

Tartu Ülikool

Filosoofia ja semiootika instituut
Semiootika osakond

Tristan Rebane

Tähendusloome helimärkidega.
Helikeskkondade loomine
semiootiliste töövahendite ja meetoditega

Magistritöö

Juhendaja: Phd. Timo Maran

Tartu
2018

Olen magistritöö kirjutanud iseseisvalt. Kõigile töös kasutatud teiste autorite töödele, põhimõttelistele seisukohtadele ning muudest allikatest pärinevatele andmetele on viidatud.

Autor: Eesnimi Perekonnanimi Tristan Rebane

(allkiri)

.....
(kuupäev)

Luban töö kaitsmisele.

Juhendaja: Timo Maran

(allkiri)

.....
(kuupäev)

Mina Tristan Rebane

sündinud 16. juulil 1993.

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose Täendusloome helimärkidega. Helikeskkondade loomine semiootiliste töövahendite ja meetoditega, mille juhendaja on Timo Maran,
 - 1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
 - 1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile;
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, _____ (kuupäev)

Sisukord

Sissejuhatus.....	5
1. Teoreetilised lähtekohad.....	6
1.1 Helikeskkondi käsitlev kirjandus.....	7
1.2 Kuulmist ja kuulamist käsitlev kirjandus.....	9
1.3 Teatrisemiootiline vaatepunkt.....	10
1.4 Helimärgi kontseptsioon.....	11
1.5 Helikujundust käsitlev kirjandus.....	12
1.6 Mida mõista helina?.....	13
2. Helikeskkondade uurimise ja loomise meetodika.....	14
2.1 Peamised ja läbivad printsiibid, mis hõlbustavad helikeskkondadest mõtlemist, nende uurimist ning (taas)loomist.....	14
2.1.1 Ökonoomia printsiip.....	14
2.1.2 Referentsiaalsuse printsiip.....	14
2.1.3 Tähenduse konkretiseerumise ja üldmärgi printsiip.....	15
2.1.4 Assotsiatsiooni konkreetseuse ja tõlgendajate hulga seotuse printsiip.....	15
2.1.5 Täendusfunktsiooni relatiivsuse printsiip.....	16
2.2 Semiootiline tööriistakast.....	16
2.2.1 Helikeskkondade sisemine struktuur ja kolm tähenduslikku tasandit.....	18
2.2.1.1 Tähistaja-tähistatav suhted helikeskkondades.....	18
2.2.1.2 Helikeskkond kui kommunikatsioonakt.....	20
2.2.1.3 Süntagmaatiline ja paradigmaatiline telg helikeskkondades.....	23
2.2.2 Helikeskkonna positsioon teiste meediumite seas.....	26
2.3 Helikeskkondade loomise protsess.....	27
3.1 Etenduse „#kaotamindära“ helikujunduse visioon ja teostus.....	30
3.1.1 Etendus „#kaotamindära“.....	30
3.2 Helitehniline visioon ja analüüs.....	33
3.3 „#kaotamindära“ helikeskkonna.....	35
3.4 Lisanduvad stseenid etenduses, millele lõin helikujunduse.....	39
4. Kokkuvõte ja reflektatsioon tehtud praktilisele tööle.....	40
4.1 Projekti etapid.....	40
4.2 Edasine ja õppetunnid.....	42
Lisad.....	45
Kasutatud kirjandus.....	48

Sissejuhatus

Käesoleva magistriprojekti eesmärgiks on tutvustada semiootiliste vahenditega loodud helikujunduslikku lahendust etendusele „#kaotamindära“. Magistriprojekti eesmärk on tugevamalt siduda omavahel praktiline ning teoreetiline väljund. Pakkuda uudsemat vaatenurka tähendusloomele ning semiootilise mõtteviisi rollile helikujunduse loomisel. Käesolev magistriprojekt on olnud tõestuseks, et valdkond on perspektiivikas, lai ning pakub väljakutseid ka edasiseks uurimistööks ning praktikaks. Selle töö käigus tehtud tõdemused ning omandatud praktiline kogemus on lihtsasti ülekantavad ka muude helindusega seotud projektide juurde nende paremaks sooritamiseks. Magistriprojekt annab ülevaate sellest, kuidas ja millisel viisil saab semiootiliste vahenditega toimuda tähendusloome, kasutades soovitud tähenduse tekitamiseks või sellega manipuleerimiseks akustilisi vahendeid, helimärke. Samas pakub töö ka teoreetilisel tasandil läbiviidud ülevaatlikku sünteesi olemasolevatest käsitlustest nii märgiteooria, helidisaini, kui akustika kohta. Töö on läbi viidud projektiformaadis. Loodud on helikujundus konkreetsele etendusele. Loodava helikujunduse juures on püütud maksimaalselt rakendada semiootilisi mudeleid ning mõisteaparatuuri, et lahendada reaalne probleemülesanne – luua võimalikult tabav ja etendusega hästi kooskõlastatud helikujundus. Magistriprojekti formaadile kohaselt jaguneb töö struktuur kaheks peamiseks osaks: 1) teoreetilis-metodoloogiline, semiootikast lähtuv põhjendus 2) praktiline väljund, teoreetiliste teadmiste rakendamine reaalse juhtumi peal. Ajaliselt jagunes magistriprojekti realiseerumine samuti kaheks. Etendusele eelnenud aeg, mil põhiline fookus oli helikujunduse etendusse realiseerimisel ja etendusele järgnenud aeg, mille vältel tegelesin loodud kujunduse kirjeldamise ning semiootilises mõtteraamistikus mõtestamisega. Teoreetilis-metodoloogiline peatükk annab esiteks ülevaate tuummõistetest ning kontseptsioonidest, mis töös kasutust leiavad. Teiseks pakub võimaluse vaadelda uurimisobjekti fokuseeritumalt seoses tähendusloomega. Seejärel pakub praktiline väljund, toetudes teoreetilisemale ülevaatele, rakendust välja töötatud semiootilisele tööriistakastile. Magistriprojekti teoreetilisema osa keskme moodustab peatükk semiootilisest tööriistakastist, mille välja töötamine lähendab interdistsiplinaarsel tasandil üksteisele semiootika, helikujunduse ja ka teatriteaduse. Tööriistakasti loomise eesmärgiks on siduda kokku mudelid, mis hõlbustaks mõtlemist muusikalistest ja mitte-muusikalistest helidest ja nende kasutusest (nii teatris kui laiemalt) tugevamalt semiootikaga seotuna. Teine eesmärk on

demonstreerida semiootiliste mudelite ühte paljudest rakendusvõimalustest helikujunduse kontekstis.

Autoripositsioon töö käigus on muutuv. Töös esineb vastavalt peatükkidele mitmeid positsioone ning perspektiive kogu protsessile, kuna taolist praktilise väljundiga projekti on minu hinnangul võimatu läbi viia ainult uurija positsioonilt. Positsiooniküsimus on töös oluline ning seda tuleb seetõttu ka eksplitsiitselt väljendada. Klassikalises mõistes avalduvad peamiselt uurija positsioon, teiseks kunstiteksti looja/autori positsioon. Antud raamistikus aga nimetaksin need vastavalt analüütiliseks positsiooniks ning kreatiivseks positsiooniks. Analüütiline positsioon ning perspektiiv rakendub peamiselt töö esimeses pooles, kui tegemist on helikeskkondade mõtestamise ning semiootiliste vahendite abil lahkamisega. Töö teises pooles vahetub analüütiline positsioon kreatiivse vaatenurgaga. Kreatiivne positsioon rakendub seal, kus tuleb langetada loomingulisi otsuseid ning kommunikeerida neid teistele lavastuse loojatele.

1. Teoreetilised lähtekohad

Käesolev peatükk annab ülevaate helikeskkondadega seotud uurimustest ning kirjatöödest, mis temaatiliselt haakuvad. Antud peatüki eesmärk on pakkuda ülevaadet magistr töö jooksul kasutatavatest tuummõistetest. Peatükk annab ülevaate peamistest autoritest ning nende teostest, mis antud töö kontekstis ja selles töös rakendatava metoodika välja kujundamise juures on olnud olulised. Kuna antud töö üheks tuumprobleemiks on helikeskkondade loomine, on töö loomiseks kasutatud kirjandus siiski omade puudujääkidega, kuna tegeleb peamiselt helikeskkondade uurimiseks mõeldud tööriistade tutvustamisega. Kirjandus, mida selle töö raames käsitlen, jaguneb mitmeks grupiks. Proportsionaalselt eristuvad teemadegrupid on:

- 1) Helikeskkondi ja ökoakustikat käsitlevad autorid ja nende tööd, mis annavad ülevaate helikeskkondade käsitlusest biosemiootika perspektiivilt. Neid töid on vaja, et oleks selge, kust pärineb mõiste helikeskkond ning kes ja mil viisil on sellest kirjutanud.
- 2) Helisemiootikat eraldi distsipliinina käsitlevad ning uurivad autorid ning nende tööd. Nende autorite tööde abil loon vundamendi vajalikuks interdistsiplinaarseks käsitluseks.

- 3) Helikujunduse loomist ning selle rakenduslikke aspekte käsitlevad töid. Heli-disaini ja helikujundusega tegelevad autorid ning nende vaatenurk.
- 4) Ajaloolised käsitlused või võtmeteosed, mis tegelevad kuulmise ning tähendusloomega akustiliste vahendite abil.
- 5) Teatrisemiootikast lähtuvad perspektiivid. Teatrisemiootilised käsitlused helist ja selle kasutusest laval.

1.1 Helikeskkondi käsitlev kirjandus

Helikeskkond biosemiootilise objektina ning terminina on lahti kirjutatud peamiselt Bernie Krause, Almo Farina ja Bryan Pijanowski ja Nadia Pieretti poolt, kes moodustavad tuumiku helikeskkondade vähem või rohkem biosemiootikaga seonduva käsitluse loomisel. Kuigi nimetatud autorid tegelevad peamiselt looduslike helikeskkondade uurimise ning heliökoloogiaga, annavad nende kirjutataud tööd olulise raamistiku terminoloogiale. Nimetatud autorite uurimuste panus antud töösse kajastub peamiselt juba välja töötatud analüüsivahenditel, mille abil olemasolevaid helikeskkondi uurida. Välja töötatud mõistestik leiab mõningal määral kasutust ka antud töös, mis puudutab helikeskkondade loomisele eelnevat analüütilist dekonstruktsiooni olemasolevatest keskkondadest. Kuna antud töö ei tegele looduslike helikeskkondade uurimisega, vaid hoopis uute tehnilike helikeskkondade loomisega kunstilistel eesmärkidel, kasutades semiootilisi vahendeid, jäävad nimetatud autorid rakenduslikus plaanis antud tööst siiski kaugemale. Samas on nad vajalikud mõistete ning terminoloogiaga opereerimise huvides. Kuna autorid keskenduvad helikeskkondade ökoloogiat puudutavatele tahkudele, kasutan autoreid, et piiritleda helikeskkond raamkontseptsioonina ning luua sellega interdistsiplinaarne side. Selle töö raames ei ole oluline helifüüsika ja akustika haakuvate distsipliinidena ja jäävad käsitlusest välja. Käsitlemata jäävad ka kognitiivpsühholoogia ja psühhoakustika, kuna side antud kontekstiga on pigem kaudsem ning üldisem. Taolisi teemasid käsitlev kirjandus leiab oma koha lisa lugemise nimistus.

Pijanowski järgi on helikeskkond kogum bioloogilisi, geofüüsikalisi nad inimtekkelisi helisid, mis kõik kostuvad mingis kindlas keskkonnas ning on antud aeg-ruumis varieeruvad,

peegeldades olulisi (inimtekkelisi) protsesse selles keskkonnas (Pijanowski et al 2011¹ : 204). Liikudes sellelt alus-definitsioonilt edasi, on võimalik jagada helid, mida me keskkonnas kuuleme, täpsemalt kolme sfääri, mille moodustavad Krause järgi: biofoonia, mis on eluslooduse poolt põhjustatud helid, geofoonia, mis on loodusnähtuste põhjustatud helid, ning antropofoonia, mis on kõik inimtekkelised helid (Krause 2008² : 73)

Helikeskkondadest kirjutades on Almo Farina eristanud veel ka helitoopia (*soundtope*), mis mõistena tähistab helikeskkonda moodustavat osa, mis luuakse liikide poolt (näiteks laululinnud) eesmärgiga informeerida keskkonda sisenejaid keskkonnas viibijatest (Farina 2014 : 7³). Mistahes looduslikus keskkonnas toimub nii liikidesisene, kui liikidevaheline kommunikatsioon tuginedes koodide kasutamisele. Pieretti järgi on ökoloogilisi koode erinevaid, nende hulka kuuluvad nii visuaalsed, akustilised, taktilised, keemilised ka kultuurilised, mis kõik annavad võimaluse kommunikatsiooniks ning infovahetuseks (Farina; Pieretti 2014 : 322⁴). Akustilised koodid on Farina ning Pieretti järgi sellised, mis aitavad kuuldavast informatsioonist moodustada tähenduslikke sõnumeid (Farina ; Pieretti 2014 : 323⁵). Kuna ökoakustika on oma käsitlustes sellest tööst küllaltki kaugel, on vaja luua side nende distsipliinide vahele. Westerkamp kirjutab helikeskkondade tehislikust loomisest akustilise ökoloogia konteksti, püstitades antud töö raames olulise küsimuse helikeskkondade loomiseks olemasolevatest materjalidest (Westerkamp 2002 : 55⁶).

1 „Our working definition of soundscapes is “the collection of biological, geophysical and anthropogenic sounds that emanate from a landscape and which vary over space and time reflecting important ecosystem processes and human activities” (Pijanowski et al 2011 : 204)

2 „[...] Biophony is by far the most complex and laden with information, this unique feature of the soundscape is comprised of all of the biological sources of sound from microscopic to megafauna [...] Geophony is framed as natural sounds emanating from nonbiological sources in a given habitat. [...] Antropophony consist of four types: electromechanical, physiological, controlled sound and incidental sound.” (Krause 2008 : 73)

3 „Recently, Farina et al. (2011) hypothesised that, particularly during the breeding season, songbirds create a coordinated and intentionally aggregated temporal assemblage of singing individuals (a “soundtope”), which seems to function as a centre of public information (i.e. information derived from the performance of others). The soundtope becomes a highly adaptive information system that can quickly change its spatial characteristics. Indeed, it functions like a special acoustic eco-field that informs an eavesdropping individual about the status of the entire assemblage of the different species that live in an area.” (Farina 2014 : 7)

4 „[...] the ecological codes can be defined as mechanisms that establish an arbitrary set of connections between two or more components (organisms and/or their aggregations) of a complex system. They represent the tools that organisms use in everyday life to relate themselves with the external world realizing a two- way path, and emitting and absorbing some parts of the information that is present in the surroundings. Ecological codes consist in visual, acoustic, tactile, chemical and cultural cues that exist at every scale of the living organization from individuals to meta-communities and over.” (Farina; Pieretti 2014 : 322)

5 The acoustic codes have been recently defined (Farina 2014) as units of informational acoustics carried out by special organs (e.g. syrinx in birds, vocal cords in humans, tymbals in some insects) with specific sequences (song, contact calls, alarm calls, etc.) to produce meaning and have a bivalent nature (behavioural and ecological). (Farina ; Pieretti 2014 : 323)

6 „Is it possible, however, to create a soundscape composition, i.e. to portray a true relationship to a soundscape, a place, a situation, if the composer has not experienced it through the recording process?” (Westerkamp 2002 : 55)

1.2 Kuulmist ja kuulamist käsitlev kirjandus

Ajaloolistest käsitlustest, mis tegelevad kuulmise, helide ja tähendusega, on peamised, millele antud töö raames toetun, esiteks Pierre Schaeffer, Michel Chion, R. Murray Schafer. Helikeskkondade uurimisega ning neist kirjutamisega alustas alustas eelmisel sajandil ühena esimestest autoritest Raymond Murray Schafer, kes väidetavalt võttis esimest korda ka mõistena kasutusele helikeskkonna (*soundscape*) oma 1977ndal aastal ilmunud raamatus „*Tuning of the world*”. Varasemaid kasutusi mõistele ma leidnud pole. Murray Schaferi panus antud töö valmimisse seisneb peamiselt keskkonna helilise poole uurimises mitte bioloogi, vaid muusikuna. Schafer oli ise muusik ning kirjutas esimese autorina helikeskkondadest kui kunstilistest tekstidest. Sellistest kultuuritekstidest, mida võib luua, mille abil on võimalik midagi öelda. Schaefferilt pärinevad kolm peamist kuulamisstrateegiat, mida ka igapäevases elus kasutame. Nendeks on esiteks tavakuulamine (*casual listening*⁷), mille abil saame kuuldavast informatsioonist endale kasulikku teavet (objekti kauguse, suuruse, positsiooni jms kohta). Loomuliku keelt kuulates rakenduv semantiline kuulamine (*semantic listening*), et interpreteerida helilisi märke sõnumite ja koodidena. Viimaks redutseeritud kuulamine, mis eraldab heli enda selle tekitajast.

Helisemiootika on distsipliinina küllaltki olematu, helisemiootilisi kirjutisi leidub võrreldes muusikasemiootiliste kirjatükkidega vähe. On vähe autoreid, kes ei seoks omavahel muusikat ja heli, käsitleksid heli semiootilise objektina muusikast eraldi, selle alusmaterjalina, nii nagu mul antud töös vaja on. Musikolooge ning muusikast seoses semiootikaga kirjutanud autoreid on teadlaste hulgas küllalt palju, ometi teevad üsna vähesed eskplitsiitset vahet heli ja muusika vahel. Paljuski tuleb toetuda muusikat uurinud autorite töödele. Rääkides ruumilistest osutustest ning heli (muusika ontoloogilise osana) positsioonist, saab selle määrata kuulaja suhtes. Määratlus kehtib sissetoodavates ruumikategoriates: sees ja väljas. Reybroucki järgi on tajutakse muusikat semiootilise nähtusena ühtaegu nii kehasiseselt kui kehaväliselt (Reybrouck 2006 : 4⁸). Heli levib ruumis, helivõnked panevad muud objektid resoneeruma, sestap ongi võimalik rääkida nii sisemisest, kui välimisest käsitlusest ruumi mõistes, laiendades Reybroucki käsitlust Valle abil⁹. Ruumiga paralleelselt on heli puhul

7 „*Causal listening, the most common, consists of listening to a sound in order to gather information about its cause (or source). [...] I call semantic listening that which refers to a code or a language to interpret a message: spoken language, of course, as well as Morse and other such codes. [...] Pierre Schaeffer gave the name reduced listening to the listening mode that focuses on the traits of the sound itself, independent of its cause and of its meaning.*” (Chion 1990 : 48)

8 „*A critical question here is the topological position of the musical experience. Music, in fact, can be considered as something that is happening inside as well as outside the human body—an internal or external phenomenon.*” (Reybrouck 2006 : 4)

9 „*The same movement is traversing the thing and running thorough it by shaking all its fibers*” (Piana 1991, p. 80 viidatud Valle 2015 kaudu)

oluline ka aeg ning akustilise informatsiooni olevikulisus. Valle järgi on helivõnne vibratsiooni kuulda tulemusena ajaline, isegi kui see vibratsioon on olemuslikult seotud ruumiga, kus ta levib (Valle 2015 : 71¹⁰). Helilise ja visuaalse märgi eristustest rääkides on ka Roman Jakobson¹¹ toonitanud ajalisuse ja ruumilisuse domineerimist nii ühe kui teise puhul.

1.3 Teatrisemiootiline vaatepunkt

Teatrisemiootika vaatepunktist pärineb Lichte (Erika Fischer-Lichte 1992 : 15) tüpologia. Helidest ning nende kasutusest mõtlemist hõlbustav mudel, mis paigutab teatris kasutusel olevad helid akustiliste märkidena põgusate märkide klassi ning on seotud ruumiga. (Kull *et al* 2018 : 345). Helide nagu ka muude märkide ja modelleerivate süsteemide kasutamine teatrikontekstis lähtub eeskätt etenduse eesmärgist, mis on: „tegelikkusega manipuleerimine. Teater on kollektiivne kogemus: nii mõjutab iga vaatajat tema kõrval istuv vaataja, kelle reaktsioonid muudavad teatrikogemust ning lavastusest arusaamist.“ (Kull *et al* 2018 : 345). Käsitledes tegelikkusega manipuleerivat etendust kui kommunikatsiooniakti on oluline vaadata seega nii saatjat (autor/lavastaja) kui vastuvõtjat (publik). Etenduse puhul on lisaks märgiloomele seega oluline ka interpreteerimine ning retseptsioon.

Retseptiivne tasand võimaldab kõike uurida tajuprotsessidena, sest kultuuri tegeliku funktsioneerimise määrab vastuvõtja. Kunstiteose olemine kultuuris sõltub ühelt poolt selle vaadatavusest-loetavusest-kuulatavusest. Tulemuseks on rida parameetreid, mille abil on võimalik anlüüsida kultuuri erinevaid külgi. (Kull *et al* 2018 : 202).

Etenduse moodustavad elemendid omandavad tähenduse tihti tänu teatrikontekstis automaatselt toimiva¹² markeerituse läbi. „Iga teatrimärgi, isegi puhtalt ikoonilise või marginaalselt indeksiaalse puhul on oluline pidev interpreteerimine. [...] seega muutub tähenduslikuks nii paradigmaatilisel kui süntagmaatilisel tasandil iga heli, liigutus, värv lavaruumis jms” (Ubersfeld 1999 Kull 2018 : 338 kaudu). Kõik laval toimuv on tähenduslik, vaatamata sellele, kas see on planeeritud / konstrueeritud tähenduslikkus või mitte. Kuna lavastus koosneb mitmetest erinevatest ja autonoomselt vaadeldavatest märgisüsteemidest (valguskujundus, helikujundus, dekoratsioonid jne), tekib eristus konkreetse märgisüsteemi ning lavastuse kui tervikliku märgisüsteemi vahele. Igas stseenis on võimalik vaadelda üksikmärke ja neist moodustuvaid märgisüsteeme ajalise järgnevusena, aga ka

10 „Here vibration, even if related to temporality, is a quality of sound that is stable in time: as consequence, sound is thus aspectually bound to durability.” (Valle 2015 : 71)

11 „Both visual and auditory perceptions obviously occur in space and time, but the spatial dimension takes priority for visual signs and the temporal one for auditory signs.” (Jakobson 1964 : 218)

12 „Väide põhineb seisukohal, et lava markeerib kontekstina kõike, mis sellel toimub. Publiku vastuvõtuvõime on kõrgendatud, see fookuseerib, märkab, seostab ja tähendustab kõiki sisendeid, mida näidend vastuvõtmiseks pakub. Kõik, mida publik laval näeb omistab seetõttu tähenduse, olgu see siis päriselt tähenduslik või mitte.”

märgisüsteemidest moodustuvat etenduse tervikut. Samas teatrimärgid mõjuvad vaatajale üheaegselt, tuues esile terviktähenduse.

Teatrietendus koosneb paljudest kunstivormidest, mis lavastustervikus loovutavad midagi oma olemusest. [...] Ilmsem näide siinkohal on muusikalise ja / või valguskujunduse mõju sellele, kuidas tajume tegelaste tundeid, nende sõnalise teksti emotsionaalset laetust, omavahelisi suhteid, ajalist mõõdet jne. (Kull 2018 : 339).

1.4 Helimärgi kontseptsioon

Helimärgi mõiste tuleneb Saussure¹³ töödest. Kuid Saussure järgi on helimärk või helikujund kitsamalt seotud keelega. Saussure algsel kontseptsioonil ja helikujundil, mis moodustavad keelemärgi, oli füüsilise reaalsusega tegemist vaid niivõrd, kuivõrd (keeleline) suhtlus peab läbima ka märkide edastamise etapi.

Ent märgid ja märgiloomed ise asuvad inimmeeles ning kontseptid ja helikujundid on tihelt poolt seotud sotsiokultuuriliste märgisüsteemidega oma väljenduse aspektis ja teiselt poolt konkreetsete või abstraktsete referentidega nii, nagu need on juba kogukonna semiootilisesse reaalsusesse lülitatud.[...] Samal ajal on viinud helikujundi tõlgendamise tähistajana selleni, et seda seostatakse pigem selliste mõistetega nagu märgikandja (või sümbol kultuuriantropoloogias) või muu materiaalne üksus.

(Kull *et al* 2018 : 63)

Helimärk antud töö kontekstis on laiemalt seotud etenduskunstide ning teatriga. Helimärgid on antud töös seega vaatluse all pigem eraldiseisva ning sekundaarse modelleeriva süsteemina¹⁴, mille abil opereeritakse tähenduse ning selle loomisega. Helimärke käsitletakse selles töös tihti sümbolitena, sümboli all mõistan eeskätt kokkuleppelisi märke ja konnotatiivseid märke¹⁵. Käsitledes helimärke sümbolitena, on nende (helimärkide) abil võimalik luua viide millelegi abstraktsemale, kontseptualiseerida¹⁶ ning asendada objekte ja emotsioone, mis parasjagu ruumis ei esine.

13 "The latter is not the material sound, a purely physical thing, but a the psychological imprint of the sound, the impression that it makes in our senses." (1916b : 66, viidatud Nöth 1985 kaudu)

14 „Kultuurisemiootika saigi alguse arusaamast, et kultuur on semiootilises mõttes paljumeelne süsteem, milles kõrvuti loomulike keeltega eksisteerivad neil põhinevad sekundaarsed modelleerivad süsteemid (mütoloogia, ideoloogia, eetika) või süsteemid, mille mõistmisel või kirjeldamisel kasatakse loomulikku keelt (muusika, ballet) või keeleanaloogiat (teatri keel, filmi keel).” (Kull *et al* 2018 :)

15 „Symbol as conventional sign, symbol as kind of iconic sign, and symbol as a connotational sign.” (Nöth 1985 : 115)

16 „Langer specifies that symbols are not proxy for their objects, but are vehicles for the conception of object.” (Nöth 1985 : 116)

1.5 Helikujundust käsitlev kirjandus

Põhiline jaotus helikujunduse loomisel on kahene: kas lähtuda realistlikust või stiilipõhist lähenemisest¹⁷. Loomulikult on võimalik ka stseeniti kombineerida ning varieerida, kuid need kaks lähtepunkti on läbivad alustades helikujunduse loomist. Antud töö raamistikus olen lähtunud stseeniti erinevatest alustest. Kasutades nii ühte kui teist lähenemist, on võimalik saavutada erinevaid tulemusi. Olenevalt näidendist ning lavastajast on võimalik rakendada kas pigem representeerimisele¹⁸ rõhutavat helikujundust või siis rohkem tõlgendavat¹⁹ stiili, mis ei proovi jäljendada, vaid luua hoopis teiste vahenditega (rõhutamine, vastandumine, kontrast) uut tõlgendust helindatavast stseenist või objektist. Luues helikujundust, on eelkõige oluline mõista stseeni ning seda ette kujutada ning sisemiselt kontseptualiseerida²⁰. Helikujunduse loomise ning mõistmise jaoks viimane vajalik mõte selle töö raamistikus on tinglikkus. „Kõik teatris on tinglik ja etenduse puhul toimub või on nii või teisiti eesmärgiks tegelikkusega manipuleerimine.” (Kull *et al* 2018 : 345). Samas ei pruugi ka reaalsust taotlev helikujundus kuidagi olla loodud täpselt nii, nagu see kuulda²¹ on. Luues ja kogedes helikujundust, opereerime me ikkagi põhiliselt koodidega, mis on kindlaks määratud ning konventsionaalsed. Tinglikuse kõrval on oluline mõiste ka diegeetilisus, mis määrab helide jms positsiooni ning suunatuse. Objektid ning helid, mida kuuleb vaataja, ei pruugi eksisteerida tegelase jaoks ja vastupidi. Filmikontesktist lähtuvalt aga teatrilavale ülekantavalt nimetas

Etienne Souriau diegeesiks²² loomaailma, mis sisaldab olemeid, aega ja ruumi, ent ka sisemist loogikat. Filmi diegeetilised aspektid puudutavad seega olemeid, ajalise järgnevuse, simulataansuse, tegevuse kausaalsuse, ajaliste hüpote, ruumilise läheduse või kauguse kujutamist.

(Kull *et al* 2018 : 355)

17 „When designing sound and music for production, you must decide whether to lean toward a more realistic or more stylistic approach. Both of these theatrical forms have their extremes. For a realistic production, a sound design can be involved and cinematic, or it can be selective and representational. With stylization, the sound design can be either abstract, where the designer represents his or her thoughts through impressions of sounds, or absurd, where nonsense seems to prevail.” (Deena 2009 : 42)

18 „The representational form uses sounds as genuine as those found in cinematic realism, but the overall design is sparser. Music is less incidental and more specific in this form. The cues remain true to life, but occur only when necessary. The artistic challenge here is selecting sounds that will support the action without fleshing out every nuance. It may not be necessary to hear every aspect of a jungle, for example; the voice of a single bird may be sufficient to convey the mood.” (Deena 2009 : 43)

19 „The stylized theatrical form distorts reality with qualities such as exaggeration, distortion, or conceptualization. In a scene where a man is about to be executed, the sound designer might use the sound of breathing or a heartbeat to elevate the tension. This is a highly stylized effect and a powerful artistic decision.” (Deena 2009 : 44)

20 „In order to avoid unidentifiable effects, you have to determine the essence of the sound you are creating. You need to comprehend what qualities or characteristics would most clearly identify that sound. The essence of a car crash might be the sounds of squealing tires, metal hitting metal, and breaking glass. You would combine those sounds to create a car crash effect.” (Deena 2009 : 194)

21 „Sound that rings true for the spectator and sound that is true are two very different things. In order to assess the truth of a sound, we refer much more to codes established by cinema itself, by television and narrative representational arts in general, than to our hypothetical lived experience.” (Wierzbicki 2016 : 155)

22 „He distinguished between pure narrative (diegesis), in which the author is speaking himself without pretending to be a fictive character, and imitation (mimesis), in which the author is speaking as someone else.” (cf Genette 1972 : 162-63, Nöth 1985 : 368 kaudu)

1.6 Mida mõista helina?

Antud töö raamistikus räägin ma peamiselt helist ja helidest, mitte niivõrd muusikast. Minu jaoks on oluline teha siinkohal konkreetne²³ eristus ning määratleda mõlemad. Muusikast on musikoloogid, füüsikud ja paljud teised semiootiliselt ja mittesemiootiliselt kirjutanud tohutult palju tekste, seetõttu teen ma ruumi kokkuhoidmise mõttes siinkohal eristuse helifüüsikalistele²⁴ üldkäibetõdedele toetudes. Nii muusika kui heli on olemuslikult sama asi: meediumit (õhk, vesi, mõni tahke objekt) läbiv võnne, kuid ometi selgub nende võnnete lähemal uurimisel erisus. Rääkides muusika ja heli vahekorra, tuleb välja kolm peamist erinevust, mille järgi neid antud töös eristan. Esiteks hierarhia: heli on muusika suhtes pigem fundamentaalsemas rollis. See tähendab, et kõik muusika koosneb helidest, kuid kõik helid pole muusika. Teiseks peamiseks erinevuseks on korrapärasus: teatud viisil või astmel organiseeritud helisid võib pidada muusikaks, sest muusikas esineb erinevalt helide jadast tunnetatav korrapärasus ja struktuur. Kolmas erisus on kuulaja subjektiivsus: mistahes kuuldav informatsioon võib olla inimese jaoks muusikaline, kui ta seda sel viisil tõlgendab. Tõlgendamine oleneb võimest tajuda korrapärasust ning struktuuri, lisaks ka kultuurilisest taustast. Loomulikult viisil tekkinud helidel pole tihtipeale määratletavat autorit, neid käsitletaksegi loomulikena, kuigi keegi või miski on need tekitanud. Samas muusika markeerib nii helid kui nende looja / esilekutsuja: viiulipoognaga tõmmatud noot on kellegi loodud ning autor on sedapidi ka läbi oma tegevuse markeeritud. Seega ilmneb veel üks erisus: inimese agentsus heli/muusika põhjustajana, muusika all mõistame autoriga teost. Samas helide tekitajad, mida enda ümber kuuleme, jäävad tihti pigem anonüümseks, isegi kui need on inimese loodud. Antud töös võib helikujundust teatud mõõndustega vaadelda ka muusikana, esiteks juhul, kui subjekt seda nii tõlgendada soovib. Teine põhjus on selles, et antud juhul on tegemist kunstilistel eesmärkidel organiseeritud helidega, millel on autor ja eesmärk. Nendel helidest moodustuvatel keskkondadel puudub samas sihipäraselt loodud ja selgelt tunnetatav korrapärane struktuur, see pole olnud nende loomise eesmärk. Helikujundusel on määratletav autor, isegi kui see pole vahetult tunnetatav. Helikujundust lähendab muusikale ka ajalis-ruumiline määratletavus, helikujundus on helide jada, millel on ajaline kestus, mis ühtib stseenide pikkuste ja etenduse pikkusega.

²³ Katsudes mitte laskuda väga sügavasse arutellu teemadel, mis on muusika ja mis on heli.

²⁴ Kõik kuuldav tuleneb muutusest õhurõhus, teisisõnu õhu liikumisest, mis kõrvas paiknevat membraani ärritab. Igasugune liikumine, kehade kokkupõrge või interaktsioon õhuga täidetud ruumis põhjustab õhumolekulide omavahelist põrkumist, mis päädib (tunnetatava/kuuldava) muutusega õhurõhus. Seda, kui valjult (kui intensiivne on õhurõhus toimuv muutus) kõlar muusikat mängib, tähistatakse ja mõõdetakse dB lühendiga detsibell.

2. Helikeskkondade uurimise ja loomise meetoodika

Selle peatükis esitan illustreeriva sissevaate printsiipidest²⁵ ja mõttemudelitest. Peatükk annab ülevaate helikeskkonna valmimisele eelnevast mõttetööst ning selle valmimistamisel kasutatavatest võtetest.

2.1 Peamised ja läbivad printsiibid, mis hõlbustavad helikeskkondadest mõtlemist, nende uurimist ning (taas)loomist

2.1.1 Ökonoomia printsiip

Mitte kuhjata helisid, vaid lähtuda minimaalsest tähenduslike elementide hulgast, mida kasutada, et soovitud tähendus luua. Kuigi helimärke, mida koos kasutada saab, on palju, tuleb teha kriitiline valik ning jätta välja need, mis ei kanna soovitud tähendust. Antud projekti väljundiks pole autentne realistlik helitaust, vaid kunstiline tekst, mis illustreeriks lavastust ning toimiks sellega harmoonias.

2.1.2 Referentsiaalsuse printsiip

See printsiip tähendab, et heli ise on lahutatud sellega seotud tähendusest. Täpselt samamoodi nagu heli ise on lahutatav helitekitajast, mis toimib viitelise märgina. Heli on eelkõige seotud helitekitajaga, helitekitaja võib funktsioneerida kas sümboli või metafoorina²⁶. Näiteks ronk linnuna võib mõnes kultuuris viidata surmale, kuid ronga kraaksatus (indeks) viitab indeksiaalselt²⁷ eeskätt ronga olemasolule ning seega alles kaugviitena surmale (sümbol²⁸).

See tähendab, et heli kaudu on võimalik lihtsalt ja efektiivselt sooritada kaugviiteid suurematele ja abstraktsematele referencedile. Heli kaudu on võimalik esile kutsuda mittemateriaalsel kujul helitekitaja, koos seonduva sümboolse tähendusega. Referentsiaalsus on tugevalt seotud tõlgendajaga, kes eeskätt isiklikus plaanis enda jaoks tähenduse loob²⁹.

25 Kõikidest printsiipidest tuleb peatükis jooksvalt veel juttu. Koos detailsema seletuse ning näidetega.

26 Metafoori mõiste on laenatud siinkohal kirjandusteadusest, kus see tähistab kujundit, mis sarnasuse põhjal asendab mõnda muud kujundit. Sümbol on siinkohal metafoorist oluliselt laiem mõiste, mis ei eelda kujunditelt sarnasust, seetõttu võib asendada ka abstrakteid kontseptsioone.

27 „The index, in contradistinction to the icon and symbol, is the only sign which involves the actual correspondence of its object.” (Jakobson 1964 : 217)

28 „Langer specifies that symbols are not proxy for their objects, but are vehicles for the conception of object.” (Nöth 1985 : 116)

29 „Symbol is a sign produced by its interpreter which acts as a substitute for some other sign not symbols are signals. For the two sides which constitute a sign, Saussure later introduced the new terms *signifie* (for concept) and *signifiant* (for sound image) [...] The sign

2.1.3 Tähenduse konkretiseerumise ja üldmärgi printsiip

Antud printsiip lähtub peamiselt Charles Morrise üldmärgiteooriast ning üldiste märkide (*General sign, Ambiguous sing*) kontseptsioonist. Morrise järgi on märk konkreetne juhul, kui sellel on üks ja konkreetne signifikaat (*significatum*)³⁰. Täpsustavalt sellised märgid, millel on üksik ja konkreetne denotaat, on konkreetsete ning vastupidi, märgid, millel on mitmeid denotaate, on üldised³¹. Üksikute (heli)märkide tähendusväli on tihti väga lai, ühel märgil võib olla palju tähendusi. Tegemist on Morrise järgi üldiste märkidega. Samas üksikutest helilistest designaatidest³² loodavas helikeskkonnas aga realiseeruvad iga üksiku (heli)märgi kõikide potentsiaalsete osutuste (denotaatide) hulgast vaid need, mis on teiste (heli)märkide tähendustega kontekstuaalses seoses. Vaid need denotaadid, mis seostuvad loogiliselt ka märgi tõlgendaja jaoks. Nende abil toimub semioos³³, kusjuures kõik teised potentsiaalsed denotaadid jäävad tagaplaanile (ent ei kao).

2.1.4 Assotsiatsiooni konkreetsuse ja tõlgendajate hulga seotuse printsiip

See tähendab, et märki sarnaselt tõlgendavate isikute hulk ja märgi tähenduse spetsiifilisuse aste³⁴ on omavahel seotud. Mõtlen siinkohal, et mida konkreetsem on märgi tähendus ja selle konnotatsioonid tervikuna, seda individuaalsem see on. Mida detailsem ning spetsiifilisem on märgi tähendus, seda väiksem on võimalus, et see tähendab täpselt sedasama ka kellegi teise jaoks. (Heli)märk ise jääb alati samaks, kuid selle tõlgenduse detailsus ning isiklikul tasandil sellega seostatavad konnotatsioonid on seda individuaalsemad, mida rohkem neid on. Mõttekäiku illustreeriv tabel toob välja tähenduse ja assotsiatsiooni detailsuse ning sarnast tõlgendust omavate inimeste hulga vahelise seose nii, et kõige kõrgemas reas on kõige suurem hulk tõlgendajaid, kuna assotsiatsioon on üldine, mitte niivõrd konkreetne.

designates the whole which has the signified and the signifier as its two parts." (1916b: 67; the English translation is *signified and signifier*, viidatud Nöth 1985 : 60 kaudu)

30 „Unambiguous sign: "it has only one significatum"; otherwise it is ambiguous. (Nöth 1985 : 54) Täpsemalt: Sign vehicle is unambiguous when it has only one significatum (that is, belongs to only one sign-family); otherwise ambiguous. Chair is an example in English of an ambiguous sign. If we know only that a person "holds a chair" we do not know whether he is grasping an object one can sit on or has a certain kind of academic appointment. A sign in the sense of a sign-family cannot be ambiguous for by definition all the members of a sign family cannot have the same significatum; since in what follows we are usually concerned with sign families we can use significatum instead signficata when talking about sign. „(Morris 1971 : 97).

31 „Singular sign : "a sign whose signification permits only one denotatum; otherwise it is general."” (Nöth 1985 : 54)

32 Morris eristab siin designaati (hiljem nimetab selle signifikaadiks), mis on märgi üldiseks tähenduseks, ja denotaati, mis on seotud 33„Märgi kandja seos objektidega, millele nad on rakendatavad – see on semioosi semantiline dimensioon. Võib uurida ka märkide seost tõlgendajatega – siis on tegemist semioosi pragmaatilise dimensiooniga. Oluline on ka märkide formaalne seotus üksteisega.” (Morris 1938 : 6-7, Kull et al 2018 : 146 kaudu)

34 Vt: tabel nr 1

2.1.5 Täendusfunktsiooni relatiivsuse printsiip

See üldine printsiip võtab kokku (heli)märgi muutlikkuse seoses kontekstiga, milles ta paikneb. Iga helimärk võib olenevalt sellest, mida parasjagu vaadeldakse, käituda mitmel erinevalt moel ning realiseerida erinevaid tähendusfunktsioone nii eraldi kui ka korraga. Kuigi see printsiip on kehtiv ka üldisemalt, on antud töö raamistikus tegemist peamiselt märkide uurimisega teatri-spetsiifiliselt. Märkide tähenduste muutlikusest on kirjutatud nii:

Teatud tähendused aktiveeruvad vastavates stseenides, olles mõjutatud muudest märgisüsteemidest, nii näitlejate sõnadest ja liigutustest kui ka muusikast ja valgusest. Nii võib kangatükk laval olla ühtlasi keep või mäeküngas, leivatükk markeerida nii külluslikku söömaaega kui ka nälga.

(Kull *et al* 2018 : 338)

2.2 Semiootiline tööriistakast

Selle alapeatüki eesmärgiks on kirjeldada ja tutvustada semiootilisi vahendeid, millele tuginedes ja mille abil saab helikeskkondi esiteks analüüsida ning teiseks luua.

Helikeskkondade olemusest ja funktsioonidest rääkides tuleb tähele panna nende eripalgelisust. Tehislikult loodavad helikeskkonnad funktsioneerivad korraga mitmel tähendustasandil, kusjuures nende toimemehaanika muudab tasandilt tasandile liikudes keskkondade funktsioone ning tõlgendusvõimalusi oluliselt. Nii aktualiseerub helikeskkonna vormilisuse kaudu tõlgendamisel esiteks nende referentsiaalsus ning reaalsele keskkonnale viitav representatiivne tähendusfunktsioon. Aga liikudes edasi ning tõlgendades helikeskkonda sisulisemal tasandil, aktualiseerub selle sümbolus. Tõlgendades mereranda (helikeskkonnana) vormilise poole kaudu, aktualiseerub selle representatiivne tähendus. Sellisel juhul tekib kujutus mererannast ehk viidatakse mererannale, kui keskkonnale, kus tegevus toimub. Samas tõlgendades mereranda sümbolina elumerest, rakendub esiteks teistsugune tõlgendusperspektiiv (antud töö raamistikus sisuline, mis nõuab teistsuguste tõlgendusmehaanikate rakendamist) ning aktualiseerub metafoorne tähendusfunktsioon, mis laseb helikeskkonnal muutuda terviklikuks sümboliks, kuid ka selle osadel üksikuteks eraldiseisvateks sümboliteks, mis ei pruugi (ega tihti peagi alati) terviku tähendusega haakuda. Helimärke võib vaadelda nii tähistaja-tähistatav³⁵ suhete, kommunikatsiooniakti kui mudeli, indeksiaalsuse, referentsiaalsuse ja ka teiste mudelite kaudu. Iga mudeli rakendamisel on

³⁵Mudelid on täpsemalt välja toodud ja kirjeldatud järgnevatel peatükkides.

tõlgendus erinev, muutub tähendus ehk see mida helikeskkond väljendab (mida saab helikeskkonda kasutades väljendada).

Helikeskkondade tähenduse moodustab laiemalt see, kuidas toimub nendes tähendusloome ja kuidas see vastavalt olukordadele muutub. Funktsioon ja selle mõju on oluliselt seotud tajuja või subjektiga, publikuga. Kuna keskkonnad pole antud töö raamistikus pelgalt kunstilised tekstid iseeneses, vaid on mõeldud eelkõige saatma ja illustreerima etendust, on vajalik nihutada perspektiiv just publikust lähtuvaks. Siin rakendub esimese semiootilise raamistikuna Umberto Eco loodud ja kirjeldatud kontseptsioon mudellugejast³⁶ või autori kujuteldavast lugejast, kellele luuakse. Mudellugeja mõiste sõnastan Ecot järgi:

Selleks, et tekst oleks arusaadav, peab autor eeldama, et see koodide kogum, millest tema tekst koosneb, on mõistetav ka võimaliku lugeja jaoks. Autor peab seega ennustama mudelina oma teksti võimalikku lugejat (siin ja edaspidi mudellugeja), kes oleks võimeline tekstis esinevat mõistma samal viisil kui autor, kes teksti on loonud (Eco 1979 : [7]).

Eco pidas eelkõige küll silmas kirjaliku tekstiga seotud lugejat, kuid minu arvates on mudellugeja kontseptsioon suurepäraselt laiendatav ükskõik millise kunstivormi kogevale inimesele/subjektile. Mudellugeja vaimne võimekus ning kogemus sarnaste tekstidega määrab tema suutlikkuse näidendit kui tervikut ning selles kasutatavaid meediume ning nendevahelist suhet kui struktuuri mõista. Autori ülesanne on valida juba teksti komponeerides koodid, mis on mudellugejale arusaadavad. Nõnda on, et teatrikauge või lihtsalt väga noore inimese jaoks on tähenduslik vaid mõni üksikelement, millele tähelepanu suunatakse. Samas kogenumal³⁷ ning teatriga juba tuttavamal inimesel on võimalik märgata ning seostada rohkemaid elemente, märgata nendevahelisi seoseid ning dialoogi ning seeläbi avardada ka isiklikku tõlgendusruumi (Eco järgi raamatust, minu arvates ükskõik millisesest kunstivormist) tervikust ja pääseda ligi autoripoolsetele koodidele laiemalt. Helikujundus toimib elemendina teatrietenduse juures täpselt samasuguse loogika järgi ning avab ennast täpselt samamoodi seda enam, mida suurem on mudellugeja kogemus sarnaste tekstidega. Mudellugeja jaoks on helikujundus elemendina seda kõnekam, mida teadlikum ja kogenum ta on. Teisisõnu, lisaks sellele, et publik tunneb teoreetiliselt ära elemendi, mis on taotluslik ning kontekstuaalse tähendusega, suudab ta ka elemendi selle tähendusega kokku viia. Helikeskkonna, mille antud juhul moodustavad üksikud helimärgid, kujundamine on näidendis üks konkreetne meedium,

36 „To make his text communicative, the author has to assume that the ensemble of codes he relies upon is the same as that shared by his possible reader. The author has thus to foresee model of the possible reader (hereafter modelreader), supposedly able to deal interpretatively with the expressions in the same way as the author deals generatively with them.” (Eco 1979 : [7])

37 Saalis istuv ning etendust kogev publik pole enam mudellugeja, vaid juba interpreteeriv inimhulk. Mudellugejaga on tegemist vaid seni, kuni autor eeldab ja oletab midagi oma tulevase ja potentsiaalse publiku kohta, paigutab seda mudellugejat arvestades teksti koode või eemaldab neid arusaadavuse huvides.

mille abil teksti autor ja lavastaja viivad näidendit kui sõnumit saalis istuva publikuni (kes on muutunud mudellugejast reaalseks inimeseks).

2.2.1 Helikeskkondade sisemine struktuur ja kolm tähenduslikku tasandit

Tulles tagasi helikujunduse tähenduslike funktsioonide juurde, toon nüüd välja antud töös kehtivad peamised suhted näidendi ja helikujunduse vahel, mida tuleks silmas pidada.

Kuna näidendi helikujunduse moodustavad valdavalt helikeskkonnad, mitte üksikud helilised elemendid, tuleb esmalt ja eeskätt juttu keskkondadest ning seejärel põgusamalt teistest kasutatavatest helikujunduslikest elementidest. Järgnevalt annan ülevaate etenduse „#kaotamindära“ helikeskkondade läbivast sisemisest struktuurist, mille moodustavad 3 peamist tasandit. Helikeskkonna tähendusliku vundamendi moodustab alustasandil toimiv tähistaja-tähistatava suhe asukoha ja helikeskkonna vahel. Teiseks tasandiks on helikeskkondade abstraktsem tasand, mis ehitub helikeskkonnale kui kommunikatsiooniaktile publiku ning lavastaja/autori vahel. Sellel tasandil muutub keskkond ise helikujundusliku elemendina meediumiks. Kolmanda tasandi moodustab helikeskkonna roll meediumina näidendis kui tervikus. Siin mängib rolli helikeskkonna positsioon teiste meediumite (näitlejatöö, lavaline liikumine, dekoratsioon, valgus, visuaal jne) seas ning koostöö erinevate meediumite vahel.

2.2.1.1 Tähistaja-tähistatav suhted helikeskkondades

Helikeskkonna moodustavad üksikud helimärgid, mis omakorda jagunevad. Helimärgi puhul on tähistajaks³⁸ heli ning tähistatav on analüüsi tulemusel välja joonistuv komponent, mis reaalses keskkonnas esineb ja/või seda kuidagi defineerib. Nii võib tähistatav olla ruumiline või ajaline tunnus - kõrgus, avarus või lähedus, aga ka kevad või öö. Tähistaja on helimärgi puhul akustiline komponent, mis tähistaja tähistatavaga seob. Tähistaja ning tähistatava vaheline semioos on välja toodav seega iga üksiku akustilise komponendi (kajakate kisa, auto signaal jne - designaat) ja reaalse (representeeritava - denotaat) puhul seotuna keskkonna mõne omaduse või parameetriga. Tähistaja võib siinkohal olla ka töödeldava heli mõni omadus, nii võib ruumi suurusele viidata (ruumi suurust tähistada/ markeerida) helile, lisatud kaja (antud juhul omadusena üks tähistajatest).

38 Vt: tabel nr 2

Helikeskkonna toimimist näidendis saab eeskätt vaadelda kui tähistaja ja tähistatava vahelist suhet, milles helidest komponeeritud keskkond tähistab asukohta, moodustades nii helikeskkonna vormilise poole. Selline tähistaja ja tähistatava suhe on antud kontekstis referentsiaalne. Nii on helikeskkond ka terviktekstina viiteline, tähistades näiteks mereranda või öist agulit, samas on viitelised ka kõik üksikelemendid, millest on keskkond komponeeritud. Eraldiseisvate tähistajatena toimivad (mereranna puhul) nii lainete loksumise hääl kui paadisilla nagisemise hääl tuules). Siin toimivad üksikud helilised elemendid või helimärgid indeksiaalsel või esmasel tasandil. Helimärgid viitavad mingile konkreetsele füüsilisele ruumile otseselt, ilma sümboltasandita.

Kuna helimärgid on mitmetähenduslikud, puudub neil tihti üks konkreetne referent³⁹. Täendus on kontekstist olenevalt alati erinev, võtame näiteks tuulekohina. Tuulekohin võib indeksiaalselt viidata asukohana nii mererannale, metsale, kõrbele kui kõrgmägedele, olenevalt teistest helimärkidest selle kõrval. Kuna üksikutel helilistel elementidel on tihti väga varieeruv tähendus, tuleb asukohta tähistava indeksiaalse tasandi loomise täpsuse huvides kasutada tihti märke kombineerituna⁴⁰. Elemente kombineerides realiseeruvad kõige paremini ning loomulikumalt need tähendused, mis moodustavad kontekstuaalse ühisosa. See tähendab, et kuigi elementidel eraldiseisvalt ja üksikult on mitu tihti vastandlikku tähendust, omistub elementidele koos üldiselt vaid see tähendus, mis asub nende tähendusväljade ühisosas. Siin tulevad appi käibetõed ja üldteadaolevad faktid, eeldusel, et publik kujutleb esmalt kõige lihtsamat ja loomulikumat keskkonda ning alles siis teisi võimalikke ja võimatuid variante. Näiteks tuule kohin viitab isoleerituna väga erinevatele asukohtadele. Selle helilise märgi tähenduspotentsiaal on üksikuna küllalt suur, kuid kahaneb sedavõrd, mida rohkem on selle kõrval teisi helilisi märke, mis toimivad filtrina, välistades ebaloomuliku ning konteksti mittesobiva referendi. Tuulekohinale kajakate kisa lisades realiseerub mõlema märgi tähendusväljast ühisosana mere lähedus. Samal ajal säilib nn tähendussalves (kõikide märgiga seonduvate referentide/denotaatide hulk), ka kõik teised tähendused, potentsiaalsed referendid ei kao märgi küljest, olenemata sellest, et neist realiseeruvad korraga vaid üks või mõned üksikud. Siiski väheneb realiseeruda võivate tähenduste hulk sedavõrd, mida rohkem elemente kombineeritud on. Siit tuleneb ka indeksiaalsel tasandil toimiv peamine mehaanika, tähendus on seda kitsam ning konkreetsem, mida rohkem on koos sama tähendusliku ühisosaga märke. Kui korraga asetub palju helilisi märke, millel puudub ühisosa või see on

39 Tegemist on Morrise järgi ambivalentse märgiga (ambiguous sign).

40 Saalis istuv ning etendust kogev publik pole enam mudellugeja, vaid juba interpreteeriv inimhulk. Mudellugejaga on tegemist vaid seni, kuni autor eeldab ja oletab midagi oma tulevase ja potentsiaalse publiku kohta, paigutab seda mudellugejat arvestades teksti koode, või eemaldab neid arusaadavuse huvides.

kaudne, mõjub ka keskkond kakofoonilise ning ebaloomulikuna, kuna keskkonnas esineb vastuolu. Nõnda tulebki taustafooni koostades lähtuda indeksiaalsuse loogikast, eristada keskkonda moodutavad viitelised elemendid, mis koos viitavad fokuseeritult kindlale asukohale⁴¹.

2.2.1.2 Helikeskkond kui kommunikatsiooniakt

Kui mõtestada helikeskkonda kommunikatsiooniaktina⁴², tuleb seda eelkõige vaadelda kui omaette tervikteksti, mis annab näidendile sügavama mõõtme, toetades või avades konkreetse stseeni keskset mõtet kas planeeritud või mõnes muus suunas.

Helikeskkond kui kommunikatsiooniakt toimib ühe lavastaja käsutuses oleva meediumina, et edastada soovitud teadet või toetada stseeni keskset sõnumit, mis on publikule mõeldud. Helikeskkond ise on samal-ajal sõnumi kontekstis pigem siiski pakend sõnumile, kuna heli on alati viiteliselt seotud reaalse helitekitajaga, mis omakorda kaugviitelisena toimib sümbolina (nagu on detailsemalt kirjeldatud eespool). Minu hüpoteesi järgi ei tekita kuulajas kurbust (või mõnda muud emotsiooni) lindilt maha mängitud lapse nutt kui helimärk, vaid see nuttev laps, kelle olemasolule lapse nutt viitab⁴³. Teadmine, et kusagil eksisteerib laps, kes nutab, sest tal on kas valus või halb, tekitab emotsionaalse, kas siis positiivse või negatiivse emotsiooniga lõppeva reaktsiooni. Näiteks nutva lapse olemasolu teadvustamise kaudu saab etenduses või mõnes muus kontekstis seega luua ja manipuleerida keskset tähendust soovitud suunas, kuid kõike seda ilma realselt kohapeal ja reaalses kannatava lapseta. Helikeskkond kommunikatsiooniaktina realiseerib indeksiaalsele tasandile lisaks ka sümboltasandit, edastades abstraktsemaid ning keerukamaid teateid kui pelgalt asukoht, kus tegevus toimub. Vaadeldes helikeskkonda kommunikatsioonivormina muutub helikeskkond üheks paljudest märgisüsteemidest või keeltest, mida lavastus ja lavastaja tervikuna publikuga suhtlemiseks kasutab. Sümboliks võib osutada helikeskkond terviktekstina, samal ajal võib sümboliks osutada ükskõik milline üksikelement või komponent. Sellest tulenevalt võib uurida mõlemat eraldi (sarnane toimimisviis nagu ka indeksiaalse tasandi puhul). Sümboltasandit ja indeksiaalset tasandit uurides on seega võimalik liigutada perspektiivi kahe positsiooni vahel. Vaadelda võib helikeskkondi nii üksikelementide tasandil eraldisesivatena kui kokku moodustuva tervikuna.

Helikeskkond tervikuna võib asendada midagi muud nii viitelisel kui ka sümboolsel viisil, samamoodi võivad seda teha ka helikeskkonda moodustavad üksikelemendid. Need

41 Olenemata nende laiemast tähendusväljast, mis realiseerub isoleeritutena.

42 Vi Tabel nr 3

43 Rakendub referentsiaalsuse printsiip

üksikelemendid võivad samuti toimida üksikute sümbolitena, viidates millelegi abstraktsemale. Näiteks võib tuulekohin sümbolina tähistada liikumist, muutust või vabadust (samal-ajal viidates indeksiaalselt ja esmaselt ka asukohale). Nagu eelnevalt mainitud, võib mitu erinevat helimärki kanda sarnast kontekstuaalset ühisosa. Kuna lavastaja soov on väljendada üldiselt midagi kontseptuaalset - ideed või väärtust -, siis rakendubki soovitud abstraktsema sõnumi edastamisel indeksiaalsele funktsioonile lisaks ka sõnumi sümboolsem tasand⁴⁴. Helikujunduslike keskkondade puhul väljendub sümboltasand just eelkõige sobivate helimärgiliste komponentide valikus, mis keskkonda paigutatakse (antud juhul paradigmaatilisele teljele, sellest täpsemalt järgnevas peatükis). Mereranda kujutades on helimärkide valik siiski veel üsna lai, samas kui kujutada nukrat mereranda, kitseneb märkide valik radikaalselt. Helikeskkonna moodustavad elemendid üksikutena võivad seega kanda olenevalt olukorrast ja uurija perspektiivist korraga mitut rolli. Helimärkide tähendused võivad olla olenevalt perspektiivist ja kontekstist väga erinevad. Helimärk sarnaselt muudele märkidele võib olla isoleerituna vaadeldes nii ikoon, indeks, sümbol kui nende kombinatsioon. Helikeskkond eraldiseisva terviktekstina realiseerib oma tähenduse aga samuti alati nii mitmel tasandil, kui on tõlgendaja võimuses mõista. Tähendus realiseerub nii sümboltasandil, kui esmasel sarnasusel põhinedes, olenevalt uurijaperspektiivist. See tähendab, et helimärkide tähendus summana (sümboli puhul) pole enam pelgalt viide mingile asukohale, vaid see sisaldab ka ligipääsu selle asukoha sümboolsemale metatasandile, kui konkreetset helikeskkonda sellise pilguga uurida. Metatasand aktualiseerub peamiselt läbi individuaalse tõlgenduse, mis põhineb assotsiatsioonidel. Isiklikud assotsiatsioonid lisanduvad paratamatult, kuna iga tõlgendaja lähtub alati eeskätt endast, oma isiklikust vaatepunktist, mis peegeldub tõlgenduses. Metatasandi all pean silmas tervikeskkonnas aktualiseeruvaid sekundaarsemaid assotsiatsioone, mida see asukoht lisaks ruumilisele mõõtmele sisaldab. Iga keskkond ruumina vallandab etenduses (nagu ka reaalses elus) terve hulga isiklike assotsiatsioone, mis publikul individuaalse kogemuse põhjal tekivad. Kuigi individuaalseid kogemusi on lõputu hulk, eksisteerib alati ka ühisosa, mingisugune tähenduslik kattuvus ehk tähendusdominant, mille alla koondub keskkondade tähendusväli. Nii võime rääkida ükskõik millise keskkonna puhul (näiteks etenduses kooli WC) esiteks publiku subjektiivsest kogemusest, mis võib olla äärmiselt erinev. Teiseks võime destilleerida välja ühisosa, mis seostub antud juhul suurima tõenäosusega hariduse ja lapsepõlvega. Helikeskkondade loomisel ja kasutamisel näidendis on helikujundajal võimalus opereerida kultuuris käibivate tähenduslike ühisosadega, et tuua helikekkonnaga publikuni tähenduse kogemine. Teisest

44 Rakendub tähendusfunktsiooni relatiivsuse printsiip

küljest polegi alati vaja luua tähendust, see on tihti stseenis juba olemas, sellisel juhul tuleb helikujunduses lihtsalt arvestada keskkondade loomulike assotsiatsioonidega, mida nad tekitavad, ja jälgida, et need näidendi kontekstis stseenidega konfliktseteks ei osutuks. Helikeskkonna tähenduslik metatasand, millega näidendis opereeritakse, võib olla näiteks politseijaoskonna puhul abstraktsem kontseptsioon inimese vabadusest, õiglusest ja õigusest. Iga ruumi jaoks loodud helikeskkond omab seega publiku jaoks tähendust mitmel erineval tasandil: esiteks toimib see representatsioonina, esitab mõnda reaalselt keskkonda, et illustreerida stseeni ja selle esitatavat toimumispäika. Aga teiseks asendab selle sama reaalse keskkonna kaudu midagi muud (sümbolit), mis selle keskkonnaga kultuuris seostatav on. Näiteks on helikeskkond, mille moodustavad laste hääled, koolikell ja sammude kaja, seostatav väga üldistaval ja üheselt mõistetaval tasandil kooli, hariduse ja lapsepõlvega (loomulikult publiku jaoks, kellel on otsene kogemus koolikellaga). Samas, mida isiklikumaks läheb märgi tõlgendamine, seda konkreetsemaks muutub ka märgi tähendus indiviidi jaoks ning seda vähem on sarnaselt tõlgendavaid inimesi⁴⁵.

Helikeskkond kasutab esiteks ära publiku vahetut assotsiatsiooni. See aitab tuua esile subjektiivse kogemuse, mis publikul antud keskkonnaga isiklikus minevikus seostub (igal inimesel seondub koolikeskkonnaga isiklik unikaalsele kogemustele toetuv tähendusväli - kellel seostub kooliaeg helge lapsepõlvega, kellel koledustega). Tegemist on individuaalse tähendusega, mida keskkond edastab. Nii võime klassiruumi kujutades sümboliseerida lapsepõlve või haridust tervikuna, bürood või kontorit kujutades sümboliseerida (üldistavalt) stereotüüpset klassikäsitlust ning pintsaklipslust jne. Siinkohal on oluline märgata kahte väga tähtsat aspekti tähendusloome juures.

Esiteks on oluline vältida konfliktseid tähendusi meediumite omavahelises suhtluses. See tähendab, et tuleks vältida märke, mis eri meediumites kommunikeerivad või edastavad vastakaid tähendusi. Teine oluline aspekt tähendusloome juures on tähenduse üldistumine vastavalt sellele, kui suur on hulk inimesi, kes sellest samamoodi aru saavad. See tähendab, et mida täpsemaks muutub tähendus, olgu see siis klassiruumi puhul lapsepõlve asemel hoopis õnnelik lapsepõlv, head hinded või esimene armastus, seda vähem leidub tõlgendajaid/inimesi, kes sellist tähendust sama märgiga seostaksid.

Nagu selgub, on võimalik ja vajalik helikeskkondade paremaks mõistmiseks ja mõtestamiseks vaadelda (lisaks eelnevale kahesele jaotusele) seda kord eraldiseisva üksusena, kord dialoogis

45 Rakendub assotsiatsiooni konkreetsuse printsiip

teiste näidendielementidega. Vastavalt sellele, mis funktsiooni helikujunduse juures vaatleme, peab fookust ühelt sisemiselt toimetehhanismilt teisele liigutama, ja nii võib üks helimärk alustasandil tähendada ühte, kuid toimides kommunikatsiooniaktina muuta oma tähendust. Selgub, et kasutatav märkide arsenalil tähendusväli on vastavalt otstarbele küllalt ambivalentne ning paindlik.

2.2.1.3 Süntagmaatiline ja paradigmaatiline telg helikeskkondades

Helikeskkondade sisemist struktuuri saab vaadelda läbi süntagmaatilise ning paradigmaatilise telje. Minu loodavad helikeskkonnad on modulaarne süsteem erinevatest üksikelementidest, mida saab soovitud tähenduse saavutamiseks asendada ja muuta. Nii süntagmaatilise kui paradigmaatilise telje loogikat jälgides saab analüüsida ka märkide omavahelist sobivust. Vältida tuleks omavahel konfliktseid märkide gruppe ning välistada tähendusnihet. Tähendusnihe all mõtlen siin raamistikus tähenduse liikumist soovimatus suunas, publiku interpretatsiooni tulemust, mis erineb oluliselt planeeritust või soovitud. Süntagmaatilise⁴⁶ ja paradigmaatilise telje mudeleid kasutan illustreerimaks helikeskkondade toimimist, need on helikeskkondade uurimiseks antud töö jaoks kohandatud (originaalis käib paradigmaatiliste ja süntagmaatiliste telgede vaatlemine kokku siiski kirjaliku tektiga). Helikeskkondade puhul on oluline tähele panna, et süntagmaatilisi telgi võib olla mitu ja need kostuvad üldiselt paralleelselt. Heli ei tule vaid ühest kohast, vaid helisid tekitavaid objekte on tavaliselt palju ning iga helitekitajat võiks seetõttu vaadelda eraldi süntagmaatilisel teljel. Lisaks tuleb mainida ka seda, et erinevalt kirjalikust tekstist ei muutu helide järjekorra muutmisel tähendus oluliselt, kuna antud töö raamistikus on tegemist pigem taustafoonidega, mis ei helinda laval toimuvat, vaid loovad illustreeriva helipildi keskkonnast, kus stseen toimub. See helide järjekorra ning tähenduse muutumise loogika⁴⁷ kehtib tervikpildis, kuid kindlasti mitte detailide tasandil, sest tegevuslike helide järjekord peab järgima reaalsuses oleva analoogi sisemist loogikat. Võrdluseks on näiteks filmihelis võimalik jaotada kogu kuuldav kuueks

46 „Besides difference and opposition, Saussure distinguished two more special types of structural relations in language, namely syntagmatic and paradigmatic [...] Paradigmatic relations exist between linguistic elements which may structurally occupy the same position within the same context. [...] Syntagmatic relations are the relations between elements in the sequence or combination. [...] Jakobson (1969) later called the paradigmatic dimension the axis of selection and the syntagmatic dimension the axis of combination.” (Nõth 1985 : 195)

47 Kindlasti muutuks publiku tõlgendus stseenist, kuid sellise muutuse fikseerimine ning konkretiseerimine tundub võimatu, kuna muutujaid endeid stseeni juures on rohkem. Paralleelne näide illustreerimaks mõttekäiku: Raamatu lugemisest saadav kogemus muutub kahlemata sellest, kas lugeda raamatut püsti seistes või kõhuli, köögis või elutoas, kuid see muutus kogemuses on minu hinnangul täheldatav vaid oleuslikul tasandil. Olen üsna veendunud, et on küllaltki raske sõnastada või fikseerida konkreetselt püsti asendist põhjustatud muutus raamatust saadava tervikliku elamuse sees. Põhjus on nagu mainitud minu hinnangul selles, et raamatu lugemisest saadavat kogemust mõjutavad ka paralleelselt ka teised aspektid, mistõttu on neid eraldada ning korrelatsiooni viia väga raske. Sarnane loogika toimib minu arvates helikeskkonna süntaksi moodustavate elementide järjekorra muutmisel, kindlasti muutub kogemus kuidagi aga kuidas ja kuhu suunas, on keeruline oletada. Väldin stseeni terviktähenduse ja helikeskkonna üksikelementide järjekorra vahelise seose väljatöötamist, kuna see kipub väljuma antud töö raamidest ning kalduma spekulatsioonidele.

tasandiks lähtudes David Sonnenscheini⁴⁸ mudelist (Sonnenschein 2011). Sonnenscheini mudelit lavale ümber kandes on minu antud etenduse helikeskkonnad peamiselt teadmise tasandil, need on helid, mis tekivad ümbritsevast keskkonnast. Samas kehtib Sonnenscheini mudel eelkõige diegeetiliste helide eristamiseks, karakteri perspektiivilt eristamiseks. Antud töös on helikeskkondade seotus karakteri ja tegelaskujuga pigem kaudne, loodavad helikeskkonnad ei mõjuta kuidagi rolliarengut. Vaadeldes Sonnenscheini loodud eristust, on võimalik märgata, et esiteks on neis kõigis diegeetiline omadus, neid helisid kuulevad selle mudeli järgi nii karakterid kui ka vaatajad. Teine korrapära, mis mudelist ilmneb, on sisemise ja välimise eristumine.

Mõtlen selle all, et kui loon keskkonda, peaksid tegevuslikud helid, näiteks olmehelid, järgnema üksteisele, nii nagu nad seda pärismaailmas teevad (kohvimasina kasutamise häält valmistades peab esimese helina tulema nupuvajutus, teisena kohvimasina töötamise heli ning alles siis võib tulla kohvitopsi eemaldamise heli). Eelnevale toetudes leian, et tihti pole väga suurt vahet, kas igapäeva (heli)keskkonnas järgneb kohvimasina kasutamise hääl koopiomasina kasutamise häälele või on järjekord teistpidi. Kindlasti võib ka elementide järjekorraga minna peensusteni ning moodustada kindlaid tähenduslikke järjestusi, kui stseen seda nõuab⁴⁹, kuid konkreetse lavastuse puhul võib foonis sisalduvate elementide järjekorra (liigne) mõtestamine viia (publiku) tähelepanu oluliselt (stseenis esiplaanil toimuv ning näitlejate töö loo jutustamisel) kõrvale. Lisaks tundub selline komponeerimine ülearu keerukas ning ka põhjendamatu, kuna taustal toimuv ei ole mõjuta otseselt rolle, vaid peab eeskätt esiplaanil toimuvale ruumi ümber looma. Helikeskkonna süntagmaatiline telg ehk elementide järjestamine ning omavaheline kombineerimine väljendab antud kontekstis viitelist tähendusfunktsiooni, nii moodustub representatsioon reaalsest keskkonnast ka siis, kui muuta süntaksit või süntagmaatilisel tasandil elementide (va olmehelide detailid⁵⁰) järjekorda. Helimärke süntagmaatilisele teljele ehk teatud järjestikku paigutades on representatsiooni keskkonnast ka küllaltki lihtne luua, sest igal juhul tekib lineaarne järgnevus ning kompositsioon sarnaselt pärismaailma helikeskkondadele. Kui süntagmaatiline telg annab võimaluse luua viiteline tervikpilt mingist reaalsest keskkonnast, siis paradigmaatiline telg

48 Sonnenscheini mudelis paikneb heli kuuel hierarhiliselt loogilisel tasandil. Sonnenscheini järgi on need tasandid: 1) Ma mõtlen (I think), sisemonoloog. 2) Ma olen (I am), helid, mis on kuuldavad ka teiste jaoks nii nagu verbaalne kõne. 3) Ma puudutan (I touch), need on helid, mis tekivad kontaktist maailmaga. 4) Ma näen (I see), pildi ja heli omavahelin sünkroonsus. 5) Ma tean (I know), helid, mis on põhjustatud esemete poolt, mis pole kaadris. 6) Ma ei tea (I don't know), määramatud ja tuvastamatud helid. Sellised helid, mis tekitavad hirmu või ehmatus, kuna me ei oska neid helisid millegagi seostada.

49 Näiteks kui näidendis „Meister ja Margarita“ helindada stseeni, milles taustal Berlioz trammi alla jääb, oleks ülimalt oluline järjestada helid kausaalsuse loogikat arvestades: inimese kukkumine, trammi pidurdamine, inimeste karjed. Vastasel juhul ei tekiks terviktähendust sellest, kuidas inimene trammi alla jääb, vaid mingi muu kujutuspilt (vt lisaks Kulešovi efekt kinomontaažis, mis käsitleb sama printsiipi tähenduse muutumisest vastavalt sündmuste järjekorra muutmisele visuaalse materjali (stseenid filmist)) abil

50 Ehk tegevushelide sisemine kausaalsus. Loogika. Sarnane joonealuse kommentaariga nr 49.

helikeskkonnas moodustab tööriista sümboolsuse loomiseks. Paradigmaatilise telje moodustab antud raamistikus kõikide sarnase tähistatavaga akustiliste elementide hulk, mille seas tuleb langetada valik, et tekiks soovitud terviktähendus. See tähendab, et asendades sama tähistatavaga üksikelemente ja helilisi komponente on võimalik tähendust soovitud suunas muuta. Paradigmaatilisel teljel üksikelementidega mängimine annab seetõttu võimaluse täpsemini väljendada abstraktsemaid kontseptsioone ning stseenis valitsevaid meeleolusid. Valides keskkonda (paradigmaatilisel teljel) helilisi üksikelemente on võimalik elementide tähendust tundes, neid kombineerida ja kasutada nii, et lisaks indeksiaalsele viitele realiseerub paralleelselt ka sümboolne viide. Sümboolne viide ehitub eelkõige individuaalsele assotsiatsioonile, kuid üsna tugevalt ka õpitud teadmisele, vahel ka klišeedele. Teatud elementi, näiteks rongi või varese kraaksumist, on õpitud (loomulikult kultuurispetsiifilisel, mitte universaalsel tasandil) seostama kindla tähendusega, varese puhul on minu hinnangul enam levinud halvaendelised konnotatsioonid, tihti surm, haigus ja muu negatiivne. Helimärk toimib siinkohal sümbolina, mis on kultuuri loodud ning pika aja jooksul seotud mingi tähendusega. Helimärgi sümboolsus ja metafoorsus väljendubki selle võimes asendada mingit muud märki, väärtust, kogemust või kontseptsiooni. Kultuuripoolne tähenduse omistamine mingile helimärgile on aga tavaliselt seotud pigem seda heli tekitava objektiga, kuivõrd helitekitaja endaga. Nii juhtubki, et iga heli viitab eeskätt või esmalt objektile või helitekitajale, mitte otse abstraktsemale kontseptsioonile, mis omakorda viitab omakorda kultuurispetsiifiliselt edasi kas mõnele sümbolile, kontseptsioonile või assotsiatsioonile, millega helitekitajat kas üldtuntult või isiklikul tasandil seostatakse.

Kuulates lihtsalt heli, kui sellist, tähendusest eraldatuna, rakendub redutseeriv kuulamine. Kuulaja redutseerib kuuldavast infost välja ainult heli enda, eraldab oma peas varese kraaksu küljest varese. Sellisel juhul on tegemist redutseeriva kuulamisega (refereerides Pierre Schaffaerit⁵¹, mõiste kasutuselevõtjat), mille abil saaksime seega välistada helimärgi ja helimetafoori tekke. Helimetafoori all mõtlen ma selles töös helimärki, mis viitab millelegi, millega seostub konkreetne metafoorne (sarnasusel põhinev) tähendus, näiteks võib varese tehtud hääl (kraaksatus) olla esiteks tunnistus varese olemasolust, vares ise aga võib olla juba kultuurispetsiifiline metafoor, kodeeritud tähendus millestki muust. Nii saabki vares olla kodeeritud tähendus surnuaiast, vikatimehest, katkuarstidest keskajal jne (seostub eelnevalt

51 Selgitan Pierre Schaffaeri poolt loodud terminit reduced listening refereerides teda põhjalikult uurinud Micahel Chionit: „Pierre Schaeffer gave the name reduced listening to the listening mode that focuses on the traits of the sound itself, independent of its cause and of its meaning. Pierre Schaffaeri jaoks tähendas redutseeriv kuulamine (üks kolmest peamisest kuulamisviisist) seda, et keskendutakse helile endale puhtal kujul, eraldades selle selle tekitajast ning selle tähendusest .” (Chion 1990 : 29)

kirjeldatud mudellugeja võimekusega esitatud koode mõista ning autori oskusega arvata ning kasutada võimaliku lugeja „sõnavaras“ esinevaid koode). Helimetafooridel on sarnaselt helimärkide indeksiaalse tasandiga tavaliselt üsna varieeruv tähendus, seega toimib sarnaselt indeksiaalsele tasandile ka sümboolsel tasandil tähenduse konkretiseerumine läbi erinevate elementide, millel on ühisosa, kombineerimise. Näiteks etenduses kasutasin stseenides, mis toimuvad Karli kodus⁵² kella tiksumist, et lisada sümboolsesse tähendusvälja ajamõõde, pinget, mis tekitab publikus ootusärevust, küsimust selle kohta, kas pettus tuleb välja või mitte. Kell toas tiksumas sobitub keskkonda loomuliku elemendina, kuid helikeskkonna metatasandil annab stseenile detailsust ning toetab lisameediumina. Helikeskkonna sümboolne tasand moodustab selle sisutasandi, mis eksisteerib paralleelselt vormilise tasandiga. Sisulise ja vormilise tasandi omavaheline suhe ning tasakaal võib stseenist stseeni varieeruda ning vahelduda.

2.2.2 Helikeskkonna positsioon teiste meediumite seas

Helikeskkonna kolmas tase on tema positsioon ja kontekstuaalne osakaal, roll näidendis teiste meediumite kõrval. Suhtlus meediumite vahel ning interaktsioon ja erinevate kommunikatsioonivahendite tasakaalu ja rolli läbimõeldus näidendi tervikkompositsioonis laseb samuti publikul avada enda jaoks nii helikujundusel kui ka ükskõik millisel muul meediumil ennast teiste kaudu ning teiste kontekstis. See tähendab, et näitlejatöö üksinda tähendab potentsiaalselt palju vähem kui see tähendaks koos dekoratsioonide ja lavakujundusega. Meediumite vahel eksisteerib dünaamiline hierarhia, milles eristuvad primaarsed ning sekundaarsed meediumid. Kusjuures olenevalt näidendist, žanrist ja muudest asjaoludest ei ole need rollid alati samad. Sellel tähendustasandil opereerides on vaja lisaks helikujunduse enda mõistmisele mõista ja mõtestada ka kõik teised tekstikihid, mis näidendis paralleelselt eksisteerivad. Siinkohal selgub ka „#kaotamindära“ kontekstis võimalus tähtsustada helikujundust ühena (hetkel) sekundaarsetest meediumitest näidendi tervikus. Samal ajal on võimalik vaadelda iga eristuva meediumi suhtlust tervikuga ning samas ka seda moodustavate teiste meediumitega eraldi. Kõikide meediumite vahel eksisteerib kahtlemata mingi side, kuid mida rohkem meedime kombineerituna vaadelda, seda raskemaks tõlgendamine läheb. Samas, eeldusel, et kõik meediumid kannavad sama temaatilist sõnumit, mitte ei erine oluliselt näidendi kesksest mõttest, peaksid meediumid üksteist täiendama ning sõnumit võimendama. Iga meediumit konstrueerides ning näidendi tervikusse komponeerides

52 Etenduse peategelane Marek sooritab identiteedivarguse. Karl on poiss, kellena ta tolle perekonnale esineb.

peaks arvestama kasutatavate koodide võimalikku konfliktisust, (vajalik on see, et politseijaoskonnas valitseks igas meediumis sarnaselt mõistetav meeleolu, mitte see ei vastanduks erinevatel meediumitasanditel). Võimalik peaks seega olema näidendi keskse mõtte vaatamine läbi valguse- ja helikujunduse. See eeldus kehtib, kui eelnevalt kirjeldatud tähendusloome loogika toimib vähemalt sarnaselt ka teistes fikseeritud meediumites. Meediumite omavahelist suhtlust jälgides on suur oht, et tähendused hägustuvad, kuna subjekti või publiku tõlgendusvõime ning suutlikus sõnumit esiteks vastu võtta ja tuvastada, dekodeerida ja tõlgendada varieerub. Meediumite puhul kehtib aga sarnaselt helikujundusegi puhul tähenduse konkretiseerumise loogika, kui vaadelda näidendit ainult valgustuse kaudu, jääb keskne mõte hägusemaks kui siis, kui jälgida lisaks laval toimuva tegevuse teisi aspekte.

Tähistaja-tähistatava suhete dešifreerimine ning kasutus moodustas helikujunduse vormilise poole ning vastas küsimusele, kus tegevus toimub. Sümboolne tasand annab helikujundusele rolli kommunikatsiooniaktis lavastaja ja publiku vahel, toimides tähenduskandja ning selle loojana ka sisulisel tasandil. Helikujunduse positsiooni määratlemine ning vaatlemine teiste meediumite suhtes avab helikujunduse rolli ning selle sisulise poole läbi teiste paralleelsete meediumite. Helikujunduse roll dekoratsioonide kaudu toimib ühte moodi ning videokujunduse kaudu teisiti, defineerides selle teistsuguse osatähtsuse lavastuse tervikus. Vormilise poole moodustavad viited ning kirjeldused, olustikulised täpsustused. Oluline on, et üks ja seesama heliline märk võib olenevalt analüüsitavast tahust helikeskkonna juures täita mitut rolli.

2.3 Helikeskkondade loomise protsess

Helikeskkondade metoodilisel loomisel alustan vormilisest tasandist ja lähtun lavastaja soovidest. Lavastaja sisend aitab tuvastada stseeni metatasandi tähendusi ning konstrueerida vastav keskkond, mis neid kas kõige paremal ning arusaadavamal viisil edastaks või mõnikord neile kuidagi hoopis vastanduks, luues kontrapunkti. Helikeskkond on tinglik ruum, mis tegelikult ei pea sisaldama ühtegi pärismaailmast pärit heli, võib koosneda algusest lõpuni sünteesitud või moonutatud häälestest. Tinglikkuse ning tehiskikkuse osakaal on samuti tööriist, mille abil on lihtsam teatud sõnumeid edasi anda. Tehnokraatlikku stseeni on edukalt helindada tunduvalt lihtsam sünteetiliste ja tehislike helimärkidega (salvestatud või sünteesitud) kui looduslike ja orgaanilistega, muidugi ainult juhul, kui pole tarvis luua tugevat kontrasti, mis on alati võimalik variant.

Helikeskkondade loomise protsess lähtub mitmest etapist. Kuna kõik stseenid toimuvad etenduses keskkondades, mis on inspireeritud reaalistest keskkondadest (kõrghoone katus, kooli WC ja politseijaoskond), ja etendus on realistlik, peavad kõik minu loodavad helikeskkonnad vormiliselt sarnanema nendele lähtekeskkondadele. Teisisõnu inspiratsioon või eeskuju keskkondade loomiseks tuleb päriselust. Helikeskkondade loomisel on esimene samm nende lähtekeskkondade vormiline dekonstruktsioon⁵³. Selle sammu käigus toimub soovitud keskkonna analüüs ning selle moodustavate üksikelementide ja nende omavaheliste suhete tuvastamine lähtekeskkondades. Nii on luues keskkonda „kõrghoone katus“ vaja mõtestada ning tuvastada helilised elemendid, mis päriselus on või võiksid olla kuulda kõrghoone katusel. Selle sammu käigus rakendub helimärkide viiteline omadus ning tähistav-tähistaja suhtemudel.

Esimese suure sammuna peab tuvastama helilised viited ja märgid, mis võiksid kuuldavalt iseloomustada keskkonna asukohta, mõõtmeid ja aega. Seejärel saab soovitud tähenduse loomiseks opereerida erinevate (tähistajateks tuul, kajakate kisa jne) helimärkidega, mis jagavad sama viitelist tähendust (tähistatav nagu kõrgus, kaugus, avarus). Näiteks „kõrghoone katusel“ on ruum defineeritav läbi kõrguse kui füüsilise mõõtme, ruumilise osutuse. Kõrgust kui omadust saavad tähistada mitmed erinevad kuuldavad märgid, näiteks tuule vihin, kaugusest kostuv liiklusrüüru või selgemini kuuldav ülelendava lennumasina heli (tänavalt ja katusele kostab lennuk erinevalt, kuna kõrgel on segavat liiklusrüüru vähem ning lennuk/helikopter on selgmini eristuv). Nagu on detailsemalt peatüki alguses kirjutatud, aktualiseeruvad üksikelementide kombineerimisel nende kõikide tähenduste hulgast kuulaja/vaataja jaoks vaid need, millel on (antud hetkel kõrgus) konteksti sobituv ühisosa. Vormilise poole moodustavad üksikelemendid helikeskkonnas paiknevad nii taustal kui esiplaanil, need on varieeruva positsiooniga ning nende paigutamine loodava ruumi välja peab lähtuma ühtaegu nii keskkonna ruumilisest loogikast kui ka käibetõdedest, et ei tekiks soovimatut konflikti helimärkide vahel. Teisisõnu ei saa kokku panna selliseid heliseid, mis reaalses elus üksteist väga tuntavalt välistavad, näiteks jääkaru möire ja pingviinide kädistamine (juhul muidugi, kui tegevus ei toimu loomaaias või see pole kunstiline taotlus), sama kehtib näiteks kuulipilduja tärina ja pidustuste melu koosesitamise puhul jne. Siinkohal on oluline kontekstiteadlikkus ning lavastaja/autori visioon, sest võib juhtuda, et näidendis ongi eesmärk luua publikus segadust või esitada vastakaid tundeid ning selleks soovitakse kasutada helikujunduslikke vahendeid. Konflikte sõnumi edastuses tuleb jälgida ka töötades helikeskkondadega teiste meediumite kontekstis, kuna ka seal võib tekkida vastuolusid, mis

53 Vt tabel nr 4

võivad rikkuda stseeni või deformeerida selle tähendust soovimatus suunas. Helikeskkond ja kõik muud kasutatavad meediumid peaksid laval omavahel üldjuhul siiski pigem harmoneeruma, kui just lavastaja/autori soov pole saavutada mõnda muud tulemust. See tähendab, et helikeskkonna omadused (nii akustilised, vormilised kui sisulised) peavad eeskätt lähtuma stseeni sisemisest loogikast, illustreerima toimuvat.

Teise suure sammuna tuleb teha valik kõikide tuvastatud märkide hulgast ning leida optimaalne hulk sellised, mis ühelt poolt tähistaksid ruumi/keskkonna füüsilisi omadusi, teisalt kattuksid ka lavastaja visiooni ning stseeni temaatika ning muude parameetritega nagu pinge, dünaamika, karakterite sisemine motivatsioon jne. Vormiline analüüs lähtub representeerida soovitavast reaalsest keskkonnast. Sisuline analüüs lähtub pigem etendusest ja stseenist. Vormilise analüüsi tulemusel valmib vundament või alusfoon, sisulise analüüsi tulemusel rakendub taustafoonile sümbolne tasand, stseenis vajaminevad viited meeleolule jne.

Vormilisele ja sisulisele dekonstruktsioonile/analüüsile järgneb digitaalne rekonstruktsioon. Digitaalsete vahenditega kombineerin ning komponeerin välja valitud üksikelemendid nii sisulisel kui vormilisel tasandil kokku tervikuks, mille tulemuseks on etenduses kuuldav taust. Kuna kõiki eeskujusid etenduse helikeskkondadele on ühel või teisel viisil võimalik kogeda päriselus, võib siinkohal tekkida küsimus, kas poleks lihtsam neid lähtekeskondi siis lihtsalt lindistada ning etenduses taasesitada. Milleks on üldse vaja nii pikka ja detailset analüütilist faasi, kui võiks lihtsalt mõne kõrgema hoone katusele minna ja sealset atmosfääri lindistada. Selline töömeetod oleks küll lihtsam ning keskkonnad ise oleksid ilmselt ka palju autentsemad ning realistlikumad. Samas pole autentsus selle etenduse helitaustade juures peamine prioriteet. Digitaalselt taasloodud keskkonnad annavad eelisena väga suure vabaduse valida ning kombineerida omavahel kõik üksikelemendid eraldi. Nii võin teha valiku ja jätta välja elemendid, mis moodustavad reaalses keskkonnas pigem ballasti ning luua kontsentreerituma keskkonna ilma liigse tähendusliku mürata. Sellise tööprotsessi suurim eelis on kunstilise vabaduse kõrval ka võimaluse kattuda detailsemalt lavastaja visiooniga stseenist ja selle kandvast emotsioonist või muust eelnimetatud parameetrist. Kui lavastaja eesmärk oleks väljendada vaid vormiliselt, oleks optimaalseim variant keskkondi lihtsalt lindistada, kuid kuna selles etenduses rakendub keskkondadele ka stseeni toetav sisuline sümbolsem mõõde, lavastajal on soov väljendada helikeskkondade kaudu ka stseenis valitsevat atmosfääri, pole sisulisel tasandil vajalikud helimärgid reaalses keskkonnades alati saadaval ja olemas.

3.1 Etenduse „#kaotamindära“ helikujunduse visioon ja teostus

Käesolev peatükk demonstreerib eelnevalt välja toodud semiootilisi mehhanisme reaalse probleemülesande peal. Selles peatükis näitan, kuidas minu kasutatav meetoodika on rakendunud etenduse helikujunduses. Eelnevalt välja toodud tööriistakast ning meetoodika, mis on antud töös rakendatud helikeskkondade loomisele ning etenduse helikujunduse loomisele, on hõlpsasti ümber kantav ka muudele kunstivormidele nagu näiteks ekspositsioon galeriis või püsinäitus muuseumis. Peatüki sisuks on esiteks etenduse kui probleemülesande tutvustus. Peatüki teine pool tegeleb juba konkreetsemalt loodud helikujunduse kommenteerimise ning dekonstrueerimisega, toetudes eelnevalt välja toodud ning loodud meetoodikale. Teostatud helikujunduse analüüsis kirjeldan esmalt enda tööprotsessi analüütilist osa ja toon välja helindamist vajavad keskkonnad etendusest. Peatüki teises osas kirjeldan täpsemalt helikeskkondade ja helindatavate stseenide valmimise tehnilist poolt ning teostust. Esitan selle töö raames eeskätt visiooni sellest, milline võiks ideaaljuhul olla etenduse helikujundus, põhjendades oma otsuseid helikeskkondade (tekstide) loomisel semiootilise tööriistakasti abil. Antud visioon ning minu väljapakutud helikujundus ei realiseerunud täiel määral nii, nagu ma seda käesolevas töös olen välja pakkunud. Selle põhjused on eeskätt korralduslikud ning nendest kirjutan magistritöö viimases peatükis, mis tegeleb eneserefleksiooni ning kriitilise hinnanguga kogu projektile.

3.1.1 Etendus „#kaotamindära“

Selle alapeatüki eesmärk on tutvustada etendust neile, kes seda näinud ei ole. Alapeatükk aitab lugejal mõista näidendit, lisaks annab hea võimaluse näitlikustada eelnevalt kirjapandut.

3.1.1.1 Etenduse loojatest ja autoritest

Etenduse algidee autoriteks on Kristiina Jalasto, György Vidovszky, Péter Horváth. Etenduse autoriks on samuti Kristiina Jalasto. Etenduse lavastaja on Helen Rekkor (Teatriühendus Misanzen) ning see etendub VAT teatris. Etenduse lavalise kujunduse on teostanud Inga Vares, valguskunstnik on Sander Põllu. Etendusele on originaalmuusika ning videokujuja videokue loonud Sander Põldsaar. Sander Põldsaar on teinud ka sotsiaalmeediasse jõudnud treileri etendusest. Käesoleva magistritöö autori roll antud etenduse juures oli olla muusikalise kujundaja assistent ning luua helikeskkonnad ning helindada mõned stseenid. Rollides astuvad üles Loore Martma, Helena Merzin, Roland Laos, Rauno Kaibiainen, Meelis Põdersoo.

3.1.1.2 Näidendi lühikokkuvõte

Etendus räägib teismelisest Marekist, kellel läheb koolis ja kodus üsna halvasti. Koolis teda kiusatakse, kodus pole emal tema jaoks aega, sest ta käib tööl, et neid mõlemaid ära toita. Tegemist on tüüpiline ja klišeeliku kurva lapse elu portreeterimisega. Marekiga võtab läbi interneti ühendust salapärane isik nimega Sinivaal420, kes lubab talle, et kui ta 50 päeva erinevaid ülesandeid täidab ning Sinivaalaga kaasa mängib, siis läheb kõik korda ning Marek ei pea enam koolis käima. Sinivaal on manipulaator, kes suunab Marekit hoopis enesetapule. 32ndal päeval kohtub Marek Ronjaga, kes veenab teda, et tegelikult pole vaja ennast ära tappa. Kui Marek hakkab endas kahtlema, ähvardab Sinivaal, et enesetappu mitte sooritades juhtub halba nii Mareki enda kui tema emaga. Marek näeb televisioonist uudist kadunud poisi kohta, keda endiselt otsitakse ning otsustab varastada poisi identiteedi. Marek proovib kehastada Karli, et pääseda Sinivaala käest. Karli õde saab aga üsna kähku pettusest aru ning Marek paljastatakse.

3.1.1.3 Sissevaade etenduses käsitletavasse temaatikasse

Etendus tegeleb mitme olulise ning aktuaalse ühiskonnas leviva probleemiga. Peamised teemad, mille ümber sündmused hargnevad on koolikiusamine, internetis valitsev kurjus ning enesetapp. Koolikiusamine ja selle koledused on ja on alati olnud noorte seas väga terav teema, sest vähe on neid noori, kes sellega ühte või teistpidi kokku pole puutunud. Noored on, eriti põhikoolis, tihti toored, segaduses ning ei saa veel hästi aru endast ja neid ümbritsevast maailmast. Vägivald, mida lavastuses kujutatakse, demonstreerib selle otsese põhjuse või motiivi puudumist. Tundub nagu ütleks lavastus, et mõnikord kiusavadki noored üksteist vaimselt ja füüsiliselt igavusest ja ilma otsese põhjuseta, lihtsalt sellepärast, et nad saavad. Teevad seda lihtsalt, et oleks põnev või et proovida, kas nad pääsevad puhtalt. Teine suur teema, mis etendusest välja koorub, on internetis valitsev kurjus. Näidend esitab tugeva joonena seisukohta, et internetis pesitseb kurjus, mis võib sundida inimest, eriti noort ja kogenematut inimest, halvale teele. Inimese kohta on võimalik internetist tõesti palju teada saada ning on tõenäoline, et sellist infot on võimalik kasutada ka halbade kavatsustega. Oma ohvrit on võimalik profileerida, internet võimaldab pahatahtlikul isikul oma potentsiaalsele ohvrile läheneda ning temaga kergemini kontakteeruda ning manipuleerida, kui seda võimaldaks reaalne keskkond. Etendus juhib tähelepanu sellele, et noored on tihti puuduliku kriitikameele tõttu vastuvõtlikud ning kergesti mõjutatavad. Seda olukorda on kurjade

kavatsuste korral kerge ära kasutada. Näidend toob esile olukorra, kus lootusetus olukorras Mareki jaoks luuakse väljapääs enesetapu näol. Temaga manipuleeritakse ning talle sisendatakse, et enesetapp ongi tema ainuke lahendus. Internetis kui keskkonnas toimuv osa näidendist võib sümboliseerida lõksu või koomale tõmbuvat silmust. Etenduses toimub internetis peamiselt Mareki ja Sinivaala vaheline suhtlus, lõpus ka Mareki ja Ronja suhtlus, mis loob kontrasti ning näitab, et lisaks kurjusele peab alati olema ka headus (kuigi Ronja pole klassikaline headuse kehastus, veenab ta siiski Marekit enesetapust loobuma ning annab talle lootust). Kolmandaks tegeleb etendus läbivalt enesetapu temaatikaga. Enesetappu näidatakse kui lahendust keerulisele olukorrale. Tegelikuses aga on enesetapp egoistlik viis maailmast lahkumiseks, sest see loob kannatusi kõigile, kes isikuga seotud on ja temast hoolivad. Mareki puhul kannataksid selle teo tõttu nii Ronja kui Mareki ema, Marek ise ei peaks samas oma probleemidega enam tegelema. Süü, pettumus ja kurbus saab osaks kõigile isiku lähedastele ning trauma võib olla kestev. Isik ise lihtsalt kaob, ei tunne enam midagi.

Temaatikast tulenevalt koorub välja, et tegemist on üsna kurva ning tumedates toonides etendusega, mis on noortele mõeldud. Seda üldplaanis läbivat temaatikat tuleb helikujundust luues silmas pidada, et luua tervikpilt ning vältida konfliktisust meediumite (helikujundus *versus* dekoratsioon jne) vahel. Näidendi lõpp pole õnnelik, vaid jääb neutraalsuse piirsesse, kuna Marekit ähvardab ta tegude (identiteedivargus) eest siiski karistus. Näidend kannab minu arvates läbivalt emotsiooni ja mõtet lootuse puudumisest, lõplikust kadumisest, soovist põgeneda, aga ka nooruse segadusest ning üksindusest. Kuigi Marek leiab endale kaaslane Ronja, ei mõju Ronja tegelaskujuna kui päästeingel või esimene armastus, vaid lihtsalt kaine mõistusega kaaslane, kes Mareki tagasi maa peale tõmbab, külma vett näkku viskab ning talle selgeks teeb, et pole vaja ennast ära tappa. Ronja ja Mareki vahel on küll side, kuid see jääb korralikult välja arendamata ning mõjub lõpuks pooliku ning otsituna. Nii näitab see näidendis ilmselt noorte ebakindlat ning otsivat loomust ning omavahelist suhtlust. Näidendi maailm tundub külm, anonüümne, kalk ja kõle. Selles maailmas puudub intiimsus ning inimestevaheliste suhete soojus. Ainus tegelane, kes näidendis (küll hüsteeriaga segatud) empaatiat/soojust väljendab, on Karli ema, kes on lihtsalt emotsionaalselt sandistatud ning püüab näha Marekis oma kadunud poega. Paraku ei lasta temalgi ennast kaua petta. Mareki tegelaskuju on uimane, pidevalt väsinud ja kurnatud teismeline. Marek mõjub tihti apaatsena ning kehastab minu jaoks võitlusvaimu puudumist ning allaandmist. See ei ole muidugi tema tegelik loomus, vaid selliseks on ta ajaga kujunenud ning see lisab näidendile eriti tumeda varju, et tegemist on 14-aastasega. 14-aastane on alles laps ja ei peaks mingil juhul ennast

lõikama ega enesetapule mõtlema. Siinkohal joonistub välja ka lapse ning täiskasvanu suhe ja näidendi autori tugev kriitika selle suhtes. Õpetaja ei sekku ning jätab märkamata laste omavahelised konfliktid. Mareki ema laseb ennast petta valedest ning ületöötanud üksikvanemana on liiga kurnatud, et päriselt välja uurida, mis pojaga toimub. Mareki ema kuuleb endale sobivat vastust ning rahuldub sellega, kuigi pojaga on ilmselgelt midagi lahti, ta ootaks justkui appikarjet, stardipauku, et tegutseda, seda aga Marek ei anna, nii säilib kriitilise momendini *status quo*. Kriitika laste ja täiskasvanute vahelise suhtluse kohta avaldub siinkohal minu arvates täiskasvanute pinnapealsuses lastega suheldes. Täiskasvanutel pole tihti aega ning neil on omad probleemid, seetõttu jääb nende suhtus pealiskaudseks ning nad piirduvad tihtilugu vastusega „Jah, kõik on korras“, võtavad selle omaks ning ei vaata sügavamale. Seda ei saa otseselt pahaks panna, kuid näidendi autor toob selle oma tekstis tugevalt välja ning näitab otseselt ja selgelt, et lapsed ei saa oma probleemidega tavaliselt ise hakkama, sellegipoolest ei suuda või ei oska nad ka tihti abi paluda. See näidend on noortele, kuid seda võiksid vaadata ka pedagoogid ja lapsevanemad, kuna see õpetab nägema märke sellest, et noortega tuleb tegeleda. Õigel ajal probleemidega silmitsi seistes saab neid ära hoida.

3.2 Helitehniline visioon ja analüüs

Käesolev peatükk sisaldab minu isiklikke märkmeid proovide külastustest ning aruteludest kolleegidega teatris. Peatüki eesmärk on antud töö raames dokumenteerida tööprotsessi ning olemust. Dokumenteerituna on tööd võimalik hiljem reflektiivses osas kasutada edasiseks arenguks antud valdkonnas. Peatüki esimene pool annab ülevaate projekti praktilisest poolest ja proovidest, mida külastasin. Peatüki teine pool sisaldab juba detailsemat sissevaadet tööprotsessi endasse.

3.2.1 Märkmed esimesest korrast, kui lugesin käsikirja

Näidendis on üsna palju teksti ning käsikirjas pole kirjeldatud eriti palju näitlejate liikumist. Seega saab heliline pool olla peajasjalikult toetavaks ning illustreerivaks elemendiks, et tähistada konkreetset toimumiskohta või meeleolu, mis stseenis valitseb. Näidendile loodava originaalmuusika puhul tuleks lähtuda modernsest helidisainist ning kaasaegsetest digitaalsetest helidest. Muusika saab jagada temaatilisteks peatükkideks, millest igaüks võiks vastavalt kanda näidendi peamiseid emotsioone ning mõtteid: lootuse puudumine, üksindus, vabanemine ja soov põgeneda, lõplik kadumine. Lootuse puudumist ja soovi põgeneda kandva

muusika paigutaksin pigem stseenidesse, mis toimuvad internetis ja koolis. Üksindust kandva muusika paigutaks stseenidesse mis on seotud kodu või Karli koduga. Lootusrikkama muusika paigutaks stseenidesse mis on seotud Ronjaga. Variant on ka teha temaatilised palad. Näiteks muusika, mis mängib igas korduvas keskkonnas. Helikeskkondade puhul eristusid konkreetsete tegevuskohtadena järgnevad asukohad (mittekronoloogilises järjekorras): Politseijaoskond_avalikum osa, politseijaoskond_ülekuulamisruum, kodukeskkond (Mareki kodu), kodukeskkond (Karli kodu), kool_klassiruum, kool_WC, kõrghoone katus (Ronjaga kohtumine), keskkond raudtee vahetus läheduses, kohtumispaik „Vaala all“, kus Marek Ronjaga kohtub.

3.2.2 Märkmed esimesest proovist mida küllastasin 24.02.18

Laval on kaks kõlarit. Foonide loomisel saab kasutada stereot. Luua on vaja vähemalt ühe minuti pikkused klipid (tehniliste parameetritega: .Wav formaadis, 44,1Khz, 16-bit), mida oleks võimalik korrata ilma katkestuseta, nii oleks võimalik klipil mängida seni, kuni stseen kestab ning selle aja jooksul korduda. Klipid peavad olema korratavad tehnilise teostuse huvides. Nii on hulgaliselt ökonoomsem ja ka lavastaja jaoks lihtsam, sest nii pole vaja neid sekundi täpsusega paika ajastada ning näitlejatega koordineerima. Kui teha sekundi täpsusega ajastatud klipid, muutuksid need staatilise elemendina liialt domineerivaks ning oleks oht, et etendus hakkab nende ümber käima ning hoopis neid tegevuse ja muuga illustreerima, mitte vastupidi nagu on algne visioon.

3.2.3 Märkmed teisest proovist mida küllastasin 03.03.18

Selles proovis sai lavastuses otse proovida juba tehtud taustasid ning kätte ka lavastaja esimesed kommentaarid ning nõudmised. Helikeskkonnad, mis tegin, tundusid lavastajale pisut liiga detailsed ning kippusid tähelepanu üle võtma. Nende eesmärk on endiselt illustreerida ja täiendada, mitte domineerima hakata. Politseijaoskonna otsustasime täiesti ümber teha. Algselt valminud keskkond politseijaoskonnast oli liialt täis olmelisi helisid, lavastaja soovi kohaselt viisin olmelise tegevuse nagu koopiamasina kasutamise hääled, sammud ja jutukõmin kaugemale nn seinataha. Teatavaid väiksemaid parandusi tuli lavastaja märkustest veel, klassiruumi keskkond tuli viia perspektiiviga õuest tuppa (see oli kooskõlas lavakujundusega, mis kasutas ära poolläbipaistvast kangast ekraani, mille taha simuleeriti klassiruum. Sellisesse klassiruumi nägi publik justkui õuest. Videomaterjal toetas seda muljet

samuti). Mitmel pool soovis lavastaja vähendada liiklusrüütu ning muuta pisut keskkondi. Nii oli vaja korrekture teha ka öises kohtumispaigas.

3.3 „#kaotamindära“ helikeskkonnad⁵⁴

Tegevuskohtadeks on politseijaoskond, Karli ja Mareki kodud, koolis asuv klassiruum ning kooli WC, raudteeäärne ala ning öine kohtumispaik. Politseijaoskond jaguneb kaheks sündmuspaigaks. Esimene ruum on avalik nn administratiivne ruum. Teise osa politseijaoskonnast moodustab ülekuulamisruum. Ruume eristab lavalises kujunduses positsioon, ülekuulamisruumi näeme sisse läbi akna. Tegevus, mis toimub politseijaoskonna avalikus osas, leiab aset kesklaual, esiplaanil. Luues keskkonda avalikule osale politseijaoskonnast, proovisin saavutada kontorile sarnanevat meeleolu. Karli kodu on lavastaja soovi kohaselt hubane futuristliku sisekujundusega kodu, kus elavad jõukad inimesed. Mareki kodu vastandina asub magalarajoonis ning seal elavad keskmisest vähem jõukad inimesed. Koolikeskkond jaguneb nagu ka politseijaoskond kaheks osaks, millest üks on neutraalsem ning teine vastavalt kõledam ning hirmuäratavam. Klassiruumi näeme läbi akna, sarnast võtet kasutati ka politseiruumide eristamiseks. Kooli WC on ruum, kus Marek otsib ühtaegu peidupaika kiusajate eest, teisalt seal toimuvad kõige kõledamad vaimsed ja füüsilised vägivaldaaktid tema suhtes. Raudteeäärne ala on koht, kus Marek viibib koos Ronjaga, selle keskkonna teeb eriliseks fakt, et stseenis sõidab Marekist üle rong, rongi sõitmine ühest lava otsast teise on vaja lahendada eraldi heliefekte kasutades, paralleelselt helikeskkonnaga.

Vastavalt eelmises peatükis välja toodud metoodikale annan nüüd lühikese ülevaate sammude kaupa helikeskkonna loomise protsessist. Et luua kuulmise järgi äratuntav politseijaoskond (mistahes helikeskkond), tuleb tuvastada helimärgid, mis selle moodustavad. Kuna lähtun mõttest, et luua tuleb kontorisarnane atmosfäär, tuvastasin esiteks mõlema ruumi puhul vormilise keskkonna loomiseks vajalikud helimärgid. Iga keskkonna juurde toon esiteks välja vormilise tasandi konstrueerimiseks vajalikud helimärgid, teiseks esitan lühida arutluskäigu sellest, mida ja kuidas soovin väljendada helikeskkonna sisulisel tasandil.

54 Lisades toodud ära võimalus ka kõikide loodud keskkondade kuulamiseks.

Administratiivne osa politseijaoskonnas ja vastavad helimärgid:

Paberitöö, kirjutamine, lehitsemine, kontorimasinad, koopiamasin, kohvimasin, sammud, sahlite lahti ja kinni tõmbamise helid, jutukõmin kaugemal, telefoni helisemine, ruumihääled ja taustad ventilaatoritest ja lampidest, õuest kostuv liiklus, õuest kostuv linnulaul või tuul.

Sisulisel tasandil soovin kujutada Karli ema rõõmu taasleitud poja üle. Selleks ei leidnud ma antud lavastuse juurde sobivaid helimärke, mida foonile lisada. Samas väldin helimärke, mis võiksid tekitada vastupidist reaktsiooni ning mõjuda rusuvate, agressiivsete ning negatiivsetena. Sellised sümbolid võiksid administratiivses hoones olla näiteks inimeste karjumine ja vaidlemine, uste paugud ja muu, mis viitaks konfliktidele inimeste vahel või inimeste ja võimude vahel, sümboliseerides. Läbi vastandi välistamise plaanin jõuda lähemale soovitud meeleolu kujutamisele.

Ülekuulamisruum politseijaoskonnas:

Laes põlevate lambipirnide pirin, ventilaatori undamine.

Sisulisel tasandil soovin kujutada vahelejäämise ning pettuse paljastust. Selleks kasutan lisaks minimalistlikule keskkonnafoonile veel mürast sünteesitud kakofoonseid sahinaid ja helidisaini abil loodud madalaid „ähvardavaid“ heliefekte, mille eesmärk rikastada helikeskkonda, mõjuda mõistmatutena ning seega tekitada arusaamatut ja pingelist emotsiooni. Lavastaja soovil kujundan ülekuulamisruumi pigem vaiksema ning kõledama. Seal peab valitsema isoleeritud ning rõhuv atmosfäär. Sisulisel tasandil püstitatud eesmärgi saavutamiseks kasutan ka vaikust ennast, inimlike häälte puudumist. Olmeliste häälte puudumine annab edasi ka ametivõimude jõupositsiooni, välistab nende rollist inimlikkuse ning kaastunde, põhjendab teatavat kalkust ning toorust, mida ülekuulamise ajal Mareki suunas väljendatakse. Inimliku elemendi puudumine aitab rõhutada Mareki rollimuutust kriminaaliks ning petiseks. Stseeni ülesanne on näidata, kuidas Marek oma tegude eest vastutama peab ning sisuliste helimärkide nagu inimliku olmetegevuse puudumine ning ärevusttekitavad heliefektid saavutaksin selle antud kontekstis parimal viisil. Alternatiivne variant oleks võimendada politseinike häält võrreldes Mareki häälega, kasutada kiirenevat pulssi ning südamelööke, kuid lavastaja lükkas selle mõtte tagasi põhjendusega, et südamelöögid on liiga kasutatud võtte selle tulemuse saavutamiseks.

Karli ja Mareki kodud. Need keskkonnad on lavastuses üsna vastandlikud. Lavastaja soov oli rõhutada Karli kodu hubasust ning head elujärge, mis selles valitseb. Mareki kodu vastupidiselt peaks portreerima pigem agulis või magalas asuvat paneelmajatüüpi korterit.

Karli kodu:

Teisest toast (näiteks köögist) kostuv raadio, aeglane ning unine kella tiksumine, õuest kostuv linnulaul, vähesel määral liiklusrüü (mingi müra on vajalik, ilma selleta võib jääda mulje, et koht asub linnast eemal) ja äärelinna atmosfäär. Vormilisel tasandil aitavad valitud helimärgid rõhutada vaikset naabruskonda, rahulikku elu ning head elujärge.

Sisulisel tasandil soovin saavutada korraga kahte asja: esiteks näidata Karli kodu vastandina Mareki kodule. Seda muljet aitab luua esiteks vastanduv ilmastik (tuuleiil vastandatuna linnulaulule, mis seostub vaikse ja selge ilmaga), teiseks pinget, mis tekib Mareki topeltmängust ning sellest, et ta esineb Karlina (kella tiksumine).

Mareki kodu:

Külmkapi undamine, õuest kostuv tuulekohin, kaugusest kostuv sireen, naabrite tülitsemine seinaga taga, raadio eristamatu sahin seinaga taga. Vormiliselt aitavad need valitud helimärgid anda edasi korteri õhukesi seinu (naabrite tülitsemine), pisikesi mõõtmeid (köögist kostuv külmkapp, mis viitab väikesele planeeringule, samas ka keskpärasele kodutehnikale) ajalise raamina talve (tuuleiilid) ja kehva rajooni (sireenid, mis viitavad probleemsele inimelemendile naabruskonnas).

Sisulisel tasandil soovin saavutada rusutuse tunnet ning rõhutada Mareki motivatsiooni senisest elust põgenemiseks. Selleks kasutan dominandina inimeste *tülitsemist naaberkorteris* ning *sireene* kauguses. Mõlemad märgid viitavad probleemidele ning nende ülemääraseks paisumisele. Tüli on lahenemata konflikti resultaat, sireen viitab välisele abile, mida vaja on probleemi lahendamiseks (tervislik, julgeolekuline või lihtsalt õnnetuse tagajärg).

Kõrghoone katus:

Kajakate hääl, ehitusmüra, liiklusrüü, kaugusest kostuv kirikukell. Vormiliselt aitavad need märgid anda edasi nii kõrgust (helide omavaheline dünaamika ja tugevusvahekord, nii et liiklus on kaugel ja kajakad lähedal), päevast ajaraami ja asukohta (kesklinna lähedusele viitav tugev liiklusrüü, ehitustegevus ning kirikukellad).

Sisulisel tasandil on valiku põhjuseks soov näidata väljapääsu keerulisest olukorrast, tuua Mareki ellu sisse lootuskiirena Ronja tegelaskuju. Antud juhul seostub vabaduse ning probleemidest pääsemise, ühtaegu ka lootusega eelkõige kajakate hääl, mida kasutasin antud keskkonnas dominandina, see on dominant ka ruumiloojika tõttu. Katus on kõrgemal ning taevale lähemal kui tänav ning liiklusrüü vastavalt kostab kaugemalt. Ka selle stseeni puhul oli tegelikult üsna raske leida sobivaid temaatiliselt haakuvaid ning üheseltmõistetavaid sümboleid. Põhjus seisnes peamiselt selles, et sobivad helimärgid, mida kaalusin kasutada,

osutusid liialt musikaalseteks, ruumiloogikas oleks see osutunud minu hinnangul konfliktseks võtteks ning ei oleks mõjunud eelkõige piisavalt loomuliku lahendusena.

Vaala all:

Kaugusest kostev liiklusrüü, öökulli huikamine, tuule kohin,

Vormiliselt tasandil edastavad need helimärgid ühtaegu distantse muust maailmast ning linnamelust (lavastaja ettepanek) kui öist ajaraami. Vormiliselt annavad need märgid tervikuna edasi ka (kerge kaja tõttu) tegevuspaiga toimumist mõne silla all või taolises kohas.

Sisulisel tasandil oli eesmärgiks väljendada taaskohtumise rõõmu, mis valitseb Mareki ja Ronja vahel. Samal ajal mitte liiga ülevoolavalt, kuna stseenidünaamika on väga liikuv. Ronja on kord ärevil, kord rahulik ning lepib olukorraga. Sisulist tasandit toetavaid sümboleid oli otsuste märkidena jällegi keeruline leida. Lisasin keskkonnale teatud muusikalist elementi, mille valmistasin kõlama madalates sageduspiirkondades. Heliefekt mõjub eeskätt foonina, kuid on dünaamiline ning liikuv andes seega stseeni dünaamikale ning tegelaste vahelduvale energiatasemele. Kuna stseenis valitsev tervikmeeleolu oli samuti muutlik (lisaks Ronja muutlikusele), jätsin otsad ka helikujunduses pisut lahtisemateks kui mujal ning lõin minimalistlikuma ning musikaalsema helitausta (vähem keskkonnaheliseid ning rohkem eelpool mainitud sünteesitud heliseid, mille eesmärk oli otsesemalt toetada karaktereid ja rollijoonist)

Raudtee:

Liiklusrüü, teetööd, masinad, ehitusplatsil kostuvad hääled, kauguses liikuvad suured masinad või rongid, kaugusest kostvad rongiviled, tuule ulgumine.

Vormilisel tasandil taasesitavad need hääled tervikpildina keskkonda, mis paikneb tööstusrajoonis. Eelistasin kujutada kaubarongiliiklust mitte reisirongiliiklust. Kuna soovisin kujutada rongina pigem vanemat ja mehaanilisemat rongi, valisin kaubarongi. Teine valik oleks olnud modernne elektrirong, mille hääl pole minu hinnangul nii kergesti äratuntav.

Sisulisel tasandil aitas kaubarongi valimine ning tööstuslik ning masinlik atmosfäär väljendada ühest küljest jäikust (Adminn Mareki vastu, Adminn surus oma tahte pidevalt läbi ning sundis Marekit tegema asju, mida Marek kindlasti vabatahtlikult ise poleks teinud). Teisalt aitas talv ajaraamina ära hoida lootuse teket, mis oleks võinud kaasneda kevadlinde muretu siristamisega. Tuul aitas edastada stseeni kõledust ning kaudsema vihjena demonstreerida inimese isoleeritust ning seda, kuidas tihtipeale isegi abivalmiste pereliikmete või sõprade olemasolul peab igatüüks oma probleemidega lõpuks ikkagi ise tegelema.

3.4 Lisanduvad stseenid etenduses, millele lõin helikujunduse

Lisaks helikeskkondadele tuli etenduses luua spetsiaalne helikujundus ka kahele stseenile, mis kujutas Mareki ja Administraatori suhtlust internetis. Telefonitsi suhtlemine Mareki ning Administraatori vahel pidi andma edasi Administraatori võimu ning soovi Marekiga manipuleerida. Samal ajal pidi helikujundus olema ka kasvava pingega ning kandma stseeni läbivat hirmu ning õudu. Emotsioon peegeldus tekstilises pooles (stiliseeritud ekraanitõmmis), mis kuvati seinale.

Kirjeldavalt moodustab stseeni piirid seinale projitseeritud kuva sõnumivestlusest kahe tegelase vahel. Minu ülesandeks on helindada eraldi kõik elemendid (sõnumi kirjutamine, sõnumi saatmine ja sõnumi vastuvõtmine), mis sõnumivestluse moodustavad. Sõnumi saatmine ja kirjutamine on Mareki tegevused, sõnumi saabumine on seotud otseselt Adminniga. Kõik heliefektid lõin analoogsete ning digitaalsete süntesaatoritega, et saavutada modernselt ning tehnokraatlikult kõlavat tulemust. Mareki ja Administraatori erisus (mis põhjendab omakorda heliliste vahenditega selle sama erisuse rõhutamist) tuleneb kirjastiilist, mida kumbki tegelane kasutab. Marek kirjutab lohakalt ning ei kasuta kirjavahemärke, samal ajal on Administraatori keelekasutus korrektne. Korrektne keelekasutus viitab kõrgele intelligentsile ning haridusele, mis näidendi kontekstis annab eeldused osava manipulaatori kuvandile. Tuginedes käsikirjale ning keelekasutusele soovisin Administraatori tegelaskuju puhul rõhutada tema muutlikku ning väga dünaamilist (ettearvamatut) olemust. Soovisin rõhutada Administraatorit inimesena, kes oma keskmisest kõrgemat tarkust kurjasti ära kasutab. Administraator kehastab intelligentset kurjust, kes oma ohvritega manipuleerib ning neid psühholoogiliste jõuvõtete ning manipulatsiooniga piinab ja hukatusse viib. Seda muljet rõhutasin tasapisi muutuvate helidega, mis kostusid alati, kui Administraator Marekile sõnumi saatis, need helid olid alati erinevad, rõhutades Administraatori võimet üllatada ning ennetada, hoida oma ohvrit teadmatuses. Helide eesmärk oli ka viidata tema võimele mõelda oma käike ette. Mareki saadetud sõnumite hääl oli alati täpselt ühesugune. Nii õnnestus tuua selgemalt välja nende kahe tegelase suured erinevused ning Administraatori jõupositsioon Mareki suhtes. Lisasin Mareki saadetavate helide sisse tonaalses mõttes pigem harmoonilisust ja Administraatori omadesse pigem kaost ning kakofooniat. Sõnumi trükkimise helis püüdsin eeskätt lähtuda sellest, et see oleks äratuntav, võtsin eeskuju IOS trükkimishelidest, mis meenutavad natuke klaviatuuri ning natuke trükimasinat, seostudes masinkirjutamise ning masina abil kirjutamisega.

4. Kokkuvõte ja refleksioon tehtud praktilisele tööle

Käesolev peatükk hindab kriitiliselt tehtud tööd ning moodustab magistriprojekti kokkuvõtte. Selle peatüki eesmärk on sõnastada projekti jooksul õppetunnid, kogemused ning katsumused, millega kokku puutusin. Peatüki keskmeks on hinnata kriitiliselt kogu protsessi ning sellega seonduvat. Peatüki struktuur lähtub projekti struktuurist: esiteks hindab projekti enda valmimise protsessi, teiseks selle tulemust, kolmanda osa peatükist moodustabki detailsem sissevaade edasisteks sammudeks ning tööks valdkonnas. Olgu mainitud, et antud magistriprojekt on visioon sellest, milline oleks võinud olla etenduse „#kaotamindära“ helikujundus terviklahendusena. Sellisena see helikujundus korralduslikel põhjustel ei realiseerunud.

4.1 Projekti etapid

Projektieelne aeg oli täidetud peamiselt teaduslike artiklite ning heli ja helikeskkondade loomist tutvustava kirjanduse lugemisega. Kuna hindasin oma tehnilisi oskusi helitöötluses ning heliloomes juba piisavalt küpseteks, täiendasin ennast eelkõige selles, mis puudutas helikeskkondade ning helikujunduse akadeemilisemat ning kontseptuaalsemat käsitlust. Hetkest, mil otsustasin, et minu projekt tegeleb helidega ning opereerib peamiselt kuuldavas sfääris, tuligi esiteks teha kriitiline hinnang enda oskustele ning teadmistele, mis projekti edukaks läbiviimiseks vajalikuks võivad osutuda. Tundsin, et projekti läbiviimiseks vajalikud tehnilised oskused ning vahendid on mul olemas ning kättesaadavad: valdasin juba enne projekti alustamist standardlahendusi helitöötluses, olin tuttav tarkvara ning riistavaraga ning omasin ligipääsu erinevatele instrumentidele, mida projektis rakendada sain. Seega puudujääk oli vaid lugemuses ning väheses ülevaates akadeemilises ringkonnas tehtud töödest ning uurimustest. Selle projekti raames soovisingi peamiselt luua tugevama sideme tehnilise teostuse ning semiootilise modelleerimise vahele. Projekti suurim kasu minu jaoks paistis algusest saadik olevat võimaluses astuda esiteks välja impulsiivsest loomisprotsessist ning põhjendada kunstiteksti valmimisel tehtavaid valikuid teaduslikele semiootilistele teooriatele tuginedes.

Teiseks kasulikuks tulemuseks paistis olevat võimalus kasutada reaalselt probleemülesannet lavastuses „#kaotamindära“. Leian tagantjärele, et oleks olnud palju keerulisem ning ka elukaugem proovida luua hüpoteetilist helikujundust ilma reaalse väljundita, sest sellisel juhul oleks pidanud paljuski ise ette kujutama, koostöö lavastusega aga näitas mulle ära paljud probleemkohad ning õpetas neile lahendusi leidma.

Esimene hüpotees, millele projekti kaudu kinnitust või ümberlukkamist otsisin, oli, et kunst valmib üsna tihti kõhutundele ning kogemusele tuginedes. Teine hüpotees tugines väitel, et puudu on helikujunduse loomist hõlbustav teoreetiline tööriistakast, mis rakendaks semiootilisi teooriaid praktilise probleemülesande lahenduse leidmisel. Valikuid kunstiteksti valmimise protsessis on tihti keeruline sõnastada ning need tuginevad tihti kas vaistul või eeskujudel. Lootsin, et see projekt annab mulle eelise, kuna õpetab rakendama semiootilisi vahendeid kunstiteksti (helikujunduslik tekst) loomisel, õpetab neid valikuid meeskonnas (autor, lavastaja, valgus- ja videokunstnikud jpt) adekvaatselt kommunikeerima nii, et projektist (antud juhul lavastusest) tekiks selle erinevate kihtide koostoimel suhestatud ja läbimõeldud tervik.

Projekti eelne aeg oli üsna stressirohke, kõige raskem oli leida koostööpartnereid. Olles piiritlenud projekti: soov ja plaan oli luua reaalsele objektile helikujundus (enne projekti algust polnud ma langetanud valikut teatrietenduse kasuks, sest nii säilis võimalikult palju võimalusi valida erinevate tekstide vahel, mida helikujundusega rikastada), tundsin, et selle objekti leidmine võibki osutuda kõige raskemaks osaks projekti valmimisel, kuna mul puudusid kontaktid ning tutvused, mis olukorda oleksid võinud hõlbustada. Nagu selgus, on äärmiselt vajalik teatav sotsiaalne võrgustik, et saada võimalus koostööks. Kõrge motivatsiooniga midagi teha soovival uustulnukal nagu ma olen pole lihtne leida koostööpartnereid ning võita usaldust. Lavastus nagu ka muu kunstiline tekst nõuab siiski professionaalsust ning seda tuleb ka kuidagi demonstreerida, sest ilma kindluseta, et inimene on võimeline edastama ja valmistama seda, mida ta väidab, ei lase lihtsalt ükski otsustaja/looja (kunstnik, lavastaja jne) oma tööle ligi. See on loomulik ning iseenesest mõistetav fakt, usun, et toimiksin lavastajana täpselt samamoodi.

Projekti valmimise aeg jagunes intensiivsemateks töösükliteks, millest proportsionaalselt moodustas proovide külastamine ning lavastajaga vestelmine vaid väga väikese osa. Enamus ajast kulus ikkagi studios helikeskkondi luues ning lavastaja poolt antud täpsustuste sisse viimises. Projekti valmimisel osutus kõige raskemaks konsensuse ja ühisosa leidmine mitme osapoole vahel. Kõige tähtsam oli lavastaja nägemus ning visioon, mille ümber tuli ehitada ka helikujundus. Kuna ma külastasin vaid neid proove, kus tegeleti terviklavastuse läbimängu ning struktuuriga, põhines minu tõlgendus ning sellele tuginev analüüs lavastusest nende proovide ning käsikirja põhjal. Lisaks olid muidugi lavastaja kommentaarid ning täiendused üksikute stseenide kohta. Külastasin proove valikuliselt, kuna need toimusid Tallinnas ning iseenesestmõistetavatel põhjustel polnud mul võimalik viibida terve lavastuse valmimisel

vaatlejana kõrval. Planeerisin proovide külastused nii, et mul oleks ülevaade lavastusest, stseenide pikkustest, dünaamikast laval ning näitlejatööst stseeniti. Ajastasin oma külastused nii, et neid oleks piisavalt palju. Tagasi vaadates tunnen, et proovide külastamine oleks aidanud rohkem kaasa lavastusse sisseelamisel, tunnen, et lõplik lavastus jäi minust siiski üsna kaugeks, peamiselt distantsi tõttu minu ning kogu ülejäänud trupi vahel. Enamiku helikeskkondi ning helindatud stseene vahendasin üle interneti, ka jooksvad täpsustused ning täiendused jõudsid minuni tagasi üle interneti. Suhtlus üle interneti on asi, mida ma järgmiste projektide puhul soovin kindlasti vältida, kuna mõttearendusprotsess on palju lihtsam ja sujuvam vahetu kontakti puhul, lisaks on paranduste sisseviimisel võimalik kohe kuulda tulemust, seega kulub kõikidel osapooltel vähem aega. Mõtlen, et kui oleks olnud võimalik koos lavastajaga studios istuda ning erinevaid helisid proovida ja katsetada, oleks lõpptulemus tulnud kindlasti kõikide osapoolte arust parem. Teiseks tundsin pidevalt, kuidas lavastajal on keeruline kujutada ette tulemust, ilma seda kohe kuulmata ning seetõttu oleks olnud ka tema jaoks lihtsam, kui oleksime istunud ja katsetanud keskkonnad paika vähemalt vundamendi tasemel siiski koos. Kõikide osapoolte ajakokkuvõid oleks samuti olnud suur, kuna poleks tulnud juba valmis kekskondi nii palju ümber teha.

Projekti lõppfaasis lisandus minu tööle lisaülesandeid. Pidin lisaks keskkondade loomisele helindama ka üksikud videoklipid, mis kujutasid antagonistide ning protagonistide vestlust sotsiaalmeedias. Lõppfaasiks kujunes keskkondade tehniline viimistlemine, et kõik üksikulemendid oleksid kuulda ning balansis, moodustaksid dünaamilise terviku ning vastavad sisulised elemendid moodustaksid dominantsuse teiste elementide üle.

4.2 Edasine ja õppetunnid

Suurimad katsumused olid seotud kahe aspektiga: esiteks kommunikatsiooniga ning teiseks minu enda positsiooni ja rolliga projektis. Kuna kommunikatsiooni toimus tihti ahelas, oli see esiteks aeglane ning teiseks muutus info igas ahelaosas. Tundsin pidevalt, et inimestevaheline kommunikatsioon seadis omad piirangud ka meeskonnatööle. Nii minul kui lavastajal oli tihti raskusi teineteisemõistmisega. Arusaadavuse huvides pidime kumbki vältima erialaspetsiifilisi mõisteid ja kohendama väljendusviisi. On samas täiesti arusaadav, et inimestel, kes tegelevad etenduse juures küllaltki erinevate aspektidega, on asjast erinev nägemus. Selle nägemuse ühtimise tagab ladus suhtlus. Suhtlus ja pidev ühenduse hoidmine tagab ka kokkulepetest kinnipidamise ning selle, et lavastus jõuaks planeeritud ajaks lavale ning oleks tehnilise poole pealt valmis ning viimistletud. Lavastuse kontekstis oli katsumuseks ka oma rolli ning

kindlate tööülesannete määratlemine, et tööd planeerida. Sammuna jäi vahele hetk, mil maha istuda ja täpselt selgeks rääkida need asjad ja tulemused, mida ja kuna minult täpselt oodatakse. Katsumuseks oli ka oma rolli mõtestamine lavastuse loomisprotsessis. Mulle tundus projekti alustades, et minu töö on pigem olla kunstnik, järgida lavastaja visiooni ning seda oma meediumiga komplementeerida. Reaalsuses oli helikujunduse loomine lavastusele pigem reeglite järgi loodav käsitöö, antud lavastuse juures oli lavastajal väga kindel visioon, mida ta kuulda soovis ning selle täitmisel ei jäänud isiklikuks eneseväljenduseks kuigivõrd palju ruumi üle. Selline olukord seadis omad piirangud meetodika rakendamisele keskkondade loomisel, sundides mind tahes-tahtmata nii jätma välja kui painutama meetodikat juba loodud keskkondade ümber ning tegema mööndusi selle rakendustes. Antud projekt ongi mõnes mõttes üks suur kompromiss, sest loodavate keskkondade juures ei realiseeru väljatöötatud meetodika täielikult, pigem moodustab nende vundamendi.

Olen samas täiesti rahul oma positsiooniga lavastuses, kuna see oli siiski minu esimene projekt antud valdkonnas ning ausalt ja objektiivselt ei usu, et ma oleksin muul moel defineeritud rolliga paremini hakkama saanud. Töö meeskonnas oli heaks kogemuseks, kuna tõi keskele kokku ootused ja reaalsuse. Projekt õpetas mulle tegema mööndusi, olema paindlikum töövõtetes ja vahendites ning seda, et isiklikust eneseväljendusest on palju olulisem tervikpilt ning töötav meediumiteülene lahendus. Püstitatud hüpotees impulsiivsest loomingust sai minu jaoks kinnitust tööprotsessi kõrvalt jälgides. Teine hüpotees sai samuti kinnitust: etenduse jaoks loodavate helikeskkondade valmistamiseks puudub tööriistakast, selle töötasin antud projekti valmimisel välja. Tegemist on võttestiku ning analüütiliseks mõttetöökõks vajalike mudelitega, mis hõlbustavad eeltööd ning parandavad lõpptulemuse kvaliteeti. Kinnitust leidis fakt, et tööriistakast hõlbustab tööd ning muudab selle sujuvamaks ning lihtsamaks, õpetab küsima õigeid ja konstruktiivseid küsimusi, millele kas või ise vastates on edasiliikumine kiirem ja valutum. Üpris selge on fakt, et ainult tööriistakast ei tee tööd ära, kogemus valdkonnas on hädavajalik, kuna aitab vältida minevikus tehtud vigu ning aitab lahendada probleeme uutel viisidel.

Vaadates tagasi projektile, leian, et suurim probleemkoht, kus saaksin lihtsate paranduste abil palju paremaid koondtulemusi saavutada, on kommunikatsioon ning meeskonnatöö. Ajakasutus on samuti koht, mis vajaks parendamist. Projekti läbiviimine osutus lõppude lõpuks edukaks, kuigi näidendile valminud helikeskkonnad korralduslikel põhjustel sellisel kujul lavale ei jõudnud. Projekti vältel õnnestus mul rakendada kontseptuaalseid ja teoreetilisemaid semiootiliseid teooriaid väga praktilise väljundiga ning kasutada efektiivselt

ära aastatepikkuse õpingu jooksul omandatud analüüsiviise. Luues helikujundust etendusele „#kaotamindära“, tundsin läbivalt selle valdkonnaga aina tugevnevat sidet ning kasvavat soovi tegevust helisemiootika praktiseerimisel jätkata.

Tagasi vaadates leian, et iga etapp projekti valmimise juures oli nauditav ning arendav. Objektiivselt hinnates leian, et rakendusi helisemiootika (kui alamdistsipliini, mis ühendab omavahel semiootika teoreetilise raamistiku ning helitehnoloogia rakendusliku poole) praktiseerimiseks on laialdaselt, eriti tänapäeval, kui tehnoloogia areng ning multimeedia levimine erinevatesse kunstivormidesse on suurem kui eales varem.

Antud magistrip projekti üheks eesmärgiks oli demonstreerida ka akustiliste vahendite võimekust kommuniqueerimaks kompleksseid sõnumeid nagu stseenis valitsev meeleolu või etenduse tervikmeeleolu ning komplementeerimaks mistahes muud meediavormi või teksti (antud juhul lavastus). See eesmärk ka saavutati. Helid on visuaalse info kõrval piisavalt tugevad, et neid efektiivselt kasutades luua rikkalikum ning detailsem terviktekst ükskõik missugusest algtekstist (nagu seda on näiteks etendus, ekspositsioon ning film).

Viies projekti läbi sain ka tõestuse selle kohta, et loodud metodoloogiat on võimalik kohandada mistahes muude meediavormide heliliseks kujundamiseks, kuna tööprotsess helikujunduse taga jääb samaks, muutub lihtsalt alustekst. Loodud semiootiline tööriistakast ei funktsioneerigi mitte mingil juhul õpikuna, lahendina mistahes olukordadele. Pigem on tegemist abivahendiga, millega lahendada sarnaseid probleeme (näiteks erinevad lavastused), see meetodika vajab kehtvat täiendamist ning uuendamist, kuid alusraamistikuna on see minu hinnangul igati pädev, et edasine töö valdkonnas oleks kergem.

Lisad

[Link](#) kõikide helikeskkondade internetis kuulamiseks ja/või allalaadimiseks:

<https://soundcloud.com/rockowsky/sets/kaotamind2ra/s-R0mbR>

Helindatud stseenid

Adminn saadab Marekile sõnumeid - [link](#)

<https://www.youtube.com/watch?v=J4kbQxIdVtM&feature=youtu.be>

Mareki ja Adminni kirjalik vestlus - [link](#), [link](#)

1) <https://www.youtube.com/watch?v=XBSFbWyzXJE&feature=youtu.be>

2) <https://www.youtube.com/watch?v=KKNb66SQC7Q&feature=youtu.be>

Tabel nr 1:

<i>Helimärk</i>	<i>Võimalik tõlgendus</i>	<i>Sarnaselt tõlgendavate inimeste hulk</i>
<i>Koera haukumine</i>	<i>Eksisteerib koer.</i>	<i>Kõik mõtlevad inimesed</i>
	<i>Tõu poolest on tegemist corgiga.</i>	<i>Ainult need inimesed, kes oskavad eristada koerte tõuge</i>
	<i>Haukumine kõlab täpselt samamoodi nagu hele corgi, kes oli mu sõbrataril.</i>	<i>Ainult need inimesed, kelle sõbrataril oli hele corgi.</i>
	<i>Tegemist on sellise haukumisega, mis mind alati esimese asjana rõõmustas, kui sõbratari küllastasin.</i>	<i>Ainult sellised inimesed, keda haukumine rõõmustas, kui nad oma sõbratari küllastasid.</i>
	<i>Jne</i>	<i>Jne</i>

Tabel nr 2:

<i>Tähistaja</i>	<i>Heliline üksikmärk</i>	<i>Tuule vihin</i>	<i>Õökulli huikamine</i>
<i>Tähistatav</i>	<i>Ruumiline/ajaline omadus</i>	<i>Kõrgus</i>	<i>Õö</i>

Tabel nr 3:

<i>Saatja</i>	<i>Sõnum</i>	<i>Saaja</i>
<i>Autor</i>	<i>Inimese üksindus</i>	<i>Publik</i>
<i>Lavastaja</i>	<i>Vahend</i>	<i>Lugeja</i>
<i>Näitekirjanik</i>	<i>Helikeskkond</i>	

Tabel nr 4:

	<i>Tegevus</i>	<i>Tulemus</i>	<i>Näide tegevusest</i>	<i>Näide tulemusest</i>
<i>Vormiline analüüs</i>	<i>Tuvastab tegevuskoha. Vastavalt etenduse tekstile või lavastaja märkustele toetudes piiritleb helikeskkonna kujuteldava ruumina.</i>	<i>Dekonstrueerides mõnda analoogset keskkonda, loob helimärkide hulga, mis kajastab soovitud tegevuskohta ja aega.</i>	<i>Vastavalt käsikirjale tuvastan, et tegevus toimub Karli kodus.</i>	<i>Kombineerides omavahel helimärke, mis võiksid leiduda analoogses (päris majapidamises) keskkonnas loon taustafooni, mis esitab tegevuskohta ja aega.</i>
<i>Sisuline analüüs</i>	<i>Tuvastab stseeni meeleolu. Vastavalt käsikirja ja selles leiduvate koodide tõlgendamisele ning lavastaja märkmetele ilmneb stseeni loovad</i>	<i>Võimalusel integreerib soovitud temaatikat edastavad helimärgid, kui tugevaid sümboloid ei</i>	<i>Vastavalt käsikirjale tuvastan, et stseeni sündmustikus valitsev temaatika on oht, et pettus</i>	<i>Lisan loodud taustafoonile sinna reaalsuses võib-olla mittekuuluvaid ja haakuvaid helimärke, mis sümbolitena</i>

	<i>tähendusdominandid (ehk ühisosa, mille alla koondub tähendusväli).</i>	<i>õnnestu leida, või lavastaja ei soovi neid kasutada, aitab valida mõne eristuvama (sobivaima) vormilise poole moodustavate üksikmärkide hulgast.</i>	<i>tuleb välja.</i>	<i>edastaksid võimalikult hästi soovitud temaatikat. (antud juhul näiteks kella tiksumine)⁵⁵</i>
--	---	---	---------------------	---

⁵⁵ Paljudel juhtudel osutus lisasümbolite leidmine keerukamaks, kui algul võis arvata. Olukordades, kui lavastaja ei soovinud konkreetset ja eristuvat helilist sümbolit kasutada või mul ei õnnestunud seda leida, aitas sisuline analüüs panna paika taustafooni moodustavate üksikelementide vahelise dünaamika. Sisuline analüüs aitas sellisel juhul valida sümboolse helimärgi, mis edastaks tähendusdominanti kõige paremini, vormilist poolt moodustavate üksikelementide seast. Sisuline analüüs protsess aitas seega tihti komponeerida terviklikuma keskkonna ning moodustada selle mõnest sobivamast elemendist tähendusliku dominandi.

Kasutatud kirjandus

- Chion, Michel 2012. the three listening modes. Sound Studies Reader pp 48 - 54. Abington – Routledge.
- Chion Michel 1990. Audio Vision sound on Screen. New York - Columbia university press. pp 24 - 34
- Eco Umberto 1979. the Role of the Reader Explorations in the Semiotics of Tartu. Bloomington - Indiana university press.
- Farina, Almo; Pieretti, Nadia 2014. from umwelt to soundtope: an epistemological essay on cognitive ecology. Biosemiotics 7:1 pp 1 - 10.
- Farina, Almo ; Pieretti, Nadia 2014. acoustic codes in action in a soundscape context. Biosemiotics 7 pp 321 - 328.
- Fischer-Lichte, Erika 1992. The Semiotics of Theater. Bloomington - Indiana University Press.
- Jakobson, Roman 1964. on visual and auditory signs. Phonetica 11 pp 216 - 220
- Kaye, Deena ; Lebrecht, James 2009. Sound and Music for Theatre the Art and Technique of Design. Abington - Focal press
- Krause, Bernie 2008. anatomy of soundscape: evolving perspective. Journal of the Audio Engineering Society 56 (1/2) pp 73 - 80.
- Kull, Kalevi *et al.* 2018. Semiootika. Toimetajad Salupere, Silvi; Kull, Kalevi. Tartu - Tartu Ülikooli kirjastus.
- Morris, Charles 1971. Writings on the General Theory of Signs. Paris - Mouton & Co. N. V., publishers.
- Nöth, Winfried 1985. Handbook of Semiotics. Bloomington - Indiana university press
- Pijanowski, Bryan C. *et al* 2011. what is soundscape ecology? an introduction and overview of an emerging new science. Landscape Ecology 26 : 9 pp. 1213 - 1232.
- Reybrouck, Mark 2006. music cognition and the bodily approach: musical instruments as tools for musical semantics. Contemporary Music Review 25 pp. 59 - 68.
- Seaward, Matthew Ronnie 2015. urban soundscapes as narrative: intentions and interpretations of field recordings. Journal of Radio & Audio Media 22 : 2 pp. 299 - 303.
- Sonnenschein, David 2011. sound spheres – a psychoacoustic model. The New Soundtrack vol 1 : 1 pp 13 - 27.
- Valle, Andrea 2015. towards a semiotics of the audible. Signata 6 pp. 65 - 89.

Westerkamp, Hildegard 2002. linking soundscape composition and acoustic ecology. Organised Sound 7 pp 51 - 56.

Wierzbicki, James 2016. sound effects/sound affects: meaningful noise in cinema. Palgrave Handbook of Sound Design and Music in Screen Media. London - Palgrave Macmillan

Täiendavaks lugemiseks

Ahlner, Felix and Zlatev, Jordan 2010. cross-modal iconicity: a cognitive semiotic approach to sound symbolism. Sign Systems Studies vol 38/1/4 pp 298 - 348.

Arning Chris, Gordon Alex 2006. Sonic Semiotics The role of music in marketing communications. Congress.

Barreiro, Daniel L 2010. sonic image and acousmatic listening. Organised Sound vol 15/1 pp 35 - 42.

Bllouli Khalid, Bennett Gregg 2012. creating a sonic identity for the university of houston. Sport Marketing Quarterly 21 pp 56 - 63.

Bruhn, Siglind 2008. Sonic Transformations of Literary Texts: From Program Music to Musical Ekphrasis. Pendragon press. New York – Hillsdale.

Cuskley, Christine and Kirby, Simon 2013. synesthesia, cross-modality, and language evolution. Oxford Handbook of Synesthesia. Oxford – Oxford University Press.

Cumming Naomi 2000. The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification. Bloomington - Indiana university press.

Daly Ian *et al* 2015. music-induced emotions can be predicted from a combination of brain activity and acoustic features. Brain and Cognition 101 pp 1 - 11.

Faudree Paja 2012. music, language, and texts: sound and semiotic ethnography. Annual. Rev. Anthropol. 41 pp 519 - 36.

Farina Almo, Pieretti Nadia 2014. from umwelt to soundtope: an epistemological essay on cognitive ecology. Biosemiotics 7/1 pp 1 - 10.

Farina Almo, Piereti Nadia 2014. acoustic codes in action in a soundscape context. Biosemiotics 7 pp 321 - 328.

Fowler Michael D 2012. soundscape as a design strategy for landscape architectural praxis. Design Studies Vol 3/1 pp 111 - 128.

Forceville Charles, Aparisi Eduardo Urios 2009. Multimodal Metaphor. Berlin – Mouton de Gruyter.

Field, Ambrose 2000. simulation and reality: the new sonic objects. Music, Electronic Media and Culture. London - Routledge pp 36 - 55.

Giordano L Bruno, McDonnell John, McAdams Stephen 2010. hearing living symbols and nonliving icons: category specificities in the cognitive processing of environmental sounds. *Brain and Cognition* 73/1 pp 7 - 19.

Hamman, Michael 1999. from symbol to semiotic: representation, signification, and the composition of music interaction. *Journal of new music research* vol 28/2 pp 90 - 104.

Ivanic, Roz and Camps, David 2001. i am how i sound: voice as self-representation in L2 writing. *Journal of Second Language Writing* vol 10/1 pp 3 - 33.

Jablonska Joanna, Leszcynska Elzbieta, Tarczewski Romuald 2015. sound and architecture – mutual influence. *Energy Procedia* vol 78 pp 31 - 36.

Jekosch Ute 2005. assigning meaning to sounds – semiotics in the context of product-sound design. *Communication Acoustics*. Berlin - Springer pp 193 - 221.

Kang Jian, *et al.* 2016. ten questions on the soundscapes of the built environment. *Building and Environment*. Vol 108/1 pp 284 - 294.

Kull Kalevi 2010. ecosystems are made of semiotic bonds: consortia, umwelten, biophony and ecological codes. *Biosemiotics* vol 3 pp 347 - 357.

Kress Gunther, Leeuwen Theo van. 1996. Reading images. *Grammar of Visual Design*. London - Routledge.

Liu Jiang, Kang Jian 2015. soundscape design in city parks: exploring the relationships between soundscape composition parameters and physical and psychoacoustic parameters. *Journal of Environmental Engineering and Landscape Management* vol 23/2 pp 102 - 112.

Merer Adrien, Ystad Solvi, *et al* 2008. semiotics of sounds evoking motions: categorization and acoustic features. computer music modeling and retrieval. *Sense of Sounds*. Berlin – Springer pp 139-158

Moore Paul 2000. from the semiotics of sight to the semiotics of sound. *Journal of Media Practice*, 1/3 pp 148 - 156

Newton Michael Alex 2015. semiotics of music, semiotics of sound, and Film: toward a theory of acousticons. The University of Texas at Austin.

Nordahl Rolf 2010. evaluating environmental sounds from a presence perspective for virtual reality applications. *EURASIP Journal on Audio, Speech, and Music Processing* Vol 2010

Nielbo Frederik, Hjorktjaer Jens. A perceptual study on dynamical form in music. *Journal of the Acoustical Society of America* vol 90/6 pp 3036 - 3049

Pijanowski C. Bryan *et al* 2011. soundscape ecology: the science of sound in the landscape. *BioScience* Vol 61/3 pp 203 - 216

Reybrouck Mark 2012. musical sense-making and the concept of affordance: an ecosemiotic and experiential approach. *Biosemiotics* 5 pp 391 - 409.

Reybrouck Mark 2014. music as environment: an ecological and biosemiotic approach.
Behav. Sci. Pp 51 - 26.

Schwarz, David 1993. listening subjects: semiotics, psychoanalysis, and the music of John
Adams and Steve Reich. Perspectives of New Music vol 31/2 pp 24 - 56.

Schafer Murray R. 1993. The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the
World. Vermont - Inner traditions

Seaward Ronnie Matthew 2015. urban soundscapes as narrative: intentions and
interpretations of field recordings. Journal of Radio & Audio Media vol 22/2 pp 299 - 303