

## *AMERICAN SPLENDOR:*

# tinglikkus ja reaalsus ühe koomiksiseeria ekraniseeringus

Helena Haller

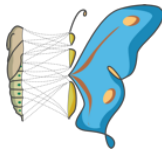
Tartu Ülikool, semiootika osakond

**Abstrakt.** Autobiograafilise koomiksiseeria põhjal valminud film *American Splendor* ühendab samas teoses kolm erinevat meediumit – mängufilmi, koomiksi ja dokumentaali. Kuid piirid erinevate meediumide vahel on hägused ja liikuvad ning filmi erinevad osad kipuvad omavahel segunema. Näiteks tegutsevad filmis koos nii mängufilmi näitlejad kui ka joonistatud tegelased. Või väljenduvad näitleja mõtted koomiksile omase mõttemulli abil. Sinna vahele on pikitud dokumentaalkaadrid, kus tõeline nimitegelane vaatajale ise oma elust jutustab. Need mitmesugused tükid, millest film koosneb, on aga erineva kodeeritusega, samuti erineva usutavuse ja reaalsuse astmega. Iga meedium proovib oma võimete piires pakkuda vaatajale vahetut ning tõetruud elamust ja luua omal moel reaalsusmuljet. Kui tegemist on ühe meediumiga korraga, siis on vahetu reaalsusmulje loomine lihtsam, kuna puudub võrdlusmoment. Kui realistlik saab aga koomiks tunduda kui see on kõrvutatud mängufilmiga? Või kui usaldusväärna on tajutav mängufilm, kui see vaheldub dokumentaalsete kaadritega? Ja millised reaalsuse ning tinglikkuse tasandid tekivad filmis, kus ühendatud on kõik kolm erineva reaalsuse astmega meediumit? Käesolev artikkel uuribki, miks Harvey Pekari autobiograafiliste koomiksiste põhjal loodud filmi ülesehitamisel on kasutatud erineva kodeeritusega lõike ning mida sellega vaatajale öelda soovitakse.

**Märksõnad:** intermeedia, intermeedia refleksiivsus, ekraniseering, reaalne-tinglik opositsioon, koomiks.

### *American Splendor: Conditionality and reality in the adaptation of a graphic novel*

**Abstract.** *American Splendor*, a cinematic adaptation of a series of graphic novels connects within one artwork three different forms of media: fiction film, graphic novel, and documentary. However, the boundaries between the different forms of media are ambiguous and dynamic, and the different elements of the film tend to become conflated. For example, in the film, filmed actors and drawn characters act together, or an actor's thoughts are expressed in a drawn thought bubble characteristic of the language of comics. Between filmed sequences one finds documentary shots where Harley Pekar himself talks about his life. These diverse pieces which make up the film



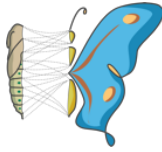
are coded differently and they have different degrees of conditionality and reality. Each medium tries, within its limits, to offer the viewers an immersive, believable experience, a certain impression of reality. It is easier to provide an immediate impression of reality when dealing with a single medium, since there is no comparison. But how realistic can comic elements appear when juxtaposed with photographic elements? Or how trustworthy can fictional sequences be when altered with documentary sequences? What kind of levels of reality and conditionality emerge in the combination of the three forms of media? The paper inquires why and how does the film adaptation of Harvey Pekar's autobiographical graphic novels use differently coded elements and what does it aim to convey to viewers with its media composition.

**Keywords:** intermediality, intermedial reflexivity, adaptation, real-conditional opposition, fiction film, graphic novel, documentary

2003. aastal valmis Harvey Pekari autobiograafilise koomiksiseeria *American Splendor* põhjal samanimeline film. Koomiksiseeria *American Splendor* on Pekar ise kirjutanud, jättes illustreerimise seejuures erinevate kunstnike hooleks, kuna ta on ise enda kohta öelnud, et pole võimeline isegi sirget joont tõmbama.

Koomiksil meediumina on ette näidata küllaltki pikk ajalugu. Tänapäeva koomiksitate eelkäijateks peetakse kunstnike Rudolph Töpfferi, Wilhelm Bushi ja Angelo Agostini satiirilisi töid. Kuigi tegelikult oli mitmeid koomiksiribasid avaldatud ka varem, peetakse tihti esimeseks koomiksiribaks Richard Outcault 1895. aastal avaldatud teost *Yellow Kid*, kuna seal kasutati esimest korda tegelaste ütluste tähistamiseks jutumulli (The History of Comic Books 2011). Õige pea hakati ajalehtedes pühendama koomiksiribadele eraldi sektsioone. 1930ndatel tuldi välja koomiksi raamatu ideega, esimene neist oli kollektsioon erinevatest koomiksiribadest. 1938. aastal aga ilmus esimene *Action Comics* koomiksiraamat, kus inimestele tutvustati esmakordselt Supermani. Mõnda aega olid koomiksid väga populaarsed, kuid kui 1950ndatel tõstatati väide, mille kohaselt soodustavad koomiksid alaeliste kuritegevust ning loodi spetsiaalne ühing vastuoluliste koomiksitate keelustamiseks, kaotasid nad mõneks ajaks oma populaarsuse (The Golden Age 2011). Koomiksitate tagasitulekule aitas kaasa kuulsate superkangelaste nagu Ämblikmees, Fantastiline nelik ja X-mehed sündimine (The Silver Age 2011). Tänapäevaks on koomiksistest saanud oluline kultuuri osa ning tänu Interneti levikule on koomiksitel rohkem järgijaid kui kunagi varem.

*American Splendor* koomiksid on erilised, kuna need ei räägi superkangelastest ja uskumatutest seiklustest, vaid Harvey Pekari enda igapäevasest elust Clevelandi linnas. Koomiksites kirjutab ta oma tööst, suhetest naistega, sõpradest ja jazz-muusikast. Nagu koomiksid, viib ka film *American Splendor* vaataja läbi Harvey Pekari elu, keskendudes ehk mõningatele tähtsamatele pidepunktidele. Filmi juures on tähelepanuväärne tema ülesehitus, mis koosneb erinevatest kihtidest, olles segu reaalsusest ja fiktsioonist. Esimene kiht, milleks on mängufilm, annab vaatajale edasi filmi sündmustikku ning tutvustab Pekari elu. Teatud hetkedel ilmuvad



ekraanile koomiksi elemendid, joonistatud tegelased, mõttemullid ja iseloomuliku fondiga tekst, mis moodustavad filmi ülesehituse teise kihi. Omaette kolmanda osa moodustavad aga dokumentaalsed lõigud, kus tõeline Harvey Pekar loeb filmile jutustajana teksti peale või räägib oma elust. Nendes lõikudes näidatakse vaatajale, kuidas antud filmi luuakse. Samuti on filmis kasutatud originaalsalvestisi David Lettermani saatest, kus Pekar mitmel korral üles astus. Kuna selline filmi ülesehitus ei ole tavaline, uurib see artikkel, miks on film just nii loodud ja mida sellise ülesehitusega vaatajale öelda tahetakse.

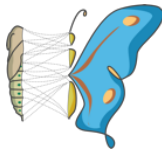
Artikli esimene osa vaatab filmi *American Splendor* ekraniseeringuna ning seeläbi intersemiootilise tõlkena, võttes appi Linda Hutcheoni ja Peeter Toropi teooriad. Sealt lähtuvalt vaatab artikkel filmi intermeedialise ekraniseeringuna. Artikli teine osa keskendub reaalsuse ja tinglikkuse tasanditele, mis filmis tekivad. Sellist opositsiooni aitavad mõtestada Juri Lotmani tekst tekstis võte ning Jay David Bolteri ja Richard Grusini vahendamise kontseptsioon.

## *American Splendor* kui ekraniseering ja intermeedialine ekraniseering

Oluline on, et filmi *American Splendor* puhul on tegemist samanimelise koomiksiseeria ekraniseeringuga. Võib öelda, et tegemist on isegi kahekordse adapteeringuga. Esmalt adapteeriti Pekari elu koomiksiks ning seejärel ekraniseeriti koomiks filmiks. Linda Hutcheon toob välja kolm adapteeringu defineerimise viisi. Esiteks võib adapteering olla üldtuntud teose ümberasetus, mille käigus võib muutuda meedium, žanr või kontekst (Hutcheon 2006: 7). Film *American Splendor* ekraniseerimisel on toimunud meediumi muutus, varem koomiksi kaudu edasi antu jõuab nüüd vaatajani filmi vahendusel.

Teiseks toob Hutcheon välja, et adapteeringut võib vaadelda kui loomise protsessi, kuna adapteering koosneb alati uuesti interpreteerimisest ning seda võib olenevalt seisukohast võtta kui originaali säilitavat või hävitavat (samas, 8). Jääb iga vaataja enda otsustada, kas filmi *American Splendor* puhul on tegemist originaali säilitava või hävitava adapteeringuga, kuid kuna filmi on kaasatud ka tõeline Harvey Pekar, võib oletada, et tegemist on pigem originaali säilitava adapteeringuga, kuna vaevalt Pekar ise sooviks oma elu olulisi sündmusi edasi anda valesti.

Kolmandaks toob Hutcheon välja, et adapteering võib olla intertekstuaalsuse vorm, kuna vaatajad, kes on tuttavad originaalteosega, tajuvad adapteeringu versiooni teisiti kui need, kes originaalteosega tuttavad pole (samas, 8). Ka analüüsitava filmi juures on oluline, kas vaataja on juba enne filmi tutvav samanimelise koomiksiga. Kui vaataja seda on, oskab ta filmi ja koomikseid kõrvutada ning võrrelda ja leiab enda jaoks filmist vihjeid ja seoseid. Vaataja jaoks, kes on enne filmi vaatamist tuttav ka koomiksiga, muutub film tõlkeks.

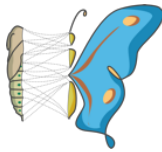


Roman Jakobson toob ühena kolmest tõlketüübist välja intersemiootilise tõlke ehk transmutatsiooni (Jakobson 2006: 139). Peeter Torop kirjutab artiklis "Kirjandus ja film", et intersemiootilise tõlke käigus, mis seostub ka ekraniseeringuga, interpreteeritakse verbaalsed märgisüsteemid mitteverbaalsete märgisüsteemide abil. Ka ekraniseering on intersemiootiline tõlge, ainult et ekraniseeringus säilib ka verbaalsete märkide kasutamine (Torop 1999: 143). Kui tuua sisse teksti mõiste, muutuvad film ja kirjandusteos omavahel võrreldavaks. Kuigi tekst on lahutamatu seotud oma funktsiooniga, on siiski võimalik eristada teksti väljendusplaani ja sisuplaani, mis muudab tõlkeprotsessi kahest osast koosnevaks. Väljendusplaani all võib mõista teksti kunstilise struktuuri konkreetseid aktualiseerimisvorme (sammas, 144) nagu keelekasutus, sõnad, see, kuidas on teos kirjutatud või kujutatud. Sisuplaan on aga teose idee, mõtestik, sisu. Kui väljendusplaan rekodeeritakse teise keele ja kultuuri vahenditega tõlke väljendusplaani ja sisuplaan transponeeritakse tõlke sisuplaani, võib öelda, et tegemist on täieliku tõlkega (sammas, 146). Lähtudes sellest, et filmi ekraniseering on intersemiootiline tõlge, on ka film *American Splendor* tõlge, mille originaalteos ehk tõlke alus on samanimeline koomiksiseeria.

Ka koomiksi kui teksti puhul on võimalik teha eristus tema sisu- ja väljendusplaani vahel. Koomiksi või õigemini koomiksiseeria sisuplaaniks on see, mida koomiksiga edasi antakse, vaadeldava filmi puhul Harvey Pekari elu – tema sõbrad, suhted naistega, töö, koomiksiga kirjutamine ja muusika kuulamine. Koomiksiseeria väljendusplaaniks on aga see, kuidas on Harvey Pekari elu nendel lehekülgedel kujutatud. Põhilise osa moodustavad suured pildid, mis näitavad tegevust, jutumullides oleva iseloomuliku keelepruugi abil antakse edasi tegelaste vaheline dialoog või ühe isiku mõtted ning kastikesed lehekülje alguses viivad lugeja kurssi sündmuste toimumise koha ning ajaga.

Koomiksi *American Splendor* ekraniseerimisel toimub midagi, mida võiks nimetada poolikuks või mittetäielikuks tõlkeks. Koomiksi sisuplaani transponeerimisel filmi sisuplaaniks asetatakse Harvey Pekari elu kirjeldamine ümber ühest meediumist teise, seejuures sisuplaanis ei teki mingisuguseid olulisi muudatusi, säilib sarnane aegruum ja sündmustik. Koomiksi väljendusplaani rekodeerimisel filmikeele vahenditega filmi väljendusplaani tekib aga erinevus selles, milline on koomiksi väljendusplaan ja milline filmi oma. Osa koomiksi väljendusplaani rekodeeritakse filmikeele vahenditega filmi väljendusplaani, kuid osa jäetakse rekodeerimata ning lihtsalt tõstetakse midagi muutmata ühest meediumist teise. Suurema osa filmist domineerivad filmile omased väljendusvahendid. Teatud hetkedel ilmuvad filmi aga joonistatud tegelased, mõttemullid, olustikku tutvustavad ja osaliselt jutustaja rolli täitvad kastikesed – need on koomiksi elemendid, mida pole filmi jaoks ümber tehtud, vaid koomiksist otse filmi tõstetud.

Selliselt tekkiv kooslus, kus kõrvuti kasutatakse mitme meediumi väljendusvahendeid, pole ei koomiks ega film, vaid midagi nende kahe piirimaal. Teost, mis langeb kahe või rohkema juba tuntud meediumi vahele võib nimetada intermeedialiseks (Higgins 2001: 52). Intermeedia tekib, kui kaks erinevat meediumit sulanduvad teineteise sisse, samas vaataja tajub, et tegemist on kahe erineva asjaga,



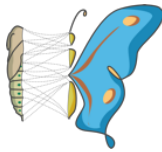
mis kokku moodustavad midagi uut (samas, 50). Filmis *American Splendor* on liskas mängufilmile ja koomiksile kasutatud ka dokumentaalseid kaadreid, seega võib öelda, et film langeb kolme tuntud meediumi – mängufilmi, koomiksi ja dokumentaalfilmi vahelisse alasse. Niimoodi muutub film millekski uueks, mis ühendab elemente kõigist kolmest meediumist.

Petr Szczepanik kirjutab, et intermeedia põhiomadus on tema refleksiivsus ehk enesekohasus või tagasisuunatus. Intermeedia refleksiivsus teeb ühes hübriidses pildivormis nähtavaks erinevate meediumide struktuursed omadused. See võte näitab, kuidas ühe meediumi struktuursete joonte peegeldused sulavad teise meediumi sisse (Szczepanik 2002: 29). Intermeedia refleksiivsus võib ilmnedagi nii pildi kui ka diegeesi tasandil. Pildi tasandil moodustab intermeedia refleksiivsus uusi vorme traditsioonilise meedia ning uute vormide nagu fotograafia, filmi, video ja arvuti piltide vahel. Samas intermeedia hübriidne pildivorm seob erinevate meediumide loomupäraseid komponendid, paljastab sidususe või mittesidususe ning toob esile nende erinevused (samas, 31). Refleksiivsus ehk tagasisuunatus aitab mõtestada, miks intermeedialisust üldse kasutatakse.

Filmis *American Splendor* moodustub intermeedia refleksiivsust kasutades uus pildivorm, kus erinevate meediumide iseloomulikud jooned põimuvad ning sulanduvad üksteise sisse. Nii põimuvad omavahel näiteks mängufilmi näitlejad ning joonistatud tegelased. Näiteks stseenis, kus Harvey seisab poes kassasabas, mis ei liigu üldse, tekivad mängufilmi Harvey kõrvale joonistatud variandid temast, kellega mängufilmi Harvey kehakeele kaudu suhtleb (Joonis 1).



Joonis 1: Koomiksi ja kinematograafia kombinatsioon filmis *American Splendor*.



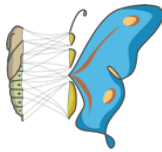
Või kui Harvey tulevane abikaasa Joyce kujutab enne nende esmakohtumist ette, milline Harvey võiks välja näha, ilmuvad pilti mitu erinevat joonistatud Harveyt. Need joonistatud tegelased ei ärataks koomiksis tähelepanu, kuna koomiksi jaoks on joonistatud tegelased tavalised, neist koomiks koosnebki. Filmis aga paistavad joonistatud tegelased eredalt välja ning mõjuvad kummaliselt, neid nähes tajub vaataja, et midagi on teistmoodi kui tavalises filmis. Mängufilmi ja koomiksi elemente kõrvutades tuuakse välja meediumide erinevused, kuid samaaegselt ka nende koos eksisteerimise võimalikkus. Mõttemull, mis tekib kassasabas Harvey pea kohale, pole tüüpiline element filmis, vaid koomiksis, kuid ta sulandub hästi filmi stseeni, kuna aitab Harvey mõtteid väljendada teistmoodi, kui see oleks võimalik pelgalt filmi väljendusvahendeid kasutades. Joonistatud tegelaste ning mõttemullide sissetoomine selles filmis rõhutab peategelase elu tihedat seotust koomiksiga.

On huvitav, et filmistseenide vahel olevad dokumentaalkaadrid on alati valgel taustal. Seega võib dokumentaalkaadreid võtta kui filmikeele vasteid koomiksites olevatele raamidele (*gutter*), mis on samuti valged (Joonis 2).



Joonis 2: Kaader filmi *American Splendor* dokumentaalvõttest.

Väga huvitavalt on konstrueeritud filmi alguses jooksvad sissejuhatavad tiitrid. Tiitrites on filmistseenid paigutatud koomiksikastikesse ning stseenide sarnasust koomiksiga loovad ka filmitegijate nimed, mis on pealkirjade vormis asetatud koomiksikastide servadesse (Joonis 3). Koomiksikastides on aga vaheldumisi nii filmistseenid kui pildid päris koomiksitest ning ühes koomiksikastis on ka foto tõelisest Harvey Pekarist, kusjuures lisatud on jutumull. Samuti jalutab ühes koomiksikastis tõeline Harvey Pekar, kuid järgmises juba teda kehastav näitleja. Sellist



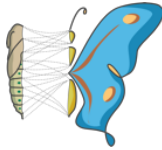
tiitrite visuaali võib võtta kui võtit ülejäänud filmi pildi mõtestamiseks. Kogu filmi üldine visuaal on väga sarnane tiitrite omaga, mängufilmi stseenid vahelduvad koomiksi piltidega ning dokumentaalsete lõikudega, samal ajal omavahel veel ohtralt põimudes.



Joonis 3. Kaader filmi *American Splendor* algustiitritest.

Intermeedia enesekohasust on iseloomustatud ka kui protsessi, mille käigus kirjandus- või filmitekst tõstab esile enda tootmise või lavastamise. Tavaliselt näeb vaataja filmi ennast, kuid ei taju ümbritsevat võtteplatsi, prožektorite valgustust ega muud seadmestikku, mida filmimiseks kasutatakse. Kui filmis näidatakse kaamerat, tajub vaataja seda diegeetilise objektina, mitte sellesama kaamerana, millega antud filmi üles võetakse. Meediumit ennast ei ole kunagi näha, kuna ta on peidus vormi taga (Szczepanik 2002: 30). Harilikult ei näe vaataja kino seadmestikku, vaid selle manifestatsiooni, filmi. Kui tegemist on aga intermeedia enese-refleksiivsusega, võib iga meedium eeldada vormi teises meediumis ja vastupidi, iga vorm võib saada uue, tekkinud vormi meediumiks (sammas, 31). Ehk kui muidu jõuab vaatajani ainult teos, siis intermeedia refleksiivsus paljastab ka meediumi enda.

Kui harilikult ei näidata, kuidas konkreetne teos valmib, siis filmis *American Splendor* on olemas stseenid, kus näidatakse selle filmi tegemist. Filmiloomise protseduur on muudetud üheks osaks filmist. Sellistes stseenides intervjueritakse tõelist Harvey Pekarit või näidatakse, kuidas ta filmile jutustajana teksti peale loeb. Nendes lõikudes näidatakse Pekarit ümbritsetuna kaamerateist ja prožektoritest. Mõndades taolistes lõikudes näidatakse, kuidas filmi loomises osalevad lisaks tõelisele Harvey Pekarile ka tema abikaasa Joyce Brabner ja Pekari sõber Toby Radloff. Leiab



aset ka selline stseen, kus esiplaanil on tõelised Harvey Pekar ja Toby Radloff arutamas millegi üle ning tagapool ajavad juttu neid kehastavad näitlejad. Selliseid stseene filmis võibki nimetada refleksiivseteks ehk tagasisuunatudteks. Dokumentaalsed osad muudavad lisaks vormile, milleks on film, nähtavaks ka kino kui meediumi enda. Tänu intermeedia refleksiivsusele tajub vaataja filmi dokumentaalsetes stseenides olevaid kaameraid ja muid tehnilisi objekte just nende samade seadmetena, millega võetakse üles konkreetne film.

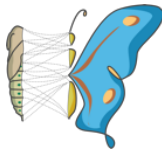
## Reaalsuse ja tinglikkuse tasandid filmis

Juri Lotman on kirjutanud võttest tekst tekstis, mida iseloomustab mäng opositsioonil reaalne-tinglik. Opositsiooni reaalne-tinglik tekitab teksti üksikosade erinev kodeeritus, mille lihtsaim juhtum on sellise lõigu teksti lülitamine, mis on kodeeritud kogu ülejäänud teksti kodeerimiseks kasutatud koodiga, ent topelt. Topeltkodeeritus viib selleni, et teksti põhiosa tajutakse reaalsena, topelt kodeeritud ehk tekst tekstis lõiku aga tinglikult. Tekst tekstis võttega rõhutatakse nii teose väliseid kui ka seesmisi piire, seejuures piiride küsimus muutub rõhutatuks just nende liikuvuse tõttu (Lotman 1990: 295). Piiride küsimus muutub äärmiselt oluliseks just intermeedialises teoses. Kui teos langeb mitme meediumi vahele, kasutab ta enda loomiseks elemente neist kõigist. Kas teos kuulub sellisel juhul ühe või teise meediumi alla või moodustab hoopis midagi uut, ongi eelkõige piiride ning nende liikuvuse küsimus.

Ka filmi *American Splendor* sees on teine tekst, film filmis. Täpsemalt öeldes on filmi sees tekst sellest, kuidas filmi tehakse. Suurema osa teksti ruumist moodustab mängufilm, mis on kodeeritud ühekordselt, lõigud sellest, kuidas antud filmi tehakse, on aga kodeeritud sama koodiga, mis ülejäänud film, kuid topelt. Üldjuhul peaks vaataja tajuma ühekordselt kodeeritud teksti osa reaalselt ning topeltkodeeritud osa tinglikult. Film *American Splendor* puhul on aga olukord vastupidine. Topeltkodeeritud lõikudes esinevad näitlejate asemel reaalsed inimesed, kes osalevad endast rääkiva filmi loomisel. Nendes lõikudes näidatakse filmi valmimise protsessi, mille käigus ka intervjuueeritakse päriselu inimesi. Selline olukord jätab vaatajale mitte tingliku, vaid reaalse mulje ning vaataja tajub neid lõike dokumentaalsetena. Ülejäänud mängufilm aga, mis on kodeeritud ühekordselt, muutub selle tõttu tinglikuks.

Selliste erinevalt kodeeritud lõikude tõttu muutub aktuaalseks küsimus piiridest filmi sees. Piirid peaksid üksteisest eristama mängufilmi, koomiksit ja dokumentaali, kuid piirid selles filmis on liikuvad ning võivad kergesti hajuda või omavahel põimuda. Dokumentaal tahab mõnikord lipsata mängufilmi sisse, näiteks siis, kui jutustaja rolli täitev tõeline Harvey Pekar ütleb peategelast tutvustades: "Seal olen mina, õigemini mees, kes mind mängib", viidates nii Harveyt kehastavale näitlejale ning sisenedes ise nii mängufilmi reaalsusse. Selliseid olukordi, kus tõeline Pekar loeb jutustajana mängufilmile teksti peale on filmis veel. Mängufilm siseneb aga





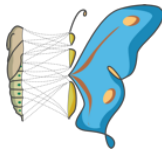
dokumentaali näiteks stseenis, kus üheaegselt on kaadris nii tõelised Harvey ja Toby, kui ka neid kehastavad näitlejad. Dokumentaalsete lõikude alla saab lugeda ka filmis kasutatavad originaalsed salvestised David Lettermani saatest. Seega võib mängufilmi ja dokumentaali vaheliste piiride hägustumise näiteks tuua ka olukorra, kus Harvey läheb saatesse esinema, Joyce jääb aga telekraanilt tema esinemist vaatama. Seejuures Joyce vaatab telekraanilt samamoodi originaalset saate salvestust nagu filmivaatajagi. Koomiksi ja mängufilmi piirid hägustuvad aga siis, kui mängufilmi pildiga sulanduvad kokku joonistatud elemendid. Küllaltki filmi lõpus leiab aset stseen, kus Peakrit kehastav näitleja mängib joonistatud ruumis, koomiksis (Joonis 4). Sellist erinevate meediumide kasutamist koos ühes teoses saabki iseloomustada intermeedialisena.



Joonis 4. Kaader filmist *American Splendor*, kus näitleja siseneb koomiksiruumi.

Huvitav on aga see, miks filmi on põimitud erineva kodeerituse astmega lõike, ruume. Üheks põhjuseks võib olla see, et tegemist on autobiograafilise teosega ning tõeline Harvey Pekar ja tema elu on selline, et kõike ei saaks edasi anda üheselt kodeeritult. Nii edastatakse erinevates meediumides ilmuvate Harveydega vaatajale temast erinevat informatsiooni.

Jay David Bolter ja Richard Grusin kirjutavad oma raamatus *Remediation* vahendamisest, vahetusest ja ülivahendatusest, mis on kõik tihedalt seotud intermeedialisuse mõistega. Vahetus ja ülivahendatus moodustavad vahendamise kaks vastandlikku külge. Vahetuse (*immediacy*) eesmärk on muuta meedium läbipaistvaks ning parimal juhul vaataja jaoks täiesti märkamatuks. See tähendab, et ideaalsel juhul ei taju vaataja, et ta istub televiisori ees, vaid ta tajub saadud kogemust



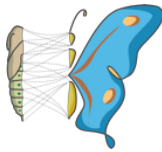
vahetult ning meediumist segamatult (Bolter, Grusin 2000: 5). Ülivahendatus (*hypermediacy*), vastupidiselt, muudab meediumi nähtavaks. Tänu ülivahendatusele tajub vaataja, et teadmised maailmast tulevad meediumide kaudu ning ta teadvustab meediumi kohalolu (samas, 70). Kuigi tundub, et tegemist on kahe täpselt vastupidise võttega on mõlemal sama ülesanne, reaalsusmulje loomine. Vahetus jõuab reaalsuseni meediumi vahendamist eitades, ülivahendatus aga koondades kokku võimalikult palju meedume, korrutades nii vahendamist ning tekitades tunde täielikkusest ja seeläbi reaalsusest (samas, 53).

Vaataja viiakse Harvey maailma kolme meediumi poolt vahendatuna, igaüks neist püüdleb oma vahenditega tõetruuduse, vahetusemulje ja meediumi kaotamise poole. Koomiks oli kõige esimene meedium, mille kaudu Harvey Pekar ise oma elu näitama ja jutustama hakkas. Lähtudes ainult koomiksist, loob ka see meedium oma võimalustega vahetust, küll veel mitte nii läbipaistvat kui mängufilm, kuid siiski. Koomiksis räägib Pekar oma igapäevasest elust ja ka kõige tavalisemates asjadest, mida ta teeb. Kuna koomiks ilmub pikema aja jooksul, annab see kõige detailsema ülevaate Pekari elust, pakkudes järjepidevale lugejale võimaluse elada kaasa Pekari rõõmudele ja muredele ning saada temaga justkui vahetult tuttavaks. Kui aga kõrvutada koomiksist mängufilmiga ja veel eriti dokumentaalfilmiga, muutub koomiks tinglikuks ning vaataja tajub koomiksi osi filmis kõige tinglikumatena.

Mängufilmi võib pidada järgmiseks astmeks vahetuse loomisel. Filmi tegemisel näeb meeskond suurt vaeva, et sobiva võttepaiga, näitlejate ja tegelaste riietuse abil luua õige keskkond, mis filmi ajastu ja tegevustikuga kokku sobiks ning vaatajale reaalne tunduks. Tänu sellele võib inimene unustada, et ta istub televiisori või arvutiekraani ees, mis talle seda filmi vahendab, ning elada mängufilmi täiesti sisse. Sellel hetkel on mängufilm vaataja jaoks väga reaalne. Kõige vahetum on aga dokumentaalfilm, mis loob reaalsust juba selle kaudu, et vaatajale näidatakse näitlejate asemel päriselu inimesi. Dokumentaallõigud näitavad vaatajale, kuidas film valmib ning kuidas tõeline Harvey Pekar selle valmimises osaleb.

Eraldi võttes loovad kõik kolm meediumit – koomiks, mängufilm ja dokumentaalfilm – omal moel reaalsusmuljet. Ühendades koomiksi ja mängufilmi muutub koomiks võrreldes mängufilmiga tinglikuks ja enam pole võimalik koomiksist tajuda reaalse ja vahetuna. Mängufilm lõhub koomiksi reaalsuse, kuna suudab oma esitusviisidega vaataja jaoks palju vahetuma reaalsuse luua. Kui võrreldes koomiksiga tajub vaataja mängufilmi reaalsena ning koomiksist tinglikuna, siis dokumentaalfilmi kaasamisega olukord muutub. Enam ei taju vaataja mängufilmi kõige reaalsemana. Nagu mängufilm lõhkus oma väljendusvahenditega koomiksi reaalsuse, lõhub dokumentaal samamoodi mängufilmi oma. Vaataja saab aru, et see, mida ta enne pidas reaalseks, on samuti tinglik. Dokumentaalses lõikudes näidatakse vaatajale kino seadmestikku, kõrvutatakse päriselu inimesi neid kehastavate näitlejatega ning intervjuueeritakse Pekarit. Selliste lõikudega võrreldes ei saa mängufilm enam kuidagi reaalne tunduda ning kõige reaalsemaks ja vahetumaks saabki dokumentaalfilm.

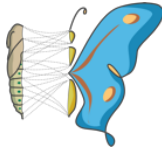
Kolme meediumi ühendamisest ja nende omavahelistest suhetest kasvab välja vahendamise teine pool, ülivahendatus. Ülivahendatus, see, et kolme meediumi



niimoodi kombineeritakse ja koos näidatakse, seejuures kõigile meediumidele omaseid ja iseloomulikke jooni eraldi välja tuues, põhjustab, et kogu film tundub vaatajale tinglik ning vaataja ei saa üheski kuvatud reaalsuses lõpuni kindel olla. Teisest küljest loob aga ülivahendatus omamoodi reaalsusmulje. Mulje, mis loob isemoodi täielikkust. Ülivahendatus loob reaalsuse, mis kirjeldab ja iseloomustab Harvey Pekarit mitmetest erinevatest külgedest. Mängufilm jutustab lugu Pekari elust, näidates nii olulisi kui ka vähem olulisi sündmusi selles ning andes aimu peategelase suhetest teda ümbritsevate inimestega. Seega tutvustab mängufilm Pekari seda külge, mis on näha avalikkusele ja inimestele, kellega ta kokku puutub. Siis näidatakse vaatajale Pekari teoseid, koomikseid. Koomiks on meedium, mille kaudu Pekar ise oma elu vahendama hakkas, seega edastab koomiks külje Pekarist, mis on edasi andmiseks oluline just tema meelest. Teisest küljest on koomiks ka ise mõjutanud Pekari kujunemist. Kolmandaks näidatakse vaatajale Harveyt ennast, seekord mitte läbi kellegi teise joonistuste, vaid sellisena, nagu ta tegelikult on ning ühtlasi näidatakse, mida ta ise mõtleb endast ja oma elust. On aga oluline märkida, et kuigi ülivahendatus püüab luua peategelasest omamoodi täielikku reaalsusmuljet, jääb mingi osa tegelikust Harveyst siiski lõpuni avamata.

Liikudes meediumide reaalsuse ja tinglikkuse eristamise juurest edasi Harvey elu juurde, võib ühendada meediumi ja reaalsuse, mida see edasi annab. Koomiks, mis on loodud Harvey enda poolt, edastab tema psühholoogilist reaalsust. Seda, mis toimub tema peas, kuidas ta millessegi suhtub (kassasaba näide) ning ka seda, mida Harvey muidu välja ei näitaks. Üheks selliseks näiteks on pettumus, mis Harveyt tabab, kui ta ennast peeglist vaatab ja millest ta kellelegi niisama rääkima ei hakkaks, kuid koomiksi lehel on kõigile nähtavaks muudetud. Mängufilm aga annab edasi sündmustiku reaalsust, seda mis tegelikult toimus, mitte ei leidnud aset ainult Harvey peas (kassasaba stseenis need kaks ühenduvad). Dokumentaalfilm võtab ühest küljest kaks reaalsust kokku ja seob nad omavahel ning teisest küljest annab edasi päris reaalsust, seda mis tegelikult toimub. Dokumentaalfilm muudab realistlikumaks ka teiste tasandite reaalsused. Mõnes mõttes vaatab Harvey dokumentaallõikude intervjuudes oma elule tagasi ning kommenteerib sündmuseid tagantjärele ning selle valguses muutuvad koomiks ja mängufilm meenutusteks.

Uurides erinevaid reaalsusi, mis filmis peituvad, võib teha mõningaid järeldusi. Mängufilm räägib filmis niiõelda põhilugu, andes edasi sündmustikku, mis toimus. Kuna filmi aeg on piiratud ning kuna koomiks keskenduvad ilmselt suuremas osas siiski täiskasvanud Harveyle ja tema igapäevaelule, näitab film Harvey lapsepõlvest vaid paari kaadrit ning keskendub siis juba täiskasvanud peategelasele. Stseeni, mida vaatajale Harvey lapsepõlvest näidatakse, võib aga tema edasise elu suhtes üsna paljutähendavaks pidada. Nimelt on hulk lapsi ennast Halloweeni puhul erinevateks superkangelasteks riietanud, ainult väike Harvey ei ole ennast kostümeerinud. Kui maiustusi jagav naine küsib, missugune superkangelane tema siis on, kostab Harvey selle peale, et ta pole mingisugune superkangelane, vaid tavaline laps naabruskonnast. Selline suhtumine peegeldub ka hiljem Harvey koomiksites, ta pole superkangelane, vaid harilik mees.



Koomiks, nagu juba enne sai mainitud, annab edasi Harvey psühholoogilist reaalsust ning mitte ainult Harvey, vaid ka Joyce oma. Elemendid, mis on omased vaid koomiksile (nagu mõttemullid, joonistatud tegelased või joonistatud sündmuspaik) ilmuvad filmipilti siis, kui tahetakse edasi anda kellegi sisekõne, mõtteid või tundeid. Näiteks kui Harvey on vihane või Joyce valdab teadmatus ja kahtlus. Koomiksi elementidel on filmis ka teine eesmärk ning see on uue peatüki või osa sissejuhatamine. Sarnaselt koomiksile annab ka film aja ja koha muutustest teada väikeste kastikeste abil, mis ilmuvad ekraani nurka (näiteks “1950: meie lugu algab või vahepeal Delawaris”).

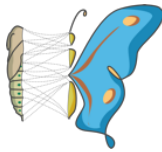
Dokumentaalsete lõikudega antakse edasi seda, mida tõeline Harvey ise mõtleb endast, oma elust ja koomiksist. Mida ta ise tunneb ja arvab ning seda ka tagasivaatena oma elule ja kordasaadetule (tegemist on juba üsna eaka mehega). Samuti näitavad dokumentaallõigud, mida Harvey naine Joyce arvab Harveyest ja oma elust temaga. Lisaks sellele seob dokumentaalfilm teisi teose elemente – koomiksit ja mängufilmi. Dokumentaal küll hakib nende kulgemist ja läbipõimunud reaalsust ning tuletab pidevalt meelde nende tinglikkust, kuid samal ajal ka muudab need osad realistlikuks. Just tänu dokumentaalsetele lõikudele saab vaataja aru, et tegemist on autobiograafilise teosega ning et filmis toimunu on ka tegelikult päriselus juhtunud.

## Kokkuvõte

Võib öelda, et ühe väga mitmetahulise teose, nagu seda on autobiograafiline koomiks, ekraniseerimisel filmiks on tegijad leidnud omapärase ning ennast igati õigustava lahenduse, kasutades filmi loomisel intermeedialisust. Ühte teosesse mängufilmi, koomiksi ja dokumentaalfilmi kaasamine võimaldab avada peategelasest erinevaid tahke ning neid vaatajale tutvustada viisil, mis ainult mängufilmile kindlaks jäädes nii hästi esile ei tuleks. Seega on filmi tavatu ülesehituse põhjuseks just erinevad küljed, mis Harvey Pekarit iseloomustavad ning mida filmi loojad kindlasti ka vaatajale näidata tahavad. Koomiks, mis on kasutatud meediumidest kõige tinglikum, annab edasi Harvey psühholoogilist reaalsust. Koomiksist reaalsem mängufilm toob vaatajani sündmused Harvey elus ning meediumidest kõige reaalsemana tajutatav dokumentaalfilm näitab tõelist Harvey Pekarit ning seda, mida ta ise oma elust ja tegemistest arvab.

## Kasutatud materjalid

Film *American Splendor* (2003). Režissöörid Shari Springer Berman ja Robert Pulcini.



## Kasutatud kirjandus

- Bolter, Jay David; Grusin, Richard 2000. *Remediation. Understanding New Media*. MIT Press.
- Higgins, Dick 2001. Intermedia. *Leonardo* 34 (1): 49–54.
- Hutcheon, Linda 2006. *A Theory of Adaptation*. New York, London: Routledge.
- Jakobson, Roman 2006. [1959]. On Linguistic Aspects of Translation. Rmt: Venuti, Lawrence (ed.), *The translation studies reader*. Routledge, lk 138–143.
- Lotman, Juri 1990. Tekst tekstis. Rmt.: *Kultuurisemiootika*. Tallinn: Olion, lk 280–303.
- Szczepanik, Petr 2002. Intermediality and (Inter)media Reflexivity in Contemporary Cinema. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 8 (29): 29–35.
- The Golden Age. Kättesaadav: <http://www.sugarbombs.com/comics/cpart2.html>. Viimati avatud: 16.11.2021.
- THCB 2011 = The Colorful History of Comic Books and Newspaper Cartoons. Kättesaadav: <https://www.thoughtco.com/history-of-comic-books-1991480>. Viimati avatud: 16.11.2021.
- The Silver Age. Kättesaadav: <http://www.sugarbombs.com/comics/cpart3.html>. Viimati avatud: 16.11.2021.
- Torop, Peeter 1999. Kirjandus ja film. Rmt: *Kultuurimärgid*. Tartu: Ilmamaa, lk 140–156.
- Helena Haller 2010. *Koomiksi adapteerimine filmi American Splendor näitel*. Seminaritöö. Tartu Ülikool, semiootika osakond. Käsikiri.