

Tartu Ülikool

Filosoofia ja semiootika instituut

Semiootika osakond

Andrus Kannel

**HELIMAASTIKUD: FOTO JA HELI KOOSMÕJU KUMMASTUSVÕTTE KAUDU**

Magistritöö

Juhendajad:

Ph.D. Nelly Mäekivi  
Ph.D. Timo Maran

Tartu

2022

# Sisukord

Sissejuhatus .....	4
1. Teoreetilised lähtekohad .....	6
1.1. Autoetnograafia .....	6
1.2. Minu vaade kummastusvõttele koos näidetega .....	11
1.3. Foto ja heli osatähtsus tajutervikus ning foto helindamisel tekkiv kummastus .....	16
1.4. Sarnased tööd kunstimaastikul .....	19
1.5. Metodoloogia.....	21
2. Ilmateade Kiipsaare majaka juurest.....	23
2.1. Mõttekäik analüüsi ette.....	25
2.2. Teose „Ilmateade Kiipsaare majaka juurest” analüüs.....	26
3. Kala pilk. Helimaastik Audru maanteevilla all .....	32
3.1. Teose „Kala pilk. Helimaastik Audru maanteevilla all“ analüüs .....	33
4. Päevaring Kahu talu õuel Palupõhja külas .....	37
4.1. Teose „Päevaring Kahu talu õuel Palupõhja külas” analüüs .....	39
5. Kajakate vahipost Audru poldril.....	42
5.1. Teose „Kajakate vahipost Audru poldril” analüüs.....	45
Kokkuvõte .....	47
Kasutatud kirjandus .....	49
Summary.....	52
LISAD .....	54
Lisa 1. Väljavõte Annika Haasi projektist „Kasvuhoonefekt” .....	54
Lisa 2. Alexander Rodchenko „Fire escape” 1927 .....	55

Lisa 3. Harold Edgerton .30 Bullet Piercing an Apple .....	56
Lisa 4. Audru poldri pumbajaam – ehit. 1935 – 36A .....	57
Lisa 5. Heliftotod galeriis .....	58
Lisa 6. Heliftotod galeriis .....	59
Lisa 7. Heliftotod galeriis .....	60
Lisa 8. Helifoto „Ilmateade Kiipsaare majaka juurest“ salvestuse skeem .....	61
Lisa 9. Helifoto „Kala pilk. Helimaastik Audru maanteevilla all“ salvestuse skeem .....	62
Lisa 10. Helifoto „Päevaring Kahu talu õuel Palupõhja külas“ salvestuse skeem .....	63
Lisa 11. Helifoto „Kajakate vahipost Audru poldril“ salvestuse skeem.....	64

## Sissejuhatus

Minu magistritöö eesmärk on analüüsida helifotosid. Käesoleva magistritöö kontekstis loodud mõiste *helifoto* tähistab fotost ja helist koosnevat representatsiooni, maastiku-uurimust. Magistritöösse valitud nelja helifoto kaudu analüüsin helifoto kui objekti omadusi.

Uurijana huvitab mind, millised on helifoto kommunikatiivsed võimalused ja kuidas tekib ja toimub kummastuse efekt helifoto erinevate osade vahel. Hüpotees on, et helifotos toimub komponentide heli ja foto vastastikune võimendumine kus 1 +1 ei võrdu enam 2, vaid näiteks 3. Hüpoteesi osaks on, et võimendusele aitab kaasa foto ja heli kokkupanekul tekkiv kummastus ehk võõristus.

Käesolev uurimustöö on autoetnograafia. Autoetnograafia võimaldab ligipääsu maastikes viibimise kogemusele ja helifotode tegemise protsessile ning analüüsis arvesse võtta. Niisamuti võimaldab autoetnograafia analüüsis ära kasutada minu kogemust fotograafi ja helisalvestajana. Olen viimased 21 aastat tegelenud fotograafiaga ja viimased 10 aastat aktiivselt maastike helisalvestamisega.

Helifotodes esitletud maastikud on minu valitud, helifotode tehnilised lahendused koosnevad füüsiliselt kohapeal neis maastikes minu poolt tehtud valikutest ning ka hilisem analüüs on minu poolt läbi viidud. Semiootilises mõttes on tegemist autokommunikatsiooniga. Ma kohtun iseendaga, kes käis neis maastikes. Sellist tüüpi töö loomulik komponent on subjektiivsus, sest dialoog iseendaga on subjektiivne. Samas on tõlkekadu autoetnograafilise käsitluse juures minimaalne. Mina autorina olin helifotodes esitletud maastikes ja seetõttu uurijana tean oma kogemust neis maastikes. Uurija positsioonis viibides tean, miks autorina helifotosid tehes tegin just sellised valikud, nagu tegin. Uurijana on mul ligipääs ka neile valikutele, mis olid kaalumisel, kuid jäid helifotost välja.

Helifotod magistritöösse on koostatud nii, et maastikufotodele lisatud helifailid ja teostuse eripärad annaksid võimaluse uurida tekkivat kummastust ning kommunikatiivseid võimalusi erinevatest vaatenurkadest. Näiteks, kas on vahe kummastuse koha pealt kui heli ja foto on võetud ühel ajal ühest punktist või kui need kaks pole võetud ühest punktist. Mis juhtub siis, kui lisada heli fotole küll samast paigast, kuid pool aastat hiljem. Kas kummastuse tekkele helifotos aitab kaasa, kui maastik fotos abstraherida või on parem, kui maastik on korrektselt

ja harjumuspäraselt fotografeeritud. Samuti huvitab mind, millist teadmist maastiku kohta annab edasi foto ja millist heli.

Minu töös on täheldatavad kaks positsiooni, uurija ja autori positsioon. Autorina olen huvitatud, et helifotod mõjuksid ühel ajal nii dokumentaalsena kui ka kunstilisena, sest eesmärk on kunstiliste võtete, eelkõige kummastuse kaudu, vahendada reaalselt maastikukogemust. Mina uurijana võtan loodud helifoto vaatluse alla ja uurin, milline on tekkinud representatsioon.

Valisin välja neli endale olulist inimõjulist maastikku Eestis. Need on semiootiliselt laetud kohad, sest neis väljenduvad inimeste valikud ja otsused nii reaalses füüsilises maastikus kui ka selle maastikuga kaasnevas tähendusväljas.

Käesolevas töös analüüsingi valitud maastike kogemuse representatsiooni nimetatud kolme komponendi kaudu: foto, heli ja tekst loomulikus keeles. Kaks esimest moodustavad helifoto, mille juures esitan kolmanda komponendina teksti. Tekst koosneb maastikul viibimise kogemuse kirjeldusest ja kultuuriloolisest ülevaatest.

Magistritöö kontekstis esitlen helifotosid veebikeskkonnas (<https://andruskannel.planet.ee/helifotod/>), väljaspool magistritöö konteksti galeriis (lisa 5-7). Veebikeskkonnas, puhtal valgel taustal, on näha foto ja fotoga kaasas käiv tekst, kõrvaklappidest on kuulda heli. Galeriis on valgel seinal fotona tajutavad monitorid (monitorid on pildiraami kujundusega), kõrvaklapid ja iga monitori kõrval valgel kriitpaberil helifoto juurde kuuluv tekst.

Magistritöö sisaldab peatükki kummastusvõttest, et lugeja mõistaks paremini minu analüüsides kasutatavat kummastuse käsitlust. Magistritöö teooriaosas kirjutan foto ja heli osatähtsusest tajutervikus. Kuna magistritöö on kirjutatud autoetnograafilises võtmes, siis seetõttu on töös autoetnograafiat tutvustav peatükk.

Metodoloogiaosas selgitan täpsemalt, kuidas ja mida ma tegin, ning põhjendan oma valikuid. Seejärel tutvustan ma eraldi peatükkides loodud helifotosid, mida esindab käesolevas töös helifoto juurde kuuluv tekst, millele järgneb analüüs. Kõigis neljas helifotos analüüsin kolme komponenti eraldi ja koos.

Teadusmaailmas tekivad mõnikord uued teadmised justkui kogemata, kui kokku sattuvad esmapilgul sobimatud komponendid.<sup>1</sup> Kunstimaailmas on tavapärane, et kunstnik kujundab oma sõnumi esitamiseks eripärase käekirja, kombineerides olemasolevaid komponente seni olematul viisil. Mõnikord tehakse seda nii öelda *ad hoc*.<sup>2</sup> Minu töö sihtrühmaks on inimesed, kes on korraga nii teadmishimulised kui ka katsetamisaltid. Oma töö sihtrühmas näen kunstnikke, kes kasutavad oma kunsti maastikke. Aga töö võiks pakkuda huvi erinevatele maastiku uurijatele, etnograafidele, antropoloogidele, folkloristidele, pärimuse uurijatele. Kindlasti kuuluvad sihtrühma fotograafid, eriti maastikufotograafid. Oma mudellugejana kujutan ette maastiku või looduse helisalvestajat, keda minu töö võiks inspireerida ja samal ajal võiks see aidata tal mõtestada oma tegevuse eesmärki.

## 1. Teoreetilised lähtekohad

Siin peatükis teen alapeatükkide kaupa ülevaate autoetnograafiast ja esitan oma lähenemise kummastusvõttele. Vaatlen, millist tähendust omab inimesele visuaalne ja heliline informatsioon ning viimases alapeatükis toon välja kuidas tekib kummastus fotot ja heli kokku pannes.

### 1.1 Autoetnograafia

Autoetnograafia nagu etnograafiagi on kvalitatiivne uurimismeetod. Uuritaval nähtustel saavad olla nii kvantitatiivsed kui kvalitatiivsed omadused. Näiteks inimest saab iseloomustada tema pikkuse, kehakaalu, rinnaümberrõõdu järgi. Need on tema kvantitatiivsed omadused. Inimest

---

<sup>1</sup> Näiteks juhusliku keemilise intsidendi tõttu avastasid 2021.aastal teadlased Dongjune Kim, Susan M. Shea ja David N. Ku uue paljutõotava viisi ohtlike verehüüvete raviks. Selle intsidendi kohta saab täpsemalt lugeda siit [Busting Clots and Clearing Up A Chemical Mystery | Research Horizons | Georgia Tech's Research News \(gatech.edu\)](https://research.gatech.edu/news/busting-clots-and-clearing-up-a-chemical-mystery)

<sup>2</sup> Selline töö on näiteks Peeter Lauritsa ja Herkki-Erich Merila töö „Riigipirukas“, kus omavahel komponentidena on kokku pandud lusikas ja foto. (1994)

saab iseloomustada tema eetiliste tõekspidamiste, oskuste, uskumuste kaudu. Need on tema kvalitatiivsed omadused. Kui kvantitatiivseid omadusi saab mõõta ja empiiriliselt vaadelda, siis kvalitatiivseid omadusi vahetult mõõta ega vaadelda ei saa. Kvantitatiivsete omaduste uurimisega tegelevad reaalteadused, kvalitatiivsete omaduste uurimisega aga humanitaarteadused. Õunapuu (2014: 12), kasutades humanitaarteaduse mõiste asemel mõistet lai teadus, sõnastab viimase huviobjekti: „Lai teadus uurib nähtuse sisemist olemist ja olemust: vaimseid ja hingelisi nähtusi, eetilisi väärtusi inimese ja ühiskonna elus, üksikisiku ja ühiskonna teadvust, ühesõnaga kvaliteete.“

Kuidas siis selliseid sisemisi silmale peidetud väärtusi uurima peaks? Chang (2008: 67) toob välja, et etnograafilise uuringu andmestik on pigem tekstil kui numbritel põhinev ja et etnograaf koostab uurimuse andmestiku peamiselt oma välitöö märkmete, peetud päeviku ja tehtud intervjuude ära kirjade põhjal. Kuid uurija toetub ka oma välitöödest väljapoole jäävatele tekstidele, milleks võivad olla uuritava teema kohta käivad ametlikud dokumendid, teiste autorite kirjutatud isiklikud tekstid ja teemat käsitlev kirjandus. Andmete allikateks saavad olla ka multimeedia, artefaktid, helisalvestused ja graafilised kujutised.

Minu uurimuses on olemas empiiriline osa, füüsiliselt maastikus viibimine ja selle kirjeldamine. Kogutud andmestikuks on aga helifotod ja nende teostamise juurde kuuluvad märkmed.

Autoetnograafia tekkis 1980. aastate keskel, kui valitses representatsioonikriis. Kriisist tulenevalt hakati pöörama rohkem tähelepanu asjaolule, mil moel on uurija ja uuritav teema vastastikku mõjutatud. (Holt 2003: 18) Minu töös on uurija ja uuritav teema väga tihedasti üksteisega seotud ja seetõttu ka tugevasti üksteisest mõjutatud. See on nii kuna informandiks olen mina kui autor. Andmete analüüsijaks, aga mina kui uurija.

Representatsioon tähendab millegi taasesitamist. Representatsioonikriis aga on 20. sajandil tekkinud kriitiline vaade, mis seab kahtluse alla võimaluse, et midagi on võimalik üksühele taasesitada (Nöth 2003). Moodne kunst, näiteks kubism ja abstraksionism oleksid justkui kaotanud suhte referendiga reaalsusest. Tähelepanu on tähistajal ja tähistatav ehk objekt on muutunud tähtsusetuks. Barthes kirjeldab olukorda, kus tähistatav ehk referent on mägisuhtest eemaldatud, opositsioonina elutruu ja arusaadava vahel. Ja see, mis on sellise märgisuhte puhul arusaadav ja mõistetud, pole mitte elutruu reaalsus, vaid reaalsuse efekt. (Barthes 1986: 141-148).

Üks asi on see, mida mõeldakse representatsiooni kriisi all, teine asi on see, kas see ka reaalselt eksisteerib. Nöth (2003) toob välja, et semiootika teooria seisukohast ei saa rääkida representatsiooni kriisist, sest semiootika teoorias on teada juba väga pikka aega, et eksisteerivad väga erinevad representatsiooni olukorrad. Saab eksisteerida klassikaline olukord, kus märk viitab millelegi, mis ta ise pole, ja saab eksisteerida olukord, kus märk viitab iseendale. Selles pole midagi uut. Pealegi pole (re)presentatsioon kunagi täpne taasesitus, vaid erineb nähtusest, mida ta esitleb. See on nii, sest märgiprotsessile on tavaline, et toimub nihkumine alloreferentsiaalselt enesereferentsiaalsele semioosile. Nöth (2003) tõstab esile, et Peirce nimetas sellist dünaamikat märkide kasvamiseks (*the growth of signs*).

Ma peatun taasesituse probleemil ühelt poolt seetõttu, et tuua esile, miks autoetnograafia tekkis ja millised olid uurimismeetodile pandud lootused. Teisalt huvitab mind uurijana, kuidas suudab helifoto reaalselt maastikukogemust vahendada. Samuti huvitavad mind, millised on ainult helifotole omased, nii-öelda juurde kasvanud omadused. Mind huvitavad, millised on need keelelised omadused, mis lubavad helifotot tajuda ja paigutada kas dokumentalistika või kunstžanri alla. Nende küsimuste teadasaamiseks annab autoetnograafiline meetod võrdlusmaterjali. Kõrvutan ja võrdlen enda kui autori vahetut maastikus viibimise kogemust, enda kui uurija näitusesaalis saadud kogemusega.

Seega, autoetnograafia tekkis representatsioonikriisi tingimustes katsena kaduma läinud referent märgiprotsessi tagasi tuua. Postmodernistliku elutunnetuse järgi ei saanud referendi taasleidmine toimuda autoriteetsete akadeemiliste võtete abil, vaid kirjutaja enda kogemustele tuginedes. Elutruudus autoetnograafias tekib, kuna autoetnograaf on lähedane uuritava teemaga. Chang võrdleb autoetnograafia ja etnograafia lähenemist teemale: „Autoetnograaf võtab uurida teema, mis puudutab teda ennast ja on seetõttu talle tuttav. Etnograaf alustab teema uurimist, mis on talle võõras.“ (Chang 2008: 50)

Mina uurija positsioonis võtan analüüsida minu kui autori poolt loodud helifotod, mis vahendavad maastikke, millistes ma ise viibisin. Uurijana tuginen minu kui autori mälule ja kogemustele ja olemasolevale teaduskirjandusele.

Ellis ja Bochner (2000: 739) defineerivad autoetnograafiat kui autobiograafilist kirjutamise žanri, kus teadvuse erinevate tasandite esitlemise kaudu on personaalne ühendatud kultuuriga. Kuna autoetnograaf uurib kultuuri iseenda refleksiooni kaudu, siis ta uurib informatsiooni, mis

on kättesaadav ainult talle endale. Clandinin ja Conelly (2000: 50) järgi võimaldab jutustav kirjutamine ligi pääseda sisemistele tingimustele, näiteks tunded ja emotsioonid, ning välimistele tingimustele, näiteks keskkond ja sellistele ajalistele tingimustele nagu minevik, olevik ja tulevik.

Seetõttu ma leian, et autoetnograafi vaatepunkt on uuritava nähtuse seest väljapoole, sest ta võib ise asuda uuritava probleemi sõlmpunktis, olles selle osa. Sellisel juhul enam lähemale uuritavat teemat puudutavale informatsioonile minna ei saa. Autoetnograaf on iseendale informant. Autoetnograafiat kirjutades ja uuritavat teemat reflekteerides toetub kirjutaja suures osas enda kogemusele ja mälule. Autoetnograafiate hulgas ongi hästi palju väga isiklike ennast avavaid teemasid. Seestpoolt vaatepunkt annab võimaluse näha uuritava teema detaile, mis väljastpoolt vaatlejale jääksid varjatuks. Autoetnograafia väärtus kirjutajale on teadlikum mina, lugejaskonnale aga annab võimaluse heita pilk sotsiaalsesse gruppi, kuhu kirjutaja kuulub. Bochner ja Ellis (1996: 24) toovad esile autoetnograafi soovi, et lugeja poleks pealtvaatajana kuskil eemal, vaid võtaks emotsionaalsel ja tunnetuslikul tasandil esitatavast osa. Osavõtmist või lugejana asja osa olemist võimaldab üheltpoolt just seestpoolt väljapoole vaatenurk, lugeja asetab ennast kirjutaja positsiooni, teisalt aga kaasahaarav ja ennast avav kirjutamisstiil. Selline autoetnograafia on näiteks Herrmanni „My Father's Ghost: Interrogating Family Photos“, kus autor keskendub oma kadunud isa otsingutele. Lugu tugineb mälu järgi taastatud vestlustele, mida peeti peres siis, kui autor oli veel poiss. Juba meheas õnnestub tal isa üles leida ja temaga koos paar päeva veeta. Kui ta aga seejärel üritab isale meili peale koos veedetud ajast pilte saata, selgub, et isa meili enam ei eksisteeri ja tema telefoninumbrit samuti pole. See seestpoolt vaadatud uuring esitleb sotsiaalset gruppi „isadeta pojad“ ühe gruppi kuuluja poolt.

Selline hästi isiklik, mina-positsioonist vaadatuna on ka näiteks Ronai „On Loving And Hating My Mentally Retarded Mother“ (Ronai 1996). See on nii retrospektiivselt kui ka uurimise ajal toimuv osalejavaatlus, kuidas on olla vaimse puudega ema tütar. Kirjutamisel autor eksperimenteerib, kasutades selleks postmodernistlikku uurimismeetodit, mis lubab kasutada nii palju erinevaid allikaid kui võimalik, sealhulgas sotsiaalteooriat, elukogemust ja emotsioone.

Méndez tõdeb, et autoetnograafia kirjutamisel pole rangeid reegleid, kuidas see on kirjutatud. Tähtis on tähendus ja vähemtähtis teaduslik kirjutamise viis. (Méndez 2013: 281)

Traditsiooniline arusaam on, et autoetnograafia on kirjalikus vormis loona esitatud eneserefleksioon, mis seob kokku autobiograafia ja etnograafia. Kuid eneserefleksioon võib

olla jutustatud ka visuaalselt, kas siis näiteks dokumentaalfilmi või fotojutustuse vormis. Selline on näiteks Manski dokumentaalfilm „Suguvõsa“ (2016), kus autor vaatleb väga intiimsel moel läbi kaamerasilma oma perekonda Ukrainas. Perekond on väga suur ja selle liikmed elavad Ukraina erinevates punktides: läänemeelses Lvivis, Odessas ja Kiievis, samuti venemeelses Donbassis ja Krimmis. Kuna inimesed perekonnas määratlevad oma rahvust erinevalt, omades ka erinevat meelsust, siis annab lugu ühe perekonna põhjal väga hea läbilõike Ukraina ühiskonnast.

Autoetnograafilise fotojutustuse näitena väärrib tähelepanu Soovere „Käru ja kaameraga. Pilte ja päevikulehti põgenemisteelt 1944–1949“ (Soovere 1999). Kronoloogilises järjestuses fotod ja tekstilised päevikusissekanded dokumenteerivad Ericu, Leili ja Ülo Soovere põgenemisteede Eestist USA-sse 1944. aastal. Pildiseeria annab ühe perekonna põhjal ettekujutuse, mil moel põgenemine Eesti pinnalt 1944. aastal toimus, mismoodi on olla põgenik, ja paralleele saab tõmmata ka tänase päevaga. Fotod ja tekstid päevikus on erineval viisil detailsed, nii et nad täiendavad üksteist. Fotodelt on näha, kuidas asjad ja olud ning meeleolud välja nägid, teksti osast võib aga leida näiteks üksikasjalikke detaile, millised olid toiduainete hinnad Eestis 1944. aastal nii normeeritud kui ka musta turu hinnana. Seetõttu võib nõustuda raamatu tagakaanel kirjutatuga: „Tekst ja fotod on praeguseks omandanud ajaloodokumendi väärtuse.“ Linnap kirjutab Soovere pildiseeria kohta:

Ent veelgi hämmastavam kui niisugune, peaaegu uskumatuna tunduv teekond ise, on see, et praktiliselt kogu teekond on detailselt jäädvustatud päevikuformaadis *ca* pooleteist tuhandele fotole, mis teeb Soovere fotokogust ühe Eesti fotodokumentalistika kõige huvitavama, kandvama ja unikaalsema ettevõtmise kõigi aegade jooksul. (Linnap 2016: 140)

Minu magistritöö kontekstis on sobiv Richardsoni pakutu, et autoetnograafiat tuleks võtta üheaegselt teaduse ja kunstina (Richardson 2000: 254). Autoetnograafilises dokumentaalfilmis ja fotojutustuses on tähtsal kohal kunstiline külg. See on oluline ka minu magistritöös.

Anderson jagab autoetnograafia kirjutamisviisilt kaheks – emotsioone esile kutsuvaks<sup>3</sup> (*evocative*) ja analüütiliseks (*analytic*) autoetnograafiaks (Anderson 2006: 373). Emotsioone esilekutsuvat lähenemist kasutav kirjutaja uurib mingisugust sotsiaalset gruppi oma kogemuse kaudu, jättes narratiivi tõlgendamise lugejale, kes teeb seda oma eluga paralleele tõmmates ja kogemusele tuginedes. Analüütiline kirjutamisviis lisab emotsioone esile kutsuvale

---

<sup>3</sup> Kärt Petersoni tõlge

lähenemisele veel ka kirjutajapoolse analüüsi. (Anderson 2006: 373) Analüüsi lisamisega teeb postmodernistlikus paradigmas alguse saanud autoetnograafia sammu tagasi klassikalise akadeemilise uurimuse suunas. Oma magistritöös kasutan ma analüütilist autoetnograafiat. Ma reflekteerin ja seejärel analüüsin.

## 1.2 Minu vaade kummastusvõttele koos näidetega

Selle peatüki koostamine annab mulle kui autorile teoreetilise teadmise, kuidas helifotodesse teadlikult kummastust luua. Minu kui uurija jaoks saab kirjeldatud mehhanism, kuidas kummastus tekib. Magistritöö lugejale annab see peatükk võimaluse mõista minu kui autori taotlusi ja minu kui uurija helifotode kummastuse käsitlust.

Mõiste *остранение*, eesti keelde tõlgitud kui kummastusvõte või võõristusvõte, inglise keeles leiab enim kasutamist kui *defamiliarization*, võttis kasutusele vene vormikoolkonna juhtfiguur Viktor Šklovski 1917. aastal kirjutatud essees „Искусство как прием“. See oli avaesseeks 1925. aastal avaldatud Šklovski kogumikus „*O теоррии прозы*“ (Proosa teooriast). Tekst tõlgituna „Kunst kui võte“ ilmus eesti keeles (Vikerkaares) juba 1998.a. Mina lugesin 2014. aastal „Gigantum Humeris“ sarjas ilmunud ja Tallinna Ülikooli poolt välja antud ning Boris Kaburi poolt eesti keelde tõlgitud versiooni. Inglise keelde on tekst tõlgitud kas „*Art as Technique*“ või „*Art as Device*“. Erinevad tõlked ja originaaltekst, olid mulle Šklovski võõristuse efekti mõistmisel ja minu vaatenurga tekkel olulised. Erinevate keelte erinev võime teksti edasi anda ja tõlgetes avalduv tõlkija arusaam, aitasid mul paremini mõista Šklovski originaalteksti.

Vene vormikoolkonna seisukohast toimub kunstis millegi väljatoomine tajumise rutiinist kummastuse ja raskepärase vormi kaudu. See miski kisutakse lahti harjumuspärasest seosest ja tagajärjeks on objekti eriline tajumine, mitte lihtsalt äratundmine. Äratundmine siin tähendab, et midagi tuntakse automaatselt ära, sest see pole esimene kokkupuude selle asjaga. Kogemus kogu oma täiuses saadakse esimesel kokkupuutel, edaspidi vaimujõu kokkuhoiu nimel asendab kogemust järjest enam automatism ehk äratundmine. Järgnevail kokkupuuteil haaratakse järjest enam see kord kogetu juba lennult, ühe lühikese hetke jooksul tuntakse ära ja inimese vaim selle peale pikemalt enam oma energiat ei raiska. Võimust võtva automatismi tõttu tuhmub kohalolu ja teadlik olek muutub ebateadlikuks.

Iga asi, mis on kummaline, ei pruugi olla samal ajal kummastav. Sõna “kummaline” iseloomustaks justkui mingisuguse nähtuse või objekti omadust, kuid tegelikult on see objektile või olukorrale interpreteerija poolt antud hinnang, reaktsioon. Kui miski on kummaline, siis see näitab, et tõlgendaja jaoks pole objekt või olukord harjumuspärane. Kummaline olukord võib olla täiesti ebareaalne. Šklovski kummastus on aga olukord, mis tundub reaalne. See tekib harjumuspärase, traditsioonilise, ühiskonnas heakskiidetud vaatepunkti muutmise tagajärjel. Samuti tekib see siis, kui vaadeldav olukord või objekt on asetatud ootamatusse konteksti.

Et kummastus saaks tekkida, tuleb nähtus või olukord ära tunda. See peab tunduma reaalne. See vaatepunkt võib olla sellise vaataja vaatepunkt, kelle mõistekaart, arusaamine asjadest, on ühiskonna standardkaardi suhtes nihkes ja seetõttu tema kirjeldus olukorrast tundub meile harjumatu või isegi ootamatu. Kummastus oleks justkui võrdelises seoses reaalsusega. Kummastus tundub seda kummastavam, kui olukord või objekt, mida kummastatakse, on ise argine, vaatajale hästi tuntud ja tema jaoks realistlikult esitatud. Šklovski toob näitena Tolstoi teose „Holstomer”, kus 19. sajandi Venemaa argipäev on esitatud hobuse vaatenurga kaudu. Näiteks arutleb peategelane hobune seal sõnaühendi „minu oma” tähendust inimeste kasutuses.

Paljud neist, kes mind näiteks oma hobuseks nimetasid, ei sõitnud minuga, vaid minuga sõitsid sootuks teised. Ka ei söötud mind nemad, vaid hoopis teised. Head ei teinud mulle samuti mitte nemad, mitte need, kes mind oma hobuseks nimetasid, vaid kutsarid, loomatohterdajad ja üldse kõrvalised isikud. Hiljem, kui mu tähelepanekute ring laienes, veendusin ma, et mõistel minu oma ei ole - ja mitte ainult meie, hobuste, suhtes – mingit muud alust kui inimeste madal ja loomalik instinkt, mida nad ise nimetavad omandivaistuks ehk omandiõiguseks. (Tolstoi 1978: 48)

Siit tuleb esile kummastusvõtte kasutamise mõte: esitades olukorda uue nurga alt, siinkohal läbi hobuse pilgu, tekib teose „Holstomer” lugejal võimalus näha talle tuttava vene elu detaile justkui esimest korda. Kummastusvõttega on võimalik pöörata lugeja tähelepanu igapäevasele, millele ta muidu selle iseenesestmõistetavuse tõttu kuigi palju tähelepanu ei pööra, kuid nüüd on see korraga huvitav, sest see igapäevane ja tuttav on üheaegselt ka võõras. See võõras pilk tuttavale sunnib asja vaatama intensiivsemalt kui tavaliselt.

Et visualiseerida oma arusaama šklovskilikust kummastusest, võrdlen kummastuse teket kahe väga erineva mind huvitava dokumentalistika žanri alla mahtuva fotograafi töö kaudu. Kui Annika Haas oma näituseprojektis „Kasvuhooneefekt”, paneb modellile kilekoti suhu, siis ta loob sümboli, mis tähistab tänapäeva prügi tootvat ja seda ka paratamatult tarbivat inimest, tähistab keskkonnareostust ja tumedat tulevikuperspektiivi - noor tüdruk, kellel on kõik veel ees, tähistab tulevikku. Võib öelda, et näitus räägib ka sellest, kuidas semiootiline reaalsus muudab füüsilist reaalsust. Need on ühised kokkuleppelised käitumismustrid, selle näituse

kontekstis eelkõige tarbimisharjumused, mis füüsilist reaalsust muudavad. Foto on kummaline, meelde jääv, kuid see pole minu hinnangul hea näide šklovskilikust kummastusest, sest kuigi me tõenäoliselt tarbime igapäevaselt mikroskoopilisi plastmassiosakesi ja reostame maailma, siis lavastab fotokunstnik siin selleks, et saavutada sõnumi võimendus, ebareaalse olukorra (lisa 1). Pole ju tavapärane, et üks noor tüdruk endale kilekoti suhu topib. Olukord on kummaline, aga see pole minu hinnangul see kummastus, millest kirjutab Šklovski, sest otse kaadrisse vaatavat ja kilekotti suus hoidev tüdruk fotol ei tundu fotograafi poolt tavapärase tegevuse dokumenteerimine igapäevasest reaalsusest, vaid tundub fotolavastusena.

Pigem sobib heaks šklovskilikuks näiteks Šklovski kaasaegne, Alexander Rodchenko, kes eksperimenteeris kaamera vaatenurkade ja perspektiiviga, määratledes sellisel moel ümber, kuidas me vaadeldavat tajume. Tollases fotokunsti kontekstis, olid tema vaatenurgad väga ootamatud, kui ta pildistas ülevalt alla ja vastupidi, lõhkudes harjumuspärase, inimese silmakõrguselt võetud vaatepunkti, ning lisaks kasutas sellal veel üsna haruldast lainurkobjektiivit, mis pakkus inimsilmast väga erinevat perspektiivi. Kuid ta ei pistnud kätt külge motiivile. Ta kummastas objekti ära, vaadates objektile otsa ootamatust vaatepunktist, nihutades seeläbi paigast ka harjumuspärase konteksti. Selline on näiteks tema foto „Tuletõrje väljapääs” (*Fire escape*) (lisa 2).

Täna võiks öelda, on sellist uut vaatenurka pakkumas droonifoto. On iseloomulik, et tehnoloogia ja selle areng pakub pidevalt inimesele võimalusi uut moodi maailma tajuda, kuid et kummastus saaks tekkida, peab see uus kogetav mõjuma ikkagi väga realistlikuna. Fototehnoloogia areng, näiteks selle aja peatamise suutlikkuse areng, on tekitanud võimalusi näha realistlike olukordi, mis enne polnud üldse võimalikud. Selline on Harold E. Edgertoni 1964. aastal tehtud foto „30 kaliibrine kuul läbistamas õuna.” (*30 Bullet Piercing an Apple*) (lisa 3). Filmis on kasutuses mõiste “aegluubis”, kus ajas toimuv võetakse lähemaks uurimiseks nii-öelda luubi alla. See on aeglustusvõte, mis lubab autoril midagi tervikust välja tõsta ja sellele tähelepanu juhtida. Foto puhul aeglustuse kaudu saavutatud tähelepanu kontsentratsioon saavutab oma maksimumi, kogu tähelepanu ongi ja jääbki siia sellesse ühte kaadrisse. Minu töö kontekstis on see foto mulle oluline sellepärast, et esitleb ilmekalt foto võimekust näidata midagi igapäevasest füüsilisest reaalsusest moel, kus see vaatajas tekkiva kummastuse tõttu leiab koha semiootilises reaalsuses, täpsemalt kunstis. „30 kaliibrine kuul läbistamas õuna.” kuulub mitmete kunstimuuseumide kollektsiooni, näiteks Philadelphia kunstimuuseumi (*Philadelphia Museum of Art*) või Smithsoni Ameerika kunstimuuseumi (*Smithsonian American Art Museum*) kollektsiooni. Antud töö puhul on veel

huvitav kuidas Harold E. Edgerton ütles enese kohta: „Ärge pidage mind kunstnikuks, mind huvitavad ainult faktid, ainult faktid.” Ta oli Massachusettsi Tehnoloogiainstituudi professor ja tegi selle pildi teaduslikel eesmärkidel, kuid laiema auditooriumi poolt võeti foto vastu eelkõige kunstina.

On müüt filmikunsti, liikuva pildi algusest, et kui Luis Lumière 1895 aastal Pariisis näitas oma lühifilmi „L'Arrivée d'un train à La Ciotat” (Rongi saabumine La Ciotati), siis olla vaatajad, nähes ekraanil rongi neile lähenemas, paanikasse sattunud, kartes, et järgmisel hetkel paiskub see neile otsa. Loiperdinger ja Elzer (2004) toovad oma uurimuses, „Lumiere's Arrival of the Train: Cinema's Founding Myth” välja, et pole mitte mingisuguseid algallikaid, mis kinnitaksid fakti, et selline paanika oleks kunagi tekkinud ning et see müüt oli juba levima hakanud samal ajal kui filmi alles kinodes näidati. Minu käesoleva kirjatöö kontekstis on mulle oluline, et see müüt viitab elevusele, ehk isegi kummastusele, mis selle filmi esitamine auditooriumile võis tekitada. Loiperdingeri ja Elzeri sõnul võib selle müüdi tekke taga näha viisi, kuidas auditoorium üritas edasi anda emotsionaalset mõju, mida neis uus meedium film tekitas. Ka ajakirjandus, püüdes näidata filmi ruumilist, realistlikku olemust, võis müüdi teket tagant tõugata, luues retoorilisi kujundeid sellest, kuidas rong peaaegu oleks ekraanilt rahva sekka paiskunud. Filmi saatnud kummastusele viitab ka filmi linastuse aegses ja kontekstis tekkinud binaarne opositsioon, haritud ja harimata ehk haritud eliit ja rumal rahvamass. Erudeeritud eliit leidis, et ainult harimata rahvas võib kinematograafia reaalsusega sassi ajada.

Selline hinnang leidis ka väljenduse Robert. W. Pauli 1901. aasta filmis „The Countryman and the Cinematograph” (Maamees ja kino), mis esitles komöödiavormis seda, kuidas harimata lihtsameelne kardab liikuvat pilti. Binaarses opositsioonis haritud-harimata sündinud tekstide olemasolu viitab, et film mõjus mõlemale opositsiooni liikmele.

On raske mõelda ennast Lumière'i filmi vaatajaskonna sekka ja päris täpselt ette kujutada, kuidas film neile mõjus. Need esimesed lühikesed filmilõigud, filmid olid 17 meetrit pikad ja esitati projektoriga 50 sekundi jooksul, on oma olemuselt nagu liikuva kujutisega fotod. Liikuvad postkaardid nagu neid samuti kutsuti. Kaamera vaatepunkt ja kompositsioon ei liikunud paigast ja seetõttu kaader mõjus fotolikuna.

Esimesed fotod, dagerrotüübid ja talbotüübid, kummastasid ülimalt täpse reaalsuse representatsiooniga. Kummastuse tekkes on siin olulised kaks asja. Esiteks, vaatajale oli see esmakordne kogemus tegelikkust sellisel moel taasesitatuna näha ja teiseks, et motiiv fotol oli

üks ühele sarnane sellega, mida see foto kujutas, mistõttu võis vaataja korrigeerida oma teadmist kujutatust. Šklovski väljendab oma teoses „Kunst kui võte” kummastusvõtte otstarbe öeldes, et kunsti mõte on anda asjadele aistingud sellistena nagu nad on, mitte sellistena nagu neid teatakse (Šklovski 2014: 29).

Võib arvata, et kui Lumière'i kinematograafia, olles just fotorealsuse esitamisel astunud sammu edasi, pannes need representatsioonid liikuma, kummastas tollast publikut veel enam. Kui foto surmas aja, siis film äratas jälle ellu. Elu on helindatud ja surm on helitu. Tummfilmide juurde peeti vajalikuks mängida klaverit, ühelt poolt selleks, et varjata filmiprojektori häirivat heli ja teisalt peeti elus muusikat tervikelamuse lahutamatuks osaks, kuid selline musitseerimine ei kuulunud fotode vaatamise tavapärase kogemuse juurde. Ka tänane kino üritab leida viise, kuidas tegelikkust tegelikumaks teha, asendades mono heli stereo heliga, stereo heli ruumilise 5.1 heliga, selle omakorda ruumilise 7.1 heliga. Iga film on täna ühtlasi ka heliteos, sinna juurde katsetused 3D pildi ja liikuvate toolidega. Kuid foto juurde heli ei kuulu, samas on see põhikomponent heliteose juures. Või kas on? 29. augustil 1952 kanti esimest korda Mavericki kontserdimajas ette John Cage teos 4'33''.<sup>4</sup> See on kolmeosaline vaikiv pala, mille pealkiri tähistab juhuslikult määratud teose kogukestust ja pealkirja juures on oluline märge „Tacet, igale instrumendile või instrumentide kombinatsioonile”. Ootus ja teadmine on, et muusikapala koosneb muusiku mängitud pilli helidest, kuid siin esitaja justkui esitaks kolmes osas vaikust. Teosel on kõik ülejäänud muusikapala tunnused. Sellel on autor, esitaja, esituspaik, publik, algus, keskpaik ja lõpp, kuid pillihelide asemel on võimalik kuulda hoopis juhuslikke helisid, mida teevad ettekandja ja kuulajad ja helisid, mis kostavad esituspaigast väljastpoolt. Ja see ongi teose kandev mõte, pakkuda keskendunud kuulamise kaudu kogemust tegelikkusest, nagu see esitamise hetkel parajasti on.

Pärast esimest ja järgnevaid esitusi John Cage'ile tundus, et auditorium ei oska teost õigesti kuulata ja et vahest ei saagi teost traditsioonilisel väljakujunenud moel esitada, sest kogu tähelepanu läheb esitusele. Kui ma vaatan Berliini filharmoonia orkestri esitust siis tõden, et tõesti on raske keskendunult kuulata, sest esitus oma visuaalse ja elava detailsusega võtab pea kogu tähelepanu. Mõistes, et teosesse tuleb sisse viia parandused, istus John Cage 1962. aastal Tokios laua taha ja kirjutas teose 0'00'', teise nimega 4'33'' No. 2 ja sinna juurde ühest lausest

---

<sup>4</sup> John Cage's 4'33''. Kättesaadav: <https://www.youtube.com/watch?v=AWVUp12XPpU>, 9.05.22

koosneva esitamisjuhendi: „Soorita keskendunult mingisugune tegevus ja võimenda tegevuse heli helivõimendiga (kuid selliselt, et heli katki ei lähe)”<sup>5</sup> James Pritcheti sõnul kasutas Cage juba selle lause kirja panemisel helivõimendust, mistõttu oli see akt üheaegselt loomine ja teose esmaesitlus. (Pritchett 1996) Teose esimene esitlus publikule toimus Miguel A.Roig-Francoli kirjelduse järel järgnevalt. Cage istus muuseumis kohas, mis jäi keerdtrepi alla ja kirjutas kirjutusmasinal kirja. Mikrofonid salvestasid kõik helid, mida see tegevus tekitas, tooli krigin, lüripiv vee joomise heli, kirjutusmasina klahvide plaksud jne. Neist helidest kummastatud muuseumi küllastajad, kuulsid seda kõike võimendatult muuseumi helisüsteemi kaudu. Kui Cage sai oma kirja kirjutatud, sai otsa ka teos. (Roig-Francoli 2021: 283) Kui 4'33'' teost kontserdisaalis kuulates võis kogu tähelepanu minna Cage meelest ekslikult esitusele, siis teoses 0'00'' jääb esitaja varju ja kogu tähelepanu koondub põhiideele ehk vaikuse seest üles võimendatud ettekavatsemata ja organiseerimata helidele.

John Cage on mulle oluline autor käesoleva töö kontekstis, sest ka teda huvitasid igapäevase tegevuse tulemusel tekkivad ettekavatsemata helid ja samuti keskkonna helid. Kui tema otsis võimalusi kuidas neile helidele tähelepanu juhtida muusikažanri kaudu, siis mina proovin hüppelauana kasutada fotot.

### **1.3 Foto ja heli osatähtsus tajutervikus ning foto helindamisel tekkiv kummastus**

Magama minnes sulgeme ja hommikul unest ärgates avame silmad. See on akt, mis ehitab piiri ärkveloleku ja unesoleku vahele. Erinevalt silmadest ei saa kõrvu sulgeda, kuid unne suikudes näib silmade sulgemisel olevat võime välja lülitada ülejäänud meeled, sealhulgas kuulmine. Selleks on vaja esmalt katkestada informatsiooni hulk, mida me silmade kaudu tajume. Erinevatest allikatest võib leida teabe, et pool inimese ajast on hõivatud otseselt või kaudselt visuaalse informatsiooni töötlemisega. Ajukoos 30% neuronitest on hõivatud visuaalse informatsiooni töötlemisega, võrdlusena kuulmisega on seotud 3% ja aju erinevad osad teevad

---

<sup>5</sup> In a situation provided with maximum amplification (no feedback), perform a disciplined action

koostööd visuaalse informatsiooni töötlemisel.<sup>6</sup> Selle põhjal võib öelda, et inimese jaoks kõige tähtsam tajuorgan on nägemine. Enamuse ümbritsevast keskkonnast tajub inimene silmade kaudu. Ülejäänud tajuorganid oleks justkui nägemise teenistuses, neil on ülesanne toetada ja kinnistada nähtut. Kui liigume mööda koridori, siis pigem vaatame, mitte niivõrd ei kuula, et vastutulijaga kokku ei põrkaks. Meie pilk on suunatud vastutulijale ja seetõttu võivad olla need heli detailid, millele pöörame tähelepanu, tema nailonjope kahin ja saapa kontsa löögid vastu põrandat, aga tähelepanu keskmest jäävad välja helid, mis on vaateväljast väljas. Bernie Krause kirjutab raamatus „The Great Animal Orchestra“: „Me oleme nii nägemisele orienteeritud, et enamik meist, kellel on korralik silmanägemine, me kuuleme seda, mida näeme.” (Krause 2012: 18) Seda orientatsiooni on toinud fotograafia leiutamine 19. sajandi esimesel poolel ja filmikunsti leiutamine sajandi lõpus ja tormiline areng 20. sajandil. Visuaalse teabe tihenemine inimese tajutervikus on jätkunud koos tehnoloogilise arenguga. Täna püüab inimese tähelepanu endale uus meedia, mille peamiseks kandjaks on arvuti, kus korraga täidavad inimese vaatevälja mitmed aknad erineva visuaalse infoga. Samas on meil väga raske kuulata kahte inimest või näiteks kuulata kahte muusikat korraga. Võime proovida kujutada ette olukorda, kus autojuhile edastatakse kogu liiklusinformatsioon, liiklusmärgid, teemärgised, teiste liiklejate asukoht, tänavad, pöörangud ja mahasõidud ilmumise hetkel häälsõnumite abil. Enne 20. sajandil alanud visuaalsuse võidukäiku, oli kuulmise kaudu omandatud teave võrdluses visuaalsega, palju olulisemal kohal. Prantsuse ajaloolane Lucien Febvre (Febvre 1975) on võrrelnud 16. sajandi inimest 20. sajandi esimese poole inimesega. Kui 16. sajandi inimene ütleb, et ma ei usu oma kõrvu, siis täna öeldakse, et ma ei usu oma silmi. 16. sajandil võis inimene midagi näha, aga ta uskus seda mida nägi alles siis, kui kuulis seda. See oli seetõttu nii, kuna teave levis kuulujuttude kaudu. See oli valdav viis, kuidas inimesed olid harjunud teavet saama. Kui ma vaatan oma vanu fotosid, olgu need siis maastiku või tänavafotod, siis ma enamasti ei mäleta, kuidas need paigad kõlasid. Ometi on igal paigal oma iseloomulik heli. Ma mäletan avarust ja valgust, pimedust ning udu. Mulle võib pigem meenuda kas pilti tehes oli soe või külm. Võib meenuda statiivi jala materjali külm tunne peopesas, külmetavad näpuotsad sättimas kaamera seadeid või siis hoopis kuumalt lõõskav päike ja tänaval sulava asfaldi lõhn. Aga iga paiga juurde kuulub heli, ka kõige vaiksema paiga juurde. Oma helindatud fotodega proovin kasutada ära inimese visuaalset võimekust, harjumust omandada informatsiooni nägemise kaudu, samas

---

<sup>6</sup> Allikad kättesaadavad siit: <https://www.seyens.com/humans-are-visual-creatures/>, 9.05.2022 ja <https://news.mit.edu/1996/visualprocessing>, 9.05.2022.

suunates tähelepanu helile. See suunamine peaks toimuma seetõttu, et pilk püsib paigal ja vaataja kuuleb seda mida näeb. Vahepeal võib silmad sulgeda ja kui need avada, avaneb silme ees ikka see sama paik või maastik. Erinevalt videost, kaader ei liigu, uut teemat peale ei tule, vaatajat, kuulajat ei juhita mujale. Fotole iseloomulikult on ajahetk peatunud, võimaldades maastikku lähemalt uurida, kuid selles samas paigas võtte ajal salvestatud heli on helile omases liikumises, dekoreerides pildil nähtavat maastikku silmale nähtamatute, aga sellele samale paigale samavõrd ainuomaste detailidega. Tekib kummastusefekt, kus kaks asja, mis kuuluvad kokku, saavad uuesti kokku kahes distsipliinis, mis tavapäraselt kokku ei kuulu.

Kunsti üheks võtteks on lihtsaks muutunud ja kokkuhoiu režiimil tuksuv olukord jälle raskeks muuta. See tähendab, tuleb muuta hetk jälle pikaks. Rehabiliteerida kogemus. Ja selleks sobib foto kui seisma jäetud aeg suurepäraselt. Mis on iseenesest juba kummaline, sest aeg ei seisa. Kuna 1826. aasta maailma kõige esimeseks fotoks peetavast Nicéphore Niépce'i fotost „*Vaade aknast Le Gras'le*” on juba möödunud 195 aastat, siis harjumusest tulenevalt ei pruugi foto küll enam tunduda kummaline, kuid igal-juhul annab see suurepärase võimaluse täpsemalt uurida, mis siis aja sees on. Toon paralleeli teatrist. Seal on selline võtte, kus tegevus laval poole tegevuse pealt äkitselt seiskub, näitlejad jäävad kõik korraga nii öelda kivisse, igaüks hoiab liikumatult oma asendit. Kivipilt annab võimaluse uurida hetke lähemalt. Süüvida tegelase siseellu. Õppe ja lavastusprotsessis uuritakse, kas näitlejad on saavutanud selle, mida nad tahtsid ja kuidas vaatajad neid näevad. Kivipilt annab võimaluse analüüsida kas näitleja kehahoiuga, ilmega, žestiga taotletav tähendus jõuab vaatajani. Etenduses paus, fikseeritud pilt annab vaatajale teada, et see hetk on millegipärast oluline, tähenduslik.

„Kivis” fotole heli lisamisega tekitan ma ühelt poolt kummastuse, sest see pole tavapärane viis fotot kogeda ja teisalt äratan aja fotos jälle ellu, venitades fotol peatatud aega nagu kummi. Kui paiga heli salvestada, ühendades see lahti maastikust tundlike mikrofonide ja helivõimendi abil, ning juhtides kõrvaklappide abil kuulajale kõrva, ei ole enam võimalik maastiku juurde kuuluvat heli mitte märgata, võiks isegi öelda ignoreerida. Tekkinud on uus olukord, kus selle niivõrd tavalise miski, antud juhul heli, asend elementide hulgas, struktuuris, mis moodustab maastiku, on ümber mängitud selliselt, et heli pääseb paremini esile. Seega, helindatud fotodega muudan viisi, kuidas tavapäraselt taasesitatud maastikku maalikunsti, filmi, video või foto kaudu esitletakse ja kogetakse. Muudan viisi, kuidas me vaatame fotot, lisades vaatamise kogemuse juurde heli, mis fotokeele juurde tavapäraselt ei kuulu, ehk teisiti öeldes, foto jõuliselt ikoonilise olemuse juurde rea indeksiaalsete helimärkide lisamisega juhin vaataja „pilgu” helimaastikule.

## 1.4 Sarnased tööd kunstimaastikul

On võimalik leida sarnasusi iga maastikufoto ja üles võetud helimaastikuga, kuid ma tõmban piiri ja liigitan sarnaseks eelkõige sellised tööd, mis mõtestavad maastikku üheaegselt fotol põhineva ja helilise representatsiooni kaudu.

Joan Fontcuberta virtuaalreaalne „Topophonia: Terrestrial Music“ on üks selline töö (Fontcuberta 1994). Fontcuberta lubab oma töös vaatajal reaalajas kartograafiliste andmete põhjal luua digitaalse fotorealistliku Montserrati mäe. Vaatajal on võimalik muuta oma soovi järgi vaatenurka mäele ning kuulata samal ajal ka iga vaatenurga poolt pakutud helilist representatsiooni mäest. Heliline representatsioon on arvutiprogrammi poolt genereeritud sellesama kartograafilise andmestiku põhjal, mille põhjal on loodud ka fotorealistlik visuaal. Et luua neid realistlikke kujutelmaseid, on arvutiprogramm programmeeritud, kasutades matemaatik Benoit Mandelbroti fraktaalset geomeetriat.

Oma hilisemale seeriale „Orogenesis“ pühendatud raamatus „Landscapes without memory“ (Fontcuberta 2005) vaatab Fontcuberta tagasi ka teosele „Topophonia: Terrestrial Music“. Ta kirjutab, et keskajal otsisid alkeemikud tarkade kivi - keemilist kooslust, mille abil nad lootsid muuta erinevaid metalle kullaks. Alkeemikud uskusid, et loodus on ühendatud tervik ja kõik olemasolevad ained pärinevad ühest samast algainest. Ja selle ühtsuse tõttu peabki olema võimalik teha näiteks hõbedast kulda. Töö „Topophonia: Terrestrial Music“ on kunstiline näide, kuidas esoteeriline hüpotees „Mateeria on sagedus ja sagedus on mateeria“ on heaks kiidetud kvantfüüsika poolt. Et see, mida alkeemikud oleksid pidanud otsima ja mida nad tegelikult oleksid vajanud, oleks olnud ränil põhinev superkompuuter. Fontcuberta sõnul näitab töö selgeid fraktaalseid vastavusi looduses esinevate visuaalsete vormide ja nende akustiliste vormide vahel, mida me peame muusikalisteks. Sellel järeldusel on sarnasust minu seisukohaga, et igal paigal on oma heli. Minu tööde puhul ja tema töö puhul on oluline, et maastiku visuaalne ja heliline representatsioon on esitatud nii, et vaataja on asetatud kogemuse keskele. Tema teeb seda virtuaalse reaalsuse abil, mina tekitan sünergia foto staatilisuse ja heli abil, mis on toodud kõrvaklappide abil otse kõrva, pakkudes sellisel moel vaatajale intensiivsemat kohalolu.

Nii Fontcuberta kui ka mina kasutame võimalust, mida tehnoloogia meile pakub, aga me üritame kasutada tehnoloogiat moel, kuidas see pole mõeldud kasutada. Näiteks tema näituse seerias „Landscapes without memory“ kasutab ta militaarseks kasutamiseks mõeldud

arvutiprogrammi, mis on programmeeritud kartograafilise andmestiku põhjal looma fotorealistlikke maastikke. Kuid kartograafilise andmestiku asemel teeb Fontcuberta enda kehast rea lähivõtteid ja annab hoopis need programmile lähtematerjaliks, mille alusel luua maastikud. Saades vaatajana teada, et need on arvuti abil, matemaatika abil genereeritud fotod, tekib kummastus, sest tulemuseks on kaunid fotorealistlikud maastikud. Kuid neil maastikel pole mälu. Maastikud tekkinud fotodel pole läbinud orogeneesi ja neis maastikes pole kunagi keegi viibinud ega oma sealt ühtegi mälestust. Ka minu töödes on maastikuga seotud mälu väga tähtsal kohal, kuid me läheneme mälu küsimusele erineva nurga alt. Tema osutab mälule mälu puudumise kaudu. Arvutiprogrammi abil loodud fotorealistlikel kujutistel pole ühtegi inimtekkelist objekti, need esindavad justkui puhast loodust. Kuna need on nii detailsed ja realistlikud loodusvaated, siis Fontcuberta esitab küsimuse: „Kas Ansel Adams üldse oleks läinud oma detailseid puhast loodust esitlevaid maastikufotosid pildistama, kui tal oleks olnud kasutada kompuuter?“

Mina oma fotodes aga viitan mälule mingi inimtekkelise objekti kaudu, viltu vajunud hüljatud tuletorn, kasutusest väljas nõukogudeaegne kaevu maapealne osa, hääbuv taluarhitektuuri jäänuk keset loodust. Fontcuberta on öelnud, et teda huvitavad semiootilised „lābirāākimised“ representatsiooni võimaluste üle (Fontcuberta 2005: 4). See tema seisukoht on samuti mulle lähedane. Lābirāākimiste tulemused pole kunagi ette teada. Kāib erinevate võimaluste kompamine. Mina nimetan seda laboriks. Ja et katse saaks õnnestuda, peab olema võimalus ebaõnnestuda.

Kui otsida Eesti kunstimaastikult kokkupuutepunkte minu töödega, siis leiab mõned ühisjooned helilooja ja multimeedia kunstniku Rauno Remmega, kes tegeles korraka nāi muusika kui ka pildiloomega ja proovis neid ūhendada. Remme multimeediatōodes pilt ja heli liikusid, kuid pildilise materjali moodustasid sageli just staatilised fotod, mis aga liikusid videokaadris ringi. Tema heli ja pilti ūhendavad tōod olid maastikud, mida ta nimetas pigem keskkondadeks. Ta kirjeldab oma ideaalkeskkonda nāi:

Ma tahaksin luua midagi sellist, mis haaraks endasse kōik meeled, aga see ei oleks mingil juhul meelelahutus. See ei olekski mingi teos nāi palju, vaid pigem mingi keskkond. Ma olen unistanud sellisest teatrīst, ūtleme kinoteatrīst, selle sōna parimas tāhenduses. See on selline ruum, kus inimesele voolavad ja tormavad vastu pildid ja helid. Ta ise liigub nagu nende sisse ja lābi nende ja kaob piir selle vahel, mida sa nāed ja kuuled. Tekivad sellised lōhna ja gravitatsiooni aistingud, mida varem olemas ei ole olnud (Remme 1999).

Remme eesmärk on luua maastikke, milliseid pole enne nähtud ega kogetud, kuid mis oma meelelise kaasahaaravuse tõttu mõjuvad tegelikuna. Fontcuberta aga loob väga tuttavad, lausa klišeelikult ilusad maastikud, mida aga siiski pole kunagi olemas olnud. Minu ideaalmaastikud aga on päriselt olemas, need on võimalik maakaardil üles leida. Seetõttu olen ma pigem nagu dokumentalist, kuid selline, kes kasutab kunstile omaseid võtteid (tavapäraselt koos mitte kasutatavate tehnoloogiate koos kasutamisel tekkiv kummastus), et neid maastikke representatsioonides võimendada. Ma teen seda, sest ma tahan näidata, et sellised meeleliselt kaasahaaravad maastikud võivad päriselt olemas olla.

Paralleele minu tööga võib ka luua. Kui vaadata Eric Soovere Eestist põgenemise fotoraamatut „Käru ja kaameraga“ ning samal ajal juurde kuulata Eduard Tubina sõjakogemusest inspireeritud viiendat sümfooniat (sümfoonia nr 5 h-moll), mille ta kirjutas 1946. aastal pärast põgenemist Rootsi, tekib foto ja heli koostoimel täiendav kogemus. Sümfoonia koosneb kolmest osast ja teises osas kajastab Tubin mälestusi põgenemisest Rootsi koos laeval valitsenud meeleoludega. Ja fotode ning nootide poolt loodud meeleolu täiendavad Soovere poolt piltide vahele pikitud tekstilised päeviku sissekanded. Tekkinud kogemus on üheaegselt võetav nii dokumentalistikana kui ka kunstina. Ja see on väga sarnane minu tööde taotlusega.

## 1.5 Metodoloogia

Et teada saada, kuidas toimub kummastuse efekt helifoto erinevate osade vahel ja millised on helifoto kommunikatiivsed võimalused, selleks mõtlesin välja ja kombineerisin rea helifotosid. Nende hulgast valisin magistritöösse neli. Et helifotosid oleks võimalik kombineerida, selleks tekitasin vajalikud helifoto osad: viibisin maastikes; fotografeerisin; helisalvestasin; kirjutasin helifoto juurde käiva empiirilise osa, toetudes oma mälule ja maastike kohta käivatele tekstidele.

Magistritöös eristan autoripositsiooni (helifotode looja) ja uurija positsiooni, kuigi mõlemad rolle täidan mina. Helifotode valik arvestab mõlema positsiooniga: 1) autorina olen huvitatud, et oleks variatiivsust, et vaatajal säiliks huvi ja põnevus; 2) minule kui uurijale annab tehtud valik võimaluse analüüsida heli, foto ja teksti ühendamisel tekkivaid kommunikatiivseid võimalusi ja kummastuse erinevaid aspekte.

Helifotode juurde kuuluvad maastikul viibimise kogemuse empiirilised kirjeldused on kirjutatud autori positsioonist lähtuvalt mina vormis. Analüüsi osas võtan uurija positsiooni ja uurin ennast kui autorit kõrvaltvaataja positsioonilt, kasutades enda kui autori kohta tema vormi.

Kui ma võtan analüüsi osas oma töö suhtes kõrvaltvaataja positsiooni, on mul lihtsam eristada millest mu töö koosneb. Hoolimata sellest, et töö pole kirjutatud läbivalt mina vormis (vormistuslik aspekt), on ta ikkagi autoetnograafiline, sest mina ise olen iseendale informant (sisuline aspekt).

Analüüsi osas tuginen Juri Lotmani kultuurisemiootikale. Peamised mõisted, mida kasutan on *märk, keel, tekst, mälu*. Juri Lotmani kultuurisemiootika valisin seetõttu, et see võimaldab fotot ja heli käsitleda tekstidena. Lotmani tekst aga on tähendust loov mehhanism, mille funktsioonid on informatsiooni edastamine (kommunikatsioon), uue informatsiooni väljatöötamine (looming) ja informatsiooni säilitamine (mälu) (Lotman 1987: 14). Helifotol on kõik need teksti tunnused olemas.

Analüüsi osas lahutan helifoto väiksemateks osadeks. See tähendab, eristan kasutuses olevad keeled, heli ja foto puhul nende sõnavara ja grammatika. Seejärel selgitan välja, milliste minu poolsete valikute tulemusel tekib helifotosse kummastus ja millised on helifoto kommunikatiivsed võimalused.

## 2. Ilmateade Kiipsaare majaka juurest

Minul ja minu õel Astridil on ilus traditsioon teha suviti Saaremaa kultuuriretk, võtta ette tükk saarest ja uurida mil moel selle maastik meile end avab. Saaremaal olles tundub nii nagu kogu pinda kataks sõna otseses mõttes, käega katsutav, meeltega tajutav tihe kultuurikiht, mis kuidagi ei taha mahtuda saarele iseloomuliku õhukese huumusekihi alla ja paistab vähemal või rohkemal määral välja nii siit kui sealt. Saare uhkuseks on küll Eesti kaunimad ja vanimad maakirikud, mistõttu neist mööda ei vaata, kuid mulle tundub, et isegi pea iga suurem kivi, mis kuskilt maapinnast nina välja pistab, on seotud legendi või konkreetse sündmusega ajaloost. Seetõttu pole Saaremaa kindlasti paik, mida oleks võimalik tundma õppida ühe suvega.

Ühel sellisel suveretkel 4. juulil 2018 jõudsime Harilaiule, eesmärgiga üle vaadata Kiipsaare tuletorn. Poolsaarele pääseb Harilaiu puhkekoha parklast mööda jalgteed, mis kulgeb üle Silmakaela. See on kahe lahesopi vahele jääv, merepinnast mitte just kuigi palju kõrgemal, suhteliselt hiljuti veest välja kerkinud ja laiust poolsaare teinud maariba. Harilaid tervikuna on veest välja kerkinud alles kuskil 1000 kuni 2000 aastat tagasi.

Ma ei mäleta, mida me õega üle Silmakaela kõndides rääkisime, küll aga mäletan valgusega täidetud avarust, suuri ebamugavaid kive jalatalla all veeremas ja siin seal Vene sõjaväest vedelema jäänud nimetut rauakola. Silmakaelal ei kasvanud peaaegu midagi, see oli nagu kivikõrb, mis jäi kahe madala, tiheda ja nagu joonlaua järgi sirgeks tõmmatud metsaviiru vahele. Korra tekkis tunne, et see maastik on võõras ja tehisklik, kellegi kujundatud eikellegimaa või siis tavalisest laiem piiririba. Hetkelises võõristusmomendis viibides tuli meelde, kuidas me sõbraga vabariigi alguses reegleid rikkudes, „võõrastele” ehk meile suletud maal, Hiiumaal käisime.<sup>7</sup> Nõukogude ajal oli Harilaiul tankipolügon ja eestlane, isegi saarlane, siia ei pääsenud. Edasi minnes lõikas lageda joonelt läbi meid ees ootav tihe ja madal männik, kus ruumi ja suunataju kaotust aitas ära hoida ainsa märgina rohelisest massiivist eristuv, aeg-ajalt hargnev, kahe rööpa jäljega tee. Päikese köetud vaiksest soojast männikust viis tee kitsale ümbritsevast kõrgemale maaribale, kus põhja poolt sügavast Uudepanga lahest murdis järsust kaldast üles

---

<sup>7</sup> Nõukogude ajal pääses saarele ainult kutsega või „kõrgemalt poolt” kirjutatud loaga. See sündmus leidis aset kas 1991 või 1992 kui vene väed viibisid alles Eestis ja saartele pääsemise korralduses polnud veel midagi muutunud.

heli poolest ookeani müha meenutav murdlainetus, vasakule lõuna poole jäi aga tasane merest ära lõigatud mageveeline, linnu paradiisiks muutunud lahesopp. Siin rinnakul seistes just vaiksest metsast tulnuna rabas maastik heli rikkusega, meremüha segunes sulnilt merelindude hääliitsustega, tuulepuhang löi äkitselt laperdama särgi ja ragistas ümbritsevais madalais põõsais. Siia jõudnuna tekkis tunne, et kui maailmal tõesti peaks olema serv, siis see on siin, sest nii looduse meelevaldas ja inimtegevusest kõrvale jäänud tundus see paik. Enne veel, kui teekond lõpeb, on väike nõmme meenutav luitepealne, mida meri napsab kolmest ilmakaarest ja seejärel kaob poolsaar pika liivase säärena merre kus kauguses saavad horisondil kokku taevas ja meri. Kui nüüd säärele jõudes ja seal olles laine loksumisest poolenisti merehaigena heita pilk tagasi, siis on näha, kuidas ta seal seisab, jalga pidi vees ja vildakas Kiipsaare tuletorn.

Sel ajal, kui majaka juurde jõudnuna, seljas kaasa tassitud foto ja helisalvestuseks vajalikku aparatuuri töökorda seadsin, rääkis õde, et ta teadis Kiipsaare majakavahti, aastaid siin seda ametit pidanud Heimer Vapperit, kes oma naise Hildaga 27 aastat iga päev, eelnevalt Vene sõjaväelastele ette helistades, üle sõjamasinate poolt räsitud maastiku, Neeme külast 7 kilomeetrit siia vantsisid, olles seda tehes ainukesed eestlased, kes siia tulla tohtisid. Kuna siit rannast oli paadiga vabadusse kõige lühem tee ja siitkaudu välja pääsemist oli ka proovitud, siis olla sõjaväelased 80ndatel isegi mineerinud Silmakaela, et eestlaseid eemal hoida.<sup>8</sup> Kui Astrid 1994. aastal ajakirjanikuna esimest korda siia vene sõjaväe poolt hüljatud paika jõudis, oli majakas juba alust pidi vees, kuid majaka läheduses lagunevas hoones, ootas teda elumärgina kiri Heimerile. Kiri oli Heimeri õelt. Astridit hämmastas see, et keset sellist maailmalõpu tühjust leidis ta kirja kelle saatjat ta tundis. Saatjaks oli tema keskkooli aegse noormehe ema Pärnust. Ja tal tulid meelde perekonnajutud kellestki Heimerist, kes oskas elada koos Vene sõjaväega, olla kaval ja ettevaatlik.

Majakast maastikul pilti tehes valin tsentraalkompositsiooni, mis pilgule pildi elemente ühel joonel esitades toob jõuliselt esile seisundi, kus majakas, töö lõpetanuna, oma ettenähtavat saatust oodates asub vildakana meres ja paat, roided turritamas esiplaanil, on leidnud oma maise lõpu rannal. Pilt sümboliseerib justkui ühe paradigma lõppu. Mikrofonid sean nii, et need püüavad esiplaanil vaikselt lainetuse, samas varjutamata liialt selja tagant luitepealselt seljakult kostvat lõokest. Kui teraselt kuulata, siis kuskilt sealt majaka tagant, ääretult ulgumerelt, on

---

<sup>8</sup> Toetun siin kohas 1994 aastal Rahva Hääles Astrid Kanneli ja Madis Hindi kirjutatud loole: „Meri sõi majaka, tankid sõid linaski, aeg sõi küla.”

kosta hülgeid. Silmale hoomamatus kauguses on üks rahu, Laeva rahu ja selle peal suur hülgelesila. Heimer teadis, et rahu ümbruses on meri nii madal, et sügavust võib püksirihmaga mõõta ja et sellepärast Kiipsaare majakas 1934. aastal siia püsti pandigi.

## 2.1 Mõttekäik analüüsi ette

Juri Lotman kirjutab „Kultuurisemiootika“ eestikeelse väljaande eessõnas: „Semiootika objektiks on kõik see, mis on võimeline evima ja edasi andma tähendust“ (Lotman 2016: 7). Minu analüüsiobjektideks on helifotod, mis koosnevad kolmest erinevast märgisüsteemist. Pildikeel, helikeel ja loomulik keel lisavad tervikusse tähendusi, mis on võimalikud ainult nendest keeltest tuleneva eripära tõttu.

Selleks, et teada saada, millist tähendust töö kannab, tuleb osata seda lugeda. Selleks aga tuleb esmalt eristada, milline keel või keeled on töös kasutuses. Minu kui uurija ülesandeks on dešifreerida, tõlgendada ja seejärel tõlkida sekundaarne modelleeriv kunstikeel loomulikkude keelde. Tõlgendamises näeb M. Lotman kultuuri uurimise juures paratamatut probleemi. Kuna teadmist puhtalt lehelt pole olemas, kipub uurija uuritavale ennast peale suruma. Uurija ei seisa erapooletuna väljaspool kultuuri, vaid on ise keele ja kultuuri produkt. (M. Lotman 2012: 207-209)

Paratamatult surun käesolevas uurimuses ennast kõigi oma hoiakutega oma tööle ja seega endale kui autorile peale. Uurijana tuleb mul leppida, et semiootilises reaalsuses viibijana olen kultuuris olevatest tekstidest paratamatult kallutatud, sest M. Lotmani järgi *tabula rasa* teadmine pole võimalik. (M. Lotman 2012: 205) Selle fakti teadvustamine annab võimaluse uurida erapooletumalt, millist sõnumit edastab minu töö ja kellele see võiks olla suunatud. M. Lotman kirjutab kultuuriuurija võimalusi vaagides: „Mida me saame teha on püüda dešifreerida tekste, st mitte peale suruda oma keeli ja narratiive, vaid välja selgitada, mis keeles kõneleb üks või teine tekst või üks või teine kultuur“ (M. Lotman 2012: 211).

Uurijana, olles dialoogis oma tööga, teeb minu olukorra keerulisemaks ka tõsiasi, et viljaka dialoogi eelduseks on teistmoodi maailma nägeva dialoogipartneri olemasolu. „Mõtlemiseks vajame kedagi „teist“ – partnerit, kes näeb maailma teisiti“ (Lotman 2016: 8). Seetõttu üritan „kahestuda“, et tekiks kaks eristatavat dialoogipartnerit, mina kui uurija ja mina kui autor. Mulle tuleb kasuks dialoogi tekitamise juures kunstniku ja teadlase lähenemise erinevus. Kunstnikuna

ma juhitud paljuski juhusest ja jätan niidiotsad kokku sõlmimata. Ma ei ole igal hetkel teadlik kogu semantilisest väljast, mis ma kokku põimin. Seetõttu tekib tekst, mis sisaldab minu kui uurija jaoks lisaks tuntule ka tundmatut. Lotmani järgi pole tekst mitte ainult teate realisatsioon mingis konkreetse keeles. Kuna see sisaldab väga palju erinevaid kultuuri koode ja eriti, kuna sel on võime muuta ja tekitada uusi tähendusi, võib teksti näha intellektuaalse olendina. (Lotman 2012: 266)

## 2.2 Teose „Ilmateade Kiipsaare majaka juurest” analüüs

Teos „Ilmateade Kiipsaare majaka juurest” seob enesega kolm erinevat semiootilist süsteemi: foto, helisalvestuse ja kirjaliku teksti. Kõik kolm teksti täiendavad üksteist, lisades konkreetse paiga kohta eripalgelist teavet, mis ühelt poolt saab võimalikuks tulenevalt konkreetset teksti moodustava keele eripärast, teisalt väljast<sup>9</sup> millele see keel projektsioonina asetub, ja kolmandaks autori positsioonist.

Foto sõnavaraks on rida ikoonilisi märke: liiv, vana paadivakk kaldal, kerges laines meri, hüljatud vildakas tuletorn meres, silmapiir, avarus, pilvelaam, pehme valgus. Foto keele reegliteks on vaatepunkt ja kompositsioon, mis seob pildi elemendid kindla korra alusel. Väljaks traditsiooniliselt foto puhul on fotopaber, kuid siin sel korral on see virtuaalne, koosnedes bittidest ja baitidest.

Helisalvestuses kolm põhilist äratuntavat elementi on merelainetus, lõokese laul ja hüljeste ulgumine, reeglid loob mikrofonide asetus maastikus, mis võimaldab meil neid komponente just sellises omavahelises ruumilises suhtes kuulata, väljaks on sisekõrv, kuhu helisalvestuse asetab kõrvaklappide paar.

Kirjalik tekst järgib eesti keele sõnavara ja reegleid. Kirjaliku tekstina võib eristada kahte tüüpi teksti, teose pealkirja ja loona esitatud sisu. Kõik tekstid on loonud ja sidunud omavahel kokku

---

<sup>9</sup> M. Lotmani järgi keel on vaid üks komponent semiootilises süsteemis. Teine on väli. „**Tekst** on ühe või mitme lause realiseerimine a) kindlas aines-materialiseeritud lauset nimetama ütluseks ja b) kindlal **väljal** (taustal)“ (Lotman 2012: 106–107)

selle töö autor ning tervikteos asetub konteksti. Teosel võib eristada sisemist konteksti, see kuidas teose erinevad tekstid, foto, helisalvestus, kirjalik tekst omavahel suhestuvad. Teosel võib eristada välimist konteksti, milleks kitsamalt võttes võib olla magistritöö kontekst, akadeemiline kontekst, näituse kontekst, kas siis galeriis või lahendatuna veebis, laiemalt võttes aga see, kuidas teos asetub teiste sarnaste tekstide kõrvale, see tähendab muuhulgas, kuidas sellist tüüpi tekste kultuuris eristatakse, vastu võetakse ja mõistetakse. Veel laiemalt aga teose asend kõigi erinevate olemasolevate tekstide kõrval kultuuris.

Võttes vaatluse alla teoses oleva maastikufoto, saab öelda, et autoril oli väga palju erinevaid võimalusi, kuidas fotol kujutatud paika näidata, teisiti öeldes visuaalselt sõnastada. Nähtavale loodusele, liivane kallas, meri, taevas, on pildi autor tema vaba valikuna, lisanud samuti kaks inimtekkelist objekti, paadivare ja amortiseerunud tuletorni, mis sama hästi oleks võinud sõnadena ka lausest välja jääda. Vaatlusaluses fotos on need aga hoopis kaks elementi, mis pingestavad pilti kõige enam, sest ühtepidi need rikuvad ilusat puhast loodusvaadet, tekitades sellega juba igas kunstiteoses vajaliku konflikti ja teistpidi tähendustega laetuna, annavad vaatajale võimaluse neid ära tunda ning mõista. Näiteks tuletornil kui ikoonilisel kujutisel on kõigepealt tema denotatiivne märgi tähendus, milleks on laevasõiduohutust tagav ja orienteerumist kergendav tornikujuline ehitiskaldal ja on tema konnotatiivne tähendus, milleks võib siin olla mingisuguse inimese loodud korra lagunemine, inimese taandumine või lähedal asuva Neeme küla elanikule võib see tähistada hoopis tema koduranda.

Foto grammatika, tsentraalne kompositsioon, jagab foto pinna sümmeetriliselt. Tulemus on staatiline, millega autor rõhutab seisundit, mis teda uuritavas maastikus parasjagu huvitab, maha jäetus, unustatus, mille tagant paistab tühjuse ilu. Põhilise ideekujundi paigutamine pildi keskele, toob foto peamisele ideele kandideeriva, kuidas mittekultuur neelab kultuuri, hästi esile. Keelereeglite rakendamiseks saab siin lugeda ka võttepunkti, mille fotograaf on asetanud inimsilma kõrgusele, organiseerides sellega pildielemendid silmale harjumuspärasesse korda. Ühelt poolt paistab sellise keelekasutuse eesmärk olevat, et võttepunkti ootamatus ei konkureeriks pildielementide põnevusega ja teisalt sooviga dokumenteerida motiivi inimese vaatepunktist. Teksti mudellugeja on inimene. Alternatiivid oleks saanud olla näiteks hiire vaatepunkt maapinna lähedalt või üle lendava kajaka vaade, droonifoto. Tähelepanu paadivarel ja majakal, aitab hoida ka pildi minimalistlik keelekasutus, vähene pilti moodustavate elementide hulk ja tähelepanu keskpunktis oleva tähenduslik kontrast ülejäänud suhtes.

Autori poolt talle huvi pakkuva paigutamist tähelepanu keskpunkti sobib kirjeldama ka Ferdinand de Saussure' väärtuse mõiste, et märgi tähendus süsteemis tuleneb märgi positsioonist teiste märkide suhtes. Fotograaf koondab maas metsikult laiali vedelevad elemendid tema omailmas valitseva korra alusel. Kuigi autor ignoreerib teksti luues fotoõpikutest pärit soovitus kasutada hea pildi ülesehituses kuldlõike reeglit, on fotolt näha, et autor on sellegipoolest väga huvitatud tekstiloomest, mis suudab kommunikeeruda teiste kultuuris viibijatega, järgides väga täpselt foto keele leksikat ja reegleid. Mingisugune maastik, olgu selleks kasvõi kõige metsikum leida olev, mis on autori poolt keelereeglite järgi tekstiks vormitud ja esitatud, saab tekstina semiosfääri osaks. Fotograafil, kultuuri viljana, on päris keeruline teha foto, mis üldse ei kommunikeeru. Siin majaka ees, võiks ju proovida ignoreerida fotokeele reegleid, panna kaamera aegvõtte peale, visata õhku, püüda kinni ja loota, et paigast sai tehtud pilt, mis on sama metsik, inimese käe järgi korrastamata, kui ürgloodus ise. Ainult, et vaadata seda pilti ei tohi ja kindlasti ei tohi seda pilti viia galerii uksest sisse, siis tabab teda oht olla mõistetud ja kultuuri poolt alla neelatud, isegi siis kui see pilt vaatajale ei meeldi.

Seda, millise positsiooni, väärtuse tekst „Ilmateade Kiipsaare majaka juurest” saavutab „kultuuri kõhus” teiste tekstide hulgas ja kõrval, on väga raske hinnata, see sõltub teema valikust ehk sellest kui paljusid inimesi see puudutab. See sõltub kindlasti autori võimekusest keelt kasutades sõnaseade kaudu lugejani, vaatajani, kuulajani jõuda. Sõltub kontekstist, kus ta levib ja seejärel juba sellest, milliseks kujuneb aja jooksul selle teose omailm (võrdlen kujundlikult helifotot elusorganismiga). Teose moodustavad kolm teksti suudavad elada iseseisvat elu, sest neil on oma väli, kuid sellest hoolimata autori tahtel on need esitatud koos, ühises teose kontekstis, sest iga tekst suudab kasutatud keele eripärast ja autori valikutest tulenevalt, rikastada teost määral, mis muidu jääks olemata.

Teose heli liigitub välisalvestuseks. Võib tekkida küsimus, kas siin on autor. Kuigi see helimaastik on just selle paiga juurde kuuluv, on ka see heli, salvestaja poolt tehtud valikutest tulenevalt, tekst. Mikrofonide asetusega oleks olnud võimalik organiseerida, salvestada helikeel sellisena, et kuulda on ainult lainetus või oleks kuulda olnud palju tugevamalt lõoke. Uusi elemente oleks saanud sisse tuua või välja jätta, rõhuasetused oleks saanud olla teised. Suundmikrofoniga (*supercardioid*), ringsuunaliste iga ilmakaare suhtes tundlike stereomikrofonide paari (*omnidirectional*) asemel, oleks olnud võimalus tuua esiplaanile hüljeste häälitsused, kuid sellisel juhul oleks kindlasti kaduma läinud lõoke. Niisamuti oleks saanud kasutada olemasolevatele lisaks või ainult hüdrofone ehk veealuseid mikrofone, et saada aimu, kuidas võiksid kuulda paika parasjagu vee all ujuvad hülged. Just seetõttu, et siin on

tehtud valikud, mis moodustab helimaastiku sõnavara ja need valikud on teadlikult korrastatud helitehniliste võtetega, mida saab siin lugeda keelereegliteks, saame öelda, et tegemist on tekstiga ja et heli salvestaja on autor.

Heli salvestamisel tehtud valikud lubavad kuulata helifotos merd, mis lõõgastab ja uinutab. Helisalvestusel on meditatiivne efekt. Suur osa meditatsioonimuusikast kasutab lainemüha kui abivahendit, et ümber lülituda igapäevasest virrvarrist ja leida sisemine tasakaal. Merd on salvestatud ja salvestusi kasutatakse palju ka eesmärgil, soodustamaks magama jäämist. Helisalvestus viitab suvesoojale. Eestlastele on põhjamaalastena suvi midagi ilusat ja helget, mis oponeerib pimedale talvele ja lõokese muretu laul on justkui suve ja soojuse sümbol. Lääne-eesti folklooris on muistend selle kohta, kuidas jumal ja kurat olla hakanud linde looma. Jumala tehtud lind oli tõusnud taevasse ja sellest oli saanud lõoke, kuradi oma aga kukkus maha ning sellest sai kärnkonn. Hüljeste häälotsused mõjuvad müstilisena ja seda seetõttu, et keegi justkui nutaks seal kuskil ja ka seepärast, et kuigi siinsele Lääne-Saaremaa rannarahvale on nende häälotsused tuttavad, siis rannikul mitte elavad rahvad ei pruugi neid häälotsusi ära tunda. Võib tekkida kimbatust, et millega on tegemist. Inimest ja hüljest seovad mitmed rahvajutud ja muistendid. Üks selline on muistendimotiiv, kus hülged on piibliloos hukkunud vaarao sõdalased, kes aegajalt pead veest välja tõstes hüüavad kurblikult „vaarao, vaarao!”, andes niiviisi märku, et nad soovivad tagasi inimesteks saada. Põhjarahvastel on juba eelkristlikust ajast olemas rahvajutt, mis jutustab, et hülged pärinevad inimestest, kuna neid on peetud inimesega väga sarnaseks. Seega helimärgid tekitavad fotole lisakihi ja paljude tekkivate seoste hulgast on võimalik näiteks seos, et need, kes seal ulgumeres nutavad, ongi need inimesed, kes fotol nähtava maastiku siia maha jätnud on.

On kummaline, ebaharilik, et foto ja heli on esitatud koos, kuid kummastus tekib eelkõige seetõttu, et heli lisab fotole detaile, mis tunduvad neid kuuldes sinna igati sobivad, aga ainult fotot vaadates ei oska eeldada, et need detailid on just sellised. Näiteks tundub fotol meri malbe, aga helisalvestuses selgub, et mere tekitatud heli on päris vali. Kummastus tekib ka seetõttu, et helifoto esitleb detaile, mida fotolt ei paista. Fotolt ei paista lõokese elupaika, aga salvestuses kostub tema laul. Kummastus tekib ka seetõttu, et fotol aeg seisab, helisalvestuses aga liigub. Foto on justkui vaigistatud, „surnud“, aga heli on häälekas ja elus. Fotol on meri hangunud, heli aga taas esitleb merd liikuvana. Helidetailid tunduvad elus, sest lõoke laulab, hüljes hüüab.

Foto ja heli vahel on vaataja jaoks ebakõla, aga ometi on need mõlemad ühel ajal samas paigas salvestatud. Teadmine, et need kaks on pildistatud ja salvestatud ühel ajal ja samas kohas on

kummastuse tekkel oluline. Helifoto teksti osa kinnitab seda. Kummastuse tekkes on oluline, et tundlike mikrofonidega ja heliaparatuuriga võimendatud heli kogu oma detailsuses ning mõnetises (vaataja jaoks) ühitamatuses fotoga on juhitud kõrvaklappide abil otse kõrva. Helimaastiku kogemuse sees olles pole võimalik neist visuaalsetest ja helilistest ebakõladest mööda vaadata.

Kui fotol on aeg peatatud 1/125 sekundi jooksul ühte hetke, siis helisalvestust kuulates, saab sellest hetkest edasi liikuda 9 minutit ja 19 sekundit aga kirjalik teksti osa, mainides Kiipsaare tuletorni ehitamise aastat 1934, annab võimaluse liikuda ajas tagasi 87 aastat.

Kuna kirjalikul tekstil on võime liikuda ajas tagasi, sukelduda kultuurikihtidesse, siis lisabki see teosesse paiga kohta kultuurilist pärimust ja ajaloolist teavet, mis ainuüksi kahe teise osapoole panusena välja ei tule.

Kui vaataja muidu paika ära ei tunne, siis teose pealkiri seob paiga kaardile konkreetselt majaka nime järgi. Pealkiri mängib ka sõna ilmataede võimalike tähendusvarjunditega. Esmases tähenduses pealkiri justkui ütleks, et teos annab aimu, milline ilm parasjagu võttepaigal valitseb ja seda ongi võimalik erinevate tekstide kaudu kogeda, teisalt on ilmal maailmaruumi tähendus. Seega, pealkiri ütleb, et toimub vaade ilmaruumi Kiipsaare majaka juurest ja sellest antakse teoses teada.

Teose tekstiline osa, on oma tüübilt miniatuurne autobiograafiline reisikirjalaadne meenutus, kuidas autor matkas fotol nähtava Kiipsaare tuletorni juurde, kirjeldus sellest, mis ta selle retke jooksul koges, kuulis ja mis talle meelde tuli. Virve Sarapiku artiklis „*Pilt, kunst ja tekst*” (Sarapik 2004: 22) välja toodud kolme võimaliku pildi ja teksti hierarhilise jaotuse vahel paigutub see tekst kõige paremini *pilttekst võrdne suhe või süntees* pildi-teksti seoste põhitüübi alla, minnes küll vastuollu artiklis toodud tüübi tingimusega, milleks on, et pilt ja tekst ei saa teineteiseta eksisteerida. Just nii nagu need kaks ei saa ilma teineteiseta hakkama näiteks koomiksis. Väga traditsiooniline ja lihtne viis, oleks pilt taandada metatekstiks ehk kirjaliku teksti illustratsiooniks, *tekst domineerib* suhtetüübiks, aga see ei paista olevat autori taotlus. Kui teose pealkiri oleks ainult foto pealkiri, paigutuks see *pilt domineerib* põhitüübi alla.

Autori pildikeel on minimalistlik, ta armastab tugevat kujundit, millega teised pildielemendid ei võistleks, vaid mis seda toetaks. Autori huviks pole niivõrd puhtad looduslikud maastikud kui just inimese semiootilise olemuse ja tegevuse tõttu ümber kujundatud ja mõistetud

maastikud, mis aga on mingisuguse kultuurilise plahvatuse tõttu, kaotanud oma esialgse tähenduse.

Vaadates teost tervikuna, vaatleb see erinevatest vaatenurkadest ühte ja sama paika, kasutades meetodina erinevaid keeli. Fookus asub inimese ja looduse suhtel. Teosel on tugevad romantilised tunnused, sest koosneb kultuuris romantilisteks peetavatest detailidest, meres viltu vajunud tuletorn (tuletorn juba üksi on romantiline, meri on romantiline, sinna juurde on inimestel kalduvus vanu ja veidi lagunevaid hooneid pidada romantiliseks), lõoke, jalutuskäik soojas männikus ja keegi vapper majakavaht, kes teadis mere sügavust püksirihmaga mõõta. Teos esitleb autori maastikukogemust ja kogukonna mälu. Seal oli keegi kuri võõras, keda mäletatakse ja kellest on maastikus jäljed ning kes kõik need maastiku romantilised omadused oli keelanud, mis aga nüüd jälle võimalikud on. Autori kunstiliseks põhiideeks on see, kuidas mittekultuur õgib kultuuri, kuid tõlgendusvõimalusi tekib kindlasti mõõtnatult rohkem, seda eriti kolme teksti sünteesina. Juri Lotman kirjeldas kunsti kui lõputult mahukat informatsiooni allikat, sest kunst on tekst kus „Iga detail ja kogu tekst on lülitatud erinevatesse suhete süsteemidesse, mille tulemusena tekst saab üheaegselt mitu tähendust.“ (Lotman 2016: 27)

### **3. Kala pilk. Helimaastik Audru maanteesilla all**

Sillad on mulle alati meeldinud, arhitektuurilise objektina, maastikuobjektina, võimalusena saada sinna teisele poole, kus asjad on kuidagi teistmoodi kui siinpool. Üle kõige aga on mulle alati meeldinud sillaalused. Silla all tekib tunne justkui aeg liiguks aeglasemalt ja seetõttu on aega palju rohkem. Aeg ei libise käest, see on siin ja praegu, lausa käega katsutav ja seda tunnet rõhutab pidev kiirustamine silla peal, millest mina aga silla all viibides, olen ennast ära lõiganud. Silla betoon barjäärina pehmedab silla pealt kostvad, algselt agressiivsed, kiirustamise helid. Sillaalune ruum tekitab kõlakoja. See on inimtekkeline paik, mida juhus, ehitajaga kokku leppimata, kasutab helistuudiona ja samaaegselt ka kontserdipaigana, dirigeerides ning esitledes lõputut esmaesitlust.

Audrus on päris mitu erinevat maanteesilda, kuid minu töös on sild koordinaatidega 58.423420, 24.318447 Sild on osa Audru ümbersõidust, mida hakati ehitama 1988. aastal. 1991. aastal, taasiseseisvumisest tingitud majanduslikust kitsikusest tulenevalt, pandi kogu ümbersõidu ehitus koos sillaga seisma. Sild koos teega ehitati siiski valmis ja avati 15. augustil 1996 ning selle peale kulus 7,9 miljonit krooni.

Silla vahetus läheduses asub Audru kool, kus käisin oma esimesed 8 klassi. Minu kooli ajal veel silda polnud, kuid samast jõekäärust, kus see sild täna on, tuli kooli juurest talviti suusarada jõele. Jõe peal suusarajal toimusid kooli suusatunnid. Hiljem kui sinna ehitati sild, hakkasin ma seal kalal käima. Ühelt poolt seetõttu, et silla kõrval oli väike teeke, mis võimaldas jõele ligipääsu, ei pidanud ennast läbi kaldaäärse padriku pressima, ja teiseks oli see sillaalune nagu väike peidupaik. Olin tähele pannud, et osaliselt ka silla ehitusest tekkinud karestikulises kohas kivide vahelistesse sügavamatesse aukudesse, meeldis tulla turbadel.

Kunagi 2000. aastate alguses viisin õe, noorukese õepoja ja elukaaslase oma salapaika kalale. Ikka sinna silla alla. Kohale jõudes, lapsepõlvest teada lemmikkohani pääsemiseks, pidime kõigepealt sirgetest sarapuu okstest lõigatud lihtõngi peakohal ja püksisääri ja seelikusabasiid üleval hoides, läbi jõe kahlama. Et seltskonna tuju tõsta ja ootust tekitada, siis kelkisin: tahate näha, nii kui õnge sisse viskan, tõmban kala välja. Mäletan, et samal ajal seisid sillast natuke eemal, kalamehekummikud poolde rindu, elukutselise välimuse ja varustusega kalamehed. Seisid seal vaikides, tõsised, õnged vees ja vaatasid meid kui ilmutust. Meie aga ilmselt nähes välja nende jaoks selliste tühikargajatest linnavurledena, ületasime jõge naeru ja kilgete saatel.

Teisel pool, kujutledes end oma lapsepõlve jalajälgedes, seadsin õnge valmis ja nii kui ma selle jõkke viskasin oli pirakas turb otsas. Kohe esimese viskega. Hiljem üle kaaludes lausa kilone.

Õepoeg proovis täna meelde tuletada, et kas tookord vihmaussid said korjatud koos vanaemaga. Vanaema elas seal silla läheduses. Kuid kas vanaema ikka oli kaasas, seda ta ei mäletanud. Ta mäletas, et teisel pool jõge seisis korraliku varustusega kalamehed ja nad nagu ei saanud midagi. Meie aga viskasime õnge sisse ja põmaki, kohe suur kärakas kaasas. Mehed teisel pool olid jahmunud, meie ka. Kodus vanaema juures oli kala ikka veel hingeldanud ja ta oli tahtnud talle vett anda, et äkki annab veel päästa, kuid mina olin öelnud, et ta on niikuinii juba ajusurnud. Aga tema kustumiseni oli läinud ikka veel tükk aega. Lõpuks oli vanaema ta vist ära küpsetanud.

Õde ütles, et ta mäletab seda kalal käiku hästi. Ta arvas, et kindlasti oli kaasas ka minu poeg, kuid siis hakkas kahtlema, et äkki ta ei olnud veel sündinud. Ettevõtmine olla sündinud minu peas, et tema pojale muljet avaldada. Oli olnud hästi ilus mõnus ilm ja jões oli olnud igasuguseid põnevaid värve. Me olime seal olnud lühikest aega, heas tujus, pingevabas olemises ja kogu etendus sai ruttu läbi. Vanamehed aga jäid sinna pikkade pilkudega vahtima.

Paar aastat tagasi aga leidsin ma sealt silla alt peopessa mahtuva süsimusta kassipoja, kes elab nüüd koos minuga minu Tartu kodus.

Ma eksperimenteerin silla all tehtud helisalvestusega. Tavaliselt ma kõigepealt kuulan paika, eristades selle akustilised omadused ja heliallikad. Järgnevalt kaalun, millised neist on minu jaoks huvitavamad, teen kompromisse ja määran nende heliallikate omavahelised suhted salvestuses mikrofone maastikule või ruumi paigutades. Seekord ma otsustasin teisiti. Mikrofonid liiguvad kogu salvestuse jooksul, haarates paika erinevates kuulamise punktides. Kuulaja võiks ennast ette kujutada kas kalana või siis saarmana, kes tuleb vee alt välja, ujub silla all tiiru ja sukeldub taas.

### **3.1 Teose „Kala pilk. Helimaastik Audru maantesilla all“ analüüs**

Tuginedes peas tekkinud kontseptsioonile, lõikab fotograaf fragmendi tegelikkuse pidevusest ja korrastab selle foto grammatika reeglite järgi. Kummastuse tekitamiseks on kaamera

võttepunkt jõe veepinna piiril. Kaamera objektiivil lai vaatenurk, mis näeb jõge nii vee alt kui ka vee pealt, on kadreeritud näiliselt juhuslikult. Suurt osa kaadrist täidab pime veelune maailm, kuhu ei näe, ja nähtav veepealne maailm on moonutatud valguskiirte murdumise tõttu objektiivil märjal esiläätsel. Sellise fotokeele kasutuse eesmärk on vaatajale luua mulje kala vaateväljast. Kala maailmas olemise muljet toetab ka helikeel. Mikrofonide liikumine erinevates sillaaluse punktides – vee all ja vee peal – loob mulje kala ujumisest jões. Helifoto esitleb vaatajale tema jaoks tuntud paiga tüüpi – jõgi, sild ja sillaalune – kala silmade ja kuulmise kaudu.

Kummastus tekib, sest see ei ole inimesele harjumuspärane, tema silmakõrguselt võetud vaatepunkt. Kummastuse tekkeks on oluline, et vaataja usub sellise vaatevälja võimalikkusesse helifoto poolt representeeritud maastikus. Kui vaataja tajuks fotot arvutimanipulatsioonina, kannataks kummastuse efekt, sest helifoto kaotaks oma usutavuse. Kummastus helifotos töötab moel, et vaataja usub igal hetkel seda, mida ta näeb ja kuuleb, peab seda reaalsuseks, aga nähtav ja kuulda olev üllatab teda. Kummastuse tekkele aitab samuti kaasa harjumus võtta fotot tõena. Et tegemist on reaalse maastikuga, mitte manipulatsiooniga, sellele viitab ka helifoto pealkiri ja teksti osa dokumenteeriv ülesehitus.

Uurimise all oleva töö foto erineb teistes helifotodes esitatutest. Teiste helifotode pildiline osa – foto – ei mõju iseseisvalt kummastavalt. Kummastus tekib eelkõige heli ja foto aegruumilisest nihkest. Kõnealuse töö pildilises osas on taotlus kummastada ka pildikeele kaudu.

Autoripoolse sõnumina vaatajale tegelikkuse analoogiat esitav fototekst kõneleb paigast, mida vaatajal on keeruline ära tunda isegi juhul, kui ta on selles paigas viibinud. See on sellepärast nii, et fotograaf esitleb paika vaatenurgast, mis pole konventsionaalne arusaam, kuidas inimese jaoks äratuntavalt ühte paika või objekti tuleks fotografeerida. „Vigane“ on ka omadus, mis teeb fotost ikoonilise märgi, sest piirjooneline sarnasus objektiga upub vaadeldavas fotos optilisse distorsiooni. Seetõttu, tõenäoliselt praagiks selle pildi välja nii Maanteeamet kui ka silla projekteerinud arhitektuuribüroo, kui me kujutame ette olukorda, et need on fotograafilt teenuse tellinud. Põhjus, miks foto välja praagitaks, on selles, et fotograaf on fotot luues loonud tekstistruktuuri, mis ei luba neil paigutada fotot soovitud arhitektuurifoto tüübi alla. Suur võimalus õnnestumiseks selles kontekstis oleks fotol, mis järgiks oma ülesehituselt arhitektuurifoto kaanoneid. Peamine objekt fookuses ja hästi välja valgustatud, kaader servast serva terav, perspektiiv kontrollitud, pildi moonutused olematud on arhitektuurifoto tunnused. Lotmani järgi võiks sellist tüüpi tegelikkuse modelleerimist paigutada teaduslik-tunnetusliku

mudeli alla. Arhitektuurifoto reeglitele alluv foto sillast on nagu maakaart, millel Lotmani näites matkaja kõigepealt tinglikult oma matka sooritab, planeerides sellisel moel oma tegelikku matka. (Lotman 2016: 16) Vaataja saab igal hetkel aru, et ta vaatab fotot, kuid arhitektuurifoto reeglite järgi tehtud foto püüab tinglikku tegelikkust esitada võimalikult fotorealistlikult, see tähendab selliselt, nagu inimene võiks konkreetset silda ja vahetut ümbrust seal kohal olles tajuda. Kõik, mis võiks sellist tüüpi kogemust eksitada, peab olema sellises mudelis elimineeritud. Elimineerimisega on saavutatud tarbefotole iseloomulik suhteline üheselt mõistetavus. Fotožanrite hulgas pretendeerib kõige enam puhastuse ja üheselt mõistetavusele neutraalsel taustal võetud tootefoto. Tootefotos kasutatud kultuurikoodid on lugejale lihtne dekodeerida. Tootefotol paistab habemeajamisaparaat habemeajamisaparaadina ja ei millegi muuna. Tõlkes pole midagi kaotsi läinud ja tarbija saab pilti vaadates oma peas läbi mõelda, kuidas oleks toodet realselt kasutada. On selge, et sellist tüüpi üheselt mõistetavus pole olnud analüüsitavas fotos fotograafi eesmärgiks, sest juba foto paigutamise mõne konkreetse žanri alla on raskusi, pole see ei arhitektuurifoto ega pole see ka klassikaline maastikufoto. Vaataja kõnetamiseks on fotokeele hulgast valitud erinevaid „defekte“ ja vormistatud need tekstiks. Eesmärgiks paistab olevat „tappa“ fotorealism moel, et foto polekski konkreetse paigaga lihtsasti seostatav, vaid tähistaks vaatajale ühte võimalikku sillaalust kuskil tähenduste tühermaal. Tähenduste tühermaal, mitte prügimäel, kuna sinna pole ühtegi tähendust ära visatud, vaid need on silla ehitamisega kaasnenud ehitajate poolt teadvustamata kõrvalprodukt, mille hulgast autor teeb teadlikke noppeid ja segab need meelevaldselt oma kogemusega. Ühelt poolt on fotosse mängulise lähenemisega püütud tegelikkusest palju juhuslikkust. Pole ju näiteks võimalik pildistamise käigus täpselt kontrollida, kuidas maailm distorseerub läbi veemulli. Teiselt poolt on see juhuslikkus paradoksaalsel moel fotograafi käes kontrollitud vahendiks, et tekitada kunstiline üldistus. See on tegevus, mille kohta Lotman kirjutab: „Kunstnik modelleerib arusaamatu (või lõpuni mõistetamatu) objekti.“ (Lotman 2016: 32) Üldistus ehk tüpologiseerimine või teisiti öeldes fotograafi huvitava nähtuse väljalõikamine nüüd juba kultuuri pidevusest annab võimaluse saata see eristatava ühikuna vastuvõtjale. Samas, läbi kommunikatsiooni ahela jõudnud pakett suunab, aga ei seo, andes võimaluse lõputuks interpretatsiooniks. Autori motiiviks on tõmmata vaataja mängu, kus pärismaailma elementidega - ikkagi foto ja heli paigast, mis on toodud GPS-koordinaatide täpsusega - esitatakse tinglikku reaalsust: kala kogemust. Seda eristatavat ühikut sõnumina käesolevas töös saab kirjeldada kunstitekstile iseloomulikus variatiivsuses: ühe jalaga siin, teisega seal, siin ja sealpool piiri või piiri peal, kahe keskkonna vahel, kahe olemuse vahel või veel kuidagi hoopis teistmoodi.

Fotograaf on vormistanud kujutise kujutlusena, kuidas kala või mingi loom võiks näha fotol kujutatud paika, seda toetab helisalvestus, mis edastab heli kõigepealt vee alt, seejärel liigub helipilt vee kohal ümbritsevas keskkonnas ja lõpuks läheb uuesti vee alla tagasi. Foto ja heli koos võimendavad sõnumit, mida vastuvõtjana interpreteerin kui kohtumist kultuuriga. Kala kui inimkultuurist puutumata looduse esindaja näeb ja kuuleb inimtekkelist paika. Fotograaf ju teab, mina uurijana tean ja vaataja igal hetkel teab, et see foto ega heli pole kala kuuldu ega nähtu, vaid kunstiline mäng kultuuris viibijate vahel, kus arusaamise variandid nii loodusest kui ka kultuurist on kultuuri poolt ette antud. Ja tegelikult mulle tundub, et autorit uuritavas teoses väga ei huvitagi, kuidas kala võiks vaadeldavas olukorras reaalsust tajuda. Autor teab, et tal pole võimalik autentselt teada ja veel vähem esitleda seda, kuidas kala tajub keskkonda. Selle asemel autor interpreteerib kala nägemist ja kuulmist. Autor ehitab kunstilise mudeli, kus foto ja heli tähistavad kultuuris viibija võimalikku arusaama, milline kala taju olla võiks. Viide kala tajule on vajalik, et tähistada puhtast puutumata ala väljaspool kultuuri. Tingliku kala kuulde- ja vaateväljas avanevad aga kultuurinähtused. Tuginedes ka tekstis loetule, võiks ette kujutada, et selles paigas avaneb võimalus astuda kultuurimaanteelt maha sillaalusesse kultuuriperifeeriasse. Paika, kus sillalt kostvat kultuurikõma ignoreerides on võimalik seada olemise kord oma võimu järgi. Ehk tegemist on peidupaigaga, mis laetud autorile oluliste mälestustega. Lotman kirjutab: „Kunstiline mudel taasloob objekti „kõne“. Kuid selle tegelikkuse suhtes, mida teadvustatakse juba omandatud kunstilise mudeli valguses, esineb see mudel kui keel, mis diskreetselt organiseerib uusi kujutlusi (kõnet).“ (Lotman 2016: 32) Töö kunstiline eesmärk on kõnetada vaatajat moel, et see kogemusse kaasatuna protsessi tulemusena jõuaks temale oluliste paikade ettekujutamiseni ja enesele kirjeldamiseni ning seeläbi maastiku mõtestamiseni.

## 4. Päevaring Kahu talu õuel Palupõhja külas

Ja siis kõik need linnud! Need laulsid, nagu nad Villu mälestustes kunagi polnud laulnud. Nad laulsid aida otsas kasvaval kasel, mille nõtkete okste kahinat Villu arvas kuulvat, nad laulsid ka vana rohuaia teistel puudel, vististi aial endalgi ja aiateibail. Laulis lepalind, häälitse punaütt, vilistas hiline kuldnokk, kelle esimene pesatäis nurja läinud või kes liiga hilja paraja pesapaiga leidnud; karjus rähn lähedal metsas, kukkus kägu, silitsulitas linavästri, rökkasid ka niisugused linnud, kelle nime Villu ei teadnud, polnud kuulnudki, keda ta aga tundis nende laulust. (Tammsaare 1922: 5)

Selline kõlapilt avaneb Katku Villule A. H. Tammsaare „Kõrboja peremehe“<sup>10</sup>, kui ta pärast sunnitud eemalviibimist kodutalust hommikul aidalakas ärkab.

Keset Alam-Pedja looduskaitseala sügavust Emajõe kaldal asub Palupõhja küla. Küla keskusest 1,5 kilomeetrit Laeva poole asub Kahu maja. Maja ehitati 1938. aastal metsavahi majaks. 50. aastatel andis maja elupaiga korraga 15 inimesele. Tegemist oli väga korraliku ja ruumika majaga, mistõttu peeti Palupõhja küla suuremad koosistumised tihtilugu just selles majas. Tänapäevaks on maja lagunenu ja tühjaks jäänud ka küla. Viimane elanik Kahu talus oli Lembit Kuiv, kes suri 2004. aastal.<sup>10</sup>

Fotol on näha Kahu maja kõrvalhoone jäänukit. Tegemist on Eestile omase taluarhitektuuriga, mis lõpuni lagunedes ei jäta enesest loodusesse jälge. Mikrofonid taluõuel ühes ja samas kohas jälgivad päeva helipildi kulgu varahommikust öösse.

Loodusmaastiku ja helide tundmine lubab mul helifotos sarnaselt Katku Villule ette kujutada fotokaadrist välja jäävat talumaastikku kuulates helisalvestust. Suudan eristada 23 erinevat linnuliiki: teder, händkakk, laulurästas, punarind, muusträstas, tikutaja, laukhani, hüüp, kägu, aedroolind, kümnokk-luik, meigas, ronk, aedpõõsalind, väike-põõsalind, metskiur, metskurvits, vainurästas, väikelehelind, salulehelind, mustpeapõõsalind, siisike, öösorr. Liigiline väljavõte viitab erinevate omadustega elupaikade olemasolule talukoha ümber.

Salvestuse alguses on kuulda isase ja emase händkaku häälitset (isane alates 0:19 ja emane alates 1:29), mistõttu võib arvata, et mikrofonide kuuldekauguses on pesapuu. Pesapuu on enamasti üks vähemalt keskealine nelja kuni kuue meetri kõrguselt murdunud puu. Minu kogemuse järgi on see puu enamasti kask, kuid võib olla ka näiteks sanglepp, haab või kuusk,

---

<sup>10</sup> Faktide osas toetun Toots Noormanni koostatud raamatule „Kustunud suitsud Emajõe ääres“.

mille tüve läbimõõt murdekohalt on minimaalselt 35 kuni 40 cm. Seal murdekohas see pesa on. Nende eespool nimetatud puuliikide segametsana, sekka mõni haab, kujutan ette ka händkaku elupaika.

Sangleppade olemasolu viitab, et metsaalune on tihti märg. Händkakk on väga paikne ja paikseks jääb ta suuremas metsas, kus on tema jaoks toitu. Händkakust veel kaugemalt samast suunast heliruumi sügavusest on aimata tedremängu (näiteks 0:36, paremini on kuulda 3:39), mis tähendab, et händkaku mets jääb raba ja taluõue vahele. Rabale või üleujutatud lagedamale alale viitab ka tikutaja. Kaugusest kostev hüübi (algusega 2:45) pasun annab teada maastikus leiduvast küllalt suurest roostikuga kaetud üleujutatud alast. Hüübi pasun võib kosta taluõue mikrofonidesse kilomeetrite kauguselt. Lähemalt mõõdab looduse sügavust järjest kaugemale liikuv ja pidevalt haukuv sokk (algusega 5:28).

Mikrofonide läheduses laulev muusträstas (algusega 3:06) aga teavitab sellest, et talu ei asu metsas, vaid metsaservas. Muusträstas asustab just metsaservi, väga sügaval metsas talle ei meeldigi. Aedpõõsalind (näiteks 6:35) esiplaanil tähendab, et taluõues peab olema kõrgem lehtpuurinne ja aedroolind (4:10) teavitab, et siin peab olema ka madalaid tihedaid põõsaid. Näiteks mõni metsistunud ja ülekasvanud sõstrapõõsas sobib talle mahajäetud talu õuel hästi. Metskiur (taustas 7:09 ja 7:43) ja öösorr (algusega 8:18) aga viivad mõtte sellele, et läheduses võiks olla ka üks kuivemal mullal kasvav männisalu. Mõlemad linnud armastavad, kui selle männisalu sees on lagedam koht. Metskiuril meeldib tõusta lageda koha kohale ja sealt lauldes mõne lemmikmänni tippu tagasi laskuda, öösorril meeldib aga männimetsalagendikel jahti pidada. Nii paljude erinevate elupaikade olemasolu viitab suuremale looduslikule alale.

Maastikku saab ette kujutada ka selle järgi, mida salvestusest ei kuule. Ei kuule rukkirääku, millest võib järeldada, et lähemas ümbruskonnas pole ulatuslikku kõrge rohuga heinamaad või jõelammi. Salvestuses pole lõokest, mis tähendab, et talu ümbruses pole suuri haritavaid põlde või nõmmetaolisi maastikke. Pole ööbikut, sellest järeldan, et ilmselt pole siin tihedaid paju- ja toomingavõsaside. Edasi võib mõelda, et tõenäoliselt ei jää taluõue lähedusse ka ühtegi jõekäär. Pole kuulda pääsukest, millest järeldub, et see talu on tõesti maha jäetud.

Terve päevaringi jooksul pole kuulda ühtegi rähni, mis minu jaoks tähendab, et mets, mis ümbritseb talu, ei ole põlismets. Ilmselt on metsa majandatud, mistõttu puuduvad vanad ja surnud puud. Ei kuule autosid ega muid inimtekkelisi helisid, millest järeldan, et talu asub kaugel maanteedest ja asulatest. Autode poolt jäetavate helide puudumisest järeldan, et talu

ümbritsev looduslik ala peab olema oma ulatuselt päris suur ja ehk pole killustatud teede võrgu poolt.

Lapsepõlvest saati on mulle oluline mets. Maapoisina Audrus üles kasvades, veetsin oma vaba aja kas metsas või mere ääres. Mulle meeldis pidada päevikuid, et mida ma oma metsaretkedel märkasin. 80. pärit päevikutes võib näiteks täna kuupäevalise täpsusega lugeda, kuidas ma nägin valget jänest või kolme kitse ja kuulsin musträhni. Juba siis, 12 või 13 aastase poisina, oli mul soov salvestada metsaheli. Proovisin seda teha ema nõukogude aegse kaasaskantava mono kassetmagnetofoniga, aga kõik mis ma sain salvestatud, olid maki enda tekitatud helid.

Tartusse elama tulles oli mul esimese asjana vaja leida endale uus kodumets kus käia ja leidsin selle Alam-Pedjas. Just siin lihvisin välja oma looduse helisalvestamise oskused, mis vormistasin digitaalseks heliplaadiks „Alam-Pedja soundscapes through the four seasons“ (Kannel 2019) Kuna muusikakeskkond kus heliplaat on saadaval kuulamiseks, on inglisekeelne ja kuulajad asuvad üle maailma, siis seetõttu on ka plaadi nimi inglise keeles.

Kahu talu õue Alam-Pedjal muutus mulle oluliseks paigaks minu õpingute ajal Tartu Ülikoolis aastatel 2019 kuni 2021. Minu õpingute ajal tabas Eestimaad COVID-19 pandeemia ja välja kuulutati distantsõpe. Sealt Kahu talu õuelt, telefonist arvutisse internetti jagades, võtsin osa nii mõnestki loengust ja töötasin läbi magistritöö kirjutamiseks vajalikku kirjandust. Seal olles salvestasin ka uurimise all oleva helimaastiku ja tegin selle juurde kuuluva foto.

## **4.1 Teose „Päevaring Kahu talu õuel Palupõhja külas” analüüs**

Töö fotol on näha vana puust talumaja seina fragmendi jäänus võssa kasvanud maastikus. Helifoto kummastab aga helifailist kostuv liigirikkus, mis on iseloomulik suurele ja vaheldusrikkale metsamaastikule. Kummastus tekib kuna vaataja ei kuule seda, mida ta näeb. Teksti osa aga annab meile foto ja heli salvestuse asukoha, ning kinnitab, et need kaks, foto ja heli, on tehtud ühes ja samas kohas. Ajalist kokkukuuluvust toetab ka fotos nähtav looduse roheline toon, rohu kõrgus ja helifailist kostuvate lindude laul. Vaataja saab aru, et on kevad. Kummastav on kui erinevalt foto ja heli kirjeldavad paika.

Dokumentaalne aspekt on ka selle helifoto puhul väga oluline. Kui vaatajale selguks, et foto ja heli on tehtud erinevates maastikes, siis ei tekiks ka kummastust. Kui foto juurde siiski kuuluks sarnane liigirikkale metsamaastikule viitav helimaastik, säiliks osaliselt lugu mida helifoto jutustab. Helifoto jutustab, kuidas maarahvast on saanud linnarahvas ja sellega koos on kaotsi läinud ka oskus loodusega koos elada. Sellele sisulisele aspektile suunab vaatajat helifoto teksti osa algus, mis tsiteerib „Kõrboja Peremehe“ Katku Villut kelle jaoks lindude hääliksused modelleerivad maastiku, mida ta tunneb ja armastab.

Fotolt paistev üks tähistajana omab sarnasusi silla motiiviga töös „Kala pilk. Helimaastik Audru maantee silla all“ või maapealse kaevu motiiviga töös „Kajakate vahipost Audru poldril“. Ühendav osa on piir. Sild tähistab piiri silla all asuva isikliku ja silla peal asuva ühise maailma vahel, maapealne kaev aga viitab, et maa all on silmale nähtamatu struktuur, mis kujundab maapeal silmale nähtava maastiku. Kahu talu fotol üks aga viitab eestlase muutuvale või juba muutunud identiteedile. Ukse funktsioon on eraldada kuid samas võimaldada minekut ühest keskkonnast teise. Näiteks toast õue. Kuid pildil olevast uksest on jäänud vaid ukse auk ja sealt saab astuda õuest õue. Ukse funktsioon on lakkamas koos ehitisega mille külge ta kuulub.

Üks võimalus tööd mõista on nii. Vana puust ehitis mille palgid on seotud kalasabatapp ühendusega ja mille ümber on kosta liigirikkast linnulaulu, kujutab inimese elukeskkonda ja traditsioone, mis on hääbumas. Selle idee seisukohast on väga oluline ka teksti osa, kus Katku Villu hommikul, tõenäoliselt sarnase palkhoone lakas linde kuulates ärkab. See näitab kui oluline linnulaul kodutunde loomisel Villu jaoks oli. Linde laulu järgi ära tundes ja neid oma õuele erinevatesse kohtadesse laulma paigutades, visualiseerib Villu ettekujutluses oma koduõue maastiku, mida ta ei ole veel päevavalguses näinud. „Päevaring Kahu talu õuel“ ei näita mitte kuidagi milliseks koduõue, elukeskkond on muutunud või muutumas, kuid töö arvestab kontekstiga, mille iga vaataja, kuulaja tööle lisab. Autor eeldab, et enamus vaatajaid pole kunagi kalasabatappi teinud ega palki varanud või pole neil vaja läinud leida seppa, kes teeks sellise ukse hinge, nagu on näha fotol oleval uksepiidal. Samuti ei tunne vaatajad suures osas kuigi hästi linde. Ei tunne välimuse ja veel vähem laulu järgi, sest üks vaataja elukohast avaneb tänavale, kus neid linde ei ela. Tänaval vurab ringi väga erinevaid automarke, mille poolt tekitatud heli asendab linnulaulu. Üle tänava aga paistab betoonehitis, mille klaasfassaadilt särab vastu õhtuvalgus.

Selline võiks olla üks võimalik kujutluspilt, töö piiridest väljaspoole jääv kontekst, mille vaataja projitseerib tööle, kui ta suhestab vaadeldavat maastikku oma kodumaastikuga. Selleks, et

esitatud võimalik tõlgendus saaks tekkida, on kõik töö osad: foto, heli ja tekst vajalikud. Ühendatuna helifotosse tekib teos, mida ma võrdlen assamblaaziga. Helifoto on tervik, kus erinevad osad avaldavad üksteisele mõju selliselt, et osade vahel tekib sõltuvuslik suhe ehk agentsus, kuid assamblaazile omaselt säilib agentsus igale osale ka eraldiseisvalt. Võib kuulata ainult helisalvestust ja nautida selle rahustavaid omadusi. Foto mõjub harjumuspäraselt fotona ilma helisalvestuse ja tekstita ning tekst ei kaota oma informatiivsust kui selle juurde pole lisatud fotot koos heliga. Kuid võime kummastusvõtte abil lugu jutustada tekib kui nad on koos.

## 5. Kajakate vahipost Audru poldril

Polder on veekogu kõrval, sellega ühel tasemel või sellest madalam ala, mis on üleujutuse eest kaitstud kaitsetammi ja vee ärajuhtimise süsteemiga. Audru polder on kõige esimene polder Eestis. Maad hakati kuivendama 1934. aastal ja seda tehti põllumajanduslikel eesmärkidel. Poldri hiilgeaeg jäi nõukogude aega, kus ala poldrina saavutas oma tänased mõõtmed (1001,4 ha). Suurema osa alast moodustasid poollooduslikud heinamaad. Drenaazisüsteem juhtis liigvee 22000 m<sup>3</sup> suurusesse kogumisbasseini, kust see pumbati omakorda merre kolme kapselpumba jõul, mis asusid basseini kõrval pumbajaamas. Nõukogude põllumajanduse lakkamise ja taasiseseisvunud Eestis valitsenud energiakriisi tõttu lõpetati 1993. aastal vee pumpamine alalt. See põhjustas olukorra, kus ala muutus liigniiskeks ja põllumajanduslik tegevus lõppes pea täielikult. Kevadised üleujutused hakkasid kestma pikalt, mistõttu ala muutus sobilikuks paigaks erinevatele vee- ja märgaladega seotud lindudele. Seetõttu esmalt määrati ala 2004. a Pärnu lahe linnuala koosseisu. Seejärel 2007. a moodustati Audru poldri hoiuala ja 2014. a Audru poldri looduskaitseala. Looduskaitseala peamine väärtus on perioodiliselt üleujutatud ulatuslik lage avamaastik, kus veetaseme kõrgust on võimalik lindudele pesitsusperioodiks parajaks reguleerida ja seejärel kuivendada, et ala hooldada. Niitmine aitab ära hoida võsastumise ja liigse roostiku tekke. Seetõttu peab Audru poldrit sobivaks peatuspaigaks aastas üle 20000 linnu erinevatest linnuliikidest. Kuna Audru poldri looduskaitseala on väga sobiv ala just veelindude kaitsmiseks, siis näeb kava ette veelindude tõhusaks kaitseks seada katusliigiks naerukajakas. Katusliik tähendab, et kui ala sobib naerukajakale, siis sobib see ka paljudele teistele veelindudele. Aastal 2020 loeti Audru poldril pesitsemas 529 naerukajaka paari.<sup>11</sup>

Fotol on näha keset talvist avamaastikku ühte nõukogude ajal rajatud kaevu maapealset osa, mis viib maa-alusesse 5,16 kilomeetri pikkusesse vee kogumise peakollektorisse. Helisalvestuses on kuulda naerukajaka kolooniat toimetamas sellesama kaevu ümber 2021. a kevadel. Vanalinnud istuvad, tõusevad lendu ja maanduvad kaevu metallist katusele ja kaevu ümber üle ujutatud roostikust on kosta naerukajakate erinevas vanuses noorlindude häälightsusi. Mikrofonid asetsevad nii, et need kuulevad kaevu metallist

---

<sup>11</sup> Faktide osas toetun Siim Pärkma magistritööle „Audru poldri veerežiimi taastamine”, Keskkonnameti välja antud „Audru poldri looduskaitseala katsekorraldus kavale”.

katusel lestadega tippivaid linde kaevu seest otse katuse alt ja samas kuulevad mikrofonid ka läbi ukseava roostikus toimuvat. Õhukesest plekk-katusest moodustub justkui mikrofoni membraan ja kaevust endast suur mikrofon keset naerukajaka kolooniat. Salvestust ilmestab veel ka avara maastiku kohal lendav deltaplaan ja eemalt külast kostuvad helid.

Maastiku teeb põnevaks asjaolu, et siin on näha ühiskonna murrangut. Mõtlemisviisis on toimunud muutus: Audru poldrit ei harita enam inimese jaoks, vaid n-ö looduse jaoks – ka viimasest on kasu inimesele.

Sageli kipub sellise murranguga ühiskonna muutunud arusaam, uus viljeldav kultuur, ümber kujundama ka maastiku. See juhtub, kuna maastiku ja inimese agentsusele tuginev ehk sõltuvuslik suhe muutub. Kui vaadelda mulda materiaalse kultuuri uurija pilguga, siis väljendub mullas suhe inimese ja maastiku vahel: eelmise ühiskonna korra ajal hoiti siin mulda põllumajandusele sobilikus kuivuses, nüüd aga niiskena ja üle ujutatuna, tekitamaks veelindudele sobivat elukeskkonda. Need on kaks väga erinevat arusaama, mida maastikuga teha. Nõukogude Eestis oli maaparanduse eesmärk muuta kasutu, metsik, harimata, väikse tootlikkusega maa kasulikuks. Audru sovhoosi ajal oleks tänast lahendust suure tõenäosusega peetud kasutuks ja pööraseks raiskamiseks. Kui Audru sovhoosis peeti oluliseks metsik maa looduse käest võtta ja üles harida, siis täna ei saa öelda, et eesmärk oleks risti vastupidine. On leitud variant, mis sobib nii lindudele kui ka maaharijatele. Minu jaoks huvitav aspekt on see, et praegu poldril asuva kaitseala eesmärk pole maa loodusele tagasi andmine, vaid eesmärk on kontrollitult looduse tootmine. Kontroll toimub 2020. aastal ehitatud pumpadeta veereguleerimissüsteemi abil.

Maastik on mälu kandja, millele salvestub põlvkonna mälu, mille uus põlvkond üle kirjutab. Kultuurigeograaf Hannes Palangu kirjeldab maastikku kihtidena: „Iga uus kiht üritab eelmist maastikku kustutada; mingis osas see õnnestub, mingis mitte“. (Palangu 2014:496) Väärt mõte oleks siinse maastiku uue funktsionaalsuse kõrval alles hoida ja esile tuua ka Audru poldri maastiku nõukogude pärand, sest Audru polder oli võimas ehitus, millel on jutustada oma lugu lähimineviku kohta. Folklorist Mari-Ann Rimmel on tõdenud kohapärimuse uurimisel, et „pole harvad juhud, kus ühendust loo ja paiga vahel enam sõlmida ei õnnestu – kas on objekt hävinud, lähteandmed liiga napid või puudub ühendav lüli ehk infot valdav inimene“ (Rimmel 2020: 140). Siinse poldri kontekstis on heaks näiteks maal (lisa 4), mis saabus hiljuti PTA (Põllumajandus- ja Toiduamet) arhiivist Audru muuseumi kogusse. Maal kujutab puust hoonet, mille juurde pääseb üle jalakäijate silla, taustal avar maastik. Maali peale on kleebitud tekst

„Audru Poldri Pumbajaam – Ehit. 1935-36A“. Paraku pole aga teada, kus selline hoone asus või kes maali maalis. Maali peal on objekt ja maastik, mida Audru inimesed enam ära ei tunne ega mäleta, kuigi selline tegelikkus oli kõigest kaks kihti, kaks ühiskonna murrangut tagasi. Õige oleks võtta poldril asuvad vanad kaevud, maa-alune kollektor ja kasutusest väljas nõukogude ajal ehitatud pumbajaam Audru muuseumi püsikollektsiooni. Maa-alune kollektor võiks olla maastikul markeeritud ja pumbajaamas eksponeeritud need kolm kapselpumpa, mis alalt vett merre juhtisid. Pumbajaama juurde planeeritava looduskaitseala tutvustava infotahvli kõrval võiks olla ka poldri ajalugu tutvustav tekst ja drenaažisüsteemi skeem. Pumbajaama katusele planeeritava vaateorni katuselt aga saaks korraga jälgida nii linde kui ka poldri ajalugu. Pareerin juba ette tavapärasest looduskaitse arusaama, et loodus on kaitstud kõige paremini siis, kui seal ei ole inimest. Audru poldri looduskaitseala kaitsekorralduskavast võib leida kartuse, et rajatava vaateplatvormi külastajad võivad segada linde, mistõttu tuleks see võib-olla rajamata jätta. Samas pole korralduskavas viidet mitte ühelegi uuringule, mis seda kartust kinnitaks. Minu hinnangul pole põhjust Audru poldri kultuurmaastikus inimest ja loodust vastandada. Pole põhjust arvata, et loodusnautlejast inimese liikumine poldriala vähestel väikestel ajaloolistel teedel või ka veel rajamata vaateplatvormil kuidagi linde segaks olukorras, kus on täidetud lindude jaoks kõige olulisem: maastik pakub lindudele sobilikku varje-, pesa- ja toitumispaika. Loodust ei pea kaitsma mitte üksikinimese, vaid inimühiskonna kahjuliku tegevuse eest: põldude liigne väetamine, kalade ülepüük, lageraied, ehitustegevus, inimtekkeline müra jne. Sõna „looduskaitseala“ võib mõista kui ala, kus on loodus kaitse all, aga võib ka mõista, et väljaspool seda ala, loodus ei ole kaitse all. Ühelt poolt tähistab looduskaitseala loodust, mis vajab kaitset, teisalt lunastab loodusvaenulikkuse väljaspool keeluala. Kuigi on olukorrad ja paigad, mis tuleb inimese eest täielikult sulgeda, näiteks kotka elupaigad, siis kõige efektiivsem looduskaitse ei seisne mitte keelumärkides füüsilisel maastikul, vaid olukorras, kus valitseb inimese ja looduse vaheline harmooniline koosseisestimine. Selleks on aga esmalt vaja, et muutuks semiootiline reaalsus, milles inimene viibib. See tähendab, et ühiskonnas peavad muutuma arusaamad ja harjumused, kuidas midagi teha. Näiteks see, kuidas me pakendame oma kaupu või millised on meie valitud energialahendused. Alternatiivne arusaam Audru poldri kontekstis saanuks olla maa kuivana hoidmine ja päikesepaneelidega täitmine, golfväljak või põllumaa, nagu oli siin varem, kui nimetada mõningaid alternatiive. Sellised suured valikud, lahendused on need, mis loodust mõjutavad ja mille suhtes tähelepanelik tuleb olla, kuid üksikut uitajat poldri teel või seenelist metsas pole vaja karta. Siit tulenevalt pole mul ka põhjust arvata, et tähelepanu maastiku ajaloolisele pärandile takistaks kuidagi siinse looduskaitseala eesmärki.

Audru polder kui tekst pole veel nii defragmenteerunud, et seda poleks võimalik dekodeerida, loetavaks teha ja kui see on juba loetavaks tehtud, tuleks see ka esitleda sealsamas maastikul.

## **5.1 Teose „Kajakate vahipost Audru poldril” analüüs**

Igal paigal on oma heli, oma nägu ja oma lugu. M. Lotman ütleb, et kõik, mida me vaatleme, on juba tekst. (Lotman 2012: 205) Helifoto koosneb fotost, helist ja loomulikus keeles esitatud tekstist ja vaatleb inimese ja looduse koosmõjul tekkinud ja arenevat maastikku. Helifoto on tõlge ja tõlgendus maastikust. Antud juhul maastikust, mida mõistetakse poldrina ja mida võib võtta kui teksti, mille on kirjutanud inimene loodusega vastastikuse sõltuvussuhte, agentsuse tulemusena. Muld ja vesi on looduse elemendid, millela poleks poldrit. Ilmselgelt, kui siin oleks kõrb, siin poleks poldrit. Poldrit poleks siin ka inimeseta. Kogu see maa-alune silma eest peidus suurejooneline drenaažisüsteem loob selle silmale nähtava avara maastiku. Milline oli maastik siin enne poldrit, helifoto meile olemuselt miniatuurse maastiku-uurimusena teada ei anna. Küll saame teada loomuliku teksti osast, et ilma inimese sekkumiseta kasvaks polder roostikku ja võsa täis.

Helifoto Audru poldrist tõlgib maastiku(teksti) kunstilisse keelde ja seda on võimalik taasesitleda kas arvutis või galeriis. Kui foto fikseerib pilgu maastiku visuaalsete omaduste külge, siis helisalvestus juhatab kõrvaklappide abil foto ees seisva vaatleja justkui vaadeldavale maastikule. Loomulikus keeles esitatud faktid paigutavad maastiku vaatleja jaoks maakaardile ja annavad ajalise mõõtme.

Helifotos „Kajakate vahipost Audru poldril“ avaneb pilgule talvemaastik, aga helisalvestus viib kevadesse. Aeg teose osades ei ole sünkronis, andes seeläbi ühelt poolt palju laiahaardelisema läbilõike maastikust, sest võimaldab korraga olla talves ja kevades. Selline helifoto osade kombineerimine lubab luua aeg-ruumi nihke heli ja foto vahel tekitades analüüsitavas teoses topeltkummastuse, sest nihkes on nii heli kui ruum. Kummastuse tekke seisukohast on jällegi oluline, et vaataja, kuulaja tajub heli ja pilti küll nihkes, aga kokkukuuluvana. Teiseks on kummastuse tekkeks oluline, et poleks kahtlust heli ja foto autentsuses. Ehk foto ja heli dokumentaalne aspekt on oluline. Pildi ja heli ühtekokku kuulumisele viitavad näiteks fotol paistev kaevu õhuke plekist metallkatus ja helifailist kostev kajakate lestade tippimine millelgi, mis kõlab nagu õhuke metall. Ühtekokku kuulumisele viitavad helifoto pealkiri ja teose juurde

kuuluv empiiriline tekst. Kui vaatajale, kuulajale jääks mulje, et helifail on arvutis manipuleeritud või ei kuuluks selle maastiku juurde, kaoks kummastus ja teos mõjuks lihtsalt, kummalisena.

Teisalt võiks see konkreetne teoses kasutatud võte, aja ja ruumi nihkesse asetamine, stimuleerida vaatlejat looma visuaalset ettekujutust kevadisest maastikust parasjagu kogetavas paigas, haarates seeläbi vaatleja teose loomise protsessi. Tegemist on kogemust ja teadmist pakkuva maastiku-uurimusega, mis dokumentalistika žanrina dokumenteerib konkreetset paika. Samas on olemas kunstiloomingule iseloomulikud tunnused. Kummastamine: fotole lisatud heli ja aeg neis teose elementides pole sünkroonis. Helifoto on üles ehitatud nii, et see rõhutab vaatleja võimalust semiootilise kogemuse kaudu liikuda ajateljel tagurpidi, või viibida ajatelje erinevates punktides ühel samal hetkel, avardades sellisel moel taju. Esitletuna kunstiprojektina galerii kontekstis võiks helifoto panna galeriikülastaja mõtlema: mis teeb ühest maastikust maastiku, kas see on vaade väljale või on see heliväli? Kumb on olulisem? Kumb konstitueerib maastikku enam? Võib-olla rehabiliteerib helifoto vaatleja poolt tema senise elu jooksul saadetud ja tihti just maastikku kujutavatelt postkaartidelt puuduva heli. Helifoto kogemusest mõjutatuna võiks vaatleja mõelda, mis on maastik, millised on temale olulised maastikud ja millised on need omadused ja osised, mis teevad ühe maastiku oluliseks. Selle mõtteprotsessi tulemusel võiks vaatleja pöörata enam tähelepanu maastiku kvalitatiivsetele omadustele.

Visuaalkultuuri teoreetik, pildiajaloolane ja kunstnik Peeter Linnap on meie omavahelises vestluses öelnud, et kunstiks muutub asi koos suhtumisega ja dokumentalistikaks, selle mõiste parimas tähenduses, koos mõtestamisega (Linnap 2020). Galeriis ja ka veebikeskkonnas esitatud helifotol on mõlema distsipliini omadused. Väljendub autori tugev isiklik suhe uuritavasse maastikku ja niisamuti uuritava maastiku mõtestamine. Autor, kasutades maastiku uurimisel kunstilist mudelit, pakub ühe konkreetse maastiku käsitlemise põhjal vaatenurga maastiku mõistele ja tema taotluseks on tuua see vaatenurk publikuni.

## Kokkuvõte

Helifoto vaatleb inimese ja looduse koosmõjul tekkinud ja arenevat maastikku. Pildikeeles, helikeeles ja loomulikus keeles esitatud tekstid lisavad autori valikul tervikusse tähendusi, mis on võimalikud ainult nendest keeltest tuleneva eripära tõttu. Fotokaader kadreerib maastikust vaate koos objektiga, helifail lisab aga selle sama maastiku juurde kuuluvaid detaile, mida fotokaadrist ei näe või kõlavad need detailid teistmoodi kui fotot vaadates oskaks ette kujutada. Loomulikus keeles esitatud tekst aga jutustab helifoto juurde loo ja annab edasi maastikus viibimise kogemuse.

Reeglina maastikufotot vaadates, selle sama maastiku juurde kuuluva heli peale ei mõelda. Seda põhjustab harjumus, sest foto on olnud oma leiutamise alates tumm. Avastades läbi kummastuse maastikufoto juurest heli, juhivad helifoto võimendatult tähelepanu fotolt maastiku helile. Suunamine koos võimendusega tekib esiteks kuna inimene on visuaalne olend, ta kuuleb seda mida näeb. Pilk püsib staatilisel fotokaadril, informatsioon ei vahetu ja vaataja kuuleb seda mida näeb. Teiseks tekib võimendatud tähelepanu helile kummastuse tõttu, mille tekitavad aeg-ruumilised nihked foto ja heli vahel või kui foto vaatajale tundub üllatav kuidas fotolt paistev maastik kõlab. Võimendatud tähelepanu on kahesuunaline, aeg-ruumilised nihked panevad ka fotot lähemalt uurima, et kuidas seal taas esitatud maastik saab nii kõlada. Kolmandaks tekib helifotos võimendatud tähelepanu helile, sest heli on salvestatud tundlike mikrofonide ja helivõimenduse abiga ning juhitud kõrvaklappide abil otse kõrva.

Kummastuse tekke seisukohast on helifotos oluline, et vaataja, kuulaja tajuks nihkes heli ja pilti kokku kuuluvana. Kummastuse tekkeks on oluline, et poleks kahtlust heli ja foto autentsuses. Ehk foto ja heli dokumentaalne aspekt on oluline. Dokumentaalset aspekti rõhutavad helifoto pealkiri ja tekstis toodud faktid maastiku kohta.

Iseendale informandiks olemine aitas kaasa analüüsiprotsessis helifoto väiksemateks osadeks lahutamisel. Mul oli lihtsam keeli ja nende sõnavara ning grammatikat eristada, sest ma sain tugineda oma mälule, kuidas ma maastikus kohal viibides ja helifotosid luues otsuseid vastu võtsin. Autoetnograafia võimaldas mul uurijana ligi pääseda ka neile valikutele ja otsustele, mis helifotodesse ei jõudnud, kuid mis olid helifotode lõpptulemuse kujunemisel olulised.

Uurijana kõrvaltvaataja positsiooni võtmine aitas mul selgemini näha objekti – helifotot –, mida ma uurin. Uurijana iseennast uurides olen igal juhul kallutatud. Kõrvaltvaataja positsioon aitas

mul uurijana seda fakti teadvustada ning seeläbi olla objektiivsem. Kõrvaltvaataja positsioon aitab ka vormistuslikult paremini eristada magistritöö empiirilist osa analüüsi osast.

Refleksioon, maastikus viibimise kogemuse lahti kirjutamine aga aitas mul uurijana helifotode sisu ja mõtet paremini mõista. Analüüsi tulemusel saan loojana paremini aru, millised on helifoto kommunikatiivsed võimalused, kuidas tekib kummastus, ja saan edaspidi helifotode loomisel teha teadlikumaid valikuid.

## Kasutatud kirjandus

Anderson, Leon 2006. Analytic autoethnography. *Journal of Contemporary Ethnography*, 35(4): 373–395.

Barthes, Roland 1986. The Reality Effect. In: Barthes, Roland *The Rustle of Language. The Rustle of Language*. New York: Hill and Wang New York. A division of Farrar, Straus and Giroux, 141–148.

Bochner, P., Arthur; Ellis, Carolyn 1996. Talking over ethnography. *Composing ethnography: Alternative forms of qualitative writing*. Walnut Creek, CA: AltaMira, 13–45.

Chang, Heewon 2008. *Autoethnography as Method*. New York: Routledge Taylor & Francis Group.

Clandinin, Jean D.; Connelly, Michael F. 2000. *Narrative inquiry: Experience and story in qualitative research*. San Francisco: Jossey Bass Publishers.

Documentary (s.a). In: Cambridge Dictionary. Retrieved from: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/documentary>, 9.05.22.

Ellis, Carolyn; Bochner, Arthur P. 2000. Autoethnography, personal narrative, reflexivity: Researcher as subject. – In Denzin N.K.; Lincoln Y.S. (Eds.), *Handbook of Qualitative Research*. London: Sage 733–768.

Febvre, Lucien 1975. *Le problème de l'incroyance au XVI<sup>e</sup> siècle : la religion de Rabelais*. Paris : Albin Michel.

Fontcuberta, Joan 1994. *Topophonia: Terrestrial Music*. Barcelona: Galeria Virtual.

Fontcuberta, Joan 2005. *Landscapes without memory*. New York: Aperture Foundation.

Herrmann, F., Andrew 2005. My Father's Ghost: Interrogating Family Photos. *Journal of Loss and Trauma* 10: 337–346

Holt, L., Nicholas 2003. Representation, legitimation, and autoethnography: An autoethnographic writing story. *International Journal of Qualitative Methods* 2: 18–28.

- Kannel, Andrus 2019. Alam-Pedja soundscapes through the four seasons. *Bandcamp*. Kättesaadav: [Music | Andrus Kannel \(bandcamp.com\)](https://www.bandcamp.com/album/alam-pedja-soundscapes-through-the-four-seasons), 9.05.2022.
- Keskkonnaamet 2021. Audru poldri looduskaitseala kaitsekorralduskava 2021-2030
- Kivirähk, Andrus 2020. *Puulased ja tohtlased*. Tallinn: Emakeele Sihtasutus.
- Kobras 2019. Audru poldri hoiuala veerežiimi reguleerimine. Tartu: Kobras AS
- Krause, Bernie 2013. „The Great Animal Orchestra. Finding The Origins Of Music In The World's Wild Places“. New York, Boston, London: Little, Brown and Company
- Linnap, Peeter 2016. *Eesti Fotograafia Ajalugu (1839-2015)* Tartu: Tartu Kõrgem Kunstikool
- Linnap, Peeter 2022. Eravestlus autoriga, 24. jaanuar.
- Loiperdinger, Martin; Bernd Elzer 2004. Lumiere's Arrival of the Train: Cinema's Founding Myth. *The Moving Image*. Minnesota: University of Minnesota Press. Volume 4, Number 1, 89–118.
- Lotman, Juri 1987 = Лотман, Юрий. Об итогах и проблемах семиотических исследований. *Труды по знаковым системам ( Sign Systems Studies )* 20: 8–12.
- Lotman, Juri 2016 [ 1990 ]. *Kultuurisemiootika: Tekst, Kirjandus, Kultuur*. Tallinn: Tänapäev.
- Lotman, Mihhail 2012. Struktuur ja vabadus I Semiootika vaatevinklist. 1.1. Tartu–Moskva koolkond: tekstist semiosfäärini. Tallinn: TLÜ Kirjastus.
- Manski, Vitali 2016. Suguvõsa. Baltic Film Production; Saxonia Entertainment (Saksamaa); Vertov (Läti); Ego Media (Läti).
- Méndez, Mariza 2013. Autoethnography as a research method: Advantages, limitations and criticisms. *Colombian Applied Linguistics Journal* 15 (2): 279–287.
- Miguel A. Roig-Francoli 2021. *Understanding Post-Tonal Music*. Abingdon: Routledge.
- Normann, Toots 2017. *Kustunud suitsud Emajõe ääres*. Kose: Trükikoda Print Best OÜ.
- Nöth, Winfried. 2003. Crisis of representation? *Semiotica* (143) 9–15.

- Palang, Hannes 2014. Kokkuvõtteks. Maastiku pärandi praktikad. Kaljundi, Linda; Sooväli-
- Pritchett, James 1996. *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press
- Pärkma, Siim 2015. Audru poldri veerežiimi taastamine. Magistritöö. Eesti Maaülikool
- Rommel, Mari-Ann 2020. Vaiksed kohad. *Mäetagused* 77. *Vaikimine*. Tartu: EKM Teaduskirjastus.
- Richardson, Laurel 2000. Evaluating ethnography. *Qualitative Inquiry* 6 (2): 253–255.
- Ronai, Rambo., Carol 1997. On Loving and Hating My Mentally Retarded Mother. *Ment Retard* 35 (6): 417–432
- Sepping, Helen (koost; toim). *Maastik ja mälu. Pärandilooma arengujooni Eestis*. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 490–504.
- Sarapik, Virve 2004. Pilt, kunst ja tekst. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia
- Soovere, Eric 1999. *Käru ja kaameraga: Pilte ja päevikulehti põgenemisteelt 1944 – 1949*. Tallinn: Olion.
- Šklovski, Viktor 2014 [1917]. Kunst kui võte. — Märt, Väljataga (toim.) 2014. *Kirjandus kui selline. Valik vene vormikoolkonna tekste*. Tallinn: Tallinna Ülikooli kirjastus, 17–35.
- The George Eastman House Collection 2016. *A History Of Photography From 1839 to the present*. Tachen GmbH
- Tolstoi, Lev 1978. *Holstomer. Hobuse elulugu*. Tallinn: Eesti Raamat.
- What is the point of John Cage's 4'33" (2021). BBC Music Magazine. Kättesaadav: <https://www.classical-music.com/features/works/what-is-the-point-of-john-cage-433/>, 8.05.2022.
- Õunapuu, Lembit 2014. Kvalitatiivne ja kvantitatiivne uurimisviis sotsiaalteadustes. Tartu: Tartu Ülikool.

## Summary

The sound photograph (helifoto) looks at the landscape created and evolving by the interaction of man and nature. Texts presented in photo language, audio language and natural language add meanings to the whole, which are possible only due to the specifics of these languages. The photo frames a view of the landscape with the subject, but the audio file adds details to the same landscape that you can't see in the photo or sound different than you might imagine when you view the photo. However, the text presented in natural language tells a story to the sound photograph and conveys the experience of being in the landscape.

As a rule, when looking at a landscape photo, one does not think about the sound belonging to the same landscape. This is caused by habit, because photography has been silent medium since its invention. By discovering sound from a landscape photo through a defamiliarization, the sound photograph draws increased attention to the sound of the landscape from the photo. Guidance with amplification occurs first because man is a visual being, he hears what he sees. Secondly, there is an increased focus on sound due to the defamiliarization caused by the time-spatial shifts between the photo and the sound, or when the viewer of the photo finds it surprising how the landscape in the photo sounds. The amplified attention is two-way, the time-spatial shifts also make a closer look at the photo how the landscape represented can sound like that. Thirdly, there is an increased focus on sound in the sound photograph, as the sound is recorded with the help of sensitive microphones and sound amplification and is directed directly to the ear via headphones.

From the point of view of the emergence of defamiliarization, it is important in the sound photograph that the viewer, the listener, perceives the displaced sound and image as belonging together. In order to be defamiliarized, it is important that there is no doubt to the authenticity of the sound and the photograph. Therefore, the documentary aspect of photography and sound is important. The documentary aspect is emphasized by the title of the sound photograph and the facts about the landscape in the text.

Being an informant to oneself helped to separate the sound photograph into smaller parts in the analysis process. It was easier for me to distinguish between languages and their vocabulary and grammar because I could rely on my memory of how I made decisions while in the landscape and creating sound photographs. The autoethnographic approach helped to see the choices that defamiliarize the sound photographs, as as a researcher I had access to the author's

decisions throughout the process. As a researcher, I also had access to the author's choices, decisions and materials, which did not reach the master's thesis, but which were necessary to achieve the result presented in the master's thesis. The experience of being in the landscape allowed me to create sound photographs as an author. However, reflection, writing down the experience of being in the landscape, helped me to better understand the content and meaning of sound photographs as a researcher. As a result of the analysis, as a creator, I can better understand the communicative possibilities of sound photography, how the defamiliarization arises, and I hope to make more informed choices when creating sound photographs in the future.

Taking the position of a bystander as a researcher helped me see more clearly the object - the sound photograph - that I was researching. Researching myself as a researcher I'm biased anyway. The position of a bystander helped me to become aware of this fact and thus to be more objective. The position of the bystander also helps to better distinguish the empirical part of the master's thesis from the analysis part.

# LISAD

## Lisa 1

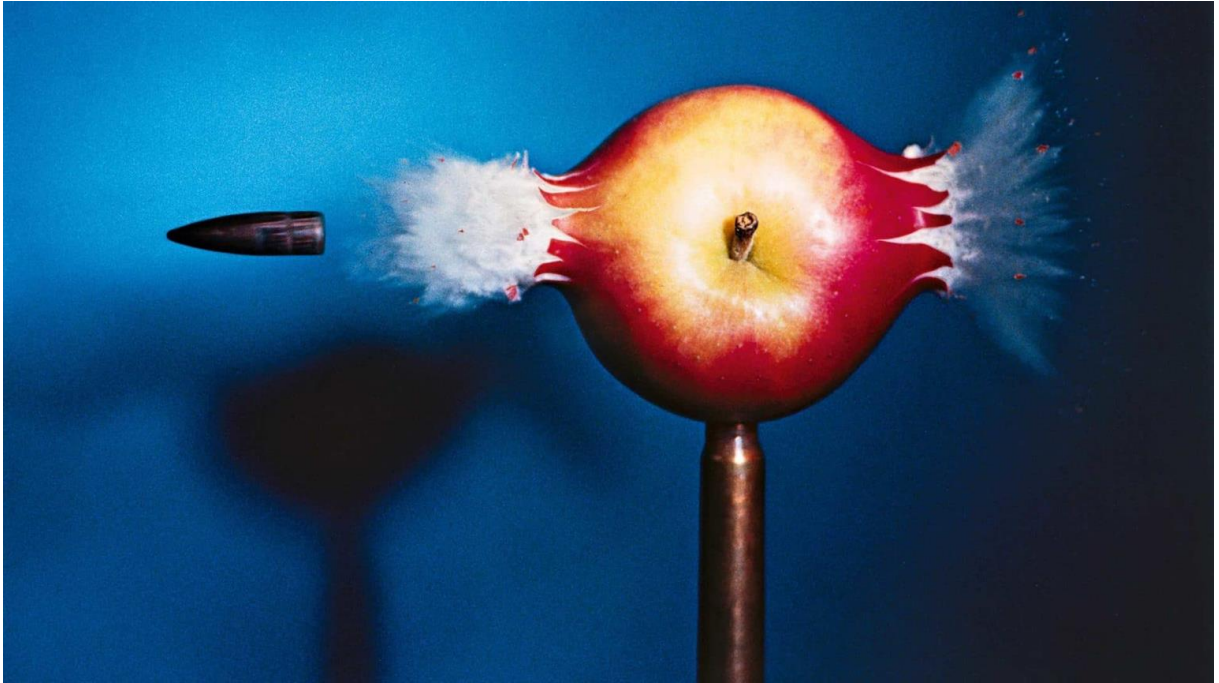
### Väljavõte Annika Haasi projektist „Kasvuhoonefekt”



Lisa 2  
Alexander Rodchenko „Fire escape” 1927



**Lisa 3**  
**Harold Edgerton .30 Bullet Piercing an Apple**



**Lisa 4**  
**Audru poldri pumbajaam – ehit. 1935 – 36A**



AUDRU POLDRI PUMBAJAAM - EHT. 1935-36 A.

**Lisa 5**  
**Heliftotod galeriis**



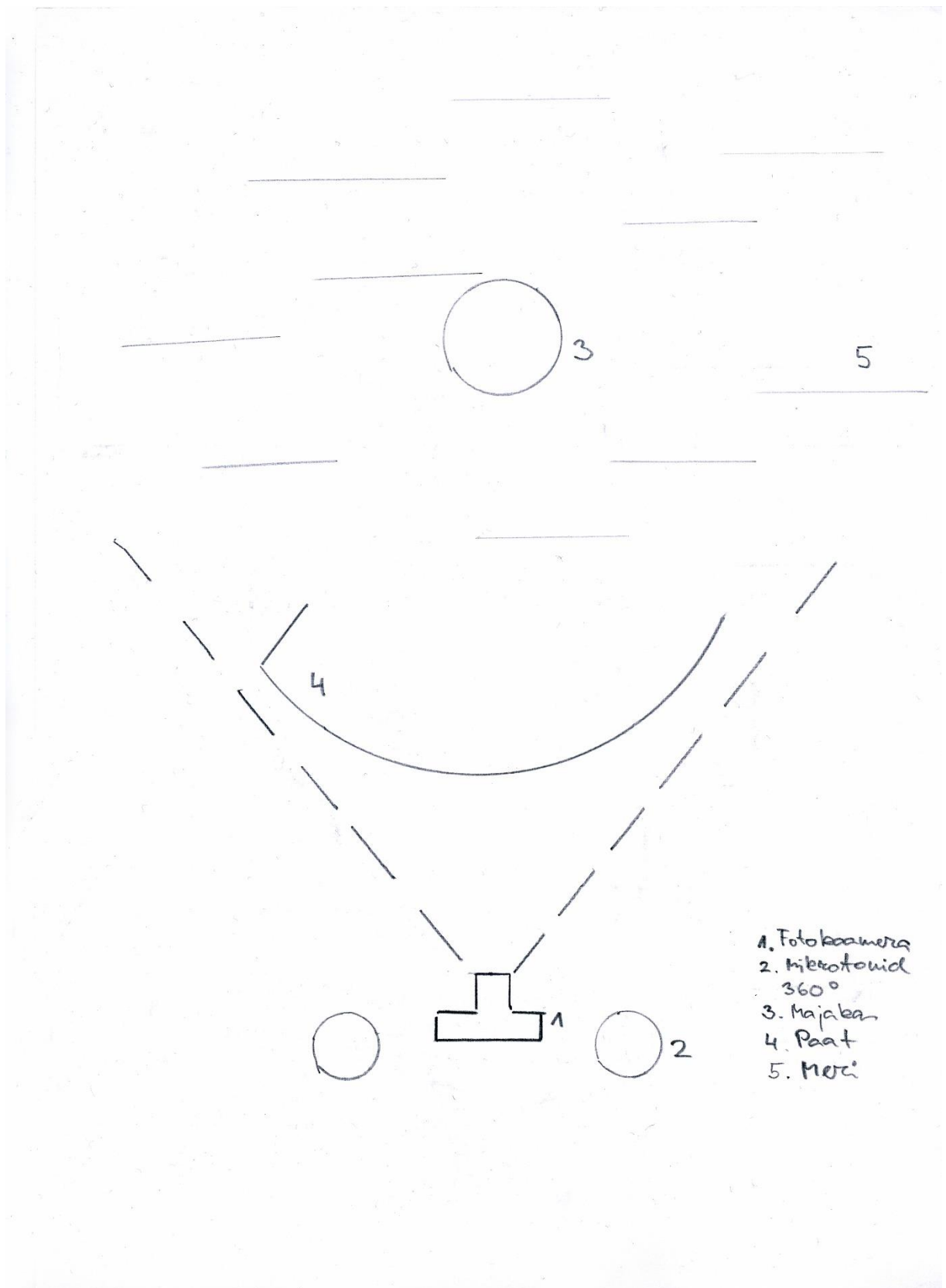
**Lisa 6**  
**Heliftotod galeriis**



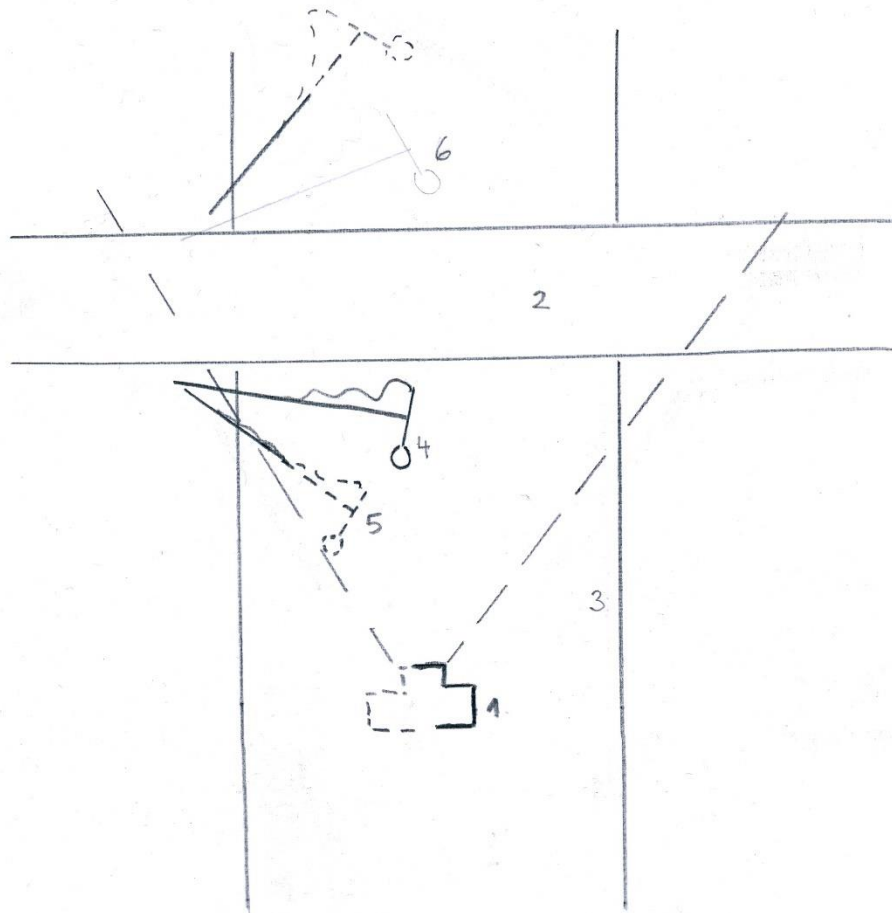
**Lisa 7**  
**Heliftotod galeriis**



Lisa 8  
Helifoto „Ilmateade Kiipsaare majaka juurest“ salvestuse skeem

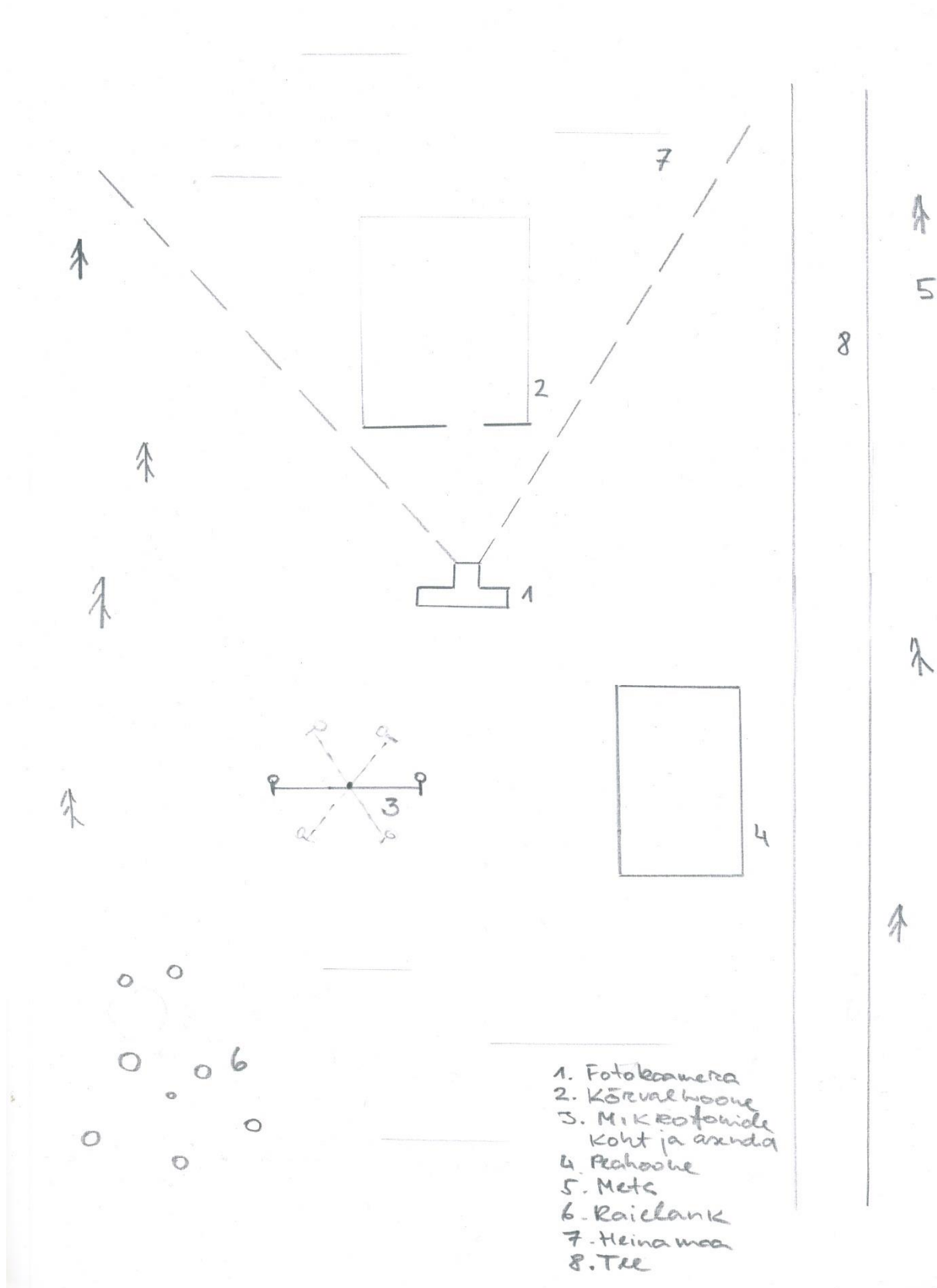


Lisa 9  
Helifoto „Kala pilk. Helimaastik Audru maantesilla all“ salvestuse skeem

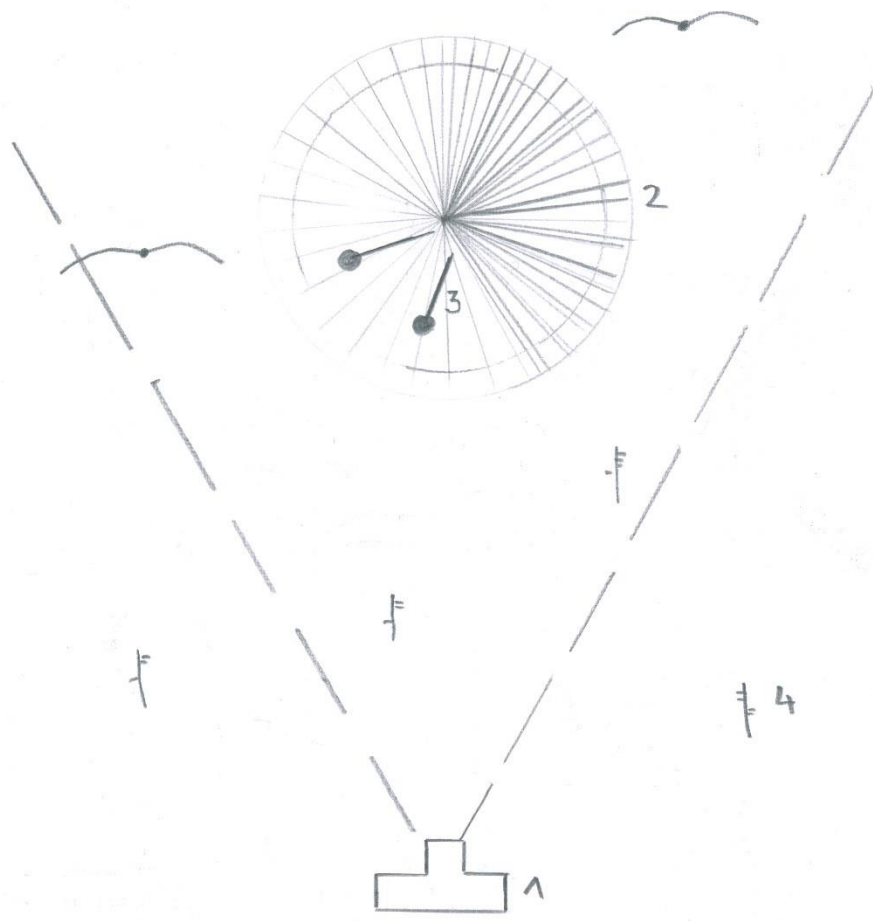


1. Fotokaamera  
pooltõlgi vee all
2. Sild
3. Jõgi
4. Paigal mikrofon
5. Mikrofon vee all
6. Lühemise mikrofon

Helifoto „Päevaring Kahu talu õuel Palupõhja külas“ salvestuse skeem



Lisa 11  
Helifoto „Kajakate vahipost Audru poldril“ salvestuse skeem



1. Fotokaamera
2. Kaev
3. Mikrotonid
4. Roostik poldril

## **Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks**

Mina, Andrus Kannel

annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose

Helimaastikud: Foto ja heli koosmõju kummastusvõtte kaudu

mille juhendaja on Nelly Mäekivi ja Timo Maran

reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 4.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, alates **27.05.2022** kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

*Andrus Kannel*  
**27.05.2022**

