’u i gatunku. Eberwein podaje przykład westernu *W samo południe* (*High Noon*, reż. Fred Zinnemann, 1952), którego remake – *Odległy ład* Petera Hyamsa (*Outland*, 1981) – należy już do gatunku science fiction<sup>11</sup>.

W historii filmu amerykańskiego można znaleźć bardziej wyrafinowane przesunięcia gatunkowe. Robert Ray<sup>12</sup> uważa, że zrealizowany w 1942 r. film Davida Millera *Latające tygrysy* (*Flying Tigers*) był ukrytym remakiem *Tylko aniołowie mają skrzydła* (*Only Angels Have Wings*, 1939) Howarda Hawksa. Jednak – w porównaniu z innymi – film ten stracił swój status remake’u i stał się pierwszym z wielu dzieł, które aktualizują podgatunek kina wojennego: film batalistyczny (*combat film*). Przesunięcie gatunkowe ujawnia przy tym niezmiennosc treściowych i formalnych paradygmatów klasycznego Hollywoodu: indywidualny styl przedwojennego melodramatu Hawksa daje się niebezpiecznie łatwo powielić w kinie wojennym, któremu, jak się okazuje, bliżej do mitu niż rzeczywistości lat 40.

Taksonomia Eberweina wypływa z próby wyjaśnienia istoty remake’ów przez wpisanie ich w obręb struktury odwołującej się do szerokich kontekstów kulturo-

wych i praktyk odbiorczych. Przywołuję tu zwierającą ten artykuł książkę z 1998 r., bo znamienita wydaje się bezradność badaczy i iluzoryczność prób konceptualizacji remake'u, znalezienia uniwersalnej formuły tłumaczącej ten fenomen. Tym, co poznawczo interesujące w tomie *Zagraj to jeszcze raz, Sam*, jest różnorodność tematów i perspektyw badawczych, ale także nadużyć interpretacyjnych, absolutyzacji remake'u i jednocześnie jego nieobecności. Choć redaktorzy monografii dobitnie stwierdzają, że remake musi być odróżniany od adaptacji, analizy tekstualne aż trzech filmów są poświęcone właśnie ekranizacjom. Z kolei metodologicznie inspirująca analiza filmów o Draculi nie odnosi się do książki Brama Stokera, ale wskazuje, że remake może być niezależny od źródła literackiego i medium filmowego – interpretacja kolejnych realizacji jest utrzymana w perspektywie psychoanalitycznej i mitologicznej, odnosząc się do wielu wersji reprezentacji filmowego fantazmatu lokowanego między oryginalnością/innowacją a historią/kontynuacją (konwencjami mitycznymi albo gatunkowymi).

Inną próbę taksonomii podejmuje Thomas Leitch w artykule *Retoryka remake'u*<sup>13</sup>. Autor wychodzi z założenia, że choć nowe wersje starych filmów są pozornie podobne do innych form powtórzeń – adaptacji filmowych – to szczególna natura związków między wcześniejszymi realizacjami i ich widownią czyni ten fenomen unikatowym. Tylko remaki ustanawiają trójstronną relację między pierwotnym tekstem filmowym, jego powtórnią realizacją (remakiem) i źródłem literackim, na którym obydwie bazują. Z relacji tej wynikają główne zadania retoryczne owej formuły kina. Pierwsze z nich dotyczy retoryki ekspozycji budzącej przyjemność spełnionego wkrótce oczekiwania.

Oczywiste wydaje się, że ekspozycja wiąże się z paratekstem, czołówką filmową, ową projekcją całości, matrycą wszelkich przedstawień, miejscem sygnatury<sup>14</sup>. Rozważania Leitcha można wpisać w porządek dyskursu o gatunkach filmowych, bo remaki są wyjątkowo klarownym przykładem działania każdego gatunku, jednakże kategoria, do jakiej należą, ustanawia kody nadrzędne. Remake odnosi się bowiem do zróżnicowanej widowni, odbiorców z różnymi systemami oczekiwań, dysponujących niejednorodną wiedzą o nowej wersji filmu. A przecież dzieło tego typu musi usatysfakcjonować i przekonać każdego widza, musi być po prostu lepsze od wersji pierwotnej, niezależnie od tego, czy widz ją jeszcze pamięta, czy też nie jest nawet świadomy jej istnienia. Czołówka filmu Johna Carpentera *Coś* (*The Thing*, 1982), nowej wersji filmu Christiana Nyby'ego (*The Thing From Another World*, 1951), nie zawiera żadnych informacji ani o wspólnym źródle literackim – opowiadaniu Johna W. Campbella *Who Goes There* – ani o istnieniu filmowego „pierwowzoru”<sup>15</sup>, ale już tytuł filmu graficznie powiela *design* starszej wersji. Leitch powiada, że jest to jednorazowy bonus dla widza, niemający wpływu na ciągłość akcji.

Remake musi być samowystarczalny – zabiegając o usatysfakcjonowanie zróżnicowanej widowni, balansuje między atrakcją nowości a wersją wcześniejszą. Zarazem opowiada przecież nie znaną historię w nowej odsłonie, ale tę samą historię. Fabuła musi być zrozumiała dla nowej widowni i jednocześnie atrakcyjna dla widzów, którzy pamiętają starszą wersję. Jest to związane, zdaniem Leitcha, z drugą, bardziej powszechną kwestią retoryczną charakterystyczną dla remake'u. Dotyczy ona intertekstualności, ustalenia relacji normatywnych względem wersji pierwotnej. Wydaje się to oczywiste – słowo „remake” otwarcie ujawnia swój sens: filmy

tego typu są reklamowane jako właśnie nowe (konkurencyjne) wersje kasowych przebojów. W wywodzie Leitcha nie ma żadnej sprzeczności, szczególnie wtedy, gdy badacz czyni ważną uwagę, dodając, że tytuły filmów odwołują się, co prawda, do pamięci widzów, ale w rzeczywistości odnoszą się tylko do aury otaczającej owe tytuły. Skoro tak, to czemu widzowie nie zechcą odnieść się do „dobrej”, starej wersji i skonfrontować jej z powtórką? Otóż dlatego, że takiej potrzeby nie ma, bo widzowie *remake'u odpowiadają na paradoksalną obietnicę, że film jest taki jak wersja wcześniejsza, tylko jeszcze lepszy*. Podstawowym problemem retorycznym remake'ów jest mediacja między dwoma, na pozór niemożliwymi do pogodzenia, twierdzeniami: *tym, że remake jest dokładnie taki, jak jego model i tym, że jest lepszy*<sup>16</sup>.

Widzowie pożądają zatem tej samej i zarazem nie tej samej historii – jakże blisko konstatacja ta plasuje się względem rozważań Steve'a Neale'a o różnicy i powtórzeniu w gatunku filmowym. Uwagi o aurze, jaka otacza znajomy tytuł, z pewnością są trafne i być może odsyłają do nostalgii, stojącej przeciw za mechanizmami powtórzenia. Nie zawsze jednak tak bywa. Dobrym przykładem jest wyreżyserowany w 2004 r. przez Franka Oza remake filmu *Żony ze Stepfordu*. Jego tytuł nie odsyła ani do źródła literackiego, jakim była powieść Iry Levina (1972), ani też do jej adaptacji w reżyserii Briana Forbesa (1975). Jak zauważa Kathryn Schweishelm, tytułowe określenie funkcjonuje obecnie w popularnej kulturze amerykańskiej niezależnie od znajomości książki i filmów<sup>17</sup>. „Żoną ze Stepford” była nazywana na łamach tabloidów Katie Holmes w czasie jej związku z Tomem Cruise'em. Określenie to pojawiło się natychmiast po ślubie pary, bez jakichkolwiek odwołań i komentarzy. Sformułowanie oznaczające pasywną, uległą kobietę, niemal perfekcyjny automat, zaprogramowany, by służyć mężczyźnie, zakorzeniło się w kulturze popularnej, a odnosiło się, rzecz jasna, do lat 70. i swoistej adaptacji feminizmu przez masową wyobraźnię. Jednakże dziś termin ten w żaden sposób nie przywołuje kontekstu tamtych lat. Przeto, w odróżnieniu od mrocznego filmu Briana Forbesa, odnoszącego się jawnie do ruchu wyzwolenia kobiet, remake Franka Oza *odłączony od tego kontekstu przekształcił się w pustą, kiczowatą komedię*<sup>18</sup>. Co więcej, dzieło to demonstrowa, jak feminizm został „przerobiony” (*remade*) w tym samym czasie, co „przerobiony” został film Forbesa, odzwierciedlając zmiany w strategiach retorycznych w obrębie publicznego dyskursu o feminizmie.

W jaki sposób zatem film ten wpisuje się w Leitchowskie pozycjonowanie remake'ów jako kategorii tekstualnej? Pierwszy wymieniony przez badacza typ relacji to re-adaptacja powszechnie znanego dzieła, otwarcie ignorująca wcześniejsze filmowe realizacje. Jej celem jest wierność (jakkolwiek pojmowana) oryginałowi literackiemu. Toteż Tony Richardson (*Hamlet /Shakespeare's Hamlet/, 1969*), Roman Polański (*Tragedia Makbeta /The Tragedy of Macbeth/, 1971*) czy Franco Zeffirelli (*Hamlet, 1990*), odnosząc się bezpośrednio do kanonicznych tekstów, ustanawiają pierwotne (modelowe) znaczenie.

Drugi typ – aktualizacja (*update*) – charakteryzuje się umieszczeniem poprzedniej wersji filmu w nowym kontekście. Starszy film traktuje się jako tekst klasyczny, ale odwracając jego system wartości, przekształcając go w oczywisty sposób, pośrednio krytykuje się oryginał jako przestarzały. Taka aktualizacja cechuje właśnie film Franka Oza, choć zapewne interpretacja ta jest sprzeczna z in-



tencjami Leitcha. Badacz bowiem nie wartościuje, powołując się m.in. na Wellesowskie adaptacje sztuk Szekspira, które – nie podporządkowując się klasyce literackiej – konkurują bezpośrednio z kanonicznym tekstem literackim, przystosowując go do oczekiwań współczesnej widowni. W praktyki te można także wpisać *Romea i Julię* Baza Luhrmanna (*Romeo + Juliet*, 1996), ale także, jak myślę, film science fiction *Zakazana planeta* Freda Wilcoxa (*Forbidden Planet*, 1956) czy *Burzę* (*Tempest*, 1979) Dereka Jarmana. Wspomniane wariacje na temat dzieł Szekspira przywodzą na myśl uwagę wygłoszoną niegdyś przez Umberto Eco: *cała twórczość Szekspira to „remake” wcześniejszych fabuł*<sup>19</sup>.

Kolejny typ – hold (*homage*) – można zdefiniować jako tekst sekundarny. Jego wartość ustanawia związek z tekstem prymarnym, filmem, któremu zostaje złożony hold. Strategie tu użyte są dwojakie. Pierwszą da się wywieść z tradycji europejskiej: przykładem jest film Wernera Herzoga *Nosferatu wampir*. Hold taki – zauważa Leitch – to w istocie waloryzacja klasycznego filmu, który nie zasługuje na zapomnienie. *Psychol* (*Psycho*, 1998) Gusa Van Santa jest holdem złożonym *Psychozie* (*Psycho*, 1960) Alfreda Hitchcocka, jednak trudno mi uznać, że w tym wypadku oryginał został zapomniany. Strategia druga wynika z marginalnej pozycji amerykańskiej klasyki filmowej w hierarchii prestiżu społecznego. Głośne przykłady amerykańskich *homages* obejmują przeto Allenowskie holdy składane Europejczykom: Ingmarowi Bergmanowi (*Wnętrza* /*Interiors*/, 1978) czy Federico Felliniemu (*Wspomnienia z gwiazdnego pyłu* /*Stardust Memories*/, 1980). Ale już Brian De Palma w holdach składanych filmom Hitchcocka zbliża się do granic *homage*, w misterny i rozbudowany sposób przepracowując motywy z przywołanych filmów i mocno akcentując swoją pozycję autora, czego świadectwami mogą być: *Obsesja* (*Obsession*, 1976), *Strój zabójcy* (*Dressed to Kill*, 1980) oraz *Świadek mimo woli* (*Body Double*, 1984). Dotyczy to także *Człowieka z blizną* (*Scarface*, 1983), holdu złożonego filmowi Howarda Hawksa.

Być może na tym tle uwyraźnił się prawdziwy *remake* (*true remake*). Odnotowane wyżej przypadki są bowiem w istocie odstępstwami od normy: ich twórcy, admirując wcześniejsze filmy, jednocześnie pragną je unicestwić. Akcentując po raz kolejny trójstronną relację między oryginałem literackim, adaptacją i remakiem, Leitch odnosi się do dwóch przykładów – filmu Boba Rafelsona *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* (*The Postman Always Rings Twice*, 1981) i *Żaru ciała* (*Body Heat*, 1981) Lawrence’a Kasdana: *Tylko remaki są remake’ami; swoista retoryka takich filmów, jak „Żar ciała”, wyróżnia je spośród innych fabuł. Ale ta retoryka może służyć jako wzór dla praktyk intertekstualnych w wielu innych filmach, gatunkach, opowieściach*<sup>20</sup>.

Taksonomię Leitcha przywołałam nie dlatego, że jest wyczerpująca i bezdyskusyjna. W istocie stanowi ona jedną z wielu różnych propozycji remake’owych klasyfikacji. Problem z jasnym określeniem przedmiotu badań niewątpliwie został spotęgowany przez brak wyrazistych wyznaczników opisujących remaki wobec kategorii adaptacji. Trudno wszak nie zauważyć osobliwego związku między triadycznymi klasyfikacjami Harveya Roya Greenberga<sup>21</sup> a rozważaniami o adaptacji Dudleya Andrew (zapożyczenie, przecinanie się i wierne przekształcenie) czy Geoffreya Wagnera (transpozycja, komentarz, analogia). Greenberg wyróżnia: (1) powszechnie uznany, bliski remake (pierwotna wersja jest powtórzona z nieznacznymi zmianami, przykłady godne uwagi można znaleźć w podgatunku epiki

biblijnej, m.in. różne wersje *Ben Hura*); (2) powszechnie uznany, wiernie przekształcony remake (przekształcenia dotyczą postaci, fabuły, czasu i miejsca akcji, ale pierwotna wersja jest otwarcie przywołana jako źródło, zarówno w napisach czołowych, jak i w materiałach promocyjnych – przykłady to: *Narodziny gwiazdy /A Star Is Born/* kolejno: Williama A. Wellmana /1937/, George'a Cukora /1954/ i Franka Piersona /1976/) oraz (3) nieuznawany, ukryty remake (radykalne zmiany dotyczą miejsca, czasu akcji, płci bohaterów i często kwalifikacji gatunkowej; ten typ był szczególnie popularny w okresie klasycznego kina hollywoodzkiego).

Robert Eberwein podkreśla podobieństwo adaptacji i remakingu, definiując ten drugi jako rodzaj lektury albo przepracowania tekstu oryginalnego <sup>22</sup>. A przecież tak sformułowana definicja ani nie ustanawia absolutnej wyjątkowości remake'u, ani, co gorsza, nie charakteryzuje adaptacji. Wyjątkowość remake'u tkwi w samym centrum istoty kina. Filmy są re-prezentacjami, ale remaki to jednak reprezentacja reprezentacji. Różne ich typy stanowią materialną i tekstową repetycję w obrębie instytucji kina; dodajmy: instytucjonalną formę struktury repetycji <sup>23</sup>.

*Film Remakes* Constantine'a Verevisa to próba steoretyzowania problemu osadzona na podstawach metodologicznych. Verevis mierzy się z kategorią remake'u, inspirując się koncepcjami Ricka Altmanna. Autor przywołuje także koncepcję paratektu Gérarda Genette'a, a nawet odnosi się do koncepcji intertekstualności Michaiła Jampolskiego. Zaznacza przy tym we wstępie, że wykorzystuje najnowsze badania związane z gatunkami i intertekstualnością. W *Film Remakes* badacz opisuje omawiane tu zjawisko zarówno jako pościecie elastyczne, jak i pewną zlo zon  sytuacj , możliwą i zarazem limitowaną przez powiązane ze sobą role i praktyki: przemysłu, krytyków i widz ni. W związku z tym to proces prze-twarzania filmów będzie przedmiotem uwagi autora, a remake, tak jak gatunek, znajduje się gdzie  w całosci obiegu znacze n konstytuujących  w proces. Wywód autora jest zbudowany wokół trzech rozumie n odnoszących się do kolejnych rejestrów kina: (1) remaking jako kategoria przemysłowa – produkcja (komercja) i autorzy; (2) remaking jako kategoria tekstualna – teksty i gatunki; (3) remaking jako kategoria krytyczna – widz nia i dyskurs.

Niedok ladnie cytując Altmanna, Verevis uznaje, że podobnie jak gatunki, remaki mogą być rozumiane jako produkty przemysłowe sytuowane w materialnych warunkach komercyjnego mechanizmu robienia filmów, w których fabuła jest kopiowana, a wzory bezustannie powielane. Wszystkie filmy – zarówno oryginalne, jak i ich remaki – wkładają wysiłek w efekt powtarzania. A przecież – konkluduje Verevis – to najbardziej charakterystyczna cecha całego kina! <sup>24</sup> Tok wywodu jest skoncentrowany na koncepcji gatunkowości i strategiach intertekstualnych nowego Hollywoodu wobec powszechnej dostępności tekstów i technologii, a także wobec istnienia współczesnej, bezprecedensowej świadomości kulturowej. Trudno nie przyzna  autorowi racji w kwestii tego, że remake jako działalność opisuje kultur  postmodernistyczną, ale przecież nie może on sta  si  kategori  nadrzędną, roszczącą sobie prawa do opisu wszystkich praktyk kulturowych i strategii komunikacyjnych. Inkorporowane w tok wywodu odmienne struktury: gatunki, sequele, serie, parodie, pastisze, cytaty, aluzje uwikłane w intertekstualność, rozumianą jako czysto formalna kategoria tekstowej interakcji <sup>25</sup>, ignoruj  systematyk  remake' w. W istocie bowiem, wbrew tytułowi, ksi  zka jest poświęconą procesom remakingu.

Zgodnie z deklarowaną we wstępie problematyczną naturą remake'u („elastyczny termin”), warunkowaną wieloma czynnikami, badacz stara się umieścić przedmiot swych rozważań w szczegółowo referowanych kontekstach i zależnościach. Dla przykładu podają jedną ze spornych kwestii podniesionych przez autora <sup>26</sup>. Jak potraktować filmy, które – wedle powszechnego przekonania – nie mają związku z żadnym oryginałem, ale powtarzają ogólne i szczegółowe rozwiązania narracyjne (np. *Żar ciała* jest nierozpoznanym remakiem *Podwójnego ubezpieczenia* /*Double Indemnity*, 1944, reż. Billy Wilder/)? Albo jak zaklasyfikować te, które bazują na konkretnym dziele literackim lub wydarzeniu historycznym, ale stosują zdecydowanie odmienne perspektywy narracyjne? *Bunt na Bounty* (*The Bounty*, 1984, reż. Roger Donaldson) nie jest remakiem filmu Franka Lloyd'a (*Mutiny on the Bounty*, 1931) czy dzieła Lewisa Milestone'a (*Mutiny on the Bounty*, 1962). *Król i ja* (*The King and I*, 1999, reż. Richard Rich) jest remakiem musicalu Richarda Rodgersa i Oscara Hammersteina, ale nie opiera się na książce Margaret Landon. Ponadto intertekstualna referencyjność między wspomnianymi przykładami filmów i ich oryginałami jest w dużym stopniu ekstratekstualna, bo przecież w grę wchodzi instytucje recenzji filmowych, marketingu i dystrybucji <sup>27</sup>.

Napisanie książki o podobnym charakterze jest zadaniem karkołomnym, m.in. ze względu na mnogość i różnorodność przywołanych tytułów filmowych uwikłanych w odmienne konteksty historyczne i dyskursy, także międzykulturowe. Przywołane (choć często niewykorzystane) metody i procedury badawcze upewniają mnie, że każdy film to osobny problem badawczy, nawet jeśli naczelną tezę omawianej publikacji, jej główne założenie wypływa z głębokiego przeświadczenia autora, że wszystko jest remakiem. Podkreśla to zwłaszcza rozdział ostatni, poświęcony, rzecz jasna, Quentinowi Tarantino: *Conclusion: Remaking Everything*.

Jak powiada Constantine Verevis: „*Do utraty tchu*” Godarda to remake kina hollywoodzkiego; „*Szalony Piotruś*” to remake „*Do utraty tchu*”; „*David Holzman's Diary*” McBride'a to remake Godarda; „*Breathless*” McBride'a to remake „*Do utraty tchu*”, a Quentin Tarantino przerabia to wszystko w „*Pulp Fiction*” <sup>28</sup>.

Przedmiotem szczególnej uwagi krytycznej stało się także dzieło Dona Siegela *Inwazja porywaczy ciała* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956). Film ten, oparty na noweli Jacka Finneya, opublikowanej w 1954 r. w „*Collier's Magazine*”, a wydanej w formie książkowej rok później, cieszył się nader umiarkowanym powodzeniem. Początkowo nic nie zapowiadało, że zostanie popkulturowym fenomenem amerykańskiej wyobraźni. Film stał się znany dzięki premierze telewizyjnej w 1959 r. Ale czy byłby znany dziś, gdyby nie cykliczne powroty do tej opowieści? Zastanawia doświadczany przez twórców przymus bezustannego powracania do historii wyrażającej, jak górnolotnie się powiada, sumę współczesnych lęków. Naczelną tematykę opowieści Finneya prezentuje bowiem paranoiczną obawę, że niewidzialni najeźdźcy mogą zawładnąć ludźmi i przekształcić ich w pozbawione emocji istoty będące elementami jednomyślnego, zunifikowanego społeczeństwa.

Lęk przed zagładą, inwazją obcych, utratą tożsamości oraz przemocą wobec ciała jest uporczywie wyrażany i reinterpretowany w filmach science fiction. To ustawiczne powtarzanie pozwala opowieściom żyć w pamięci społecznej, bowiem stale aktualizuje się ich znaczenie. Związki między oryginałem a nową wersją (nowymi wersjami) ujmują dialektykę powtórzenia i różnicy, pragnienia i spełnienia.



Tropiąc kulturowe i estetyczne uwarunkowania łańcucha repetycji (*remakes*), traktujemy je jako część instytucji kinematograficznej, która kształtuje społeczną wyobraźnię, tematyzując i aktualizując niepokoje, lęki i obawy. W tym kontekście warto przyjrzeć się trzem remake'om klasycznego filmu Dona Siegela – wersjom Philipa Kaufmana (*Invasion of the Body Snatchers*, 1978), Abła Ferrary (*Body Snatchers*, 1993) i Olivera Hirschbiegela (*Invasion*, 2007).

Historia, którą opowiada Finney, toczy się w miłym amerykańskim miasteczku Santa Mira. Narratorem jest dr Miles Bennell, rozpoznający u swych pacjentów dziwną obsesję – przekonanie, że ich bliscy zostali zastąpieni przez sobowtóry pozbawione emocji. Diagnozę ochoczo potwierdza psychiatra dr Dan Kauffman. Miles i jego dawna ukochana Becky Driscoll odkrywają jednak przerażającą prawdę o kosmicznej inwazji, której celem jest opanowanie Ziemi. Dzięki bezkompromisowej odwadze i bezprzykładnemu poświęceniu pary bohaterów inwazja zostaje zatrzymana i zniechęceni obcy odlatują w kosmos, bowiem *ta planeta, ta niewielka rasa nigdy ich nie przyjmie, nigdy się nie podda* <sup>29</sup>.

Film Dona Siegela jest *genialną, pojemną i otwartą metaforą aktualnych lęków* – pisze Jim Hoberman <sup>30</sup>. Istotny wydaje się fakt, że krytycy piszący o filmie traktują go jako komentarz do zimnowojennej retoryki politycznej okresu maccartyzmu. Fredric Jameson podkreśla znaczenie filmów science fiction lat 50., konkludując, że ludzie kokony (*pod people*) i monstra zżerające mózgi wskazują na autentyczną zbiorową paranoję charakterystyczną dla fantazji okresu zimnej wojny. W filmach tych przemiana w obcego ma wymiar indywidualny. Nietrudno wyobrazić sobie, jak ci przekształceni ludzie budują nową społeczność. Wróg jest zatem paradoksalnie oznaczony przez brak różnicy: „komuniści” są dokładnie tacy jak my, nie licząc pustki w oczach i szczególnego automatyzmu, które zdradzają przywłaszczenie naszych ciał przez kosmicznych najeźdźców <sup>31</sup>.

Najłatwiej dostrzec w filmie Siegela alegorię zagrożenia komunizmem, ale przecież odnosi się on także do alienujących mechanizmów społecznych kapitalizmu oraz powojennych radykalnych zmian w kulturze patriarchalnej. Keith Brooker pisze o latach 50. jako o dekadzie homogenizacji wytworów przemysłowych i kultury, o bezprecedensowym zrównaniu wydajności i standaryzacji. Korporacyjny konformizm stanowi zagrożenie dla indywidualizmu i człowieczeństwa. Z drugiej strony, jeżeli wyrażony w filmie lęk przed konformizmem potraktujemy jako krytykę zarówno kapitalizmu, jak i komunizmu, to nie można wykluczyć możliwości, że lękać się trzeba także alienacji ze społeczności. Zdaniem Brookera to właśnie ona stanowi podstawowy problem: *Amerykianie w latach 50. cierpieli na dwa podstawowe lęki: strach bycia innym niż wszyscy i strach bycia takim samym* <sup>32</sup>.

Charakterystyczne jest miejsce akcji dzieła – małe miasteczko, środowisko lokalnej społeczności, gdzie wszystko wydaje się swojskie, przewidywalne i przytulne jak *okładka magazynu „Saturday Evening Post” autorstwa Normana Rockwella. To, co mrozi krew w żyłach i jest przyczyną naszego niepokoju, to fakt, że oni – obcy – pozostają w domach, zagrażając ognisku domowemu, rodzinie, spokojnie potwierdzając, że nie ma już nic świętego: ani Taty, ani Mamy, ani komendanta policji, nie ma już nawet tej jedynej, prawdziwej miłości* <sup>33</sup>. Owo miłe miasteczko jest w książce konserwatysty Jacka Finneya miejscem jednoznacznie mitycznym. W filmie Siegela, dzięki ramowej konstrukcji narracji, zastosowaniu poetyki kina *noir* i zmianie zakończenia, ów mityczny wymiar nie zostaje wyarty-

kułowany. Pozostaje jednak, znamienny dla horroru, lęk pierwotny: coś obcego za-  
władnęło naszym domem.

Film rozpoczyna się jak klasyczne dzieła *noir*: policyjny samochód mknie przez  
zalne deszczem, nocne ulice do szpitala. To tutaj bliski hysterii dr Miles Bennell  
(Kevin McCarthy) opowie wezwanemu psychiatrze o niewiarygodnych zdarze-  
niach w rodzinnym miasteczku. Bennell to jedyny mieszkaniec ocalały z inwazji,  
ale rzecz jasna nikt mu nie wierzy. Zakończenie filmu jest dwuznaczne. W wersji  
reżysera historia miała się kończyć na autostradzie, gdzie zrotpaczony bohater usi-  
łuje zatrzymać samochody, krzycząc: *Jesteście następni!* Producenci filmu z Allied  
Artists narzucili inny, bardziej optymistyczny finał, w którym odpowiednie służby  
rządowe (FBI) zostają wezwane, by walczyć z inwazją.

W remake'ach filmu rozpoznajemy podstawową opowieść: pasożytnicze formy  
obcych atakują Ziemię, by w trakcie snu zasiedlić ciała jej mieszkańców. Pozba-  
wiając ich tożsamości, kosmici budują nowe zuniformizowane społeczeństwo,  
które będzie żyć w świecie bez trosk. Kolejne wersje różnią się jednak stylem re-  
żyserskim, lokalizacją akcji i zakończeniem.

Philip Kaufman, przygotowując się do realizacji remake'u, powiedział, że ko-  
niec lat 70. to właściwy czas na reaktywację przesłania *Inwazji...*: *Byliśmy pogrą-  
żeni we śnie w konformistycznych latach 50., być może przebudziliśmy się na krótko  
w 60., ale teraz znów zapadliśmy w sen (...); współczesne czasy przekształciły nas  
w pozbawionych uczuć i konformistycznych ludzi kokony*<sup>34</sup>. Przeniesienie akcji do  
San Francisco, miejsca wzlotu i upadku kontrkultury, jest zatem zabiegiem zna-  
czącym. Jeżeli najeźdźcy są w stanie zawładnąć tak różnorodną i wyjątkową spo-  
łecznością, to nie ma nadziei dla Ameryki. Oto San Francisco końca lat 70., gdzie  
cudowne (i złowrogie) kwiaty rozwijają się z już obcych zarodników – *Miasto ar-  
tystów, beatników, hippisów, wygnańców i poszukiwaczy zmieniło się w miasto nad-  
zorowanych, pilnych pracowników*<sup>35</sup>. Przestrzeń, jaką oferuje wielkomiejska  
sceneria, ma charakter potencjalnie opresyjny. Przypadkowe ujęcia ukazujące prze-  
chodniów, zestawione z obrazami rozwijającej się formy pozaziemskiej roślinności  
i komentowane przez podkład muzyczny, wprowadzają poczucie zagrożenia. Nie-  
pokojące jest, pozornie niezwiązane z narracją, długie subiektywne ujęcie księdza  
(Robert Duvall) kołyszącego się na skrzypiącej huśtawce, intrygujące wydaje się  
mnożenie odbić na szklanych powierzchniach.

Protagonisci zajmują odpowiedzialne stanowiska. Matthew Bennell (Donald  
Sutherland) i Elizabeth Driscoll (Brooke Adams) są pracownikami Departamentu  
Zdrowia Publicznego. To Elizabeth pierwsza dostrzega niepokojące zmiany w za-  
chowaniu jej narzeczonego, co psychiatra dr David Kibner tłumaczy dominującą  
tendencją do niestabilnych związków, brakiem odpowiedzialności, a później uro-  
jeniami spowodowanymi przez halucynogeny. Postać psychiatry, tutaj reprezen-  
tanta psychoanalizy, wprowadza dodatkowe znaczenia. Po pierwsze, gra go  
Leonard Nimoy, aktor znany z telewizyjnego serialu *Star Trek*, gdzie kreował po-  
zbawionego emocji i bezlitośnie przywiązanego do logiki pana Spocka; po drugie,  
Kibner ucieleśnia charakterystyczną dla ówczesnej amerykańskiej psychiatrii ko-  
mercjalizację zdrowia psychicznego. *On próbuje zmienić ludzi, dostosowując ich  
do świata* – orzeka jeden z bohaterów. Choć w przeciwieństwie do prowincjonal-  
nego lekarza Milesa Bennella Kaufmanowscy Bennell i Driscoll to rządowi eks-  
perci posiadający środki do badań naukowych, są oni skazani na porażkę.

Zakończenie filmu nie pozostawia żadnej nadziei. Jedyna ocalała ludzka istota, Nancy Bellicec (Veronica Cartwright), zostaje wydana obcym przez przyjaciela, przemienionego w bezduszny automat Matthew Bennella.

Abel Ferrara umiejscawia swój remake w bazie wojskowej. Narratorką filmu jest Marti Malone (Gabrielle Anwar), pasierbica Carol Malone (Meg Tilly), której nienawidzi. Ojciec – dr Steve Malone (Terry Kinley) – jako chemik z Agencji Ochrony Środowiska w Waszyngtonie zostaje skierowany do bazy, by badać toksyczne odpady i ich wpływ na urojeniowe fiksacje żołnierzy. Miejsce akcji jest podwójnie nacechowane. W bazie wojskowej żołnierze niejako z definicji stanowią zbiór jednostek poddanych rygorom, zunifikowanych i subordynowanych, niewiele przeto różniących się od „ludzi” z kokonów. Odniesień do amerykańskiej polityki nie trzeba deszyfrować: chodzi o pierwszą wojnę w Zatoce Perskiej, Gulf War Syndrome, strach przed terroryzmem, bronią chemiczną i biologiczną.

Umieszczenie akcji filmu czyni inwazję nieodwołalną. Wszak to armia zwykle przybywa z odsieczą. Cóż pocniemy, kiedy właśnie od niej rozpocznie się złowroga infekcja? Przebywając w bazie wojskowej, rodzina Malone'ów nie ma domu (*home*), lecz tylko przydzielone miejsce tymczasowego zamieszkania. Wyda się to ważne, kiedy przypomnimy sobie, że wcześniej to intymna przestrzeń domu była niszczone przez obcych. Tu domu nie ma, a rodzina jest dysfunkcyjna. Marti wkracza na obszar skażony przez toksyczne odpady i repliki ludzkich istot. W pierwszej sekwencji filmu zostaje ostrzeżona przez przerażonego żołnierza. Padają kluczowe kwestie, znamienne dla oryginału: *Oni tam są. Są wszędzie. Dopadną cię, kiedy śpisz. Uciekaj albo będziesz następna*. Baza – miejsce izolowane i ukryte – jest filmowana w niskim kluczu oświetlenia, z ujęciami subiektywnymi zza szklanych tafli szyb lub przez żaluzje – voyeurystyczne ukryte spojrzenie ustąpi miejsca szczegółowym bliskim planom dopiero wtedy, gdy doświadczymy przemocy wobec ciała.

Inwazja obcych uaktywnia transgresję ról genderowych. Już w filmie Dona Siegela kobieca pasywność ustępuje w momencie przemiany, stając się kobiecością demoniczną. W filmie Ferrary pojedynek toczy się między dwiema kobietami: nastolatką Marti i jej macochą Carol. To ojciec jest pasywny, ugodowy, słaby; nie potrafi rozpoznać w swej żonie pozbawionego emocji i uczuć Döppelganger. Znacząca postać psychiatry zostaje w pewnym sensie zastąpiona przez majora Collinsa (Forest Whitaker), wojskowego lekarza, który odkrywszy spisek, popełnia samobójstwo (*Nigdy nie dostaniecie mojej duszy* – mówi). Niezwykłym filmowym zabiegiem jest precyzyjna wizualizacja przemiany. Cieleśność zostaje zdegradowana i przekroczona; nieprzenikalne dotąd ludzkie ciało jest penetrowane, wysysane i utylizowane.

Inwazja zostaje dokonana w społeczności, gdzie macierzyństwo, ojcostwo czy braterstwo to tylko odgrywanie ról społecznych. Toteż nadzieja, jaką wiążemy z parą głównych bohaterów, zbuntowaną nastolatką i młodym pilotem, zostanie zaprzeczona w pozornie dwuznacznym finale. Pozornie, bo choć obydwie szczęśliwie łączą się w innej bazie, komentarz z offu nie pozostawia złudzeń: *Gdzie pójdziesz? Gdzie uciekniesz? Gdzie się ukryjesz? Nigdzie. Ponieważ nic ci już nie pozostało*.

W *Inwazji* Hirschbiegela tak ważna we wszystkich wersjach postać psychiatry awansuje do rangi protagonisty i zmienia się w dr Carol Bennell (Nicole Kidman), postmodernistyczną feministkę, rozwódkę i samotną matkę. Becky Driscoll z ory-

ginału Siegela przeobraża się natomiast w Bena Driscolla (Daniel Craig), bliskiego przyjaciela Carol. W odróżnieniu od filmu Ferrary remake Hirschbiegela, podejmując na nowo wątek inteligentnego wirusa, w istocie na nim się koncentruje. Zostaje przy tym powtórzone znaczące przesunięcie z filmu Kaufmana – agenci rządowi są od początku emisariuszami obcych, działając pod przykrywką ochrony zdrowia społeczeństwa (tu pod postacią fałszywej szczepionki). Akcja filmu toczy się w Waszyngtonie. Były mąż Carol, Tucker Kaufman (Jeremy Northam), pracownik Białego Domu, jest dyrektorem CDC (Centers for Disease Control) i jako pierwszy zostaje zainfekowany przez dotknięcie szczątków rozbitego kosmicznego wahadłowca o znaczącej nazwie „Patriot”. Odniesienia do ataku na World Trade Center są oczywiste – w jednej z pierwszych sekwencji dr Bennell, przemierzając ulice, widzi ludzi z zastygłymi twarzami, stojących nieruchomo i w milczeniu. Choć porównanie to wydaje się dość perwersyjne, zauważmy, że film był rozpowszechniany w sierpniu 2007 r., tuż przed szóstą rocznicą ataku na WTC, a telewizja przypominała wtedy nader podobne obrazy. Inne odniesienia są bardziej sugestywne – Tucker Kaufman staje się zdrajcą ludzkiej rasy, bo epidemia rozszerza się za sprawą decyzji płynących bezpośrednio ze sfer rządowych.

To Bennell jako pierwsza doświadcza obecności osobiwej paranoi – jej pacjentka Wendy Lenk (Veronica Cartwright) wypowiada złowieszczą i charakterystyczną frazę: *Mój mąż nie jest moim mężem*. Co istotne, reżyser powierzył tę rolę aktorce, która grała w remake'u Kaufmana rolę Nancy Bellicec, ostatniej ocalałej ludzkiej istoty. Reakcja psychiatryczki jest profesjonalna, ale też zdumiewająca, bowiem wprowadzą ważny dla filmu motyw pigułki, remedium na wszystkie problemy: *Zapiszę ci nowe leki* (psychotropowe – dop. A. N.). Wątek ten zyska wyraźną eksplikację w dalszej części filmu. Rosyjski ambasador Kaganowicz (Roger Rees) w rozmowie z Carol zadaje pytanie, czy tabletki pozwolą mu zrozumieć amerykański punkt widzenia, wyjaśnić interwencję w Iraku, konflikt w Darfurze, niefortunne działania w Nowym Orleanie (huragan Katrina). Obca istota zasiedlająca ciało byłego męża bohaterki nie widzi różnicy między efektami leczenia psychotropami a „świadomością” nowego, pozbawionego emocji, bezkonfliktowego, bo zmutowanego społeczeństwa. Inwazja przynosi jednak wymierne korzyści, bowiem na ekranie telewizyjnym widzimy światowych przywódców w niespotykanej dotąd komitywie.

Jednak Carol Bennell jest przede wszystkim matką desperacko broniącą tożsamości swojego dziecka. Motyw troskliwego macierzyństwa, nieco infantylnie przeciwstawiony profesjonalizmowi, będzie głównym czynnikiem strukturującym przebieg zdarzeń narracyjnych. W sekwencji inicjalnej filmu, uprzedzającej przyszłe wypadki, profesjonalna znajomość psychotropowych medykamentów pozwoli Carol nie zasnąć, bo przecież sen przynosi złowrogą przemianę. Zakończenie filmu jest natomiast przewrotnie optymistyczne, bo choć odkryta szczepionka pozwala na przywrócenie zmutowanym istotom człowieczeństwa, to świat wraca do normy, na którą składają się wojny, katastrofy, konflikty. Finał ponownie zawiera znaczący komentarz z offu: *Świat, w którym gazety nie pisałyby o wojnach i przemocy, byłby światem, w którym ludzie przestaliby być ludźmi*.

Remaki *Inwazji porywaczy ciał* są uwikłane w gry intertekstualne zawierające dialektykę powtórzenia i różnicy (nowości, aktualizacji). Podstawową opowieść nietrudno rozpoznać: jej kluczowe elementy są stałe. Sen jako bezpośrednie za-

grozenie został przeciwstawiony czujności, ale polityczne konotacje oczywiście różnią się w każdym filmie. Na przykład w dziele Siegela sen stanowi metaforę uspionego społeczeństwa, nieświadomego zagrożeń płynących bądź ze strony komunistycznej agentury, bądź z alienujących mechanizmów kapitalizmu. Wystarczy zatem uporczywie trzymać się jawy, by pozostać człowiekiem. W *Inwazji Hirschiegela*, otwarcie krytykującej poczynania rządu, taki zabieg nie wystarcza. Zainfekowany wirusem przedstawiciel struktur rządowych ma zatem możliwość rozpowszechniania zarazy pod postacią powszechnych, przymusowych szczepień.

We wszystkich remake'ach szczególnie interesujące są także zmiany dyskursu cielesności, figury monsturalnej kobiecości, prokreacji czy wreszcie technologii. Gry intertekstualne dotyczą również cytowania scen z poprzednich wersji. Sygnały te, oprócz bycia dla widzów znających oryginał rodzajem nagrody, o jakiej wspominał Leitch, zawierają sugestię kontynuacji. Kevin McCarthy, grający główną rolę w filmie Siegela, pojawia się powtórnie w filmie Kaufmana w identycznej scenie, powtarzając swą desperacką próbę szukania pomocy na zatłoczonej autostradzie. Tutaj zostaje zabity, a pojawienie się samego Siegela w epizodycznej roli taksówkarza sankcjonuje poniekąd brak happy endu w wersji Kaufmana. W zakończeniu filmu Hirschiegela, w tle napisów końcowych, powraca natomiast odzyskana ikonografia z wcześniejszych remake'ów filmu Siegela. Tymczasem zmiany w imionach i nazwiskach postaci nie tylko pozwalają zidentyfikować ich pierwowzory, lecz także oferują możliwość prześledzenia sygnalizowanych już przeobrażeń ról genderowych.

Czy zatem właściwe i potrzebne jest rozważanie remake'u w perspektywie wartościowania? Zapewne tak, jeśli bierzemy pod uwagę politykę wytwórni i strategię rynkowe. To oczywiste, że remake musi być reklamowany jako „lepsza wersja” oryginału. Przywołanie znanego tytułu jest już połową sukcesu. W szczególnym przypadku *Inwazji porywaczy ciała* warto zwrócić uwagę na transformację, jakim uległ ów tytuł. W remake'u Abila Ferrary brzmiał on *Body Snatchers*, w wersji Hirschiegela – *Invasion*.

Kiedy pytamy o przymus powtarzania tej historii, w istocie zadajemy pytanie o reaktywację podstawowej opozycji: ludzkie – nieludzkie. Jednak opozycja ta została już dawno zdekonstruowana, wpisując się także w ponowoczesne rozumienie posthumanizmu. Szkoda tylko, że dekonstrukcji nie uległo samo pojęcie *humanitas*. Symulowanie ludzkiego ciała niekoniecznie musi się mieścić w dyskursach cyberkultury oraz dotyczyć biotechnologii i androidów. U Ferrary technologie militarne wieszczą kres subiektywności i cielesności człowieka. Film Hirschiegela symptomatycznie zapowiada w tytule tylko inwazję, stawiając przewrotnie znak równości między współczesną kulturą analgetyków i neuroleptyków a obiecującą bezmyślny rajski świat cywilizacją obcych. Neil Badmington<sup>36</sup> przyznaje zatem tylko częściowo rację teoretykom technokultury twierdzącym, że odmienność (*otherness*) stanowi część naszej postludzkiej podmiotowości: *Odmienność (...) była zawsze częścią „nas”*. *Humanizm tylko udawał, że jest inaczej*<sup>37</sup>.

AGNIESZKA NIERACKA



- <sup>1</sup> Zob. J. Forrest, *The Personal Touch: The Original, the Remake and the Dupe in Early Cinema*, w: *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*, red. J. Forrest, L. R. Koos, New York 2002, s. 89-126.
- <sup>2</sup> R. Altman, *Gatunki filmowe*, tłum. M. Zawadzka, Warszawa 2012, s. 203.
- <sup>3</sup> S. Neale, *Genre and Hollywood*, London – New York 2000, s. 26.
- <sup>4</sup> Zob. L. Mazdon, *Encore Hollywood: Remaking French Cinema*, London 2000.
- <sup>5</sup> J. Forrest, L. R. Koos, *Reviewing Remakes: An Introduction*, w: *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*, dz. cyt., s. 29.
- <sup>6</sup> L. Mazdon, dz. cyt., s. 11.
- <sup>7</sup> Zob. J.-L. Godard, *Entretien*, „Cahiers du cinéma” 1962, nr 12 (138): *Nouvelle Vague*, s. 20-39 (cyt. za: T. Lubelski, *Nowa Fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego*, Kraków 2000, s. 135).
- <sup>8</sup> Zob. L. Mazdon, dz. cyt., s. 88.
- <sup>9</sup> D. Wills, *The French Remark. „Breathless” and Cinematic Citationality*, w: *Play It Again, Sam. Retakes on Remakes*, red. A. Horton, S. Y. McDougal, Berkeley 1998, s. 147-161.
- <sup>10</sup> Zob. R. Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, New York 1986, s. 140.
- <sup>11</sup> Zob. R. Eberwein, *Remakes and Cultural Studies*, w: *Play It Again, Sam*, dz. cyt., s. 15-34.
- <sup>12</sup> R. B. Ray, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*, New Jersey 1985, s. 119.
- <sup>13</sup> Zob. T. Leitch, *Twice-Told Tales: The Rhetoric of the Remake*, „Literature/Film Quarterly” 1990, t. 18, nr 3, s. 138-149.
- <sup>14</sup> Zob. A. Zons, *Czas czołówki*, tłum. M. Saryusz-Wolska, w: *Pogranicza audiowizualności*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2009, s. 209-225.
- <sup>15</sup> W 2011 r. powstał *prequel* filmu Carpentera w reżyserii M. van Heijningena. Czołówka cytuje planszę z logiem wytwórni Universal z lat 90.
- <sup>16</sup> T. Leitch, dz. cyt., s. 142.
- <sup>17</sup> K. Schweishelm, *Remaking „The Stepford Wives”*, *Remodeling Feminism*, w: *Film Remakes, Adaptations and Fan Production. Remake/Remodel*, red. K. Loock, C. Verevis, New York 2012, s. 107-122.
- <sup>18</sup> Tamże, s. 107.
- <sup>19</sup> U. Eco, *Innowacja i powtórzenie: pomiędzy modernistyczną i postmodernistyczną estetyką*, tłum. T. Rutkowska, „Przekazy i Opinie” 1990, nr 1-2, s. 19.
- <sup>20</sup> T. Leitch, dz. cyt., s. 148.
- <sup>21</sup> H. Greenberg, *Raiders of the Lost Text: Remaking as Contested Homage in „Always”*, w: *Play it Again, Sam*, dz. cyt.
- <sup>22</sup> R. Eberwein, dz. cyt., s. 15.
- <sup>23</sup> D. Wills, dz. cyt., s. 148.
- <sup>24</sup> C. Verevis, *Film Remakes*, Edinburgh 2006, s. 177.
- <sup>25</sup> Autor przywołuje przecież (choć z drugiej ręki) *Palimpsesty* G. Genette’a.
- <sup>26</sup> Zob. C. Verevis, dz. cyt., s. 22.
- <sup>27</sup> Zob. tamże.
- <sup>28</sup> Tamże, s. 28.
- <sup>29</sup> J. Finney, *Inwazja porywaczy ciał*, tłum. H. Makarewicz, Katowice 1993, s. 204.
- <sup>30</sup> J. Hoberman, J. Rosenbaum, *Midnight Movies. Seans o północy*, tłum. M. Oleszczyk, Warszawa – Kraków 2011, s. 129.
- <sup>31</sup> Zob. F. Jameson, *Signatures of the Visible*, London 1992, s. 96.
- <sup>32</sup> M. K. Brooker, *Alternate Americas: Science Fiction Films and American Culture*, Westport 2006, s. 69.
- <sup>33</sup> Zob. V. Sobchack, *Screening Space. The American Science Fiction Film*, New Brunswick – London 1997, s. 121.
- <sup>34</sup> R. Eberwein, dz. cyt., s. 19.
- <sup>35</sup> A. Insdorf, *Contemporary Film Directors: Philip Kaufman*, Baltimore 2012, s. 106.
- <sup>36</sup> Zob. N. Badmington, *Pod almighty!; or humanism, posthumanism, and the strange case of „Invasion of the Body Snatchers”*, „Textual Practice” 2001, nr 15 (1), s. 5-22.
- <sup>37</sup> Tamże, s. 17.