

Tartu Ülikool
Filosoofiateaduskond
Semiootika osakond

Jürgen Strohm

TRANSTEKSTUAALSUS FILMIANALÜÜSIS

Bakalaureusetöö

Juhendaja Peeter Torop

Tartu 2014

SISUKORD

SISSEJUHATUS	5
1. TRANSTEKSTUAALSUS KIRJANDUSES	7
1.1. Intertekstuaalsus	7
1.2. Paratekstuaalsus	8
1.3. Metatekstuaalsus	8
1.4. Hüpertekstuaalsus	8
1.5. Arhitektuaalsus	9
1.6. Transtekstuaalsus kirjanduses – kokkuvõttev tabel	9
2. TRANSTEKSTUAALSUS FILMISEMIOOTIKAS	11
2.1. Intertekstuaalsus	12
2.1.1. Intertekstuaalsus meediumisises kontekstis	12
2.1.1.1. Potentsiaalsed alakategooriad	14
2.1.2. Intertekstuaalsus meediumitevahelises kontekstis	15
2.2. Paratekstuaalsus	15
2.2.1. Paratekstuaalsus meediumisises kontekstis	15
2.2.2. Paratekstuaalsus meediumitevahelises kontekstis	17
2.3. Metatekstuaalsus	18
2.3.1. Metatekstuaalsus meediumisises kontekstis	18
2.3.2. Metatekstuaalsus meediumitevahelises kontekstis	18
2.4. Arhitektuaalsus	20
2.4.1. Arhitektuaalsus meediumisises kontekstis	21
2.4.2. Arhitektuaalsus meediumitevahelises kontekstis	22
2.5. Hüpertekstuaalsus	22
2.5.1. Hüpertekstuaalsus meediumisises kontekstis	22
2.5.2. Hüpertekstuaalsus meediumitevahelises kontekstis	24
2.6. Transtekstuaalsus filmisemiootikas – kokkuvõttev tabel	24

3.	ANALÜÜSIMEETODI TULETAMINE.....	27
3.1.	Intertekstuaalsus	28
3.1.1.	Tsitaadi mõiste	28
3.1.2.	Plagiaadi mõiste	28
3.1.3.	Allusiooni mõiste	29
3.1.4.	Potentsiaalsed alakategooriad	30
3.1.5.	Intertekstuaalsuse definitsiooni tuletamine	31
3.1.6.	Intertekstuaalsuse konkretiseerimine	32
3.2.	Paratekstuaalsus.....	33
3.2.1.	Paratekstuaalsuse definitsiooni tuletamine.....	34
3.2.2.	Paratekstuaalsuse konkretiseerimine.....	35
3.3.	Metatekstuaalsus.....	35
3.3.1.	Metatekstuaalsuse definitsiooni tuletamine	36
3.3.2.	Metatekstuaalsuse konkretiseerimine.....	37
3.4.	Hüpertekstuaalsus.....	38
3.4.1.	Transponeerivad protseduurid.....	40
3.4.1.1.	Formaalsed protseduurid.....	41
3.4.1.2.	Temaatilised protseduurid.....	47
3.4.2.	Struktuuri ümbermõtestamine.....	50
3.4.2.1.	Rakenduslikud protseduurid ja nende definitsioonid	50
3.4.2.2.	Hüpertekstuaalsuse struktureerimine	54
3.4.3.	Hüpertekstuaalsuse definitsiooni tuletamine.....	55
3.4.4.	Hüpertekstuaalsuse konkretiseerimine.....	55
3.5.	Arhitektuaalsus.....	56
3.5.1.	Arhitektuaalsuse definitsiooni tuletamine	57
3.5.2.	Arhitektuaalsuse konkretiseerimine.....	57
3.6.	Analüüsimeetod – kokkuvõtlik tabel	58
4.	ANALÜÜSIMEETODI RAKENDAMINE.....	61
4.1.	Juhend analüüsimeetodi rakendamiseks	61
4.2.	Analüüsimeetodi rakendamine	61
4.2.1.	Hüpertekstuaalsus	61
4.2.1.1.	Invariantne tasand	61
4.2.1.2.	Variatiivne tasand.....	63
4.2.2.	Intertekstuaalsus.....	67
4.2.2.1.	Tsitaat.....	67
4.2.2.2.	Allusioon.....	67
4.2.2.3.	Kuulsuste intertekstuaalsus	68

4.2.2.4. Geneetiline intertekstuaalsus.....	68
4.2.3. Paratekstuaalsus	68
4.2.3.1. Peritekst.....	68
4.2.3.2. Epitekst.....	70
4.2.4. Metatekstuaalsus	70
4.2.5. Arhitektuaalsus	71
4.2.6. Kokkuvõttev tabel.....	71
KOKKUVÕTE.....	74
KASUTATUD KIRJANDUS	77
TRANSTEXTUALITY IN FILM ANALYSIS (Summary).....	79
LISAD.....	81
Lisa 1 – näide plagiaadist.....	81

SISSEJUHATUS

Transtekstuaalsus on prantsuse kirjandusteadlase Gerard Genette'i loodud kirjanduslike tekstide kirjeldamiseks mõeldud süsteem, mis tähistab teksti tekstuaalset transdentsust ehk kõike, mis seab teksti suhtesse teiste tekstidega ilmsel või varjatud kujul (Genette 1997: 1). Süsteem jaguneb viieks kategooriaks – intertekstuaalsuseks, paratekstuaalsuseks, metatekstuaalsuseks, hüpertekstuaalsuseks ja arhitektuaalsuseks (Samas, 1–7).

Filmiteaduses on transtekstuaalsust teadaolevalt kõige enam uurinud filmiteoreetik Robert Stam raamatutes „New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond” (2005[1992]) ja „Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation” (2005). Esimene raamat käsitleb semiootilisi kontseptsioone filmisemiootikas üldiselt, teine raamat keskendub kirjanduse ja filmi vahelistele suhetele ekraniseeringute kontekstis. Mõlemas raamatus käsitleb Stam transtekstuaalsust ühe teemana, kuid teeb seda lähtudes erinevatest aspektidest.

Kahe erineva lähenemisega tõlgenduses on Stam püüdnud filmiteadusesse üle tuua Genette'i kontseptsiooni. Ta on üle võtnud tema mõisted ning kasutanud neid lihtsustatud kujul. Kuid kumbki tõlgendustest ei ole tingituna nende abstraktsusest realselt rakendatav filmianalüüsiks. Johtuvalt transtekstuaalsuse senisest, täpsemalt välja töötamata struktuurist filmisemiootikas on käesoleva bakalaureusetöö eesmärgiks Genette'i ja Stami kõrvutaval analüüsil tuletada transtekstuaalsuse analüüsimeetod, mis oleks realselt rakendatav romaanide ekraniseeringute eritlemisel. Eesmärgi saavutamiseks liidetakse Stami kahes erinevas kontekstis koostatud transtekstuaalsuse tõlgendused üheks liittõlgenduseks ning hakatakse seda edasi arendama, kasutades selleks peamiselt Genette'i algset mõistestikku.

Töö jaguneb neljaks peatükiks.

Esimeses peatükis antakse üldine ülevaade Genette'i transtekstuaalsuse süsteemist. Peatükk põhineb raamatu „Palimpsests“ (1997[1982]) esimesel peatükil ning võtab kokku

transtekstuaalsuse mõiste, andes kompaktse ülevaate kõigist viiest transtekstuaalsuse kategooriast.

Teises peatükis esitatakse ülevaade transtekstuaalsusest kui süsteemi tõlgendusest filmisemiootikas. Ülevaade põhineb Robert Stami osalusega kirjutatud raamatutel „New Vocabularies in Film Semiotics” (2005[1992]) ja „Literature and Film“ (2005). Võrreldakse kahte raamatut, täpsemalt kahte vastavat peatükki transtekstuaalsuse teemal. Kahe erinevas kontekstis esitatud tõlgenduse põhjal koostatakse ühtne, korrastatud liittõlgendus.

Kolmandas peatükis hakatakse edasi arendama eelnevas peatükis tuletatud liittõlgendust. Kontrollitakse kategooriate alla kuuluvate terminite rakenduslikkust ekraniseeringutel ning tuuakse sisse mõisteid väljastpoolt liittõlgendust. Võrreldakse liittõlgendust selle allikaga, Genette'i üldise käsitlusega transtekstuaalsusest ning analüüsitakse mõisteid, mida on võimalik tuletatavasse analüüsimeetodisse sisse tuua, kuid mille Stam on välja jätnud.

Neljandas peatükis kontrollitakse liittõlgenduse arendamisel tuletatud analüüsimeetodi efektiivsust rakendades seda konkreetsel ekraniseeringul. Analüüsitavaks linateoseks on Susan E. Hintoni romaani „Rumble Fish“ (1975) samanimeline ekraniseering (1983).

1. TRANSTEKSTUAALSUS KIRJANDUSES

Järgnevas peatükis antakse üldine ülevaade Gerard Genette'i transtekstuaalsuse süsteemist, mille leiab tema raamatust „Palimpsests: Literature in the Second Degree“ (1997[1982]: 1–7). Raamat tervikuna käsitleb detailsemalt ühte viiest transtekstuaalsuse kategooriast – hüpertekstuaalsust. Käesolev bakalaureusetöö peatükk põhineb raamatu esimesel peatükil ning võtab kokku transtekstuaalsuse mõiste, andes kompaktse ülevaate kõigist viiest kategooriast. Peatüki viimases alapeatükis esitatakse kontseptsioonist kokkuvõtlik tabel.

Genette on transtekstuaalsust defineerinud kui teksti tekstuaalset transendentsust – kõik, mis seab teksti suhtesse teiste tekstidega ilmsel või varjatud kujul (Genette 1997: 1). Transtekstuaalsus jaguneb viieks kategooriaks ning Genette on rõhutanud, et nende analüüsimisel ei tuleks neid vaadelda mitte eraldi ja absoluutsete kategooriatena, vaid üksteisega põimuvatena, seoseid omavatena (Samas, 7). Kategooriad numereeritakse vastavalt iga järgneva kategooria järjest suurenevale abstraktsioonitasemele.

1.1. Intertekstuaalsus

Intertekstuaalsus on Genette'i järgi kahe või rohkem kui kahe teksti vaheline kooseksisteerimise suhe. See on tekst tekstis. Intertekstuaalsus jaguneb kolmeks praktikaks (*practice*) (Samas, 1–2):

- tsitaat – teise teksti eksplitsiitne ja sõnasõnaline kasutamine (jutumärkidega, koos spetsiifiliste viidetega või ilma);
- plagiaat – teise teksti sõnasõnaline laenamine, ilma viitamiseta;
- allusioon – allusiooni tähendus eeldab kahe teksti vahelist suhte tajumist, kus üks tekst vihjab teisele tekstile läbi teatud nihke, mis muidu jääks arusaamatuks.

1.2. Paratekstuaalsus

Paratekstuaalsust on Genette defineerinud suhtena, mis seob tervikteksti selle paratekstiga. Paratekstiks loetakse pealkirja, alapealkirju, eessõna, järelsõna, märkusi, epigraafe, illustratsioone, raamatu kaant, kaaneümbrist, kaaneümbrisel olevat reklaamtutvustust, jne. Paratekstiks võib lugeda ka katkendeid, mis on tekstist mingil põhjusel eemaldatud, kuid mis esinevad siiski mustandites ja kirjandusteoseid, mis sisaldavad sisulisi seoseid teiste teostega. (Samas, 3–4) Kokkuvõtlikult võib öelda, et paratekstuaalsus on suhe, mis juhib ja kontrollib teksti retseptsiooniprotsessi.

1.3. Metatekstuaalsus

Metatekstuaalsust on Genette kirjeldanud suhtena, kus üks tekst kommenteerib teist teksti. Tekst kõneleb teisest tekstist ilma, et peaks sellele otseselt viitama või seda isegi nimeliselt mainima. Metatekstuaalsus on kriitikast lähtuv suhe. (Samas, 4)

1.4. Hüpertekstuaalsus

Hüpertekstuaalsust on Genette mõtestanud suhtena, mis seob teksti B (hüpertekst) varasema tekstiga A (hüpotekst). Hüpertekst on tekst, mis on tuletatud sellele eelnevast tekstist ilma et esineks varasema teksti kommentaarina. Erinevad hüpertekstid võivad olla tuletatud ühest ja samast hüpotekstist. (Samas, 5)

Genette on märkinud, et hüpertekstuaalsus realiseerub läbi transformatsiooniprotsessi, mis ilmneb otseses või kaudses vormis. Otsene transformatsioon on transformatsioon selle üldises mõistes. See on hüpoteksti tegevustiku ülekandmine (transponeerimine) hüperteksti. Kaudne transformatsioon on imitatsioon. See on hüpoteksti stiili ülekandmine hüperteksti. (Samas, 5–7)

1.5. Arhitektuaalsus

Arhitektuaalsust on Genette defineerinud suhtena, mille määratletus väljendub läbi paratekstuaalsuse. See on tekstide liigendus lähtuvalt pealkirjast või alapealkirjast. (Samas, 4)

Genette'i järgi on suhe määratletav kui teksti pealkiri või alapealkiri sisaldab viidet teksti sisust. Näiteks kui pealkirjas esineb viitav sõna (*Poemid, Esseed, The Romance of the Rose*, jne.) või kui alapealkirjana on pealkirjale juurde lisatud indikatsioon (*Romaan, Poemid*, jne). Kui suhe on jäetud määratlemata võib olla püütud vältida pealkirja juures ilmselge rõhutamist või vältida teksti võimalikku klassifikatsiooni. (Samas, 4–5)

1.6. Transtekstuaalsus kirjanduses – kokkuvõttev tabel

Järgnevalt esitatud transtekstuaalsust kokkuvõttev tabel on vajalik tingituna mitme kõnealuse kontseptsiooni alla kuuluva termini polüseemilisusest – teatud mõisted on aktiivselt käibel ka väljaspool Genette'i süsteemi ning on oluliselt erineva tähendusmahuga.

TRANSTEKSTUAALSUS KIRJANDUSES (Gerard Genette)	
KATEGOORIA:	ALAKATEGOORIAD:
Intertekstuaalsus	Intertekst: <ul style="list-style-type: none">• tsitaat;• plagiaat;• allusioon.
Paratekstuaalsus	Paratekst: <ul style="list-style-type: none">• pealkiri, alapealkirjad, eessõna, järelsõna, märkused, epigraafid, illustratsioonid, raamatu kaaned, kaaneümbris, kaaneümbrisel olev reklaamtutvustus, jne.;• tekstist teatud põhjustel eemaldatud katkendid;• teiste teostega sisulisi seoseid omavad teosed.

Metatekstuaalsus	Metatekst: <ul style="list-style-type: none"> • kommentaar.
Hüpertekstuaalsus	Hüpertekst: <ul style="list-style-type: none"> • otsene (transformatsioon); • kaudne (imitatsioon).
Arhitektuaalsus	Arhitekt: <ul style="list-style-type: none"> • pealkiri; • alapealkiri.

2. TRANSTEKSTUAALSUS FILMISEMIOOTIKAS

Järgnevas peatükis esitatakse ülevaade transtekstuaalsusest kui süsteemi tõlgendusest filmisemiootikas. Ülevaade põhineb Robert Stami osalusega kirjutatud raamatutel „New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond” (Robert Stam, Robert Burgoine, Sandy Flitterman-Lewis, 2005[1992]) ja „Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation” (Robert Stam, Alessandra Raengo, 2005). Esimene raamat käsitleb semiootilisi kontseptsioone filmisemiootikas üldiselt, teine raamat keskendub kirjanduse ja filmi vahelistele suhetele ekraniseeringute kontekstis. Ühe teemana käsitleb Stam mõlemas raamatus transtekstuaalsust, kuid teeb seda lähtudes erinevatest aspektidest (film–film; kirjandus–film). Tema eesmärgiks on olnud transtekstuaalsuse mõiste ja sellega seotud terminoloogia ületoomine filmisemiootikasse.

Käesoleva peatükiga on püstitatud eesmärk liita Stami erinevatest aspektidest lähtuvad tõlgendused üheks ühtseks liittõlgenduseks. Ühtne liittõlgendus võimaldab kokku võtta Stami nägemuse transtekstuaalsusest ning tuua esile selle nägemuse võimalikud kitsaskohad. Liittõlgenduse tulemusena valmib Stami nägemusest detailne ülevaade, mille alusel hakatakse kolmandas peatükis välja töötama analüüsimeetodit ekraniseeringutel rakendamiseks.

Olles toonud transtekstuaalsuse süsteemi üle filmisemiootikale omasesse konteksti, ei ole Stam ümber mõtestanud Genette'i definitsioone, vaid on kontseptsiooni edasi andmiseks kasutanud filmilisi näiteid, mis ei ole rangelt piiritletud Genette'i mõistete piiridega. Stami poolt esitatud näidete põhjal koostab bakalaureusetöö autor transtekstuaalsuse liittõlgenduse struktuuri, mille leiab antud peatüki viimasest alapeatükist kokkuvõtliku tabelina. Liittõlgenduse struktureerimisest tulenevalt peab töö autor vajalikuks enne iga Stami esitatud näite kirjeldamist lisada selle ette allajoonitud märksõna/märkviide, mida kasutades moodustatakse kõnealune kokkuvõttev tabel, eesmärgiga selle alusel kolmandas peatükis välja töötada analüüsimeetodit kirjeldavad definitsioonid.

Et vältida võimalikku segadust iga kategooria kirjeldamisel tuuakse erinevaid tõlgendusi käsitlevad raamatud välja eraldi. Tõlgenduste eristamisel lähtutakse Marcel Danesi meediumi definitsioonist, mille järgi on tegu füüsilise vahendiga, mis võib aktualiseerida teatud tähendusi või ideid edasi andva märgisüsteemi (Danesi 2002: 2). Käesolevas töös mõistetakse meediumitena romaane sisaldavaid raamatuid ja filme kandvaid digitaalseid plaate. Sellest johtuvalt tuuakse esimesena välja filmisemiootikat hõlmav tõlgendus (meediumisisene kontekst) ning seejärel ekraniseeringuid hõlmav tõlgendus (meediumitevaheline kontekst).

2.1. Intertekstuaalsus

2.1.1. Intertekstuaalsus meediumisiseses kontekstis

Meediumisiseses kontekstis on Stam intertekstuaalsuse kategooria tõlgendamisel ümber mõtestanud Genette'i algsed „tsitaadi“ ja „allusiooni“ definitsioonid. Kolmest intertekstuaalsuse alakategooriast on ta käsitlemata jätnud vaid „plagiaadi“ mõiste.

Tsitaati on Stam määratlenud kui klassikaliste klippide lisamist filmi (Stam 2005a: 211). Klassikaliste klippide all on ta silmas pidanud filmilõike teistest filmidest ning esitanud järgnevad näited (Samas, 211):

- Režissöör Peter Bogdanovich tsiteerib filmis „Targets“ (1968) stseeni Howard Hawksi filmist „The Criminal Code“ (1931). Režissöör Jean-Luc Godard tsiteerib filmis „Une femme mariée“ (1964) stseeni Alain Resnaisi filmist „Nuit et brouillard“ (1955).
- Eksisteerivad filmid, millesse sisestatud tsitaate on kasutatud kesksete vahenditena filmi süžee edastamiseks. Näiteks Alain Resnaisi film „Mon oncle d'Amérique“ (1980); Carl Reineri film „Dead Men Don't Wear Plaid“ (1982); Woody Alleni film „Zelig“ (1983).

Allusiooni on Stam defineerinud kui teise filmi verbaalset või visuaalset esile toomist, mida kasutatakse väljendusliku vahendina, eesmärgiga kommenteerida vihjava filmi fiktsionaalset maailma (Samas, 211). Ta on esitanud järgnevad näited (Samas, 211):

- film. Režissöör Jean-Luc Godard toob filmis „Le mépris“ (1963) vihjena esile Roberto Rossellini filmi „Viaggio in Italia“ (1954), mis nagu vihjav film isegi, kujutab endast lugu armusuhte hääbumisest. Allusioon ilmneb kino ees asuval teabetahvilil esineva pealkirjana.
- näitleja. Boris Karloff kehastab filmis „Targets“ (1968) vananevat, õudusfilmide poolest tuntud näitlejat. Karloff, kelle karakterit kujutatakse filmis kui vanema aja gootilise õudusžanri kehastust oli ka päriselus üks tuntumaid õudusžanri esindavaid näitlejaid.
- filmitehnikad. Filmitehnikad, mis vihjavad filmiajaloo varasematele perioodidele. Näiteks *iris*¹ tehnika (stseeni avamine või lõpetamine läbi suureneva/kahaneva ringi) kasutamine Jean-Luc Godardi filmis „À bout de souffle“ (1960); D.W. Griffithile omane *masking*² tehnika (vertikaalsete varjude kasutamine konkreetse objekti fookusesse toomise eesmärgil) kasutamine Francois Truffaut'i filmis „Jules et Jim“ (1962); kaamera liikumine Brian De Palma filmis „Body Double“ (1984), mis on tugevalt mõjutatud Alfred Hitchcocki filmides täheldatavast omapärasest kaamera liikumise viisist.

¹Täpsem informatsioon tehnikast: <http://dictionary.reference.com/browse/iris-in>.

² Täpsem informatsioon tehnikast: http://books.google.ee/books?id=uS4FAVXO9iMC&pg=PA90&lpg=PA90&dq=D.+W.+Griffith+masking&source=bl&ots=fLaZPaKlhw&sig=jiSBzA1_BFR405GZGIFOW2J3d44&hl=et&sa=X&ei=ah-MT9mINceZ0QWYrfi9CQ&ved=0CFIQ6AEwBw#v=onepage&q=D.%20W.%20Griffith%20masking&f=false.

2.1.1.1. Potentsiaalsed alakategooriad

Lisaks Genette'i algselt esitatud intertekstuaalsuse alakategooriatele (tsitaat, allusioon) on Stam välja pakkunud järgnevad potentsiaalsed praktikad (Samas, 211): kuulsuste intertekstuaalsus, geneetiline intertekstuaalsus, intratekstuaalsus, auto-tsitaat, pseudo-intertekstuaalsus.

- Kuulsuste intertekstuaalsus (*celebrity intertextuality*). Filmilised situatsioonid, kus teatud filmi- või telestaari või kuulsa intellektuaali kohalolu kutsub esile žanrilise või kultuurilise miljöö. Näiteks Francois Truffaut filmis „Close Encounters of the Third Kind“ (1977); Norman Mailer filmis „King Lear“ (1987); Marshall McLuhan filmis „Annie Hall“ (1977).
- Geneetiline intertekstuaalsus (*genetic intertextuality*). Tuntud näitlejate ja näitlejataride järeltulijate esinemine filmides kutsub esile mälestuse nende kuulsatest vanematest. Näiteks Jamie Lee Curtis, Liza Minelli, Melanie Griffith.
- Intratekstuaalsus (*intratextuality*). Filmi enesele viitamine läbi peegeldamise, mikrokosmiliste ja *mise-en-abyme* (kordav kujutamine – nt. pilt pildis, tekst tekstis, film filmis) struktuuride.
- Auto-tsitaat (*auto-citation*). Autori (režissööri) enese tsiteerimine. Näiteks režissöör Vincente Minelli tsiteerib filmis „Two Weeks in Another Town“ (1962) oma varasemat filmi „The Bad and the Beautiful“ (1952).
- Pseudo-intertekstuaalsus (*mendacious intertextuality*). Film sisaldab pseudotekste, mida reaalses, filmivälises maailmas ei eksisteeri. Näiteks filmis „Zelig“ (1983) esinevad pseudo-uudisklipid³; natsismi käsitlevad ersatsfilmid filmis „Kiss of the Spider Woman“ (1985).

³ Ingl. k. newsreel.

2.1.2. Intertekstuaalsus meediumitevahelises kontekstis

Meediumitevahelises kontekstis on Stam intertekstuaalsuse kategooria alla kuuluvatest praktikatest detailsemalt käsitlenud vaid allusiooni. Ta ei ole esitanud definitsiooni, kuid on toonud kaks näidet selle rakendamisevõimalustest (Stam 2005b: 27–28):

- kultuuriliselt tähtsad tekstid. Allusioon, mis võib filmides ilmnedagi kui taustaviide kultuuriliselt tähtsatele tekstidele. Näiteks Juudi- ja Kristluse Piiblitest pärit lood – lugu juutide põgenemisest Egiptusest („Exodus“), mis ilmneb vihjena filmis „Grapes of Wrath“ (1940); lugu Kristuse viimasest õhtusöömaajast, mis ilmneb vihjena filmides „Viridiana“ (1961), „History of the World Part I“ (1981) ja „Monty Python Live at the Hollywood Bowl“ (1982).
- filmitehnikad. Kaamera liikumise allusioonilisus⁴, mis ilmneb pikema kestusega avastseenides, mille filmimiseks on kasutatud kaamerat kraanal või *steadicam* (stabiliseerimisvahend, mis eraldab kaamera mehhaaniliselt operaatori liikumisest, võimaldades värinavaba filmimist) kaamerat. Näiteks Orson Wellesi film „Touch of Evil“ (1958); Robert Altmani film „The Player“ (1992); Paul Thomas Andersoni film „Boogie Nights“ (1997). Selliseid avastseene sisaldavad filmid moodustavad Stami sõnul teatud seeria, milles iga järgnev film viitab teadlikult varasematele ja jätkab järjest uuenevate tehnoloogiate katsetamist.

2.2. Paratekstuaalsus

2.2.1. Paratekstuaalsus meediumisiseses kontekstis

Meediumisiseses kontekstis on Stam paratekstuaalsusest kirjutanud spekulatiivselt. Tuleb rõhutada, et paratekstuaalsus on viiest transtekstuaalsuse kategooriast ainus, mille puhul

⁴ Raamatus „Literature and Film“ käsitletud transtekstuaalsuse tõlgendus on küll fokuseeritud ekraniseeringutele, kuid sellele vaatamata on ühena teiste seas sisse toodud ka üks meediumisisesena näide.

filmiteoreetik on jäänud näidete toomisel spekulatiivseks. Tema ideed mõiste rakendamisel filmidel on raamatus edasi antud küsimuste vormis ning esitatud on järgnevad näited (Stam 2005a: 211–212):

- meediakajastus. Filmi esilinastusel režissööri poolt tehtud filmi sissejuhatavad märkused, mida meedias on laialdaselt tsiteeritud.
- meediakajastus. Režissööri väidetavad märkused oma filmi kohta. Jean-Luc Godard on iseloomustanud enda lavastatud filmi „Numéro deux“ (1975) varem lavastatud filmi „À bout de souffle“ (1960) „uusversioonina“.
- meediakajastus / originaalversioonid kestuselt lühendatud filmidest. Teatud põhjustel lühendatud filmide algupäraseid versioonid, millega seotud informatsiooni laialdast kajastamist meedias võib lugeda neid filme ümbritsevaks tekstiks. Näiteks Erich von Stroheimi film „Greed“ (1924); Bernardo Bertolucci film „1900“ (1976); Martin Scorsese film „New York, New York“ (1977).
- meediakajastus. Laialdaselt kajastatud informatsioon filmi eelarvest võib mõjutada selle vastuvõttu. Näiteks leidsid kriitikud, et lavastaja Francis Ford Coppola film „The Cotton Club“ (1984) on suure eelarvega filmi kohta väike saavutus samas kui Spike Lee filmi „She’s Gotta Have It“ (1986) on peetud väikese eelarvega filmi kohta suureks saavutuseks.
- ametlikud ümberkirjutused varem kirjutatud filmistsenaariumitest. Näiteks Vladimir Nabokovi algne filmistsenaarium „Lolita“, mis vastandus kinodes linastunud filmile.
- meediakajastus/pressitekstid. Filmide pressilinastustel jagatavad filme tutvustavad tekstid, mis tihti suunavad kommertsfilmide kajastamist kriitikute poolt.

2.2.2. Paratekstuaalsus meediumitevahelises kontekstis

Erinevalt meediumisisest-, ei ole meediumitevahelises kontekstis näited enam esitatud spekulatiivselt küsimuste vormis. Need on konkreetsamad ning fokuseeritud DVD-meediumile.

Stam on täheldanud, et filmi paratekstiks võib lugeda kõik sellega seotud materjalid – postrid, trailerid, arvustused, intervjuud režissööriga, jne (Stam 2005b: 28). Ta on esitanud järgnevad näited (Samas, 28):

- filme kandvad meediumid / originaalversioonid kestuselt lühendatud filmidest. Filmide DVD-versioonid, mis sisaldavad ametlikust versioonist välja jäetud stseene. Näiteks filmi „Bridget Jones’s Diary“ (2001) DVD.
- filme kandvad meediumid (lisamaterjalidega). Filmide DVD-versioonid, mis sisaldavad peale filmi ka erinevaid lisamaterjale. Näiteks DVD-versioon (*Criterion*⁵) Jean-Luc Godardi ekraniseeringust „Le mépris“ (1963), mis sisaldab lisaks filmile intervjuusid Godardi, filmioperaator Raoul Coutardi ja Fritz Langiga. DVD sisaldab ka visuaalseid materjale näitlejatar Brigitte Bardot’ist.
- filme kandvad meediumid / originaalversioonid kestuselt lühendatud filmidest. „Director’s Cut“ DVD-versioonid filmidest, mis sisaldavad filmi ametlikust versioonist välja jäetud, ent siiski režissööri poolt filmitud stseene. Näiteks „Apocalypse Now“ (1979) pikem versioon.
- kommertslik paratekst. Kommertslik paratekst, mis ilmneb Hollywoodi kassafilmide puhul. Filmist saab kaubamärk, mis genereerib lisaks järjefilmidele ka filmiga seotud tarbetooteid nagu mänguasjad, muusika, raamatud, jne. Näiteks „Harry Potter“ filmiseeria.

⁵ <http://www.criterion.com/films/239-contempt>

2.3. Metatekstuaalsus

2.3.1. Metatekstuaalsus meediumisises kontekstis

Meediumisises kontekstis võib Stami kirjeldatud näidete põhjal metatekstuaalsuseks lugeda filme, mis ilmnevad vastanditena traditsioonilistele žanrifilmidele. Ta on toonud näited New American Cinema *avant-garde* filmidest, mis sisaldavad metatekstuaalset kriitikat klassikalise Hollywoodi kino suhtes – Michael Snow film „Wavelength“ (1967) ja Hollis Frampton filmi „Nostalgia“ (1971) (2005a: 212). „Wavelength“ viitab Hollywoodi thrillerite konventsionaalsele „põnevusele“ samas sellest ise hoidudes (Samas, 212). „Nostalgia“ keeldub süžee arendamisest, kaadrisisest liikumisest ja lõpplahendusest. Selliste omaduste vältimist filmis võib tõlgendada pilkava kriitikana ootuste suhtes, mida tekitavad konventsionaalsed narratiivi sisaldavad filmid. (Samas, 212)

Kriitikast lähtuvat kategooriat kirjeldades on Stam täheldanud, et praktikas võib tekkida raskusi metatekstuaalsuse eristamisega hüpertekstuaalsusest (Samas, 212).

2.3.2. Metatekstuaalsus meediumitevahelises kontekstis

Eelnevas alapeatükis viimati mainitud tähelepanek võimalikest raskustest metatekstuaalsuse eristamisel hüpertekstuaalsusest tuleb hästi esile meediumitevahelises kontekstis esitatud näidete puhul. Siin rõhutab Stam metatekstuaalsuse kahte olulist aspekti – suhe kommenteeriva ja kommenteeritud teksti vahel võib olla kas kriitikast lähtuv või hajus (Stam 2005b: 28–30). Need aspektid vastavad Genette´i definitsioonile, mille järgi metatekstuaalse suhte korral kõneleb tekst teisest tekstist ilma, et peaks sellele otseselt viitama või seda isegi nimeliselt mainima (Genette 1997: 4). Otsene viitamine on Stami mõistes „kriitikast lähtuv suhe“ ja nimeliselt mainimine „hajus suhe“.

Kriitikast lähtuv suhe viitab Stami järgi ekraniseeringutele, mis kritiseerivad või väljendavad vastandlikkust allikaks oleva romaani või seda eelnevalt ekraniseerinud filmitegijate suunas (Stam 2005b: 28). Ta on esitanud järgnevad näited (Samas, 28–30):

- kritiseerivad ekraniseeringud. Anselmo Suarez y Romero romaanil „Francisco“ (1837) põhinev Sergio Girali ekraniseering „El otro Francisco“ (1975) kritiseerib raamatus kujutatud tõlgendust orjusest Kuubal. Romaan kõneleb sellest kuidas noor ori, saanud teada oma armastatu vägistamisest peremehe poolt, sooritab enesetapu. Film on üles ehitatud kui pseudo-dokumentaal romaani sünniloost ja sisaldab ekraniseeritud kujul katkendeid raamatust. Film rekonstrueerib orjade reaalse elu ja toob rõhutatult esile selle, mida romaanis on alla surutud – abolitsionistliku liikumise majanduslikud motiivid, mustanahaliste ülestõusu katalüseeriv roll, loo kunstlik vahendamine.
- eelnevate ekraniseerijate suhtes vastandlikkust väljendavad ekraniseeringud. Stsenarist Stephen Schiff ja režissöör Adrian Lyne leidsid, et nende ekraniseering raamatust „Lolita“ (1997) peaks vältima kõike seda, millele keskendus Stanley Kubricku varasem kõnealuse romaani põhjal valminud linateos (1962).

Hajus suhe viitab Stami järgi ekraniseeringutele, mille seos allikaks oleva romaani, kirjandusžanri või kirjandusega üldiselt on konstateerimata (Samas, 30). Ta on esitanud järgnevad näited (Samas, 30):

- ekraniseeringu seos allikaks oleva romaaniga on konstateerimata. Näiteks olles kasutanud näitena Pierre Choderlos de Laclose romaani „Les liaisons dangereuses“ (1782) väidab Maria Tortajada (vt. „From Libertinage to Eric Rohmer: Transcending ‘Adaptation’“, Robert Stam; Alessandra Raengo, „Companion to Literature and Film“ (2004), peatükk 20), et Eric Rohmeri filmid töötlevad ümber prantsuse „*libertinage*“ (vabameelsuse) traditsiooni, olgugi et Rohmer ei ole Laclose kirjutatust kunagi ekraniseeringut teinud; Luis Buñueli film „L'age d'or“ (1931) ei ole Marquis de Sade romaani „Les 120 journées de sodome“ (1785) ekraniseering, olgugi et Alan Weiss (vt. „The Rhetoric of Interruption“ – Robert Stam; Alessandra Raengo, „Companion to Literature and Film“ (2004), peatükk 11) väidab vastupidist; kui režissöör Claude Chabrol ei saanud õigusi Patricia Highsmithi romaani „The Talented Mr Ripley“ (1955) ekraniseerimiseks, otsustas ta oma filmi peategelased muuta meestest naisteks. Peategelaste soo muutmine

võimaldas Chabrolil teha film „Les biches“ (1968) ilma, et seda oleks saanud pidada Patricia Highsmithi romaani ekraniseeringuks.

Stam on metatekstuaalsuseks lugenud ka „tähistamata ekraniseeringud“ ning esitanud järgnevad näited (Samas, 30):

- India kommertsfilmitööstuses on olnud tavaks teha „tähistamata ekraniseeringuid“. Nitin Govili (vt. „Screening Copyright and Pirate Hollywood“) andmetel tehti Indias 1990ndatel aastatel Ameerika filmidest „Pretty Woman“ (1990) ja „Ghost“ (1990) vastavalt kolm- ja neli versiooni.
- kirjanik Charlotte Brontë ja Jane Campioni filmi „The Piano“ (1993) vaheline implitsiitne intertekstuaalne suhe.
- kirjanik Voltaire'i teose „Candide“ (1759) ja filmi „Forrest Gump“ (1994) vaheline implitsiitne intertekstuaalne suhe.
- film „Clueless“ (1993) on Jane Austeni romaani „Emma“ (1815) tähistamata ekraniseering.
- film „Beau travail“ (1999) on Herman Melville romaani „Billy Budd“ (1924) tähistamata ekraniseering.

2.4. Arhitekstuaalsus

Stam on nii meediumisiseses kui ka meediumitevahelises kontekstis esitanud Genette'i transtekstuaalsuse süsteemi neljanda kategooriana arhitekstuaalsuse ja viienda kategooriana hüpertekstuaalsuse. Selline järjestus on ebakorrektn. Genette'i mõistes on hüpertekstuaalsus neljas ja arhitekstuaalsus viies kategooria. Järjestuse ranguse olulisust on rõhutanud ka Graham Allen raamatus „Intertextuality“ (Allen 2000: 102). Bakalaureusetöö kolmandas peatükis on kategooriate järjestus esitatud vastavalt nende korrektsele järgnevusele.

2.4.1. Arhitektuaalsus meediumisises kontekstis

Meediumisises kontekstis on Stam Genette'i arhitektuaalsuse mõistet täiendanud, kaasates kirjanduse kõrvale ka filmi. Ta on tähendanud, et arhitektuaalsus on pealkirjast lähtuvalt teksti valmidus või tahtmatu kirjeldada end otseselt või kaudselt poemi, essee, romaani või filmina ning esitanud järgnevad näited (Stam 2005a: 213):

- varem ilmunud kirjandusteose pealkirjaga osaliselt ühtivad pealkirjad. Näiteks Preston Sturgesi filmi „Sullivan's Travels” (1941) pealkiri viitab Jonathan Swifti raamatu pealkirjale „Gulliver's Travels” (1726); Woody Alleni filmi „A Midsummer Night's Sex Comedy“ (1982) pealkiri viitab William Shakespeare'i näidendi pealkirjale „A Midsummer Night's Dream” (1600); Francis Ford Coppola filmi „Apocalypse Now” (1979) pealkiri viitab kunagisele Living Theatre teatrilavastuse pealkirjale „Paradise Now” (1971).
- filmi järjefilmina tähistavad pealkirjad. Näiteks pealkirjad, mis sisaldavad sõna „ ... tagasitulek” või „ ... poeg”; numbrilised pealkirjad nagu „Rocky V”.
- avant-garde traditsioonil põhinevate filmide pealkirjad, mis on graafiliselt ja lingvistiliselt ebatavalised. Näiteks Paul Sharitsi filmi „T.O.U.C.H.I.N.G.“ (1969) pealkiri.
- filmi otseselt filmina tähistavad pealkirjad. Näiteks Mel Brooksi filmi „Silent Movie” (1976) pealkiri; Bruce Conneri filmi „A Movie” (1958) pealkiri.
- kirjandusliku, pikendatud alapealkirjaga pealkirjad. Näiteks Stanley Kubricku filmi „Doctor Strangelove: Or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb“ (1964) pealkiri; Jean-Luc Godardi filmi „Une femme mariée“ (1964) pealkiri.

2.4.2. Arhitektuaalsus meediumitevahelises kontekstis

Meediumitevahelises kontekstis on Stam täheldanud, et kuna üldise tava järgi võtavad ekraniseeringud üle kõne all oleva romaani pealkirja, siis adapteerimise mõistes võib arhitektuaalsus kategooriana tunduda tähtsusetu (Stam 2005b: 30–31). Kuid viidates tagasi eelnevalt arutletud metatekstuaalsuse näidetele („hajusad ekraniseeringud“, „tähistamata ekraniseeringud“) on ta siiski toonitanud selle kategooria vajadust ning on esitanud järgnevad näited (Stam, 30–31):

- ümberrimetatud pealkirjadega ekraniseeringute pealkirjad. Näiteks Francis Ford Coppola ekraniseering „Apocalypse Now“ (1979) põhineb küll Joseph Conradi lühiromaanil „Heart of Darkness“ (1899), kuid selle pealkiri ammutab inspiratsiooni kunagisest Living Theatre teatrilavastuse pealkirjast „Paradise Now“ (1971).
- vääralt või ekslikult pealkirjastatud ekraniseeringute pealkirjad. Näiteks Michael Snow film „Rameau’s Nephew“ (1974) kannab küll sama pealkirja mis Denis Dideroti kirjutatud romaan (1805), kuid ei oma sellega muud ühist. Jean-Luc Godardi filmi „Le gai savoir“ (1968) pealkiri on inspiratsiooni ammutanud Friedrich Nietzsche raamatu „Fröhliche Wissenschaft“ (1882) pealkirjast. Kuigi romaanil ja filmil on vähe ühist, on see väidetavalt Jean-Jacques Rousseau teose „Emile“ (1762) ekraniseering.

2.5. Hüpertekstuaalsus

2.5.1. Hüpertekstuaalsus meediumisisises kontekstis

Stami ülestähelduste põhjal võib järeldada, et hüpertekstuaalsus on kõige efektiivsem rakendatuna romaanide ekraniseeringutel. Need on tema sõnul hüpertekstid, mis on tuletatud neile eelnevatest hüpertekstidest läbi transformatsiooniprotsessi (Stam 2005a:

214). Ta on näidetena toonud Gustave Flauberti romaani „Madame Bovary“ erinevad ekraniseeringud (Jean Renoir – 1933, Vincente Minnelli – 1949) ning Pierre Louÿsi romaani „La femme et le pantin“ erinevad ekraniseeringud (Josef von Sternberg – 1935, Julien Duvivier – 1959, Luis Buñuel – 1977) (Samas, 214).

Kuid vaatamata ekraniseeringutele pööratud tähelepanule on Stam meediumisiseses kontekstis rõhku pannud siiski hüpertekstuaalsuse uurimisele filmina filmis. Täpsema vaatluse alla on ta võtnud transformatsioonilised operatsioonid, mida üks tekst võib teise peal rakendada ning esitanud järgnevad näited (Samas, 214):

- travestia. Travestia labastab lugupidamatult sellele eelnenud „õilsat“ teksti. Näiteks näitleja Buster Keaton pilkab filmis „The Three Ages“ (1923) sellele eelnenud tõsise süžeeaga filmi „Intolerance“ (1916).
- paroodia. Näiteks lavastaja Mel Brooks on kirjutanud omapärase stiiliga komöödia „High Anxiety“ (1977), mis tugineb Alfred Hitchcocki loomingul; paljud Brasiilia komöödiad töötlevad paroodiliselt ümber Hollywoodi hüpotekste, mille tootmisväärtusi ühtaegu põlastatakse ja imetletakse.
- transponeering. Filmid, mis moderniseerivad varasemaid filme säilitades originaalile või teatud filmižanrile omased tunnused. Näiteks lavastaja Paul Morrissey ja Andy Warholi koostöös valminud film „Heat“ (1972) võtab süžee režissöör Billy Wilderi filmist „Sunset Boulevard“ (1950) ning transponeerib selle 1970ndate aastate Hollywoodi lisades juurde homoseksuaalse alatoonini; lavastaja Lawrence Kasdani film „Body Heat“ (1981) kutsub esile 1940-date *film noir* žanrile omased tunnused süžee, karakterite ja stiili kujul.

Lisaks Genette'i tuletatud transformatsiooniliste operatsioonide kohandamisele filmisemiootika konteksti on Stam välja pakkunud, et hüpertekstuaalsuse alla võiksid kuuluda ka Hollywoodi filmitööstuses toodetud linateosed ning on esitanud järgnevad näited (Samas, 214):

- uusversioon (*remake*). Näiteks „Invasion of the Body Snatchers“ (1978) ja „The Postman Always Rings Twice“ (1981).
- järjefilm (*sequel*). Näiteks „Psycho II“ (1983).
- revisjonistlik vestern (*revisionist western*). Näiteks „Little Big Man“ (1970).
- pastišš. Näiteks „New York, New York“ (1977).
- paroodia. Näiteks „Blazing Saddles“ (1974).

2.5.2. Hüpertekstuaalsus meediumitevahelises kontekstis

Meediumitevahelises kontekstis on Stam käsitlenud konkreetset vaid ekraniseeringuid, mida defineerib kui hüpertekste, mis on tuletatud neile eelnevatest hüpotekstidest läbi transformatsiooniprotsessi (2005b: 31). Tema poolt esitatud näited hüpertekstuaalsusest kattuvad nendega, mis on välja toodud eelnevas alapeatükis („Madame Bovary“ ja „La femme et le pantin“). Erandina on juurde toodud vaid näide Jean-Luc Godardi filmist „Le mépris“ (1963), mis on Alberto Moravia romaani „Dizprezzo“ (1954) ekraniseering (Samas, 31).

2.6. Transtekstuaalsus filmisemiootikas – kokkuvõttev tabel

Järgnevalt esitatud liittõlgenduse tabel ning liittõlgenduse kontseptsioon üldiselt on vajalik tingituna kahe temaatiliselt erineva tõlgenduse osalisest haakumisest. Sellest annavad tunnistust järgnevad täheldused:

- meediumisiseses kontekstis on Stam käsitlenud intertekstuaalsuse alla kuuluvat tsitaadi mõistet, kuid jätnud selle välja meediumitevahelisest kontekstist. Ometi ei ole selles midagi haruldast kui romaani ekraniseering sisaldab tsitaati või tsitaate teistest filmidest.
- meediumisiseses kontekstis on Stam lisaks Genette'i algsetele intertekstuaalsuse alakategooriatele (tsitaat, allusioon) välja pakkunud ka potentsiaalsed alakategooriad, mida meediumitevahelises kontekstis pole käsitlenud. Ometi ei ole

selles midagi haruldast kui ekraniseering sisaldab näiteks rollisooritust mõnelt kuulsuselt või filmivälises reaalsuses mitteeksisteerivaid ersatsklippe.

- Meediumisiseses kontekstis on Stam toonud mitmeid näiteid paratekstuaalsuse alla kuuluvast meediakajastusest, kuid jätnud selle käsitlemata meediumitevahelises kontekstis. Ometi teavitatakse masse hiljuti valminud ekraniseeringust või selle ilmumisest DVD-formaadis läbi meediakajastuse.

TRANSTEKSTUAALSUS FILMISEMIOOTIKAS (Robert Stam)	
KATEGOORIA:	ALAKATEGOORIAD:
Intertekstuaalsus	Intertekst: <ul style="list-style-type: none"> • tsitaat; • allusioon (film, näitleja, filmitehnikad, kultuuriliselt tähtsad tekstid); • potentsiaalsed alakategooriad: <ul style="list-style-type: none"> - kuulsuste intertekstuaalsus; - geneetiline intertekstuaalsus; - intratekstuaalsus; - auto-tsitaat; - pseudo-intertekstuaalsus.
Paratekstuaalsus	Paratekst: <ul style="list-style-type: none"> • meediakajastus; • originaalversioonid kestuselt lühendatud filmidest; • ametlikud ümberkirjutused varem kirjutatud filmistsenaariumitest; • pressitekstid; • filme kandvad meediumid (lisamaterjalidega või ilma); • kommertslik paratekst.
Metatekstuaalsus	Metatekst: <ul style="list-style-type: none"> • kriitikast lähtuv suhe (kritiseerivad ekraniseeringud, eelnevate ekraniseerijate suhtes vastandlikkust väljendavad ekraniseeringud);

	<ul style="list-style-type: none"> • hajus suhe (ekraniseeringud, mille seos allikaks oleva romaaniga on konstateerimata); • tähistamata ekraniseeringud; • filmid, mis ilmnevad vastanditena traditsioonilistele žanrifilmidele.
Hüpertekstuaalsus	<p>Hüpertekst:</p> <ul style="list-style-type: none"> • ekraniseering; • travestia; • transponeering; • uusversioon; • järjefilm; • revisionistlik vestern; • pastišš; • paroodia.
Arhitektuaalsus	<p>Arhitekt:</p> <ul style="list-style-type: none"> • varem ilmunud kirjandusteose pealkirjaga osaliselt ühtivad pealkirjad; • filmi järjefilmina tähistavad pealkirjad; • <i>avant-garde</i> traditsioonil põhinevate filmide pealkirjad, mis on graafiliselt ja lingvistiliselt ebatavalised; • filmi otseselt filmina tähistavad pealkirjad; • kirjandusliku, pikendatud alapealkirjaga pealkirjad; • romaani pealkirjaga ühtivad ekraniseeringute pealkirjad; • ümbernimetatud pealkirjadega ekraniseeringute pealkirjad; • väärtalt või ekslikult pealkirjastatud ekraniseeringute pealkirjad.

3. ANALÜÜSIMEETODI TULETAMINE

Järgnevas peatükis hakatakse arendama eelnevas peatükis tuletatud liittõlgendust, eesmärgiga välja töötada filmisemiootikas reaalselt rakendatav ekraniseeringuid eritlev analüüsimeetod. Eesmärgi saavutamiseks kontrollitakse iga kategooria alla kuuluvate terminite rakenduslikkust ning tuuakse sisse mõisteid väljastpoolt liittõlgendust. Võrreldakse liittõlgendust selle allikaga, Genette'i üldise käsitleusega transtekstuaalsusest ning analüüsitakse mõisteid, mida on võimalik sisse tuua, kuid mille Stam on välja jätnud.

Kategooriate ja nende osade ümber töötlemisel kasutatakse kriteeriumina mõiste rakenduslikkust ekraniseeringute analüüsimisel. Kui uuritav mõiste on rakendatav, kantakse see automaatselt üle tuletatavasse analüüsimeetodisse. Kui mitte, jäetakse see välja. Analüüsimine kulmineerub kategooriate konkretiseerimisega, mis võtab kokku liittõlgenduse arendamisel läbi viidud muudatused. Konkretiseerivate kokkuvõtete alusel koostatakse ekraniseeringute eritlemiseks mõeldud analüüsimeetodi lõplik struktuur, mille leiab peatüki viimasest alapeatükist tabeli kujul.

Tingituna asjaolust, et Stam ei ole Genette'i kategooriate määratlusi filmisemiootikale omasesse konteksti ümber mõtestanud esitab bakalaureusetöö autor enne iga kategooria konkretiseerimist filmiteadusliku suunitlusega ümbersõnastatud definitsiooni igast Genette'i algsest kategooria määratlusest. Tuletatud definitsioonide juurde lisatakse vajaduse korral ka selgitus nende moodustamise protsessist.

3.1. Intertekstuaalsus

3.1.1. Tsitaadi mõiste

Tsitaati on Stam meediumisiseses kontekstis kaudselt määratlenud kui klassikaliste klippide lisamist filmi, pidades klippide all silmas katkendeid teistest filmidest (Stam 2005a: 211). Sellise määratlus ei ole ekraniseeringute analüüsimiseks sobiv ning vajab muutmist.

Genette on tsitaati defineerinud kui teise teksti eksplitsiitset ja sõnasõnalist kasutamist (jutumärkidega, koos spetsiifiliste viidetega või ilma) (Genette 2001: 2). Täpsustamata on jäetud sulgude sees esile toodud „spetsiifiliste viidete“ funktsioon, kuid võib eeldada et silmas on peetud viiteid allikatele. Lähtudes Genette'i definitsioonist mõtestab käesoleva töö autor ümber Stami tõlgenduse tsitaadist, kohandades selle rakenduslikuks ekraniseeringute analüüsimisel – „tsitaat on teisest filmist pärineva klipi eksplitsiitne kasutamine (viitega või ilma) ekraniseeringus“.

Tsitaati sisaldava ekraniseeringu näitena võib tuua Matthew Quicki romaanil „The Silver Linings Playbook“ (2008) põhineva samanimelise filmi (2012), mis sisaldab klippi filmist „Singin' in the Rain“ (1952).

Ümbersõnastatud mõiste on rakendatav ekraniseeringute analüüsimisel.

3.1.2. Plagiaadi mõiste

Plagiaat on mõiste, mis on Stami liitõlgendusest teadmata põhjustel välja jäänud.

Stami tõlgendust transtekstuaalsusest on lisaks käesoleva töö autorile uurinud ka filmiteoreetik Constantine Verevis. Filmide uusversioone käsitleva raamatu „Film Remakes“ (2006) autor, kes oma uurimistöös on Stami üle arutledes rõhu asetanud intertekstuaalsuse kategooria analüüsimisele. Erinevalt Stamist on tema uurimuses kasutusele võetud ka plagiaadi mõiste, mida ta on määratlenud kui teisest filmist pärit klipi

otse, tunnustamatu kasutamisenä (Verevis 2006: 19–20). Verevis on märkinud, et plagiaadi alla võiksid kuuluda arhiivklipid (*stock footage*), mida kasutatakse madala eelarvega filmides märulistseenide täitmiseks. Selle näitena on ta esitanud lavastaja Nicholas Ray filmi „Flying Leathernecks“ (1951), mis sisaldab uudisklippidest võetud katkendeid USA mereväe osalusega peetud lahingutest. (Samas, 20)

Plagiaati sisaldava ekraniseeringu näitena võib tuua Roger Zelazny romaanil „Damnation Alley“ (1969) põhineva samanimelise filmi (1977). See on linateos, mis sisaldab klippe filmidest „Operation Crossbow“ (1965) ja „Earthquake“ (1974). Esimesest on võetud klipid, mis kujutavad raketibaasi hävinemist. Teisest on võetud klipp tammi kokkuvarisemisest. Kummalegi filmile pole „Damnation Alley“ lõputiitrites allikatena viidatud.⁶

Verevise sõnastatud plagiaadi mõiste on rakendatav ekraniseeringute analüüsimisel.

3.1.3. Allusiooni mõiste

Meediumisiseses kontekstis on Stam allusiooni defineerinud kui teise filmi verbaalset või visuaalset esile toomist, mida kasutatakse väljendusliku vahendina, eesmärgiga kommenteerida vihjava filmi fiktsionaalset maailma (Stam 2005a: 211). Meediumitevahelises kontekstis on ta jätnud definitsiooni esitamata, kuid on toonud näite allusioonist kui vihjest kultuuriliselt tähtsatele tekstidele (Stam 2005b: 27). Sellest tulenevalt peaks liitõlgenduses esineva mõistena laiendama allusiooni definitsiooni käsitusala lisades võimaluse viidata ka kirjanduslikele tekstidele. Käesoleva töö autor pakub välja järgneva ümbersõnastuse Stami määratlusest: „allusioon on teise filmi või kirjandusliku teksti verbaalne või visuaalne esile toomine, mida kasutatakse väljendusliku vahendina, eesmärgiga kommenteerida vihjava ekraniseeringu fiktsionaalset maailma“.

Laiendatud käsituslaga allusiooni sisaldava ekraniseeringu näitena võib tuua H. G. Wellsi romaanil „The Time Machine“ (1895) põhineva samanimelise filmi (2002). Constanine Verevis on täheldanud, et romaani ekraniseeringus on ühes stseenis viidatud filmi allikaks olevale kirjandusteosele. Filmi peategelane Alexander Hartdegen küsib aastal

⁶ Visuaalsed näited kõnealusel plagiaadist on esitatud bakalaureusetöö lisades.

2030 holograafiliselt giidilt ajas rändamise kohta ning viimane pakub talle välja leida päringu kohta informatsiooni kirjanik H. G. Wellsi raamatust „The Time Machine“. (Verevis 2006: 20)

Allusiooni mõiste on rakendatav ekraniseeringute analüüsimisel.

3.1.4. Potentsiaalsed alakategoriad

Stam on lisaks Genette'i algselt esitatud intertekstuaalsuse alakategoriatele välja pakkunud omapoolsed, süsteemi täiendavad praktikad, mida filmide analüüsimisel oleks võimalik rakendada – kuulsuste intertekstuaalsus, geneetiline intertekstuaalsus, intratekstuaalsus, auto-tsitaat, pseudo-intertekstuaalsus. Järgnevalt on tuuakse välja alakategoriate definitsioonid ning analüüsitakse nende rakenduslikku sobivust tuletatavasse analüüsimetodisse.

- Kuulsuste intertekstuaalsus. Filmilised situatsioonid, kus teatud filmi- või telestaari või kuulsa intellektuaali kohalolu kutsub esile žanrilise või kultuurilise miljöö (Stam 2005a: 210). Definitsioon on sobiv ning kategooria rakendatav. Selle näitena võib tuua Susan Eloise Hintoni romaani „The Outsiders“ (1967) samanimelise ekraniseeringu (1983). Gene D. Phillips ja James M. Welsh on lavastaja Francis Ford Coppola elu käsitlevas entsüklopeedias märkinud, et kõnealuse romaani autor esines kirjandusteose ekraniseeringus põgusalt medõe rollis (Phillips, Welsh 2010: 136).
- Geneetiline intertekstuaalsus. Tuntud näitlejate ja näitlejataride järeltulijate esinemine filmides kutsub esile mälestuse nende kuulsatest vanematest (Stam 2005a: 211). Definitsioon on sobiv ning kategooria rakendatav. Selle näitena võib tuua Michael Chaboni romaani „Wonder Boys“ (1995) samanimelise ekraniseeringu⁷ (2000). Näitleja Michael Douglase esinemine filmis kutsub rohkem erudeeritud vaatajas esile mälestuse tema isast – Kirk Douglasest.

⁷ http://www.imdb.com/title/tt0185014/?ref =nv_sr_1

- Intratekstuaalsus. Filmi enesele viitamine läbi peegeldamise, mikrokosmiliste ja *mise-en-abyme* struktuuride (Stam 2005a: 211). Definitsioon ei ole sobiv ega kategooria rakendatav. Intratekstuaalsus eeldab definitsiooni järgi, et film viitaks enesele näidates vaatajale oma loomise põhimõtteid. Selline tehnika on vastuolus ekraniseeringu ideega tuua ekraanile kirjandusteos.
- Auto-tsitaat. Autori (režissööri) enese tsiteerimine (Stam 2005a: 211). Definitsioon on sobiv ning kategooria rakendatav. Selle näitena võib tuua Stami enese esitatud näite, mille järgi tsiteerib lavastaja Vincente Minelli kirjanik Irwin Shaw romaani „Two Weeks in Another Town“ (1960) samanimelises ekraniseeringus (1962) oma varasemat filmi „The Bad and the Beautiful“ (1952) (Samas, 211).
- Pseudo-intertekstuaalsus. Film sisaldab pseudotekste, mida realses, filmivälises maailmas ei eksisteeri (Stam 2005a: 211). Definitsioon on sobiv ning kategooria rakendatav. Selle näitena võib tuua Stami enese esitatud näite, mille järgi sisaldab Manuel Puigi romaani „Kiss of the Spider Woman“ (1976) samanimeline ekraniseering (1985) natsismi käsitlevaid ersatsfilme (Samas, 211).

Kõik Stami poolt välja pakutud intertekstuaalsuse potentsiaalsed alakategooriad (v.a. intratekstuaalsus) on rakendatavad ekraniseeringute analüüsimisel ning kantakse üle tuletatavasse analüüsimeetodisse koondnimetusega „alternatiivsed praktikad“.

3.1.5. Intertekstuaalsuse definitsiooni tuletamine

Genette on intertekstuaalsust määratlenud kui kahe või rohkem kui kahe teksti vahelist kooseksisteerimise suhet (Genette 1997: 1–2). Käesoleva töö autor sõnastab selle määratluse ekraniseeringuid käsitlevasse filmisemiootilisse konteksti ümber järgnevalt: „intertekstuaalsus on kahe või rohkem kui kahe filmi või kirjandusliku teksti vaheline kooseksisteerimise suhe ekraniseeringus“.

Tuletatud definitsioonis on Genette'i määratlusega võrreldes ära võetud „teksti“ mõiste, mis on asendatud „filmi“ ja „kirjandusliku teksti“ mõistetega. Filmi mõiste sisse toomine on vajalik tingituna intertekstuaalsuse kategooria filmisemiootilisest

struktureeritusest. Tuletatav analüüsimeetod võimaldab tsitaadi ja plagiaadi praktikate rakendamist vaid audiovisuaalsel materjalil sõltumata sellest kas tsiteeritavaks või plagieeritavaks osutub ekraniseering või mitte-ekraniseering. Kirjandusliku teksti mõiste sisse toomine on vajalik tingituna allusiooni määratlusest, mille järgi võib selle praktika alla kuuluda ka viited kultuuriliselt tähtsatele tekstidele.

3.1.6. Intertekstuaalsuse konkretiseerimine

Intertekstuaalsuse kategooria edasi arendamisel sai läbi viidud järgnevad muudatused.

- Liittõlgenduses esitatud tsitaadi definitsioon on sõnastatud vaid meediumisiseses kontekstis ega ole sobiv rakendamiseks ekraniseeringute analüüsimisel. Mõjutatuna Genette'i algsest definitsioonist sai ümber sõnastatud Stami tsitaadi määratlus.
- Stami liittõlgenduses Genette'i tööst puudub plagiaadi mõiste. Kasutades Constantine Verevise käsitlust intertekstuaalsuse kategooriast, sai tuletatavasse analüüsimeetodisse sisse toodud plagiaadi mõiste.
- Lähtudes Stami esitatud allusiooni definitsioonist meediumisiseses kontekstis, selle kirjanduslikust näitest meediumitevahelises kontekstis ning Constantine Verevise näitest sai ümbersõnastamise tulemusena laiendatud allusiooni määratluse käsitlusala.
- Kontrollides nende rakenduslikkust ekraniseeringute analüüsimisel sai tuletatava analüüsimeetodi jaoks üle kontrollitud Stami poolt meediumisiseses kontekstis välja pakutud potentsiaalsed intertekstuaalsuse alakategooriad – kuulsuste intertekstuaalsus, geneetiline intertekstuaalsus, intratekstuaalsus, auto-tsitaat ja pseudo-intertekstuaalsus. Ainsana nimetatuist jääb analüüsimeetodist välja „intratekstuaalsus“. Tuletatava analüüsimeetodi lõppvariandis hakkavad ülejäänud alakategooriad kandma koondnimetust „alternatiivsed praktikad“.
- Lähtudes Genette'i algsest määratlusest sai tuletatud intertekstuaalsuse definitsioon ekraniseeringuid käsitlevas filmisemiootilises kontekstis.

3.2. Paratekstuaalsus

Genette on paratekstuaalsusest kirjutanud raamatu „Paratexts“ (2001[1987]). Selle sissejuhatuses on esitatud ülevaade parateksti struktuurist ja jagunemisest. Paratekstuaalsus jaotub tema järgi kaheks alakategooriaks – peritekstiks (*peritext*) ja epitekstiks (*epitext*). Peritekst tähistab tervikteksti sees ja ümber esinevaid elemente nagu pealkiri, eessõna, alapealkirjad, märkused, jne. Epitekst tähistab raamatust väljapoole jäävaid teateid, mis ilmnevad meedia vahendusel (nt. intervjuud) või privaatses kommunikatsioonis (nt. kirjad, päevikud, jms). (Genette 2001: 4–5)

Stami käsitluses paratekstuaalsusest puudub Genette'ile omane struktureeritus. Meediumisiseses kontekstis on kategooriat kirjeldatud spekulatiivselt. Ideed mõiste rakendamiseks filmidel on edasi antud küsimuste vormis. Meediumitevahelises kontekstis on spekulatiivsus kadunud, kuid kategooria üldidee endiselt edasi antud vaid näidete vahendusel. Spekulatiivsuse ja teatud määral ka filmiteadusliku definitsiooni puudumise põhjuseks võib olla asjaolu, et Stam ei ole lugenud Genette'i paratekstuaalsust käsitlevat teost või ei ole pidanud vajalikuks seda raamatute kirjutamise hetkel kasutada. Sellest annavad tunnistust mõlema raamatu kasutatud kirjanduse nimekirjad, milles puuduvad igasugused viited Genette'i teosele.

Paratekst on Genette'i järgi midagi, mis ümbritseb ja laiendab tervikteksti, eesmärgiga esindada seda raamatu kujul. (Genette 2001: 1). Tähelepanu võib järeldada, et paratekst on midagi, mis teeb terviktekstist raamatu, st. läbi parateksti jõuab terviktekst lugejani raamatu meediumil. Mõtestatuna filmisemiootilises kontekstis tähendab see, et läbi parateksti jõuab film vaatajani digitaalse plaadi (DVD, Blu-ray) meediumil. Järelikult saab nii romaani kui ka filmi puhul terviktekste sisaldavad meediumid kategoriseerida peritekstina. Epitekstina saab mõtestada kõik, mis jääb raamatust või digitaalsest plaadist väljapoole.

Bakalaureusetöö autor peab vajalikuks tuua parateksti moodustavad terminid tuletatavasse analüüsimeetodisse. Sissetoomise eesmärgiks on konkretiseerida paratekstuaalsuse seni hägust struktuuri filmisemiootikas ning piiritleda tuletatava analüüsimeetodi ja ühtlasi bakalaureusetöö käsitusala. Tuletatavat analüüsimeetodit hakatakse selle kasutamisel rakendada ekraniseeringutel, millest on ilmunud DVD või Blu-ray plaat.

Terminite määratlused ümbermõtestatuna ekraniseeringuid käsitlevasse filmisemiootika konteksti on järgnevad:

- peritekst. Tähistab filmi ümbritsevaid, digitaalsel plaadil olevaid materjale.
- epitekst. Tähistab digitaalsest plaadist väljapoole jäävaid, meedia vahendusel ilmnevaid teateid (meediakajastus, pressitekstid, kommertskaup).

Peritekstiks loetakse tuletatavas analüüsimeetodis digitaalsel plaadil või sellega ühes komplektis olevate lisaplaatide ekstramaterjale (audiokommentaar, dokumentaalid, kustutatud stseenid, jne.). Peritekstiks ei loeta ekraniseeringu algus-, vahe- ja lõputiitrid. Tiitrite sissetoomine paratekstuaalsuse eritlusse oleks ebapraktiline tingituna asjaolust, et nende olemasolu filmides on elementaarne ning ei lisa väärtust ekraniseeringu üldisele analüüsile. Periteksti funktsiooniks on võimaldada analüüsi sisse tuua informatsioon ekraniseeringu valmimisprotsessist.

Epitekstiks loetakse tuletatavas analüüsimeetodis digitaalsest plaadist väljapoole jäävaid, meedia vahendusel ilmnevaid teateid. Epiteksti funktsiooniks on võimaldada analüüsi sisse tuua huvitavaid fakte ekraniseeringu valmimisprotsessist.

3.2.1. Paratekstuaalsuse definitsiooni tuletamine

Genette on paratekstuaalsust määratlenud kui suhet, mis seob tervikteksti selle paratekstiga (Genette 1997: 3). Käesoleva töö autor sõnastab selle määratluse ekraniseeringuid käsitlevasse filmisemiootilisse konteksti ümber järgnevalt: „paratekstuaalsus on suhe, mis seob ekraniseeringu (tervikteksti) selle paratekstiga“.

3.2.2. Paratekstuaalsuse konkretiseerimine

Paratekstuaalsuse kategooria edasi arendamisel sai läbi viidud järgnevad muudatused.

- Stami liitõlgenduses puudub paratekstuaalsuse struktuur. Kasutades allikana Genette'i raamatut „Paratexts“ (2001) sai tuletatavasse analüüsimeetodisse sisse toodud paratekstuaalsuse mõiste moodustavad terminid peritekst ja epitekst.
- Terminite peritekst ja epitekst sisse toomisega sai piiritletud tuletatava analüüsimeetodi ja bakalaureusetöö käsitlusala. Kui Genette'i järgi väljendub paratekstuaalsus raamatu meediumil, siis tuletatava analüüsimeetodi ja käesoleva töö fookus on digitaalsel plaadil.
- Lähtudes Genette'i algsest määratlusest sai tuletatud paratekstuaalsuse definitsioon ekraniseeringuid käsitlevas filmisemiootilises kontekstis.

3.3. Metatekstuaalsus

Meediumisiseses kontekstis on Stam metatekstuaalsust tõlgendanud filmidena, mis ilmnevad vastanditena traditsioonilistele žanrifilmidele (Stam 2005a: 212). See on interpretatsioon, mida arendatava analüüsimeetodi tuletamisse sisse ei tooda. Ekraniseering kui traditsiooniline žanrifilm ei vasta sellise tõlgenduse kriteeriumitele.

Meediumitevahelises kontekstis on Stam metatekstuaalsust käsitlenud detailsemalt kui mõiste tuletanud autor ise. Genette on küll esitanud metatekstuaalsuse definitsiooni ja illustreerinud seda näitega, kuid on jätnud täpsustamata määratluse sisu. Ta on märkinud, et metatekstuaalsust ei ole veel piisavalt uuritud ning on seda kirjeldanud kui kriitikast lähtuvat suhet, kus üks tekst kommenteerib teist teksti ilma et peaks sellele otseselt viitama või seda isegi nimeliselt mainima (Genette 1997: 4).

Aspektid, mida Genette on määratluses kirjeldanud otsese viitamise ja nimeliselt mainimisena on Stam koos selgitusega ümber mõtestanud vastavalt kriitikast lähtuva ja hajusa suhtena. Kriitikast lähtuv suhe viitab ekraniseeringutele, mis kritiseerivad või

väljendavad vastandlikkust allikaks oleva romaani või seda eelnevalt ekraniseerinud filmitegijate suunas. Hajus suhe viitab ekraniseeringutele, mille seos allikaks oleva romaani, kirjandusžanri või kirjandusega üldiselt on konstateerimata. (Stam 2005b 28–30)

Metatekstuaalse kategooria kirjeldamisel meediumitevahelises kontekstis on Stam kriitikast lähtuva ja hajusa suhte aspektidele juurde lisanud kolmanda – „tähistamata ekraniseeringud“. Stam ei ole pidanud vajalikuks selle kohta määratlust esitada ning nabi kirjeldusega näidete põhjal võiks seda mõista kui aspekti, mis viitab nagu nimetuski ütleb – tähistamata ekraniseeringutele.

Tuletatav analüüsimetod on võimalikult efektiivse analüüsi läbi viimise eesmärgil mõeldud vaid selliste ekraniseeringute uurimiseks, mille seosed allikaks oleva romaaniga on konkreetsed. Sellest tulenevalt jäetakse kolmest eelnimetatud aspektist analüüsimetodi tuletamisel välja „tähistamata ekraniseeringute“ mõiste.

Genette on raamatus „Palimpsests“ rõhutanud, et transtekstuaalsuse kategooriate analüüsimisel tuleks neid mõista üksteisega põimuvatena, seoseid omavatena. Ta on põimumisest toonud näiteid ning ühena nende seas lause „this book is a novel“. See on lause, mis võib tema sõnul olla ühtaegu nii paratekstuaalne, metatekstuaalne kui ka arhitektuaalne. Paratekstuaalselt viitav metatekstuaalne lause, mis väljendab raamatu arhitektuaalset liigendust. (Genette 1997: 7–8) Sellest tulenevalt luuakse tuletatava analüüsimetodi metatekstuaalsuse kategooria alla kolmas aspekt, mis hakkab kandma nimetust „viiteline suhe“. Selline aspekt hakkab tähistama metakeelelist kommentaari, mis viitab romaani tunnustamisele ekraniseeringu allikana (nt. „based upon a novel by ...“). Vajadus aspekti lisamiseks tuleneb võimalikest raskustest ekraniseeringu analüüsimisel metatekstuaalsuse kategooria kontekstis. Uuritav ekraniseering ei pruugi olla allikaks oleva romaaniga ei kriitkalt lähtuvas ega hajusas suhtes. Viiteline suhe lihtsustab uuritava ekraniseeringu analüüsimist.

3.3.1. Metatekstuaalsuse definitsiooni tuletamine

Genette on metatekstuaalsust kirjeldanud kui suhet, kus üks tekst kommenteerib teist teksti ilma et peaks sellele otseselt viitama või seda isegi nimeliselt mainima (Genette 1997: 4). Käesoleva töö autor sõnastab selle määratluse ekraniseeringuid käsitlevasse

filmisemiootilisse konteksti ümber järgnevalt: „metatekstuaalsus on suhe, kus ekraniseering kommenteerib allikaks olevat romaani või varasemat ekraniseeringut ilma et peaks sellele otseselt viitama või seda isegi nimeliselt mainima“.

Tuletatud definitsioonis on asendatud Genette'i kasutatud mõiste „tekst“ mõistetega „ekraniseering“ ja „allikaks olev romaan“. Mõistete sissetoomine on vajalik tingituna nii tuletatava analüüsimeetodi käsitusala kui ka Stami meediumitevahelises kontekstis esitatud metatekstuaalsuse näidetest.

3.3.2. Metatekstuaalsuse konkretiseerimine

Metatekstuaalsuse kategooria edasi arendamisel sai läbi viidud järgnevad muudatused.

- Sai välistatud võimalus kasutada analüüsimeetodi tuletamisel Stami poolt meediumisiseses kontekstis esitatud tõlgendust, mille järgi kuuluvad metatekstuaalsuse alla filmid, mis ilmnevad vastanditena traditsioonilistele žanrifilmidele. Ekraniseering kui traditsiooniline žanrifilm ei vasta sellise tõlgenduse kriteeriumitele.
- Kontrollides nende rakenduslikkust ekraniseeringute analüüsimisel sai tuletatava analüüsimeetodi jaoks üle vaadatud Stami poolt meediumitevahelises kontekstis välja pakutud metatekstuaalsuse aspektid „kriitikast lähtuv suhe“ ja „hajus suhe“. Mõlemad aspektid tuuakse muutmata kujul sisse tuletatavasse analüüsimeetodisse.
- Sai välistatud võimalus kasutada analüüsimeetodi tuletamisel Stami poolt meediumitevahelises kontekstis käsitletud metatekstuaalsuse kolmandat aspekti „tähistamata ekraniseeringud“. Selle asemel tuuakse analüüsimeetodisse sisse käesoleva töö autori poolt tuletatud „viiteline suhe“. See on aspekt, mis tähistab metakeelelist kommentaari romaani tunnustamisest ekraniseeringu allikana.
- Lähtudes Genette'i algsest määratlusest sai tuletatud metatekstuaalsuse definitsioon ekraniseeringuid käsitlevas filmisemiootilises kontekstis.

3.4. Hüpertekstuaalsus

Genette on raamatus „Palimpsests“ (1997[1982]) esitanud hüpertekstuaalsust kokkuvõtva tabeli (tabel 1), milles esile toodud praktikad tähistavad otsese- (transformatsioon – paroodia, travestia, transponeering) ja kaudse (imitatsioon – pastišš, karikatuur, võltsing) transformatsiooni ilminguid (Genette 1997: 28).

Moodus	<u>Mänguline</u>	<u>Satiiriline</u>	<u>Tõsine</u>
Suhe			
<u>Transformatsioon</u>	Paroodia	Travestia	Transponeering
<u>Imitatsioon</u>	Pastišš	Karikatuur	Võltsing

Tabel 1. Hüpertekstuaalsete praktikate tabel (Genette 1997: 28).

Stam on tabelis välja toodud ilmingutest käsitletud vaid transformatsiooni alla kuuluvaid praktikaid. Erinevalt Genette'ist ei ole ta pidanud vajalikuks süvitsi uurida praktikate täpsemat struktuuri ning on transformatsiooni alla kuuluvatest ilmingutest esitanud vaid üldistavad, filmilised näited.

Kuuest tabelis välja toodud praktikast on vaieldamatult olulisim „transponeering“, mille uurimisele on Genette pühendanud raamatu kogumahust pool. Transponeering on Genette'i järgi narratiivi sisu muutva ülekandmise funktsiooniga praktika, mis jaguneb transformatsioonilisteks protseduurideks, mille koostoimel kujuneb hüpertekst. Protseduurid ei moodusta hierarhilist taksonoomiat ning toimivad alati mitmeti koos. (Genette 1997: 213)

Genette on protseduurid jaotanud kahte gruppi – formaalsed ja temaatilised. Formaalsed protseduurid on operatsioonid, mis mõjutavad hüpotekstis esinevat tähendust ülekantuna hüperteksti juhuslikult/mittesihilikult. Teemaatilised protseduurid on operatsioonid, mis muudavad hüpotekstis esinevat tähendust ülekantuna hüperteksti eesmärgiliselt. (Genette 1997: 213–214)

Transponeerivate protseduuride jagunemine (Genette 1997: 214–376, vt. selgitusi altpoolt).

- Formaalsed protseduurid (Samas, 214–293):
 - tõlkimine (*translation*), värsistamine (*versification*), proosastamine (*prosification*), transmeetrumistamine (*transmetrification*), transstiliseerimine (*transtylization*);
 - kvantitatiivsed protseduurid (lühendavad ja pikendavad): eemaldamine (*excision*), sisutihendamine (*concision*), kondenseerimine (*condensation*), laiendamine (*extension*), edasiarendamine (*expansion*); amplifitseerimine (*amplification*);
 - **transmodaliseerimine** (*transmodalization*): intermodaalne (*intermodal*) ja intramodaalne (*intramodal*) transmodaliseerimine.
- Teemaatilised protseduurid (Samas, 294–376):
 - semantilised transformatsioonid (*semantic transformations*): diegeetiline transponeerimine (*diegetic transposition*), transseksualiseerimine (*transsexuation*), pragmaatiline transponeerimine (*pragmatical transposition*);
 - transmotiveerimine: motiveerimine (*motivation*), demotiveerimine (*demotivation*);
 - transvalveerimine: revalveerimine (*revaluation*), devalveerimine (*devaluation*).

Esitatud loetelus on teiste transponeerivate operatsioonide seas rasvaselt esile toodud protseduur nimetusega transmodaliseerimine. Protseduur, mis Genette'i järgi tähistab igasugust muutust hüpoteksti esitusviisis. See on muutus fiktsionaalse teose esitusviisis narratiivsel või dramaatilisel tasandil ning jaguneb intermodaalseks- ja intramodaalseks transmodaliseerimiseks. Intermodaalne transmodaliseerimine tähistab esitusviisi vahetust, intramodaalne muutusi konkreetse esitusviisi sees. (Genette 1997: 277)

Bakalaureusetöö raames on oluline pöörata tähelepanu just intermodaalsele transmodaliseerimisele. See on protseduur, mis Genette'i järgi võib muuta hüpoteeksti esitusviisi narratiivsest dramaatiliseks (dramatiseerimine) ja dramaatilisest narratiivseks (narrativiseerimine). Dramatiseerimise ühe näitena on ta esitanud populaarsete romaanide dramaatilise adapteerimise, mis tema sõnul on tänapäeval suuremas osas filmilised. (Samas, 277–278) Antud näite all on ta silmas pidanud ekraniseeringuid ning sellest tulenevalt on intermodaalne transmodaliseerimine käesolevas töös hüpertextuaalsuse arendamise nurgakiviks ekraniseeringud käsitlevas filmisemiootilises kontekstis. Pidades silmas eespool välja toodud ülestäheldust, et transponeerivad protseduurid toimivad alati mitmeti koos ning ei moodusta hierarhilist taksonoomiat, võimaldab transmodaliseerimine vaikimisi üle võtta Genette'i transponeeringuga seotud mõisted ning kanda need vastavalt sobivusele üle tuletatavasse ekraniseeringuid käsitlevasse analüüsimeetodisse.

Intermodaalne transmodaliseerimine ja selle all esitatud näide ekraniseeringutest on ühtlasi ka põhjuseks miks käesolevas töös tuletatava analüüsimeetodi rakendamine on piiritletud romaanide põhjal valminud filmide analüüsimisega.

3.4.1. Transponeerivad protseduurid

Järgnevates alapeatükkides võetakse vaatluse alla viimases loetelus esitatud transponeerivad protseduurid. Esitamisele tuleb iga protseduuri definitsioon ning analüüs selle võimalikust rakendamisevõimalusest osana tuletatavas filmisemiootilises analüüsimeetodis. Analüüs lähtub kirjanduses kasutatavate protseduuride sobivusest ekraniseeringutel rakendamiseks ning sobivuse kontrollimiseks kasutatakse filmilisi näiteid. Analüüsi tulemusena sorteeritakse loetelust välja ekraniseeringute analüüsimiseks rakenduslikud protseduurid, mis kantakse üle tuletatavasse analüüsimeetodisse. Mitterakenduslikud või haruldasemad protseduurid, mida üle ei kanta, jäetakse välja tingituna nende vähesest rakenduslikust väärtusest romaanide ekraniseeringute analüüsimisel.

Keerulisemate protseduuride täpsemaks selgitamiseks on analüüsis kasutatud Genette'i esitatud näiteid nende rakendamisest. Filmilised näited pärinevad suuremas osas

John C. Tibbettsi ja James M. Welshi toimetatud raamatust „The Encyclopedia of Novels Into Film“ (2005[1998]), millele edaspidiselt on töös viidatud lühendiga TENIF.

3.4.1.1. Formaalsed protseduurid

Tõlkimine

Tõlkimine on teksti transponeerimine ühest keelest teise (Genette 1997: 214).

Tõlkimine on protseduur, mis on rakendatav ekraniseeringutel. Selle näidetena võib tuua Alexandre Dumas' romaani „Les trois mousquetaires“ (1844) erinevad filmiversioonid. Steven Lloyd on ekraniseeringute entsüklopeedias „TENIF“ analüüsinud Dumas' romaani tuntumaid filmiversioone, millest suurem osa on valmistatud Ameerika Ühendriikides ning suunatud eeskätt inglise keelt kõnelevale publikule (Lloyd 2005: 449–452).

Värsistamine

Genette ei ole kõnealusest protseduurist otseselt definitsiooni esitanud, kuid lähtudes tema poolt toodud näitest, mille järgi surma mõistetud Sokrates veetis oma viimased päevad kirjanik Aisopose lugusid värsistades (Genette 1997: 218), võib selgesti tuletada antud mõiste määratluse – värsistamine on hüpoteeksti värsistamine hüpertekstiks.

Värsistamine on protseduur, mis ei ole rakendatav ekraniseeringutel.

Proosastamine

Genette ei ole kõnealusest protseduurist otseselt definitsiooni esitanud, kuid on toonud näited (1997: 219–225), mille järgi võib proosastamist määratleda kui hüpoteeksti tõlkimist proosale omasesse vormi.

Proosastamine on protseduur, mis ei ole rakendatav ekraniseeringutel.

Transmeetrumistamine

Transmeetrumistamine ehk meetrumi muutmine on poemi transponeerimine ühest meetrumist teise (Genette 1997: 225).

Transmeetrumistamine on protseduur, mis ei ole rakendatav ekraniseeringutel.

Transstiliseerimine

Transstiliseerimine on stilistiline ümberkirjutamine (Genette 1997: 226). See on Genette 'i järgi protseduur, mille funktsiooniks on stiilimuutus. Ta on toonud näite Mary Summeri teose „Contes et légendes de l' Inde ancienne“ (1878) näol. Modell Méry Laurent palus luuletaja Stéphane Mallarmé ümber töödelda Summeri teoses sisalduvad lood. Mallarmé valis lugudest välja parimad ning kirjutas need ümber talle omases stiilis. (Samas, 226–227)

Transstiliseerimine on protseduur, mis on rakendatav ekraniseeringutel. Filmi aluseks oleva romaani võib küll olla kirjutanud kirjanik, kuid visuaalse teosena toob selle ekraanile siiski lavastaja. Sõltuvalt režissöörist võib juhtuda, et kui lavastajal on välja kujunenud teatud „käekiri“ on ekraniseering üles võetud talle omases stiilis. Selle näitena võib tuua Irvine Welshi romaani „Trainspotting“ (1993) samanimelise ekraniseeringu (1996). Philip Simpson on ekraniseeringute entsüklopeedias „TENIF“ täheldanud, et kriitikud on kiitnud režissöör Danny Boyle kinematograafilist stiili kirjanik Welshi romaani ekraniseerimisel (Simpson 2005: 460).

Kvantitatiivsed protseduurid

Genette on märkinud, et tekstile (nii kirjanduslikule kui ka mittekirjanduslikule) on omased kaks vastandlikku transformatsiooni – lühendamine (*reduction*) ja pikendamine (*augmentation*) (Genette 1997: 228).

Lühendamine – eemaldamine

Eemaldamine on protseduur teksti lühendamiseks, mis esineb järgnevides vormides (Genette 1997: 229–235):

- Amputeerimine (*amputation*). Amputeerimine on eemaldamine, mis võib ilmnedas ulatusliku või osalisena (Samas, 229–230). Näitena on Genette toonud Daniel Defoe romaani „Robinson Crusoe“ (1719) hilisemad, lastesõbralikud ümberkirjutused, millest on välja jäetud Crusoe seiklused enne laevahukku ja pärast saarelt lahkumist. (Samas, 229–230)
- Enesealgatuslik eemaldamine (*self-excision*). Enesealgatuslik eemaldamine on teksti eemaldamine autori enese poolt (Samas, 231). Näitena on Genette esitanud poet Paul Claudeli näidendi „Le soulier de satin“ (1943). Algselt 1929. aastal ilmunud näidend oli 286 lehekülge pikk. Neliteist aastat hiljem tõi Claudel näidendi lavale, kuid oli selleks ajaks lühendanud selle 162 lehekülje peale. (Samas, 231–232)
- Ebasünda kärpimine (*expurgation*). Ebasünda kärpimine on eemaldamine, mille funktsiooniks on tekstist välja jätta kõik, mis võib negatiivselt mõjutada noore lugejaskonna süütust – näiteks seksiga seotud teemad (Samas, 234–235).
- Enesealgatuslik ebasünda kärpimine (*self-expurgation*). Enesealgatuslik ebasünda kärpimine on eemaldamine, milles autor eemaldab enese kirjutatud tekstist ebasündsad kohad (Samas, 235).

Eemaldamine on protseduur, mis on rakendatav ekraniseeringutel.

Näitena amputeerimisest võib tuua William Wyleri filmi „Carrie“ (1952). Kathleen Fitzpatrick on ekraniseeringute entsüklopeedias „TENIF“ tähendanud, et kirjanik Theodore Dreiseri romaani „Sister Carrie“ (1900) ekraniseeringust on filmi produtsentide eestvedamisel välja jäetud raamatus esinenud katkendid ühe peategelase enesetapuga kulmineeruvast allakäigust (Fitzpatrick 2005: 413).

Näitena ebasünda kärpimisest võib tuua Suzanne Collinsi romaani „The Hunger Games“ (2008) samanimelise ekraniseeringu (2012). Rohkem kui kaks aastat tagasi

(14.03.2012) leidis Briti päevalehe *The Guardian* veebiväljaandes kajastust uudis, et noortele suunatud ekraniseering „The Hunger Games“ peab potentsiaalse sihtgrupi laiendamiseks läbima kuni seitsme sekundi pikkuse kärpe, eemaldades filmist liialt vägivaldsed kohad (Child 2012).

Lühendamine – sisutihendamine

Sisutihendamine on protseduur, mille funktsiooniks on kokkuvõtlik lühendamine ilma temaatilise kärpimiseta (Genette 1997: 235). Genette'i sõnul võib seda kirjeldada kui lausete seeriat, mille iga lause on kokkuvõtte ühest hüpoteeksti lausest (Samas, 238).

Sisutihendamine on protseduur, mis ei ole rakendatav ekraniseeringutel.

Lühendamine – kondenseerimine

Genette ei ole kõnealuselt protseduurist otseselt definitsiooni esitanud, kuid on märkinud, et tegemist on lühendamisega, mis võib esineda didaktilise (*summary*)- või narratiivipõhise (*digest*) kokkuvõttena (Genette 1997: 237–245).

Didaktiline kokkuvõtte on Genette'i järgi kokkuvõtte, millel on kaks funktsiooni – ekstrakirjanduslik (*extraliterary*) ja metakirjanduslik (*metaliterary*). Esimesest on ta näitena toonud administratiivsed sisukokkuvõtted, teisest entsüklopeediates esinevad kirjandusteoste kokkuvõtted ning üldiselt kirjanduskriitika diskursuse alla kuuluvad kirjandusteoste kokkuvõtted. (Samas, 238–239)

Narratiivipõhine kokkuvõtte on Genette'i järgi kokkuvõtte, milles on lühidalt ümber jutustatud selle aluseks olev hüpoteekst. Ümberjutustus on kirjutatud viisil, mis erinevalt didaktilisest kokkuvõttest ei sisalda viiteid selle aluseks olevale hüpoteekstile. (Samas, 241) Näitena on ta toonud Charles ja Mary Lambi raamatu „The Adventures of Ulysses“ (1808), mis on sisukokkuvõtte Homerose eeposest „Odyssey“ (Samas, 246).

Kondenseerimine on protseduur, mis ei ole rakendatav ekraniseeringutel.

Pikendamine – laiendamine

Laiendamine on teksti pikendamine ulatusliku lisanduse (episoodid, karakterid) vormis (Genette 1997: 254–255). Genette on näitena toonud seitsmeteistkümnenda ja kaheksateistkümnenda sajandi neoklassikalised näidendid. Ühena teiste seas on ta käsitletud Voltaire'i ümbertöötlust näitekirjanik Sophoklese värsstragöödiast „Oedipus Rex“. Genette on täheldanud, et Voltaire lisas Sophoklese loole juurde karakteri nimega Philoctetes, kangelase väljastpoolt loo üldist tegevustikku. (Samas, 255–256)

Laiendamine on protseduur, mis on rakendatav ekraniseeringutel.

Protseduuri tutvustamisel on Genette täheldanud, et nii nagu „lühendamine“, kujutab ka „pikendamine“ enesest transformatsiooni, mis hõlmab algse hüpoteeksti märkimisväärsset (ulatuslikku) muutmist (Samas, 254). Kuid erinevalt „lühendamise“ (täpsemalt, „eemaldamise“ alla kuuluva amputeerimise) kirjeldamisest, ei ole ta „pikendamisest“ (täpsemalt, „pikendamise“ alla kuuluvast laiendamisest) kõneldes maininud teksti osalist muutmist. Elementaarne loogika ütleb, et kui teksti osaline muutmine on rakendatav eemaldamisel, siis peaks see olema rakendatav ka selle vastandil, laiendamisel. Vähemasti ekraniseeringute kontekstis kinnitavad seda tähelepanekut järgnevalt esitatud näited episoodide ja karakterite lisamisest.

Episoodi lisamise näitena võib tuua kirjanik Boris Pasternaki romaani „Doktor Živago“ (1957) samanimelise ekraniseeringu (1965). Julia Listengarten on ekraniseeringute entsüklopeedias „TENIF“ toonud välja, et lavastaja David Lean on filmi lisanud raamatuvälised stseenid, mis kujutavad peategelaste Juri ja Lara esmakordset ja viimast kohtumist (Listengarten 2005: 102).

Karakterite lisamise näitena võib tuua kirjanik Robert Louis Stevensoni romaani „The Body Snatcher“ (1884) samanimelise ekraniseeringu (1945). Tony Williams on ekraniseeringute entsüklopeedias „TENIF“ märkinud, et Stevensoni romaani ekraanile toomiseks on kõnealust õuduslugu mõnevõrra muudetud – juurde on lisatud erinevaid karaktereid (Meg, proua Marsh, Georgina ja Josef) (Williams 2005: 36).

Pikendamine – edasiarendamine

Edasiarendamine on teksti stilistiline laiendamine (Genette 1997: 260). Genette'i järgi võib seda kirjeldada kui „sisutihendamise“ vastandit. See on iga hüpotektis esineva lause pikkuse kahe- või kolmekordistamine. (Samas, 260)

Edasiarendamine on protseduur, mis ei ole rakendatav ekraniseeringutel.

Pikendamine – amplifitseerimine

Amplifitseerimine on protseduur, mis tekib pikendamise operatsioonide, temaatilise „laiendamise“ ja stilistilise „edasiarendamise“ sünteesina (Genette 1997: 262). Täpsemat definitsiooni ei ole Genette sellest protseduurist esitanud. Näitena on ta toonud kirjanik Thomas Manni romaani „Joseph und seine Brüder“ (1943), teose, mis amplifitseerib 26 lehekülje pikkuse Piibelliku hüpotekti ümber romaaniks pikkusega 1600 lehekülge (Samas, 265).

Amplifitseerimine on protseduur, mis on rakendatav ekraniseeringutel. Genette ei ole seda otseselt välja öelnud, ent amplifitseerimise funktsiooniks on hüpotekti edasiarendamine viisil, mis täidaks selles esinevaid lünke. Seda asjaolu kinnitab ka Graham Alleni tõlgendus transtekstuaalsusest raamatus „Intertextuality“ (2000). Hüpertekstuaalsuse üle arutledes on autor amplifitseerimise filmilise näitena esitanud animafilmi „Prince of Egypt“ (1998), mis tema järgi amplifitseerib Piibellikus narratiivis esinevaid lünke. Ta on täheldanud, et Moosese elu ja heebrealaste põgenemist Egiptuse vangipõlvest kujutav film amplifitseerib võimalust, mis Exodusest on välja jäänud – Mooses võis olla mõjutatud Egiptuse kultuurist. Piiblis on kirjeldatud kuidas Mooses leiti imikuna Vaarao tütre poolt, kuidas ta anti edasi teenijannale ja kuidas ta jõudis meheikka. Animafilm keskendub narratiivile, mille järgi kasvas Mooses üles Vaarao ja tema naise käe all, integreerus Egiptuse sotsiaalellu ning mässas oma isa, venna ja kogu Egiptuse kultuuri vastu. (Allen 2006[2000]: 110)

3.4.1.2. Teemaatilised protseduurid

Diegeetiline transponeerimine

Diegeetiline transponeerimine ehk transdiegetiseerimine on protseduur, mis tähistab muutusi diegeesis (Genette 1997: 294–296). Diegeesi on Genette määratlenud kui narratiivi aegruumilist maailma, milles leiab aset loo tegevustik (Samas, 294–295).

Transdiegetiseerimine tähistab Genette'i järgi hüpoteeksti tegevustiku ümber asetamist teise ajastusse või asukohta (või mõlemat koos). See on protseduur, mis jaguneb homodiegeetiliseks ja heterodiegeetiliseks transdiegetiseerimiseks. Homodiegeetiline transdiegetiseerimine on transformatsioon, milles vaatamata keskkonna muutmisele on säilitatud loo tegelaste identiteedid: nende nimed, rahvus, sugu, perekondlik taust, jne. Heterodiegeetiline transdiegetiseerimine on transformatsioon, milles koos keskkonna vahetamisega on muudetud ka karakterite identiteete. (Samas, 296–297)

Transdiegetiseerimise alla kuulub ka transseksualiseerimine. See on Genette'i järgi protseduur, mis tähistab muutust karakteri soos (Samas, 298).

Transdiegetiseerimine on protseduur, mis on rakendatav ekraniseeringutel.

Homodiegeetilise transdiegetiseerimise näitena võib tuua Michael Almereyda filmi „Hamlet“ (2000). See on William Shakespeare'i samanimelise tragöödia ekraniseering, mille tegevustik on Taani kuningriigist ümber asetatud tänapäevasesse New Yorki. Vabakutseline kirjanik Chris Barsanti on raamatus „Filmology“ (2011) teose filmiversiooni kirjeldanud kui modernistlikku trendiinimese kesket ekraniseeringut. Tegevustik keerleb endiselt Taani ümber, kuid sedakorda ettevõtte näol. Denmarki korporatsiooni juht tapetakse ning koju naasnud Hamlet alustab oma isa mõrva uurimist. Tema peamiseks kahtlusaluseks osutub ta onu Claudius, kes pärast venna surma võtab üle nii koha noorsandi ema kõrval kui ka koha korporatsiooni juhina. (Barsanti 2011: 113)

Heterodiegeetilise transdiegetiseerimise näitena võib tuua Alfonso Cuaróni filmi „Great Expectations“ (1998). See on Charles Dickensi samanimelise romaani (1861) ekraniseering, mida analüüsid on John C. Tibbetts ekraniseeringute entsüklopeedias „TENIF“ täheldanud, et kuigi tegevustik on suuremas osas jäänud samaks, on muudetud karakterite identiteete. Ekraniseeringus, milles romaani tegevustik on ümber asetatud üheksateistkümnenda sajandi Londonist tänapäeva New Yorki on uue ilme saanud

peategelane Philip Pirrip (nüüd Finnegan Bell), tema õemees Joe Gargery (nüüd Joe Coleman), vang Magwitch (nüüd Walter Lustig) ja Miss Havisham (nüüd Nora Dinsmoor). (Tibbetts 2005: 164–166)

Transseksualiseerimise näitena võib tuua kirjanik Ian Flemingu esimese Bondi romaani (1953) ekraniseeringu „Casino Royale“ (2006). Filmižurnaal „Total Film“ veebiväljaandes on ajakirjanik Gem Seddon järjestikku reastanud tema hinnangul 50 parimat ekraniseeringut. Ühe valikuna teiste seas on ta esitanud eelnevalt näitena toodud kõnealuse filmi, olles märkinud et suurim erinevus romaani ja ekraniseeringu vahel on asjaolu, et MI6 salateenistuse juht M on erinevalt kirjanduslikust allikast linateoses naiseks muudetud. (Seddon 2014)

Pragmaatiline transponeerimine

Pragmaatiline transponeerimine ehk transpragmatiseerimine on protseduur, mis tähistab muutusi loos esitatud tegevuses (Genette 1997: 311–312). See on Genette'i järgi transdiegetiseerimise vältimatu tagajärg, mis kaasneb loo tegevustiku transponeerimisega modernsesse keskkonda (nt. loo kaasajastamisel muudetakse pistoda torge püstolilasuks) (Samas, 311).

Genette on rõhutanud, et transpragmatiseerimine esineb harva isoleeritult, st. olemata transdiegetiseerimise tagajärjeks. Autor võib küll hüpotekstis kirjeldatud tegevusi hüpertekstis muuta vastavalt oma eelistustele, kuid tavaliselt eeldab selline muutus põhjust või eesmärki (nt. hüpotekstis esinevate vigade parandamine). (Samas, 311–312)

Transpragmatiseerimine on protseduur, mis on rakendatav ekraniseeringutel. Selle näitena võib tuua Mario Puzo romaani „The Godfather“ (1969) samanimelise ekraniseeringu (1972). Filmi režissöör Francis Ford Coppola on ekraniseeringu 2008. aastal ilmunud eriväljaande DVD-le lisatud audiokommentaaris kirjeldanud maailmakuulsa filmi valmimise protsessi. Ta on kirjeldanud kurikuulsat „hobuse pea“ stseeni ning toonud esile ühe peamise erinevuse romaani ja selle ekraniseeringu vahel. Romanis leiab karakter nimega Woltz süngist tõustes voodiposti kohalt hobuse pea. Filmis avastab karakter hobuse pea voodi jalutsilt, maetuna linade alla. Coppola on tunnistanud, et viis muutuse sisse eesmärgiga luua stseeni rohkem pinget, mis väljendub

karakteri ärkamises ning avastamises et teda ümbritsev veri ei pärine temast, vaid talle südamelähedase hobuse mahalõigatud peast.⁸ (Coppola 2008: 31:40–32:40)

Esitatud näide on näide transpigmatisatsioonist isoleeritud kujul.

Transpigmatisatsioon

Transpigmatisatsioon on protseduur, mis tähistab hüpotekstis esitatud motiivi asendamist uue motiiviga hüpotekstis (Genette 1997: 324–325). See jaguneb kaheks – motiveerimiseks ja demotiveerimiseks. Motiveerimine tähistab hüpotekstis motiivi esitamist, mida hüpotekstis pole antud. Demotiveerimine tähistab hüpotekstis esitatud motiivi välja jätmist hüpotekstist. (Samas, 324–325)

Transpigmatisatsioon on protseduur, mis on rakendatav ekraniseeringutel.

Motiveerimise näitena võib tuua Edward Morgan Forsteri romaani „Maurice“ (1971) samanimelise ekraniseeringu (1987). Edward T. Jones on ekraniseeringute entsüklopeedias „TENIF“ märkinud, et režissöör James Ivory on kirjandusteose ekraniseerimisel selle sisu täiendanud, andes ühele karakterile motiivi, mida romaanis pole talle omistatud – põhjuse tahta olla heteroseksuaalne. Clive on omasooihar karakter, kes hirmutatuna õnnetust vahejuhtumist, mille käigus arreteeriti tema avalikult homoseksuaalsust praktiseerinud kursusekaaslane, otsustab edaspidiselt varjata oma soolist orientatsiooni. (Jones 2005: 291)

Demotiveerimise näitena võib tuua Victor Hugo romaani „Les Misérables“ (1862) samanimelise ekraniseeringu (1998). Claire-Antoinette Lindenlaub ja John C. Tibbetts on ekraniseeringute entsüklopeedias „TENIF“ täheldanud, et romaani filmiversioonist on välja jäänud karakter Javerti kinnisidee motiiv – tema isa surm (Lindenlaub, Tibbetts 2005: 297).

⁸ „Interesting about the horse’s head scene, that was, at that time, a very, very famous scene in the book. And the way it’s described in the book, Woltz wakes up and he looks, and the horse’s head is there on the bedpost. And I just felt it would be more horrible not to just have the horse there, but that he feels something wet in his bed and he turns down the sheets and sees blood. And at first he thinks, my God, it could be me, maybe I’ve been stabbed, or something. And as he pulls the sheet, he sees the horse’s head right under the covers. So, it’s quite different than in the book, in the film. It’s maybe more effective. I’m not sure. I think that moment of doubt, that maybe it was his own wound bleeding, maybe contributed to the horror.“ (Coppola 2008: 31:40–32:40)

Transvalveerimine

Transvalveerimine on Genette'i järgi otseselt või kaudselt karakteri tegevustele (k.a. suhtumine ja tunded) väärtuste omistamine, nende ümbermõtestamine. See jaguneb kaheks – revalveerimiseks ja devalveerimiseks. (Genette 1997: 343) Revalveerimine tähistab hüpertextis karakteri senise väärtussüsteemi positiivsemaks muutmist (Samas, 343). Devalveerimist ei ole Genette määratlenud. Seda käsitlevas peatükis on ta täheldanud, et see on vastanduv revalveerimisele (Samas, 354). Seega võib elementaarse loogika põhjal tuletada selle definitsiooni – devalveerimine on protseduur, mis tähistab hüpertextis karakteri senise väärtussüsteemi negatiivsemaks muutmist.

Transvalveerimine on protseduur, mis on rakendatav ekraniseeringutel.

Revalveerimise ja devalveerimise näidetena võib tuua karakteri väärtuste muutmise Ian Flemingu romaani „Casino Royale“ (1953) samanimelises ekraniseeringus (2006). Briti Salateenistuse spioon James Bond on romaanis ahelsuitsetaja. Ekraniseeringus ta ei suitseta (revalveerimine). Romaanis ei tapa Bond ühtegi inimest. Ekraniseeringus tapab salaagent rohkem kui kümme vastasleeri meest (devalveerimine).

3.4.2. Struktuuri ümbermõtestamine

3.4.2.1. Rakenduslikud protseduurid ja nende definitsioonid

Järgnevalt on välja toodud eelnevalt käsitletud protseduurid, mida on võimalik rakendada ekraniseeringute analüüsimiseks. Definitsioonid on ümber sõnastatud, eesmärgiga sobitada need filmisemiootikale omasesse konteksti.

Formaalsed protseduurid:

- tõlkimine. Tõlkimine on teksti transponeerimine ühest keelest teise (Genette 1997: 214). Ümbersõnastus: tõlkimine on protseduur, mis tähistab romaani interlingvistilist transponeerimist ekraniseeringuks.

- transstiliseerimine. Transstiliseerimine on stilistiline ümberkirjutamine (Samas, 226). Ümbersõnastus: transstiliseerimine on protseduur, mis tähistab romaani ekraniseerimisel teosele omase stiili muutmist või täiendamist filmi lavastaja poolt.
- lühendamine – eemaldamine. Eemaldamine on protseduur teksti lühendamiseks, mis esineb järgnevates vormides – amputeerimine, enesealgatuslik eemaldamine, ebasünda kärpimine ja enesealgatuslik ebasünda kärpimine (Samas, 229–235). Ümbersõnastus: eemaldamine on protseduur, mis tähistab romaani ekraniseerimisel teose teatud katkendite välja jätmist. See võib esineda järgnevates vormides – amputeerimine, enesealgatuslik eemaldamine, ebasünda kärpimine ja enesealgatuslik ebasünda kärpimine.
 - Amputeerimine on eemaldamine, mis võib ilmneda ulatusliku või osalisena (Samas, 229–230). Ümbersõnastus: amputeerimine on protseduur, mis tähistab romaani ekraniseerimisel teosest teatud peatükkide, episoodide (ja karakterite) osalist või ulatuslikku välja jätmist.
 - Enesealgatuslik eemaldamine on teksti eemaldamine autori enese poolt (Samas, 231). Ümbersõnastus: enesealgatuslik eemaldamine on protseduur, mis tähistab romaani ekraniseerimisel teose teatud katkendite välja jätmist filmist, mille on kirjutanud ja lavastanud üks ja sama isik.
 - Ebasünda kärpimine on eemaldamine, mille funktsiooniks on tekstist välja jätta kõik, mis võib negatiivselt mõjutada noore lugejaskonna süütust – näiteks seksiga seotud teemad (Samas, 234–235). Ümbersõnastus: ebasünda kärpimine on protseduur, mis tähistab romaani ekraniseerimisel teoses esinevate sündsusetute katkendite välja jätmist.
 - Enesealgatuslik ebasünda kärpimine on eemaldamine, milles autor eemaldab enese kirjutatud tekstist ebasündsad kohad (Samas, 235). Ümbersõnastus: enesealgatuslik ebasünda kärpimine on protseduur, mis tähistab romaani ekraniseerimisel teoses esinevate sündsusetute katkendite välja jätmist filmist, mille on kirjutanud ja lavastanud üks ja sama isik.

- pikendamine – laiendamine. Laiendamine on teksti pikendamine ulatusliku lisanduse (episoodid, karakterid) vormis (Samas, 254–255). Ümbersõnastus: laiendamine on protseduur, mis tähistab romaani ekraniseerimisel allikaks oleva teose sisu osalist või ulatuslikku täiendamist. Täiendamine leiab aset episoodide või karakterite lisamise näol.
- pikendamine – amplifitseerimine. Amplifitseerimine on protseduur, mis tekib pikendamise operatsioonide, temaatilise „laiendamise“ ja stilistilise „edasiarendamise“ sünteesina (Samas, 262). Ümbersõnastus: amplifitseerimine on protseduur, mis tähistab romaani ekraniseerimisel teose sisu edasi arendamist viisil, mis täidab selles esinevaid lünke.

Temaatilised protseduurid:

- transdiegetiseerimine. Diegeetiline transponeerimine ehk transdiegetiseerimine tähistab hüpoteeksti tegevustiku ümber asetamist teise ajastusse või asukohta (või mõlemat koos). See on protseduur, mis jaguneb homodiegeetiliseks ja heterodiegeetiliseks transdiegetiseerimiseks. (Genette 1997: 296–297) Ümbersõnastus: transdiegetiseerimine on protseduur, mis tähistab romaani ekraniseerimisel teose tegevustiku transponeerimist teise ajastusse või/ja asukohta. See jaguneb homodiegeetiliseks transdiegetiseerimiseks, heterodiegeetiliseks transdiegetiseerimiseks ja transseksualiseerimiseks.
 - Homodiegeetiline transdiegetiseerimine on transformatsioon, milles vaatamata keskkonna muutmisele on säilitatud loo tegelaste identiteedid: nende nimed, rahvus, sugu, perekondlik taust, jne (Samas, 297). Ümbersõnastus: homodiegeetiline transdiegetiseerimine on protseduur, mis tähistab romaani ekraniseerimisel teose tegevustiku keskkonna vahetamist, säilitades seejuures siiski karakterite identiteedid (nimi, rahvus, sugu, perekondlik taust, jne).
 - Heterodiegeetiline transdiegetiseerimine on transformatsioon, milles koos keskkonna vahetamisega on muudetud ka karakterite identiteete. (Samas, 297) Ümbersõnastus: heterodiegeetiline transdiegetiseerimine on

protseduur, mis tähistab romaani ekraniseerimisel teose tegevustiku keskkonna ning selle karakterite identiteetide (nimi, rahvus, sugu, perekondlik taust, jne) muutmist.

- Transseksualiseerimine on protseduur, mis tähistab muutust karakteri soos (Samas, 298). Ümbersõnastus: transseksualiseerimine on protseduur, mis tähistab romaani ekraniseerimisel karakteri soo muutmist.
- transpragmatiseerimine. Pragmaatiline transponeerimine ehk transpragmatiseerimine on protseduur, mis tähistab muutusi loos esitatud tegevuses (Samas, 311). Ümbersõnastus: transpragmatiseerimine on protseduur, mis tähistab romaani ekraniseerimisel tehtud muutusi teose tegevustikus. See võib esineda isoleeritult, kuid harilikult kutsub selle kasutamise esile siiski transdiegetiseerimine.
- transmotiveerimine. Transmotiveerimine on protseduur, mis käsitleb karakteri motiivi asendamist ning jaguneb vastavalt kaheks – motiveerimiseks ja demotiveerimiseks (Samas, 324–325). Ümbersõnastus: transmotiveerimine on protseduur, mis tähistab romaani ekraniseerimisel teoses esitatud karakteri motiivi asendamist teise motiiviga. Transmotiveerimine jaguneb motiveerimiseks ja demotiveerimiseks.
 - Motiveerimine on protseduur, mis tähistab hüpertextis motiivi esitamist, mida hüpotekstis pole antud (Samas, 324–325). Ümbersõnastus: motiveerimine on protseduur, mis tähistab ekraniseeringus motiivi esitamist, mida romaanis pole antud.
 - Demotiveerimine on protseduur, mis tähistab hüpotekstis esitatud motiivi välja jätmist hüpertextist (Samas, 325). Ümbersõnastus: demotiveerimine on protseduur, mis tähistab romaanis esitatud motiivi välja jätmist ekraniseeringust.
- transvalveerimine. Transvalveerimine on protseduur, mis tähistab otseselt või kaudselt karakteri tegevustele (k.a. suhtumine ja tunded) väärtuste omistamist, nende ümbermõtestamist (Samas, 343). Ümbersõnastus: transvalveerimine on

protseduur, mis tähistab romaani ekraniseerimisel karakteri tegevustele (k.a. suhtumine ja tunded) otsest või kaudset väärtuste omistamist, nende übermõtestamist. Transvalveerimine jaguneb revalveerimiseks ja devalveerimiseks.

- Revalveerimine tähistab hüpertekstis karakteri senise väärtussüsteemi positiivsemaks muutmist (Samas, 343). Übersõnastus: revalveerimine on protseduur, mis tähistab romaani ekraniseerimisel karakteri senise väärtussüsteemi positiivsemaks muutmist.
- Devalveerimine on protseduur, mis tähistab hüpertekstis karakteri senise väärtussüsteemi negatiivsemaks muutmist. Übersõnastus: devalveerimine on protseduur, mis tähistab romaani ekraniseerimisel karakteri senise väärtussüsteemi negatiivsemaks muutmist.

3.4.2.2. Hüpertekstuaalsuse struktureerimine

Käesoleva bakalaureusetöö uurimisvaldkonnaks on ekraniseeringute analüüsimine. Sellest tulenevalt on tuletatavast analüüsimeetodist välja jäetud kõik ülejäänud Stami liitõlgenduses esile toodud hüpertekstuaalsed praktikad (travestia, pastišš, paroodia) ja filmitüübid (uusversioon, järjefilm, revisionistlik vestern). Praktikate seas oli välja toodud ka transponeering, kuid seda käesolevas töös praktika kui sellisena ei käsitleta. Transponeering on siin mõtestatud kui hüpertekstuaalsete protsesside kogum, mis teeb võimalikuks ekraniseeringute analüüsimise.

Töö üheks sihiks on muuta Stami ja Genette'i põhjal tuletatav analüüsimeetod rakenduslikuks viisil, mis võimaldaks analüüsida erinevusi/muudatusi romaani ja selle ekraniseeringu sisulises osas. Eesmärgi saavutamiseks jaotab bakalaureusetöö autor hüpertekstuaalsuse kategooria kaheks tasandiks – invariantseks ja variatiivseks. Invariantne tasand käsitleb ülevaadet romaani ja ekraniseeringu ühisest sisukirjeldusest, variatiivne tasand käsitleb protsesse, mis toovad esile raamatu ja filmi erinevused. Kõik rakenduslikuks osutunud transponeerivad protseduurid lisatakse variatiivse tasandi alla kui kriteeriumid, mis teevad võimalikuks ekraniseeringu analüüsimise.

3.4.3. Hüpertekstuaalsuse definitsiooni tuletamine

Genette on hüpertekstuaalsust määratlenud kui suhet, mis seob teksti B (hüpertekst) varasema tekstiga A (hüpotekst) (Genette 1997: 5). Käesoleva töö autor sõnastab selle määratluse ekraniseeringuid käsitlevasse filmisemiootilisse konteksti ümber järgnevalt: „hüpertekstuaalsus on suhe, mis seob ekraniseeringu (hüpertekst) selle allikaks oleva romaaniga (hüpotekst)“.

3.4.4. Hüpertekstuaalsuse konkretiseerimine

Hüpertekstuaalsuse kategooria edasi arendamisel sai läbi viidud järgnevad muudatused.

- Bakalaureusetöö üheks eesmärgiks on näidata Genette'i tekstitüpoloogia rakenduslikkust filmisemiootikas. Eesmärgi saavutamiseks analüüsi tema hüpertekstuaalsust käsitlevat raamatut „Palimpsests“ (1997[1982]). Raamatus on antud ülevaade kuuest hüpertekstuaalsuse alla kuuluvast praktikast, millest uurimise alla võeti vaid üks – transponeering. See on praktika, mis jaguneb transformatsioonilisteks protseduurideks, mille koostoimel kujuneb hüpertekst. Transponeeringu alla kuuluv protseduur „intermodaalne transmodaliseerimine“ teeb võimalikuks transponeeringu protseduurid üle tuua filmisemiootikasse. Sellest tulenevalt sai läbi viidud analüüs, mille tulemusena sorteeriti välja transponeerivad protseduurid, mida on võimalik rakendada ekraniseeringute analüüsimiseks. Rakendatavad protseduurid kantakse üle tuletatavasse analüüsimetodisse.
- Sai tuletatud hüpertekstuaalsuse struktuur, mis jaguneb invariantseks ja variatiivseks tasandiks. Invariantse tasandi alla kuulub romaani ja selle ekraniseeringu ühine sisukirjeldus, variatiivse tasandi alla kuuluvad kirjandusteose ja filmi erinevusi käsitlevad protseduurid.
- Lähtudes Genette'i algsest määratlusest sai tuletatud hüpertekstuaalsuse definitsioon ekraniseeringuid käsitlevas filmisemiootilises kontekstis.

3.5. Arhitektuaalsus

Arhitektuaalsus on viiest transtekstuaalsuse kategooriast ainus, millel puudub konkreetne struktuur. See on kategooria, mille moodustab pealkirjade ja alapealkirjade taksonoomia. Sellest tulenevalt võetakse järgnevalt vaatluse alla Stami meediumitevahelises kontekstis esitatud pealkirjade tüübid. Hinnatakse iga tüübi rakenduslikkust ekraniseeringute analüüsimiseks tuletatavas analüüsimeetodis ning sorteeritakse välja mitterakenduslikud.

- Romaani pealkirjaga ühtivad ekraniseeringute pealkirjad. Kõige levinum pealkirja tüüp. Pealkirja tüüp on rakenduslik.
- Ümbernimetatud pealkirjadega ekraniseeringute pealkirjad. Stam on näitena esitanud Joseph Conradi lühiromaan „Heart of Darkness“ (1899) ekraniseeringu pealkirjaga „Apocalypse Now“ (1979) (Stam 2005b: 30). Pealkirja tüüp on rakenduslik.
- Vääralt või ekslikult pealkirjastatud ekraniseeringute pealkirjad. Stam on näidetena esitanud Michael Snow filmi „Rameau’s Nephew“ (1974) ja Jean-Luc Godardi filmi „Le gai savoir“ (1968) (Stam 2005b: 30).

Esimese näite kohta on Stam märkinud, et see kannab sama pealkirja nagu Denis Dideroti kirjutatud romaan (1805), kuid ei oma sellega muud ühist (Samas, 30). Elementaarne loogika ütleb, et kui romaani ja filmi ainsaks ühiseks omaduseks on pealkiri, siis ei ole võimalik linateost ekraniseeringuna mõtestada.

Teine näide on Stami järgi film, mis ammutab inspiratsiooni Friedrich Nietzsche raamatu pealkirjast „Fröhliche Wissenschaft“ (1882) (Samas, 30). Stam on täheldanud, et kuigi romaanil ja filmil on vähe ühist, on see väidetavalt Jean-Jacques Rousseau teose „Emile“ (1762) ekraniseering (Samas, 30). Elementaarne loogika ütleb, et kui tegemist on Rousseau teose ekraniseeringuga, mis kannab allikaks olevast romaanist erinevat pealkirja, tuleks seda mõtestada kui ümbernimetatud pealkirjaga ekraniseeringut.

Näited on vastuolus pealkirja tüübi üldideega. Pealkirja tüüp ei ole rakenduslik.

Esitatud tüüpidest on rakenduslikud romaani pealkirjaga ühtivad ja ümbernimetatud pealkirjaga ekraniseeringute pealkirjad. Need kantakse üle tuletatavasse analüüsimeetodisse. Käesoleva töö autor pakub lisaks eelnevalt käsitletud kahele pealkirja tüübile välja veel kolmanda – ekraniseeringu lähtekultuurist väljaspool kasutatavad alternatiivpealkirjad. Nimetatud tüüp võimaldaks analüüsi sisse tuua käsitluse ekraniseeringu mõtestamisest väljaspool selle lähtekultuuri. Näitena võib tuua Jack Engelhardi romaani „Indecent Proposal“ (1988) samanimelise ekraniseeringu (1993)⁹. Kuigi filmi pealkiri on otseses tõlkes „Siivutu ettepanek“ on seda Soome filmiturul levitatud pealkirjaga „Vain yksi yö“¹⁰ (tõlkes „Ainult üks öö“). Soomekeelne pealkiri viitab karakter John Gage'i soovile veeta miljoni dollari eest kirglik öö karakter David Murphy kaasaga.

3.5.1. Arhitektuaalsuse definitsiooni tuletamine

Genette on arhitektuaalsust määratlenud kui suhet, mis tähistab tekstide liigendust lähtuvalt pealkirjast või alapealkirjast (Genette 1997: 4). Käesoleva töö autor sõnastab selle määratluse ekraniseeringuid käsitlevasse filmisemiootilisse konteksti ümber järgnevalt: „arhitektuaalsus on suhe, mis tähistab ekraniseeringute liigendust lähtuvalt pealkirjast“.

Tuletatud definitsioonist on välja jäetud „alapealkirja“ mõiste. Selline muutus on tingitud asjaolust, et üheski eelnevalt käsitletud pealkirja tüübis pole viidatud alapealkirjale.

3.5.2. Arhitektuaalsuse konkretiseerimine

Arhitektuaalsuse kategooria edasi arendamisel sai läbi viidud järgnevad muudatused.

- Analüüsides Stami poolt meediumitevahelises kontekstis esitatud pealkirja tüüpe, sai kontrollitud nende rakenduslikkust ekraniseeringute analüüsimiseks.

⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/Indecent_Proposal

¹⁰ <http://www.huuto.net/kohteet/vain-yksi-y-demi-moore-robert-redford-woody-harrelson/300117147>

Tuletatavasse analüüsimeetodisse kantakse analüüsi tulemusena üle romaani pealkirjaga ühtivad ja ümbernimetatud pealkirjaga ekraniseeringute pealkirjad. Tingituna selle kirjelduses esinevatest vastuoludest jäetakse analüüsimeetodist välja pealkirja tüüp „vääralt või ekslikult pealkirjastatud ekraniseeringute pealkirjad“.

- Lisaks kahele analüüsimeetodisse üle kantavale pealkirja tüübile sai bakalaureusetöö autori poolt lisatud ka kolmas tüüp – „ekraniseeringu lähtekultuurist väljaspool kasutatavad alternatiivpealkirjad“. See on tüüp, mis võimaldab analüüsimeetodisse sisse tuua käsitluse ekraniseeringu mõtestamisest väljaspool selle lähtekultuuri.
- Lähtudes Genette'i algsest määratlusest sai tuletatud arhitektuaalsuse definitsioon ekraniseeringuid käsitlevas filmisemiootilises kontekstis.

3.6. Analüüsimeetod – kokkuvõtlik tabel

Järgnevalt esitatud tabelis on kujutatud bakalaureusetöös tuletatud analüüsimeetodit selle valmiskujul. Hüpertekstuaalsus on kategooriate järjestuses seatud esimeseks. Pärast analüüsimeetodi rakendamist lihtsustab selline järjestus koostatud analüüsi lugemisprotsessi. See võimaldab alustada analüüsi lugemist romaani ja ekraniseeringu ühisest sisukirjeldusest.

TRANSTEKSTUAALSUS FILMISEMIOOTIKAS (Jürgen Strohm)	
KATEGOORIA:	ALAKATEGOORIAD:
Hüpertekstuaalsus	<p>Hüpertekst:</p> <p><u>Invariantne tasand</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Romaani ja ekraniseeringu ühine sisukirjeldus. <p><u>Variatiivne tasand</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Formaalsed protseduurid: <ul style="list-style-type: none"> ○ tõlge; ○ transstiliseerimine;

	<ul style="list-style-type: none"> ○ lühendamine – eemaldamine: <ul style="list-style-type: none"> ▪ amputeerimine; ▪ enesealgatuslik eemaldamine; ▪ ebasünda kärpimine; ▪ enesealgatuslik ebasünda kärpimine; ○ pikendamine - laiendamine; ○ pikendamine - amplifitseerimine. - Teemaatilised protseduurid: <ul style="list-style-type: none"> ○ transdiegetiseerimine: <ul style="list-style-type: none"> ▪ homodiegeetiline transdiegetiseerimine; ▪ heterodiegeetiline transdiegetiseerimine; ▪ transseksualiseerimine; ○ transpragmatiseerimine; ○ transmotiveerimine: <ul style="list-style-type: none"> ▪ motiveerimine; ▪ demotiveerimine; ○ transvalveerimine: <ul style="list-style-type: none"> ▪ revalveerimine; ▪ devalveerimine.
Intertekstuaalsus	<p>Intertekst:</p> <ul style="list-style-type: none"> - tsitaat; - plagiaat; - allusioon; - alternatiivsed praktikad: <ul style="list-style-type: none"> ○ kuulsuste intertekstuaalsus; ○ geneetiline intertekstuaalsus; ○ auto-tsitaat; ○ pseudo-intertekstuaalsus.
Paratekstuaalsus	<p>Paratekst:</p> <ul style="list-style-type: none"> - peritekst; - epitekst.
Metatekstuaalsus	<p>Metatekst:</p> <ul style="list-style-type: none"> - kriitikast lähtuv suhe; - hajus suhe; - viiteline suhe.

Arhitektuaalsus	Arhitekt: <ul style="list-style-type: none">○ romaani pealkirjaga ühtivad ekraniseeringute pealkirjad;○ ümbernimetatud pealkirjadega ekraniseeringute pealkirjad;○ ekraniseeringu lähtekultuurist väljaspool kasutatavad alternatiivpealkirjad.
------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

4. ANALÜÜSIMEETODI RAKENDAMINE

Järgnevas peatükis kontrollitakse liitõlgenduse arendamisel tuletatud analüüsimeetodi efektiivsust, rakendades seda konkreetsel ekraniseeringul, Susan Eloise Hintoni romaani „Rumble Fish“ (1975) alusel valminud samanimelisel linatööl (1983). Analüüs on läbi viidud kasutades ekraniseeringu 2008. aastal ilmunud kaheplaadilist DVD-väljaannet.

4.1. Juhend analüüsimeetodi rakendamiseks

Analüüsimeetod on mõeldud rakendamiseks kahes osas – raporti ja tabelina. Raport on transtekstuaalse analüüsi kirjalik vorm. See peaks olema koostatud tuginedes ametlikele allikatele, mis võimaldavad hiljem vajaduse korral kinnitada ekraniseeringu kohta tehtud täheldusi. Tabel on raportit saatev kokkuvõte, milles esitatud kategooriate kirjeldused peaksid olema välja toodud lühidalt ja ilma allikatele viitamiseta.

Ühine sisukirjeldus peaks olema koostatud võimalikult abstraktselt, võimaldamaks välja joonida romaanile ja ekraniseeringule omane ühisstruktuur. Romaani ja selle ekraniseeringu detailne käsitus peaks jääma hüpertekstuaalsuse variatiivse tasandi alla, võimaldamaks eristada olulisemaid lahknevusi.

4.2. Analüüsimeetodi rakendamine

4.2.1. Hüpertekstuaalsus

4.2.1.1. Invariantne tasand

„Rumble Fish“ on lugu kahest vennast. Noorem vend Rusty-James on teismeline huligaan, kes liidrina kambakaaslaste seas satub tihti kaklustesse ega suuda probleeme lahendada sõnade tasandil. Ta on mässaja, kes igatseb aegu mil tänavatel võimutsesid jõugud. Tema

ainukeseks iidoliks on temast mõned aastad vanem vend Motorcycle Boy¹¹. Endine jõugujuht ja kardetud tänavavõitleja, kes pani lõpu jõukude tegevusele. Noorema venna täielik vastand – sõnaosav ja karismaatiline.

Lugu saab alguse väljakutsest kahevõitlusele, mille esitab Rusty-James'ile rivaalitseva kamba liider Biff Wilcox. Rusty-James võtab väljakutse vastu ning valmistub minema võitluseks kokkulepitud kohta. Kindluse mõttes võtab ta kaasa oma kambakaaslased Smokey ja B. J., kes küll järgivad teda, kuid ei ole otseselt tema sõbrad. Ta omab nende seas liidri staatust vaid tänu oma vennale, kes sekelduste korral alati tema päästjaks osutub. Viimased kaks kuud on Rusty-James pidanud hakkama saama omapead, sest vend on teadmata põhjustel kodukandist lahkunud.

Kui Rusty-James ei ole kedagi klobimas, võib teda suure tõenäosusega leida Benny piljardibaarist. Kohas, mis kunagi oli gümnasistide meelispaik, aga millest nüüd on saanud maha jäetud baar. Omanik Benny süüdistab selles põhikooli ealisi noori.

Tahtmine olla nagu Motorcycle Boy mõjub Rusty-James'ile laastavalt ilma, et ta endale sellest ise aru annaks. Enne kaklust külastab ta oma tüdruksõpra Pattyt, kes püüab teda kähmlusterohkest eluviisist eemale hoida nõudes noormehelt vastavalt sellekohaseid lubadusi, millest viimane siiski kunagi kinni ei pea.

Motorcycle Boy endisest, talle omasest eluviisist püüavad Rusty-James'i eemale hoida ka sõber Steve ja noore mässaja alkohoolikust isa, kes üritavad noormehele selgeks teha, et vanema venna eluviis ei ole midagi mida kadestada. Selle eluviisi tagajärjena on temast saanud eraklik, värvipime ja vaegkuulmise all kannatav inimene. Kui Rusty-James endas selgusele ei jõua, ähvardab teda sarnane tulevik.

Leiab aset kokkulepitud kaklus, mis lõpeb Rusty-James'i jaoks raske lõikehaavaga. Täielikust surmast päästab teda õigel ajal koju naasnud Motorcycle Boy. Võttes ohjad enda kätte klaarib ta arved Biffiga ning viib veritseva venna koju, et seal teda ravitseda.

Hiljem kui Rusty-James on jõudnud oma haavast toibuda otsustavad vennad koos Steve'iga minna üle jõe linna, et nautida sealset ööelu. Rusty-James'i jaoks on see vabastav kogemus, sest võimaldab tal hetkeks unustada oma raske elu.

Järgmisel päeval leiab Rusty-James oma mõtetes eemaloleva venna kohalikust loomapoest. Motorcycle Boy on seal imetlemas agressiivseid Siiami võitluskalasid, keda tuleb eraldi akvaariumites hoida või vastasel juhul tapavad nad üksteist ära. Uskudes et

¹¹ Karakter on nime saanud oma elustiilist tulenevalt. Ta liigub ärandatud mootorratastel. Karakteri üldnime ei ole romaanis ega filmis avaldatud.

vabas looduses nad seda ei teeks, plaanib Motorcycle Boy hiljem loomapoodi sisse murda ja kalad kohalikku jõkke vabaks lasta. Rusty-James püüab küll vända ümber veenda, kuid asjatult. Motorcycle Boy murrab sisse, võtab kalad ja suundub jõe poole. Rusty-James jääb õnnetult poodi maha. Poolel teel jõe juurde tulistab üks kuriteole peale sattunud politseinik Motorcycle Boy'd. Kuulnud laske, kiirustab Rusty-James venna juurde, kartes kõige hullemat. Kartus osutub õigustatuks. Ta leiab eest Motorcycle Boy laiba ja kalad kõrval siplemas.

Kuriteopaigale saabub ka politseiohvitser Patterson, korralvur, kes pidas lahkunut nuhtluseks ühiskonnale.

4.2.1.2. Variatiivne tasand

Transstiliseerimine

Lavastaja Francis Ford Coppola on romaani ekraniseerimisel kasutanud erinevaid filmikunstile omaseid stilistilisi tehnikaid. DVD-le lisatud audiokommentaaris toob ta esile must-valge stiili ja linateoses esineva aja teema kasutamise. Ta on märkinud¹², et tõi romaani ekraanile mustvalgena, eesmärgiga teha sellest kunstifilm teismelistele (Coppola 2007: 02:00–02:20). Aja kui teema kasutamine tulenes isiklikust huvist aja kinematograafilise väljendamise vastu¹³ (Samas, 06:45–06:52). Aja käsitus ekraniseeringus ilmneb päeva ja öö kiires vaheldumises ning pilvede kiirendatud liikumises¹⁴ (kasutades *time-lapse* fotograafiat) (Samas, 08:30–08:42). Lisaks võib filmi igas stseenis tähele panna kellade olemasolu¹⁵ (Samas, 07:46–07:50).

¹² „Its a stylised film and it was deliberately so. I wanted it to be an art film for teenagers. I wanted it to have the kind of a black-and-white imagery, and lighting, and art direction, and camera work lenses that we would more assume for an art film.“ (Coppola 2007: 02:00–02:20)

¹³ „One of the things I was interested in this film and I think I'm still interested in is the cinematic expression of time.“ (Coppola 2007: 06:45–06:52)

¹⁴ „You'll see the themes related to time also expressed in the use of time-lapse photography that take you from day to night and move the clouds throughout the landscape.“ (Coppola 2007: 08:30–08:42)

¹⁵ „You'll notice in this film everywhere there is a clock ticking or theres time imagery.“ (Coppola 2007: 07:46–07:50)

Lühendamine – eemaldamine (amputeerimine)

Järgnevalt on välja toodud peatükid ja episoodid, mis ekraniseeringust on välja jäetud:

- esimene (lk 1–5) ja viimane, kaheteistkümnes (lk 120–122) peatükk. Romaani struktuur on retrospektiivne, mälestustel põhinev. Peatükid, mis kujutavad Rusty-James'i ja Steve taaskohtumist rannas, leiavad aset aastaid pärast põhisündmustiku toimumist. Ekraniseeringust on romaanile omane retrospektiivne struktuur välja jäetud. Film algab samamoodi nagu raamatu teine peatükk ja lõpeb lisatud episoodiga, milles Rusty-James lahkub oma kodukohast, sõites mootorrattal Vaikse ookeani äärde.
- neljas peatükk (lk 36–46). Peatükk sisaldab episoodi, milles kehalise kasvatusõpetaja pakub Rusty-Jamesile raha tema suunas vaenuliku õpilase klobimise eest (lk 37–39); Rusty-James ja Steve kohtuvad, jalutavad, varastavad ettejäädvalt autolt ilukilbid, jäävad vahele ning põgenevad (lk 40–46).
- kinoskäigu episood (lk 70–74). Seitsmendast peatükist on välja jäetud pikem episood, milles Rusty-James, Motorcycle Boy ja Steve kinno lähevad.
- üheksas peatükk (lk 94–103). Peatükk sisaldab episoodi, milles Rusty-James käib arsti juures (lk 94–96); Rusty-James läheb Steve'ile külla ning näeb teda viimast korda enne taaskohtumist rannas (lk 96–103).
- B. J.'ga kohtumise episood (lk 108–110). Kümnest peatükist on välja jäetud lühem episood, milles Rusty-James kohtub sõber B. J.'ga, et juttu ajada.

Pikendamine – laiendamine

Järgnevalt on välja toodud episoodid ja karakterid, mis/kes on ekraniseeringusse lisatud romaani täiendamisenä:

- Patty karakterit sissejuhatav episood (04:25–05:40). Filmi on lisatud episood, milles Rusty-James ja tema kamp lähevad kohaliku koolimaja juurde, eesmärgiga kohtuda seal kambajuhi tüdruksõber Pattyga. Romaanis sissejuhatav episood puudub ning Pattyt tutvustatakse teose kolmandas peatükis, milles Rusty-James läheb enne kokkulepitud kakkust tüdruksõbra juurde televiisorit vaatama.

- Donna karakter. Romaanis on Pattyl, Rusty-Jamesi tüdruksõbral kaks nooremat venda. Filmis on vennad asendatud noorema õe Donnaga.
- politseiohvitser Pattersoni karakterit hõlmavad episoodid. Esimene episood (16:55–17:55) on sissejuhatav ning leiab aset pärast toimunud kaklust, mil Motorcycle Boy ja Steve viivad haavatud Rusty-Jamesi koju. Patterson peatab neid poolel teel ning hakkab nendega hurjutama. Romaanis tutvustatakse Pattersoni karakterit vaid kaudselt, olles kirjeldatud viienda peatüki lõpus. Teine episood (39:01–40:06) leiab aset keset tänavat, kus Rusty-James pärib ohvitserilt miks viimane tema venda vihkab. Karakteri tähtsust on filmis tõstetud. Romaanis ta vendadega dialoogi ei astu.
- Rusty-Jamesi unistamise episoodid. Filmi on lisatud kolm episoodi, milles karakter Rusty-James on unistamas. Esimene (21:19–21:49) neist leiab aset hetkel, mil Rusty-James on haavatuna voodil lamamas, teine (22:25–22:55) hetkel, mil ta on tööõpetuse klassis. Mõlemas episoodis fantaseerib noormees oma aluspesu väel tüdruksõbrast. Kolmas episood (53:50–55:30) leiab aset pärast seda kui Rusty-Jamesi ja Steve'i on röövitud. Üks röövlitest lööb Rusty-Jamesi oimetuks ning noormees hakkab teadvusetuna und nägema sellest kuidas pärast tema surma tema lähedased teda igatsevad.
- karakter Benny monoloogi episood (31:05–31:30). Filmi on lisatud episood, milles karakter Benny kõneleb sellest kuidas tal on elamiseks jäänud vaid 35 suve. Karakteri tähtsust on filmis tõstetud. Romaanis ta ei kõnele.
- mootorrattal sõitmise episood (01:15:45–01:17:35). Filmi on lisatud muusikavideo laadne episood, mille kaks venda sõidavad varastatud mootorrattal mööda linna.
- vendade dialoogi episood (01:19:30–01:20:35). Filmi on lisatud episood, mis leiab aset hetk enne seda kui Motorcycle Boy loomad vabaks laseb ja kalad jõkke viib. Episood muudab romaanis esitatud sisu. Motorcycle Boy palub nooremal vennal võtta mootorratas ja sõita sellega Vaikse ookeani äärde, jättes kodukandi selja taha. Ühtlasi avaldab ta kahetsust, et ei ole nooremale vennale piisavalt hea eeskuju olnud.
- Vaikse ookeani episood (01:25:00–01:25:55). Filmi on lisatud episood, milles Rusty-James võtab pärast oma venna surma temast maha jäänud, ärandatud, mootorratta ning sõidab Vaikse ookeani äärde.

Transpragmatiseerimine

Järgnevalt on esitatud romaani ekraniseerimisel teose tegevustikus läbi viidud muudatused.

Muudatused Rusty-Jamesi ja Biffi kakluses.

- Keset kaklust tahab Rusty-James Biffilt ära võtta noa, millega viimane teda ründab. Romaanis kasutab ta selleks rattaketti (lk 23), filmis riidekaltsu (14:35).
- Kakluse käigus kaotab Biff noa ning Rusty-James ründab teda. Romaanis saab Biff noa taas enda haardesse ning suskab sellega Rusty-Jamesi (lk 25). Filmis suskab Biff Rusty-Jamesi maast leitud klaasitükiga (16:19).
- Pärast kaklust ründab Biffi sündmuskohale jõudnud Motorcycle Boy. Romaanis murrab Motorcycle Boy Biffi randme (lk 25). Filmis käivitab ta mootorratta, annab selle hoo sisse ning laseb sellel Biffist üle sõita (16:30).

Filmis tehtud muudatused esinevad isoleeritud kujul ega tulene tegevustiku transdiegetiseerimisest.

Transmotiveerimine – demotiveerimine

Järgnevalt on esitatud ülevaade ekraniseeringus täheldatavast demotiveerimisest.

Romaanis on välja toodud karakter Biffi motiiv Rusty-Jamesi kutsumiseks kahevõitlusele. Rusty-James oli koolis öelnud midagi inetut Anita nimelisele tüdrukule (lk 7). Filmis ei ole motiivi esitatud.

4.2.2. Intertekstuaalsus

4.2.2.1. Tsitaat

Järgnevalt on esitatud ülevaade ekraniseeringus kasutatud tsitaadist.

- Ekraniseeringus on kasutatud klippi filmist „Murder by Television“ (1935) (alates hetkest 09:50). Klipp ilmneb stseenis, milles Rusty-James ja tüdruksõber Patty lesivad diivanil, taustaks mängimas televiisor. Romaan sisaldab samuti episoodi, milles noored lesivad televiisori ees, kuid täpsustamata on jäetud televiisorist edastatava sisu.

Kasutatud klipp on viiteta tsitaat. Selle kasutamisele ei ole filmi lõputiitrites viidatud.

4.2.2.2. Allusioon

Järgnevalt on esitatud ülevaade ekraniseeringus kasutatud allusioonist.

- Ekraniseeringusse on lisatud vihje kreeka mütoloogiale, Cassandrale (eesti k. Kassandra).

Vihje tehakse stseenis (alates hetkest 30:09), milles vennad koos isaga aega veedavad. Motorcycle Boy ja isa juuresolekul mainib Rusty-James, et nägi koju tulles Cassandrat. Ta lisab, et Cassandra oli talle väitnud, et ei ole enam sõltuvuses. Motorcycle Boy ütleb selle peale, et usub teda ning hoiatab ka nooremat venda seda uskuma. Ta küsib Rusty-Jamesilt sarkastiliselt kas viimane teab mis juhtus inimestega kes Cassandrat ei uskunud.

Filmis (nagu ka romaanis) on Cassandra karakter kohalikus koolis töötav asendusõpetaja, kellel oli Motorcycle Boy'ga armulugu. Nad läksid lahku tingituna Cassandra narkosõltuvusest. Cassandra on karakter, kes väidab et ei tarvita.

Kreeka mütoloogias oli Kassandra Trooja printsess. Kathleen N. Daly järgi oli ta jumal Apollo ihaldusobjekt, kellele viimane kinkis võime näha tulevikku. Cassandra lükkas Apollo lähenemiskatsed tagasi ning vihane jumal otsustas

kättemaksuks endisele silmarõõmule peale panna needuse, mille tagajärjel ei uskunud keegi kunagi Cassandra tehtud ennustusi tuleviku kohta. (Daly 2009: 32)

Kreeka mütoloogiale on viidatud ka romaanis.

4.2.2.3. Kuulsuste intertekstuaalsus

Järgnevalt on esitatud ülevaade ekraniseeringus täheldatavast kuulsuste intertekstuaalsusest.

- Ekraniseeringus on stseen (alates hetkest 47:44), milles romaani autor Susan E. Hinton esineb põgusalt prostituudi rollis.

4.2.2.4. Geneetiline intertekstuaalsus

Järgnevalt on esitatud ülevaade ekraniseeringus täheldatavast geneetilisest intertekstuaalsusest.

- Ekraniseeringus astuvad erinevates rollides üles näitlejad Nicolas Cage ja Sofia Coppola (lõputiitrites „Domino“). Režissöör Francis Ford Coppola on Nicolas Cage´ile onu ja Sofia Coppolale isa.

4.2.3. Paratekstuaalsus

4.2.3.1. Peritekst

- DVD (plaat 1 - film)
 - lisamaterjalid:
 - režissööri audiokommentaar.
- DVD (plaat 2 – lisamaterjalid)

- dokumentaal filmi valmimisprotsessist – „On Location in Tulsa: The Making of Rumble Fish“;
- dokumentaal filmis kasutatavast muusikast – „Rumble Fish: The Percussion Based Score“;
- muusikavideo – Stewart Copeland, „Dont Box Me in“;
- filmi treiler;
- kustutatud stseenid:
 - „Motorcycle Boy Isn't Coming Back“ – stseen, mis keskendub vestlusele Rusty-Jamesi ja Steve'i vahel. Steve püüab Rusty-Jamesi veenda, et Motorcycle Boy ei tule enam tagasi.
 - „Hey Steve, is Your Mother Dying?“ – stseen, mis pealkirja järgi keskendub Steve'ile, täpsemalt tema ema infarktile. Suurem osa stseenist keskendub siiski Rusty-Jamesile ja tema vestlusele kooli kehalise kasvatusõpetajaga.
 - „Stealing Hubcaps with Steve“ – stseen, mis keskendub Rusty-Jamesile ja Steve'ile, kes varastavad ettejäädvalt autolt ilukilbid ning jäävad sellega vahele.
 - „Feelings and Ideas Book“ – stseen, mis keskendub Rusty-Jamesi ja Steve'i vestlusele, milles viimane räägib oma märkmikust, kuhu kirjutab üles kõik oma ideed ja tunded.
 - „Take the Chapter on Rusty James and Write the End“ – stseen, mis keskendub Rusty-Jamesi ja Steve'i vestlusele. Poisid lähevad tülli ning see on viimane kord kui nad üksteist näevad.
 - „Cassandra was the Princess of Troy“ – stseen, mis keskendub Rusty-Jamesi ja Motorcycle Boy vestlusele. Motorcycle Boy püüab nooremale vennale selgitada kes oli Trooja printsess Cassandra ja millised olid tema kannatused.

Kustutatud stseenid kattuvad osaliselt hüpertekstuaalsuse, täpsemalt lühendamise (eemaldamine–amputeerimine) all käsitletud episoodidega. Stseenid „Hey Steve, is Your

Mother Dying?“, „Stealing Hubcaps with Steve“ ja „Take the Chapter on Rusty James and Write the End“ ühtivad vastavalt raamatu neljanda ja üheksanda peatükiga. Võib eeldada, et filmitud, kuid linateoset välja jäetud kolm stseeni olid mingil etapil planeeritud lisada ekraniseeringu ametlikku versiooni. Hiljem otsustati need siiski välja monteerida.

Kustutatud stseen „Cassandra was the Princess of Troy“ viitab romaanis ja filmis esinevale allusioonile, mille sisu ei ole ekraniseeringus lahti seletatud.

4.2.3.2. Epitekst

- Meedia:

- Christopher Heard on näitleja Mickey Rourke'i biograafias märkinud, et Motorcycle Boy karakteri kuvand põhineb prantsuse kirjanik Albert Camus' fotodel. Režissöör Francis Ford Coppola andis Rourke'ile juhised muuta oma soeng ja sigareti hoidmisviis fotodel nähtava sarnaseks. (Heard 2006: 36)
- Gene D. Phillips on režissöör Francis Ford Coppola elu käsitlevas entsüklopeedias tähendanud, et ekraniseeringu algse stsenaariumi järgi oleks film pidanud lõppema teisiti. Stsenaariumi viimane stseen lõpeb vaatega Motorcycle Boy laibale ja selle kõrval surevatele kaladele samas kui Rusty-James viiakse politseiautos minema. Film lõpeb sellega, et Rusty-James viib surevad kalad jõkke ning võtab kuulda venna nõu, lahkudes kodulinnast. Ta sõidab mootorrattal Vaikse ookeani äärde. (Phillips 2010: 227)

4.2.4. Metatekstuaalsus

Viiteline suhe: filmi lõputiitrites on viidatud allikale – „Based upon the novel „Rumble Fish“ by S. E. Hinton“.

4.2.5. Arhitektuaalsus

Järgnevalt on esitatud ülevaade ekraniseeringu pealkirjast.

- Romaani pealkirjaga ühtiv ekraniseeringu pealkiri: „Rumble Fish“.
- Ekraniseeringu lähtekultuurist väljaspool kasutatavad pealkirjad:
 - o Prantsusmaal „Rusty James“. Gene D. Phillips on täheldanud, et Prantsusmaal kasutati pealkirjana peategelase nime (Phillips 2010: 228).

4.2.6. Kokkuvõttev tabel

EKRANISEERINGU „RUMBLE FISH“ ANALÜÜS	
Romaan: Rumble Fish, autor Susan E. Hinton, (1983[1975]), 122 lk. Film: Rumble Fish, režissöör Francis Ford Coppola, (2007[1983]), 90 min. DVD: 2 Disc Special Edition, Universal, 2007.	
KATEGOORIA:	ALAKATEGOORIAD:
Hüpertekstuaalsus	Hüpertekst: <u>Invariantne tasand</u> <ul style="list-style-type: none">- „Rumble Fish“ on lugu kahest vennast. Noorem vend Rusty-James on teismeline huligaan, kes satub tihti kaklustesse. Vanem vend Motorcycle Boy on endine jõugujuht ja kardetud tänavavõitleja, kes ei leia endale maailmas kohta. <u>Variatiivne tasand</u> <ul style="list-style-type: none">- Formaalsed protseduurid:<ul style="list-style-type: none">o transstiliseerimine:<ul style="list-style-type: none">▪ must-valge stiil;▪ aja kui teema kasutamine.

	<ul style="list-style-type: none"> ○ lühendamine – eemaldamine (amputeerimine): <ul style="list-style-type: none"> ▪ esimene ja viimane (12) peatükk; ▪ neljas peatükk; ▪ üheksas peatükk; ▪ kinoskäigu episood; ▪ B. J. 'ga kohtumise episood. ○ pikendamine – laiendamine: <ul style="list-style-type: none"> ▪ Patty karakterit sissejuhatav episood; ▪ politseiohvitser Pattersoni karakterit hõlmavad episoodid; ▪ Rusty-Jamesi unistamise episoodid; ▪ karakter Benny monoloogi episood; ▪ mootorrattal sõitmise episood; ▪ vendade dialoogi episood; ▪ Vaikse ookeani episood. - Temaatilised protseduurid: <ul style="list-style-type: none"> ○ Transpragmatiseerimine: <ul style="list-style-type: none"> ▪ rattaketist saab riidekalts; ▪ noast saab klaasitükk; ▪ randme murdmisest saab mootorrattaga ülesõit. ○ Transmotiveerimine – demotiveerimine: <ul style="list-style-type: none"> ▪ romaanis on Biffi motiiviks kutsuda Rusty-James kahevõitlusele solvang, mille viimane tegi ühele tema tüdrukust tuttavale.
Intertekstuaalsus	<p>Intertekst:</p> <p>tsitaat (ilma viiteta): klipp filmist „Murder by Television“ (1935) (alates hetkest 09:50). Klipi kasutamisele ei ole filmi lõputiitrites viidatud.</p> <hr/> <p>allusioon: vihje kreeka mütoloogiale, Kassandrale, kuningas Priamose tütrele, kellele pandi peale needus, mille tagajärjel ei usutud tema ennustusi (alates hetkest 30:09).</p> <hr/> <p>alternatiivsed praktikad:</p> <ul style="list-style-type: none"> - kuulsuste intertekstuaalsus: romaani autor Susan E. Hinton. Kirjanik teeb filmis põgusa rolli prostituudina. - geneetiline intertekstuaalsus: näitlejad Nicolas Cage ja Sofia Coppola. Režissöör on Nicolas Cage'i onu ja Sofia Coppola isa.

Paratekstuaalsus	Paratekst: peritekst: DVD (plaat 1) – film: - lisamaterjalid - režissööri audiokommentaar. DVD (plaat 2) – lisamaterjalid: - dokumentaal „On Location in Tulsa: The Making of Rumble Fish“; - dokumentaal „Rumble Fish: The Percussion Based Score“; - muusikavideo – Stewart Copeland, „Don’t Box Me in“; - filmi treiler; - kustutatud stseenid: <ul style="list-style-type: none"> • „Motorcycle Boy Isn’t Coming Back“; • „Hey Steve, is Your Mother Dying?“; • „Stealing Hubcaps with Steve“; • „Feelings and Ideas Book“; • „Take the Chapter on Rusty James and Write the End“; • „Cassandra was the Princess of Troy“. epitekst: meedia: - karakter Motorcycle Boy kuvand on mõjutatud Albert Camus’ fotodest; - filmi stsenaariumil ja filmil selle valmis kujul on erinevad lõpud.
Metatekstuaalsus	Metatekst: viiteline suhe: filmi lõputiitrites on viidatud allikale – „Based upon the novel „Rumble Fish“ by S. E. Hinton“.
Arhitekstuaalsus	Arhitekst: romaaani pealkirjaga ühtiv ekraniseeringu pealkiri: - „Rumble Fish“. ekraniseeringu lähtekultuurist väljaspool kasutatavad alternatiivpealkirjad: - Prantsusmaal „Rusty James“.

KOKKUVÕTE

Transtekstuaalsus on prantsuse kirjandusteadlase Gerard Genette'i tuletatud kirjanduslike tekstide kirjeldamiseks mõeldud süsteem, mis tähistab teksti tekstuaalset transdentsust ehk kõike, mis seab teksti suhtesse teiste tekstidega ilmsel või varjatud kujul (Genette 1997: 1).

Filmitooretik Robert Stam on raamatutes „New Vocabularies in Film Semiotics” (2005[1992]) ja „Literature and Film” (2005) püüdnud seda kontseptsiooni filmiteadusesse üle tuua. Raamatutes esitatud kontseptsiooni tõlgendused käsitlevad transtekstuaalsust erinevatest aspektidest – filmisemiootika kontekstis (meediumisisene) ning kirjanduse ja filmi suhteid käsitlevas kontekstis (meediumitevaheline). Mõlemad tõlgendused on sisult abstraktsed ega võimalda reaalselt filmianalüüsi.

Käesoleva bakalaureusetöö eesmärgiks oli Genette'i ja Stami kõrvutava analüüsi alusel välja töötada transtekstuaalsuse analüüsimeetod, mis oleks reaalselt rakendatav romaanide ekraniseeringute eritlemisel. Eesmärgi saavutamiseks liideti Stami kahes erinevas kontekstis koostatud tõlgendused üheks liittõlgenduseks ning arendati seda edasi, kasutades peamiselt Genette'i algupärasest mõistestikku.

Lisaks üldisele kategooriate ümbersõnastamisele sai analüüsimeetodi tuletamisel liittõlgenduses läbi viidud järgnevad muudatused.

Intertekstuaalsuse arendamisel sai – 1) ümber sõnastatud tsitaadi definitsioon, kohandades selle rakenduslikuks ekraniseeringute analüüsimisel; 2) sisse toodud seni liittõlgendusest puudunud „plagiaadi“ mõiste; 3) laiendatud allusiooni mõiste käsitusala, tuues sisse võimaluse viidata lisaks filmidele ka kirjanduslikele tekstidele; 4) kontrollitud Stami esitatud potentsiaalsete alakategooriate rakenduslikkust, mille tulemusena sai analüüsimeetodisse sisse toodud kõik alakategooriad peale „intratekstuaalsuse“.

Paratekstuaalsuse arendamisel sai – 1) sisse toodud seni liittõlgendusest puudunud kõnealuse kategooria struktuur (peritekst, epitekst); 2) piiritletud analüüsimeetodi käsitusala (digitaalne plaat).

Metatekstuaalsuse arendamisel sai – 1) välistatud võimalus kasutada analüüsimeetodis tõlgendust, mille järgi kuuluvad kõnealuse kategooria alla filmid, mis ilmnevad vastanditena traditsioonilistele žanrifilmidele; 2) kontrollitud kõnealuse kategooria aspekte „kriitikast lähtuv suhe“ ja „hajus suhe“, mis mõlemad toodi muutmata kujul analüüsimeetodisse üle; 3) välistatud võimalus kasutada analüüsimeetodis kolmandat aspekti „tähistamata ekraniseeringud“. Selle asemel toodi analüüsimeetodisse sisse käesoleva töö autori poolt tuletatud „viiteline suhe“.

Hüpertekstuaalsuse arendamisel sai kategooria muudetud analüüsi võimaldavaks. Liittõlgenduses esitatud interpretatsioon kategooriast ei ole tingituna selle abstraktsusest realselt rakendatav ekraniseeringute analüüsimisel. Analüüsivuse võimaldamiseks sai eritletud Genette'i hüpertekstuaalsust käsitlevat raamatut „Palimpsests“ (1997[1982]). Raamat sisaldab ülevaadet kuuest hüpertekstuaalsuse alla kuuluvast praktikast, millest uurimise alla võeti vaid üks – transponeering. Praktika, mis jaguneb transformatsioonilisteks protseduurideks, mille koostoimel kujuneb hüpertekst. Sai läbi viidud eritlus, mille tulemusena sorteeriti välja transponeerivad protseduurid, mida on võimalik rakendada ekraniseeringute analüüsimiseks. Ühtlasi sai tuletatud hüpertekstuaalsuse struktuur, mis jaguneb invariantseks ja variatiivseks tasandiks. Invariantse tasandi alla kuulub romaani ja selle ekraniseeringu ühine sisukirjeldus, variatiivse tasandi alla kuuluvad kirjandusteose ja linateose erinevusi käsitlevad protseduurid.

Arhitektuaalsuse arendamisel sai – 1) kontrollitud liittõlgenduses esitatud pealkirja tüüpide rakenduslikkust ekraniseeringute analüüsimisel – analüüsimeetodisse toodi üle romaani pealkirjaga ühtivad ja ümbernimetatud pealkirjaga ekraniseeringute pealkirjade tüübid; 2) lisatud analüüsimeetodisse kolmas, bakalaureusetöö autori poolt välja pakutud pealkirja tüüp „ekraniseeringu lähtekultuurist väljaspool kasutatavad alternatiivpealkirjad“.

Analüüsimeetod tuletati rakendamiseks kahes osas, raporti ja tabelina. Raport on transtekstuaalse analüüsi kirjalik, detailne, viidetega vorm. Tabel on raportit saatev kokkuvõte, milles on lühidalt ja ilma viideteta esitatud kategooriate kirjeldused. Nii raporti kui ka tabeli koostamise ja lugemise lihtsustamise eesmärgil muudeti kategooriate senist järjestust – analüüs saab alguse hüpertekstuaalsuse kategooria eritlemisest.

Tuletatud analüüsimeetodit kasutati selle efektiivsuse kontrollimiseks Susan E. Hintoni romaani „Rumble Fish“ (1975) samanimelise ekraniseeringu (1983) eritlemisel.

Meetodi rakendamisel osutus kategooriatest kõige produktiivsemaks hüpertekstuaalsus, kõige vähem produktiivsemaks metatekstuaalsus.

Hüpertekstuaalsus võimaldas välja tuua romaani ja selle ekraniseeringu vahelised erinevused ning episoodid, mis olid kirjandusteose filmiversioonist välja jäetud või juurde lisatud allikaks oleva materjali täiendamisenä.

Produktiivsusest teine oli paratekstuaalsuse kategooria, mis võimaldas hüpertekstuaalsuse all välja toodud (lühendamine – eemaldamine/amputeerimine) romaanist ekraniseeringusse lisamata episoodid seostada filmi DVDl olevate kustutatud stseenidega. Samuti võimaldas paratekstuaalsus tulenevalt meediakajastuse analüüsimisest aimu saada karakteri arendamisprotsessist ning filmi ametliku versiooni ja selle stsenaariumi erinevusest.

Produktiivsusest kolmas oli intertekstuaalsuse kategooria, mis võimaldas saada ülevaate filmis sisalduvast tsitaadist, allusioonist ning kuulsuse ja geneetiliste seoste esinemisest.

Produktiivsusest neljas oli arhitektuaalsuse kategooria, mis võimaldas saada ülevaate ekraniseeringu pealkirjast ja selle alternatiivsetest esinemisvormidest.

Metatekstuaalsus kui kõige vähem produktiivsem kategooria võimaldas üles märkida otsese seose romaani ja selle ekraniseeringu vahel – allika tunnustamise.

Kokkuvõtteks võib öelda, et tuletatud analüüsimeetod ja selle rakendamine illustreerivad bakalaureusetöös püstitatud eesmärgi vajalikkust. Töö resultaatina valminud analüüsimeetod on vahend romaanide ekraniseeringute analüüsimiseks, mis võimaldab põhjalikku eritlust kirjandusteose ja sellel põhineva filmi erinevuste ja sarnasuste käsitlemisel.

KASUTATUD KIRJANDUS

- Allen, Graham 2006[2000]. *Intertextuality*. London: Routledge.
- Barsanti, Chris 2011. *Filmology: A Movie-a-Day Guide to the Movies You Need to Know*. Avon: Adams Media.
- Child, Ben 2012. 50 The Hunger Games takes seven-second cut to get 12A rating. *The Guardian* 14.03.2012. Kättesaadav <http://www.theguardian.com/film/2012/mar/14/the-hunger-games-12a-rating> (02.06.2014).
- Daly, Kathleen N. 2009[1992]. *Greek and Roman Mythology A to Z*. New York: Infobase Publishing.
- Danesi, Marcel 2002. *Understanding Media Semiotics*. London: Arnold.
- Fitzpatrick, Kathleen 2005: Sister Carrie. In: Tibbetts, John C.; Welsh, James M., *The Encyclopedia of Novels Into Film*. New York: Checkmark Books, 413–414.
- Genette, Gerard 1997[1982]. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln; London: University of Nebraska Press.
- Genette, Gerard 2001[1997]. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Heard, Christopher 2006. *Mickey Rourke: High and Low*. London: Plexus.
- Hinton, Susan E. 1983[1975]. *Rumble Fish*. New York: Dell Publishing.
- Jones, Edward T. 2005: Maurice. In: Tibbetts, John C.; Welsh, James M., *The Encyclopedia of Novels Into Film*. New York: Checkmark Books, 290–292.
- Lindenlaub, Claire-Antoinette, Tibbetts, John C. 2005: Les Misérables. In: Tibbetts, John C.; Welsh, James M., *The Encyclopedia of Novels Into Film*. New York: Checkmark Books, 296–298.
- Listengarten, Julia 2005: Doctor Zhivago. In: Tibbetts, John C.; Welsh, James M., *The Encyclopedia of Novels Into Film*. New York: Checkmark Books, 101–103.
- Lloyd, Steven 2005: The Three Musketeers. In: Tibbetts, John C.; Welsh, James M., *The Encyclopedia of Novels Into Film*. New York: Checkmark Books, 449–452.

- Phillips, Gene D. 2010. Rumble Fish In: Welsh, James M.; Phillips, Gene D.; Hill, Rodney F., *The Francis Ford Coppola Encyclopedia*. Plymouth: Scarecrow Press Inc, 224–228.
- Phillips, Gene D. 2010. Rusty James. In: Welsh, James M.; Phillips, Gene D.; Hill, Rodney F., *The Francis Ford Coppola Encyclopedia*. Plymouth: Scarecrow Press Inc, 228.
- Phillips, Gene D.; Welsh, James M. 2010. Hinton S. E. In: Welsh, James M.; Phillips, Gene D.; Hill, Rodney F., *The Francis Ford Coppola Encyclopedia*. Plymouth: Scarecrow Press Inc, 136–138.
- Seddon, Gem 2014. 50 Greatest Book Movie Adaptations. *Total Film* 12.02.2014. Kättesaadav <http://www.totalfilm.com/features/50-greatest-book-movie-adaptations/casino-royale-2006> (02.06.2014).
- Simpson, Philip 2005: Trainspotting. In: Tibbetts, John C.; Welsh, James M., *The Encyclopedia of Novels Into Film*. New York: Checkmark Books, 460.
- Stam, Robert; Burgoyne, Robert; Flitterman-Lewis, Sandy 2005[1992]. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism and Beyond*. London: Routledge.
- Stam, Robert; Raengo, Alessandra 2005. *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Malden: Blackwell Publishing.
- Tibbetts, John C. 2005: Great Expectations. In: Tibbetts, John C.; Welsh, James M., *The Encyclopedia of Novels Into Film*. New York: Checkmark Books, 164–166.
- Verevis, Constantine 2006. *Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.
- Williams, Tony 2005: The Body Snatcher. In: Tibbetts, John C.; Welsh, James M., *The Encyclopedia of Novels Into Film*. New York: Checkmark Books, 35–36.

DVD-d:

- Coppola, Francis Ford 2007[1983]. *Rumble Fish*. 2 Disc Special Edition. Universal.
- 2008[1972]. *The Godfather*. The Coppola Restoration. Paramount.

Videofailid:

- Anderson, Michael 1965. *Operation Crossbow*. MGM.
- Robson, Mark 1974. *Earthquake*. Universal.
- Smight, Jack 1977. *Damnation Alley*. 20th Century Fox.

TRANSTEXTUALITY IN FILM ANALYSIS (Summary)

The renowned French literary scholar Gerard Genette describes the textual transcendence of the text as *transtextuality*, that is, as the system for describing literary texts and everything that sets the text in a relationship, whether obvious or concealed, with other texts. His system is divided into five categories: intertextuality, paratextuality, metatextuality, hypertextuality and architextuality.

Transtextuality as the subject of poetics is a conception that has been brought over into film semiotics by the film scholar Robert Stam. He has dealt with the concept of transtextuality in two books he himself edited and contributed to, first in *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism and Beyond* (2005[1992]) and then in *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* (2005). The first book appropriates terms and concepts from literary studies to film semiotics (the context of *intramedium*, e.g. film-film); the second focuses on the relationship between literature and film in film adaptation (the context of *intermedium*, e.g. literature-film). Transtextuality is a subject he handles in both of these books, but does so from different perspectives.

In interpreting the concept of transtextuality Stam took over Genette's notions and used them in a rather simplified manner, for although one can use Stam's interpretation of this system to categorize transtextual relationships but not to analyse them. Neither Genette nor Stam use this system as a method of analysis, but rather as a theoretical device for describing literature or film. Based on the comparative analysis of these authors' approaches, the aim of this bachelor's thesis was to develop a transtextual method of analysis that would be applicable specifically on adaptations of novels into film.

The thesis unified Stam's two interpretations of Genette's notions, one in the context of film semiotics and the other in adaptation studies. This resulted in a composite interpretation that was further developed into a method of analysis. This process consisted of testing the applicability of the notions belonging to the composite interpretation. One

aspect of this was to reintroduce Genette's notions that Stam left out of both of his perspectives. The composite interpretation was compared to the original source, Genette's general treatment of transtextuality, in order to analyse notions that Stam left out but which can be introduced to the final method of analysis.

The effectiveness of the method of analysis was verified by applying it on a specific film, Francis F. Coppola's adaptation (1983) of Susan E. Hinton's novel *Rumble Fish* (1975). In the final analysis, this method allows one to differentiate the similarities and dissimilarities between the novel and the adaptation in a more comprehensive manner.

LISAD

Lisa 1 – näide plagiaadist

Järgnevalt on esitatud näide plagiaadist filmis „Damnation Alley“ (1977). See on Roger Zelazny romaani (1969) põhinev samanimeline ekraniseering, mis sisaldab klippe filmidest „Operation Crossbow“ (1965) ja „Earthquake“ (1974). Esimesest on võetud klipid, mis kujutavad raketibaasi hävinemist. Teisest on võetud klipp tammi kokkuvarisemisest. Kummalegi filmile pole kõnealuse ekraniseeringu lõputiitrites allikatena viidatud.

„Damnation Alley“ (1977) / „Operation Crossbow“ (1965) – raketibaasi hävinemine.



„Damnation Alley“ (1977) / „Earthquake“ (1974) – tammi kokkuvarisemine.



Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina,

(autori nimi)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose

(lõputöö pealkiri)

mille juhendaja on

(juhendaja nimi)

- 1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
- 1.2.üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, **02.06.2014**.