

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 09.12.20

Nyinnspilling

Engelsk: “remake”. Nyinnspillinger (“remakes”) kan når det gjelder film defineres som “films based on an earlier screenplay”, “new versions of existing films” og “films that to one degree or another *announce* to us that they embrace one or more previous movies” (Verevis 2005 s. 1).

Lumière-brødrenes *Vanneren blir vannet* (1895) ble nyinnspilt av den engelske regissøren George Albert Smith i 1898, med tittelen *A Practical Joke* (Parkinson 2012 s. 28).

Nyinnspillinger innebærer ulike typer tilpasninger og transformasjoner, “absorbing and altering the genres and intertexts available through the grids of ambient discourses and ideologies, and as mediated by a series of filters: studio styles, ideological fashion, political constraints, auteurist predilections, charismatic stars, economic advantage or disadvantage, and evolving technology” (Robert Stam sitert fra Verevis 2005 s. 84). F.eks. kan en ny versjon ha engelsk regissør og en fransk stjerneskuespiller, slik at filmen har både Storbritannia og Frankrike som “hjemmemarked”. Filmene kan i nyinnspillingen gå fra 2D til 3D; m.m.

“Kun ved å variere tidsepoke og miljø, tåler én og samme fortelling å gjenfortelles mange ganger. Det klassiske eksempelet er Akira Kurosawas samuraifilm “Yojimbo” (1961), som ble til en italiensk western under tittelen “For en neve dollar” (1964) og senere nyinnspilt som gangsterfilmen “Last Man Standing” (1996). Dermed var sirkelen sluttet, siden handlingen i “Yojimbo” minner påfallende mye om intrigen i Dashiell Hammetts gangsterroman “Red Harvest” (1929). [...] Men er det “nødvendig” med en nyinnspilling dersom originalen er knallgod? Vil ikke en klassiker alltid forbli en klassiker? Nok en gang er svaret detaljene, detaljene, detaljene! Samt generasjonene, generasjonene, generasjonene! Nye årskull kommer til, og verden er ny for dem. Det samme er kulturarven. Derfor kan klassikerne stadig reintroduseres. Men siden det kulturelle og sosiale klimaet stadig endrer seg, vil det være behov for nytolkninger. Den nye generasjonen må kunne gjøre klassikeren til sin.” (Kjetil Johansen i *Aftenpostens* magasin *Innsikt* i oktober 2011 s. 87)

Ikke alle filmer som har historier som har vært innspilt før, er nyinnspillinger. De amerikanske regissørbrødrene Joel og Ethan Coens *True Grit* (2010) er ikke en remake av Henry Hathaways *True Grit* fra 1969 (med John Wayne i hovedrollen), men en adaptasjon av Charles Portis' westernroman *True Grit* fra 1968. Coen-brødrene har altså gått tilbake til originalverket, ikke forholdt seg (bevisst) til en tidligere filminnspilling av den samme historien.

Det kan være vanskelig å avgjøre i hvilken grad en ny film er en nyinnspilling. Det trenger heller ikke å være avgjørende for forståelsen eller opplevelsen. Men det har vært hevdet at gleden over å se en nyinnspilling nettopp består i å se likheter og forskjeller, og dermed bedømme hvordan endringene skaper nye meningsnivåer (Winter 2010 s. 87). Forholdet mellom originalfilmen og nyinnspillingen ligner ofte forholdet mellom forskjellige iscenesettinger av det samme teaterstykket (Rauscher 2012 s. 179). En nyinnspilling er ofte en aktualisering (Rauscher 2012 s. 179), dvs. med en visuell eller tematisk vri som gjør filmen mer samtidsrelevant.

Michael B. Druxman har skilt mellom ulike typer nyinnspillinger, bl.a.:

“1. the *disguised* remake: a literary property is either updated with minimal change, or retitled and then disguised by new settings and original characters, but in either case the new film does not seek to draw attention to its earlier version(s), for example *Colorado Territory* (Raoul Walsh, 1949) is a disguised Western remake of the crime film *High Sierra* (Raoul Walsh, 1941); and *High Society* (Charles Walters, 1956) is a musical retelling of *The Philadelphia Story* (Joseph L. Mankiewicz, 1940);

2. the *direct* remake: a property may undergo some alterations or even adopt a new title, but the new film and its narrative image do not hide the fact that it is based upon an earlier production, for example William Wellman's 1939 remake of *Beau Geste* (Herbert Brenon, 1926), or Charles Vidor's 1957 remake of *A Farewell to Arms* (Frank Borzage, 1932)” (Verevis 2005 s. 7).

En lignende inndeling blir foretatt av Harvey Roy Greenberg:

“1. the *acknowledged, close* remake: the original film is replicated with little or no change to the narrative, for example *Ben-Hur* (William Wyler, 1959; Fred Niblo, 1925; Sidney Olcott, 1907);

2. the *acknowledged, transformed* remake: there are substantial transformations of character, time and setting, but the original film is variably acknowledged, ranging from a small screen credit to foregrounding in promotion, for example *A Star Is Born* (Frank Pierson, 1976; George Cukor, 1954; William A. Wellman, 1937); *Heaven Can*

Wait (Warren Beatty and Buck Henry, 1978; *Here Comes Mr Jordan*, Alexander Hall, 1941) and *Stella* (John Erman, 1990; *Stella Dallas*, King Vidor, 1937; *Stella Dallas*, Henry King, 1925);

3. *the unacknowledged, disguised remake*: minor or major alterations (in character, time and setting) are undertaken but the audience is not informed of the original film version, for example studio-era remakes such as Warner Brothers' *The Wagons Roll at Night* (Ray Enright, 1941) remake of *Kid Galahad* (Michael Curtiz, 1937)." (Verevis 2005 s. 9)

Det produseres altså en del "forkledte" nyinnspillinger der den sentrale handlingen fra en film er bevart, men forflyttet i tid og rom, og da er ofte også tittelen endret for ikke å peke for direkte på originalverket (Parkinson 2012 s. 190).

Det kan være et dyadisk forhold mellom to filmer som er basert på samme roman, skuespill etter et annet litterært forelegg – "the connection between three elements – a remake, an earlier version and a literary property" (Verevis 2005 s. 14). Hvis den første filmen i utgangspunktet er basert på en lite kjent, ikke klassisk tekst, blir ofte den første filmen oppfattet som det første verket i adaptasjonskaskaden (Verevis 2005 s. 82).

Mange nyinspilte filmer "carry a pre-sold title *and* repeat readily recognisable narrative units" (Verevis 2005 s. 1). Regissørene utnytter "the profit potential of redoing established films in order to exploit new stars or screen techniques" (Verevis 2005 s. 6). Rick Altmans bok *Film/Genre* (1999) fokuserer på at nyinnspillinger "depend upon a network of historically variable relationships". Blant annet er nyinnspillinger av og til "cross-cultural": "[F]oreign films are dispossessed of 'local detail' and 'political content' to exploit new (English-language) markets. In these examples, remaking is not only evidence of Hollywood being an 'aesthetic copy-cat', but (worse) of 'cultural imperialism' and 'terroristic marketing practices' designed to block an originals' competition in the US market." (Verevis 2005 s. 3) Filmer som har blitt store kommersielle suksesser i andre land enn USA, blir ikke sjelden nyinnspilt i Hollywood (Rauscher 2012 s. 179). Filmer som har vært store kassasuksesser i utlandet, blir forsøkt gjort til kassasuksess i ens eget land, eller Hollywood produserer den nye filmen for et internasjonalt marked (Parkinson 2012 s. 190).

"Thomas M. Leitch says in his article 'Twice Told Tales: the Rhetoric of the Remake,' "most remakes can largely be assumed to have been made in order to emulate the commercial success of the previous version," and that "this particular reason for making them seems as formulaic and unimaginative as the Hollywood studios themselves" (Leitch, 1990, 12). Looked at in this way, remakes seem to be the literal

manifestation of Adorno's observation that "The machine of mass culture rotates on the spot. While determining consumption it excludes the untried as a risk." (Adorno, 1994, 134)." (James MacDowell i https://offscreen.com/view/value_psycho; lesedato 07.01.19)

"In fact, there seems to be no waning in the industry's enthusiasm for filming the same story even multiple times. Changing conventions, audience desire, social appreciation or response to the original text, and advancing technologies all contribute to the willingness of studios' commitment to retelling stories long since told on page or screen. Directors' dedication to making and remaking adaptations attests to the power of the subjective reading." (Matthews og Moody 2007 s. 109)

"One stereotype constantly associated with Americans is laziness. Aligning with the topic of cinema and Hollywoodisation, this is directly related to them being too lazy to read. The result is that reading the subtitles of a foreign film is 'too much effort'. If movie producers in Hollywood see that a particular foreign movie is successful they will buy the rights to remake the film; changing it and making it 'Hollywoodised'. It would seem as though it was as simple as getting English speaking actors to re-make the film, but more often than not the movie will be changed (and frequently simplified), causing it to take on aspects of Hollywood. [...] Another theme of hollywoodisation is 'orientalism' which is 'the way in which Hollywood gets into our heads and builds our realities' (Hardy 2013). As noted by Hardy (2013) the perfect example of this is the movie 'Aladdin', in which the multiple clichés build a picture in our head of the middle-east and where skin colour is associated with goodness." (<http://fashionablyglobalised.blogspot.no/2013/09/hollywoodisation-in-cinema.html>; lesedato 20.11.14)

Den britiske regissøren James Whale filmet i 1937 "*The Road Back*, Remarque's sequel to *All Quiet on the Western Front*. With the Nazi Ministry of Propaganda threatening to ban the studio's film if it did not agree to cut the scenes they deemed anti-German, Whale was so outraged [that] the film had to be re-made with another director" (Christiane Gerblinger i <http://cineaction.ca/issue82sample.htm>; lesedato 28.08.13).

I Stanley Kramers film *Guess Who's Coming to Dinner* (1967) har en hvit kvinne fra en besteborgerlig familie forelsket seg i en afroamerikansk akademiker. Filmen viser tydelig foreldregenerasjonens rasefordommer. I Kevin Rodney Sullivans nyinnspilling *Guess Who* (2005) er rollene snudd om: den potensielle svigersønnen Simon er hvit og kjæresten Theresa og hennes familie er afroamerikanere. Men fortsatt er det foreldrenes holdninger som er hovedproblemet (Kaufmann 2007 s. 75).

Den engelske filmregissøren Alfred Hitchcock lagde “to versjoner av *The Man Who Knew Too Much* (*Mannen som visste for meget*). Versjonen fra 1934 var en grei og godt fortalt historie, mens Hitchcock i versjonen fra 1956 tar i bruk mer sofistikerte grep for å engasjere publikum.” (Tito Pannaggi i tidsskriftet *Cinematiket* nr. 6 i 2012 s. 11) “Hitchcock used the spy-thriller formula again several times during the American phase of his career. For example, *North by Northwest* (1959) is basically a remake of *The 39 Steps*”, dvs. av Hitchcocks film fra 1935 (Yunda Eddie Feng i Buckland 2009 s. 187-188)

Spillefilmen *Stepmom* (1998; regissert av Chris Columbus) handler om en families utfordringer etter en skilsmisse og med en ny mor i familien. “Interessant nok er det blitt laget to nyinnspillinger av filmen, begge indiske. “We Are Family” ble produsert i samarbeid med Sony Pictures, mens “Tuzya Mazyat” (“Yours and Mine”) var en uoffisiell nyinnspilling.” (Kjetil Johansen i *Aftenpostens* magasin *Innsikt* i mars 2012 s. 84)

Hitchcocks film *Psycho* (1960) er en adaptasjon av Robert Blochs roman fra 1959. I 1998 lagde filmregissør Gus Van Sant en nyinnspilling av 1960-filmen: *Psycho* (1998). Historien er den samme, men skuespillerne, kulissene, spillestilen osv. er mer eller mindre annerledes. Dette er en “literal shot-by-shot-remake” (Cartmell og Whelehan 2007 s. 110). Gus Van Sant ville “lage *Psycho* på nytt. Det var ikke snakk om en tradisjonell “remake”, men en ren kopi, ramme for ramme. Selv [...] Hitchcocks kameravinkler og føringer, lyssetting og klipping er forsøkt kopiert i minste detalj” (*Dagbladet* 12. oktober 2010 s. 53). Han bruker samme dreiebok som Hitchcock. Kostymene synes å stamme fra 1960. Van Sants film er derimot i farger, og med andre skuespillere. Van Sants film fungerer som “et subtilt filmessay om å lage film og den endrete resepsjonen av filmer”, som kan skape en verfremdungseffekt slik Brecht ønsket det, dvs. få tilskuerne til å tenke snarere enn å føle (Timo Kozlowski i <http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/kino/mimesis>; lesedato 09.05.11).

Van Sants *Psycho* er en “near-shot-for-shot remake of Alfred Hitchcock’s *Psycho*. [...] creating an object (or a collage of objects) that mirrors a pre-existing object. [...] a new *Psycho* that would introduce the Bates motel and so on to a new audience. [...] the inevitable side-effect of the film’s shot-by-shot fidelity is that the film is rendered meaningful only in relation to the original. [...] How viewers unfamiliar with the original will read what’s going on is difficult to determine; they’d probably just be bored.” (Mark Carpenter i <https://offscreen.com/view/psycho>; lesedato 02.10.18)

“The film is, of course, damned if it does and damned if it doesn’t: when it makes changes to Hitchcock it is ‘wrong’, and when it accurately replicates it is “slavish

imitation” (Naremore, 2005, 1) and therefore ‘pointless’.” (James MacDowell i https://offscreen.com/view/value_psycho; lesedato 07.01.19)

“Van Sant’s tagline of doing a ‘shot by shot’ remake is *almost* accurate, and the film does remain very faithful to the original’s script, characters, running time, mise-en-scène, etc., it still is and feels like a very different film. Which goes to show just how nuanced film art is and the countless variables at play in such a multi-faceted and collaborative art. [...] The single overriding effect of Van Sant’s *Psycho*, at least for people familiar with the original, is that it forces us to ‘watch’ two films simultaneously: his version with our eyes, and Hitchcock’s original with our ‘mind’s eyes’. The reason for this, and this is where the artistry of the film comes in, is that Van Sant has made a film that is at once identical to and very different from the original. This is why you have some critics complaining about how similar the two films are, while other critics fall over themselves describing the many differences.” (Donato Totaro i https://offscreen.com/view/psycho_redux; lesedato 28.09.18)

“A number of critics have noted there to be “something of Warhol’s *Campbell’s Soup Cans* in this *Psycho*” [dvs. Van Sant’s version] (Walsh, 2005, 1), Leitch, for example, writing: “*Psycho*... is a groundbreaking example of Pop Art, with a psychopathic killer standing in for a soup can.” (Leitch, 2003, 253). The Andy Warhol comparison is an interesting one: the famous Campbell’s piece changed the context of a consumer product by placing it in a gallery, thus changing its value and making it into Warhol’s “masterpiece.” Van Sant, on the other hand, can – potentially – be seen to have taken something which was originally a consumer product, yet has ‘become’ art, and placed it back in its original context (i.e.: on the Hollywood cinema screen), thus posing the question of whether or not it retains the same value and remains a “masterpiece.” Whereas the context of the art gallery provided by the conceptual artwork *24-Hour Psycho* (1996), by Douglas Gordon, “celebrates the most successful of the films in which, across the whole of his career, Hitchcock tried to combine industry and experiment” (Mulvey, 2000, 5), the context provided by Van Sant’s *Psycho* – again, potentially – returns the film to its original place: within the industry, and asks us what has changed. In this way, the “experiment” could be seen to be engaging with concepts similar to those Walter Benjamin proposes in his essay ‘The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction’ (in Benjamin, 1970, 220-235), questioning the “aura” that has been created for *Psycho* (1960) (by its status as art) via “the emancipation [of] art from ritual” (ibid, 227). Of course, being a film, the original is already mechanically reproducible in itself, and, according to Benjamin, has therefore already lost its “aura” and ritual value. [...] It could be argued that, by giving *Psycho* back to its original audience (i.e.: the mainstream Hollywood audience rather than the “cinophiles” and “film students” Van Sant mentions), the remake follows through on Benjamin’s desire for “the exhibition value [to show] its superiority to the ritual value.” (ibid, 228), and, in this way, achieves the value of – as Doyle suggests – an intellectually consistent

conceptual artwork of sorts. [...] By attempting to recreate the original's intrinsic value, these scenes force me into a complex relationship with both films, making me watch both at once, compelling me to begin to ask the difficult questions about art, entertainment, originality, authenticity and authorship" (James MacDowell i https://offscreen.com/view/value_psycho; lesedato 07.01.19).

Nye tekniske muligheter, f.eks. nye typer spesialeffekter, kan for filmprodusentene legitimere en nyinnspilling (Rauscher 2012 s. 179). Nyinnspillingen kan ha forbedret bilde- og lyd kvalitet, og mer avanserte effekter (Parkinson 2012 s. 190). Ofte forbedres spesialeffektene, samtidig som de blir innspilt til en lavere kostnad enn i den første filmen (Hamus-Vallée 2001 s. 26-27). Tyskeren Arnold Fanck og østerrikeren Georg Wilhelm Pabst regisserte i 1929 fjellfilmen *Det hvite helvetet i Piz Palü*, som stumfilm. I 1935 ble filmen relansert som lydfilm (Giesen 2009). I 1950 ble det for øvrig lagd en nyinnspilling av den tyske regissøren Rolf Hansen, med tittelen *Föhn*. De franske regissørene Dominique Bernard-Deschamps og Julien Duviviers stumfilm *Ørnenes lidelseskamp* (1921) ble nyinnspilt som lydfilm både i 1933 og 1952 (Liptay og Bauer 2013 s. 44).

Noen svart-hvitt-filmer har blitt nyinnspilt som fargefilmer (Hamus-Vallée 2001 s. 26). Etter at amerikaneren Arch Obolers jungelfilm *Bwana Devil* (1952) ble en stor kommersiell suksess, ble det i 1953 produsert 60 3D-filmer i Hollywood. Spenningen med slike filmer tapte seg imidlertid raskt, og noen ble nyinnspilt i 2D-versjon for å tjene inn penger som var tapt på 3D-versjonene (Parkinson 2012 s. 138).

James Mangolds film *3:10 to Yuma* er en nyinnspilling av Delmer Daves' westernfilm med samme tittel (produsert i 1957). Alan Parkers dansefilm *Fame* (1980) fikk en (slags) nyinnspilling med Kevin Tancharoens *Fame* (2009).

Amerikaneren Sidney Lumets film *The Wiz* (1977) er en nyinnspilling av amerikaneren Victor Flemings *The Wizard of Oz* (1939), men med afroamerikanere i alle roller, blant andre Michael Jackson i rollen som fugleskremselet.

Andre eksempler:

Merian C. Cooper og Ernest B. Schoedsack: *King Kong* (1933)
John Guillermin: *King Kong* (1976)
Peter Jackson: *King Kong* (2005)

Akira Kurosawa: *Yojimbo* (1961)
Sergio Leone: *A Fistful of Dollars* (1964)

Ishiro Honda: *Godzilla* (1954)
Roland Emmerich: *Godzilla* (1998)

Franklin J. Schaffner: *Planet of the Apes* (1968)
Tim Burton: *Planet of the Apes* (2001)

Alejandro Amenábar: *Abre Los Ojos* (1997; *Open your eyes*)
Cameron Crowe: *Vanilla Sky* (2001)

Hideo Nakata: *Ringu* (1998)
Gore Verbinski: *The Ring* (2002)

Erik Skjoldbjærg: *Insomnia* (1997)
Christopher Nolan: *Insomnia* (2002)

Tay Garnett: *The Postman Always Rings Twice* (1946)
Bob Rafelson: *The Postman Always Rings Twice* (1981)

Billy Wilder: *Double Indemnity* (1944)
Lawrence Kasdan: *Body Heat* (1981)

John Lee Thompson: *Cape Fear* (1961)
Martin Scorsese: *Cape Fear* (1991)

Det har vært en “stream of Hollywood remakes of Japanese horror films, like *Ring* (1999) or *Dark Water* (2003)” (Mathijs og Mendik 2008 s. 8). “Among the numerous Hollywood remakes of East Asian horror movies, some of the major films include *The Grudge* (the remake of *Ju-on*), *Shutter* (the remake of a film with the same title), *Dark Water* (the remake of *Honogurai mizu no soko kara*), *The Eye* (the remake of *Gin Gwai*), and *The Uninvited* (the remake of *A Tale of Two Sisters*). [...] the *Ring* series which consist of *Ringu* (the Japanese original which is the first film of the entire series), *The Ring* (the Hollywood remake of *Ringu*), *The Ring Virus* (the Korean remake of *Ringu*), *Ringu 2* (the sequel to *Ringu*), and *The Ring 2* (the Hollywood sequel to *The Ring*). [...] *Ringu 2* and *The Ring 2*, which have *different* plotlines, were actually directed by the same Japanese director Nakada Hideo, who has also directed *Ringu*, the first film of the entire series. By observing how the same Japanese director has made different choices in the two films for approaching different audiences, the researcher can think about Hideo’s understanding of the religious horror cultures in American and Japanese contexts.” (Seung Min Hong i <http://digitalcommons.unomaha.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1064&context=jrf>; lesedato 18.12.15)

“Når Hollywood klarer å lire av seg oppunder 80 remakes bare i løpet av 2010, er det lett å anta at evnen til nyskaping går på tomgang. Det eneste virkelig gode poenget med å lage en remake, må være at originalfilmen har en ypperlig idé som ikke er utført godt nok. [...] Apropos Alfred Hitchcock, gjorde han faktisk en remake av sin egen film i 1956, da han gjenskapte “The man who knew too much” fra 1934.” (*Dagbladet* 13. august 2010 s. 20) “De mest påkostede filmene fra Hollywood i de seinere år har nesten uten unntak vært nyinnspillinger av åttitallsepos (“Star Trek”, “Tron”), visualiseringer av bestselgende bokserier (“Twilight”, “Harry Potter”, “The Hunger Games”) eller superheltefilmer.” (*Dagbladet* 9. mai 2012 s. 2) “Hollywood velger å lage nye versjoner av klassikere [...] kalkylene tilsier at gjenkjenneligheten vil kunne veksles inn i klingende mynt.” (*Dagbladet* 23. september 2016 s. 32)

Det hender regissører lage nyinnspillinger av egne filmer, f.eks. “Hitchcock’s 1955 remake of his own earlier film, *The Man Who Knew Too Much* (1934), it provides the film maker with the opportunity to rethink ‘the relations between texts, between characters (real and fictional), and between the work of a younger, more exuberant director and a mature craftsman’ [...]. In a similar way, Lloyd Michaels argues that while it is difficult to conceive of a more ‘faithful’ remake’ of *Nosferatu, A Symphony of Horror* (F. W. Murnau, 1922) than Werner Herzog’s *Nosferatu, the Vampyre* (1979), the latter not only pays homage to Murnau’s silent classic but simultaneously ‘resurrects the ghost of Herzog’, remaking in limited ways the director’s signature themes and stylistic traits.” (Verevis 2005 s. 8) Regissøren Géla Babluani fra Georgia lagde i 2005 svart-hvitt-filmen *13 Tzameti*, og i 2010 en nyinnspilling av den samme filmen.

“Lloyd Michaels describes *Nosferatu, the Vampyre* (Werner Herzog, 1979) as a ‘faithful’ remake of *Nosferatu: A Symphony of Horror* (F. W. Murnau, 1922), claiming that it not only repeats the narrative syntax of the original, but ‘closely’ follows the semantics of its ‘visual design’, copying its costuming, make-up, performance style and locations.” (Verevis 2005 s. 84)

En nyinnspilling kan peke direkte på originalens klassikerstatus, og gjøre nye generasjoner oppmerksomme på klassikerens historiske forankring (Rauscher 2012 s. 179). Noen nyinnspillinger er hyllester (hyllestverk/hommager): “like the readaption which seeks to direct the audience’s attention to its literary source, the homage situates itself as a secondary text in order to pay tribute to a previous film version, for example, Brian De Palma’s *Obsession* (1975) and *Body Double* (1986) as homages to Alfred Hitchcock’s *Vertigo* (1958), or Rainer Werner Fassbinder’s *Fear Eats the Soul* (1974) and Todd Haynes’s *Far From Heaven* (2002) as tributes to Douglas Sirk’s *All That Heaven Allows* (1956).” (Verevis 2005 s. 13) Fassbinders film *Angst spiser sjeler*

blir også av en annen kilde kalt en remake av tysk-amerikaneren Douglas Sirks filmmelodrama *All That Heaven Allows* (Henzler og Pauleit 2009 s. 184).

“[A]n inspection of elements from the second half of James Cameron’s *Titanic* (1997) – the band’s decision to play on as the ship sinks; Benjamin Guggenheim’s preference for his dinner jacket over a life jacket; designer Thomas Andrews’s address to a young couple at the fireplace of the first-class lounge – suggests it is a ‘direct’ remake of the British-made account of the sinking, *A Night to Remember* (Roy Ward Baker, 1958). But the narrative drive of the first half of the film – the establishment of the romance between (fictional) characters Rose DeWitt Bukater (Kate Winslett) and Jack Dawson (Leonardo DiCaprio) – suggests that it is not only a ‘non-remake’ of *A Night to Remember*, but perhaps a ‘disguised’ remake of both *It Happened One Night* (Frank Capra, 1934) and *An Affair to Remember* (Leo McCarey, 1957).” (Verevis 2005 s. 7)

Det som har blitt kalt “*celebrity intertextuality*”, defines those situations in which the presence of a film or television star or celebrity evokes an earlier version of a film property. This is evident in many contemporary remakes where actors from original films lend themselves to cameo appearances. For instance, Robert Mitchum and Gregory Peck – stars of J. Lee Thompson’s version of *Cape Fear* (1961) – take minor roles in Martin Scorsese’s 1991 remake. In another example, two of the four actors who played the ‘survivors’ in George A. Romero’s *Dawn of the Dead* (1978) appear in different roles in the 2004 remake, and a third actor from the original (Gaylen Ross) has a clothing store in the mall named after her. A second, similar sub-category of intertextuality is referred to as *genetic intertextuality*. In this case, the appearance of a well-known actor’s child (or other relative) evokes the memory of an earlier film version. For example, in *Swept Away* (Guy Ritchie, 2002) Adriano Giannini takes on the role played by his father, Giancarlo, in Lina Wertmüller’s original *Swept Away . . . by an Unusual Destiny in the Blue Sea of August* (1974).” (Verevis 2005 s. 20)

Tom Savinis nyinnspilling i 1990 av George Romeros skrekkfilm *Night of the Living Dead* (1968) inneholder meningsnivåer som bare blir forstått av dem som har sett Romeros film (Winter 2010 s. 184).

“I går hadde “Funny Games U.S.” premiere i norske kinoer. Den er, for eventuelle uinnvidde, regissør Michael Hanekes amerikanske nyinnspilling av sin egen østerrikske, ultravoldelige film “Funny Games” fra 1997, og grunnen til at den er laget om igjen for det amerikanske markedet, er at selv om den hadde USA-premiere i 1998, trakk den ikke massene til kinoene, slik Haneke hadde håpet. Tyskspråklig film gjør sjelden det i USA. Men etter sigende hadde Haneke laget “Funny Games” nettopp for det amerikanske publikummet, siden det er i USA at underholdningsvolden oppsto som fenomen. Regissøren ville bevisstgjøre kinogjengerne overfor et virkemiddel han

mente burde gå inn på dem i større grad enn det ofte gjør. Men at filmen hadde premiere i et utpreget ironisk tiår, og ikke lenge etter at exploitationpastisjens kongen Quentin Tarantino var sluppet løs på lerretet med “Pulp Fiction”, tjente ikke Hanekes sak. Derfor prøver han igjen.” (*Dagens næringsliv* 19. – 20. april 2008 s. 118)

En parallell til nyinnspilling innen skjønnlitteraturen er en intertekstuell strategi som på engelsk kalles “rewriting”. Britiske Zadie Smiths roman *On Beauty* (2005) “is a virtual rewriting of Forster’s *Howards End*, a work in which Forster urges us to “only connect” ” (Boxall 2006 s. 947).

“[T]he remake, along with the sequel and series, has become typical of the defensive production and marketing strategies of a contemporary, or ‘post-*Jaws*’, Hollywood. [...] Mark Kermode similarly reports that remakes, such as *The Texas Chainsaw Massacre* (Marcus Nispel, 2003; Tobe Hopper, 1974), are cynical ‘rebranding exercises’ and evidence of ‘the entertainment industry’s artistic laziness and penchant for pre-sold product’. Stern takes this further, pointing to the commercial ‘paradox’ of remaking: “Remakes reflect the conservative nature of the industry; they are motivated by an economic imperative to repeat proven successes. But in order to maintain economic viability . . . remakes are also compelled to register variation and difference (from the originals), to incorporate generic developments.” As instantly recognisable, remakes (along with sequels and series) work then to satisfy the requirement that Hollywood deliver reliability (repetition) and novelty (innovation) in the same production package.” (Verevis 2005 s. 3-4) “[C]ontemporary film *auteurs* . . . make aspects of [earlier] texts their own, overwriting them with their own traceable signatures, perhaps reconfiguring them by incorporating references to other (rewritten) intertexts” (Catherine Grant sitert fra Verevis 2005 s. 10).

Nyinnspillinger har ofte blitt tolket som uttrykk for mangel på kreativitet og tegn på kommersiell konservatisme (Parkinson 2012 s. 190). “Hvis du allerede er lei av 80-tallets tilbakekomst gjennom mote og musikk, fortvil. Nå kommer nemlig “the remakes”, nye versjoner av middelmådige filmer som preget en hel generasjon: “A Nightmare on Elm Street”, “The Karate Kid”, “Footloose” og “Tron”. Noe seinere følger “Conan the Barbarian”, “Politiskolen” og “Menig Benjamin”. Hvorfor? Jo, ifølge den garvede manusforfatter Wesley Strick (56), som har skrevet den nye “A Nightmare on Elm Street” (på norske kinoer i sommer), kommer nostalgibølgen fordi gjennomsnittsalderen til en studiosjef i Hollywood er 40 år. Til britiske *The Times* sier Strick at “The movies that rock your world generally come around the time when you are about 15”. Filmer som kom rundt 1985 er derfor en avgjørende del av identiteten til gutta som bestemmer hvilke filmer som skal produseres og det er en nærmest religiøs opplevelse for dem å gjenopplive disse historiene, mener Strick.” (*Dagbladet* 29. april 2010 s. 36)

“A wealth of older science fiction materials have been scooped up from television, comic books, novels and short stories and turned into blockbuster films on the assumption that they are properties that will already possess the familiarity and recognisability deemed so important in the blockbuster arena. Examples are numerous, including the *Star Trek* films, *Judge Dredd*, *Lost in Space* and *X-Men* (2000). Science fiction has a particularly rich heritage of this kind upon which to draw, maybe because of its perceived status as a predominantly ‘juvenile’ form. Plenty of texts originally targeted at children and teenagers are available to be recycled in big-budget format, aimed in part at those for whom the originals have become the stuff of fond nostalgia. Science fiction films also play on a sense of contemporaneity that fits into the blockbuster strategy. They showcase and/or warn about the latest technologies – military, consumer or communications. In so doing they risk becoming rapidly out of date” (King og Krzywinska 2002 s. 62).

Harald Zwarts film *Karate Kid* (2010) er “en ren nyinnspilling som forholder seg smart til forelegget, slik at filmen fremstår som mer genuin enn halvgjort etterligning. Rollefigurer, historietutvikling og situasjoner er kopiert, noen steder helt ned til replikknivå. [...] Dre, som hans forgjenger i 1984, må få hjelp av en møllspist vaktmester for å overvinne bøllene på skolen.” (*Aftenposten* 23. juli 2010 s. 8) “Brødrene Joel og Ethan Coen har imponert både kritikere og publikum med sin nyversjon av filmen “True Grit” fra 1969. Begge filmene er bygd på en av historiens mest velskrevne westernromaner. Charles Portis heter forfatteren, og i denne boka lar han den 14 år gamle jenta som er historiens hovedperson føre ordet. Litterært sett svært vellykket, og vekselvis både hylende vittig og dypt sjokkerende.” (*Dagbladet* 28. februar 2011 s. 55)

En gruppe amerikanske ungdommer spilte i 1982-87 inn *Raiders of the Lost Ark: The Adaptation*, som var en amatørinnspilling scene-for-scene av Steven Spielbergs film *Raiders of the Lost Ark* (1981), som handler om arkeologen Indiana Jones’ eventyr. “Eric Zala, Jayson Lamb, and Chris Strompolos actually did it – making a 100-minute shot-for-shot recreation of the classic Indiana Jones flick with little more than a few friends, some borrowed equipment, and sheer will. “As kids, we weren’t sophisticated enough when we started to track how much allowance we spent on production expenses over those seven years remaking *Raiders*,” says Zala, who served as *Raiders of the Lost Ark: The Adaptation*’s director. “Our best guess is \$5,000. Birthdays and Christmases became prop- and costume-acquiring opportunities [...]” It took the Mississippi natives seven summers to film most of the movie, then 25 additional years to actually finish it. (They launched a Kickstarter in 2014 to fund the filming of the scene where Indy fights a hulking Nazi near an airplane’s whirling propellers.) But their efforts didn’t go unnoticed. Their story appeared in *WIRED* and *Vanity Fair*, they were

invited to tour Spielberg's Amblin Entertainment studio, and are now the subjects of a documentary – *Raiders!: The Story of the Greatest Fan Film Ever Made* [...] share the sketches and storyboards they used to create the ultimate fan film.” (<https://www.wired.com/2016/06/raiders-of-the-lost-ark-remake-gallery/>; lesedato 13.07.17)

Filmen *Ghostbusters* (regissert av Ivan Reitman) var en kommersiell suksess i 1984. I 2016 kom det en nyinnspilling. “Om den ikke er like slagferdig, kan den nye *Ghostbusters*-filmen like fullt leses som en harselas med Hollywoods kjønnsstereotypier [...]. Som en remake av den første *Ghostbusters*-filmen fra 1984, nå med fire kvinner i hovedrollene, har den mye saftig stoff å boltre seg med. De to første *Ghostbusters*-filmene fra 1980-tallet tegnet opp et typisk mannsdominert filmunivers der rollefigurene stort sett latterliggjør, trakasserer eller underminerer kvinner. Alltid med et glimt i øyet, men like fullt. [...] Den enormt negative responsen filmen har fått i forkant av lanseringen i USA, fra mannlige fans som påberoper seg å nå ha fått et minne fra barndommen ødelagt på grunn av en nyinnspilling med kvinnelige hovedpersoner [...] Relanseringen med kvinnelige hovedpersoner har hisset opp mange mannlige *Ghostbusters*-fans, som påberoper seg ødelagte barnsdomsminner. Men 2016-varianten er bedre enn det ikke spesielt imponerende originalmaterialet fra 80-tallet.” (*Morgenbladet* 22.–28. juli 2016 s. 36)

John Lee Thompsons *Cape Fear* (1961) og Martin Scorseses nyinnspilling *Cape Fear* (1991) “have been released together to DVD” på en samleboks (Verevis 2005 s. 16). Det legges opp til sammenligning, til opplevelse preget av “reciprocity” (s. 16). Felix Gary Gray, “the director of the 2003 version of *The Italian Job*, says ‘I liked a lot of things about the original [*The Italian Job*, Peter Collinson, 1969]. It had great style and unforgettable performances’. Gray goes on to add: ‘but the film that we’ve made is for modern audiences, with updated technology’. Following the 2003 theatrical run of *The Italian Job*, both versions were simultaneously released to DVD, with extras on the remake DVD not only drawing attention to the original, but featuring some scenes from it. More than this, [there was a] subsequent release of Paramount Home Video’s ‘*The Italian Job* Gift Set’ DVD edition (which included both 1969 and 2003 versions)” (Verevis 2005 s. 17).

“Teknologien har nå kommer så langt at mange av de gode gamle klassiske tegnefilmene får nå såkalte “live action”-utgaver. Her er det altså ikke tegnefilm i klassisk forstand, men en miks av ekte, levende dyr og mennesker, levende landskap og selvsagt datagrafikk som etterligner virkeligheten.” (Rolf Einar Hammerås i *Kinomagasin*et august-september 2018 s. 28)

Anne Sewitskys film *Sykt lykkelig* (2010) ble en suksess i Norge. “For *Sykt lykkelig* vant hun den prestisjefylte juryprisen for beste utenlandske film på Sundance

[filmfestival], og amerikanerne “står i kø for å lage remake”.” (*Aftenposten* 8. april 2011 s. 14)

Nyinnspilling av filmer har en slags parallell i noen utgivelser av dataspill. Eidos Montreal og Square Enix ga i 2011 ut *Deus Ex: Human Revolution*. I dette spillet “tangeres opphavet [*Deus Ex*, 2000] i så stor grad at det blir déjà vu, som om Eidos Montreal har så mye *fanboy*-saft i årene at de har forsøkt på en kamuflert remake. Alt fra teksturene i ventilasjonssjaktene hovedkarakter Adam Jensen kryper gjennom til designet på byene han besøker for å bryte seg inn i fremmede leiligheter via brannstiger er som snytt ut av nesa på originalen, dog kraftig oppussa.” (*Dagbladet* 24. august 2011 s. 54)

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>