

Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia

Karl Saks

Heli kujundamise praktika postdramaatilises teatris

Töö doktorikraadi taotlemiseks

Juhendajad: Jaak Tomberg, PhD (Tartu Ülikool)

prof. emer. Jaan Ross

Tallinn 2026

Abstrakt

Uurimistöö „Heli kujundamise praktika postdramaatilises teatris” („Sound Design Practice in Postdramatic Theatre”) on osa doktoriõppe loovuurimuslikust projektist. Uurimistöö eesmärk on uurida heli kujundamise võimalusi ja toimimist postdramaatilises teatris ning analüüsida nende mõju lavastusprotsessi ja -struktuuri kujunemisele. Töö keskmes on heli määratlemine aktiivse dramaturgilise komponendina postdramaatilise teatri kontekstis, kus heli toimib argumendi, tähistaja, provokatsiooni, koodi ning ajalise tegurina. Sellest lähtuvalt käsitleb uurimus kolme põhilist küsimust: (1) kuidas saab heli kujundada lavastusprotsessi ja -struktuuri postdramaatilises teatris; (2) milles seisnevad reaalajas juhitava ja eelnevalt komponeeritud heli dramaturgilised erinevused; (3) kuidas analüüsida auralise ja visuaalse informatsiooni suhet lavastusprotsessis ja -struktuuris.

Metodoloogiliselt tugineb uurimus järgmistele kvalitatiivsetele meetoditele: kirjalikule refleksioonile ja praktikapõhisele uurimistegevusele. Nende loominguliste projektide analüüsimisel, kus autor on töötanud helikujundajana teiste autorite lavastustes, kasutatakse vaatlust ja kirjeldavat võrdlust. Täiendavalt rakendatakse kirjelduslikke töövõtteid, sealhulgas ekfraasi, mis aitab täpsustada heli ja visuaalsete kujundite omavahelist toimimist ning nende dramaturgilist positsiooni. Lähenemine tugineb arusaamale, et auralise ja visuaalsete elementide mõtestamine nõuab nii analüütilist kui ka kehalist, situatiivset ja kompositsioonilist mõtlemist.

Olulisemad allikad töös on David Roesneri „Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making” (2014), mis käsitleb muusikalisust teatris; Lynne Kendrick ja David Roesneri koostatud artiklikogumik „Theatre Noise” (2011), Ross Browni „Sound Effect: The Theatre We Hear” (2020) ning Lynne Kendrick „Theatre Aurality” (2017), mis toetavad kuulmise ja kuulamise fenomenide kaardistamist teatri kontekstis. Ekfraasi teoreetilisel käsitlemisel tuginetakse Claus Clüveri, Gabriele Rippli, Silvia Kurri ja Ruth Webbi uurimustele.

Sisukord

1. Sissejuhatus	5
1.1 Autoripositsioon ja põhiprobleemid	5
1.2 Uurimistöö eesmärk ja uurimisküsimused, meetodid, etapid ja ülesehitus	9
1.3 Põhimõisted	16
2. Retrospektiiv (2010–2020)	20
2.1 „Tšuid” ja „The Drone of Monk Nestor”	20
2.2 „Seisund ja disain”	23
2.3 „Planet Alexithymia”	25
2.4 Kokkuvõte: helikujunduse praktikate areng ja kasutusvõimalused	28
3. Teoreetiline kontekst	30
3.1 Kuulmine ja kuulamine	30
3.1.1 <i>Theātron vs. Auditorium</i>	31
3.1.2 Audiovisuaalne litaania	33
3.2 Kuulamise fenomenoloogia	36
3.2.1 Auraalsus	36
3.2.2 Immersioon	39
3.2.3 Kaasatus ja häiritus	42
3.3 Muusikalisus	44
3.3.1 Muusikalisus kui mudel, meetod ja metafoor	45
3.3.2 Muusikalisus Adolphe Appia teorias ja praktikas	48
3.3.3 Muusikalisus Antonin Artaud’ teorias ja praktikas	49
3.4 Kokkuvõte	52
4. „traps”	53
4.1 Lavastuse kontekst	53
4.2 Lavastuse kirjeldus	56
4.3 Tööprotsess ja helikujundus	59
4.4 Kokkuvõte	67
5. „Ma jään kaevu \ juurde igavesti jooma”	69
5.1 Lavastuse kontekst	69
5.2 Lavastuse kirjeldus	73
5.3 Tööprotsess ja helikujundus	77
5.4 Kokkuvõte	84
6. „Schema”	86
6.1 Kontseptuaalne raamistik	86
6.2 Lavastuse kirjeldus	92
6.3 Kollektiiv ja prooviprotsess	104
6.4 Kokkuvõte	108
7. Järeldused	110
8. Kokkuvõte	117

Kirjandus	123
Veebimaterjalid	126
Loometööd	129
Summary	130
Tänuõnad	136
Lisad	137
Lisa 1. Lavastuse „traps” laiendatud kirjeldus	137
Lisa 2. Autoetnograafiline kirjeldus: „väljaspool”, „hüperreaalsus” ja „seespool”	143
Lisa 3. Tiziani maali „Europe röövimine” ekfraatiline kirjeldus	145
Lisa 4. <i>Trompe-l’œil</i> kirjeldus	147
Lisa 5. Skeemide avaldumine kujuteldavas muuseumisituatsioonis	148

1. Sissejuhatus

1.1 Autoripositsioon ja põhiprobleemid

Kirjutan käesolevat uurimistööd isiklikust lähtepunktist, milles põimuvad helikujundaja, lavastaja-koreograafi, tantsija ja etenduskunstide pedagoogi praktikad. Püüan asetada need konkreetsed praktilised kogemused laiemasse teoreetilisse arutellu, luua silla heli kujundamise ja teatri uurimise vahel ning mõtestada neid postdramaatilise teatri vormiliste eripärade kontekstis.

2004. aastal alustasin ühtaegu tantsukunsti õpinguid Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemias ja iseseisvat heli komponeerimise katsetamist. Minu lavastajakäekirja arengut mõjutas algselt eelkõige heli ja liikumise samaaegne praktiseerimine – helilooming ja kuulamine moodustasid liikumispraktikat ettevalmistava aluse, samas kui liikumine kujundas heliloomingulisi katsetusi. Esimeste soololavastuste „Tšuur”¹ ja „The Drone of Monk Nestor”² puhul ühendas heli ja liikumist subjektiivne ja abstraktne lähtekujund – mentaalne kujutluspilt (käsitlen neid lähemalt 2. peatükis „Retrospektiiv”).

Järgmine oluline arenguetapp oli magistriõpe aastatel 2015–2017 Eesti Kunstiakadeemias uusmeedia erialal, helikunstnik Raul Kelleri juhendamisel. Õpingute käigus avardus mu seni kitsalt piiritletud heli- ja kehapraktika ning hakkas laiemalt suhestuma helikunsti, kunstiajaloo ja kujutava kunstiga. Installatiivsete vormide ja objektidega katsetamine avas minu jaoks teatri kui laiema märgisüsteemi potentsiaali, kus heli, keha, objektid ja visuaalne ruum toimivad vastasmõjus ning loovad dramaturgilisi tähendusi. Kui alguses oli lähtepunkt füüsiline teater, kus keha oli dramaturgilise kujundi kandja ning heli kujundas otseselt kehalisi seisundeid, siis hiljem taandus keha, et teha ruumi objektidele, lavaruumile ja -kujundusele. Sellega muutus ka helikujunduse roll – füüsilise teatrivormi kõrvale ilmusid installatiivse teatri tunnused. See suundumus joonistus nähtavamalt välja lavastustes „Seisund ja disain”³ ja „Planet Alexithymia”⁴ (lähemalt 2. peatükis „Retrospektiiv”).

¹ Esietendus 11. veebruaril 2010 Kanuti Gildi SAALis. Produktsioon: Sõltumatu Tantsu Lava.

² Esietendus 8. märtsil 2011 Kanuti Gildi SAALis. Produktsioon: Sõltumatu Tantsu Lava.

³ Esietendus 21. oktoobril 2016 Kanuti Gildi SAALis. Dramaturg: Maike Lond. Produktsioon: Kanuti Gildi SAAL.

⁴ Esietendus 1. juulil 2020 Baltoscandal Festivalil. Dramaturg: Maike Lond. Produktsioon: Kanuti Gildi SAAL.

Selleks, et määratleda oma helikujunduslikku lähenemist, pean oluliseks kirjeldada töövahendeid ja materjalitüüpe, mille kaudu mu praktikad on kujunenud. Minu heliloomingu töövahendid ei ole olnud noodikiri, muusikavormi akadeemiline analüüs ega ühegi muusikainstrumendi valdamine, vaid digitaal- ja analoogtehnoloogia abil loodud informatsioon, mis koosneb helilistest ja muusikalistest motiividest. Isikliku heliloomingu kontekstis käsitlen neid laiemalt kuuldeliste komponentidena – helilised motiivid tähistavad fragmente ja salvestisi (*ready sounds*, välisalvestused, hääled, akustiliste objektide kõlad), muusikalised motiivid aga järjepidevamaid vormilisi ja rütmilisi seoseid, mis osutavad muusikalise struktuuri algetele. Nende komponentide vahel liikumine tähendab ühtlasi navigeerimist helimaastike, muusika ja muusikateoste sageli raskesti määratletavate vormiliste suhete vahel. Töökeskkonnaks on olnud muusikatarkvarad Ableton Live, Sound Forge ja Adobe Audition. Heliline materjal on pärinenud nii modulaarsete süntesaatorite ja trummimasinate kaudu tekitatud informatsioonist kui ka akustiliste instrumentide, objektide ja välisalvestuste töötlemisest. Nii varasemate lavastuste kui ka doktoritöö loominguliste projektide helikujundused on valdavalt olnud originaallooming.

Enda etendus kunstide praktikas – nii soololavastuste autori ja helikujundajana kui ka teiste töödes etendaja, dramaturgi ja helikujundajana – on mind intrigeerinud küsimus, kust ja kuidas tekivad helikujunduslikud valikud. Samuti on mind huvitanud, kuidas toimib heliline informatsioon visuaalselt küllastunud teatrivormi sees – nii väljaspoolt vaatleva publiku kui ka seestpoolt kogevate etendajate, lavastajate ja helikujundajate vaatepunktist – ning milliste mõistete ja kontekstide kaudu on võimalik helilise informatsiooni toimimist kirjeldada ja analüüsida.

Helikujunduslikud otsused kujunevad minu kogemuse põhjal sageli teistsugustel ja vahetumatel alustel kui paljud teised lavastuslikud komponendid. Need tähelepanekud pärinevad nii loomingulisest tööst kui ka pedagoogilisest praktikast, kus olen täheldanud, et helilised otsused paiknevad sageli kahe äärmuse vahel: ühelt poolt kujundavad neid varasemad harjumused, kultuurilised kuulamismustrid ja eelhoiakud ning teiselt poolt võivad need sündida äärmiselt intuiitiivselt, esmase kuulamiskogemuse ja emotsiooni pinnalt. Konkreetsete valikute – näiteks heli tämbrilise heleduse või tumeduse määramine, žanrilise või stiililise viite loomine, melodiliste fragmentide kasutamine, helikihtide järjestamine või sobiva tekstuuri leidmine – lähtekoht on sageli just intuiitiivne reaktsioon. Need otsused ei

pruugi tuleneda rangelt sõnastatud dramaturgelistest kaalutlustest, kuid mõjutavad ometi otseselt lavastuse rütmi ja tähendusvälja.

Valikuid kujundab samal ajal ka laiem kultuuriline kuulamisruum – popkultuuri ja tarbimiskultuuriga kaasnevad helieelistused, žanrikoodid ja ootushorisonid, mis aktiveeruvad sageli automaatselt. Need mõjud ei ole iseenesest probleemsed, kuid nende toimimine jääb lavastusprotsessis tihti märkamata või vähem analüüsituks kui visuaalsed, kehalised või dramaturgilised valikud. Just see erinevus – intuiitiivse kuulamisimpulsi ja analüütilise refleksiooni vahekord – on üks helikujundusliku mõtlemise keskseid eripärasid.

Samas kerkib probleemiks helikujundust käsitleva sõnavara piiratus: väljaspool akadeemilise muusikavormi analüüsi puudub piisav terminoloogiline täpsus, mis võimaldaks kirjeldada heli omadusi, selle potentsiaalset fenomenoloogilist mõju kuulajale-vaatajale ning dramaturgilist jõudu teatrikeskkonna kontekstis. Kui tehnilisel tasandil leidub helikujunduse kirjeldamiseks küllaltki kindel sõnavara, siis heli fenomenoloogilise tähenduslikkuse käsitlemisel ilmnevad terminoloogilised kitsaskohad ning oht kalduda esoteerilistesse tõlgendustesse; praktikas piirdub arutelu sageli kas tehniliste parameetrite või üldsõnaliste hinnangutega.

Minu praktikas on see ilmnunud eelkõige lavastusprotsessis, kus helikujundajale antakse sageli ebatäpseid märksõnu, näiteks „rõõmus”, „kurb”, „atmosfääriline” või „vali”. Sarnane ebamäärasus ilmneb ka publiku tagasisides, mis kirjeldab heli mõju emotsionaalsete või hinnanguliste kategooriate kaudu, kuid ei nimeta täpsemalt, kuidas heli dramaturgilist või ruumilist tervikut kujundab. Helikujundaja kaasamine tugineb tihti tema kindlale käekirjale, mis aitab jõuda konkreetsete lahendusteni, kuid nende otsuste kaal ja mõju ei saa sageli sama suurt tähelepanu kui visuaalsed või tegevuslikud motiivid. Just see konflikt – heli vahetu mõju ja selle raskesti kirjeldatav iseloom – on helikujunduse eripära ning ühtlasi põhjus, miks ma seda uurimuses eraldi esile tõstan.

Helikujundaja praktika peamine paradoks seisneb asjaolus, et paljusid helikujunduslikke otsuseid mõjutavad heli-, muusika- ja teatrivormi analüüsi kõrval lavastusprotsessi visuaalsed aspektid: teatriruumi omadused ja geomeetria, lavakujundus, valguspildid, visuaalne ja tekstiline alusmaterjal, publiku positsioneerumine ning esitajate funktsionaalne liikumine. Otsused lähtuvad sageli pigem sellest, mida silm näeb, kui sellest, mida kõrv kuuleb – see osutab ühtaegu inimese tajulise talitluse visuaalsele dominantsile ja teatri ajaloolisele

pärandile, mis mõjutavad ka tänapäevaseid helikujunduspraktikaid. Postdramaatilise teatri areng on seda visuaalikeskset pärandit küll osaliselt dekonstrueerinud, tuues fookusesse teatraalsuse kui heliliste, kehaliste ja ruumiliste elementide võrdsustatud koostoime, ent teatriajalukku juurdunud kalduvus allutada heli visuaalsele loogikale mõjutab kompositsioonilisi otsuseid jätkuvalt. Samas võib just visuaalse keskkonna analüüs kujuneda oluliseks töövahendiks, mis tugevdab helikujundaja autonoomiat ja agentsust.

Väidan, et ruumi geomeetria, lavakujunduse, valguspiltide, publiku paigutuse ning esitajate liikumise visuaalsed omadused sisaldavad potentsiaalset helikujunduse kompositsioonilist struktuuri ja muusikalisust. Need elemendid moodustavad visuaalse terviku, mis on vaadeldav autonoomselt, sõltumata lavastuse ideedest, dramaturgiast või esitajate motiividest. Sellest lähtuvalt on võimalik kehtestada subjektiivne „nullpunkt” – helikompositsiooni lähtekoht –, mis ei arvesta veel lavastaja ideid, tekstilist tähendust, misantstseeni loogikat ega koreograafilisi motiive.

Sellisel juhul tekib küsimus, kuidas analüüsida ja eristada visuaalset informatsiooni olukorras, kus see on kas staatiline, nagu ruumi arhitektuur, lavakujunduse vormid ja valguse üldine paigutus, või kineetilisel aktiivne, nagu esinejate liikumine, valguse muutumine ja objektide ümberpaiknemine. Kuidas saab nii staatiline kui ka liikumises olev visuaalne materjal toimida kompositsioonilise tugipunktina, millele omistada muusikalisi väärtusi – rütmi, dünaamikat, aktsenti või pausilisust?

Eelmainitud paradoksist tuleneb osundamist vajav asjaolu: lavastusprotsessis on levinud tendents allutada muusika ja helikujundus lavastuse visuaalsele ja verbaalsele loogikale, mistõttu helikujunduse roll piirdub sageli olemasoleva materjali illustreerimise ja atmosfääri loomisega. See ajalooliselt juurdunud suundumus on hästi dokumenteeritud, kuid viimaste kümnendite jooksul on kultuuriteoorias ja teatriteaduses toimunud selge auditiivne pööre, mis rõhutab heli ja kuulamise kesksust teatrikogemuses (Sterne 2003; Ovadija 2013; Kendrick 2017; Brown 2020). Siinkohal kerkib esile küsimus helikujundaja positsioonist ja selle olulisusest lavastusprotsessis: kuidas vabastada helikujundus illustratiivse funktsiooni piirangutest ning rakendada selle potentsiaali dramaturgilise agentsuse kandjana? Seetõttu positioneerin end dialoogis visuaalse traditsiooni ja tänapäevaste auditiivsete mõtteviiside nihkega, täpsustades neid lavastuspraktika vaatepunktist.

Uurimuse seisukohalt vajavad tähelepanu kaks erinevat lähenemist helikujunduse loomisele ja rakendamisele lavastusprotsessis ja -struktuuris. Ühelt poolt on tegemist olukorraga, kus helikujundaja on etenduse ajal kohal ja käivitab heliallikaid vastavalt lavalisele situatsioonile, eelnevatele kokkulepetele ja reaalajas tehtavatele improvisatsioonilistele otsustele; teiselt poolt olukorraga, kus helimaterjal on eelnevalt valmis seatud ning selle esitamine ei sõltu helikujundaja kohalolekust. Nende kahe lähenemise vahel on märgatav kvalitatiivne erinevus: esimese puhul saab rääkida helikujundaja performatiivsest kohalolust, teise puhul aga teatavast distantseeritusest lavalise tegevuse suhtes. See tõstatab küsimuse, millisel määral mõjutab helikujundaja kohalolu lavalise kogemuse dramaturgilist tihedust – kuivõrd loob reaalajas toimiv heliline sekkumine elava ja vahetu kohalolu ning kuivõrd muudab eelprogrammeeritud heli lavakogemuse vähem reageerivaks. Eristus helikujundaja kohalolu ja eelprogrammeeritud heli vahel lähtub eelkõige kunstniku tööpraktika analüüsist, mitte publiku tajukogemuse fenomenoloogilisest käsitlest. Reaalajas sekkumine nõuab helikujundajalt otsustusvõimet, reageerimiskiirust ja riskivalmidust, mis kujundavad lavastusprotsessi dünaamikat ja tihedust teisiti kui eelnevalt fikseeritud helimaterjal. Kvalitatiivne erinevus sõltub seega nii sellest, kuidas publik heli tajub, kui ka sellest, kuidas helikujundaja töötab: kas heliline sekkumine sünnib vahetult lavalises olukorras või on see ette määratud ja lavalisest sündmusest kaugemal?

1.2 Uurimistöö eesmärk ja uurimisküsimused, meetodid, etapid ja ülesehitus

Uurimistöö eesmärk on uurida heli kujundamise praktikate võimalusi ja toimimist postdramaatilises teatris ning analüüsida nende mõju lavastusprotsessi ja -struktuuri kujunemisele. Selle kaudu sõnastatakse helikujunduse funktsioon ja käsitus teatris ning pakutakse lavastusprotsessi mõtestamiseks alternatiivseid lähenemisi, milles heli nähakse iseseisva dramaturgilise komponendina, mitte teisi meediume toetava kihina. Heli kaudu saab kujundada nii emotsionaalselt kui ka akustiliselt laetud heli- ja tähendusruume, kus heli toimib argumendi, tähistaja, provokatsiooni, koodi ning ajalise ja ajaloolise viitena. Uurimuses käsitletavaid helikujunduspraktikaid saavad rakendada nii teiste valdkondade kunstipraktikud kui ka etenduskunstide pedagoogid.

Käesolev doktoritöö keskendub helikujundaja ja lavastaja töövaldkondades ilmnevate sarnaste kompositsiooniliste vahendite kaardistamisele ning nende kaudu ühtse

etenduskunstniku loomepraktika kujundamisele. Seda ühist loomepraktikat raamib muusikalisuse kui kompositsioonilise mõtlemise printsiip. Muusikalisust saab käsitleda mitmel viisil – ühelt poolt vormilise ja kompositsioonilise korrana (nagu seda rõhutavad varasemad lavastusteoreetikud, nt Adolphe Appia), teiselt poolt aga afektiivse ja kehalise väljendusena, mis seostub Antonin Artaud' käsitlusega teatrist kui intensiivsest ja laetud kogemusest. Käesolevas töös viitan muusikalisusele kui raamile, mis võimaldab lavastaja ja helikujundaja praktikat mõista ühise printsiibi kaudu: see hõlmab lavastuslike elementide ajalis-ruumiliste ja tajuliste suhete kompositsioonilist organiseerimist. Detailsem Appiale ja Artaud'le tuginev käsitlus avaneb alapeatükis 3.3.

Oluline on rõhutada, et paljud loomeprotsessis kasutatavad helilised komponendid toimivad lavastaja ja helikujundaja töövahenditena ning ei jõua tingimata publikuni. Seetõttu käsitletakse lavastusprotsessi ja lavastusstruktuuri käesolevas uurimuses eraldi. Lavastusprotsess viitab loominguilistele ja praktilistele töötappidele ideest teostuseni, lavastusstruktuur aga lavastuse vormilisele ja sisulisele ülesehitusele.

Teatri põhikomponendid – ruum, lava, valgus, publik ja etendaja – jäävad jätkuvalt olulisele kohale ning toimivad kuuldeliste komponentide kõrval võrdväärselt, moodustades üldise muusikalisuse printsiibi. Tegemist on kriitilise analüüsiga helilise informatsiooni vajalikkusest ja kasutamisest kunstilises tervikus. Visuaalse informatsiooni, keskkonnatingimuste, füüsilisuse, installatiivsuse ja heli funktsiooni ristumispunktid on käesoleva loovuurimuse tuum.

Uurimistöös tegelen nelja peamise tegevusvaldkonnaga:

- **Helikujundaja positsioon ja tööprotsess**

Uurin heli kujundamise praktikaid lavastusprotsessis, keskendudes helikujundaja positsioonile, otsustusloogikale ja töövahenditele ning nende rakendamise võimalustele. Võrdlen reaalses toimivat ja eelnevalt komponeeritud helikujundust, et selgitada, kuidas erinevad töörežiimid kujundavad helikujundaja ülesandeid ja otsustusprotsesse.

- **Kompositsioonilised ja dramaturgilised printsiibid**

Rakendan muusikalisuse printsiipi kompositsioonilise raamistikuna, toetudes Adolphe

Appia, Antonin Artaud' ja David Roesneri käsitlustele. Analüüsin heli dramaturgilisi funktsioone postdramaatilise teatri kontekstis.

- **Kuulamise fenomenoloogia ja kuulamiskogemus**

Analüüsin kuulamise fenomenoloogiat, käsitledes auraalsuse, immersiooni, kaasatuse ja häirituse mõisteid.

- **Auditiivse ja visuaalse informatsiooni suhe teatriruumis**

Uurin, kuidas helilised ja visuaalsed kujundid üksteist täiendavad, pingestavad või häirivad ning kuidas see mõjutab postdramaatilise lavastuse kogemist.

Uurimisküsimused jagunevad kolme kategooriasse lavastaja ja helikujundaja spetsiifikast lähtudes.

- **Esimene küsimus** lähtub nii lavastaja kui ka helikujundaja perspektiivist: kuidas saab heli kujundada postdramaatilise teatri lavastusprotsessi ja -struktuuri?
- **Teine küsimus** lähtub helikujundaja spetsiifikast: millised erinevused ilmnevad reaalses juhitava ja eelnevalt komponeeritud helikujunduse vahel ning kuidas need kujundavad heli positsiooni lavastuse struktuuris?
- **Kolmas küsimus** on üldisem ning hõlmab mõlema tegevusala spetsiifikat: kuidas analüüsida auraalse⁵ ja visuaalse informatsiooni suhet lavastusprotsessis ja -struktuuris?

Uurimismeetodite hulka kuulub kirjalik refleksioon, mis põhineb minu seniste lavastuste käsitlemisel. Nende tööde analüüs võimaldab sõnastada loomingulist praktikat, mida saan rakendada doktoritöö loomingulistes projektides. Kirjalik eneseanalüüs aitab mul formuleerida kunstiliste motiivide ja praktikate olemust, millest lavastuslikud ja helikujunduslikud otsused on lähtunud. Kirjalik refleksioon loob seega uurimuse tagasivaatava ja kontseptuaalse aluse.

Kirjaliku refleksiooni kõrvale asetan **teoreetilise materjali analüüsi ja sünteesi**, mis toetab uurimuse teoreetilist raamistikku kogu loovuurimuse vältel. Teoreetiliste allikate läbitöötamine aitab mul sõnastada mõisteid, mille abil avan heli, kuulamise, ruumilisuse ja

⁵ Auraalsuse mõistet käsitletakse alapeatükis 3.2.1 „Auraalsus”.

dramaturgiliste protsesside seoseid ning seada need dialoogi praktikast tulenevate tähelepanekutega. Teooria ja praktika vastastikune suhe aitab kujundada loovuurimusele laiemat kultuuri- ja teatriloolist tausta, mis tugineb peamiselt 20. ja 21. sajandi Euroopa teatri ja heliuuringute kontekstis valminud uurimustele.

Loovuurimuse keskmes on loomingulised projektid, milles katsetan heli kasutamist uue nurga alt – tehniliselt, vormiliselt ja ideeliselt –, et avada helikujunduse võimalusi erinevates töö- ja loomise tingimustes. Minu uurimuslikku praktikat iseloomustab kõige paremini termin **praktikast juhinduv**, mis kannab konnotatsiooni, et teadmine järgneb praktikale ja on praktikale alluv (Pesti 2021). See metoodiline lähteasukoht on aluseks ka loovuurimuse projektide jaotamisel ning nende analüütilisel käsitlemisel. Loomingulised projektid on jagatud kahte gruppi: kahes projektis tegutsen helikujundajana teiste autorite töös ning ühes projektis keskendun enda autorilavastusele nii lavastaja kui ka helikujundaja vaatepunktist. Erinevate ülesannete ja vaatepunktide kaasamist loovuurimusse põhjendab soov tagada loovuurimusele laiem kontekst. Sellel on ka praktiline põhjus: kaasaegse etenduskunsti vallas on lavastajad ja helikujundajad vastamisi väga erinevate ülesannetega ning tihti tööülesanded ristuvad.

Juhtumiuuringu metoodika võimaldab vaadelda loomeprotsessi spetsiifilisi aspekte – heliliste struktuuride, ruumi, publiku vastuvõtu ja ajalise kulgemise suhteid – ning analüüsida neid fenomenoloogilisest, dramaturgilisest ja muusikalisest vaatenurgast. Iga loometööd käsitletakse kontekstipõhise juhtumina, mille kaudu on võimalik teha üldistusi heli ja kuulamise toimimisviisidest teatrikogemuses. Kõik uuritavad juhtumid eeldasid oma struktuuri ja esteetilise loogika tõttu erinevaid analüütilisi rõhuasetusi. Postdramaatilise teatri tingimustes ei olnud võimalik tugineda ühtsele struktuurile või korduvatele dramaturgilistele skeemidele; seetõttu on analüüsiraamistik paindlik, et võimaldada eri meetodite ja mõistete rakendamist vastavalt konkreetsele olukorrale. Juhtumiuuring loob nii raamistiku kui ka vajaduse uurija kogemusliku positsiooni täpsustamiseks.

Nende loominguliste projektide analüüsimisel, milles olen osalenud helikujundajana teiste autorite lavastustes, kasutan **vaatlust ja kirjeldavat võrdlust**. Selle kaudu avaneb laiem sotsiaalne keskkond, millega üksi töötades ei pruugi kokku puutuda. Samuti osaleb kujundite kokkupanemisel ja lahtivõtmisel rohkem kui üks inimene ning see mõjutab tugevalt helikujunduse montaaži ja käivitamise loogikat. Kirjeldav võrdlus aitab selgitada heli ja

ruumilise keskkonna omadusi vastuvõtja perspektiivist ning toetab publiku kuulamis- ja vaatamispositsioonide määratlemist. Oluline on etenduskunstniku tööprotsessi kirjeldus ning positsioon teatris kui kollektiivses kunstivormis. Selline juhtumipõhine käsitlus toob esile ka vajaduse meetodi järele, mis võimaldab uurida loomeprotsessi seestpoolt.

Autoetnograafia lisab uurimusse täiendava epistemoloogilise tasandi, mis ulatub edasi vaatlusest ja kirjeldavast võrdlusest ning toob nende kõrvale uurija kogemusliku perspektiivi. Selle metoodika keskmes on arusaam, et uurija isiklik kogemus ja loominguline praktika moodustavad legitiimse uurimisandmete osa, mitte üksnes illustratiivse materjali (Pruulmann-Vengerfeldt 2020: 739–740). Nagu USA kvalitatiivsete meetodite kesksed esindajad Carolyn Ellis, Tony E. Adams ja Arthur P. Bochner on täheldanud: „Autoetnograafia on uurimis- ja kirjutamisviis, mis püüab kirjeldada ja süstemaatiliselt analüüsida isiklikku kogemust, et mõista kultuurilist kogemust” (Ellis, Adams ja Bochner 2011: 273). Käesoleva uurimuse kontekstis tähendab see kultuuriline kogemus postdramaatilise teatri vormiliste keerdkäikude ja dramaturgiliste nihetuste keskel navigeerimist. Autoetnograafia tunnistab ja arvestab subjektiivsust, emotsionaalsust ja uurija mõju uurimistöole, selle asemel et neid asjaolusid varjata või olematuks pidada (samas: 274). Nende metoodiliste põhimõtete rakendamine heli ja kuulamise uurimises avab võimaluse neid kogemusi reflekteerida uurija positsioonist lähtudes.

Autoetnograafiline vaatepunkt avab suhestuva analüüsi mõõtme, milles uurija liigub uuritava praktika sisemistes rütmides, suhetes ja kujunemisprotsessides. Etnograaf Heewon Chang (2008) rõhutab, et uurimise käigus mõjutavad uurija ja uuritav keskkond teineteist vastastikku ning teadmine tekib osaluse, kohalolu ja suhestumise kaudu. Autoetnograafia situatiivne ja protsessuaalne iseloom võimaldab uurijal reageerida uuritava praktika muutumisele reaalses, mis on eriti oluline kehaliste ja kogemuslike tasandite analüüsimisel. See lähenemine toob esile autoetnograafia sobivuse afektiivsete ja kehaliste nähtuste uurimiseks, sest arvestab uurija tajude, reaktsioonide ja kehalise kogemuse kujunemist osana analüütilisest protsessist.

Isiklik kogemus omandab autoetnograafilises raamistikus kollektiivseid ja kultuurilisi tähendusi, mis muudavad uurija keha ja taju lahutamatuks osaks uuritavast nähtusest. USA sotsiaalteadlane Tami Spry rõhutab, et autoetnograafias kujuneb keha uurimisprotsessi keskseks teadmise ja kogemuse kandjaks (Spry 2011). Selline kehastunud perspektiiv rõhutab uurimistöo kogemuslikku mõõdet teadmise tekkimise keskse tingimusena. Kogemuslikud

nihked, afektiivsed reaktsioonid ja kehalised tajud põimuvad dokumentaalse ja teoreetilise materjaliga, kujundades ühtse analüütilise struktuuri, milles uurija refleksiivne positsioneeritus toimibki uurimismeetodina.

„Uurija ei tohiks endale seada uurimismeetoditest tulenevaid piiranguid, soodustada tuleb metodoloogilist pluralismi ja polüfooniati” (Pesti 2021). Kirjalik refleksioon, analüüs ja süntees, juhtumiuuring, vaatlus ja võrdlus, autoetnograafia ning praktikast lähtuv uurimispraktika on pidevas dialoogis, nii nagu toimib kuuldav tagasiside (*audio feedback*), kus heli sisend ja väljund on pidevas orgaanilises seoses.

Loovuurimuse kolm loomingulist projekti on jagatud kahe erineva ülesande vahel.

Kahes projektis uurin helikujunduse funktsioone ja töövahendeid, töötades helikujundajana teiste autorite lavastustes: „traps”⁶ ning „Ma jään kaevu \ juurde igavesti jooma”⁷. Lisaks analüüsin helikujunduse funktsioone ja töövahendeid oma autorilavastuses „Schema”, mille esimene osa oli *work in progress*’i formaadis⁸ ja viimane osa lavastusena⁹. Käesolevas uurimuses käsitlen „Schemat” läbivaldt ühe projektina.

Iga loominguline projekt tegeleb uue ülesande ja küsimusega, mille määravad postdramaatilise teatri vormilised eripärad. Sellele järgneb dramaturgilise meetodi analüüs ja uute teadmiste sõnastamine järgmise projekti probleemipüstituse tarbeks.

Töö ülesehitus. Doktoritöö koosneb kaheksast peatükist.

Esimene sissejuhatav peatükk määratleb uurimistöö autoripositsiooni, eesmärgid, uurimisküsimused ning kasutatavad uurimismeetodid. Samuti avatakse kesksed mõisted, mille abil käsitletakse teatripraktikas ilmnevaid heli- ja kuulamiskogemusega seotud nähtusi. Nende kaudu määratletakse töö interdistsiplinaarne raamistik.

Teine peatükk „Retrospektiiv” keskendub neljale varasemale lavastusele – „Tšsuud” (2010), „The Drone of Monk Nestor” (2011), „Seisund ja disain” (2016) ja „Planet Alexithymia” (2020). Nende näidete kaudu kaardistatakse helikujunduse varasemad kasutusviisid ja

⁶ Autor Johhan Rosenberg. Esietendus 2. mail 2022 Kanuti Gildi SAALis. Produktioon: Kanuti Gildi SAAL.

⁷ Autorid Maret Tamme ja Joosep Susi. Esietendus 11. novembril 2023 Tartu Uues Teatris. Produktioon: Tartu Uus Teater.

⁸ Esitlus 11. mail 2023 Kõheda vastasmõju festivalil, elektron.art kunstisaalis. Produktioon: elektron.art.

⁹ Esietendus 12. veebruaril 2025 Kanuti Gildi SAALis. Produktioon: Kanuti Gildi SAAL, elektron.art.

töömeetodid ning luuakse empiiriline alus helipraktika arenguloogika mõistmiseks. Kuigi akadeemiline konventsioon eeldab teooria kohest avamist, on käesoleva loovuurimuse kontekstis põhjendatud alustada varasema loomingulise praktika kaardistamisest: just see retrospektiiv loob teoreetilise peatüki eeldused ning näitab, kuidas järgnevad mõisted ja analüütilised hoiakud võrsuvad kunstipraktika sisemisest loogikast.

Kolmas peatükk „Teoreetiline kontekst” käsitleb kuulmise ja kuulamise fenomenoloogiat ning heli tähendusloomet teatrikogemuses. Peatükk avab nägemise ja kuulmise ajaloolis-filosoofilise vastanduse ning sellega seotud audiovisuaalsed binaarsused, mis on mõjutanud heli rolli lavakunstis. Edasi vaadeldakse auraalsuse ja immersiivsuse mõisteid ning heli mõju publiku positsioonile, eriti kaasatuse ja häirituse kategooriate kaudu. Teise fookusena analüüsitakse David Roesneri muusikalise mõistet kui lavastusprotsessi struktureerivat mudelit, meetodit ja metafoori, tuues esile muusikaliste põhimõtete (rütmi, tempo, korduse ja dünaamika) rakendatavuse mittehelistes lavakomponentides. Vaatluse alla tulevad ka Appia ja Artaud, kelle kaudu avaneb muusikalise mõtlemise ulatus formaalsetest struktuuridest afektiivsete ja kehaliste väljendusviisideni. Peatüki lõpetab temaatiline kokkuvõte.

Järgnevad kolm peatükki käsitlevad loometöid eraldi juhtumianalüüsideni: neljandas peatükis analüüsitakse lavastust „traps” reaalses juhitava helikujunduse näitena, kus heli kujuneb etenduse jooksul lavalise situatsiooni ja helikujundaja otsuste koosmõjus; viiendas peatükis käsitletakse lavastust „Ma jään kaevu \ juurde igavesti jooma” eelkomponeeritud helikujunduse näitena, kus helimaterjali dramaturgiline roll on määratletud enne etendust; kuuendas peatükis „Schema” käsitletakse helilise ja visuaalse kujundi vahel toimuvat tõlkeprotsessi ning ekfraasi¹⁰ kui loome- ja refleksioonimeetodit.

Seitsmes peatükk „Järeldused” vastab uurimisküsimustele, koondab uurimuse põhijäreldused ning käsitleb ka töö metodoloogilisi ja positsioonilisi piiranguid.

Kaheksas peatükk „Kokkuvõte” esitab kirjatöö kompaktselt kokkuvõtte: kordab lühidalt uurimuse eesmärgi, meetodilist lähtekohta, peatükkide ülesehitust ja olulisemaid tulemusi.

¹⁰ Ekfraasi mõiste avatakse alapeatükis 1.3 „Põhimõisted”.

1.3 Põhimõisted

Etenduskunstnik. Käesolevat loovuurimust kirjutan etenduskunstniku perspektiivist. Etenduskunstid on valdkond, mis hõlmab näitekunsti, tantsukunsti, muusikat ja neist tekkivaid kombineeritud žanreid. Seega on etenduskunstnik praktik, kelle töö lähtub erinevate praktikate sümbioosist. Kui dramaatilise teatri konventsiooni järgi on lavastustegevuses rollide jaotus pigem selge ja piiritletud, siis postdramaatilises teatris on rollid enamasti hübriidsemad. Seetõttu kirjeldan oma autoripositsiooni terminiga „etenduskunstnik”, arvestades siiski helikujundaja ja lavastaja esmaseid tööfunktsioone ning tehnilist eripära. Oluliselt on suunanud minu perspektiivi pedagoogiline tegevus Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia etenduskunstide osakonnas, kus igapäevased töökohustused hõlmavad nii liikumistehnikat, improvisatsiooni kui ka kompositsiooni käsitlevaid loenguid nii tantsijatele, näitlejatele kui ka lavastajatele. Sellest tulenevalt on sissevaade etenduskunstniku tegevusse sümbiootiline nii loomingulisest kui ka pedagoogilisest vaatepunktist.

Postdramaatiline teater. Saksa teatriuuriija Hans-Thies Lehmann esitab teoses „Postdramatisches Theater” (1999) postdramaatilise teatri panoraami, koondades olulisemad postdramaatilist teatrit määratlevad teatrimärgid. Postdramaatilise teatri üks peamisi tunnusjooni on teatri väljendusvahendite omavahelise hierarhia kaotamine, mis seostub teksti kui dramaatilises teatris domineeriva vahendi taandumisega ning selle asetumisega võrdväärsele positsioonile teiste lavastuslike elementidega, nagu valgus, heli, lavakujundus ja koreograafia. Teksti taandumise põhjuseks on see, et lavastus rekonstrueerib psühholoogilise karakteri lavastuslike vahendite kaudu, hajutades tegelaskuju määratletavuse mitme meediumi vahel. Oluline on rõhutada, et postdramaatilises teatris tekst ei kao, vaid selle kasutuse eesmärk ja esituse viisid teisenevad. Postdramaatilises teatris ühendatakse ühes ja samas lavastuses erinevaid žanreid, nagu tants, *performance*, installatsioon jne, mille tulemuseks on vaataja tähelepanu vaheldumine ning lavaliste protsessidega kaasnevate märkide üheaegsus (Lehmann 2024: 153–155). Käesoleva loovuurimuse kontekstis saavad kõige enam tähelepanu Lehmanni esile toodud postdramaatilised teatrimärgid: kõigi teatrivahendite muusikaliseks muutumine ning seni tekstile allutatud dramaturgia asemele asetatud „visuaalne dramaturgia” (samas: 161–167). Mainitud teatrimärgid aitavad analüüsida kuulmise, kuulamise ja nägemise omavahelisi protsesse, publiku suhet lavastusega ning lavastuse helikujunduse ja visuaalse informatsiooni suhet.

Praktika. Käesoleva loovuurimuse kontekstis viitab mõiste „praktika” tegevuslikule ja kogemuslikule teadmisele, mille kaudu kunstiline protsess muutub uurimise ja mõtlemise vormiks. Praktika tähistab siin loomeprotsessi tehnilisest teostamisest avaramat uurimuslikku väljundit, milles teadmised tekivad tegevuse käigus, mitte üksnes selle tulemusena. Hollandi filosoofi ja kunstiteoreetiku Henk Borgdorffi järgi kujuneb loovuurimuses teadmine praktika sees, kuna kunstiline praktika on ühtaegu uurimuse aines, meetod, kontekst ja tulemus (Borgdorff 2012: 145–146). Austraalia praktikapõhise uurimuse teoreetiku Brad Hasemani järgi võib sellist praktikakeskset lähenemist käsitada performatiivse uurimisparadigmana (*performative research paradigm*), milles praktika on peamine uurimistegevus ning uurimistulemused väljenduvad materiaalses ja presentatsioonilistes vormides, mitte ainult diskursiivse tekstina (Haseman 2006: 98, 102–103).

Austraalia visuaalteoreetik Estelle Barrett ja kunstnik-teoreetik Barbara Bolt rõhutavad kunstipraktika keskset rolli teadmise loomisel, osutades, et teadmine kujuneb teooria, tegevuse, refleksiooni ja materiaalse tööprotsessi koosmõjus (Barrett ja Bolt 2010: 1, 5–6). Bolt rõhutab seejuures, et maailma tunnetatakse esmalt praktika, materjalide ja nende käsitlemise kaudu, nii et mõtlemine ja tegemine põimuvad ühes ja samas protsessis (Bolt 2004: 30–31).

Käesolevas uurimuses tähendab *praktika* eelkõige helikujundamisega seotud tegevusi, töövahendeid ja kuulamisviise, mille kaudu heli suhestub teiste teatrikomponentidega ning kujundab lavastusliku terviku. Helikujundamine on interdistsiplinaarne ja protsessuaalne väljendusvorm, kus kuulmine, ruum, keha ja tehnoloogia toimivad samaaegselt uurimis- ja loomevahenditena. Otsused heli dramaturgilise funktsiooni, ruumilise ja ajalise mõju ning publiku kuulamiskogemuse kohta kujunevad praktikas.

Selline käsitus seob helikujundamise loovuurimuse laiemate arusaamadega, milles teadmise loomine toimub tegutsemise, kogemuse ja refleksiooni ühisväljas. Praktika on ühtaegu uurimise alus, meetod ja väljund – ruum, kus heli, keha ja mõte toimivad ühtse uurimusliku protsessina.

Kuuldelised komponendid. Kuuldeliste komponentide all on mõeldud eri tüüpi helilisi keskkondi: neid, mis eksisteerivad autonoomselt lava- ja publikuruumis, ning neid, mida ei ole võimalik kogeda ilma välise helilise informatsiooni sekkumiseta. Tegemist on olulise üldistusega, mis ei arvesta sellega, kas käsitletav komponent on vormiliselt keeruline või

mitte. See, kas tegemist on näiteks koera haukumise või Stravinski „Kevadpühitsusega”, ei ole määrav. Selline üldistus aitab tuvastada ja määrata ühes või teises lavastuses kasutatud kuuldelise informatsiooni osa ja tasakaalu. Näite võib tuua filmimuusika spetsiifikast, kus heli on jaotatud diegeetiliseks ja mittediegeetiliseks. Diegeetiline heli tähistab olukorda, kus heliallikas on ekraanil nähtav või kui filmi tegevus viitab allikale: tegelaste hääled; helid, mida tekitavad tegevustikus esinevad objektid; muusika, mida kujutatakse loo tegevuspaigas kasutatavatest instrumentidest pärinevana. Mittediegeetiline heli tähistab olukorda, mil heliallikas ei ole ekraanilt nähtav ega ole tegevuses kaudselt olemas: jutustaja kommentaar; heliefektid, mis on lisatud dramaatilise efekti saavutamiseks; meeleolumuusika. Need kaks kategooriat töötavad teatris sarnaselt ning võimaldavad helilisel informatsioonil mõjuda tugeva vaatepunkti muutva parameetrina. Erinevus filmi ja teatri puhul seisneb muidugi selles, et igal filmiseansil kostub kõlaritest sama heliline informatsioon, kuid teatri kontekstis on suurem tõenäosus, et kuuldava informatsiooni iseloom ja kvaliteet võivad rohkem varieeruda.

Käesolevas uurimuses eristan kuuldeliste komponentide sees kahte põhitüüpi: helilised motiivid ja muusikalised motiivid. Helilised motiivid on fragmentaarsed ja sageli korrapäratud helid: leitud helid (*found sounds*), salvestused, hääled, mürafragmendid ja abstraktsed tekstuurid. Need toimivad pigem objektidena, justkui artefaktidena galeriis: nende kohalolu on iseseisev ning tähendus tekib kontekstuaalses seoses. Muusikalised motiivid sisaldavad seevastu järjepidevat helilist struktuuri – rütmilisi või tonaalseid kujundeid, kordust ja arenguprintsiipi. Need ei ole tingimata muusikateosed, kuid neis on tuntavaid muusikalise vormi algeid, mis struktureerivad heli ajalise ja esteetilise kogemuse tasandil. Selline eristus aitab minu praktikas täpsustada, milliseid kuuldelisi materjale rakendan lavastusprotsessis: kas neid, mis toimivad iseseisvate akustiliste artefaktidena, või neid, mis loovad muusikalist ja dramaturgilist järjepidevust.

Helikeha on helikujunduslik kontseptsioon ja tehniline seadistus, mis kujuneb etendaja hääle, liikumise, mikrofonivõimenduse, teiste kuuldeliste komponentide, kõlarite ruumilise paigutuse ja tagasisideahela koostoimel. Tagasisideahel on elektroakustiline protsess, milles kõlaritesse suunatud heli jõuab tagasi mikrofoni sisendisse, läbib uuesti sama signaaliahela ning teatud sageduste võimendumisel heli kordub, kuhjub ja moondub. Nii kujuneb helikeha etendaja hääle, liikumise, ruumilise paiknemise ja kuuldeliste komponentidega seotud helikujunduslikuks motiiviks. Helikeha võib avalduda lühiajalise motiivina, kuid selle

dramaturgiline funktsioon kujuneb ajaliselt kestva protseduuri kaudu, milles muutub tajutavaks eri komponentide vastastikune mõju.

Ekfraas. Doktoritöös kasutan mõistet ekfraas nii teoreetilise kui ka loomingulise käivitajana; selle mõiste käsitlemine on ühtlasi aidanud läheneda loometööde kirjeldamisele. Siinne ekfraasi käsitlus tugineb artiklis „Kirjeldamisest lavastamiseni. Loovuurimuslik vaade” esitatud ülevaatele ja selles käsitletud allikatele (Saks jt 2024). Termin „ekfraas” võeti kasutusele juba antiikajal, tähistamaks „kõnet, mis toob teema elavalt silme ette” (Webb 2009: 1). Selliste ekfraasiliste kirjelduste eesmärk oli Eesti kirjandusteadlase Silvia Kurri (2023: 19) sõnul veenda kuulajaid, et nad näevad seda, mida elavalt kirjeldatakse. Kirjelduse objektiks võis olla mis tahes nähtav, alates inimestest kuni maastikuni, kusjuures oluline polnud mitte objekt ise, vaid mõju, mida see vaatajatele avaldas (Karastathi 2015: 93; Webb 2009: 1, 8). Alates 5. sajandist kasutatakse ekfraasi mõistet peamiselt kunstiteose kirjeldamise kontekstis, see tähendab „pildilise või skulpturaalse kunstiteose poeetilise kirjeldusena” (Spitzer 1955: 207, viidatud Webb 2009: 10 kaudu) ja laiemas tähenduses USA kirjandusteadlase James A. W. Heffernani järgi „visuaalse representatsiooni sõnalise taasesitusena” (Heffernan 1993: 3; Karastathi 2015: 93). USA kirjandusteadlane Claus Clüver (2017: 33–34) laiendab seda määratlust, defineerides ekfraasi reaalse või fiktiivse mitte-kineetilise visuaalse meediumi verbaalse representatsioonina, nii et kirjeldatav võib representatiivsuse kõrval olla ka abstraktne. Šveitsi kirjandusteadlase Gabriele Rippli sõnul ei ole ekfraasilise kirjelduse objektiks eranditult kunstiteosed (Rippl 2018: 267). Ekfraas on Rippli jaoks „mistahes selgesõnaline või varjatud verbaalne/kirjanduslik viide kujutistele, sealhulgas kirjeldav-staatilised ekfraasid ja need, mis on laetud narratiivsete impulssidega, olgu mõlemad siis sisutihedad ja lühendatud või laiendatud ja üksikasjalikud” (samas). Heffernani „sõnaline taasesitus” hõlmab seega eri tüüpi tekste kirjalikest auditiivseteni (nt laulud) ja need võivad olla ilukirjanduslikud, kriitilised, autobiograafilised või kanda muid funktsioone, nagu rõhutavad Briti kirjandusteadlased David Kennedy ja Richard Meek (2019: 23).

2. Retrospektiiv (2010–2020)

Käesolev peatükk käsitleb nelja soololavastust – „Tšuuud” (2010), „The Drone of Monk Nestor” (2011), „Seisund ja disain” (2016) ja „Planet Alexithymia” (2020) – helikujunduse seisukohalt. Isikliku loomepraktika retrospektiivina kaardistab peatükk loomingulise mõtlemise arengut, helikujunduslike valikute kujunemist ning nende mõju lavastusstruktuuridele. Lavastusi vaadeldakse kogemusliku ja praktikapõhise refleksiooni kaudu, mitte kontseptuaalsete või teaduslike teooriate valguses. Nii loob peatükk empiirilise konteksti autori loomingulise praktika arenguloogika mõistmiseks ning aluse hilisemale teoreetilisele käsitlusele.

Fookuses on see, kuidas heli on olnud lahutamatu osa lavastuste dramaturgiast, koreograafiast ja visuaalsest kompositsioonist. Varajastes töödes kujunes mentaalse kujutluspildi printsiip, mis suunas heli ja liikumise põimumist. „Tšuuudis” ja „The Drone of Monk Nestoris” realiseerus see kehaliste seisundite ja lavaliste tegevuste käivitajana. Hilisemates lavastustes, „Seisund ja disain” ning „Planet Alexithymia”, muundus kujutluspildi idee lavastuslikeks objektideks ja ruumilisteks struktuurideks, kus heli tegutses juba iseseisva lavalise komponendina, kujundades nii dramaturgiat kui ka ruumikogemust.

2.1 „Tšuuud” ja „The Drone of Monk Nestor”

Käesolevas alapeatükis keskendun varasematele lavastustele „Tšuuud” (2010) ja „The Drone of Monk Nestor” (2011), mida käsitlen tervikteosena, kuna need valmisid samade loominguliste printsiipide alusel. Fookus on heliga seotud algmaterjali tõlgendamisel, selle integreerimisel lavastusprotsessi ning heliliste ja visuaalsete kujundite tähenduslikkusel kunstilises praktikas, mitte lavastuste detailsel kirjeldamisel.

Lavastuste vormi ja vahendite valikul oli määrav soolovormi piiratus: valguskujundus, heli ja liikumine lähtusid ühe keha võimalustest. Mõlemad lavastused toimusid tehniliselt puhtas *black-box*'is, ilma eraldiseisva lavakujunduseta, kus vähene butafooria täitis pigem sümbolset rolli. Ruumiline seadistus oli traditsiooniline – etendaja paiknes lavaliseks tegevuseks määratud alal ning publik publikualal –, kuid ruumilise ja tähendusliku kogemuse kujundasid dünaamilised valguse ja heli muutused, mille keskmes oli etendaja kehaline

kohalolu. Inspiratsioon pärines ajalookirjanduslikest allikatest, mis käsitlesid legende ja müüte, pakkudes aluse kujutluslike ja heliliste maailmade lavaliseks kujundamiseks.

Lavastuse „**Tšuud**” puhul lähtusin 11. sajandi ajaloost, mil Vene vürst Jaroslav Tark korraldas sõjakäigu Läänemere idakalda hõimude vastu. Tema kroonikakirjutaja, õigeusu munk Nestor, nimetas oma kroonikas „Jutustus möödunud aegadest” (1113) eestlasi *tšuudideks*. „Hilisemate vene kroonikate suhtes (alates XI sajandist) on kõik uurijad ühel meelel: tšuudide all on neis mõeldud eestlasi” (Ligi 1980: 610). Müstifitseerisin selle muutliku mõiste *tšuud* enda jaoks, asetades oma kehalise kohalolu nimetatud etnonüümi tähendusvälja. Tuginesin tekstilistele allikatele, mis käsitlesid tšuude eri rahvaste kultuuriloos ja legendides. Nendest moodustunud kujutuspildid ja nende vahel liikumine said minu soorituse ajendiks ja psühholoogiliseks motiiviks. Heli käsitlesin arhetüüpse ruumi ja identiteedi kandjana. Helikujundus toetas mütoloogilise ja kehalise tähenduse konstrueerimist, avades võimaluse kogeda unustatud etnose kujutlusvälja. Kuulamine mõjutas keha otseselt, kujundades selle kvaliteeti ja kohalolu ruumis.

Lavastusprotsessis ja -struktuuris lähtusin kahest kesksest printsiibist:

(1) heli ja koreograafia samaaegne käsitlus prooviprotsessis ning (2) heli rakendamine mentaalse kujutuspildi esilekutsumiseks liikumise loomisel ja realiseerimisel.

Koreograafia ja heli kujundamine toimusid pidevas vastasmõjus, mitte lineaarses järgnevuses, kus esmalt valmib üks meedium ja seejärel kohandub teine. Töö liikus helistuudio ja prooviruumi vahel ning kujunes ühtse sisemise loogika alusel. Heli komponeerimine, kuulamine ja sellele kohene füüsilise vaste otsimine liikumises kujunesid pidevateks loomingulisteks lähtepunktideks. Nende protsesside materjal ja impulsid liikusid sujuvalt kahe tööruumi vahel. Helikujundus oli oluline element, mis määras seisundid ja olukorrad, milles keha pidi reageerima ja ennast kehtestama. Kui õuna hammustamise heli toob kuulajale silme ette kujutuspildi õunast või toimib semiootilise märgina, siis samamoodi toimis minu jaoks loomingulises protsessis loodud muusika. Helikujundus oli lahutamatu kujutistest, mis võimaldas neid esile kutsuda ja esitluse ajal koos hoida. See oli võimalik tänu pidevale paralleelsele tegevusele nii koreograafia kui ka heliloomingu praktikas.

Lavastus „**The Drone of Monk Nestor**” arendas „Tšuudis” algatatud temaatikat edasi, kuid selles toimus oluline nihe nii arhetüübis, ruumilises struktuuris kui ka helikujunduses. Kui „Tšuudis” toimis heli arhetüüpse identiteedi ja ruumitaju kandjana, siis lavastuses „The Drone of Monk Nestor” asendus tšuudi arhetüüp kristliku kirjaoskaja kultuurikujundiga, mis muutis lavalised kujundid selgemaks ja loetavamaks. Koreograafia ja valgusrežiid olid eelmise lavastusega võrreldes selgemini struktureeritud ning nende omavaheline suhe tõi selgemalt esile kogu lavastuse kompositsioonilised piirjooned. Oluline muutus oli see, et helikujundus kujunes koostöös helikunstnik Hendrik Kaljujärvega.

Lavastuse „The Drone of Monk Nestor” pealkirjas peitub terminoloogiline vihje muusikalisele mõistele, mis oli nii helikujunduse kui ka koreograafia keskseks motiiviks. *Drone* ehk burdoon¹¹ (prantsuse keeles *bourdon*) tähistab muusikas madalaimat registrit või selle tekitatud pikka ja undavat heli, mis võib olla pidev või katkendlik. Seda põhimõtet sõnastab täpselt ka kriitiku Keiu Virro toonane arvustus: „Karl Saksa ja Hendrik Kaljujärve loodud helimaastikud mitte üksnes ei toeta ega lisa lavastusele midagi, vaid ongi sellega orgaaniliselt üks („drone” viitab juba pealkirjas helidele kui etenduse täieõiguslikule osale)” (Virro 2011).

Pealkiri toimis teadliku viitena nii *drone*-muusikale kui ka kuulaja eelhäälestusena – pakkudes juba enne etenduse algust aimdust heli ja aja kogemise laadist. See tähistas temaatilist ja kujundlikku kihti ning mõjus ühtlasi suunavalt, kehtestades ootuse püsivusele, kestusele ja resonantsile, mis domineerisid lavastuses nii helis kui ka liikumises.

Mõlemas lavastuses oli heli kujundamise ja kuulamise viis tihedalt seotud kehastumise, ajalise ruumi kogemise ja heli kui kompositsioonilise keskkonna mõtestamisega. Otsustavaks sai mentaalne kujutluspilt: loomeprotsessi käivitasid Tartust Obi jõeni Siberis ulatuvad tšuudipärimused, nendega seotud legendid ja arhetüübid ning neist lähtuvad kirjanduslikud ja visuaalsed tõlgendused. Nende hulka kuulusid kirjeldused, mille kohaselt tšuudid maeti kääbashaudadesse või sooritasid kollektiivse enesetapu maa sisse vajudes. Paralleelselt kerkis „The Drone of Monk Nestori” puhul esile kristlik kihistus, mille liikumist tähistasid Kiievi koobaskloostri alguse saanud sõjakäigud, mis ulatusid Tartuni. Heli vahendas neid kihistusi kehasse, võimaldades tajuliste kujutluste sees navigeerida ja leida liikumise algimpulsid.

¹¹ Burdooni komponeerimisel kasutasin Farfisa organit, Dark Energy süntesaatorit, tarkvarapõhiseid virtuaalsüntesaatoreid ning kirikukellade helinate välilindistusi.

Seetõttu ületas heli lavastustes kuulamisobjekti funktsiooni, kujunedes kunstilise praktika põhistruktuuriks, mis sidus koreograafilise, visuaalse ja kujutlusliku tasandi üheks tervikuks.

2.2 „Seisund ja disain”

Käesolevas alapeatükis käsitlen soololavastust „Seisund ja disain” (2016), milles heli toimis atmosfäärilise kujundusvahendi ja seisundi esilekutsujana ning ühtlasi lavaliselt nähtava, ruumilise ja dramaturgilise juhtimisseadmena. Erinevalt varasematest lavastustest, kus heli ja liikumise seos kujunes tajupõhiselt või arhetüüpse kujutlusruumi kaudu, nihkus siin fookus konkreetsele mehaanilisele heliapaadile – Revox B77 lintmakile –, mille kaudu kehtestasin lavastuse struktuuri. See paiknes publikule nähtavalt laval ja selle juhtimispaneeli kaudu käivitasin, peatasin ja kerisin helilinti, mis koosnes muusikalistest kompositsioonidest, intervjuukatketest, vaikusest ja magnetlindi mürast. Helitehnika oli koreograafia ja dramaturgia lahutamatu osa ning toimis ühtaegu visuaalse komponendi, heliobjekti ning etenduse ajalise ja rütmilise tuumana.

Lintmaki kasutuselevõtt lõi olukorra, kus heli ja seda vahendav tehnoloogia olid pidevas vastasmõjus minu otsuste ja kohaloluga laval. Kordused, pausid ja lindi liikumine suunasid lavastuse tempot ja dramaturgilist ülesehitust. Nagu kriitik Iiris Viirpalu märkis, muutus liikumine graafiliseks: nähtavaks said jooned, suunad ja ruumi geomeetria; liikumine mõjus kohati tagasikerituna, haakudes lindilt kostva katkestatud ja edasi-tagasi kerimisest luupiva kõnega. Ka heli muutus nähtavaks makilindi füüsilise kerimise kaudu (Viirpalu 2016).

Lavastuse visuaalse kompositsiooni keskmes oli lintmaki suhe teiste artefaktidega: kinda, haamri, tuhatooši, piibu, rätiku, klaasanuma ning loodussaadustega, nagu viinamarjad, ananass ja vesi. Lintmakk kujunes üheks tähenduslikuks objektiks, mille kaudu avanes kultuuriliselt ja ajalooliselt laetud taustsüsteem. Tehnoloogilisel tasandil viitas see 20. sajandi murrangulistele muutustele heli salvestamise, arhiveerimise ja levitamise vallas.

Selle seadme kasutuselevõtt tõi lavale arusaama helist kui talletatavast materjalist, mitte üksnes mööduvast nähtusest, ning lintmaki dramaturgiasse sekkumine lisas etendusele selle ajaloolise ja mehaanilise kihistuse. Kriitik Kristin Orav kirjutab: „Objektidel, teiste hulgas salvestatud heli- ja tekstikatketel, on „Seisundis ja disainis” täita kandev roll, sest need ei ole

ainult asjad, vaid ühtlasi ka asitõendid” (Orav 2017). Esemete rituaalne käsitus viitas arhiivile, mälu materiaalsusele ja heli kui dokumendi usaldatavusele.



Lavastus „Seisund ja disain”. Foto: Epp Kubu

Helikujunduse allikmaterjalid – Bob Larsoni intervjuu Anton LaVey ja Zeena Schreckiga (1988), Jim Jonesi viimane jutlus (1978) ning Paul Giovanni laul filmist „The Wicker Man” (1973) – seostasid lavastuse okultismi, sektide ja kultuslike nähtustega. Need helid toimisid omamoodi ajalooliste dokumentidena, kandes ideoloogilist allteksti ning viidates konkreetsetele ajastutele ja diskursustele. Lintmakilt edastatud helid tõid lavale ideoloogiliselt laetud sisu, mis paiknes religioosse ja performatiivse, argise ja arhetüüpse piiril.

Lintmakk kui heli jäädvustamise, tootmise ja kontrollimise ese võimaldas luua struktureeritud liikumisi, mille koreograafiline loogika kujunes lintmaki mehaanika kaudu, olles publikule ühtaegu visuaalselt nähtav ja heliliselt kuuldav. Protsessis, kus heli toimis aktiivse lavalise tegurina, kujunes kuulamine tajuliseks ja kehaliseks tegevuseks ning heliobjekt hakkas toimima koreograafilise struktuuri arhitektina.

Lisaks nähtavale heliagentsusele esines lavastuses ka lahendusi, mis osutasid heli nähtamatule kohalolule – näiteks stseen, kus katsin paksu musta puuvillakangaga lavaruumi paremas nurgas paikneva kõlaritorni. See katmine lõi ruumi teises otsas eksponeeritud kõlariga kontrasteeruva visuaalse skulptuuri ning muutis nähtavuse lavaliseks aktiks,

markeerides heli kohalolu ka selle varjamise kaudu. Viimases stseenis suunati dramaturg Maike Londi sisseloetud Kanuti Gildi Püha Vaimu SAALi ruumikirjeldus just sellesse kaetud kölarisse, muutes heli vahendava objekti dramaturgiliselt tähenduslikuks.

2.3 „Planet Alexithymia”

Käesolevas peatükis analüüsin lavastust „Planet Alexithymia” (2020), kus minu helikujunduse praktikas toimus oluline nihe: kui varasemates töödes oli heli tihedalt seotud keha, liikumise ja lavalise kohaloluga, siis siin kujunes see iseseisvaks ja koreograafiast eraldunud lavaliseks komponendiks. Helikujundus kujunes selles lavastuses ruumi ja dramaturgilist kulgu suunavaks struktuuriks, mitte etendaja seisundit toetavaks kihiks. Nõnda nihkus fookus keha ja heli vastastikuselt koosmõjult kuulamisele kui ruumitaju, kujutluspilti ja kehalist kogemust kujundavale tegevusele. Erinevalt eelnevatest töödelt, kus heli ja liikumine arenesid vastastikku üksteist mõjutades, tähistas „Planet Alexithymia” helikujunduse eemaldumist koreograafilisest praktikast ning selle asetumist lavastuse üldise dramaturgia ja kontseptuaalse koodi teenistusse. Esimesed 20 minutit möödusid ilma etendajata; lavalise kohalolu asemel toimisid üksteisega pingeväljas lavakujundus, valgus, pimedus ja heli, mis löid ühiselt tähendusruumi. Dramaturgiliselt võib selle ajavahemiku jaotada nelja järjestikusse stseeni.

a) Lavastus algas seitsmeminutilise avamänguga, mille ajal püsis muutumatu lavapilt: valge põrand jätkus tagaplaanil ülespoole tõusva pinnana, lavaruumi vasakul poolel paiknes meditsiiniline protseduuritool. Helikujunduses kõlas spektraalmuusikast inspireeritud helikompositsioon, mille pulseeriv *drone* oli pingestatud kahe noodi vahel. Aeglaselt muutuv ja ülemhelidega rikastatud burdoon ületas oma kestusega tavapärase avamängu funktsiooni ning kujunes iseseisvaks installatiivseks vaate- ja kuuldemänguks. Nõnda suunas heli koos valguse ja ruumiga vaataja teise tajurežiimi – teise meediumisse. Stseen haakus ka lavastuse pealkirja kontseptuaalse lähtepunktiga – aleksitüümiaga –, mille sisuks on inimese raskus oma emotsioone teadvustada ja eristada neid kehalistest aistingutest. Aleksitüümia puhul jäävad tundmused sageli ebamääraseks ning avalduvad sõnalise väljenduse asemel peamiselt füüsiliste reaktsioonidena. Avamäng tõi selle kogemuse esile, luues heli ja valguse kaudu emotsionaalselt raskesti määratletava atmosfääri.



Lavastuse „Planet Alexithymia” avamängu (a stseen) visuaalne vaade. Foto: Alana Proosa

b) Avamängule järgnes kõlaritest kõlav käsklus: „Kuula nüüd seda”, millele omakorda järgnes valguse hämardumine ja vaikselt kuuldav siinuslainepõhine morsesignaal, rõhutades subliminaalse¹² signaali kvaliteeti. Kui avamängu helimaailm oli pidev, ruumiline ja akustiliselt avatud, siis avamängu järel kõlanud käsklused ja morsesignaal mõjusid vahelduvalt, suletult ja suunavalt – luues kontrasti valjuse, rütmi ja helikaracteri tasandil. Sarnased verbaalsed korraldused – „Kuula veel”, „Vaata nüüd” – kordusid kogu lavastuse jooksul, kehtestades kõlarihääle kui anonüümse juhendaja, kes osutab vaataja kuulamise ja vaatamise protseduuridele ning sekkub otseselt tema närvisüsteemi talitlusse.

c) Kolmandas stseenis säilis valguspilt, kuid publiku selja tagant kõlas uus hääl – veniv ja kergelt uinutav tekst, mis kirjeldas looduslikult mitmekesist ja tundmatut keskkonda, selle helisid, lõhnu ja värve. Kõne toon koos vaikse, atmosfäärilise muusikaga lõi esmakordselt humaniseeritud ruumi, ent hääl jäi kehaliselt määratlematuks ja distantseerunuks, justkui teisest aegruumist lähtuv, säilitades eelnevates stseenides kujunenud võõrandumise dünaamika.

d) Neljandas stseenis kattis ruumi täielik pimedus ning kõlaritest aktiveerus kvadrofooniline helikompositsioon, mis haaras kogu lava- ja publikuala. Alguses kõlas

¹² Subliminaalne ehk lävikogemuslik heli on helisündmus, mille intensiivsus või ruumiline kvaliteet on nii minimaalne või hajus, et kuulaja tajub selle olemasolu, kuid ei suuda seda selgelt eristada ega tuvastada selle allikat.

heliargi 440 Hz sagedus, millele järgnes vorm, mis ei allunud konventsionaalsele tonaalsusele ega narratiivsele helistruktuurile. Loomalikke helisid meenutav urisemise, haukumise ja niutumise helikogum kostis lavale, taandus ruumi sügavusse ning lõi kohalolu ja eemalolu vaheldumise. Heli kirjeldas liikumist teises, fiktsionaalses kõlaruumis. Sellesse ruumi „kinni” jäänud heli kattus kuulaja kogemisruumiga, segunes reaalsete akustiliste suundadega ja nihestas vastuvõttu.

Lavastuse üks kesksemaid ja pikemaid stseene (u 25 min) toimus minu ja kaasetendaja Ruslan Stepanovi vahel. Stepanov paiknes laval nähtaval valgel protseduuritoolil, kus viisin tema peal läbi „protseduuri”, mille lähtekohaks oli neuroloogiline uuring. Tegemist on meetodiga, mida kasutatakse närvisüsteemi funktsioonide – lihasmotoorika, koordinatsiooni, nägemise, kuulmise, reflekside ja sensoorse vastuvõtlikkuse – hindamiseks elektrooniliste seadmete või invasiivsete võtete abita. Kuigi lavastuses läbiviidav protseduur ei omanud meditsiinilist kehtivust, oli oluline selle meetodiline sooritamine ja sensoorne kogemus, mida protsessi jälgimine vaatajas tekitas. Eriliselt tõusis esile ASMR-reaktsioon (*autonomous sensory meridian response*) – pehme, sageli peanahast algav surinataoline aisting, mis tekib vaiksete, korduvate ja detailsete stiimulite mõjul ning on seotud lõõgastuse ja intensiivse tähelepanuga. Selliseid stiimuleid tekitasid lavastuses nii kahe keha vahelise delikaatse kontakti jälgimine kui ka sellest kontaktist sündinud peened ja vaevukuuldavad helid. Täiendavalt esines vaevukuuldav verbaalne suhtlus („tunnen”, „ei tunne”), mis tulenes protseduurilistest kinnitustest ja tagasisidest. Need helilised ja kehalised stiimulid rõhutasid subliminaalsete signaalide rolli lavakogemuse kujundamisel. Selles kontekstis toimus mõistete „aleksitüümia” ja „subliminaalne heli” kontseptuaalne kattuvus: mõlemale on iseloomulik raskesti määratletavus – kas heliallika tuvastamise või reaktsiooni sõnastamise tasandil –, mis muudab kogemuse osaliselt teadvusväliseks ja kirjelduslikult piirjooneliseks.

„Planet Alexithymia” tähistas olulist muutust minu helikujunduspraktikas: heli eemaldus kehapõhisest koreograafilisest sidususest ning kujunes iseseisvaks, ruumiliseks ja dramaturgilist tähendust loovaks komponendiks. A-stseenist d-stseenini, kus laval puudusid etendajad, löid heli, valgus ja pimedus installatiivse kogemuse, mis suunas tähelepanu kuulamisele kui ruumitaju ja kehalise seisundi kujundajale. Helikujundus toimus suunavalt ja distantseerivalt, haarates vaataja subliminaalsete signaalide, kvadrofoonilise ruumilisuse ja hääleliste impulsside kaudu. Keskne neuroloogilisele protseduurile sarnaneva tegevusega stseen tõi ASMR-efekti kaudu esile kehaga seotud kuulamiskogemuse. Nõnda määras heli

kuulaja taju kvaliteeti ja seisundit. Lavastus mõtestas kuulamist dramaturgia keskse teljena: heli kujundas ruumilisi ja tajulisi tähenduskihte.

2.4 Kokkuvõte: helikujunduse praktikate areng ja kasutusvõimalused

Retrospektiivis analüüsitud lavastused („Tšuid”, „The Drone of Monk Nestor”, „Seisund ja disain”, „Planet Alexithymia”) näitavad, kuidas helikujundus muutus isiklikust ja kehakesksest loomevahendist autonoomseks lavaliseks komponendiks, mis seob endas nii tehnoloogilise, dramaturgilise kui ka fenomenoloogilise mõõtmega. Iga lavastus rõhutas erinevaid võimalusi, mille kaudu heli toimib teatrikogemuses.

„Tšuid” (2010)

- Heli kui arhetüüpne ja mentaalne ruum: heli sidus kuulamise ajalooliste kujutlustega – tšuidide matmisviisid, kollektiivsed enesetapud, legendide geograafiline ja kultuuriline ulatus.
- Heli kui liikumise algimpulss: kujutlusvõime ja heli koosmõju pani keha liikuma, navigeerima arhailiste kujutluspiltide sees.
- Fenomenoloogiline aspekt: kuulamine kui kujutluslikku ruumi sisenemine, heli kui arhetüübi „kehastaja”.

„The Drone of Monk Nestor” (2011)

- Koostöö helikunstnik Hendrik Kaljujärvega kujundas helikujundusest kahe kunstniku vahelise dialoogi, mida iseloomustasid vastasmõju ja kohandumine.
- Heli kui kultuurilise ja religioosse tähendusväljaga ruum: heli kandis endas sakraalseid väärtusi ja rituaalseid varjundeid.
- Fenomenoloogiline aspekt: *drone* kui kestus ja resonants, mis loob aja ja ruumi tajus püsivuse ja korduvuse tunnet.

„Seisund ja disain” (2016)

- Heli kui nähtav tegevus: lintmaki lavaline kohalolu ja manipuleerimine olid dramaturgia osa. Heli loomine toimus vaataja silme all, mitte varjatult.

- Ajalisuse ja liikumise reguleerija: pausid, kordused, lindi liikumine ühelt kettalt teisele määrasid tegevuse tempo ning koreograafia ja lavastuse rütmi.
- Objektide kultuuriline tähendus: lintmakk ja teised esemed kandsid ajaloolisi ja tehnoloogilisi tähendusi (heli kui materjal, arhiveerimise ja mälu seotud artefakt).
- Kuulamine kujunes kehaliseks tegevuseks ja heli lavaliseks teguriks, mis struktureeris kohalolu.

„Planet Alexithymia” (2020)

- Heli kui installatiivne kogemus: avamängust neljanda stseenini kujundasid heli, valgus ja pimedus iseseisva audiovisuaalse keskkonna ilma etendajateta.
- Subliminaalne heli: morsekoodid, peened sagedused, vaevukuuldavad helid.
- ASMR kui lavaline kogemus: neuroloogilise protseduuri imitatsioon tõi esile kehaga seotud kuulamiskogemuse.
- Häälte fenomenoloogia: humaniseeritud, ent samas kehast distantseeritud hääli lõi võõrandunud ruumitaju.
- Fenomenoloogiline aspekt: heli kui kuulaja osaluse ja tajuprotsessi arhitekt – heli viis kogemuse kontrolli alt välja, hägustas reaalse ja fiktsionaalse piire.

Retrospektiivis joonistub välja helikujunduse muutumine individuaalsest ja kehakesksest loomevahendist autonoomseks lavaliseks meediumiks. Heli kaudu kujuneb kuulamine lavastuse keskseks praktikaks, mis seob tehnoloogilised vahendid, kujutlusvõime ja kehalise kohalolu ühtseks tervikuks. Nõnda avaneb heli kui lavastuse struktuuri ja kogemuse kujunemise keskne tegur. Siinkohal peatub retrospektiivne vaade ja avaneb teoreetiline kontekst, kus hakatakse lahkama kuulmise ja nägemise põhimõttelisi rolle teatrikogemuses.

3. Teoreetiline kontekst

Helikujunduse analüüs eeldab sõnavara, mis võimaldab kirjeldada heli toimimist teatrikogemuses täpsemalt kui tehnilise kirjelduse või üldsõnalise mõju kaudu. Käesolevas uurimuses on oluline käsitleda heli tajulise, ruumilise, dramaturgilise ja kompositsioonilise jõuna, mis suhestub lavastuses keha, ruumi, liikumise, valguse ja visuaalse informatsiooniga. Teoreetiline kontekst loob mõistelise aluse, mille abil neid suhteid loometööde analüüsis kirjeldada.

Peatükk avab kõigepealt kuulmise ja kuulamise eristuse ning teatri nähtava ja kuuldava mõõtme vahekorra. Seejärel käsitlen kuulamise fenomenoloogiat, keskendudes auraalsusele, immersioonile, kaasatusele ja häiritusele. Peatüki lõpus avan muusikalise mõiste kui lavastusliku ja kompositsioonilise mõtlemise viisi, mille kaudu saab kirjeldada rütmi, tempot, vormi, dünaamikat ning heli ja teiste lavastuslike elementide suhteid. Need käsitlused moodustavad sõnavara, mille abil analüüsin helikujundaja töövahendeid, helilise ja visuaalse informatsiooni omavahelist toimimist ning heli rolli postdramaatilise teatri lavastusprotsessis ja -struktuuris.

3.1 Kuulmine ja kuulamine

Heli tajumine on inimese jaoks üks esmasemaid sensoorseid kogemusi – nii füsioloogilises kui ka filosoofilises ja kultuurilises tähenduses. Kuulmise ja kuulamise vaheline eristus on keskne kogu doktoritöö auditiivses teoreetilises raamistikus, määrates, millal inimene kuuleb ja millal kuulab – st osaleb heli vahendatud kogemuses aktiivselt.

Et jõuda publiku ja kuuldava informatsiooni fenomenoloogilise suhteni, on sobilik alustada kuulmise arengust – evolutsioonist. Briti helikujundaja ja teatriuuriija Ross Brown on artiklis „Towards Theatre Noise” (2011) käsitlenud kuulmise ja kuulamise arengut inimese evolutsiooni kontekstis. Tema järgi võib arenguetapid kokku võtta järgmiselt:

1. Algeline kuulmine: inimese evolutsiooni algusjärgus toimis kuulmine igasuunalise tundlikkusena vibratsioonidele. Need edastati luustiku kaudu kõrva primitiivsesse retseptoris ja sealt aju, kus kujunes võime eristada vibratsioonide sagedusi ja amplituude ning neist keskkonnateavet tuletada – osana varajasest hoiatusmehhanismist.

2. Arenenud kuulmine ja kuulamine: hilisemas arengus kujunes inimesel võime seostada heliobjekte keskkonnaga ning keskenduda üksikutele helidele, säilitades teadlikkuse kogu heliväljast. Kuulmine muutus intellektuaalselt keerukamaks, võimaldades tähenduslikult eristada nii loodusheliseid kui ka inimsuhtlust. (Brown 2011: 4–5)

Need etapid kirjeldavad üleminekut algsest vibratsioonide tajumisest keerukama kuulamisvõimekuse suunas, mis võimaldab tähelepanu fokuseerida ja helisignaale eristada. Protsessid peegeldavad inimese füüsilist ja psühhoakustilist suhet heli vastuvõtmisel. Kuulmine on füüsiline akt, kuulamine aga kommunikatiivne oskus. Kuulmine aitab lokaliseerida enda asukohta ruumis, võimaldades pidevat suhestumist heliallika ja akustilise keskkonnaga. Kuulmise ja kuulamise vahel toimub pidev regulatsioon, mis jääb igapäevaelus sageli märkamatuks, kuid intensiivsetes keskkondades või emotsionaalsetes seisundites kohandub see vastavalt kogetud intensiivsusele.

Seda reguleerimisvõimet illustreerib hästi „kokteilipeo-efekt” – inimese võime keskenduda ühele vestlusele mürarikas keskkonnas, filtreerides taustamüra. Nähtus näitab, kuidas aju järjestab teatud akustilise info tähtsuse alusel, võimaldades toime tulla mitmete samaaegsete stiimulite keskel. Kuulamine suunab tähelepanu konkreetsele sündmusele või objektile, samas kui kuulmine toimib taustal, sarnaselt arvutisüsteemile, mis tuvastab teatud etteantud sündmused (nt oksa praksatus või mürin metsas). Seega kuulamine allub kuulmisele (samas: 5). Need protsessid on tihedalt seotud inimese kognitiivsete, füüsiliste ja kommunikatiivsete võimetega.

3.1.1 *Theātron vs. Auditorium*

Teatri ajalugu, alates Antiik-Kreeka amfiteatritest kuni kaasaegsete teatrivormideni, on kinnitanud, et „vaatamine” toimub teatris helide kaudu, sest just hääled teevad vaatamängu nähtavaks. Teater tugineb helilainete tõhusale edasikandumisele, et jõuda publiku kujutlusvõimelisse kõrva, olgu selleks etendaja hääl ja liikumine, helikujundus või vaikusest läbi tungiv publikumüra. Kuigi see võib esmapilgul tunduda iseenesestmõistetav, on teatri loomupärane helilisus sageli vastuolus laialdaselt levinud arusaamaga, et teater on eelkõige visuaalne ja vaatamänguline kunstivorm. Et avada kuulmise ja kuulamise võimalikke suhteid

teatriga, alustan teatri etümoloogiast ja esitan seeläbi nähtava ja kuuldava informatsiooni vahelise konflikti nii kultuuriloos üldiselt kui ka täpsemalt teatriloos.

Sõna „teater” pärineb kreeka keelest: *theātron* tähendab sõna otseses mõttes „vaatamiskohta” – ruumi või ala, kuhu inimesed kogunevad vaatamiseks. See sõna omakorda tuleneb sõnast *theaesthai*, mis tähendab „nägema”. Mõisted *theōros* („pealtvaataja”) ja *theōriā* („teooria”, „mõtisklus”) lähtuvad mõlemad kreeka verbist *theōreō*, mis tähistab vaatlemist või tähelepanelikku jälgimist. (Kendrick 2017: 27) Seega teatri mõiste ulatub kaugemale visuaalsest kogemusest, hõlmates ka intellektuaalset ja teoreetilist tegevust. Teater on ideede, mõtete ja teooriate vahetamise paik, kus vaatlemine kohtub kuulamise, mõtlemise ja tajuliste protsessidega. Teatriruumis ühinevad meelelised ja kognitiivsed kogemused, moodustades terviku, mis on korruga visuaalne, auditivne ja intellektuaalne. Selline määratlus rõhutab, et teater hõlmab lisaks vaatamisele ka mõtlemist ja arutelu.

Mõiste *spectateurs* (pr „pealtvaatajad”) on lääne teatriloos laialt kasutusel, tähistades publikut, kes jälgib etendust peamiselt visuaalselt. Traditsiooniliselt seostub see mõiste nägemismeelega, kuna teatri kogemises on sageli domineerivaks laval toimuv kehaline tegevus, mida võetakse vastu visuaalselt. Prantsuse teatriteadlane Mervant-Roux osutab, et mitmed uurijad on sidunud teatrikogemuse otseselt lavastuse *mise en scène* (pr „misanstseen”) mõistega, mis tähistab stsenograafilisi ja audiovisuaalseid elemente ning määratleb, kuidas laval nähtav tegevus on korraldatud ja millised komponendid on visuaalselt esile toodud. Selle tulemusena seab misanstseen publiku pigem „vaataja” kui „kuulaja” positsiooni (Mervant-Roux 2011: 189).

Mervant-Roux kirjeldab audiovisuaalsust kui visuaalselt rõhutatud vormi: ehkki ka heli kuulub sõnateatri lavastusliku ülesehituse juurde, on selle funktsioon sageli visuaalsuse täiendamine, mitte asendamine. Kui *spectateurs* rõhutab teatri tajumises esmalt visuaalseid oskusi, siis *mise en scène* määrab konkreetsemalt selle, mida ja kuidas publik laval vaatleb. Selline lähenemine loob tajuhierarhia, milles nägemine domineerib, jättes helikogemuse teisejärgulisse positsiooni. Mervant-Roux viitab ka traditsioonilises teatris esinevale helilise informatsiooni „diskrimineerimisele”, märkides, et erinevalt visuaalsest arhiivmaterjalist puudub sageli heliline dokumentatsioon. (Mervant-Roux 2011: 189)

Brown on tabavalt täiendanud prantsuse filosoofi Michel Serres'i mõtet¹³: „Kuulmine on mõistmise mudel ja teater modelleerib kuulmist”. Selleks ongi auditorium; seda tuleks vaadelda kuulmisvahendina, mis on sisseehitatud teatri representatsiooniparatuuri. (Brown 2020: 20) Sõna „auditoorium” tuleb ladina keelest *auditorium*, tähistades kuulamise instrumenti või agentsust. Keskajal hakati selle sõnaga tähistama kiriku osa, mis oli ehitatud selleks, et kuulata jutlustaja suust Jumala sõna läbi arhitektuuriliselt kujundatud resonantsi. Umbes 18. sajandist tähistab *auditorium* suurt ruumi või saali, kuhu publik koguneb, et kuulata.

Heli – nii vokaalne kui ka mitte-vokaalne, muusikaline ja mitte-muusikaline – ning ka heli puudumine kuuluvad teatri fenomenaalse struktuuri põhielementide hulka (Brown 2011: 1). Helilise informatsiooni vastuvõtmisel tegeleb publik kogu aeg kuulmise ja kuulamise vahel opereerimisega, nii nagu ka igasuguses teises keskkonnas, kuid teatri kontekstis lisandub lavalise tegevuse dramaturgia oma tähendusvälja ja märgisüsteemiga ning nii visuaalse kui ka helikujundusliku seadusega. Kaasaegsed teatriuurijad, kelle huviorbiidis on heli ja teater, on sageli juhtinud tähelepanu mõistete „teater” ja „pealtvaataja” visuaalsele kallutatusele ning pakkunud nende kõrvale auditiivset kogemust esile toovaid mõisteid „auditoorium” ja „kuulaja”. Küsimus ulatub kaugemale kuulmise ja nägemise vahekorra teatri märgisüsteemides ja teatripraktikate traditsioonides ning osutab laiemale lääne filosoofilises traditsioonis juurdunud teadmismudelile, mis on eelistanud visuaalseid ja kirjalikke esitamisi. Sellest vaatepunktist avaneb teater mitmemeelise kogemusruumina, kus kuulmisel ja teistel meeltemodaalsustel on tähenduse kujunemises oluline roll.

3.1.2 Audiovisuaalne litaania

Lääne kultuuris on pikka aega toiminud okulotsentrism (nägemiskeskus), mis on kujundanud nägemise usaldusväärseks ja eelistatud teadmise vormiks ning suunanud ka teised meeled visuaalse loogika teenistusse; selle taustal on kuulmist ja nägemist sageli käsitletud hierarhilise vastanduse kaudu, kus nägemine seostub objektiivsuse ja intellektiga ning kuulmine subjektiivsuse, tundelisuse ja ajalisusega (Kendrick 2017: 3–4; Sterne 2003: 15–16). Selle probleemse vastanduse avamiseks tuginen Kanada kunstiajaloo ja

¹³ Michel Serres'i originaaltsitaat: „Kuulmine on mõistmise mudel”.

kommunikatsiooniuringute professori Jonathan Sterne'i kontseptsioonile „audiovisuaalne litaania”, millega ta kirjeldab lääne mõttetraditsioonis juurdunud kalduvust vastandada nägemist ja kuulmist kahe erineva tunnetusmudelina.

Ent Sterne'i argument ei piirdu okulotsentrismi kriitikaga. Sama teravalt kritiseerib ta ka kuulmise romantiseerimist. Selle kriitika võtmenäitena toob ta esile Ameerika jesuiidi ja kultuuriteoreetiku Walter J. Ongi, kelle uurimistöö keskendus küsimusele, kuidas üleminek suuliselt kultuurilt kirjalikule kultuurile mõjutas mõtlemist ja teadvuse kujunemist. Just tema teoses „Orality and Literacy” seostub suulisus empaatilise ja osalusliku suhtestumise (*empathetic and participatory*), kogukonna ja sakraalsega, kirjalikkus aga objektiivsema distantsi, täpsuse ja abstraktse mõtlemisega (Ong 1982: 45, 48, 72–73, 101).

Sterne'i jaoks on Ongi käsitus oluline just seetõttu, et selles ilmneb eriti selgelt kalduvus vastandada suulisust ja kirjalikkust, kuulmist ja nägemist ning kohalolu ja vahendatust. Sterne'i järgi on selline vastandus ajalooliselt ja teoloogiliselt laetud skeem, mis taastoodab kristlikku vaimu ja kirja (*spirit/letter*) opositsiooni: kõne ja kuulmine seostuvad elava vaimuga, kiri ja nägemine aga „surnud tähega” (Sterne 2003: 15–17). Sterne võtab selle vastanduse kriitiliselt kokku järgmise „audiovisuaalse litaania” kujul (samas: 15):

- Kuulmine on sfääriline, nägemine on suunatud.
- Kuulmine „sukeldub” oma subjekti, nägemine pakub perspektiivi.
- Heli tuleb meie juurde, kuid nägemine liigub oma objektile.
- Kuulmine on seotud siseruumidega, nägemine on seotud pindadega.
- Kuulmine eeldab füüsilist kontakti välismaailmaga, nägemine nõuab sellest distantsi.
- Kuulmine asetab meid sündmusesse, nägemine annab meile perspektiivi sündmusele.
- Kuulmine kaldub subjektiivsuse poole, nägemine kaldub objektiivsuse poole.
- Kuulmine toob meid elavasse maailma, nägemine viib meid surma poole.
- Kuulmine on seotud afektiga, nägemine on seotud intellektiga.
- Kuulmine on peamiselt ajaline meel, nägemine on peamiselt ruumiline meel.
- Kuulmine on meel, mis „kastab” meid maailma, nägemine on meel, mis eemaldab meid sellest.

Litaania (ld *litania*, kr *λιτανεία* – „palve”) on kristliku liturgia palvevorm, kus vaimulik loetleb palved või anumispalved ning kogudus vastab korduva fraasiga. Sterne’i käsitluses laieneb mõiste religioosest kontekstist edasi, tähistades ka pikka, korduvat või loetlevat sõnajada, mida ta kasutab kriitilises või iroonilises võtmes. On teada, et kuulmisel saab olla suund ja perspektiiv ning see võib olla ka analüütiline ja intellektuaalne. On teada, et sotsiaalmeedia ajastul on võimalik visuaalsesse kujutisse või pilti kogemuslikult „sukelduda”. Sterne’i seisukohta rõhutades tuleb kuulamist mõista õpitud ja kultuuriliselt vormitud praktikana: kuulamine on suunatud ja õpitud tegevus (*listening is a directed, learned activity*) (Sterne 2003: 19). Seega ei ole need Sterne’i kriitilises võtmes esitatud opositsioonid sõna-sõnalises mõttes tõesed, kuid samas saavad toimida alternatiivsete filosoofilis-retooriliste vahenditena nägemise ja kuulmise protsesside analüüsimisel.

Kuulmise ja nägemise filosoofilise dispuudi varjus võimaldab „audiovisuaalne litaania” leida etenduskunstnikul vahendeid, kuidas mõtestada, analüüsida ja organiseerida helilist ja visuaalset informatsiooni lavastamisel või heli kujundamisel. Sterne’i litaaniat saab käsitleda kompositsioonilise juhendina (isegi kui see on esitatud kriitikana), kirjeldades liikumist, suundasid ja geomeetriat, inimese ning objektide ja ruumide omavahelist seost ning maailma kausaalsust. Seda põhjuslikkuse loogikat saab kasutada nii teatriruumi kunstlikus ja kujundlikus seadistuses kui ka keha, pildi, heli ja publiku vahelises dramaturgias. Samuti võib litaania osutada väga konkreetseks partituuriks liikuvale, improviseerivale ja reageerivale kehale lavastuse kontekstis, kus peamiseks töövahendiks on just nägemise ja kuulmise omavaheline dünaamika.

Selle peatüki kokkuvõtteks ja kogu uurimuse kontekstis väidan, et teatriruum on ühtaegu *theātron* – vaatamise paik – ja *auditorium* – kuulamise ruum. Need kaks mõistelist suunda näitavad, et teatri tajuline ja mõtteline kogemus on keerukam, kui üksnes visuaalne lähenemine võimaldaks. Teatri fenomen seisneb selles, et peale visuaalse informatsiooni on teatriruum samaaegselt laetud erinevatest allikatest pärinevate kuuldeliste komponentidega: füüsilise ruumi endaga, mis töötab kõlakojana; publiku ja teatri enda helide ning lavalt tulevate helidega, mille moodustavad etendajate hääled, liikumise hääled ning muusika ja heliefektid. Seetõttu tuleb teatrikogemuse analüüsis suhtuda kriitiliselt nii visuaalse informatsiooni eelistamise kui ka helilise kogemuse romantiseerimisse ning käsitleda nägemist ja kuulmist teineteist täiendavate tajurežiimidena.

3.2 Kuulamise fenomenoloogia

Kui eelnevalt oli tähelepanu keskmes kuulmise ja kuulamise arenguline taust ning teatri määratlemine nähtava ja kuuldava vahekorra kaudu, siis siinses peatükis nihkub fookus heli kogemuslikule ja fenomenoloogilisele tähendusele. Kuulmine kui meeleline toimimine ületab akustilise informatsiooni vastuvõtmise tasandi, kandes fenomenoloogilist mõõdet: heli ei ole lihtsalt „seal”, vaid ilmneb kuulajale kindlal moel, mõjutades kohalolu, tähelepanu ning ruumiga suhestumist. Just sellele kehaliselt ja tajuliselt aset leidvale kuulamiskogemusele rajanevad järgnevalt käsitletavat mõisted ja lähenemised, mis avavad heli teatrikogemuse lahutamatu ja tähendusliku osana. Peatüki fookus on kuulaja tajuprotsessidel, mitte heliallikatel ega tehnilisel kõlapildil.

3.2.1 Auraalsus

Kuulmise ja kuulamise fenomenoloogiat ei ole üldiselt ega ka teatri kontekstis võimalik käsitleda ilma ingliskeelse mõisteta *aurality*. Selle kaudu mõtestatakse heli ja teatri võimalikku suhet peaaegu kõikides olulisemates 21. sajandi teoreetilistes heli fenomenoloogia uurimustes ning see moodustab ka käesoleva uurimuse teoreetilise baasi. Kuna *aurality*’l puudub eesti keeles täpne vaste, ei ole see mõiste laiemalt kasutusel ei igapäevases keelekasutuses ega akadeemilises terminoloogias.

Käesolevas uurimuses kasutan mõiste *aurality* eestikeelse vastena sõna „auraalsus”, rõhutamaks kuulamise fenomenoloogilist ja kehalist mõõdet. Auraalsus tähistab kuulamiskogemust, mis on situatiivne, kehaline ja ajaline ning vahendab meie suhet teatrikogemusega. Samuti asetub see otsesesse suhtesse teatrikogemuse teise keskse aspekti, visuaalsusega, võimaldades käsitleda etenduskogemust nägemise ja kuulamise vastastikusel koosmõjus. Mõisted visuaalsus ja auraalsus viitavad nägemise ja kuulmise füsioloogilise mõõtme kõrval kultuuriliselt, ajalooliselt ja tajuliselt struktureeritud viisidele, kuidas maailma kogetakse nägemise ja kuulmise kaudu.

Sõnal *aurality* on inglise keeles mitmekihiline tähendusväli, mida võib avada kahe omavahel põimunud sõnalise jaotusena: *aural-ity* ja *aura-lity*. Mõiste etümoloogiline lähtekoht on ladinakeelne *auris* (kõrv), millest tuleneb sõna *aural* ehk kuulmise või kuulmisorganiga seotu. Ühelt poolt tähistab *aural-ity* kuulmisega seotud tajulist välja: viisi, kuidas heli

kogemuses ilmneb ning kuidas kuulaja seda tajub. Collins Dictionary määratleb selle kui „*the quality, condition or degree of being aural*”. (Kendrick 2017: 17) Selle määratluse põhjal võib auraalsust mõista kuulmisega seotud kvaliteetide ja seisundite kaudu: see puudutab nii kuulamise viisi kui ka seda, kuidas heli end kogemuses ruumiliselt, ajalisel või kehalisel avaldab. Seega kujuneb auraalsus kuulaja ja helisündmuse kohtumises.

Teiselt poolt seostub *aura-lity* ladinakeelse sõnaga *aura*, mis tähendab „õrna tuuleiili, zefir’it (õrna läänetuule jumalat kreeka mütoloogias), õhuhingamist”, aga ka ainst lähtuvat emanatsiooni või olendist lähtuvat väljahingamist — midagi tajutavat, aga nähtamatut, mis pärineb meid ümbritsevast maailmast. *Aura* kui mõiste on seotud ka kohalolu ideega: see võib tähistada nii „iseloomu või olemuse eripärast muljet” kui ka midagi, mis pärineb elusolenditelt või objektidelt, ümbritseb neid ning kannab nende olemust — „*the supposed subtle emanation from and enveloping living persons and things [...] the essence of an individual.*” (Kendrick 2017: 17). Briti teatriteoreetik ja lavastaja Lynne Kendrick märgib, et just see viimane konnotatsioon muudab *aura* mõiste teatri- ja etendusanalüüsis problemaatiliseks, eriti näitleja puhul. *Aura* spirituaalses käsitluses seostub mõiste näitleja enda autentsuse, algupärase ja kordumatu kohaloluga, mitte teda ümbritseva õrna mõjualaga (samas).

Auraalsuse laiemat, sotsiaalset ja poliitilist tähendusvälja avavad mitmed kaasaegsed uurijad, kelle käsitluses on auraalsus lisaks kuulmise füsioloogilisele kogemusele ka viis, kuidas heli kaudu kujunevad teadmised maailma kohta. Ameerika filosoof Don Ihde järgi ilmneb *aura* kuulmistingimusena kohtumises Teise helidega, eriti kõnes kui ühtaegu ümbritsevas ja suunatud helivormis, mille auditivne *aura* (*auditory aura*) ületab kõneleja keha piirid, täidab kõneleja ja kuulaja vahelise ruumi ning kaasab kuulaja kuulmissuhtesse (Ihde 2007: 79). Sterne laiendab seda arusaama, rõhutades, et heli on „viis maailma tundma õppida ja sellega suhestuda, mitte ainult stiimul kuulmismeelele” (Sterne 2003: 15–16), mistõttu kujuneb kuulamine sotsiaalselt vormitud suhteks maailmaga. Just seda rõhutab ka Colombia etnomusikoloog ja kultuuriteoreetik Ana María Ochoa Gautier, määratledes auraalsust kui nii kuulmise tingimusi kui ka heli kaudu konstitueeruvaid teadmise ja võimu vorme (Ochoa Gautier 2014). Prantsuse filosoof Jean-Luc Nancy seob kuulamise resonantsi mõõtmega, mõistes seda avatusena, milles heli resoneerib kuulajas edasi ning avab suhte iseendaga (Nancy 2007: 6–7, 12). Lynne Kendrick rõhutab omakorda auraalsuse kehastunud ja ruumilist mõõdet, käsitledes seda vahetu vastastikuse mõjuna, milles füsioloogiline, kehaline

ja ruumiline tasand on lahutamatu seotud (Kendrick 2017: 18–19). Auraalsus hõlmab heli ja selle vastuvõttu läbipõimunud viisil, mis sageli tähendab, et neid kahte ei saa teineteisest eraldada. Nii ilmneb auraalsus mitmekihilise nähtusena, mis ühendab kuulmise bioloogilise aluse kuulamise fenomenoloogilise, kultuurilise ja poliitilise dimensiooniga. Seda esteetilist tähendusvälja laiendab veelgi Briti kirjandusteadlane Thomas Docherty, kes nimetab auraalsust postmodernismi üheks fundamentaalseks tingimuseks, eriti sellistes kunstivormides, mis astuvad vastu visuaalse objekti raamistatusele ja staatilisusele (Docherty 1996: 18, 36).

Eeltoodust lähtuvalt toimib auraalsus teatris kompositsioonilise ja kontseptuaalse raamistikuna. See korraldab ruumi, tähelepanu ja vastuvõttu ning osaleb koos visuaalse lavapildiga lavaruumis tekkivate kunstiliste kujundite kujunemises. Loomespraktikas puudutab auraalsus etendaja ja helikujundaja teadlikkust sellest, kuidas kuulamine, hingamine, liikumine, ruum ja keha lavastuslikus olukorras suhestuvad. Selline sensoorne distsipliin ühendab kuulamise, liikumise ja reageerimise kehaliseks protsessiks. Auraalsus võib seega kujuneda kompositsiooniliseks kvaliteediks – viisiks, mille kaudu kujundatakse ruumilisi ja dramaturgilisi suhteid ning antakse lavalisele tegevusele „hingamise” ja ajalisuse kvaliteet.

Eelnevalt käsitletud määratluste põhjal toon välja kaks tähelepanekut, mis on minu jaoks auraalsuse kvaliteetide ja tasandite juures eriti olulised ning mis puudutavad ka teatri kogemust. Esiteks seostub auraalsus situatiivse ja kehalise kogemusega: viisiga, kuidas kuulaja tähelepanu, vastuvõtlikkus ja ruumitaju võivad jääda mõjutatuks ka pärast seda, kui heli ise on lakanud kõlamast. Kuulamine loob kehale ja tajule ajutise „laengu”, mille iseloom on kogemuslik: heli kaob, kuid selle mõju kestab. Nii osutab auraalsus kuulisaktist lähtuvatele muutustele inimese tähelepanus, psühhofüüsilises kvaliteedis ja suhestumises ümbritseva ruumiga.

Teiseks võib auraalsus laiemas tähenduses ilmned ka olukordades, kus otsene heli puudub, kuid nähtav dünaamika säilitab potentsiaalse kuuldavuse mõõtme. See puudutab nii teatris kujunevaid kunstilisi kujundeid kui ka igapäevast mehaanilist ja biomehaanilist dünaamikat, millega reaalne heli ei pruugi kaasneda või mille heli on tahtlikult või tahtmatult eemaldatud. Nii võivad näiteks akna taga liikuv puulehestik, laval asetsev, ent kasutamata klaver, galeriiruumis summutatud kineetiline kunstiteos või valguskujundus, mille dünaamika

vibreerib, pulseerib või „hingab”, mõjuda potentsiaalselt kuuldava, ent mitteakustilise väärtusena. Sellises olukorras jätab nähtav liikumine või füüsikaline dünaamika tajusse kuulmisele omase jälje ka otsese helita. Seejuures tekib siiski küsimus, kas niisugusel juhul on veel tegemist auraalsusega või juba visuaalse informatsiooni semiootilise tähistajafunktsiooniga, mis osutab heli võimalikkusele.

Auraalsus loob tingimused ka immersiivseks kogemuseks. Kui kuulamine avab resonantsi kui sisemise vastukõla, siis immersiivsus tähistab selle vastukõla laienemist keskkonda – hetke, mil kuulaja ei erista enam selgelt, kus lõpeb heli ja algab tema enda keha. Auraalsust saab mõista kuulmise võimalusena ning kuulamises viibimise laadina, mis kujundab ruumilist ja sensoorselt haaravat kohalolu. Sellest võibki välja kujuneda immersiooni fenomen: kuulamise ja olemise kattuvus.

3.2.2 Immersioon

Üks 21. sajandi moemõisteid eri meediumite, kunstivormide ja spirituaalsete praktikate kirjeldamisel on immersioon. Mõiste etümoloogiline lähtekoht on hilisladina *immersio(n-)* ja ladina *immergere*, mis tähendab „sisse kastma” või „sisse sukeldama” (*in-* ehk „sisse” ja *mergere* ehk „kastma” või „sukeldama”; Oxford Learner’s Dictionaries s.a.). Eesti keeles võib seda mõista kui subjekti kogemuslikku ja sensoorset sulandumist tajutavasse keskkonda. Immersiooni saab käsitleda auraalsuse tagajärje või kvaliteedina: auraalsus loob tingimused immersiooniks.

Nagu on osutanud kirjandusteadlane Janek Kraavi, viitab immersioon meediakunsti teose võimele haarata vaataja või kasutaja nii, et tekib tunnetuslik kogemus teose sees olemisest (Kraavi 2021). Kuigi tänapäevases tehnoloogiapõhises meediakultuuris on immersioon sageli seotud VR- või AR-keskkondadega, võib sarnast suundumust jälgida kogu kujutava kunsti ajaloos: näiteks Pompei freskodes, barokiajastu kunstis või XVIII sajandi panoraamides, mis paigutasid vaataja pildilise sündmuse keskele (samas). Immersioon kui psühholoogiline seisund, kus subjekt „kaob” representatsiooni maailma, ei ole uus nähtus; pigem on uudne vaatajakogemuse aste, mis on muutunud koos tehnoloogiliste vahendite arenguga.

Samalaadne kogemus tekib ka heli kaudu. Briti helikunstnik David Toop (1995) kirjeldab kuulamiskogemust psühhofüüsilise seisundina, kus muusika tungib kehasse, „raputab luid ja

ärritab teadvust”, nii et kuulaja kogeb muusikat seestpoolt, mitte analüütilise distantsi kaudu (Toop 1995: 273, viidatud Kraavi 2021 kaudu). Šveitsi kunstnik ja heliteoreetik Salomé Voegelin rõhutab, et kuulamine ei võimalda objektist väljaspool asuvat distantsilt jälgivat vaatepunkti, kuna kuulaja jagab heliobjektiga sama aega ja ruumi ning kogeb maailma kehalise ja ruumilise osaluse kaudu heli sees (Voegelin 2010: 12–15). USA helikunstniku ja kultuuriteoreetiku Brandon LaBelle’i käsitlest võib järeldada, et heli immersiiivne potentsiaal avaldub relatsioonilise välja kujunemises, kus maailmasisene, kehaliselt kogetav kokkupuude (*worldly contact*) intensiivistub, haavatavus (*vulnerability*) tõuseb esile ning vahepealne ruum avaneb mõirgava maailmana (*the space between as a roaring world*); nõnda kujuneb heliline kogemus suhtluse ja osaduse ruumiks (*communication and communion*) (LaBelle 2018: 23–25). Immersiiivsus on seega tähelepanu nõudev kuulamiskiis, mis seob heli, ruumi ja keha ühte aistingulisse skeemi.

Sterne osutab „audiovisuaalse litaania” kaudu, et kuulmine on sfääriline ja kõikehõlmav, vastandina suunatud ja distantseerivale nägemisele – ning just teater tuletab eriti selgelt meelde füsioloogilist paradoksi, mis neid kahte tajumodaalsust eristab: silmi saab sulgeda, kõrvu aga mitte. (Sterne 2003: 15, xx) Sellest järeldub, et heli loob teistsuguse ruumitaju ja subjektiivse kohalolu – potentsiaalselt immersiiivse. Kanada teatriteadlase Jeanne Bovet’ käsitlest on heliline immersioon seotud heli igasuunalise leviku ja kuulaja ruumilise ümbritsetusega, kuid teatrikogemuses ei taandu see passiivsele helisse sulandumisele. Bovet rõhutab, et immersiiivses helisündmuses kuuleb teatrikõlastaja kõike, kuid kuulab valikuliselt; seetõttu kujuneb immersioon auditiivse fookuse kaudu, milles kuulaja eristab samaaegsete heliliste sündmuste seast tähenduslikke suhteid ja suundi. (Bovet 2011: 208–211). Seega ei tulene immersioon üksnes helilisest ümbritsetusest. Immersioon kujuneb siis, kui heli, ruum ja keha seostuvad kuulaja tähelepanus tajuliselt organiseeritud kogemuseks.

Lääne teatris on visuaalsus ja heli olnud ajalooliselt valdavalt otsevaatelised ja publikule suunatud, mis tuleneb eeslava kasutamisest ning vaataja ja lavaruumi selgest vastandusest. Alates 20. sajandi teisest poolest on helitehnoloogia areng ning muutused publiku, etendajate ja lavaruumi paigutuses avardanud teatri helilist ruumikäsitlest: võimendus võib üksikute heliallikate kõrval hõlmata kogu teatriruumi. Elektrooniliselt võimendatud teatriruumi tajuline kvaliteet erineb võimendamata ruumist juba enne konkreetse helisündmuse esiletõusu. Ühesuunalisest visuaalsest ja helilisest kommunikatsioonist on kujunenud mitmesuunaline, kõikehõlmav ja interaktiivne suhe. Seega võimaldab tehniliste vahendite

areng publiku immersiiivset kogemust suletud teatriruumis kujundada, intensiivistada ja kontrollida.

Kuid immersiiivsus teatris ei ole üksnes tehniline küsimus. See on ka esteetiline ja tajuline kvaliteet. Seda võib käsitleda kui vaataja või kuulaja kogemust, mis haarab teda mitmel meelelisel tasandil – visuaalselt, akustiliselt, ruumiliselt ja kehaliselt. Immersiiivne kogemus ei tähenda täielikku illusiooni ega virtuaalset ümbritsemist; see väljendub tähelepanu nihkena publiku kaasamise suunas: fookus liigub distantsilt vaataja osaluseni. Seda toetab ka muutus lavaruumi kasutuses: publiku kohalolu kujuneb liikuvaks ruumiliseks osaluseks, kus heli ja tegevus on mitmesuunaliselt jaotunud ning kujundavad kogemust eri suundadest.

Immersiiivne heli teatris võib seejuures tähendada nii ruumiliselt hajutatud kui ka dramaturgiliselt fokuseeritud helilist kogemust. See ei pea ilmtingimata olema kõrvulukustav võimendatud müra või heliteos ega hinge kinni lööv madalsagedus. Immersiiivne heli hõlmab ka mikrotasandi helisid, vaikust, ruumi enda resonantsi ja heli kui kohalolu loovat elementi.

Samas ei tohiks immersiiivsust käsitleda üksnes positiivse või neutraalse nähtusena. Kriitiliseks lähtepunktiks on see, et ülemäärane keskendumine immersioonile võib viia publiku manipulatiivse suunamiseni, kus kogemuse jagamise asemel seatakse esiplaanile selle kontrollimine. Immersiiivsus võib muutuda instrumentaalseks vahendiks publiku tähelepanu ja liikumise juhtimisel, kaotades reflektiivsuse või kriitilise distantsi võimaluse. Teisalt võib ruumi täielik haaramine meeleliste efektidega tekitada sensoorse küllastuse, mis pigem tuimestab kui avab kogemust. Seetõttu võib kerkida küsimus, kas immersioonis osaleja on aktiivne kaaslooja või valmiskogemuse tarbija. Need ohukohad on olulised, et vältida immersiiivse esteetika idealiseerimist ja säilitada kriitiline teadlikkus selle esteetilisest ja poliitilisest mõõtmest. Poliitilise mõõtmel all mõtlen seda, kuidas ruumiline ja meeleline haaratus võib mõjutada võimusuhteid, suunata publikukogemust ning piirata kriitilist eneseteadvust või vastupanuvõimet. Seetõttu on oluline selgelt eristada kahte tasandit: ühelt poolt toimib immersioon lavastaja ja helikujundaja teadliku dramaturgilise tööriistana, teisalt võib see manipuleerimise instrumendi või publiku tajulise piiramise vahendina osutada kogemust tühistavaks.

Kui asetada immersiiivsus teatrikogemuse konteksti, siis ei saa seda käsitleda üksnes sensoorse neeldumisena. Teatris toimub kuulamine alati sotsiaalses ja ruumilises situatsioonis, kus kohalolu jagatakse teiste kehade, helide ja tähelepanudünaamikatega.

Sellises keskkonnas ei püsi immersioon kunagi homogeenne: heli, liikumine ja publikukäitumine tekitavad pidevaid nihkeid, katkestusi ja vastusignaale. Immersiivne kuulamine põimub seega vältimatult kaasatuse ja häirituse kogemusega – see tähendab kuulamise pidevat reguleerimist, tasakaalu otsimist ja kaotamist, mis on teatri auditiivse kogemuse lahutamatu osa.

3.2.3 Kaasatus ja häiritus

„Heli tuleb mõista ontoloogiliselt häirivana ning teatrit tuleb mõista mitte katkematu vastuvõtu programmina, vaid pideva võnkumisena „kaasatuse ja häirituse” vahel” (Brown 2011: 6). Selle võnkumise kirjeldamiseks kasutab Brown „stseenianalüüsi”: psühhoakustilise protsessi käigus otsustab aju, millised osad akustilisest aktiivsusest kõrvakanalis kuuluvad millistele põhjuslikele sündmustele konkreetses akustilises keskkonnas. Aju moodustab sündmusobjektide ehk helide kaudu keskkonnast kaardi. Kaardistatud helid eristuvad taustamürast, mida aju ei ole suutnud või otsustanud protsessida ehk ei ole salvestanud sündmusobjektide kaardile. Kuid seda taustamüra kuulatakse endiselt, poolteadlikult, isegi siis, kui keskendutakse konkreetsetele helidele, jätkab aju aktiivseid läbirääkimisi potentsiaalsete tähenduste üle ümbritsevas mürarikas keskkonnas. (samas: 5)

Seega saab väita, et publik kuuleb kõike, kuid kuulab valikuliselt ning need valikud tulenevad publiku liikmete kuulmise füüsilistest eripäradest ning subjektiivsetest emotsionaalsetest ja kultuurilistest otsustest. Siinkohal tuleb märkida ka seda, et kaasatus ja häiritus ei piirdu ainult kuulmisega, need seostuvad inimese üldise tähelepanu kõikumisega ning sellega kaasneva kehalise aktiivsusega. Kehaline võnkumine tekitab omakorda uue taustamüra – publikumüra –, mis kaasatakse ringiga tagasi kollektiivsesse „stseenianalüüsi”. Immersioon ei ole üksnes konkreetne ruumilis-ajaline „sukeldumise” kogemus, see toimib ka tegurina dramaturgia, esineja ja publiku omavahelises interaktsioonis.

Mervant-Roux käsitleb teatrit kuulamisruumina (*listening space*), kus publiku kuulamine avaldub kõhatustes, naerus, pomisemises, liikumistes, hingamises ja vaikustes; just neist moodustub kuulmise heli (*the sound of hearing*). Selles perspektiivis toodab publik lavalise tegevuse suhtes püsivat akustilist modulatsiooni, mis osaleb vahetult etenduse kulgemises ja kujundab teatri akustilist sündmust. (Mervant-Roux 2011: 189–190, 193)

Niisamuti rõhutab briti teatriteadlane George Home-Cook, et auditiivne teater kujundab kuulaja kogemust tähelepanuna¹⁴ (*attention*), mis tähendab ühtaegu heli poole sirutumist (*stretching*) ja kehalist ümberhäälestumist ruumis. Tema järgi avaneb helis viibimine dünaamilise kehalise tähelepanuprotsessina, milles kuulaja venib, nihkub ja häälestub ümber vastavalt sellele, kuidas heliline keskkond tajus esile kerkib. (Home-Cook 2015: 2–3, 162–163, 173)

Samuti saab publikuliiget käsitleda resoneeruva ja võnkuva kehana, kes paikneb väljaspool välise informatsiooni vastuvõtja rolli. Just teatriruumis, olgu publikuridades toolil või lavaruumis põrandal istudes, tõusevad esile keha lihased, luustik ja sisikond: seedeelundkonna töö annab endast märku nii sisetajuliselt kui ka heliliselt, samal ajal muutuvad teravalt tajutavaks lihaspinge, surve kehale, sundasend, ebamugavus ja muud kehalised iseärasused. Nõnda võib publikuliige kogeda iseennast resoneeriva, häälitseva ning biomehaanilise masinavärgina, mille sisemised pinged, häired ja kehalised protsessid kujunevad autonoomseks võitlusväljaks.

Lavastuspraktikas tähendab see, et helikujundaja ja lavastaja saavad mõjutada, millised helid salvestuvad publiku „sündmusobjektide kaardile” ja millised jäävad taustamüraks, kuid kuulamiskogemust kujundavad alati ka individuaalsed füsioloogilised iseärasused, mis jäävad lavastuslike otsuste kontrolli alt välja. Häiritus muutub seega dramaturgilise tööriistana vajalikuks tasakaaluks immersioonile: see toob esile heli kriitilise potentsiaali, mille kaudu teatrikogemus ei ole üksnes sulandumine; see on ka pidev läbirääkimine tähelepanu ja tähenduse üle.

Selles valguses ei saa kaasatust ja häiritust käsitleda kui binaarset vastandust, kus üks on soovitud ja teine kõrvalekalle. Teatri auditiivne kogemus toimub nende kahe vahelises pingeväljas, kus tähelepanu kõikumine, kehaline liikumine, taustamüra ja publikumüra moodustavad keeruka kuulamisdramaturgia.

¹⁴ Sõna „tähelepanu” ladinakeelne vaste on *attentio*; sellega seotud verb *attendere* lähtub tüvest *ad-tendere*, mille tähendus osutab „millegi poole sirutamisele või venitamisele”.

Niisiis võib väita, et kaasatus teatri auditiiivses kogemuses ei tähenda täielikku kontsentratsiooni ega sensorset sulandumist; see osutab pigem valmisolekule osaleda kõikumistes, katkestustes, kehalises dissonantsis ja kuulamises, mis ei ole kunagi täielik. Häiritus ei ole immersiooni kõrvalprodukt, see on selle tingimus – heli haavab, nihestab, destabiliseerib ja nõnda võimaldab teatri auraalsuse avaldumist.

3.3 Muusikalisus

Käesolevas peatükis keskendun muusikalisuse mõistele kui potentsiaalsele kompositsioonilisele praktikale etenduskunstniku loomingulises töös. Mõiste tähendab siin avatud töövahendit lavastusprotsessi struktureerimisel, lavaliste elementide tõlgendamisel ja lavastuse rütmilise, ajalisel kulgeva ning intensiivselt laetud ülesehituse kujundamisel.

Muusikalisuse käsitlusel tuginen peamiselt David Roesneri (2014: 6–8) kontseptsioonile, mille kohaselt saab teatrilavastust mõtestada muusikaliste printsiipide – rütmi, vormi, tempo, harmoonia ja dünaamika – kaudu. Roesner eristab muusikalisuse kolm põhifunktsiooni: mudel, meetod ja metafoor. Seda raamistikku toetavad Lehmanni (2024: 85–87, 92–94) tähelepanekud postdramaatilise teatri rütmilisuse ja polüfoonia kohta, mille kaudu lavaline ülesehitus võib väljenduda pigem samaaegsete ja rütmiliselt põimuvate elementide koostoimes kui lineaarse narratiivi kaudu.

See rõhuasetus kinnitab ja süvendab varasemas alapeatükis esitatud arusaama kuulamisest, tuues esile Nancy (2007: 5–15) fenomenoloogilise perspektiivi uue nurga alt. Nancy rõhutab, et kuulamine ei ole lihtsalt heli registreerimine; see tähendab eelkõige avatust resonantsile ja Teisele – kogemusele, mis avab „mina” piirid kellegi või millegi teise kohalolule.

See rõhuasetus nihutab tähelepanu muusikalisuse fenomenoloogilisele mõõtmele: muusikalisust saab vaadelda kui viisi, kuidas lavastus „kõlab” kehas ja tajus, mitte ainult silmale või intellektile mõeldud struktuurina. Selline vaade võimaldab käsitleda muusikalisust esteetilise mõtteviisi ja transdistsiplinaarse loomeprintsibiina, mis hõlmab muusika ja heli seoste kõrval ka ruumilise taju, kehalise kohalolu ning aja struktuuri kunstilist kujundamist.

Muusikalisus toimib seega kompositsioonilise praktikana, mis annab lavastajale võimaluse töötada visuaalsete, koreograafiliste ja akustiliste komponentidega muusikalise loogika alusel – olgu selleks sümfooniline ülesehitus, kontrapunktiline vastandus või afektiivne *crescendo*.

Muusikalisuse praktiliste ja kontseptuaalsete rakendusvõimaluste avamiseks käsitlen järgnevas alapeatükis kahte ajalooliselt mõjukat mõtlejat: Šveitsi lavastajat ja teoreetikut Adolphe Appiat (1862–1928) ning prantsuse teatrimõtlejat Antonin Artaud'd (1896–1948). Nende valik lähtub käesoleva töö kesksetest küsimustest, mis uurivad kuulamise ja heli fenomenoloogiat teatris. Appia näeb lavastust kui struktureeritud ja harmoonilist heliruumi, milles heli suhestub valguse ja liikumisega kompositsioonilisel tasandil; Artaud käsitleb heli aga kehale mõjuva afektiivse jõuna, mis toimib väljaspool ratsionaalset mõistmist. Need kvaliteedid ilmnevad ka minu doktoritöö loomingulistes töodes – nii lavastuste analüüsides kui ka helikujundaja funktsioonide käsitlemisel. Kuigi Appia ja Artaud tegutsesid 20. sajandi esimesel poolel, on nende ideed jätkuvalt mõjukad ning neid on edasi arendanud paljud nüüdisaegsed lavastajad, helikunstnikud ja teoreetikud, kes uurivad heli, keha ja ruumi suhteid väljaspool traditsioonilise sõnateatri raame.

3.3.1 Muusikalisus kui mudel, meetod ja metafoor

Käesoleva uurimistöö kontekstis pakub mõiste „muusikalisus” võimaluse analüüsida muusika ja teatri representatsioonilisi seoseid. Eriti oluline on lavaruumi heliliste ja visuaalsete elementide koosmõju ning koreograafia ja lavastamise seoste avamine muusikalise struktuuri ja loogika kaudu. Selle alapeatüki teoreetiline lähtekoht on muusikateatri ja teatri professori David Roesneri teos „Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making” (2014), mille pealkirja motiivi kandsin edasi ka siinse alapeatüki nimetusse. Roesneri käsitus pakub olulise raamistiku muusikalisuse mitmetähenduslikkuse avamiseks ja selle rakendusvõimaluste laiendamiseks teatrikunstis. Inglisekeelne *musicality* eristab kahte tähendusvälja. Eesti keeles võib mõistet tõlkida nii „musikaalsusena” kui „muusikalisusena”. Esimene, argikeeles levinum, viitab indiviidi kaasasündinud või arendatud võimele tegeleda muusikaga – rütmi, tempo, harmoonia ja helikõrguse tajumisele ning musikaalselt väljendusrikkale esitusoskusele (Roesner 2014: 8–9). Roesneri hinnangul põhineb selline normatiivne käsitus sageli kitsastel, mõõdetavatel parameetritel ning peegeldab kultuuriliselt konstrueeritud, sageli elitistlikke ootusi.

Roesner seab kitsendava määratluse kõrvale oma laiendatud käsitluse: *musicality* tähistab esteetilist mõtteviisi ja loomevahendit, mille abil on võimalik tajuda ja struktureerida nähtusi – sealhulgas teatrit – muusikaliste printsiipide, nagu rütm, vorm, harmoonia ja dünaamika, alusel (Roesner 2014: 10). See avatud tähendus võimaldab käsitleda muusikalisust kui performatiivset tunnetust ja loovat lähenemisviisi, mida saab rakendada ka väljaspool otsest helikunsti konteksti. Roesner rõhutab, et muusikalisus hõlmab lisaks tehnilisele vilumusele ka intuitsiooni, tõlgendusoskust ja tajupõhist loovust – võimet märgata ja kasutada muusikalisi kvaliteete mitte-helilistes nähtustes, nagu valgus, ruum, liikumine ja nendevahelised suhted. Nõnda saab muusikalisust vaadelda kui transdistsiplinaarset tööriista, mis võimaldab etenduskunstide mitmekihilist tõlgendamist ja lavastuslike valikute sügavamalt mõtestamist. Teoreetilise tähendusvälja avardamisel toetub Roesner Michel Foucault' mõistele *dispositif*, mida ta rakendab muusikalise kirjeldamiseks esteetilise ja kultuurilise korraldusmehhanismina (samas: 14). Selline muusikaline *dispositif* struktureerib näiteks seda, kuidas lavastuses väärtustatakse heli, organiseeritakse aega ja ruumi või määratakse rollid loojatele – lavastajale, heliloojale, etendajale. Seega kujuneb muusikalisus enamaks kui kunstiline hoiak: see toimib teatritööd suunava epistemoloogilise raamistikuna, mille kaudu mõtestatakse loomeprotsessi komponeerimisena. Selle raamistikuna toob Roesner välja kolm kesket funktsiooni: mudel, meetod ja metafoor, mis tähistavad muusikalise erinevaid rakendusvõimalusi teatripraktikas ja -analüüsis.

Mudel: muusikalisus kui struktuurne ja vormiline eeskuju

Muusikalisus kui mudel tähistab teatrilavastuse kujundamist muusikalise kompositsiooni põhimõtete järgi. Sellisel juhul ei lähtu lavastus narratiivi lineaarsest loogikast; selle struktuur kujuneb helikunstist tuntud vormide ja kujundite kaudu. Näiteks võib lavastus järgida sümfoonilist ülesehitust, kus stseenid toimivad osadena, mille vahel kujuneb rütmiline ja tonaalne vaheldus (Roesner 2014: 11–12). Samuti on võimalik kontrapunktiline lähenemine, kus lavalised tegevused ja dialoogid eksisteerivad samaaegselt mitmel kihil, justkui sõltumatud meloodilised liinid polüfoonilises muusikas. Teine võimalus on variatsioonivorm, kus üks stseen või situatsioon kordub mitmel viisil, iga kord uues valguses või rütmilises raamistikus. Selline muusikaline mudel võimaldab lavastust käsitleda kompositsioonilise tervikuna, milles dünaamika, rütm, tempo ja akustilised kvaliteedid tõusevad narratiivist olulisemaks.

Meetod: muusikalisus kui töövahend või lähenemisviis teatripraktikas

Muusikalisus kui meetod viitab praktilisele vahendile, mille kaudu kujundatakse prooviprotsessi ja suunatakse lavastuse arengut. Helilised ja rütmilised parameetrid – pausid, intensiivsuse gradatsioonid, tempovaheldused – on vahendid tööprotsessi organiseerimiseks (Roesner 2014: 12–13). Lavastaja võib näiteks töötada etendajatega rütmiliste skooride või heliliste ülesannete kaudu, kus tegevused järgivad kindlat tempot või pulseerivat mustrit. Samuti võib liikumisprotsessis rakendada muusikalist mõtlemist – sünkroonsuse, aktsentide ja fraseerimise tasandil – luues kehaga kuulamise kogemuse. Muusikalisus meetodina soodustab kehastatud teadlikkust, kus etendaja reageerib rütmilistele, akustilistele ja füüsilistele impulssidele, mitte ainult psühholoogilisele motivatsioonile. Nii tekib proovides mitteverbaalne kommunikatsioon ja muusikaliselt tajutav sünergia. (samas)

Metafoor: muusikalisus kui esteetiline ja tajuline kujund

Muusikalisus kui metafoor pakub mõttelist raamistust, mille abil saab teatrinähtusi kirjeldada muusikaliste mõistete kaudu. Siin tähendab muusikalisus kujundit, mille kaudu tõlgendada teiste meediumide toimimist (Roesner 2014: 13–14). Näiteks võib valguskujundust mõista kui harmooniat lavaliste elementide vahel, stseenide kontraste kui dünaamilisi modulatsioone või lavalise tegevuse paralleelsust kui polüfoonilist kooskõla. Samuti võib pauside ja vaikuse kasutust tõlgendada kui muusikalist vaikust – täis pinget ja tähendust. Metafoorina laieneb muusikalisus ka ajalisusele: lavastust saab kogeda kui partituuri, milles iga element – valgus, liikumine, dialoog või vaikus – omab oma esteetilist kaalu. Selline lähenemine lubab suhestuda lavastusega nii intellektuaalselt kui ka aistinguliselt, sidudes tajumise, kõla ja liikumise ühtseks kogemuseks.

Kokkuvõtvalt tähistavad need kolm funktsiooni muusikalise eri rakendusviise teatripraktikas. Mudelina osutab muusikalisus struktuursetele eeskujudele, mille abil lavastust saab kujundada muusikalise kompositsioonina. Meetodina toimib muusikalisus praktilise tööriistana, mis kujundab prooviprotsessi ja etendajate reageerimist rütmilistele ja akustilistele impulssidele. Metafoorina avab muusikalisus esteetilise mõtlemisviisi, mille abil lavastust saab tõlgendada partituurina, kus iga element omab oma ajalise-esteetilise väärtust. Nende erinevus seisneb rõhuasetuses: mudel keskendub lavastuse vormile, meetod protsessi korraldamisele ning metafoor tajulisele ja kontseptuaalsele tõlgendusele.

3.3.2 Muusikalisus Adolphe Appia teoorias ja praktikas

Roesneri järgi avaldub Appia puhul muusikalisus eeskätt mudeli ja meetodina, kuna muusika toimib ühtaegu lavastuse organiseeriva eeskujuna ja praktilise lähenemisviisina näitleja liikumise ning ruumilise kujunduse mõtestamisel. Appia kuulub lavastusliku esteetika uuendajate hulka, kelle käsitluses muusika, valgus, ruum ja lavaline tegevus moodustavad muusikaliselt struktureeritud terviku. Tema käsitus toob esile lavastuse kui tervikliku kompositsiooni, mida on võimalik struktureerida muusikalise partituuri põhimõttel ja analüüsida muusikaliste printsiipide alusel. Ta lähtus veendumusest, et muusika toimib teatris organiseeriva printsiibina, mille kaudu mõtestatakse ka mitteheliilisi elemente. Nii toimivad valgus, ruum ja keha harmooniliste häältena ning kõik komponendid suhestuvad ajas, dünaamikas ja struktuuris sarnaselt muusikalise partituuriga. Tema muusikaline mõtlemine koondub kolmele põhilisele kompositsiooni elemendile.

1. Valgus kui ajas struktureeritud meedium

Üks eriti uuenduslik muusikalisuse rakendus mittemuusikaliste aspektide puhul avaldub Appia valguskäsitluses. Appia valguskäsitus sarnaneb tema muusikakäsitlusega, eriti valguse võimes väljendada „sisemist olemust”, lavaruumi visuaalselt animeerida ja lavalist tegevust ajaliselt kujundada. Sarnaselt muusikaga on valgus ajapõhine kunst, mille erinevaid omadusi saab kompositsiooniliselt kujundada ja vastandada. See võib muutuda järsult, järk-järgult või märkamatuks ning toimida mitmehäälselt, kuna mitu valgusallikat saavad koos eksisteerida, üksteist mõjutada, sulanduda, vastanduda ja olla tajutavad nii terviku kui ka üksikosadena. (Roesner 2014: 33–34)

2. Lavakujundus kui rütmilised ruumid

Appia puhul kannab lavakujundus nimetust rütmilised ruumid (*rhythmic spaces*). See avaldub ruumi kujunduses, mille aluseks on muusikast inspireeritud arhitektuurilised proportsioonid. Sambad, astmed ja tasandid loovad valguse ja etendaja jaoks rütmilisi mustreid ja liikumiskvaliteete, mis animeerivad lavakujundust ning kujundavad selles kulgevat aega. Need ruumid on kavandatud esile kutsuma ruumi, valguse, etendaja ja vaataja pilgu vastastikust suhet. (Roesner 2014: 32)

3. Etendaja kui kehastatud rütmiline instrument

Appia käsitluses kuulub etendaja muusikaliselt struktureeritud lavakogemusse ning kujuneb muusikaliseeritud kehaks (*musicalized body*). Tema žest, kõne ja liikumine osalevad

esteetilise harmoonia loomises. Roesner rõhutab, et Appia peab näitleja treenimisel keskseks rütmilist liikumist ja muusika võimet keha kujundada ja suunata, sest just selline muusikaliselt koordineeritud liikumine võimaldab kehal kujuneda väljenduslikumaks. Muusikaline korrastus ulatub seega ka väljapoole täielikult komponeeritud partituuriga draamat ning kandub teistesse draamavormidesse sisemiselt korrastatud kõne-, žesti- ja ruumiliste liikumismustritena. (Roesner 2014: 50–51)

Appia käsitluses kanduvad muusikalised väärtused üle lavastuse mittehelistesse komponentidesse, kujundades valguse, ruumi ja keha omavahelisi suhteid. Valgus omandab ajapõhise, rütmilise ja polüfoonilise kvaliteedi, mille muutused ja kontrastid sarnanevad muusikale ja struktureerivad lavalist tegevust. Lavakujundus koondub rütmiliste ruumide põhimõttele, kus arhitektuurilised proportsioonid, tasandid ja astmed kujundavad liikumise, valguse ja vaataja pilgu vastastikuseid seoseid. Etendaja keha kujuneb muusikaliseeritud kehaks, mille žest, kõne ja liikumine alluvad rütmilisele ja vormilisele korrastatusele. Oluline on rõhutada, et Appia jaoks on muusikaline partituur lavastuse alus, sest selle kaudu määratletakse lavastuse rütmiline ja ajaline struktuur, ning seega on tema huviks eelkõige harmooniline vorm, mis suunab lavastuse kompositsioonilise korrastatuse poole, jättes tahaplaanile juhuslikkuse, katkestuse ja ebakõla võimaluse.

3.3.3 Muusikalisus Antonin Artaud' teoorias ja praktikas

Artaud' puhul nõrgeneb mudeli ja meetodi formaalne loogika ning tugevneb muusikalisuse materiaalne, afektiivne ja osalt metafoorne mõõde. Tema jaoks avaldub muusikaline mõtlemine kehastunud energiana, mitte struktuuri või korrapärana, ning toimib väljaspool ratsionaalset seletust. Artaud pakub seega kriitilise vastukaalu Appiale: kui üks struktureerib lavaruumi muusikalise loogika järgi, siis teine püüab lavastuse kehas ja hääles vallandada muusikalise jõu kui metafoorse ja transsendentse kogemuse.

Appia teatrikäsitus esindab Roesneri järgi muusikalise mõtlemise formaalset ja esteetilist süsteemi, kus keskele kohale asetuvad vorm, rütm, harmoonia, polüfoonia ja distsipliin. Artaud' puhul tõuseb seevastu esile muusikalisus, mis lähtub heli materiaalsusest, kakofooniast ning heli dekonstrueerivast ja destabiliseerivast mõjust. Roesneri käsitluses liigub Artaud' muusikalisus abstraktse kontseptsiooni ja vormi tasandilt vibratsiooni

füüsilisse mõõtmesse, heli ja keha ühendusse. Sellest perspektiivist toimib heli füüsilise kogemusena, mis puudutab vaatajat vahetult ning nihutab tähelepanu diskursiivselt tähenduselt kõlalisele ja kehalisele toimele. (Roesner 2014: 100, 107–108, 116) Artaud' lavakäsitus toob esile teatri kehalise ja sensoorse mõõtme, kus heli kuulub koos žestide, sõnade, karjete, valguse ja pimedusega materiaalse lavakeele tervikusse, mis pöördub esmalt meelte poole (Artaud 1958: 12, 38–39).

1. Sõna kõlalitus ja hääle jõud

Artaud' jaoks tuleb keel tagasi viia selle aktiivsete, plastiliste ja hingamislike lätete juurde: sõnad tuleb taas siduda neid sünnitanud füüsiliste liikumistega, nii et kõne diskursiivne ja loogiline külg taandub selle afektiivse ja kehalise jõu ees. Sõnu tuleb kuulda esmajoones nende kõlalituses, tajuda neid liikumistena ning lasta neil muutuda uuteks vahetuteks füüsilisteks liikumisteks, mille kaudu kirjanduslik keel saab laval uuesti elavaks (Artaud 1958: 119). Roesneri käsitluses seostub Artaud' häälemõtlemine hääle kõla, kahina ja tämbri esiletõusuga ning püüdlusega „puhta” hääle poole kui keele-eelse üleminekuobjekti suunas (Roesner 2014: 109). Artaud rõhutab, et sõnadel endil on kõlapotentsiaal ning eri viisid ruumi projitseerumiseks, mida ta nimetab intonatsioonideks (Artaud 1958: 38; Roesner 2014: 110). Seejuures vastandub selline hääle- ja sõnakäsitus lääne teatri logotsentrilisele loomusele: tekst hakkab toimima esilemanava, kirjaeelse helina enne selle kinnitumist semantiliste tähenduste külge ning sõna vabaneb loitsuks, hääle laienduseks, kehaliseks väljenduseks ja „uueks žestilüürrikaks” (Roesner 2014: 109–111).

2. Lavaruum ja „laetus”

Artaud' käsitluses kujuneb teatriruum intensiivseks ja aktiivseks väljendusväljaks, kus žestid, helid, sõnad, karjed, valgus ja pimedus moodustavad materiaalse lavakeele (Artaud 1958: 12). See lavaline keel pöördub kõigepealt meelte poole ning koosneb kõigest, mis saab laval materiaalselt väljenduda: muusikast, tantsust, plastilisest kunstist, pantomiimist, miimikast, žestikulatsioonist, intonatsioonist, arhitektuurist, valgusest ja lavakujundusest (samas: 38–39). „Julmuse teatri” manifestis määratleb Artaud teatri „keelena ruumis”, mis toimib helide, karjete, valguse, helijäljenduslike häälituste, objektide, liikumiste, hoiakute ja žestide kaudu. See keel voolab tundlikkusse, laiendab häält ja paiskab helid jõuliselt ruumi. Nii kujuneb lavaruum tema teoses laetud väljendusväljaks, mille toime ulatub tähenduse vahendamisest meelelise ja kehalise mõjuni. (samas: 90–91)

3. Rütm, vorm ja keha

Appia puhul toimib rütm lavalist vormi, ruumi ja näitleja liikumist korrastava printsiibina, mille kaudu lavaline tegevus omandab muusikalise proportsiooni ja organiseerituse (Roesner 2014: 37). Artaud' käsitluses nihkub rütm korrastatud vormilt heli, hääle ja keha füüsilisse mõjualasse, kus esile tõusevad kakofoonia, karje, hingamine, vibratsioon ja katkestus (Roesner 2014: 100, 116). Selline rütm kujundab lavalist aega afektiivsete pingete, järskude üleminekute ja meelelise surve kaudu. Keha muutub siin narratiivse tähenduse kandjast heli, impulsi ja füüsilise pinge materiaalseks vahendajaks.

4. Muusikalisus kui poeetilis-rituaalne horisont

Artaud' puhul osutab muusikalisus mitteformaalsele intensiivsusele: heli, hääle, rütmi ja vibratsiooni kaudu toimivale lavakeelele, milles materiaalne väljendus põimub metafüüsilise ja rituaalse püüdlusega. Roesneri järgi võib Artaud' muusikalisust mõista „heli ja liha abieluna” (*a marriage of sound and flesh*), sest see paikneb vibratsiooni füüsilises mõõtnes ning seob heli otseselt keha aistingulise ja materiaalse kohaloluga. Muusika tähendab siin füüsilist ja maagilist toimeviisi: sõnad muutuvad loitsuks, hääle laieneb, helid ja žestid organiseeritakse ruumis ning nende mõju suunatakse vaataja meeltele ja kehale (Artaud 1958: 89–91; Roesner 2014: 100, 116). Seetõttu võib Artaud' muusikalisust käsitleda pigem poeetilis-rituaalse horisondi kui järjekindla lavastusmeetodina.

Artaud' muusikalise käsitluse erineb Appia omast nii vormiliselt kui ka ontoloogiliselt. Kui Appia kasutab muusikalise lavalise kompositsiooni loomiseks, siis Artaud käsitleb muusikalise impulsi kehalise, afektiivse ja transtsendentse kogemuse allikana. Artaud' käsitluses toimivad heli, liikumine ja ruum füüsilises vastasmõjus jõududena, mille mõju avaldub tähenduse edastamise asemel afektiivse ja tajulise survena. Muusikalisus tähistab siin häälestuslikku seisundit: vorm kujuneb hetkelise, kehalise ja intensiivse toime kaudu.

Need kaks käsitlust – Appia struktureeritud kompositsiooniline mõtlemine ja Artaud' kehastatud afekt – võimaldavad minu loovuurimuses siduda lavastamispraktika ja analüütilise mõtestamise. Appia lähenemine aitab vaadelda lava dünaamikat ja struktuuri, määratleda muusikalise parameetreid ning mõista helikujunduse suhestumist lavalise tegevusega. Artaud' käsitlus on oluline afektiivse vastuvõtu ja reaalses helikujundamise uurimisel, kus heli toimib vaikuse, dissonantsi, vibratsiooni või resonantsi kaudu seisundilise ja kehalise mõjuna.

3.4 Kokkuvõte

Kolmas peatükk loob teoreetilise raamistiku, mille abil käsitleda heli, kuulamist ja muusikalisust postdramaatilises teatris. Peatüki alguses eristasin kuulmist ja kuulamist: kuulmine tähistab bioloogilist tajumist, kuulamine aga tähelepanu ja tähenduse kujunemist heli kaudu. See eristus aitab mõista teatriruumi ühtaegu nähtava ja kuuldava keskkonnana. Mõisted *theātron* ja *auditorium* toovad esile sama pinget: teater on korruga vaatamise paik ja kuulamise ruum.

Jonathan Sterne'i „audiovisuaalne litaania” aitab kirjeldada nägemise ja kuulmise ajalooliselt kujunenud vastandusi. Käesolevas uurimuses on see oluline seetõttu, et need vastandused pakuvad võimaluse mõtestada nähtava ja kuuldava informatsiooni suhteid. Litaania kaudu saab kirjeldada liikumist, suundi, ruumilist jaotumist ning keha, objektide ja publiku asetust lavastuses. Nii toimib see kompositsioonilise juhendina heli ja visuaalse informatsiooni analüüsimisel.

Kuulamise fenomenoloogilist mõõdet avavad auraalsuse, immersiooni, kaasatuse ja häirituse mõisted. Auraalsus võimaldab kirjeldada heli, keha, ruumi ja tähelepanu seotust. Immersioon kirjeldab olukorda, kus heli, ruum ja keha seostuvad kuulaja tähelepanus ühtseks kogemuslikuks väljaks. Kaasatus ja häiritus näitavad, et teatrikogemus kujuneb tähelepanu katkestustes ja ümberhäälestumistes. Nende mõistete kaudu saab heli käsitleda kehalise, ruumilise ja dramaturgilise jõuna.

Muusikalisuse käsitus seob kuulamise fenomenoloogia lavastuse ülesehituse analüüsiga. David Roesneri järgi saab muusikalisus toimida mudeli, meetodi ja metafoorina, mille abil mõtestada rütmi, tempot, kordust, dünaamikat ja vormi. Appia ja Artaud' käsitlused avavad muusikalisuse kaks rõhuasetust: Appia puhul kompositsioonilise korrastatuse, Artaud' puhul kehalise ja afektiivse mõju.

Kokkuvõttes loob peatükk mõistelise aluse järgnevate loometööde analüüsile. Kuulmine, kuulamine, auraalsus, immersioon, kaasatus, häiritus ja muusikalisus aitavad uurida, kuidas heli osaleb lavastuse ruumilises, ajalises, kehalises ja kompositsioonilises kujunemises. Järgnev peatükk rakendab seda raamistikku esimese loomingulise projekti, lavastuse „traps”, analüüsis.

4. „traps”

Doktoriõppe esimese loomingulise projekti raames töötasin helikujundajana Johhan Rosenbergi soololavastuses „traps”¹⁵, mis esietendus Kanuti Gildi SAALis. Projekti keskmes oli reaajas juhitud helikujundus: etenduse ajal käivitasin ja moduleerisin heliallikaid vastavalt lavalisele situatsioonile, eelnevatele kokkulepetele ning improvisatsioonilistele otsustele. Minu ülesanne seisnes auditiivsete komponentide juhtimises digitaalse helisüsteemi abil. Helilised otsused lähtusid Rosenbergi kehalisest seisundist, hääle kasutusest ja liikumisest ning lavastuse postdramaatilise loogikast, mida iseloomustasid dramaturgiline allumatus, katkestused ja ootamatud üleminekud.

Peatükk on üles ehitatud helikujundaja tööprotsessi järkjärgulise avamisena. Esmalt avan lavastuse konteksti Johhan Rosenbergi kunstilise positsiooni ja „trapsi” kontseptuaalse raamistiku kaudu, rõhutades lõksu kui lavastuse keskset printsiipi. Seejärel kirjeldan lavastuse ruumilist, kehalist ja helilist ülesehitust, et näidata, millises keskkonnas heli käivitati ja kuulajani jõudis. Tööprotsessi ja helikujunduse analüüsis keskendun heliallikele, Ableton Live'i ja MIDI-kontrolleri kasutamisele, kõlarite paigutusele, Rosenbergi hääle võimendamisele ja töötlemisele ning helikeha kujunemisele. Viimaks käsitlen autoetnograafilist positsiooni, mille kaudu seostan oma tööpunkti kõrvalruumis, teatrimaja ümbruse sotsiaalpoliitilise olukorra ning etenduse ajal tehtud helilised otsused. Peatüki keskne küsimus on, kuidas helikujundaja juhib reaajas heli ning kuidas need otsused muudavad etendaja häält, liikumist, ruumikogemust ja lavastuse kulgu.

4.1 Lavastuse kontekst

Johhan Rosenbergi loomingu põhijooned

Johhan Rosenberg on tantsu- ja muusikaharidusega Eesti koreograaf. 2020. aastal lõpetas ta Amsterdami kunstide ülikooli School for New Dance Development (SNDO) programmi. SNDO õpingute mõju on tema kunstilistes valikutes olulisel kohal ning teatud määral seostatakse teda SNDO lõpetanud eestlaste ringiga (Netti Nüganen, Maria Metsalu, Jette Loona Hermanis), kelle teosed on Eesti tantsumaastikul eristunud oma spetsiifiliste esteetiliste valikute ja kompositsiooniprintsiipide poolest.

¹⁵ Esietendus 2. mail 2022 Kanuti Gildi SAALis. Produktsioon: Kanuti Gildi SAAL.

Interdistsiplinaarne kunstnik Urmas Lüüs on eelnimetatud „koolkonda” kõige põhjalikumalt uurinud ning proovinud muu hulgas vastata järgnevatele küsimustele: „Miks lavastuse osised logisevad? Kust pärineb õdvastav ekstaatiline ahastus? Miks näivad kõik lavastused justkui erinevate stseenidena ühest ja samast dramaturgilisest maailmast?” (Lüüs 2022a).

Lüüsi esitatud küsimuste kaudu soovin rõhutada Rosenbergi kunstiliste otsuste peamisi ideelisi ja kultuurilisi kontekste, mitte sukelduda SNDO kooli mõjuvälja analüüsi. Lüüsi artiklite põhjal koondatud kategooriad on järgnevad: postinternet-esteetika; orgaaniliste materjalide (muda, savi, veri, vesi) ja kroomselt läikiva steriilsuse (kroomitud teras, tööstuslikud objektid) samaaegne ja kontrastne kasutus; alastus ja seksuaalsus; õdv ja kõhedus; transgressiivsus nii etenduskunstiliste kui ka sotsiaalsete normide lõhkumise kaudu; hüpersotsiaalsus, etenduste publikupoolse filmimise, pildistamise ja sotsiaalmeedias jagamise soosimine nii etenduse toimumise ajal kui ka hiljem; uus-spirituaalsus, reaalsuse ja fantaasia vahelise piiri lahustumine; dramaturgiline allumatus ehk klassikalise dramaturgia eiramine (Lüüs 2022a).



Johhan Rosenberg „trapsi” proovis. Foto: Alana Proosa

Lisaks loetletud kultuurilistele ja kunstilistele mõistetele ning hariduslikele mõjudele on oluline välja tuua Rosenbergi kunstiline enesemääratlus. „Tundmatute keskkondade ja tegelaste paljususe otsimine – minu praktikas muutuvad keele ja identiteetide funktsionaalsused kehastatud kontekstides, ümbruskonna loomise protsessi suunas. Läbi toore sõnavara ja mängulisuse kihistan ma keha, teksti ja heli, et kohtuda-ristuda kollektiivse

teadvuse arhitektuuris.” (Kanuti Gildi SAAL 2022). Rosenbergi sõnad osutavad, et tema looming taotleb kogemuste ja identiteetide pidevat übermõtestamist, mis loob juba eelduse „lõksu” kui kontseptuaalse printsiibi esilekerkimiseks.

„traps” kui kontseptuaalne raamistik

Sõnal *traps* on inglise keeles mitu tähendust: lõksud, püünised, kraam, kola, narkootikum ja viide hiphop-muusika alaliigile *trap*, mille päritolu seostub USA kõnepruugiga, tähistades maja, kus müüakse ja tarbitakse narkootikume. *Trap*-muusikas kasutatakse sünteesitud trumme; seda iseloomustavad kompleksed *hi-hat* mustrid, häälestatud ja pika langusega basstrummid (algselt Roland TR-808 trummimasinast) ning tekstiline sisu, mis räägib sageli narkootikumide tarvitamisest ja tänavavägivallast. Helikunstniku positsioonilt ei saa kõrvale jätta asjaolu, et sõnal *traps* on kaasaegses popkultuuris tugev laeng nii muusikastiilina kui ka laiemal kultuurilisel määrgil, mis avaldub peamiselt mitmesugustes noortekultuuri vormides: riietuses, sotsiaalmeedias, kehakeeles ja miimikas, kõnestiilis jne.

Määraval kohal oli lavastuse pealkirja „traps” kõige otsesem tähendus – lõksud: seadmed või hoidlad, mis on ette nähtud loomade püüdmiseks ja kinnipidamiseks ning võimaldavad tavaliselt sisenemist, kuid mitte väljumist. Samuti võib sõna tähistada olukorda, kus inimesed varitsevad üllatusrünnaku sooritamiseks. Sõna kasutatakse aga laiemalt ka metafoorses tähenduses, viitamaks olukorrale, kus puudub valikuvabadus. Nagu on kirjutanud kriitik Sanna Kartau: „...lõksus olemine tähendab, et puudub valiku tegemise surve. Selles peitub oma nauding; lasta end seinale vastu pressida kellelgi, kelle kavatsusi sa usaldad.” (Kartau 2022).

„trapsi” lavaruum on märg ja lagunev. Samamoodi omistab Rosenberg enda performatiivsele kehale „vedela identiteedi”: nagu vesi, mis on pidevas liikumises ja muutumises, kujundab ta end jõuna, mis suudab ümber määrata ka teda ümbritseva keskkonna parameetreid. „Rosenberg on Amsterdamis lõpetanud SNDO ja selle stiili käekiri muidugi õhutabki dramaturgilist allumatust. Pakub vett, aga serveerib äädikat, annab tüki kooki ja enne kui teist tükki pakub, laseb eelmise välja oksendada ja uuesti ära süüa – petetakse teadlikult ootusi ja eeldusi.” (Lüüs 2022b)

Provotseeritud ja katkeline keelekasutus, mida Rosenberg kasutab nii enda töö kirjeldamisel kui ka lavastuse läbiviimisel, koos lõksu mõiste ja printsiibiga olid kaks peamist kontseptuaalset nurgakivi. Need kujundasid nii Rosenbergi kui ka minu kunstilist positsiooni. „Lõksu” kui pettemanöövri või vangerduse kasutamine osutus helikujunduses ja lavalises ülesehituses strateegiliselt oluliseks. See on sobiv ja sageli ka vajalik kompositsiooniline võtte, mis andis mulle valikute tegemisel „vabad käed” ning võimaluse helilise informatsiooni kaudu Rosenbergi enda tegevust etenduse ajal saboteerida.

4.2 Lavastuse kirjeldus

Lavastus „traps” ei allu klassikalisele süžeelisele dramaturgiale ega esita vaatajale loogiliselt arenevat narratiivi. Selle asemel moodustub lavastus teineteisele järgnevate kehaliste, ruumiliste ja heliliste transformatsioonide, kehaliste impulsside ja vaatajat mõjutavate afektiivsete liikumiste kaudu. Teos seab vastuvõtja pidevalt küsimuse ette, kas ühel või teisel hetkel peaks eelkõige vaatama või kuulama. Lavastuse üldpildis ilmub Rosenberg lavale järjestikuste kehastuste jadana, mille vaheldumine on ootamatu ja hüplik. Tema kommunikatsioon on fragmentaarne ja hüplik – esemeline butafooria võib saada inimeseks ja inimene külmaks teraspinnaks, siiras pöördumine publiku poole võib hetkega katkeda käsuga „Jääge vait!”. Kuna heli on lavastuses struktuurselt aktiivne, on helikujunduse mõistmiseks mõõdapääsmatu kogeda lavastust orgaanilise ja detailse tervikuna. Siin esitan lavastuse kirjelduse lühikokkuvõtte. Lisa 1 sisaldab lavastuse täielikku kirjeldust.

„traps” (kestus *ca* 70 minutit) toimub Kanuti Gildi Pühavaimu lavaruumi umbsetes tingimustes, mille seinu katavad märjaks pritsitud paberid, mis on nii etenduste ajal kui ka laoruumi pakituna pidevas lagunemise ja kõdunemise protsessis. Niiske ja hallitav keskkond loob orgaanilise ning laguneva ruumikogemuse. Ruum on riskülikukujuline, nähtavus piiratud – valgus imbub paberseinte tagant ja poodiumite alt. Toss tihendab õhustikku. Kaheksa eri kõrgustel paiknevat poodiumit liigendavad ruumi. Lava kohal madalale tõmmatud kalavõrk jääb kogu etenduse vältel vaataja pea kohal tajutavaks, rõhutades teatava surve või kaetuse kogemust. Põrand on libe ja kleepuv, liikumine sellel aeglane ja ebakindel. Paukhered põrandal reageerivad istekohta otsiva publiku sammudele. Publiku sisenedes kostab kõlaritest üksnes vaevukuuldav sahin. Sahin tekib heliühenduste aktiivsena hoidmisest ja on olemuselt tehniline jääkmüra. Sahin loob tasase ooterežiimi, milles heli on justkui

kohal, kuid veel käivitumata. Ümberringi lendavad ogakärblased, kes on spetsiaalselt toodud Tartu Ülikooli entomoloogia laborist. Kõigi nende orgaaniliste ja tundmatute substantside segunemisel tekib ruumis omapärane, raskesti määratletav lõhn – justkui lagunemise ja niiskuse lõhn, mis tõstab esile etenduse keskkonna kehalise intensiivsuse. Ruum on aktiivne juba enne etenduse algust – sensoorne ja kohalolu vormiv.

Publiku sisenemise ja istekohtade otsimise ajal liigub ruumis varjatult Rosenbergi tegelaskuju – olend, kes otsib keelelist impulssi. Ta sonib vaikselt ja räägib iseendaga; tema kõne on katkendlik ja sihitu. Publiku kõrvu jõuab mõmin, sonimine, ägin, kokutamine, ümin, ähkimine, ohkamine, karjatused ning fragmenteeritud sõna- ja lauseosised. Häält võimendatakse vahelduvalt põsemikrofoniga. Helikujundus avaneb järk-järgult, kujunedes hääletötluse ja helisämplite mikstuurina. Kõlarid paiknevad ruumi eri kohtades ja kujundavad ruumis mitmesuunalise helipildi. Esimesed 20–25 minutit on otsingulised: tegevused on määratletud, kuid varieeruvad igal etendusel. Rosenberg loob kontakti seinte ja objektidega. Seinad toimivad partneritena. Hääle, sõna ja keha kaudu kujuneb pidev muutumine. Tiphhetkel venitab Rosenberg suust välja keele, mis näib ehtne, ent osutub butafoorseks plastikobjektiks.

Esimese suurema nihkena haarab Rosenberg kalavõrgu nõõrist. Langevad veepärlid loovad sillerdava efekti. Ta neelab ja sülitab pärlid, hääl muutub grotesksemaks. Ta kisub põrandalt paberikihti, mattub pärlite ja märgade paberitükkide alla. Põranda alt ilmub pilt inimese suurustest kutsikatest. Sellele järgneb järjest valjenev röökimine. Hääl muutub võimendatuks. Aktiveerub *trap*-muusika motiiv. Rosenberg tõuseb üles, liikumine muutub rütmipõhiseks ja jõuliseks. Tema kõnelaad on rütmiline ja fraasiline, meenutades räpiteksti. Ta haarab kalavõrgu ja pingutab seda tugevasti, moonutades selle kuju. Parukas on kadunud; Rosenbergi kohalolus peegeldub räppari maneer. Muusika katkeb järsult. Alles jääb hääl, mis hääbub järk-järgult. Samal ajal libiseb Rosenberg ruumist välja, surudes end läbi kitsa inimsuuruse avause paberseinas.

Publik jääb ruumi üksi. Seinapaberikihtide vahelt hakkab end aeglaselt nähtavale suruma lillakasroosa värvimassiiv. Kõlab pehme, harmooniline süntesaatorimuusika. Arvestades senist dramaturgilist ülesehitust, mõjub muinasjutuline ja visuaalselt kaunis kujund üllatava esteetilise pakkumisena. Muusika hääbumise taustal ilmuvad pilust plastmassist sõrmetaolised vormid. Pilu kaudu pressib end ruumi uus kehakuju; uus parukas, rahulik

hoiak. Ta liigub aeglaselt, plastmassist käed libisevad vastu kalavõrku. Lõpuks istub ta poodiumile publiku sekka. Situatsioon joonistub välja – asetus on konkreetne, valgus fikseerib selle ruumis. Selle liikumise ja valguse koosmõjul kujuneb uus teatraalne olukord.

Rosenberg astub publikuga aktiivsesse kontakti: otsib pilkkontakti, pöördub füüsiliselt, puudutab mõne vaataja pead, palub üleolevalt avada Red Bulli purgi. Pealtnäha intiimne ja humoorikas žest nihestub, kui Rosenberg kutsub publikut laulma sünnipäevalaulu. Hetke pärast katkestab ta stseeni käsuga: „Jääge vait!”

Publik istub tagasi oma kohtadele, fookus suundub poodiumile. Rosenberg tõmbab särgi üles, paljastab ülakeha ja lööb end peopesadega korduvate, intensiivsete liigutustega vastu kõhtu. Aktiviseerub kiire *happy hardcore* muusikapala. Rosenberg libiseb poodiumi alla ja haarab ämbrist kunstverega soolikad. Ta mähib need endale ümber, groteskne kehamäng jätkub lavakeskmes. Muusika voolab täisvõimsusel, füüsilise ja helilise vaheline piir laguneb.

Muusika vaibub, tegevus peatub. Algab aeglane pimendumine. Poolpimeduses muutub Rosenbergi kohalolu intiimseks ja empaatiliseks – ta asetab ennast vaikselt inimeste vahele ja loob individuaalseid kontakte. Ta kutsub publiku liikmeid enda juurde ning juhib nad ringmängu meenutavatesse formatsioonidesse ja ühistesse poosidesse. Kõik toimub pimenevas ruumis vaikselt, vaevukuuldavalt – justkui läbi ruumi hiilides.

Seda vaikset koosolemist hakkab saatma keldrist kostuv aeglane ja moonutatud siinusheli. Kui lava vajub täielikku pimedusse, ilmuvad seinale luminofoorsed joonistused. Siinushelid moonduvad podinateks. Ruum muutub vibratsiooniliseks, ärevaks, meenutades pommivarjendit. Heliline tasand muutub atmosfääriks, mis kannab, hoiab ja häirib. Tekib pinge Rosenbergi empaatia ja heli ärevuse vahel. Kontakt, mobilisatsioon, turvalisus ja kriis on korraga kohal.

Kui heli hajub, süttivad tugevad töövalgustid. Poeetiline udusus asendub praktilise, toore helendusega. Illusioon puruneb. Ruumi tegelik kehalisus paljastub: määrdunud põrand, lagunenuid paberid, soolikad ja Red Bulli purk. Kõik on väsinud ja katkine. Butafoorne loomus on saanud nähtavaks – see, mis tähistas, on saanud lihtsalt asjaks. Märg paber on lihtsalt märg paber. Kalavõrk on lihtsalt võrk.

Selles uues valguses on Rosenberg liikumatu keha. Ta lamab selili, jalad poodiumil, asend on küll staatiline, kuid avatud. Justkui oleks ta jõudnud maailma lõppu, mida ta kogu etenduse

vältel lõhkus ja painutas. Kui varem destabiliseeris heli, siis nüüd võtab valgus üle – puhastava, ent ebamugava objektiivsusega. Lavastus lõpeb läbivalgustatuse tundega. Rosenberg kordab lavastuse alguses esitatud lausekatkeid – neid on nüüd selgelt kuulda, kuid nende tähendus jääb siiski mitmeti tõlgendatavaks. Ta annab publikule teada, et etendus on läbi ning et lahkudes võivad nad temast üle astudes teda puudutada – kuid ei pea seda tegema. Kõlaritest kõlab George Michaeli loo „Careless Whisper” *a cappella* versioon. Publik lahkub aeglaselt, astudes üle Rosenbergi.

4.3 Tööprotsess ja helikujundus

Heliallikad ja opereerimise süsteem

Lavastuses „traps” seisnes minu ülesanne reaalajas auditiivsete komponentide juhtimises. See tähendas, et ma vastutasin nii helisüsteemi ja muusikatarkvara vahelise kui ka sisemise kommunikatsiooni eest: reaalajas tuli langetada kompositsioonilisi otsuseid, mis lähtusid etendaja kehalisest seisundist, liikumistest ning ruumis tekkivatest situatsioonidest. Samavõrd olulisel kohal olid minu enda tõlgendused üldisest sotsiaalsest käitumisest ja atmosfäärist Kanuti Gildi Pühavaimu saalis, mis mõjutasid vahetult helimaterjalide valikut ja käivitamist.

Kasutatud heliallikad jagunesid viide kategooriasse, mis moodustasid koos tähendusliku ja ajalise kihistuse:

1. Välissalvestused, mis pärinesid minu ja Rosenbergi isiklikest kogudest – need kandsid autobiograafilisi ja intiimseid kihte.
2. Sämplid, rütmiluubid ja sünteesitud müraefektid, mis olid loodud spetsiaalselt improvisatsioonilisteks ja dünaamilisteks sekkumisteks.
3. Varasemate teoste valmis helikompositsioonid (sh teosed alates 2014. aastast), mis omandasid lavastuses kontekstuaalse nihke kaudu uue funktsiooni.
4. Spetsiaalselt „trapsi” jaoks loodud muusikalised kompositsioonid, mis tähistasid eelnevalt kokkulepitud stseenide algusi ja lõppe.
5. Teiste autorite teosed, näiteks George Michaeli „Careless Whisper” või tundmatu autori *happy hardcore* muusikapala, toimisid lavastuses võõritava või ootamatu kihistusena.

Kõigi nende allikate reaalajas käivitamiseks kasutasin muusikatarkvara Ableton Live, mis võimaldas mitmekanalilise heli juhtimist. Tarkvara oli ühendatud MIDI-kontrolleriga, mille kaudu sain iga helimotiivi ja mikrofoni füüsiliselt käivitada ning moduleerida. Iga heli oli minu keha otsese reaktsiooni tulemus – teadlik sekkumine improvisatoorsesse olukorda. MIDI-kontroller toimis heli ja performatiivse olukorra kehalise ühenduspunktina, andes helikujundusele käelise, impulsiivse ja kohapealse mõõtme. Kuigi MIDI-kontroller võimaldas impulsiivset ja vahetut sekkumist, ei olnud selle füüsiline reaktsioonivõime proportsioonis kehalise jõu või väljenduse intensiivsusega – heli muutus, kuid vahend jäi jõult neutraalseks. Abletoni töölaua visuaalne struktuur avanes arvutiekraanil – see kujunes minu visuaalseks kompositsiooniliseks kaardiks, millelt lähtusid reaalajas tehtud helivalikud. Abletoni töölaua helifailide ja kanalite paigutus ei olnud rangelt struktureeritud – teadlikult säilis teatud kaootiline loogika, mis toetas improvisatsiooni ja vahetut reageerimist. Selline töömeetod tähendas, et heli toimis dünaamilise ja improvisatsioonilise struktuurina, mille eesmärk oli Rosenbergi lavalise tegevuse toetamise kõrval kehtestuda omaette agentsusena – reageerivalt, iseseisvalt ja mõnikord ka vastuoluliselt.

Helikeha

Lavastuses „traps” kujunes heli aktiivseks dramaturgiliseks komponendiks – helikehaks. Mõiste „helikeha” tähistab siin heli kui autonoomse agentsuse kehastust, mis loob etenduse struktuuri afektiivse, ruumilise ja tähendusliku pinge. Heli töötab dialoogis või opositsioonis lavalise tegevusega, muutudes kehaliseks ja performatiivseks jõuks. Seega omandas minu helikujundaja roll sarnasusi ka foley-kunstniku tegevusega.

Foley-kunstnik ehk bruiteur loob helisid füüsiliste materjalide ja objektide abil, sidudes need nähtava tegevusega ning tugevdades selle tajutavust. Tema tegevus on performatiivne akt: nähtav ja kuuldav kohalolu saadab etendaja liikumist vahetu helilise kommentaarina, paljastades ühtlasi teatriillusiooni mehhanisme ja heli kui autonoomset sündmust (Kendrick ja Roesner 2011: xx–xxi). Kuigi minu töövahendid olid elektroonilised ja ma paiknesin lavast füüsiliselt eemal, seisnes ka minu töö laval toimuva ning etendaja keha reaalajas helilises vahendamises. Tänapäeva helikujundaja on selles mõttes *foley*-kunstniku järglane: ta on ühtaegu esineja, insener ja helilooja (Vautrin 2011: 139). Ka digitaalses keskkonnas, kus töövahenditeks on tarkvaralised ja elektroonilised instrumendid, säilib see *foley*’lik kohalolu – heli loomine kui kehastunud tegevus, mille kaudu helikujundaja suhestub lavalise olukorra ja selle rütmilise dünaamikaga. Selles tähenduses mõistan oma rolli lavastuses „traps”

performatiivse osalejana, kelle kehaline kohalolu kandub heli kaudu lavaruumi ning kujundab selle dramaturgilisi pingeid ja katkestusi. Helikeha kujunes distantsilt vahendatud füüsilise kontaktina.

Helikeha komponendid

Lavastuses „traps” moodustus helikeha kolmest omavahel suhestuvast komponendist:

- etendaja hääle erinevad töötlusrežiimid,
- heliallikate kihiline struktuur (kirjeldatud eespool),
- ning ruumiline kõlarisüsteem, mis võimaldas heli füüsilist ja dramaturgilist liikumist ruumis.

Etendaja hääl töötas lavastuses läbi kolme režiimi:

1. võimendamata loomulik hääl,
2. võimendatud hääl,
3. ülevõimendatud hääl, mis võimaldas moonutusi, pikendusi ja tagasisideahelaid.

Need režiimid kujundasid häält kui plastilist keha, mida sai dramaturgiliselt nihendada, katkestada või ruumis laiali kanda.

Kolmas oluline mõõde helikeha kujunemisel oli kõlarite ruumiline paigutus: kaks kõlarit paiknesid lavaruumi lae all vastaskülgedel ning kolmas teatrisaali keldrikorrusel. See viimane – keldrikõlar – võimaldas heli paigutada väljapoole nähtavat tegevusruumi, luues akustilise „teise ruumi”. Kui Rosenberg kuulis sealt omaenda moonutatud häält, astus ta dialoogi iseenda ja teda ümbritseva ruumiga, mis omakorda peegeldas tema häält tagasi. Helikujundajana oli mul võimalik manipuleerida nende hääletasanditega, sõltuvalt etenduse sisemisest rütmist. Rosenbergi hääl muutus helikehaks – heli kaudu kehastunud identiteediks. Kui Rosenberg vajas helilt tuge, vaigistasin selle. Kui ta oli saavutamas intiimset sidet publikuga, katkestasin selle valju, agressiivse müraefektiga.

Lavastuse helistruktuuri üheks kõige huvitavamaks aspektiks kujunes olukord, kus Rosenbergi mikrofoni kaudu võimendatud hääl sattus samasse heliahelasse koos minu reaalses käivitatud helifailidega. Kuna need failid suunati samadesse või kattuvatesse kõlaritesse, jõudsid nad osaliselt tagasi Rosenbergi mikrofoni ning tekitasid tagasisideahela, kus tema hääl ja käivitatud helimotiivid hakkasid akustiliselt kattuma, moonduma ja üksteist võimendama. Tekkinud helilises koosluses ei olnud üksikosad enam üksteisest eristatavad –

- Metafoorina loob heli vaimse ruumi, mis aktiveerib etendaja kujutlusvõime ja suunab kehalist kohalolu helilise vormi loogika järgi – keha reageerib nagu instrument. See võimaldab kehal areneda heli sees, mitte väljaspool seda.
- Mudelina töötab heli kogu lavastuse kompositsioonilise alusena: struktuurse jõuna, mille kaudu ehitatakse üles lavaline dünaamika. Koreograafiast ja kuuldelistest komponentidest moodustunud helikeha määrab lavastuse struktuuri, aja kasutuse ja intensiivsuse astmed.

Prooviprotsessi ning esimeste etenduste järel muutus „trapsi” helikujundus oluliselt ning esile tulid mitmed probleemkohad. Töötasime proovides pidevalt selle nimel, et kaardistada Rosenbergi kehastatavate tegelaskujude joonistumise punkte ning nende suhet heliga – sealhulgas tema hääle liikumisega ruumis. Esialgu kavandatud lahendus, mille kohaselt pidi heli olema aktiivne juba publiku sisenemisel, ei õigustanud end. Esiteks oli akustiline iseseisvus oluline, sest see võimaldas Rosenbergi kehastatavatel karakteritel mitmekesiselt avaneda. Pidev helifoon pakkus talle aga liigset tuge ja hajutas keskendumist hääleparaadile, mistõttu jäid häälikulised ja sõnalised motiivid ebaselgeks, ehkki dramaturgiliselt oli tähtis, et publik kuuleks lavastuse alguses kõigepealt tema loomulikku häält. Teiseks varjutas aktiivne helikeskkond Rosenbergi hääle kvaliteedi. Kui hääl oli juba alguses võimendatud ja helikiht intensiivne, kadusid eristused kolme hääle režiimi – loomuliku, võimendatud ja ülevõimendatud – vahel ning tekstiline selgus mattus helikihi alla. Kolmandaks osutus probleemseks asjaolu, et valguskujundus, lavakujundus ja heli käivitused korraga täismahus. Kohene ja täielik immersiiivsus lukustas lavaruumi kohe intensiivsesse ja suletud teatraalsesse kvaliteeti. Visuaalse ja helilise informatsiooni üleküllus takistas dünaamilist avanemist ning pärssis ruumilise ja performatiivse pinget järkjärgulist arengut.

Sellest sai selgeks, et publiku sisenemise hetkel ei tohiks helikujundus olla aktiivne. Esile oli vaja tõsta Rosenbergi häälikulise, sageli arusaamatu keelekasutuse subliminaalne mõju, mis kujundas lavaruumi hämaruses atmosfääri, ilma et heli hakkaks ruumi otseselt juhtima. Heli muutus hajuvaks, imbuvaks ja kujundas ruumi pigem tajuliselt kui semantiliselt.

Sellest tulenevalt osutus helikujunduse järkjärguline avanemine kompositsiooniliselt põhjendatuks ning dramaturgilise dünaamika seisukohalt oluliseks. See võimaldas rakendada heli kaudu lõksu metafoori: kuna Rosenberg ei teadnud, millal tema hääl esimest korda võimendub või millal helikeskkond aktiveerub, säilis etenduse sisemine ettearvamatus. Pidev

helifoon oleks selle pinge hajutanud ja muutnud heli ettenähtud taustaks. Astmeline avanemine säilitas võimaluse heli kaudu katkestada või nihendada nii publiku kui ka etendaja ootusi.

Heli eesmärk teoses oli toetuda Rosenbergi performatiivsele strateegiale, hoidudes vahetu tegevuse järgimisest – muuta ootamatult motiivide kestvust, ehmatada või uinutada, provotseerida esitajat ja vältida tema stabiliseerimist. Lõks puudutas nii publikut kui ka etendajat – heli võis katkestada kujunemisjärgus dünaamika või kallutada selle ootamatusse liialdusse. See võimaldas katkestada kehalist ja verbaalset järjepidevust, luua afektiivset vastupanu ja pingevälja.

Helikujunduse üheks oluliseks funktsiooniks oli dubleerida etendaja strateegiat, mitte tema tegevust. Ideeline dubleerimine ei tohtinud muutuda praktiliseks sünkroniseerimiseks – üksnes nii säilis lõksu efektiivsus.

Teiseks funktsiooniks oli anda Rosenbergile heli kaudu impulsse – nii rütmilisi kui tonaalseid – rollide, identiteetide ja koreograafiliste liikumiste muutmiseks. Näiteks *trap*-muusika struktuurid, *happy hardcore* tempokus või tagasisideahelad olid režiimid, millele Rosenberg sai reageerida.

Kolmandaks aitas heli esile tõsta lavastuse sees kokkulepitud stseene. Kindlad helimotiivid – nagu kõhu pekmine pärast sünnipäevalaulu, Rosenbergi lahkumine lavalt või lõpuosa – andsid ruumis toimuvale selgema rütmi ja järjekorra. Samas jäi helikujundus tervikuna iseseisvaks ja reageerivaks, mitte lavalise tegevuse täpseks järgijaks.

Helikujundajana töötasin reaalses postdramaatilise lavastuse muutlikus ja allumatus loogikas, kus eksisteeris küll üldine raamistik, kuid mis andis ruumi ootamatustele ja spontaansetele otsustele. Improvisatsiooniline helikeha toimus elava partnerina: reageeris, katkestas ja peegeldas. Kuigi igal etendusel kasutati samu tehnilisi vahendeid, oli heliline struktuur iga kord erinev. Minu ülesanne oli käivitada helifaile stseenidevaheliste kokkulepete alusel ning samal ajal kehtestada ja juhtida dünaamikat reaalses – heli kui performatiivset režiimi, mis eksisteeris paralleelselt kehaga.

Helikujunduse autonoomia kujunemist mõjutas ka teatriväline kontekst – sõjaline ja geopoliitiline reaalsus prooviperioodil. Teatri asukoht otse Vene saatkonna vastas, pidevad meelevaheldused, agressioon ja protestid seoses Venemaa täiemahulise sissetungiga

Ukrainasse tekitasid olukorra, kus helikunstniku töö oli tugevalt seotud afektiivse reageerimise ja keskkonnatunnetusega. Helikujundus kujunes vastastikusel mõjus väliskeskonna pingetega. Sellest tulenes vajadus käsitleda lavastusprotsessi autoetnograafiliselt – osaleja positsioonilt, kelle töö kandus teatriruumi väliskeskonna pingete ja mõjutuste jätkuna.

Autoetnograafiline positsioon

Minu helikujunduslik tööprotsess lavastuses „traps” kujunes nii tehniliselt kui ka dramaturgiliselt autoetnograafiliseks praktikaks, milles isiklik kogemus, sotsiaalne positsioon ja afektiivne reaktsioon said võrdväärselt tähendusloome aluseks. Alapeatükk keskendub eeskätt helitöö strateegilisele ja analüütilisele vaatele, toetudes kolmele kogemuslikule kategooriale: „väljas”, „hüperreaalsuses” ja „sees”. Lisa 2 sisaldab nimetatud tasandite täismahus kirjeldust ja narratiivset kulgu. Nende kategooriatega seotud kogemused kujundasid otseselt lavastusprotsessis heli dramaturgilist ülesehitust ja reaalses tehtud kompositsioonilisi otsuseid ning vahendasid väliskeskonna reaalsuse ja teatriruumi fiktsionaalsuse suhet.

„Väljas” tähistas olukorda teatriruumi vahetus ümbruses – sotsiaalpoliitilised sündmused Kanuti Gildi SAALI ees, protestiplakatid, meediastimulatsioon, linna atmosfäär. Need kogemused ei olnud isoleeritavad – nad vormisid eelhäälestuse ja emotsionaalse registri, millega sisenesin teatriruumi.

„Hüperreaalsus” tähistas sõjasündmuse vahendavate meediakujutiste kaudu talletatud mõjutuslikke intensiivsusi – näiteks droonipildis kaevikutes varjuvaid sõdureid kujutavad videod, mille visuaalne vaatepunkt ja emotsionaalne mõju kandusid heli kaudu aktiivselt lavale. Need kujutised ei olnud otseselt illustreeritavad, kuid jäid tajutavaks mõjulisel tasandil.

„Sees” oli teatriruum kui lavastuse enda sisene maailmaehitus – selle niiskus, paberite kleepuvus, ogakärblased, toss, madal laejoon ja helilised kvaliteedid moodustasid tajulise ja füüsilise vastupanu. Selles ruumis ei olnud võimalik jääda distantsile – „sees” tähendas vaatlemise positsiooni ületavat sulandumist ja haaret.

Kõik need kolm tasandit – „väljas”, „hüperreaalsus” ja „sees” – kujundasid aktiivselt minu nii visuaalset kui ka helilist taju ja tegevuse kujutluspinda, millele toetus helikujunduse

otsustamisprotsess reaalsajas. Minu kui helikunstniku vaatepunkt ei olnud esteetiliselt distantseeritud ega neutraalne. Seda kujundasid tugevalt kogetud intensiivsed reaktsioonid, millele andsid kuju visuaalsed, kehalised ja helilised impulsid. Välismaailma raputavad olukorrad, meedias nähtud pildid ja teatriruumis kogetud kehaline pingestatus moodustasid ühtse voolava kogemuse, mille kaudu heli kujunes.

See mentaalne kujutluspilt, mida kujundasid samaaegselt välised pildid ja sisemised helid, toimis pideva tajulise montaažina: see oli fragmentaarne, häiriv ja fikseerumatu. Heli ei saanud selles olukorras olla staatiline ega illustratiivne, sest performatiivne reaalsus ei allunud loogilisele järjepidevusele. Seetõttu tekkis vajadus lülitada heli kaudu tähendustasandilt afekti tasandile. Brian Massumi määratleb afekti kui „intensiivsuse hetkeseisundit”, mis avaldub keele ja semantilise selguse asemel kehadevahelistes pingetes, režiimides ja impulssides (Massumi 2002: 25). See määratlus aitab mõista, et heli ja pilt toimivad vahetult ja kehaliselt, enne mõistmist. Just sellist afektiivset häälestust võimaldas heli kujundada. Helikujunduses ei olnud mul võimalik asetuda neutraalsele vaatlejakohtale, sest mõjutuslik materjal tuli läbi töötada isikliku sisemuse kaudu, kus „väljas” ja „sees” pidevalt segunesid.

Helikujunduse tööprotsessis muutus kogu see kogemuste summa (välised sündmused, meediakujundid ja teatriruumi füüsiline kohalolu) justkui mobilisatsiooniks – seisundiks, kus kogu keha ja tajuline aparaat oli pidevalt valmisolekus reageerima. Reaalsajas toimuv helitöö nõudis täielikku kohalolu, milles afektiivne seisund oli sama oluline kui tehniline oskus. Seeläbi oli helikujundus pigem vastus kui plaan, pigem reaktsioon kui kompositsioon.



Helikujundaja vaate- ja kuuldepunkt lavastuses „traps” (prooviprotsessi aegne foto, autori erakogu)

Minu tööpositsioon – helikujundajana kõrvalruumis, vaatega lavale läbi kitsa ava – muutus tähenduslikuks. See oli vaatepunkt kui ventiil – heli kaudu sai suunata ruumi nii „väljast” kogutud psühhoakustilist infot kui „seest” pärinevat impulssi. Just see füüsiline ja psühhoogeograafiline eraldatus – viibimine eemal, „perifeerias” – võimaldas mul tegutseda ruumilise tundlikkusega, mis ei sõltunud nähtavast, vaid kuuldavast.

Selles valguses kujuneb tööpositsiooni vaate- ja kuuldepunkt 3.1.2 peatükis käsitletud audiovisuaalse litaania paradoksi ümberpööratud vormiks. Kui kuulmist on traditsiooniliselt mõistetud tajuna, mis avaneb „ümber” (tundmatu), ja nägemist tajuna, mis avaneb „ette” (määratletud), siis „trapsi” olukorras see ruumiline loogika nihestub: kuulda on võimalik üksnes otse; visuaalne kogemus ilmub aga justkui selja tagant või mujalt, autoetnograafilise prisma kaudu. Nii kujuneb tajuhajusaks ja häirituks ning heli ja kujutis põimuvad lavaruumi pingeväljas viisil, mis destabiliseerib nendevahelise jaotuse. Selline murdumine muutis heli ja kujutise hüperreaalseks intensiivsuseks, mille kaudu performatiivne ruum ei jagunenud enam visuaalseteks ja akustilisteks plaanideks; see muutus läbistatavaks, ümbritsevaks ja ründavaks.

4.4 Kokkuvõte

Lavastus „traps” võimaldas uurida reaajas juhitavat helikujundust postdramaatilises lavastusstruktuuris, kus tegevus põhines kehaliste ja heliliste motiivide pideval muutumisel. Heli kujunes autonoomseks dramaturgiliseks agendiks: see suunas lavalisi olukordi, mõjutas Rosenbergi kehalist rütmi ja publiku tähelepanu ning töötas „lõksuna”, hoides lavastuse sisemist ettearvamatumust. Helikujunduse ülesanne ei olnud lavalise tegevuse saatmine, selle asemel toimis heli ootuste, motiivide kestvuse ja etendaja seisundi nihutajana.

Selle kaudu kehtestus lavastuses helikeha: Rosenbergi hääle, hääletöötuse, heliallikate, kõlarite ruumilise paigutuse ja tagasisideahelate koosmõjus tekkinud performatiivne jõud. Kuigi helikeha lähtus etendaja häälepaelttest ja kehalisest kohalolust, muutus see teostuse käigus iseseisvaks ruumiliseks komponendiks. Heli toimis lavastuse struktuuris liikumise, ruumi ja visuaalse kujundiga võrdväärselt.

Helikujundaja positsioon kujunes selles protsessis performatiivseks. Ableton Live'i, MIDI-kontrolleri ja mitmekanalilise helisüsteemi kaudu toimunud reaajas komponeerimine

sidus kuulamise ja tegutsemise üheks protsessiks. Iga heliline sekkumine lähtus lavalisest impulsist, säilitades samal ajal iseseisva otsustusloogika. Seetõttu lähenes helikujundaja töö foley-kunstniku tegevusele: heli loomine toimus digitaalses süsteemis ja lavast füüsiliselt eemal, kuid säilitas kehalise, reaktsioonilise ja kohapealse mõõtme. Samal ajal tekkis helikujundaja praktikas dissonants heli performatiivse jõu ja selle juhtimiseks kasutatud hapra plastmassaparatuuri vahel.

Helikujunduse kujunemist mõjutasid kolm autoetnograafilist tasandit: „väljas”, „hüperreaalsus” ja „sees”. Kanuti Gildi SAALI ümbruse sotsiaalpoliitiline olukord, meediast pärit sõjakujutised ning lavaruumi füüsiline ja akustiline vastupanu moodustasid kogemusliku välja, milles helikujundus kujunes reaktsioonina ruumile ja olukorrale. Minu tööpositsioon kõrvalruumis, vaatega lavale läbi kitsa ava, nihestas tavapärast nägemise ja kuulmise suhet: kuulda oli võimalik otse, visuaalne kogemus saabus osaliselt vahendatult. Sellest kujunes hajus ja häiritud tajupositsioon, kus heli ja kujutis põimusid hüperreaalseks intensiivsuseks.

Seega näitas „traps”, et autonoomne helikujundus saab postdramaatilises teatris toimida lavastusliku struktuuri aktiivse osana. Seda võimaldasid Rosenbergi avatud ja psühheedelne mängumaa ning soololavastuse formaat, kus ühe etendaja jälgimine lõi helikujundajale selgema kommunikatiivse strateegia. Reaalajas juhitud heli kujundas tähenduste tekkimise tingimusi, muutis etendaja ja publiku tähelepanu ning lõi lavastuse sisemise rütmi. Peatüki keskne järeldus on, et helikujundus võib kujuneda eri tajutasandite – „väljas”, „hüperreaalsuses” ja „sees” – vaheliseks dramaturgiliseks agentsuseks. Heli toimis lavastuses kohalolu, vastupanu ja dramaturgilise agentsusena.

5. „Ma jään kaevu \ juurde igavesti jooma”

Doktoriõppe teise loomingulise projekti raames töötasin helikujundajana Maret Tamme ja Joosep Susi lavastuses „Ma jään kaevu \ juurde igavesti jooma”¹⁶, mis tugines Ene Mihkelsoni luulele ning esietendus Tartu Uues Teatris. Projekti keskmes oli eelnevalt komponeeritud ja fikseeritud helikujundus: prooviprotsessi käigus kujunenud helimotiivid seoti kindlate stseenide, valguspiltide ja lavalise tegevusega ega muutunud etenduse ajal. Erinevalt lavastusest „traps” puudus mul etenduse käigus võimalus helilisi otsuseid reaalajas ümber kujundada. Seetõttu võimaldas see projekt uurida helikujundaja tööpositsiooni olukorras, kus heli toimib vahetu sekkumise asemel eelnevalt määratud struktuurilise kihina.

Analüüsi lähtekohaks on lavastuse loomise ja esitamise tingimused, mille kaudu avan helikujunduse kujunemist. Esmalt käsitlen Maret Tamme ja Joosep Susi autoripositsioone ning Ene Mihkelsoni poeetikat. Seejärel kirjeldan ruumi, akustikat ja lavakujundust, et avada tingimused, milles etendajate tegevuslikud helid ja eelnevalt komponeeritud helikujundus kõrvuti toimisid. Lavastuse kirjelduse järel liigun tööprotsessi ja helikujunduse analüüsi juurde, keskendudes kollektiivse prooviprotsessi ja individuaalse töö suhtele, helimotiivide kujunemisele, vaikuse kasutamisele, tegevuslike helide rollile ning helifailide sidumisele fikseeritud käsuahelaga.

5.1 Lavastuse kontekst

Autoripositsioonid ja Mihkelsoni poeetika

Stsenograaf ja etenduskunstnik Maret Tamme ning kirjandusteadlane Joosep Susi on lavastajad, kelle koostööd iseloomustab poeetilise teksti ja ruumilise dramaturgia ühendamine. Nende lavastuspraktikas on keskne kehalise kohalolu, ruumilise kogemuse ja lüürilisuse põimumine, mille kaudu publikust saab tähenduse ja kogemuse kaaslooja.

Lavastuses „Ma jään kaevu \ juurde igavesti jooma” otsustasid Tamme ja Susi töötada Ene Mihkelsoni loominguga, võttes üheks oluliseks lähtepunktiks, et etendajad Mihkelsoni luulet verbaalselt ei esita. Selle asemel tõlgendasid nad Mihkelsoni poeetilist maailma kehalise ja ruumilise tajukogemusena, milles heli toimis võrdväärse väljendusvahendina teiste teatrikee-

¹⁶ Esietendus 11. novembril 2023 Tartu Uues Teatris. Produktsioon: Tartu Uus Teater.

elementide seas. Susi vahendas Mihkelsoni luule ideelist tausta, Tamme aga lavalist ja kehalist töömeetodit. Need kaks liini – poeetiline ja kehaline – lõid raami, milles lavastusprotsess kujunes.

Ene Mihkelson (1944–2017) oli eesti luuletaja ja proosakirjanik, kelle loomingut läbib ajaloolise trauma ja eksistentsiaalse kogemuse uurimine. Tema tekstides kattuvad isiklik ja rahvuslik kogemus poeetilises arheoloogias, mis otsib väljapääsu eksistentsiaalsest paratamatusest. Kirjandusteadlased on toonud esile erinevaid rõhuasetusi: Leo Luks (2021) on kirjeldanud Mihkelsoni luulet kui „radikaalselt kodutut” ja ambivalentset; Indrek Ojam (2021) rõhutab jutustuse lagunemist ja katkestustel põhinevat stseenilist poetikat; Johanna Ross (2023) osutab tema loomingule „ebamugavale” positsioonile hilisnõukogude kultuuris.

Lavastuse kaasautor Susi on sõnastanud Mihkelsoni poetika keskmes oleva tõdemuse „mina on viga” – tema luule ei paku lunastust, see asetab lugeja vigasuse ja otsingu vahele. See poeetiline hoiak kandus edasi nii lavastuse koreograafilisse materjali kui ka eraldatust taotlevasse lavakujundusse. Lavastuse alusmaterjal põhines Mihkelsoni üheteistkümnel luulekogul (1978–2010) ning lähtus Tartu Uue Teatri kodulehe sõnul „ainulise lugeja kogemusest”, kus „loobutakse sõnast, et kogeda luulet” (Tartu Uus Teater 2023). Seega kujunes Mihkelsoni poeetilisest keelest lavastusprotsessi lähtepunkt, millest lähtusid otseselt või kaudselt kõik kujunduslikud ja tegevuslikud otsused.

Ruum ja akustika

Tartu Uues Teatris lavastatud „Ma jään kaevu \ juurde igavesti jooma” lammutab tavapärase teatrisaali loogika, kus publik paikneb tribüünil ja tegevus toimub laval. Lavastajad Tamme ja Susi koos lavakujundaja Artur Arulaga lõid lahenduse, kus publik jaguneb kaheks: üks osa vaatajatest juhatatakse risttahukakujulise konstruktsiooni sisse, teine aga selle ja teatrisaali seinte vahele moodustatud üleminekutsooni. Nii tekib kaks erinevat vaatamiskogemust – väljasolijad jälgivad sündmust konstruktsiooni väliskülgedelt, seesolijad aga viibivad otse tegevusruumis.

Konstruktsioon on mõõtmetega 7,5 × 12 × 5 meetrit, rajatud puidust karkassile, mis on kaetud eterniitplaatidega ning mille nurki ja ülaseri tugevdab metallraam. Eterniitplaatidesse on näokõrgusele lõigatud pidev ava, mis jookseb ribana läbi kogu tahuka: väljasolijad saavad piiluda sisse, seesolijad aga näha väljas istuvat publikut osaliselt. Nii tekib olukord, kus nähtavus on valikuline ja katkendlik. Konstruktsiooni sisemuses on näha puitu,



„Ma jään kaevu \ juurde igavesti jooma” Tartu Uues Teatris. Foto: Henry Griin

Nii toimib lavakujundus poeetilise aegruumi vahendajana. See kehastab Mihkelsoni luulele omast eraldatuse ja suletuse kogemust – olukorda, kus nähtavus ja kohalolu on alati osaline, katkestatud ja puudulik, asetudes Luksi (2021) kirjeldatud „radikaalse kodutuse” atmosfääri.

Helikujundaja seisukohalt ei olnud eterniitplaatidest konstruktsioon neutraalne, sest see tõi paratamatult kaasa akustilisi varjukülgi. Kõva ja jäiga materjalina peegeldab eterniit heli ning suunab helilaineid tagasi ruumi, mille tagajärjel tekkisid tugevad peegeldused, teatud sageduste võimendumised, akustilised varjualad ning „surnud tsoonid”. Ühes punktis kuhjusid madalad sagedused, teises kerkisid esile kõrged, kolmandas nõrgenes kõla ootamatult. Seetõttu oli kuulamiskogemus ebahühtlane ja raskesti kontrollitav.

Liikumine lavaruumi ja kontrollruumi – tehnilise juhtimisruumi, kus juhitakse etenduse heli ja valgust – vahel oli füüsiliselt keerukas ja pärssis võimalust heli kvaliteeti süsteemselt jälgida. Kontrollruum ise asus teatrihoone teisel korrusel raskesti ligipääsetavas punktis, mis tähendas, et iga liikumine sinna ja tagasi katkestas heli testimise rütmi. Tagantjärele on ilmne, et oleksin pidanud kavandama rohkem aega helisüsteemi testimiseks publiku tasandil ning konsulteerima tihedamalt teatri tehnilise personaliga. Samuti oleksin pidanud peamisest kontrollruumist lavaruumi laiendama eraldi juhtimissüsteemi, et luua statsionaarne tehniline tööpunkt. See kogemus näitas selgelt, et helilainete ja lavakujunduse vaheline konflikt vajab põhjalikumat ja süstemaatilisemat tundaõppimist. Loominguliste otsuste tegemisel jäi

selline oluline tehniline ja praktiline lüke aga õigeaegselt tegemata – oleksin pidanud sellele situatsioonile reageerima juba varakult.

Oluline on, et fragmentaarsus avaldus nii publiku fenomenoloogilises kogemuses kui ka tööprotsessi kvalitatiivses reaalsuses. Sama ebavõrdsus, mida publik koges akustiliste varjude ja sageduste kuhjumise tõttu, iseloomustas ka minu enda tööd helikujundajana. Kaasatus ja häiritus ei olnud siin üksnes tajumudelid. Need kujunesid protsessi tegelikeks tingimusteks, mis suunasid helikujunduslikke otsuseid vahetult.

See haakub prantsuse teatriteadlase ja dramaturgi Eric Vautrini käsitlesega helist kui tehniliselt ja ruumiliselt kujunevast materjalist, mille toimimine sõltub heli tootmise, levitamise, kõlarite, ruumi ja selle akustiliste omaduste koosmõjust (Vautrin 2011: 142–143, 146–147). Sellest lähtudes jäi helilise materjali tehniline ja ruumiline usaldatavus minu töös ebaühtlaseks: heli ei kujunenud võrdselt kättesaadavaks ega „läbipaistvaks”, kuna selle toimimine sõltus juhuslikest akustilistest tingimustest.

5.2 Lavastuse kirjeldus

Erinevalt lavastusest „traps”, kus loovuurimuslik analüüs ei vajanud lavastuse jagamist stseenidesse, sest teose iseloomu määras transformatiivne helikeha ja pidevas muutumises olev avatud struktuur, on „Ma jään kaevu \ juurde igavesti jooma” puhul stseeniline jaotus otstarbekas. Siinse jaotuse on minu kui uurija loodud liigendus, mis aitab kirjeldada lavastuse dramaturgiat.

Stseen 1. Publik juhatatakse teatrisaali kahes etapis: esmalt suunatakse üks osa vaatajaid konstruktsiooni sisse, eterniitplaatidest seinte vahele, seejärel paigutatakse teine osa vaatajaid ruumist väljapoole – eterniitkonstruktsiooni ja teatrisaali seinte vahele. Enne publiku sisenemist kõlab salvestatud heliline sissejuhatus – trummimasina Vermona *hi-hat*’i kaudu loodud pidev pulseeriv takt, millele on rakendatud *delay*-efekt, mis dubleerib ja nihutab lööke ajas, tekitades varieeruvaid mustreid, kus taktimõõt kõigub 2/4 ja 3/4 vahel. Masinlik *hi-hat* kõlab ühtlase ja mehaanilise pulsina, millele on lisatud ühe inimese akustilisest plaksust tehtud salvestus. Erinevalt masinast ei püsi plaksutamine rütmis täpselt, satub hetkeks takti vahele või jääb rütmist välja, tuues esile inimliku eksimuse ja ebaühtluse. Nende kahe allika

koosmõjust tekib heliline struktuur, mis saadab publikut ooteruumis, sisenemisel ja stseeni alguses, andes lavastusele konkreetse „loetava” ja kuuldava pulsi ning korrastatuse.

Kui publik on paigas, jätkub lavaline tegevus sama helilise materjali saatel – Ekke Hekles (1997–2024), kelle asemel salvestusversioonis esines Johhan Rosenberg, ja Johanna Vaiksoo tegutsevad juba ruumi tsentrumis füüsilises vastasmängus ning Ragnar Uustal ja Grete Jürgenson liiguvad oma ringikujulistel trajektooridel konstruktsiooni äärel. Alles pärast ligi nelja kuni viie minuti pikkust lavalist liikumist ja füüsilist pingestumist hakkab *hi-hat*’i ja plaksutuse motiiv hääbuma ning selle asemele tõuseb uus helikompositsioon. Helikompositsiooni algus on äratuntavalt korduv – inimhäääl ütleb „hallo, hallo, hallo”, mis toimib tähelepanu suunava ja kuulamiseisundit aktiveeriva märgina. Seejärel kujuneb seitsmeminutiline muusikavorm: monotoonne *drone*, millele iga teise takti järel lisandub madal bassiheli, ning nendega põimub moduleeritud inimhäääl, mis esitab poeetilist teksti, liikudes pidevalt arusaadava ja arusaamatu piiril. Vahepeal ilmub taas plaksutamise motiiv, mis asendab eelneva *hi-hat*’i täpsuse ning toimib metronoomina, raamides inimhääle esitust.

Helikompositsioon sulandub etendajate tegevusega: Hekles ja Vaiksoo tegutsevad ruumi tsentrumis, olles aktiivses füüsilises dialoogis – nad tõmbavad ja lükkavad üksteist, nihutavad tasakaalu ja testivad vastupanu, samal ajal kui helis püsib *drone*’i monotoonne taust ja plaksud markeerivad nende liikumise rütmilist vastasmängu. Nende liikumises korduvad motiivid, kus juhtija ja alluja rollid vahetuvad. Paralleelselt liiguvad Uustal ja Jürgenson konstruktsiooni servadel, järjekindlalt ja peaaegu robotlikult, kulgedes vastupäeva mööda risttahuka äärt, nende sammude heli põimub rütmiliselt plaksutuse ja *drone*’iga. Nende tegevus püsib kordustes ja variatsioonides, meenutades kellavärgi mehhanismi, mille sees heli pulseerib ühtlaselt ja kehad liiguvad täpselt, kuid mitte täielikus sünkroonsuses.

Valguslahendus muutub järk-järgult: alguse minimaalsest nähtavusest kasvab see umbes 75 protsendi tugevuseni, jõudes külma valge tonaalsusega üldvalgusesse, samal ajal kui heli hakkab hääbuma. Stseeni viimaste minutite jooksul jäävad kuuldavaks etendajate tegevusest lähtuvad helid – sammude ja keha liikumise korduv heli perifeerias, põrandale kukkumise mütsatused, hingamise ja ähkimise rütmid, käte ja jalgade kokkupuutest tekkivad matsud, jalanõude sahin ning keha raskuse nihkumisel põrandaga kaasnevad kriginad ja libisemised. Need jäävad lavaruumi viimasteks kuuldavateks elementideks, sulgedes stseeni füüsilise kohalolu registris.

Stseen 2. Paaride motiivid hakkavad hajuma ning toimub ümberkorraldus. Jürgenson liigub lavaruumi nurgas asuva ratastel poodiumi juurde, võtab varasemalt enda ümber mähitud kõiejupi, kinnitab selle poodiumi külge ja asetub justkui hobune kaariku ette, jätkates varasemat trajektoori, mille ta oli koos Uustaliga kaardistanud. Uustal jätkab oma trajektoori nüüd ilma Jürgensonita, kuid mitte enam sama mehaaniliselt – tema liikumine katkeb ja hargneb: ta peatub, pöördub tagasi, viskub selili, vahetab positsioone ning otsib kontakti lähedusse jäävate inimestega.

Samal ajal kui liikumine fragmenteerub, aktiveerub uus helikujunduslik foon. See kõlab vaikselt ja laia kõlapildiga, mille ruumilist iseloomu rõhutab ulatuslik *reverb*, mis venitab ja hajutab heli kestust. Selle heli allikas on Septavoxi süntesaator, mille madalad noodid annavad kõlale orellilaadse tämbri. Heli ja tegevus kattuvad: kui Jürgenson alustab poodiumi tõmbamist, reageerib heli sellele kui hingamisele – laieneb ja hajub, täites ruumi voolava resonantsiga, mis saadab tema liikumist.

Vaiksoo ronib liikuvale poodiumile, mida Jürgenson kõiega enda järel veab, samal ajal kui Hekles liigub mööda konstruktsiooni seina inimeste pea kohal, tasakaalu hoides ja aeglaselt tagumise külje suunas. Helifoon maandab ja puhastab eelmise stseeni intensiivsuse, sidudes aeglase, raskust kandva liikumise ruumi hajusa akustilise vibratsiooniga. Jürgenson peatub ning koos tema seisatamisega vaibub ka kaugusesse suunatud orelimotiiv.

Stseen 3. Poodiumil olev Vaiksoo suunab pilgu konstruktsiooni vastasseina äärel liikuva Heklese poole. Hekles võtab kilekotist välja toore kala ning alustab rahulikult selle rookimist, noa metalliline kontakt ja soomuste eemaldamise kriipiv sahin põimuvad ruumi vaikelu ja etendajate aeglase liikumistega. Jürgenson seisab nende vahel, hoides käes kahte viieliitrist piimaga täidetud purki, samal ajal kui Uustal on paigutunud publiku sekka, tema hingamine ja väikesed kontaktid liituvad ruumi helikihiga.

Vaiksoo laskub poodiumilt ja liigub Heklese poole, konstruktsiooni tagaseina äärde, mida katavad peeglid. Kalasoomused langevad tema kehale ja põrandale, iga kukkumine tekitab vaevukuuldava, kõrge registriga heliimpulsi, mis vaikuse taustal muutub tajutavaks. Kui kala lõpuks põrandale visatakse, tekib madalama registriga akustiline löök, mis vastandub eelnenud mikrohelidele. Heli ja lõhna tihedus kasvab – värske kala lõhn täidab ruumi, kehaline ja akustiline kogemus sulavad kokku. Vaiksoo tõstab kala üles ja naaseb poodiumile, valgus jääb muutumatuks, ruum püsib heliliselt ja visuaalselt pinges.

Stseen 4. Vaiksoo asetab kala poodiumile ja hakkab sisikonda eemaldama. Noatera tungib läbi kalaliha ja vastu luid, heli on kehaliselt ja vahetult tajutav, samal ajal kui lõhn levib ruumis. Jürgenson liigub aeglaselt mööda lavaruumi, asetades piimapurke üksteise peale ja kõigutades neid pehmelt, nagu rahustades. Uustal on publiku seas ja Hekles liigub konstruktsiooni äärel, nende liikumised loovad ruumilise ringi, milles Vaiksoo groteskne ja kaua kestev interaktsioon kalaga on keskpunktis ning mille selgelt seksuaalne rõhutatus on esiplaanil.

Rituaalse aktsiooni kestel käivitub esimese stseeni teine helimotiiv moonutusefektiga rikastatud ja katkestatavas versioonis, põimudes kolmanda stseeni orellilaadse fooniga. Madalad bassid, löögid ja plaksutuse rütm liituvad Vaiksoo tegevuse füüsilise intensiivsusega, heli muutub kehaks, mis saadab tema liikumist. Orellilaadne heli ja *reverb* (järelkõla) venitavad kogu helilise materjali kestust, mis lõpuks hajub koos valguse hajumisega. Vaiksoo laskub poodiumilt, asetub Jürgensoni peale, valgus fikseerib nende positsiooni ja järgneb lavastuse esimene *blackout*.

Stseen 5. Valgus avaneb uuesti, nüüd kogu lavaruumis. Valgus muutub järk-järgult lillasse tonaalsusse, samal ajal kui Vaiksoo ja Jürgenson alustavad korduvat koreograafilist motiivi – kehaline kontakt, asetumised ja kordused moodustavad nähtava rütmimustri. Nende liikumist saadab madala ja keskmadala bassiregistri impulsside jada, mille akustiline omadus on summutatud ja ümbritsev, justkui kostaks heli läbi vedeliku.

Uustal tegutseb samal ajal iseseisvalt, tema hingamine ja keha uurimine loovad helilisse struktuuri väikseid katkestusi. Kui Hekles ronib konstruktsioonilt poodiumile ja kehastub groteskseks figuuriks, tihenevad ka bassiimpulsid, liitub moduleeritud metallplaatide heli, mis saadab tema liikumist ja markeerib stseeni kulminatsiooni. Valgus liigub järk-järgult tagasi valge tonaalsuse suunas, heli pöörduv algpunkti ja hajub välja. Vaiksoo heidab taas Jürgensoni peale, rütm rahuneb.

Stseen 6. Hekles ja Vaiksoo tõstavad poodiumil piimapurke, joovad piima ja võtavad erinevaid skulptuurseid poose, mille vahel kallavad piima ühest purgist teise. Piim voolab poodiumilt põrandale, tilkade heli seguneb publikuni ulatuva liikumisega. Nelja poosi juurde kõlab lühike helikollaaž – varasemate helifragmentide ja Ene Mihkelsoni luuletuse tekstikatketete põimumine loob seose eelnevate stseenidega, samal ajal kui ruumi täidab korduv voolamise heli. Uustal tõmbab särgi selga, kohtub Jürgensoniga, kelle liikumine

markeerib risttahuka külgede pikkust, nende sammud ühenduvad pehme rütmilise kõlaga. Jürgenson istub peegli kõrvale ning võtab aeglaselt riided seljast. Uustal muutub vokaalsemaks – tema hingamine ja väljahingamised muutuvad heli põhistruktuuriks, luues ettekuulutuse stseeni lõppemise hetkeks.

Stseen 7. Hekles ja Vaiksoo avavad lavaruumi ukсед ning väljaspool asuv publik juhatatakse konstruktsiooni sisse. Vaiksoo võtab juhtimise üle ning kogu publik liigub tema järel vastupäeva, korrates Uustali ja Jürgensoni varasemat risttahukakujulist trajektoori. Alasti Jürgenson liigub poodiumile ja heidab selili, valgus fokuseerub talle, samal ajal kui publiku sammud ja plaksutamise salvestus – sama motiiv, mis kõlas lavastuse alguses – moodustavad ühise rütmilise struktuuri. Publiku liikumine ja heli kattuvad: sammude heli ja salvestatud plaksud põimuvad ühtseks pulseerivaks mustriks, mis raamib lavaruumi viimast liikumist. Kui publik lahkub ja sammude heli hajub, vaibub plaksutamise salvestus ning valgus jääb Jürgensoni kehale poodiumil, mis jääb ruumi ainsaks nähtavaks ja kuuldavaks elemendiks.

5.3 Tööprotsess ja helikujundus

Käesolev alapeatükk keskendub lavastuse „Ma jään kaevu \ juurde igavesti jooma” tööprotsessile ja helikujunduse kujunemisele. Kui eelnevad alapeatükid käsitlesid ruumi, akustikat ja lavastuse struktuuri kui teatrikogemuse materiaalseid ja nähtavaid aspekte, siis siin liigutakse kuulmise ja heli tasandile – sellele, kuidas heliline dramaturgia kujunes prooviprotsessi, poetilise teksti ja etendajate kehalise kohalolu vastasmõjus. Analüüs käsitleb helikujundust performatiivse ja poetilise tasandina, mis kujuneb suhtes Ene Mihkelsoni luule, tegevusliku heli ja ruumilise kuulamiskogemusega. Fookuses on heliloomise meetodilised etapid, heli roll lavastuse struktuuri kujundamisel ning kriitiline vaade minu enda tööprotsessile – sellele, kuidas kujunesid valikud, otsused ja piirangud helikujunduse loomisel.

Helikujunduse kujunemine

Tamme kutsus mind helikujundajaks hetkel, mil lavastuse üldine suund oli alles kujunemas. Esmaseks lähteinfo oli, et töö põhineb Ene Mihkelsoni luulel, kuid luuletusi laval otseselt ei esitata ning lavastus liigub pigem tantsulavastuse või füüsilise teatri suunas. Enne prooviprotsessi algust toimus materjalivahetus e-posti teel. Tamme saatis mulle ja ülejäänud meeskonnale koos Susiga koostatud tekstilise sisendi, mis põhjendas Mihkelsoni loomingut

valikut ning sõnastas lavastuse põhiküsimused ja aja, ruumi ja liikumisega seotud märksõnad. See lõi esmase mõttelise raami, mille kaudu sain materjaliga distantsilt suhestuda.

Hiljem lisandusid pildid ruumilahendusest ja lavakujundusest. Reaalsete proovide algusega saatis Tamme kollektiivile igal nädalal uue Mihkelsoni luuletuse, millega parasjagu proovis töötati. Kuna mul ei olnud tehnilistel põhjustel võimalik esimestel nädalatel prooviprotsessiga ühineda, kujunes minu esmane osalus vahendatud materjalide kaudu. Paralleelselt luuletustega saatis Maret mulle minu palvel visuaalseid pilte ja fotosid, mis seostusid tema spontaanse tunde järgi lavastuse atmosfääri ja Mihkelsoni luulega. Need materjalid ei pakkunud veel kindlat helilist lahendust, kuid aitasid avada lavastuse tundlikkust ning koguda lähtekohti hilisemaks helikujunduslikuks tööks.

Järgmises etapis ühinesin kollektiiviga Tartu Uue Teatri prooviruumis. Selleks ajaks olid etendajad hakanud üksteist järk-järgult tundma õppima ning toimusid esimesed tegevuslikud proovid. Lavastuse kujundiloogika ja tegevuslik struktuur olid siiski alles varajases kujunemisjärgus. Kuna kogu meeskond ja Tartu Uue Teatri keskkond olid mulle võõrad ning ma ei olnud veel täielikult Mihkelsoni kujundite maailma sisse elanud, puudus mul selles etapis selge heliline algimpulss. Seetõttu täitis prooviruumi lavastajate valitud muusika, mille taustal etendajad otsisid koreograafilist ja tegevuslikku materjali. Tajusin, et välise muusika kasutamine võib aidata vältida rasket vaikust või tõsta tempoenergiat, kuid selline sisend vajab juba proovides täpsemat läbimõttlemist. Eelistanuksin näha tegevuslikku materjali sagedamini vaikuses, et tajuda selgemalt selle visuaalset ja ruumilist toimimist. Samas on mõistetav, et lavastaja ülesanne on aktiveerida etendajaid kõigi kättesaadavate vahenditega.

Helikujundajana määras minu positsiooni lavastajate pakutud täielik loominguline vabadus. Samas ei andnud proovide jälgimine mulle veel selget arusaama lavastuse üldisest suunast ega võimalikust helilisest lahendusest. Pärast töö lõppemist prooviruumis jätkus lavastusprotsess suures saalis, kus lavakujundus oli juba valmis. Kahel läbimängul proovisin „trapsiga” sarnasel viisil kujundada heli reaalajas, ent see meetod ei osutunud kandvaks. Helikujundus mõjus kohati põhjendamatult esiletükkivana ning motiivide ja nivoo foonilisemaks taandamisel kaldus tervik üledramatiseeritud ja kammerliku atmosfääri suunas. Läbimängude tagasisidestamisel ei suutnud ma oma kavatsusi lavastajatele piisavalt selgelt väljendada. Samal ajal tegelesid lavastajad etendajate sisemise motivatsiooni ja tegevusliku loogika täpsustamisega. Mulle tundus oluline, et Mihkelsoni luule ja lavaline tegevus leiaksid

esmailt oma tundlikkuse ja rütmi, sest lisatud helikujunduslikud katsetused mõjusid selles etapis kunstilise veana.

Seejärel jätkasin tööd iseseisvalt enda helistuudios Viljandis, Koidu seltsimajas, kus murdepunktiks kujunes üks kaheksatunnine salvestusessioon. Hakkasin salvestama Mihkelsoni luule valjuhääelseid ja pausideta lugemistsükke. Metronoomi puudumisel andsin luulele rütmilise tugipunkti plaksutamise kaudu. Lugemissalvestuste, korduva tekstiesituse ja plaksutatud rütmi koosmõjus kujunes motiiv, mis põhines korduse, hääle ja ruumilise resonantsi akustilisel suhtel.

Seda printsiipi võib avada USA helikunstniku Alvin Lucieri teose „I Am Sitting in a Room”¹⁷ (1969) kaudu. Teose keskne strateegia seisneb korduva taasmängu ja taassalvestuse abil ruumi resonantsomaduste esiletoomises: kõne semantiline selgus hajub ning kuuldavaks saab ruumi akustiline struktuur. Minu salvestustes jättis taassalvestamine helile müra, argise liikumise ja juhuslikud helijäljed ning nihutas teksti arusaadavuse ja arusaamatuse piirile. Nende salvestuste kõrvale hakkasin analoogsüntesaatorite abil komponeerima muusikalist tausta. Sellest sessioonist kujunes ligikaudu kuue minuti pikkune muusikaline tervik, mis moodustas helikujundusliku lahenduse tuuma.

Mihkelsoni luule ja heli

Mihkelsoni luule mõju minu tööle osutus ootamatult jõuliseks. Tema kujundite raskus ja keel halvasid alguses igasuguse loomingulise sisendi – tekst mõjus kui barjäär, millest oli raske läbi pääseda. See „halvatus” tekkis seetõttu, et Mihkelsoni poeetiline keel tundus nii totaalne, et eraldiseisva helilise tõlgenduse leidmine näis lootusetu ülesandena. Alles hiljem, pika ootamise järel, muutus see seisund „plahvatuks”, mis käivitas kujutluse potentsiaalsest helikujundusest.

Mihkelsoni poeetiline maailm seostub minu jaoks nii isiklike mälopiltide kui ka kollektiivsete, „rahvuslike” traumade ja kogemustega, mille keeleline vorm on samaaegselt suletud ja jõuline. Sellele viitavad ka Luksi analüüsid, mille kohaselt Mihkelsoni poeetikat kannab korruga kurbus, melanhoolia ja äng, aga ka jõulisus ja radikaalsus (2021: 599). Lähemale jõudmiseks Mihkelsoni poeetika sisemisele loogikale ja tema kujundite ajaloolis-kultuurilisele taustale aitas mind „Vaba inimese tunde” läbilugemine (Velsker ja

¹⁷ Helilooja Alvin Lucieri teos „I am sitting in a room” valmis 1969. aastal. Plaadifirma Lovely Music avaldas teose 1981. aastal vinüülplaadil ning 1990. aastal CD-na „I am sitting in a room” (LCD 1013).

Velsker 2019) – teos, mis koondab Mihkelsoni intervjuusid aastatest 1984–2015. See lugemine löi silla luuleteksti ja minu enda helilise otsinguprotsessi vahel, andes Mihkelsoni poetikale keelelise kõrval ka eksistentsiaalse mõõtme.

Kui asetada Mihkelsoni poetika käesoleva loovuurimuse teoreetilisse konteksti, siis tema luule on korraga Appia ja Artaud' mõjusfääris. Appialik on tema poeetiline arhitektoonika: kihid, sulgumised, suletused, mida Luks kirjeldab (2021: 599), meenutavad lavakujunduse kihilist ja nurgelist ruumilist struktuuri. Mihkelsoni tekstid mõjuvad arhitektooniliste mustritena, mis loovad keele ja tähenduse ruumi. Artaud'likuks osutub aga see, kuidas Mihkelsoni luule oma afektiivsuse ja kehalisuse kaudu mõjub – nii mõttelise süsteemi kui ka jõulise ja „põletava” kohaloluna.

Otsus Mihkelsoni teksti ise sisse lugeda osutus riskantseks, ent vältimatuks. Teksti lugesin spontaanselt ja impulsiivselt Mihkelsoni luulekogust „Pidevus neelab üht nuga” (1997), lehitsedes raamatut omas rütmis, liikudes ühelt luuletuselt teisele ning kombineerides neist uusi luulekujundite järgnevusi. Nii sai helikujundusest omamoodi „teisene hää”, mis eksisteeris etendajate füüsilise kohalolu ja objektide maailmaga paralleelselt. Siiski tuleb tunnistada, et tekst jäi helikujunduses kahevahele – ta ei olnud lõpuni arusaadav ega täielikult arusaamatu. Michel Chioni järgi peaks heli ja tekst toimima kas täiesti selgelt või täielikult akusmaatilisel, „puhtas kuuldavuses” (1994: 25–27), kuid siin jäi tulemus balansseerima halli tsooni, mis ei olnud dramaturgiliselt alati veenev.

Tehniliselt ilmnas veel üks oluline erinevus: studios kuulates tundus Mihkelsoni teksti heliline vormistus selge ja toimiv, kuid Tartu Uue Teatri lavaruumis osutus selge akustika saavutamine peaaegu võimatuks. Eterniitplaatidest konstruktsioon moonutas häält ja teksti tajutavust ning helisüsteemi puudulik häälestus jättis tulemuse ebakindlaks. Seetõttu jäi tekst omamoodi kahevahele: see ei olnud piisavalt selge, et pakkuda üheselt mõistetavat tähendust, kuid andis siiski aimdusi ja ebakindlaid suuniseid, mis ei koondunud terviklikuks dramaturgiliseks kujundiks ja motiiviks.

Tegevuslik heli vs. helikujundus

Lavastuse „Ma jään kaevu \ juurde igavesti jooma” üks eripärasid oli helide otsene seotus etendajate füüsilise tegevuse ja lavaliste objektide kasutamisega. Helitekitajateks kujunesid kala rookimine, soomuste kukkumine, sisikonna väljavõtmine, piima tilkumine, Uustali keha,

samuti Vaiksoo ja Heklese hingamisrütm jne. See lõi lavastusele unikaalse auraalse kvaliteedi, mis kasvas välja tegevuse, objektide ja subjektide omavahelisest interaktsioonist, nende rütmist ning ka objektidega seotud lõhnast, värvist ja materiaalsest kohalolust. Kala, piim, hingamine ja keha said omamoodi „pillideks”, mille kõla ja rütm struktureerisid kogemust. Samas kerkisid siit esile olulised küsimused: kas need tegevuslikud helid oleks pidanud jääma üksnes loomulikkude akustilisse plaani või oleksin helikujundajana pidanud neid teadlikumalt esile tõstma?

Lavastuse „Ma jään kaevu \ juurde igavesti jooma” puhul kujunes kala kui kujundi heliline potentsiaal oluliseks dilemmaks, mille ulatust mõistsin täielikult alles hiljem analüüsi kirjutades. Rookimise heli, sisemuse avamine ja heliline „lahtikodeerimine” kandsid endas sümbolset ja materiaalselt mõjuvat jõudu. Joosep Susi on meie omavahelises eravestluses rõhutanud, et kala on Ene Mihkelsoni luules korduv ja mitmetähenduslik kujund, mille tähendusväli on ühtaegu poeetiline, religioosne ja paradoksaalne. Ta toob näiteks luuletuse kogust „Selle talve laused” (1978) – „Valge kala ujub läbi metsa / pilv hääletus ookeanis / Ma olen selle kala südames” – ning kirjeldab seda ruumilise paradoksina, kus vertikaalne ja horisontaalne telg moodustavad üheaegselt kõiksuse ning lausujast saab nii vaatleja kui ka vaadeldava südame tuum. Kuivõrd me seda lugedes sisimas kaasa lausume, asetume hetkeks ise nende kujundite keskmesse – saame isegi nondeks tuumadeks. (Susi, eravestlus autoriga, e-kiri, 15.09.2025) See haakub Mihkelsoni kujundiloogika laiemate tunnustega, kus korduvad paradoksaalsed ümberpööramised: kalad läbivad iseennast, püüdja ja püütava rollid vahetuvad, aegruum sulab kokku.

Kui luules toimib see kujund eelkõige skemaatilise ja eksistentsiaalse paradoksina, siis laval avaldus kala oma materiaalses kohalolus – lõhna, heli ja füüsilise kohalolu kaudu. Kala laval ja kala luules on paratamatult erinevad nähtused. Tagantjärele näen, et kuigi lavastuse üks grotesksemaid plaane oli Vaiksoo kala „sünnitamise” aktsioon, kujunes dramaturgiliselt oluliseks just kala kui objekti ja kujundi mitmekülgne käsitlemine. Selle akustiline potentsiaal jäi aga pigem kasutamata: publik nägi ja tajus kala lõhna ning kuulis rookimise ja sisikonna väljavõtmise helisid, ent kujundi esmane kandvuse kujunes siiski etendaja ja objekti vahelise nähtava suhte kaudu. Teater on eeskätt nähtavuse ja kohalolu kommunikatsiooni koht: kujund ei sünni mitte tingimata mitme meelega samaaegses koostoimes, vaid võib avaneda juba puhtalt selles, kuidas vaataja jälgib etendaja tegevust ja objektiga suhestumist. Selline interaktsioon annab kujundi kõige otsesemalt kätte – just nähtavuse kaudu, mis ise kannab tähenduslikku

kaalu. Samas ilmnes mulle tagantjärele, et need helid olid dramaturgilised elemendid ning kandsid endas ka auralset väärtust. Nende kohalolu oli ainukordne ja kaduv – kordumatud sahinad, hingamised ja tilkumised, mis ei allunud täielikult kordamisele ega kompositsioonilisele kontrollile.

Sellisena haakuvad tegevuslikud helid Mihkelsoni luule auralse poetikaga: tema kujundid on kohal ja jõulised, kuid nende väärtus seisneb semantilise tähenduse kõrval kõlas, rütmis ja seostes, mida nad kuulamisel loovad. Ka lavalises materjalis – kala rookimises, piima tilkumises või etendaja hingamise kuuldavuses – ilmnes võimalus käsitleda neid helisid poetiliste auralsete kujunditena. Tagantjärele mõistan, et helikujunduse komponeerimisel oleksin pidanud keskenduma just sellele printsiibile: kuidas eraldiseisvalt töötada Mihkelsoni luule auralsete kvaliteetidega ning samal ajal komponeerida etendajate tegevusega kaasnevaid helisid helikujunduslike elementidena. Selline lähenemine oleks võinud avada teistsuguseid loomingulisi otsuseid ja tugevdada lavastajate ning etendajatega kujunenud koostööd.

Seetõttu kujunes lavastuse kogemus pigem kaasatuse ja häirituse vaheldumiseks. Ühtsesse helilis-visuaalsesse tervikusse sukeldumise asemel koges publik pidevaid katkestusi ja nihkeid – kord liigset ja kord vähest kuuldavust, kord nähtavust ja kord varjumist. Kui postdramaatilisele teatrile on sageli omane kas totaalne, radikaalne väljavalgustatus või täielik pimedus, siis siin realiseerus vahepealne režiim: osaline nähtavus ja osaline kuuldavus, mis lubas publikul jääda distantsile.

Minu hinnangul haakub see immersiooni puudumine Ene Mihkelsoni poetikaga. Tema luule ei paku võimalust totaalseks sukeldumiseks, see kehtestab distantsi. Nagu on ka Luks märkinud, jääb Mihkelsoni tekstuaalsus kihiliseks, raskesti läbitavaks ja katkestatuks (Luks 2021: 599). Nii võib väita, et lavastuse heliline ja ruumiline lahendus tõi nähtavale sama printsiibi, mis iseloomustab Mihkelsoni poetikat – võimaluse asemel „kaotsi minna” tekib hoopis sund säilitada tähelepanelik positsioon distantsis ja häirituses.

Reaalajas loodav vs. eelkomponeeritud helikujundus

Eelneva loomingulise projekti „traps” puhul olin helikujundajana täielikult seotud prooviprotsessi, reaalajas komponeerimise ja performatiivse etenduse läbiviimisega. Helikujundus sündis kohapeal, dialoogis lavastaja ja etendajaga, kes oli üks ja sama isik. Selline olukord võimaldas tajuda autori soove nii verbaalses kui ka kehalises plaanis ning viia

helilised otsused vahetult tegevusega kokku. Kuigi reaalajas komponeerimisel on alati võimalus eksida või sobimatuid otsuseid teha, kujunes helikeha seal orgaaniliselt: kujundi loomine käis läbi Rosenbergi hääle ja keha, mistõttu vahend ja kontseptsioon selginesid vahetult ja loomulikult. „trapsis” moodustus helikeha totaalsena – alates Rosenbergi häälest ja hingamisest kuni ülevõimendatud helisüsteemini, mis kattis kogu ruumi resonantsiga.

Lavastuse „Ma jään kaevu \ juurde igavesti jooma” puhul oli olukord sootuks teistsugune. Teadsin juba eos, et loovuurimuse raamistikus ei hakka ma heli reaalajas komponeerima ning jätsin selleks vajalikud tehnilised vahendid kõrvale, et otsida teistsugust lähenemist. See otsus, mis oli mõeldud avardama kogemust, osutus aga mõnevõrra halvavaks: asetasin end esmalt vaatleja positsiooni. Kuid vaatlus osutus problemaatiliseks – nähtav prooviprotsess ja Mihkelsoni luule olid minu jaoks eraldi maailmad, mis ei haakunud omavahel. See osutab pigem minu enda teadmatusetele, kust ammutada ideid helikujunduseks. Samal ajal oli kollektiiv suurem – kaks lavastajat ja neli etendajat –, ning prooviprotsessi algfaasis otsiti alles kujundeid, kehalisi väljendusviise ja seoseid Mihkelsoni poetikaga. Selles faasis tundsin, et oma helilise materjaliga protsessi siseneda oleks liigne: õigem tundus oodata. Nii venis helikujunduse „jahilkäik” pikemaks ja katkendlikumaks – heli oli küll olemas, ent ilma igasuguse kindla tundeta, kas see on seotud lavalise tegevuse või poeetilise tasandiga. Olin olukorras, kus küsimus puudutas lisaks helide valikule ka seda, miks heli üldse lisada.

Autoetnograafiline mõõde avaldus samuti erinevalt. Kui „trapsis” koondusid isiklikud ja välised kontekstid kohe teatriruumi sisse – „väljas” Kanuti Gildi SAALi ees toimunud sotsiaalpoliitilised sündmused ja protestid ning „hüperreaalsetest” meediakujutistest võimendatud afektid ning „sees” teatriruumi füüsiline vastupanu –, siis „Ma jään kaevu \ juurde igavesti jooma” puhul ma Tartu Uue Teatri proovisaalis isiklikku kõlapinda ei leidnud. Leidsin selle hoopis taganemise kaudu, töötades individuaalselt Viljandis Koidu seltsimajas, kus salvestusessioonide intensiivsus avas uue tee Mihkelsoni luule juurde. Kui „trapsi” puhul toimus autoetnograafia vahetult ja poliitiliselt laetud situatsioonis, siis „Ma jään kaevu \ juurde igavesti jooma” nihkus pigem sisemisse ja poeetilisse plaani, mille tegelikuks lähtekohaks said just helistuudios esile kerkinud afektid ja kujundid.

Oluline erinevus seisnes ka helikeha kujunemises. Kui „trapsis” oli helikeha kogu ruumi haarav, siis lavastuses „Ma jään kaevu \ juurde igavesti jooma” tekkis ühtse helikeha asemel mitu paralleelset tasandit, mille omavaheline suhe jäi strateegiliselt läbi töötamata. Esimese

tasandi moodustasid etendajate kehad ja tegevused – kala rookimine, piima tilkumine, hingamised –, mis kandsid endas potentsiaalseid helisid. Teise tasandi moodustas minu eraldiseisev helikujunduslik materjal, mille ülesanne oli raamida lavastuse algust ja lõppu pulseeriva rütmilise struktuuriga ning siduda Mihkelsoni luule helilise kompositsiooniga. Kolmanda tasandina toimis vaikus, mis võimaldas tegevuslikel helidel esile tõusta ja kuuldavaks muutuda.

Tagantjärele kahtlen siiski, kas etendajate tegevustest lähtuvate helide, vaikuse ja minu loodud helikujundusliku materjali suhe oli piisavalt detailne. Prooviprotsessis ei käsitletud ma tegevuslike helisid veel helikujunduse materiaalse ainesena, kuigi neid oleks saanud teadlikumalt salvestada, töödelda, modelleerida või kompositsiooniliselt esile tõsta. Sellisel juhul oleks võinud tekkida tugevam seos etendajate tegevuste ja eraldiseisva helikujundusliku materjali vahel. Samas võis nende helide väärtus seisneda just spontaanses ja märkamatu kujunevas kohalolus, mille liigne raamimine oleks võinud muuta nende loomuliku mõju kunstlikuks.

Seetõttu jäi lavastuses tegevuslike helide, vaikuse ja komponeeritud helimaterjali omavaheline suhe osaliselt realiseerimata potentsiaaliks. Nõnda täitis helikujundus küll dramaturgilist rolli: see raamistas lavastuse kulgemist, märkis algus- ja lõpp-punkte ning aetas poeetilised kihistused etendajate tegevuse kõrvale. Samal ajal jäi lõpuni lahendamata küsimus, kuidas tegevuslikud helid, vaikus ja komponeeritud helimaterjal oleksid saanud moodustada ühtsema helikeha.

5.4 Kokkuvõte

Lavastus „Ma jään kaevu \ juurde igavesti jooma” võimaldas uurida helikujundaja tööd olukorras, kus helimaterjal on eelnevalt valmis seatud ning selle esitamine ei sõltu etenduse ajal helikujundaja kohalolust. Erinevalt „trapsist” seisnes helikujundaja agentsus selles, kuidas eelnevalt loodud helimaterjal suhestus lavastuse lähtematerjali, prooviprotsessi ja Tartu Uue Teatri lavaruumi akustikaga.

Prooviprotsessi dünaamikas osutus oluliseks, et kollektiivsete proovide jälgimine ei andnud mulle selget helilist algimpulssi. Lavastuse kujundiloogika ja tegevuslik struktuur olid veel kujunemas ning proovides kasutatud väline muusika ei avanud minu jaoks helikujunduse

täpset suunda. Seetõttu nihkus töö raskuspunkt prooviruumi vaatlemiselt iseseisvale suhtele Mihkelsoni luulega. Helikujunduse lähtekoht kujunes personaalsest kokkupuutest tekstilise algmaterjaliga.

Selles iseseisvas tööetapis rakendusid kõige selgemalt auraalsuse, kaasatuse ja häirituse ning muusikalise mõisted. Need aitasid avada Mihkelsoni luule kujundeid hääle, korduse, rütmi, katkestuse ja ruumilise resonantsi kaudu. Mõisted toimisid esmalt tekstilise algmaterjali analüüsis; nende lavastuslik potentsiaal avanes selgemalt alles pärast etendusi, reflektiivses analüüsis. Tagantjärele sai nähtavaks, et samad mõisted oleksid võinud täpsemalt suunata ka tegevuslike helide, vaikuse ja ruumilise kuuldavuse käsitlemist.

Lavastuses ei kujunenud heli kogu ruumi haaravaks helikehaks. Selle asemel asetustid kõrvuti etendajate tegevustest lähtuvad helid, minu eraldiseisev helikujunduslik materjal ja vaikus. Kala rookimine, piima tilkumine ja hingamised kandsid endas auralset väärtust, mille potentsiaal avanes mulle täielikumalt alles etenduste käigus. Prooviprotsessis ei käsitlenud ma neid veel helikujunduse materiaalse ainesena, kuigi neid oleks saanud salvestada, töödelda, modelleerida või kompositsiooniliselt esile tõsta. Samas võis nende mõju seisneda hapras kohalolus, mille liigne raamimine oleks muutnud nende loomuliku toime kunstlikuks.

Mihkelsoni luulest lähtuv helimaterjal täitis dramaturgilist rolli: see märkis algus- ja lõpp-punkte, lõi pulseeriva rütmilise raami ning tõi etendajate tegevuse kõrvale poeetilise kihistuse. Selle mõju sõltus lavaruumi akustilistest tingimustest: eterniidist konstruktsioon, publiku jagunemine eri kuuldepunktidesse ja kuuldavuse ebaühtlus mõjutasid teksti, hääle ja helimaterjali jõudmist kuulajani. Studios toimiv lahendus ei kandunud teatriruumi üle sama selguse ja usaldatavusega, mistõttu jäi küsitavaks ka teksti arusaadavuse ja arusaamatuse piir: kas luule pidi mõjuma tähendusliku tekstina või kõlalise materjalina.

6. „Schema”

Lavastus „Schema”¹⁸ on doktoritöö kolmas ja viimane loominguline projekt. Kui kahes eelnevas projektis keskendusin helikujundaja funktsioonidele ja töövahenditele teiste autorite lavastustes, siis „Schema” puhul tegutsesin nii helikujundaja kui ka lavastajana. Projekt arenes mitme etapi jooksul: esimene osa valmis esmalt *work in progress*’i formaadis 2023. aastal elektron.art’i kunstisaalis ning lõplik versioon realiseerus tervikliku lavastusena 2025. aastal Kanuti Gildi SAALis. Lavastuse kaheosaline struktuur ühendas ühes teoses mitu vormilist lähenemist: esimene osa (A), audiovisuaalne projektsioon ekraanile, oli iseseisev autoriteos; teine osa (B), performatiivne aktsioon, valmis kollektiivse loomeprotsessi käigus.

„Schema” puhul muutub keskseks küsimus, kuidas auditiivne ja visuaalne informatsioon kujundavad lavastusprotsessi ja -struktuuri. Selle suhte mõtestamisel on olulised skeem kui kompositsiooniline lähtekoht, ekfraas kui visuaalse materjali kirjelduslik ümbertöötamine, kasutatud kunstiteosed kui lähteaine ning audiovisuaalne litaania kui nähtava ja kuuldava fookuse vaheldumise põhimõte. Minu tööpositsioon hõlmas nii heli ja visuaalse informatsiooni seoste kujundamist kui ka kollektiivse loomeprotsessi suunamist. Prooviprotsessis rakendasin muusikalisust lavastaja tööprintsibiina, mille kaudu korraldasin kollektiivset tööprotsessi.

Analüüs liigub kontseptuaalselt raamistikult lavastuse kirjelduse ning kollektiivi ja prooviprotsessi käsitluseni. Esmalt avan skeemi, ekfraasi, kasutatud kunstiteoste, audiovisuaalse litaania ja muusikalisuse rolli lavastuse kujunemisel. Seejärel kirjeldan lavastuse kahe osa korraldust, keskendudes publiku paiknemisele, ekraani kasutusele, helisüsteemile ja lavaruumi muutumisele. Peatüki lõpuosas käsitlen kollektiivset loomeprotsessi ning selle mõju lavastusprotsessi ja -struktuuri kujunemisele.

6.1 Kontseptuaalne raamistik

Lavastus „Schema” kujunes uurimuslikuks platvormiks, kus teoreetilised mõisted ja kunstilised praktikad lavastusprotsessi käigus ristusid. Selles peatükis avan viis ideelist telge, mille kaudu mõistan lavastuse ülesehitust ja toimimisloogikat.

¹⁸ Esietendus 12. veebruaril 2025 Kanuti Gildi SAALis. Ühisproduksioon: Kanuti Gildi SAAL ja elektron.art.

Schema. Lavastuse pealkiri „Schema” viitab kreekakeelsele sõnale *σχῆμα* (*skhēma*), mis tähendab kuju, vormi või plaani. *Schema* tähistab siin esmalt mittekineetilist visuaalset konfiguratsiooni – staatilist kujutist või vormi –, kuid samal ajal ka potentsiaalset plaani või struktuuri, mille kaudu saab elemente paigutada, ühendada ja ümber tõlgendada. Mõistet kasutan siin lavastuse kompositsioonilise printsiibi tähistamiseks: see on kujund, mis loob raamistiku, milles kõik osised – heli, visuaal, valgus, tekst, keha ja ruum – saavad toimida skemaatiliste komponentidena. Need komponendid on omakorda dünaamilised, sest lavastusprotsessi käigus on neid võimalik ümber paigutada, kombineerida ja tõlgendada.

Teoreetiliselt on *schema* olnud oluline mõiste mitmes filosoofilises ja kunstiteoreetilises traditsioonis. Saksa filosoof Immanuel Kant käsitles *schema*’t kujutlusvõime üldise reeglina, mis vahendab puhaste mõistete ehk kategooriate ja meelelise kogemuse ehk nähtumuste vahelist suhet. Mõtlemises toimivad puhtad mõisted, nagu substants, põhjus, võimalikkus ja vajalikkus, kuid kogemuses kohtame üksnes nähtumusi – asju, sündmusi, muutusi ja tajusid. Nii tekib küsimus, kuidas saab puhas mõiste üldse rakenduda kogemuslikule asjale. Näiteks võime näha, et üks pall liigub ja põrkab vastu teist, kuid põhjuslikkust ennast me otseselt ei taju; ometi mõistame esimest sündmust teise põhjusena. Kant püüabki selgitada, kuidas selline seos on võimalik. Tema järgi on *schema* vahereegel, mis ühendab puhta mõiste ehk kategooria meelelise kogemuse ehk nähtumusega. See ei ole konkreetne pilt ega abstraktne mõiste, vaid üldine, ajas toimiv kujundamisreegel, mille abil mõiste saab kogemusele rakenduda. Seega on *schema* see, mille kaudu puhas mõiste muutub kogemuses kasutatavaks. (Kant 1998: 273–279)

Teine saksa filosoof Martin Heidegger seob skeemi transtsendentaalse kujutlusvõime ja ajalisuse küsimusega. Heideggeri jaoks on kujutlusvõime tunnetuse algupärane ühendav struktuur, mis laseb kogemusel üldse kuju võtta. *Schema* tähistab seetõttu ajaliskujundavat viisi, mille kaudu miski saab nähtavale tulla ja mõistetavaks saada. Nii osutab *schema* Heideggeri jaoks sellele, kuidas maailm ja olev (*das Seiende*) kogemuses avanevad. (Heidegger 1997: 91–99, 148–154) Kanti skeemikäsitus on eelkõige tunnetusteoreetiline, Heideggeri tõlgenduses omandab skeem ontoloogilise tähenduse.

Ameerika filosoof Mark Johnson käsitleb kujutisskeeme (*image schema*) kui kehalisi, korduvaid ja dünaamilisi mustreid, mis kujunevad välja meie tajulistes vastasmõjudes ja motoorsetes tegevustes ning struktureerivad nii kogemust kui ka mõtlemist. Näitena toob

Johnson vertikaalsuse skeemi (*verticality schema*), mis kasvab välja meie kalduvusest korrastada kogemust üles-alla telje kaudu. Selle skeemiga puutume kokku näiteks püstiasendis seismisel, trepist üles liikumisel, puu tajumisel või veetaseme tõusmise jälgimisel. Vertikaalsuse skeem on nende vertikaalsuse kogemuste, kujutiste ja tajude abstraktne struktuur. (Johnson 1987: xiv) Johnsoni käsitlus annab skeemile ka kehalise ja kognitiivse mõõtme.

Järgnevalt kutsun lugejat kujuteldavasse muuseumisituatsiooni, mis on lavastuse kontseptuaalne lähtepunkt ja avab võimalike skeemide välja: „sa oled muuseumis ja vaatled skulptuuri” (Lisa 5). Esmased aistingud – materjal, kuju, valguse ja varju suhe – ei moodusta veel tähendust. Alles kujutise ja mõiste vahelise skeemi vahendusel hakkab kujutis avanema. Ruumiliselt loob skulptuur kogemuse mahu ja orientatsiooni kaudu: ettepoole ulatuv element määrab telje, mille järgi kogu vorm paigutub, ning vaataja liikumine ümber figuuri kinnitab selle kolmemõõtmelisust. Ajaliselt ilmneb poos kui peatumise hetk, mille kaudu tajutakse nii eelnenud liikumist kui ka võimalikku järgnevust; samal ajal järjestuvad aistingud – sammud saalis, valguse murdumine, vaatleja liikumine –, mis annavad kogemusele kestuse. Nii seovad universaalsed tajustruktuurid nähtava vormi mõistelise tasandiga, luues aluse sellele, et kujutis saab hakata tähenduslikult avanema. Selline skeemiline kogemus moodustab aluspinna, millele saab toetuda igasugune kujutise avamine või kirjeldamine.

Ühe praktilisema *schema* näitena käsitlen brasiilia teatripedagoogi Augusto Boali kujutiste teatrit (*image theatre*), kus osalejatele antakse mitteverbaalne, skulptuurne ülesanne moodustada oma kehadega staatiline kujutis või kujutiste kogum. Kujutise muutmine võimaldab seejärel uurida kehaasendite, ruumiliste suhete ja suundade kaudu ka selle olukorra pingeid ning võimalikke teisendusi (Boal 1979: 102, 112–117). Sama loogika järgi toimib skeem kui kompositsiooniline nullpunkt, mis lavastuses transformeerub heliliste ja visuaalsete fragmentide ümberpaigutamise ja tõlgendamise kaudu. Skeem tähistab minu jaoks kompositsioonilist töövahendit – raamistikku, mis võimaldab korraga koguda, sorteerida ja seostada kujutisi, helisid ja ideid. Seda võib mõista kujutise ja heli vahelise tööpinnana, kus visuaalne ja auditiivne informatsioon asetatakse kõrvuti ning mõjutavad üksteist. Lavastusprotsessis toimus skeem organiseeriva printsibiina, mis aitas korrastada nii ajaloolisi kui ka poeetilisi materjale: kuidas kirjeldada ajaloolisi kunstiteoseid, kuidas kutsuda vaatajat neid „kuulma” ning nende füüsilist ja materiat tajuma; kui suur on heli ja kui suur on

pildilisuse osakaal lavalises tegevuses; milliseid kujutisi saavad etendajad aktiveerida, et sooritusi läbi viia ja suunata publiku tähelepanu.

Ekfraas. Üheks oluliseks lähtekohaks skeemi avamisel on ekfraas – kirjelduspraktika, mis vahendab kujutise potentsiaalset kogemist verbaalse ja akustilise väljenduse kaudu. Mõiste *ekfraas* (kr *ekphrasis* – 'välja ütleva') tähendab antiikse retoorika traditsioonis „kõnet, mis toob kujutatu elavalt silme ette” (Webb 2009: 1). Aphthonios käsitleb „Progymnasmatas” ekfraasi kõneharjutusena, mille eesmärk oli harjutada kõnepidajaid kirjutama ja esitama kuulajate tähelepanu ning kujutlusvõimet köitvaid kõnesid. Selleks kasutati detailseid ja kaasahaaravaid kirjeldusi inimestest, kohtadest, sündmustest, taimedest või loomadest. (Webb 1999) Hilisemates kunstiteoreetilistes käsitlustes on ekfraasi määratletud kui „visuaalse representatsiooni verbaalset representatsiooni” (Heffernan 1993: 3), mida Claus Clüver (2017: 33–34) laiendab ka abstraktsetele ja fiktsionaalsetele kujutistele. Kaasaegses intermeediaalses mõttes on ekfraas pigem viiteline ja performatiivne akt, mis seob visuaalse, helilise ja sõnalise kujutamise tasandeid (Rippl 2018; Yacobi 2013). Seega ei ole ekfraas üksnes kirjeldus: see on vahendusvorm, mis loob kujutisest kogemusliku sündmuse ning seob nähtava, kuuldava ja mõeldava ühtseks tervikuks.

Kui *schema* osutab staatilisele kujutisele kui kompositsioonilisele nullpunktile, siis ekfraas annab sellele kujutisele keelelise mõõtme, mis käivitab kujutise transformatsiooni kogemuslikuks protsessiks. Sõnade kaudu vahendatakse kujutist, mis ise vahendab maailma. Ekfraasi kaudu tekib pinge staatilise ja dünaamilise, nähtava ja kuuldava vahel. Saksa intermediaalsuse teoreetik Werner Wolf (1999: 55–58) rõhutab, et ekfraas loob kujutisele uue ajalisi-ruumilise mõõtme, aktiveerides lugeja või kuulaja kujutlusvõime.

Ekfraas tegeleb staatilise ehk mittekiineetilise kujutise verbaalse representatsiooniga (Clüver 2017: 33–34; Rippl 2018: 267). „Schemas” muutub see lähtekoht oluliseks seetõttu, et ekfraas ei kirjelda kujutist üksnes staatilise objektina, vaid käivitab selle transformatsiooni kogemuslikuks sündmuseks. Videotöös tekib poeetiline pinge vaadeldava ja kuuldava vahel: hääled ja kirjeldused loovad ruumi, kus visuaalsete artefaktide puudumine tervikuna muutub tähenduslikuks. Selline lähenemine haakub ka ekfraasi laiemate kirjeldustraditsioonidega, kus kirjeldus ei piirdu visuaalse vahendamisega, see avab kujutise heliliste ja fenomenoloogiliste potentsiaalide kaudu.

Kunstiteosed ja allikad: maalid ja poeetilised tõlgendused. „Schema” üheks lähtepunktiks on Europe müüdi kujutamine kunstis ja kirjanduses. Materjalidena kasutan Tiziani (Tiziano Vecellio, 1488–1576) maali „Ratto di Europa” („Europe röövimine”, u 1560–1562). Selle teose ekfraatiline materjal põhineb kombinatsioonil minu enda kirjeldusest ning Isabella Stewart Gardner Museum’i kodulehel avaldatud vaegnägijatele mõeldud kirjeldusest (The Rape of Europa s.a.; Lisa 3). Need kirjeldused avavad maali detailse visuaalse struktuuri ning loovad poeetilis-tehnilise alusmaterjali lavastuse audiovisuaalse ja koreograafilise tasandi jaoks.

Lisaks kasutasin vene maalikunstniku Valentin Serovi (1865–1911) maali „Похищение Европы” („Europe röövimine”, 1910). Selle teose alusel on prantsuse-inglise luuletaja Pascale Petit loonud luuletuse „Europa” (Petit 2016, vaadatud 10.05.2026), mis toimib poeetilise ekfraasina – visuaalse kujundi transformatsioonina sõnalis-akustiliseks kogemuseks. Olulise allikana lisandub briti-pakistani luuletaja Moniza Alvi luulekogu „Europa” (2008), mis käsitleb müüti kaasaegse kirjandusliku tõlgendusena, tuues sisse postkoloniaalse ja isikliku perspektiivi.

Skulptuurid. Teise materjalirühmana kasutasin hellenistlikke skulptuure: „Istuv poksija” (u 330–50 eKr) ja „Barberini faun” (2. saj eKr, Pergamoni koolkond). Nende skulptuuride ekfraatiline käsitus põhineb minu enda vaatlusel ning USA kunstiteadlaste Steven Zuckeri ja Beth Harrise Smarthistorys avaldatud analüüside kombinatsioonil (Apollonius, Seated Boxer 2012, vaadatud 10.05.2026; Barberini Faun 2015, vaadatud 10.05.2026). Need käsitlused avavad skulptuuride ajaloolise konteksti ning nende materiaalse ja füüsilise kohalolu, rõhutades lihaste pingestatust, väsimust, lõdvestust ja haavatavust – kehalisi kvaliteete, mis lavastuses tõlgitakse helilisteks ja koreograafilisteks mustriteks.

Trompe-l’œil. Lisaks kunstiajaloolistele allikatele on üks ekfraatiline lähtekoht minu enda foto Viljandis majutusasutuse „Endla” seinal olevast trompe-l’œil tehnikas freskost. *Trompe-l’œil* (pr „silmapete”) on maalikunsti tehnika, mis kujutab objekte fotorealistliku täpsusega, et luua optiline illusioon nende kolmemõõtmelisusest kahemõõtmelisel pinnal (Merriam-Webster Dictionary s.a.). Selle fresko ekfraatiline töötlemine põhineb minu enda kirjanduslikul ja poeetilisel kirjeldusel (Lisa 4), mis suhestab illusoorse kujutise audiovisuaalse ja dramaturgilise raamistikuga. Nii kujuneb fresko lavastuses lähtekohaks visuaalse ja akustilise illusiooni ning reaalsuse ja kujutluse vahekorra uurimisel.

Audiovisuaalne litaania. Jonathan Sterne on sõnastanud audiovisuaalse litaania kui nähtava ja kuuldava vastanduste loeteluna – hierarhia, kus heli ja nägemine paigutuvad kord opositsiooni, kord täiendusse (2003: 17). „Schemas” toimib audiovisuaalne litaania kompositsioonilise põhimõttena, mis organiseerib ja seob eri tasandeid ühtseks kogemuseks. See toimib partituurina, mis määrab, millised fragmendid korduvad, millised nihkuvad ning kuidas tekib rütmiline pingestatus kuulmise ja nägemise vahel.

„Schemas” kaardistan Sterne’i vastandpaarid (nt immersioon/distant, ajalisus/ruumilisus, kontakt/pind) konkreetseteks lavastuslikeks fookusniheteks: heli toob vaataja „sündmuse sisse”, valgus annab „perspektiivi” ning nende rütmiline vaheldus toimib litaaniataolise korduse ja nihkega. Audiovisuaalne litaania seob nähtava ja kuuldava fenomenoloogilise kogemuse. Traditsiooniliselt seostub *theatron* nägemisega, samas kui auditoorium tähendab kuulamise ruumi. „Schemas” asetuvad need kaks tasandit partituurilaadsesse struktuuri, kus nähtav ja kuuldav loovad ühiselt kogemuse. Heliline materjal aktiveerib publiku kehalise kohalolu, nihutades pidevalt tähelepanu kaasatuse ja häirituse teljel.

Muusikalisus. „Schemas” avaldub muusikalisus eelkõige kollektiivse praktika kaudu. Kui varasemates loominguulistes projektides oli helikujundus valdavalt autori ette valmistatud materjal, siis siin kujuneb muusikalisus ansambli ühisel protsessis, kus liikmed loovad helilisi ja lavastuslikke motiive reaajas ning kaasautorite positsioonilt. Just kollektiivne kuulamine, reageerimine ja ühisel aegruumis viibimine loob muusikalise erilise kvaliteedi.

Praktikas väljendub muusikalisus ansambli ühisel ajastuses (kuulamisepõhine reageerimiskiirus), rütmilises kooskõlastatuses (keha, heli ja valguse pulsatsioon) ning pingete tõusus ja languses publikuruumis. Selline arusaam muusikalise haakub Adolphe Appia ideega, et teatrile omane muusikalisus sünnib heli, liikumise ja ruumi kooskõlast; Antonin Artaud’ arusaamaga teatrilt kui „täielikust muusikast” (*musique totale*), kus hääl ja liikumine moodustavad afektiivse terviku; ning Roesneri käsitlusega muusikalise kui dramaturgilisest printsipiist, mis struktureerib kogemust ja ajatunnetust. (Roesner 2014) „Schema” täiendab neid lähenemisi kollektiivse mõõtme, kus muusikalisus ei avaldu üksiku looja partituurina, vaid kujuneb kollektiivseks performatiivseks praktikaks.

Kokkuvõtlikult rajab „Schema” kontseptuaalse raamistiku järgmistele telgedele: skeem kui kompositsiooniline nullpunkt ja vormiprintsiip; ekfraas kui visuaali tõlkimise ning helilise ja koreograafilise potentsiaali avamise strateegia; kasutatud kunstiteosed kui kompositsiooniline

lähteaine; audiovisuaalne litaania kui visuaalse ja helilise suhte määramise põhimõtte; muusikalisuse kujunemine kollektiivse praktika kaudu. Kõiki neid telgi läbib kollektiivse loome mõõde, mis kujundab „Schema” eripära ning eristab seda varasematest projektidest.

6.2 Lavastuse kirjeldus

Lavastus koosneb kahest osast. **A-osa** on 25-minutiline videoprojektsioon, mida näidatakse publiku ja lavaala piirile paigutatud suurele (7 × 5 meetrit) valgele ekraanile. Publik istub saali tavapärasel istekohtadel, ekraan aga eraldab lavaruumi ja publikuala. Helisüsteem on üles ehitatud kahel tasandil: publiku kohale lae alla on paigutatud kaks aktiivkõlarit, mis edastavad üldist helipilti. Lisaks on lavale, ekraani taha, statiivile paigutatud kolmas kõlar, mille eesmärk on toetada videos kõlavaid hääli. See loob keskse akustilise tugipunkti, mis „maandab” hääle ja hoiab selle selgena ja fokuseerituna, vältides selle hajumist Kanuti Gildi saali lae alla.



„Schema” A-osa seadistus, prooviprotsess. Foto: Alana Proosa

A-osa lõppedes lükkavad kaks etendajat suure ekraani käsitsi lavaruumi tagaseina. See füüsiline tegevus tähistab üleminekut järgnevasse ossa. Seejärel liigub publik publikuala kahelt küljelt lavaruumi, kus algab **B-osa** – ligikaudu 60-minutiline aktsioon. Publiku paigutus on nüüd muutunud: inimesed istuvad lavaruumi kolmel küljel, moodustades

A-osa – projektsioon

Motiiv 1 (objektid ja stseenianalüüs) on montaaž kaheksast mustal taustal paiknevast objektist, millest igaühega on seotud konkreetne heliline sündmus. Need on: klaasist karahvinil vee valamine, haamril kolm järjestikust lööki, Tiibeti *phurba*'l metalli ja pinna kokkupuuteheli, mustal kindal nahkne krudin, sinisel klaasanumal kukkuvate müntide hää, piibul piibu tõmbamise heli ning puuviljavaagnal ananassi ja viinamarjade lõmastamise heli. Linase kangaga ei kaasne helilist sündmust – selle kohalolu toimib helilise järgnevuse nihestajana.

Objektide ja nendega seotud heliliste tegevuste koosesitus toimib lavastuse kompositsioonilise käivitajana ning loob stseenianalüüsi lähtekoha. Ross Browni psühhoakustilise stseenianalüüsi raamistik – põhjuslike helide eristamine taustmürast – võimaldab kirjeldada keskkonnakaarti, milles tähenduslikud helid tõusevad esile (Brown 2011: 5). Minu töö kontekstis toimib see ühtaegu lavastust käivitava koodina ja „olematu stseeni” esemelis-helilise kaardistusena, mis kirjeldab potentsiaalseid helisid ilma narratiivse tegevuseta.

Esemete ja helitegevuste koosesitus loob kujuteldava ruumi, mis meenutab tõendusmaterjalide kogumit kujuteldavast situatsioonist, rõhutades objektide sõltuvust inimesest: ilma tegutseja kohaloluta heli ei teki. Seeria viimane kujutis – ananassi ja viinamarjadega puuviljavaagen – viitab natüürmordile kui ajaloolisele maalikunsti žanrile ning loob ülemineku järgmise motiivi, kus projektsioon liigub esemelis-helilisest montaažist maalikunsti käsitluse juurde. Puuviljade lõmastamise heli muudab selle viite tegevuslikuks.

Motiivis 2 (funktsionaalne kirjeldus) ilmub ekraanile täisulatuses Tiziani maal „Europe röövimine”. Helikujundus pärineb muuseumisalvestiselt: kostavad sammud, summutatud sosinad, pehmed häälightsused ja ruumilist suurust rõhutav kaja. Nõnda tekib keskkond, mis asetab vaataja muuseumikogemuse situatsiooni.

Umbes kolmekümne sekundi jooksul kõlab lüüramäng, millele järgneb lühike paus. Lüüra kõla toimib viitena kunstiajaloole ning ühtlasi algust märkiva, teatrikõlli meenutava etenduseelse helina. Seejärel kõlab Netti Nüganeni hää: ta esitab maali funktsionaalse kirjelduse, milles maal jagatakse kvadrantideks, nimetatakse värve, figuure ja detaile ning kirjeldatakse objektide ja subjektide paiknemist.

Ühel hetkel muuseumihelid vaibuvad ning alles jääb hää. Kujutis hajub valgesse tausta, kuni ekraanile jääb vaid puhas valge pind. Sel hetkel tõusevad esile tekst ja hää, mitte enam kujutis ise. Motiivi keskmes on kunstiteose visuaalset ülesehitust tutvustav kirjeldusloogika: poeetilisust on vähe; esiplaanil on analüütiline ja informatiivne keel, mis nimetab kunstiteose elemendid ning kirjeldab objektide ja subjektide paiknemist, jättes tõlgenduse vaatajale-kuulajale.

Motiiv 2 täidab kahte funktsiooni: see vahendab muuseumiruumi keskkonda ja objektiivset kirjeldust ning markeerib samal ajal transformatsiooni, mille käigus nähtav taandub ning esile tõuseb teksti ja hääle kaudu kujunev kogemus.

Motiiv 3 (poeetiline kirjeldus) avab poeetilise, helilise ja pildilise narratiivsuse, mille kujunemine algab visuaalsest strateegiast: Tiziani maalist tehtud fotod ilmuvad ekraanile lähikaadritena ning moodustavad võimaliku uue narratiivse montaaži. Nii käsitletakse maali kaader kaadri järel, avades selle eri tasandeid ja vaatenurki.

Selles visuaalses raamistikus hakkab kõlama Taavi Eelmaa poeetiline tekst, mis esitab Europe fenomenoloogilise kogemuse: kontakt härjaga, liikumine üle vee, hirm ning muusikaline transformatsioon, mis muudab kogemuse korruga metsikuks ja ülevaks. Tekst rõhutab aistingulisi detaile: härja lõhna, kaela ümber riputatud vanikuid, veealuseid kalaparvi, sarvede muutumist lüüraks ja keha laienemist mandri mõõtmeks.

Poeetiline kirjeldus loob intensiivse kehalise ja meelelise vaatepunkti, kus hirm, vastupanu ja allumine põimuvad muusika ja muundumisega. Europe häälest saab lavastuse poeetiline kese: müüti ei taasesitata ajaloolise kujutisena, see avaneb kehastatud kogemusena.

Heli, sõna ja lähikaadritest loodud montaaž moodustavad poeetilise kogemuse, mis toob Europe müüdi vaatajale lähedale kogemusliku ja kehalise sündmusena ning nihutab selle eemale üksnes kunstiajaloolise stseeni käsitlest.

Motiiv 4 (dokumentaalsus) avab dokumentaalse helilise ja pildilise situatsiooni, mille kujunemine algab tähelepanu suunavast märgistusest: ekraanile ilmub mustale taustale tekst „Kuula!”, mis raamib sellele järgnevate kujutiste vaikuses jälgimise.

Teksti ilmumisele järgneb mustvalge foto Isabella Stewart Gardneri muuseumis asuvast Tizianile pühendatud toast, kus „Europe röövimise” originaal ripub kaminast vasakul. Maali

all olevat pinda katab pits- või sitsiriidest kate, millel seisavad küünlajalad, vaasid ja väikesed dekoratiivsed anumad. Ülejäänud ruum on tihedalt sisustatud polsterdatud toolide, laudade ja riiulitega; kaminasuu kohal asuv suur peegel avab ruumi sügavuse ja võimendab selle külluslikkust.

Vaikuses jälgimise kaudu ilmnevad ruumis olevate objektide kooslusest lähtuvad aurasel kvaliteedid: esemete materiaalne kohalolu, objektidest laetud ruum ja detailide koondumisel tekkiv massiivsus. Selline vaatamisolukord rõhutab ruumi dokumentaalset mõõdet, nihutades tähelepanu maalilt selle tegelikule, materiaalsele asukohale.

Motiiv 5 (skulptuur I) avab A-osas uue suuna: fookus liigub hellenistliku skulptuuri „Istuv poksiija” juurde. Teose esitus põhineb 3D-projektsiooni kaudu loodud vaatepunktis, mis liigub skulptuuri sees ja selle õõnsustes ning avab tavavaatlusel nähtamatuks jäävaid sisemisi pindu ja konstruktsioonelemente.

Skulptuuri käsitlevad dialoogis Inga Salurand ja Taavi Eelmaa, keskendudes teose päritolule ja materjalile: pronksist originaali haruldusele, figuuri õõnsale struktuurile ning algselt silmadesse paigutatud, nüüdseks kadunud läikivatele detailidele. Kirjelduses osutatakse figuuri realistlikele kulumisjälgedele – näo, kõrvade ja käte kahjustustele ning pronksi pinnale sulatatud vase tumedatele toonidele –, mis viitavad kunstniku tähelepanule keha füüsilise seisundi ja ajalisuse suhtes.

Motiivi lõpus seostub skulptuuri materiaalne kulumine eelmise motiivi temaatikaga: kui „Europe röövimise” maal käsitles vägivalda vahendatud kujundikeele kaudu, siis siin on selle füüsilised märgid otseselt kirjeldatavad.

Motiiv 6 (objektid II) kasutab motiivi 1 materjali, kuid kujundab selle ümber uueks visuaal-heliliseks kompositsiooniks. Kui varem toimisid objektid ja helid stseenianalüüsi lähtematerjalina, siis nüüd moodustavad need rütmilise põimumise: objektid ilmuvad ja kaovad kiirenevas tempos ning eri rütmides, ilma et igal objektil oleks enam kindel heliline vaste. Rätiku kukkumine, piibu tõmbeheli, kinda krudin ja haamrilöögid segunevad vabalt.

Heliline materjal ei piirdu objektide kõladega. Visuaalset ja helilist struktuuri tihendavad ka fragmendid Artjom Astrovi lintmaki-eksperimentidest, mis lisavad tekstuuri ja atonaalseid lisandusi. Tulemuseks on iseseisev kompositsiooniline tervik, mis ei järgi enam esialgse stseenianalüüsi selget põhjuslikkust ning kujuneb fragmentide põimumisest ja ootamatutest

ühendustest. Objektide ja helide varasem vastavus laguneb ning asendub mitmekihilise, rütmiliselt pulseeriva struktuuriga.

Motiiv 7 (skulptuur II) keskendub skulptuurile „Barberini faun”, mis on ekraanil esitatud täismõõdus ühe püsiva kaadrina kogu motiivi vältel. Saluranna ja Eelmaa dialoog jätkub kunstiajaloolises võtmes, kuid aeglasemas ja joovastunumas laadis: kirjeldajate hääldesse kandub justkui üle skulptuuri ekstaatiline kvaliteet. Taustal kõlab katkematu *ambient drone* – helimotiiv, mida olen aastate jooksul korduvalt aeglustanud, ajaliselt pikendanud ja uuesti salvestanud –, mis toetab kirjeldajate häälelist nihkumist ning rõhutab skulptuuri meelelist ja kehalist mõõdet.

Skulptuur kujutab fauni – pooleldi inimest ja pooleldi looma. Saba, teravad kõrvad ja leopardinahast alus tõstavad esile figuuri loomalikku ja paganlikku iseloomu. Kehahoiak väljendab korruga kurnatust ja rahunust: purjus, pooleldi magav figuur lebab jalad laiali, kuid ülestõstetud parem jalg lisab poosile pinget. Näolihaste naturalistlik modelleerimine – küljele vajuv pea, gravitatsioonist deformeerunud põsk ja lõtvunud lihaskond – avab hellenistliku kunsti huvi emotsionaalsete seisundite, mitte heroiseeritud ideaali vastu.

Torso paiknemine teljest nihkes ja kerges pöördes, detailne lihaskuju ning erootiline rahunust annavad skulptuurile sensuaalse ja ekstaatilise iseloomu. „Barberini faun” ühendab paganliku joovastuse, barbaarsuse ja erootika, tuues esile hellenistliku kunsti afektiivse ja kehalise mõõtme.

Motiiv 8 (*trompe-l'œil*) visualiseerib Europe nostalgilist maailmapilti *trompe-l'œil*-esteetikaga loodud illusoorse seinamaalina. Esiplaanil avaneb sammastega liigendatud mereäärne kultiveeritud maastik, millele vastandub kauguses, teisel pool merd, lopsakas, metsik ja ähvardavana mõjuv taimestik. Kompositsiooni keskset telge märgib purskkaevu habras veenire, mis struktureerib kujutise ruumilist asetust. Stseen väljendab Europe posttraumaatilist igatsust maastike järele, mis ekraanil omandavad korruga kaitse- ja eskapismifunktsiooni.

Heliliselt saadab motiivi elektrooniliselt töödeldud Saluranna hääl, mis kirjeldab *trompe-l'œil*-tehnikat optilist ülesehitust ning osutab illusiooni loovatele ruumi- ja perspektiivvõtetele. Hääle analüütiline toon rõhutab kujutise konstrueeritust.

Dramaturgilises kaares tähistab motiiv 8 A-osa sulgevat liikumist. Alguse objektide ja helide montaaž lõi stseenianalüüsi mudeli; Tiziani „Europe röövimise” käsitus liikus funktsionaalsest kirjeldusest poeetilis-kehalise kogemuseni; mustvalge foto tõi esile teose dokumentaalse asukoha. Muuseumimotiivid avasid seejärel kaks erilaadset skulpturaalset perspektiivi: „Istuv poksija” avas 3D-vaatepunkti kaudu sisemised konstruktsioonid ja kulumisjäljed, „Barberini faun” esitati ühe tervikliku afektiivse kujuna. Objektide tagasipöördumine lagunenud vastavustega kujundas fragmentidest koosneva rütmilise struktuuri. Nende liikumiste järel sulgeb motiiv 8 A-osa illusoorse nostalgia kujundiga, mis koondab eelnenud perspektiivid poeetilis-refleksiivsesse tonaalsusse.

B-osa – performatiivne aktsioon

Peatükk 1 – Kunstnik. Ekraanile ilmub pealkiri „Kunstnik”. Valguse fookuses istub kivil Anne Törnpu, kuni tema tagant ilmub Netti Nüganen, liigub lavakeskmesse ning liikuva prožektoril valgus laieneb üle kogu lava – põrand valgustub täisulatuses valge helendusega.

Nüganen alustab miimilisele kvaliteedile toetuvat koreograafiat: ta ehitab ja murrab kujuteldavat materjali, liikudes suurtest vormidest väikeste detailideni, kuni jõuab põrandapinna avastamiseni. Kujuteldav substants ja ruumi füüsiline pind koonduvad üheks kehaliseks tegevusliiniks.

Objekt-sündmus: Nüganeni katkestab Pääsu-Liis Kens, kes võtab risttahuka pealt kile, astub valgusvihku ja avab selle peopesas. Kile aeglane lahtirullumine tekitab vaevukuuldava heli, mis asetab reaalse objekti hääle vastamisi Nüganeni kujuteldava materjali puudumisega. Peopesa sulgemisel kile kaob ning valgus avaneb uuesti. Fookus naaseb Nüganenile, kes jätkab liikumist kehalise impulsina, nagu oleks kujuteldav materjal ja selle kvaliteet jõudnud tema kehasse.

Artjom Astrov käivitab lintmakilt helimotiivi: ülevõimendatud kitarrihelile sarnane muusikaline fraas, mis toob lavaruumi uue helilise fookuse ja loob kommentaari Nüganeni motiivile. Nüganen peatub ja jälgib Astrovi. Valgus koondub helikunstnikule, kes muudab lintmaki abil heli kiirust, valjust ja tämbrit. Tekib lühike muusikaline vahepeatus – etendaja ja masina vaheline kujund, kus füüsiline tegevus kandub üle mehaanilisse akustilisse protsessi.

Astrov viib helimotiivi tagasisideahelasse, millest tekib lühike kõrgsageduslik vile. Sellele reageerib Johhan Rosenberg, kes oli varem lavapiiril hiilinud, kuid jookseb nüüd rünnakuliselt lavakeskmesse, võttes justkui Nüganeni motiivilt impulsi üle ning lisades sellele oma liikumisega uue intensiivsuse.

Peatükk 2 – Skulptuur on muuseumis III. Rosenbergi külge on kinnitatud mikrofoni, mille helitugevust juhib helipuldist Raido Linkmann. Rosenbergi liikumisega kaasnev reaktiivne tagasisideahel on pidevas muutumises, kujundades iseseisva, detailse helilise kompositsiooni. Aktiveeruvad nii Rosenbergi keha kui ka läikiv plekkpõrand, mida katab kerge ülevõimendus. Tema liikumismaterjal on intensiivsem ja suurem kui Nüganeni varasem koreograafia, ent mõlemat kannab sarnane fiktiivne kujutuspilt, mis suunab nende tegutsemisloogikat. Tagasisideahela toimetel kujuneb olukord, kus Rosenberg ei esita heli metafoorina, vaid „kehastub” ise heliks.

Stseeni keskpaigas kukub Rosenberg selili, käed ja jalad laiali. Heli katkeb ja ruumi täidab vaikus. Ekraanile ilmub pealkiri „Skulptuur on muuseumis III”. Rosenberg tõuseb, heli taastub, pealkiri kaob. Ta jätkab, kuid nüüd mõõdukamalt ja madalama intensiivsusega. Kui Rosenberg tasapisi taganeb, siseneb Nüganen; tema ilmumisega kaasneb pimedus. Eelnevalt on ta risttahukalt võtnud väikese kellukese.

Objekt-sündmus: Nüganen asetab kellukese valgusvihku ja kõlistab seda kahel korral. Teise kõlina ilmub ekraanile tekst: „*mise-en-scène*”. Ekraan valgustub, valgus levib ruumi ning selle impulsi aktiveerub kivil istunud Törnpu.

Peatükk 3 – *mise-en-scène* I. Törnpu osutab valgustatud ekraanile, kuhu ilmub tekst „*mise-en-scène*”, ning „mõõdab” selle suurust kahe käega; helis kõlab taas projektsioonist tuttav muuseumikeskkonna heli. Seejärel pöördub ta publiku poole. Kätega kaugusse osutades ja tinglikke ruumilisi jooni tõmmates markeerib ta piire ja territooriume, liikudes publikule ebamugavalt lähedale ning sundides vaatajaid endale ruumi tegema. Törnpu liigub lavakeskmesse ja ekraanil olnud tekst kaob.

Ta peatub poolpidulikus, poolametlikus asendis. Muuseumi helid vaibuvad ja asemele kerkib vaikne ümin, mis viitab A-osa viiendas motiivis Pascale Petiti luuletuse põhjal loodud helilisele kujundusele. Törnpu pöördub taas ekraani suunas ning „asetab” sinna Europe maali

fragmente ja figuure, mida ta esitab groteskse miimika ja liialdatud žestidega. Nõnda kehastab ta justkui arutlevat giidi, kes teatraalselt „selgitab” ja „kirjeldab” maali publikule.

Kirjelduse lõpus liigub lavale Pääsu-Liis Kens, kes on seni seisnud vasakus nurgas punase laua juures – kord tardunult, kord kõikudes, agooniline grimass näol. Kogu stseeni vältel on ta olnud märkamatu kontaktis enda läheduses oleva publikuga, kuid püsinud samal ajal lavalisest reaalsusest eraldunud seisundis, mis seostub Europe nostalgilise ja posttraumaatilise vaatepildi ning *trompe-l'œil* illusoorse maailmatajuga. Tema samm on aeglane ja raske. Tüürpu märkab teda, peatub ja osutab aeglaselt parema käega Kensi poole, publikut samal ajal jälgides. Ekraanile ilmub tekst: „Europa”.

Peatükk 4 – Europa. Üksi lavale jäänud Kens liigub raskete sammudega üle lava, justkui oleksid raskused jalgade küljes, samal ajal kui ülakeha reageerib plastiliselt ja äkiliselt, luues tugeva koreograafilise kontrasti. Ühtlasi suundub ta otse publiku poole; näol on melanhoolne, pingestatud ilme, mille intensiivsus paneb tema näolihased võbelema. Agoonias sirutab ta käe publiku poole, kuid adressaadita. Seejärel naaseb lavakeskmesse, lükkab pea taha ja liigub pehmelt, justkui vabalangemises – languses, mis kord meenutab taevast kukkumist, kord merepõhja vajumist.

Astrov kõrvalt tõuseb Michaela Kisling, alustades saksa keeles klassikalises maneeris laulu, mille tekst põhineb Moniza Alvi luulekogu „Europa” (2008) motiividel. Seistes lava äärel saadab ta lauluga Kensi kujundlikku langemist. Europa pealkiri kaob ekraanilt. Kisling võtab mikrofoni ja jätkab sama laulu võimendatult, samal ajal kui lavavalgus hämardub ja ekraan jääb nõrgalt kumama.

Astrov salvestab Kislingi laulu lintmakile ja käivitab peaaegu samaaegselt selle salvestuse. Reaalajas kõlav hääl põimub moduleeritud salvestusega: kord kiirendatud, kord aeglustatud fragmendid loovad kihilise ja ebastabiilse helistruktuuri. Ekraani valgus hääbub järk-järgult; musitseerimine toimub peaaegu täielikus pimeduses, valgust annavad instrumentide juhtimissüsteemide tuled. Heliline materjal muutub tihedaks ja kollaažilikuks ning Linkmann kujundab sellele dünaamilise stereopildi, suunates helisignaale vaheldumisi vasakusse ja paremasse kanalis. Astrov lisab eelvalmistatud helikompositsioone, Kisling omakorda komponeerib *sampler*’ilt lähtuvaid objektihelid – mündikõlinalat, kellukese kõla, haamrilööke jne.

Heliline materjal tiheneb kontserdilaadseks etteasteks, mis pimeduse ja kestva heli kaudu neelab endasse kogu eelneva tegevuse, justkui taandudes vormiks vormi sees. Hetkeks ilmuv ja kohe kaduv tekst „Kuula” markeerib kuulamise ajalisust ja selle kesksel rolli.

Peatükk 5 – Kuula. Astrovi ja Kislingi reaalajas loodud helikompositsioonile lisanduvad pimedusest Nüganeni, Türnpu ja Rosenbergi akustilised hääled. Pimedus täitub aegamisi punase valgusega, mille taustal kujuneb uus kuuldemäng: etendajate orgaanilised hääled otsivad oma kohta olemasolevas helikompositsioonis, põimudes sellega.

Kui kaks helilist motiivi on mõnda aega segunenud ja kujunenud uueks helikujunduseks, hakkavad Kisling ja Astrov sellest tasapisi eemalduma, kuni esile jäävad üksnes akustilised hääled ja nende rütmilisusest mõjutatud koreograafilised fragmendid – *sound poetry*’t meenutav kakofooniline improvisatsioon. Selleks hetkeks on tekkinud uus kollektiivne dünaamika: kõik etendajad on esmakordselt koos laval ja tegutsevad ühe stseeni sees. Seni mitteverbaalne Kens võtab korraga juhtrolli ja muutub üha aktiivsemaks: tema juuksed langevad laiali, ta liigub läbi tasakaalutuse edasi-tagasi, raputades pead intensiivselt. Vaikuses on kuulda ainult tema intensiivset hingamist.

Objekt-sündmus: Rosenberg hiilib kiviskulptuuri juurde, haarab haamri ja lööb sellele kolm korda. *Blackout*. Ekraanile ilmub taas tekst: „*mise-en-scène*”.

Peatükk 6 – *mise-en-scène* II. Pärast teksti ilmumist käivitab Kisling ettevalmistatud helikompositsiooni, mille lüüriline ja vokaalselt laienev kõlapilt loob sümfoonilise mõõtme, kuid mille muusikaline vorm jääb sihilikult raskesti piiritletavaks. Selle saatel kogunevad Türnpu, Nüganen, Kens ja Rosenberg risttahuka juurde ning läbivad *mise-en-scène*’i viitel teatraalse akti: nad liiguvad tihedalt läbisegi väikesel alal ja sooritavad sotsiaalse koosviibimise markeeritud žeste – käesurumist, lehvitamist, hüüatusi ja arutlevaid poose –, kuid nende tegevustel puudub selge adressaat.

Nii kujuneb stseenist groteskne pilt teatraalsete ja ülevate žestide kooseksisteerimisest, kus üksteise pidev eiramine avab omamoodi „ühiskondliku koosolemise” tühja vormi. Selle läbisegi liikumise ajal lahkuvad Kens ja Rosenberg publiku vahelt, kõndides A osa publiku alalt trepist üles.

Nüganen jääb paigale seisma ning hakkab kiires ja intensiivses rütmis rappuma. Türnpu tõuseb, võtab dominantse hoiaku ja osutab Nüganeni poole, kes jätkab kontrollimatut rappumist. Heli katkeb järsult ning ekraanile ilmub tekst: „Pull”.

Peatükk 7 – Pull. Türnpu osutab Nüganeni poole ja juhatab tema pilgu punase teibiga märgitud nelinurka. Nüganen katkestab rappumise ja heidab näoli punasele ristile. Türnpu jälgib, „joonistab” kätega ristidele osundades vektori ning laskub vektori lõpus kõhuli, avab käed ja tõuseb istukile, avades apaatselt jalad Nüganeni poole. Seejärel tõuseb ta, võtab üle Nüganeni rappumismotiivi, pöördub publiku poole ja alustab pulliks muutumise metamorfoosi: ta „joonistab” endale sarved ja saba, hingab raskelt ning laskub neljakäpukile.

Nüganen tõuseb, läheneb Türnpule, asetab ta selili, tõmbab särgi lahti ja seab oma tanksaapa tema paljale rinnale, ise samal ajal kõrvale vaadates. Stseen püsib, kuni selle murrab A-osast tuttav heliline signatuur – lüüra kõla.

A-osa publikualalt kostab sammude kaja: Kens ja Rosenberg laskuvad alla, liiguvad risttahuka juurde, võtavad kellukese ja haamri ning sammuvad lavakeskmesse. Nad asetavad objektid maha ja vajuvad neljakäpukile teineteise vastu, samal ajal lahkuvad Türnpu ja Nüganen lavalt. Kens ja Rosenberg tõstavad pilgu lakke; valgus muutub järsult punaseks ja ekraanile ilmub tekst „Objekt”.

Peatükk 8 – Objekt. Rosenberg ja Kens alustavad aeglast miimilist suhtlust, mis kehtestab haamri ja kellukese territoriaalse vastasseisu. Astrov suunab risttahukalt võetud metronoomi heli mikrofoni kaudu lintmakki, muutes heli dünaamiliseks, kõlarite vahel liikuvaks rütmiks. Kensi ja Rosenbergi minimalistlik, kontaktita dialoog nihutab fookuse objektidelt nende kehadele, kuni nad aeglaselt ringiratast liikudes kohad vahetavad ja intensiivsust vähendades skulpturaalsetesse asenditesse tarduvad.

Lavale ilmub Nüganen poomiga mikrofoni käes ja suunab selle objektidele; metronoom vaibub ning mikrofoni suunamine tekitab vaevukuuldava tagasiside, mis „märgib” objektid heliliselt. Seejärel siseneb Türnpu, must nahkkinnas käes ja tõmbab objektide vahele kujuteldava vektori; mikrofoni võimendab nahkkinda ja metallpõranda hõõrdumisest tekkivat heli. Türnpu korjab objektid kokku ja lahkub koos Nüganeniga.

Fookus kandub Astrovile, kes laiendab helikompositsiooni ja eemaldub metronoomi motiivist, põimides sellesse A-osas kasutatud helikujunduse motiive. Punane valgus hajub

ning ekraani taga olevad prožektorid hakkavad pehmelt pulseerima. Ekraanile ilmub tekst „Vaata”.

Peatükk 9 – Vaata. Lavale ilmub Nüganen, liigub tardunud Kensi juurde ja kukub teatraalse ahastusega tema peale. Katkestusteta kukumised, kokkuvarisemised ja üksteise sülle langemised kuhjuvad üheks ooperlikult üledramatiseeritud suremisstseeniks.

Türnpu liigub Rosenbergi juurde, aitab ta üles ja suudleb teda näiliselt. Kui nad üksteisest eemalduvad, ilmub nende vahele pikk niiditaoline materjal, mis jääb neid ühendama. Nad liiguvad aeglaselt teineteisest eemale; niit püsib pinges ja tõuseb nende liikumisega vektoriaalse kujuna esile, joondudes suremisstseeni kohale. Astrovi helikompositsioonis kõlab keelpilli meenutav motiiv, mida Türnpu ja Rosenberg markeerivad, mängides sõrmedega niidil nagu instrumendil. Korruga katkeb niit nende hammaste vahel ja lavaline tegevus katkeb koos sellega.

Valgus muutub: kõik liikuvad valguspead suunatakse lae poole ja aktiveerub kordusrežiim, mis teeb valguse muutumise nähtavaks. Valgustatakse lava kohal olev metalltrass, mille peegeldus kiirgab üle kogu ruumi. Ekraanile ilmub pealkiri „Six Fantasies on a Poem”.

Peatükk 10 – Six Fantasies on a Poem. Kisling esitab Paul Lansky teose „Her Song”¹⁹ arranžeringu, mis mõjub lavastuse helilises dramaturgias poetilise ja muusikalise vahevormina. Ta liigub lavaruumis, samal ajal kui valgusrežiim markeerib tema positsiooni „üleval” – justkui osutades heli ülemise registri meloodilisusele. Laul ise eristub kogu varasemast helimaastikust: see on selge ja tonaalne, meloodiline ning korduv. Linkmanni rakendatud efektid annavad sellele võõristusliku mõõtme – hääle kõlapilt nihkub inimliku ja elektroonilise piiril. Iga fraas venib, kordub või moondub, luues meditatiivse ja poetilise atmosfääri.

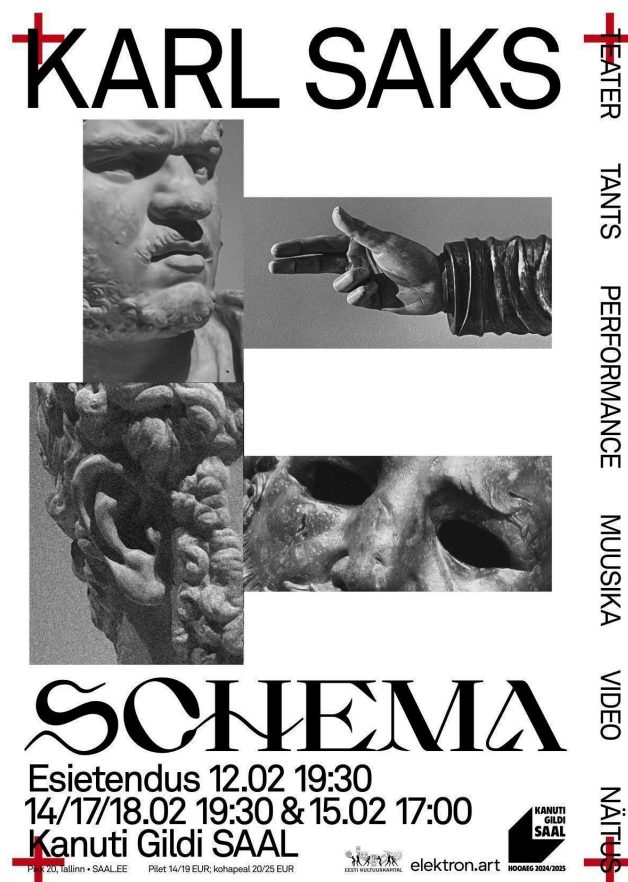
Hämaruses liigub lava keskele Rosenberg, käes kahe kondensaatormikrofoniga statiiv. Ta asetab selle lavale ning lahkub. Laest langevad mööda seinu alla neli valgusvihku, mis valgustavad mikrofonid välja ning toovad nähtavale selle neli varju laval. Kislingi hääle hakkab tagasisidestama ning tema laul hääbub. Mikrofon võtab üle ja kannab Kislingi motiivi

¹⁹ Ameerika helilooja Paul Lansky „Her Song” kuulub albumil „Fantasies and Tableaux” (1994) avaldatud tsükklisse „Six Fantasies on a Poem by Thomas Campion” ning põhineb inglise renessansiaegse luuletaja ja helilooja Thomas Campioni luuletusel „Rose-Cheeked Laura” teosest „Observations in the Art of English Poesy” (1602; Campion s.a.).

jääke ruumi resonantsi. Mikrofon käivitab kõlarite kaudu tagasisideahela, millesse haaratakse kogu ruum: terav vilelaadne kõrgsagedus vajub dünaamiliselt madalamale, kuni ruum hakkab bassikõlarite vibratsioonist võnkuma. Heli ja valgus katkevad pimedusse.

6.3 Kollektiiv ja prooviprotsess

Lavastuse „Schema” prooviprotsess kujunes minu senistest kogemustest kõige nõudlikumaks. Esmakordselt töötasin sedavõrd suure kollektiiviga ning sellega kaasnes keerukam kommunikatsioon ja mitmetasandilised korralduslikud väljakutsed. Analüüsin seda protsessi Roesneri muusikalisuse printsiibi kaudu, mille kohaselt võib teatri loomist mõista kui muusikalist praktikat, mida iseloomustavad rütmilised kordused, katkestused, polüfoonilised suhestumised ja dissonantsid.



„Schema” plakat. Kujundus: Jaan Evert

2024. aasta oktoobris alustasin tööd visuaalse kujundusega. Kujundaja Jaan Evertiga alanud koostöö toimus distantsilt, kuid pidevas suhtluses. Everti loodud plakat lähtus muuseumi kontekstist ja lavastuses kasutatud skulptuuridest, osutades kuulamise ja nägemise suhtele ning suhestudes lavastuse A-osa projektsioonikujutistega. Paralleelselt alustasin koostööd

lavakujundaja Johannes Särega, kelle töö hõlmas nii B-osa lavaruumi kujundust kui ka lavastuse kahe osa vahelist ruumilist üleminekut. Jagasin Särega Evarti materjale, A-osa visuaalset materjali ning ideid publiku jaotusest, mille põhjal valmis lavakujunduse plaan. Varasem koostöö Evarti ja Särega lavastuses „Alexithymia” (2021) lõi usaldusliku aluse, mis võimaldas visuaalse materjaliga kiiresti ja täpselt edasi töötada. Visuaalne materjal kandus edasi lavaruumi kujundusse ning toetas lavastuse kontseptuaalset eesmärki. Kuigi visuaalse kujunduse tööprotsess ei kulgenud ühtlase tervikuna, asetused selle osised lõplikus vormis täpselt paika. Kujundus toetas lavastuse kontseptsiooni ning toimus samal ajal eraldiseisva kunstilise väärtusena.

Proovid algasid 2025. aasta jaanuaris elektron.art'i proovisaalis Pääsu-Liis Kensi, Johhan Rosenbergi ja Anne Törnpuuga. Töö keskmes olid improvisatsioonilised ülesanded ning hääle ja keha aktiveerimine, taustaks audiovisuaalse litaania kontseptsioon. Osalejate lähenemised eristusid: Kensi keskendus „tummale” kehastusele, kus hääle puudus ning rõhk oli maali fragmentidel ja dramaatilisel kehalisusel; Rosenberg lähtus „Barberini fauni” ja „Istuva poksija” kontrastidest, integreerides kehastusse fragmenteeritud häälematerjali; Törnpu kasutas täielikku häälepaletti, viies hääle performatiivsuse äärmusteni. Nii kujunes välja astmeline jaotus: vaikus, fragmenteeritud hääle ja täielik vokaalne avatus.

Kuna hääle ja liikumise juhendamine oli minu jaoks uus ülesanne, pidasin oluliseks säilitada häälematerjali fookust ja vältida selle hajumist. Mikrofonide süsteem võimaldas salvestada helimaterjali, mida lõikasin ja integreerisin A-osa projektsiooni. Hääle ja keha töö avas lavastuses astmelise skaala, kuid tõi nähtavale ka minu lavastajapositsiooni piirid hääletöö suunamisel. Minu jaoks oli juba rahuldav näha iga etendajat selge potentsiaalse motiiviga, kuid etendajate vaatepunktist tekitas see ootuse edasise arengu järele. Samas lähtus minu soov sellest, et iga etendaja töötaks konkreetse piiratuse sees: Kensi puhul vaikus, Rosenbergi puhul fragmenteeritus ja Törnpu puhul hääle täielikus avatuses. Protsessi pinget seisnes seega selles, kuidas hoida iga etendaja töö eri intensiivsusega piiratud motiivis.

Proovidega liitus Viini helikunstnik Michaela Kisling. Kuna Kislingi tavapärase helilooming põhineb elektroonilisel instrumentariumil, palusin tal selles protsessis töötada akustilise häälega, asetades vastamisi Törnpu arhailise häälepraktika ja Kislingi klassikalise laulu kõla. Mõned proovid avasid potentsiaali, kuid peagi ilmnes kommunikatiivne pinget: etendajad ei tundnud üksteist ja mina ei suutnud luua piisavat sotsiaalset kontaktipinda. Samuti jäi puudu

täpsetest tegevuslikest juhtnööridest. Idee jäi teoreetiliseks ega realiseerunud muusikalise tervikuna, paljastades sotsiaalse dünaamika hapruse ja vajaduse selgema dramaturgilise juhtimise järele.

Proovide vahepeal tegelesin aktiivselt projektsiooni monteerimisega, mis pakkus loovat eskapismi ajal, mil etendajate töö oli jäänud ooterežiimi ja minu lavastajapositsioonis süvenes küsimus, kuidas seda edasi suunata. Montaaž võimaldas leida uusi lahendusi ja kujundada visuaalset pinda, samal ajal kui kehalise ja häälelise töö edasisuunamine osutus keerulisemaks. Sel perioodil liitus kollektiiviga Viini kunstnik ja tehnik Artur Scherthaner-Lourdesamy, kelle kaasamine oli algselt juhuslik: ta oli elektron.art'is praktikal ja otsis rakendust. Tema loominguline ja tehniline sisend osutus kogu protsessi vältel hindamatuks, ulatudes montaažiosiste töötlemisest kuni lavastuse A-osa käivitamiseni etenduste ajal.

Teises faasis Kanuti Gildi SAALis liitusid protsessiga helikunstnik Artjom Astrov, etenduskunstnik Netti Nüganen ning valguskujundaja Hanna Kritten Tangsoo. Laval oli Johannes Säre kujundatud põrand. Astrovi põhiliseks tegevuseks kujunes töö lintmakiga, mille ta seadistas avatud lindisilmuseks: lint liikus helipea ja mikrofoni statiivi vahel ning võimaldas ruumis tekkivaid helisid salvestada, korrata ja manipuleerida. Magnetlindi materiaalsus tõi protsessi ebastabiilsuse, kus heli katkestused ja mehaanilised kõlad muutusid osaks performatiivsest tegevusest.

Nüganen kehastas kunstnikku, kelle koreograafia põhines materjali vastupanul ja miimilisel kvaliteedil. Tema roll oli vahendada kujutise ja tegevuse vahelist suhet ning hoida mitmeid stseenidevahelisi dramaturgilisi otsuseid. Tangsoo valguskujundus lõi lavastusele ruumilise atmosfääri ja visuaalse rütmi. Tema tööprotsess kulges suures osas eraldi ning liitus kollektiivi tegevusega peamiselt tehnilis-visuaalse tasandina. Samas võimaldasid eraldi valgusproovid mul Tangsooga lavastuse teemadel arutleda ja protsessi reflekteerida, mistõttu kujunesid neist omaette mõtlemisruum lavastuse terviku üle. Kogu protsessi vältel oli vahelduva intensiivsusega kaasas Hendrik Kaljujärvi, kes sisenes protsessi dramaturgina. Tema panus seisnes lavastuse ülesehituse, helikujunduse vormi ja grupi muusikalisuse kaasamõtestamises. Samuti vahendas ta lavalise tegevuse ja helitehnik Linkmanni tehnilist opereerimist, aidates siduda laval toimuvat helilise teostusega.

„Schema” prooviprotsess osutus killustatuks ning see killustatus kujunes ka protsessi nõrkuseks. Kõige selgemalt ilmnis see hetkel, kui kogu kollektiiv oli lõpuks kokku saanud ja uue tööolukorraga harjunud. Pakkusin välja ühise kuulamise, heli tekitamise ja liikumise sessiooni, et tuvastada kogu koosseisu heliline spekter: vaikus, akustilised hääled, objektid, võimendatud hääled, lintmakk ning helisüsteemi kaudu loodud improvisatsiooniline materjal. Selle ettepaneku taga oli minu eeldus, et osalejad tajuvad kuulamise ja helilise informatsiooni dünaamikat sarnase printsiibi alusel, kuid tegelikkuses osutusid lähtekohad radikaalselt erinevaks.

Organisatoorsed raskused ja selge ühisstardi puudumine tõid nähtavale minu töömeetodi piirid. Koosseisu valikul lähtusin kujutlusest töögrupist, mis ei vajaks pidevat ühist häälestamist ega analüüsiringe. Väiksema koosseisu puhul võib selline lähenemine toimida, kuid sedavõrd suure kollektiivi korral muutus ühtse alguspunkti puudumine riskantseks. Protsessi eri osad hakkasid liikuma eraldi trajektoridel ning minu individuaalne töö projektsiooni montaažiga, mis andis orgaanilisi tulemusi, eemaldas mind samal ajal ühisest juhendamisest.

Lavastusmaterjali koondudes sai selgeks, et minu enda poolt viimase kahe aasta jooksul ettevalmistatud helikujunduslik materjal ei leidnud lavastuse struktuuris toimivat kohta. Studiokesksed helimotiivid toetasid küll kontseptuaalset selginemist ja materjali sisemise tiheduse otsingut, kuid laval kõlasid need võõralt ega suhestunud piisavalt etendajate kehade, ruumi ja situatiivse rütmiga. See tulenes muusikalisest printsiibist, mille järgi osutus etendajate kohapealne võime luua auraalseid kvaliteete põhjendatumaks ja mõjusamaks kui valmis helikujunduse lisamine. Nõnda jäi eelvalmistatud helimaterjal pigem mõtlemisvahendiks kui lavastusliku terviku vajalikuks osaks.

„Schema” prooviprotsessi saab mõista Roesneri muusikalise printsiibi kaudu: harmoonilise koosmängu asemel avaldus muusikalisus dissonantsi, katkestuste ja erisuunaliste rütmide kaudu. Kujundajad, etendajad ja helikunstnikud lõid oma panustega visuaalse, häälelise, tehnilise ja dramaturgilise tasandi, mis ei ühinenud ühtseks kõlaks, kuid moodustasid ebastabiilse polüfoonia. Killustatus ja disharmonia ei õigustanud tööprotsessi raskusi, ent kujunesid lavastuse materjaliks ning võimaldasid mõista ka nõrkusi ja ebaõnnestumisi muusikalise organiseerituse osana.

Tagantjärele pean seda disharmooniat sisuliselt oluliseks. Sellega kaasnes oluline riskisituatsioon, millest kujuneski lõpptulemuse üks tugevusi. Refleksiooni etapp on aidanud näha kogu protsessi uues muusikalises potentsiaalis: mitte harmoonilise terviku puudumisena, vaid olukorrana, kus lahkkelid, katkestused ja ebaõnnestumised kujundasid lavastuse sisemise loogika.

6.4 Kokkuvõte

Lavastus „Schema” võimaldas uurida helilise ja visuaalse informatsiooni suhet olukorras, kus tegutsesin korraga helikujundaja ja lavastajana. Erinevalt kahest eelmisest loometööst nihkus fookus helikujunduse dramaturgiliselt toimelt küsimusele, kuidas kujutis, heli, keha, ruum ja kollektiivne tööprotsess saavad üksteist vastastikku ümber tõlkida. Selle suhte keskseteks töövahenditeks kujunesid skeem, ekfraas, audiovisuaalne litaania ja muusikaliskus.

Skeemi kontseptsioon osutus produktiivseimaks ettevalmistavas faasis. See võimaldas valida kunstiteoseid, luua kirjeldusi ja projektsioonimaterjali ning avada kujutiste helilisi, visuaalseid ja kinesteetilisi potentsiaale. A-osa kujunes iseseisvaks audiovisuaalseks autoriteoseks, milles montaaž, hääl, pilt ja heli moodustasid kontsentreeritud kujutlusruumi. Lavapraktikas ilmnis skeemi piir: studios selge ja motiveeriv loogika ei kandunud etendajate kehalisse ja situatiivsesse töösse sama otseteed pidi üle. „Schema” lavaline jõud hakkas kujunema mitme iseseisva tasandi koosmõjus.

Prooviprotsessi nõrkuseks kujunes killustatus. Koosseisu valikul lähtusin töögrupist, mis ei vajaks pidevat häälestamist ega analüüsiringe. Suure kollektiivi korral muutus ühtse alguspunkti puudumine riskantseks: protsessi osad liikusid eraldi trajektooridel ning minu individuaalne montaažitöö eemaldas mind osaliselt ühisest juhendamisest. Selle taga oli eeldus, et osalejad tajuvad kuulamise ja helilise informatsiooni dünaamikat sarnase printsiibi alusel; tegelikkuses osutusid lähtekohad radikaalselt erinevaks.

B-osa ettevalmistavas kujutluses ja paberile kantud visandites toimusid etendajate funktsioonid skeemiliste tähistajatena: igaüks kandis fragmentaarset, staatilist ja imaginaarset positsiooni lavastuse üldises struktuuris. Kujuteldavas stseenianalüüsis oli see süsteem loetav. Lavalises dünaamikas muutusid tähistajad elavateks praktikateks, millele hakkasid kehtima teised reeglid. See nihe jäi mul esialgu märkamata, sest olin lavastuse kontseptuaalsesse

raamistikku sügavalt sukeldunud. Nii avanes prooviprotsessis küsimus, kuidas skeemiline fragmentaarsus suhestub etendajate lavalise agentsuse ja ühiste kokkupuutepunktidega.

Lavastusmaterjali koondudes sai selgeks, et minu viimase kahe aasta jooksul ettevalmistatud helikujunduslik materjal ei leidnud struktuuris toimivat kohta. Stuudiokesksed helimotiivid toetasid kontseptuaalset selginemist, ent laval kõlasid võõralt ega suhestunud piisavalt etendajate kehade, ruumi ja situatiivse rütmiga. Määravaks osutus muusikaline printsiip: etendajate kohapealne võime luua auraalseid kvaliteete oli põhjendatum ja mõjusam kui valmis helikujunduse lisamine. Eelvalmistatud helimaterjal jäi pigem mõtlemisvahendiks kui lavastusliku terviku vajalikuks osaks.

„Schema” keskne järelalus avaneb Roesneri muusikalisuse printsiibi kaudu. Kui „trapsis” avaldus heli reaajas juhitud dramaturgilise agentsusena ning „Ma jään kaevu \ juurde igavesti jooma” puhul eelnevalt komponeeritud materjali, vaikuse ja tegevuslike helide suhtena, siis „Schema” nihutas muusikalisuse kollektiivse tööprotsessi tasandile. Muusikalisus avaldus dissonantsi, katkestuste, erisuunaliste rütmide ja ebastabiilse polüfoonia kaudu. Kujundajad, etendajad, helikunstnikud ja tehnilised kaasloojad ei moodustanud ühtset kõla, kuid nende erisuunaline häälestatus lõi lavastuse sisemise loogika.

Hiljem reflekteerides olen selle disharmonia eest tänulik ka sisulistel põhjustel. Sellega kaasnes oluline riskisituatsioon, millest kujunes lõpptulemuse üks tugevusi. Refleksiooni etapp on aidanud näha protsessi uues muusikalises potentsiaalis: lahkkelid, katkestused ja ebaõnnestumised muutusid lavastuse mõtlemisviisiks. „Schema” näitas, et muusikalisus võib avalduda ka väljaspool kooskõla ja kontrollitud partituuri; see võib kujuneda olukorras, kus eri praktikad püsivad pinges, häälestuvad erinevalt ja jätavad lavastusele oma jälje.

7. Järeldused

Käesoleva uurimuse järeldused lähtuvad arusaamast, et kunstilisi vorme eristavad lisaks materjalidele ja väljendusvahenditele ka vastuvõtuprotsessi fenomenoloogilised tingimused. Iga vorm seab vaataja-kuulaja tähelepanu erinevasse suhtesse ruumi, heli, pildi ja kehaga. Pop- või rokk-kontserdil võib publikuliige muusika ja vaatamänguga kehaliselt kaasa liikuda ning osaleda sotsiaalses võnkumises. Klassikalise muusika kontserdil on kuulamine samuti kollektiivne, kuid enamasti kehaliselt vaoshoitud ja seotud teistsuguse kohaloluga. Galeriis suhestub vaataja teosega liikumise, distantse ja vaatepunkti muutmise kaudu. Kinosaalis on lava- ja publikuala vaheline portaal kaetud ekraaniga: vaataja istub paigal ning laseb projitseeritud kujutisel ja isoleeritud kõlaruumil enda juurde tulla. Need vormid ei ole üksteisest täielikult eraldatud kogemusväljad, kuid nende vastuvõtt kujuneb erinevate ühiskondlike kokkulepete, vormiliste ja ajaliste iseärasuste ning kunstiliste taotluste kaudu.

Teatri fenomeni eripära seisneb ajas kulgeva kunstilise kujundi tekkimises publiku juuresolekul. Kujund sünnib teksti, heli, pildi, keha, ruumi, valguse, vaikuse ja tähelepanu koosmõjus ning muutub iga hetkega, mil sündmus kestab. Vaataja-kuulaja on selle kujundi tekkimise, püsimise, teisenemise ja kadumise tunnistaja oma kehalise kohalolu kaudu. Käesoleva uurimuse jaoks tähendab see, et auraalsus ja visuaalsus toimivad teatris ajas muutuva kujundi vastuvõtutingimustena. Nende tingimuste valguses vastan uurimistöö „Heli kujundamise praktika postdramaatilises teatris” uurimusküsimustele:

1) Kuidas saab heli kujundada postdramaatilise teatri lavastusprotsessi ja -struktuuri?

Postdramaatilise teatri eripära auralise informatsiooni seisukohalt ei eelda dramaatilise ja postdramaatilise teatri jäika vastandamist. Käesoleva uurimuse jaoks on olulisem, et postdramaatiline lavastusstruktuur võib kutsuda publikuliiget intensiivsemalt tegelema oma tähelepanu, tajupositsiooni ja kehalise valmisolekuga. Sellises teatrivormis võib heli toimida iseseisva lavastusliku jõuna, mis nihestab publiku kuulamisviisi, ruumikogemust ja suhet lavalise sündmusega.

Auraalsed, visuaalsed, kehalised, ruumilised ja tehnilised tasandid võivad toimida samaaegselt ning erisuunaliselt. Nii tulevad esile katkestuste, eksimise võimaluste, improvisatsiooni, ruumi ümberjaotumise, meediumite vaheldumise ja märkide

simultaansusega kaasnevad aeraalsed kvaliteedid ning mittehelistele elementide muusikalised omadused.

Postdramaatilises teatris informatsioon lekib: kontrolliaktidest hoolimata liigub see ühest meediumist teise, hajub ruumi ning kandub üle ka sinna, kuhu seda ei ole otseselt suunatud. Informatsiooni ümberpaigutamisel ning meediumite segunemisel tekib paratamatult jääkinformatsioon, mis hakkab ruumi kujundama juba enne, kui sellest saab äratuntav tähendus või kompositsiooniline element. Selleks võib olla teatriruumis paiknev helisüsteem, millest ei kosta veel helikujundust, kuid mille kohalolu manifesteerib juba elektrooniliselt vahendatud ja võimendatud teatriruumi. Heli toimib ruumikogemust kujundava jõuna juba enne konkreetset helisündmust.

Heli võib postdramaatilise teatri lavastusprotsessis toimida algse kompositsioonilise lähtekohana, suunates proovide rütmi, materjalivalikut, etendajate tähelepanu ja lavastuslike elementide organiseerimist. Selle eelduseks on tööviis, kus kuulamist käsitletakse kollektiivse praktikana, mis häälestab lavastaja, helikujundaja ja etendajad märkama heli ja teiste materjalide omavahelisi suhteid. Nii võib aeraalse informatsiooni teadvustamine saada loomeprotsessi algimpulsiks ning lavastaja ülesanne on luua tingimused, milles kuulamine kujuneb kogu kollektiivi dramaturgiliseks ja kompositsiooniliseks tööpõhimõtteks.

Lavastusstruktuuris avaldub sama mõju selles, et heli võib kujundada lavastuse kestust, pinget, katkestusi, üleminekuid, kohaloluviise ja tajulist dramaturgiat. Heli osaleb sellisel juhul struktuuri tekkimises. Sellises olukorras võivad immersioon ning kaasatus ja häiritus ise kujuneda lavastuse kujundiks ja raamiks. Nii saab üldistavalt väita, et heli kujundab postdramaatilist teatrit selle kaudu, et selle omadused ning vastuvõtu fenomenoloogilised kvaliteedid võivad saada lavastuse ideeliseks keskpunktiks. Heli võib määrata, kuidas lavastus mõtleb, kuidas ruum ennast kehtestab, kuidas keha tegutseb ja kuidas publik oma tähelepanu ümber häälestab. Seega seisneb heli dramaturgiline roll kuulmise ja kuulamise teadvustamises, mille kaudu on võimalik kujundada lavastuse struktuuri ja mõjutada lavastusprotsessi.

2) Millised erinevused ilmnevad reaalses juhitava ja eelnevalt komponeeritud helikujunduse vahel ning kuidas need kujundavad heli positsiooni lavastuse struktuuris?

Reaalajas juhitava ja eelnevalt komponeeritud helikujunduse peamine erinevus seisneb helikujundaja otsustusprotsessi ajas ja asukohas. Reaalajas juhitava heli puhul jääb osa otsuseid etenduse toimumisaega: helikujundaja saab vastavalt lavalisele olukorrale heli käivitada, peatada, pikendada, katkestada või muuta. Eelnevalt komponeeritud helikujunduse puhul tehakse põhilised otsused enne etendust: helimaterjal luuakse ja seotakse lavastuse tehnilise ning dramaturgilise ülesehitusega prooviprotsessis.

Teine erinevus seisneb selle otsustusprotsessi performatiivses mõõtmes. Reaalajas juhitava heli puhul toimub performatiivne sekkumine etenduse ajal, kui helikujundaja kuulab lavalist olukorda ja tegutseb selle järgi. Eelnevalt komponeeritud helikujunduse puhul võib performatiivne kogemus toimuda väljaspool kollektiivset teatriruumi privaatses tööruumis. Helistuudios toimuv salvestus ei ole ainult tehniline ettevalmistus, see jätkab lavastuse kujundlikku ja kehalist situatsiooni: salvestusprotsess omandab performatiivse aktsiooni tunnused ning helimaterjal jääb kuuldavaks ka tööruumi resonants.

Kolmas erinevus puudutab heli suhet lavalise tegevusega. Reaalajas juhitud heli saab otsesemalt reageerida etendaja häälele, liikumisele, tegevusele, ruumi resonantsile või tehnilisele tagasisidele. Eelnevalt komponeeritud heli suhestub lavalise tegevusega ette määratud kohtades ja kestustes. Selle mõju sõltub sellest, kui täpselt on komponeeritud materjal seotud lavastuse tegevusliku, ruumilise ja dramaturgilise loogikaga.

Neljas oluline erinevus puudutab riski ja muutlikkuse määra. Reaalajas juhitud heli sisaldab suuremat võimalust kohaneda konkreetse etenduse rütmi ja ootamatute nihkumistega. Selle tööviisi puhul võib heli iga kord veidi erinevalt suhestuda lavalise situatsiooniga. Eelnevalt komponeeritud heli puhul on muutlikkus väiksem, kuid selle asemel suureneb kompositsiooniline täpsus: heli kestus, algus- ja lõpp-punktid, dünaamika ning asetus lavastuse tervikus on varem läbi töötatud ja fikseeritud.

Seega ei seisne erinevus selles, et reaalajas juhitud heli oleks tingimata vahetum ja eelnevalt komponeeritud heli distantseeritum. Mõlemad tööviisid võivad olla performatiivselt tugevad, sõltudes lavastuse vormilisest seadistusest, heli dramaturgilisest vajalikkusest ja lavastaja otsusest, kas helikujundajalt eeldatakse etenduse kulgu sekkuvat osalust.

3) Kuidas analüüsida auralise ja visuaalse informatsiooni suhet lavastusprotsessis ja -struktuuris?

Selle küsimuse lähtekohaks on paradoks, et paljud helikujunduslikud otsused teatri kontekstis lähtuvad sellest, mida silm näeb, mitte sellest, mida kõrv kuuleb. Sellest tulenevalt küsin uurimuses, kuidas saab staatiline või dünaamiline visuaalne materjal toimida kompositsioonilise tugipunktina, millele on võimalik omistada muusikalisi kvaliteete.

Visuaalse ja auralise informatsiooni suhte analüüsi lähtekohaks on uurimuses kolm kontseptsiooni: skeem, ekfraas ja Sterne'i audiovisuaalne litaania. Skeem tähistab subjektiivset nullpunkti: valitud kujutist, kadreeringut või konfiguratsiooni, mis võimaldab meediumite vahelise tõlkeprotsessi alustamist. See kujutis võib pärineda väljastpoolt teatriruumi, näiteks autorilavastuse „Schema” puhul maalikunstist ja skulptuurist, kuid see võib kujuneda ka lavaruumi enda elementidest: lavakujundusest, valgusest, kehade asetusest ja liikumisest.

Skeemi kaudu saab määratleda, mida vaadeldakse ja milline konfiguratsioon võetakse helilise mõtlemise lähtekohaks. See ei tähenda visuaalse materjali allutamist helile ega heli allutamist pildile. Pigem loob skeem vaheala, kus nähtavat saab käsitleda kompositsioonilise struktuurina ning kus uurimise käigus hakkab selguma nähtuse, kogemuse ja mõiste vaheline suhe. Nii saab visuaalsest materjalist kõlapind, mille kaudu on võimalik hakata mõtlema muusikalisuse printsiipidele.

Ekfraas muudab skeemi verbaliseeritavaks. Kirjeldamine ei tähenda siin ainult pildi või stseeni sõnalist edasiandmist. Verbaalne kirjeldus võimaldab visuaalse konfiguratsiooni uuesti läbi töötada: sõnastamise kaudu tulevad esile uued detailid. See on loomeprotsessi aktiivne osa. Kirjeldusele võib läheneda funktsionaalselt, poeetiliselt ja täiesti fiktsionaalselt.

Sterne'i audiovisuaalne litaania avab nähtava ja kuuldava pingevälja mängulisuse. Selle väärtus ei seisne nägemise ja kuulmise vastanduse kinnitamises. Uurimuse seisukohalt on olulisem, et litaania aitab esitada küsimusi distantse, läheduse, suuna, ruumi, osaluse, kontrolli ja tähelepanu kohta. Selle kaudu saab uurida, kuidas visuaalne konfiguratsioon sisaldab potentsiaalset kuuldavust ning kuidas auralne informatsioon võib muuta nähtava kujundi toimimist.

Seega saab auralise ja visuaalse informatsiooni suhet analüüsida kirjeldamise, lahtivõtmise ja ümbertõlkimise kaudu. Skeem aitab leida kujundi, ekfraas muudab selle verbaalselt töödeldavaks ning Sterne'i audiovisuaalne litaania loob raami nähtava ja kuuldava suhte

läbimängimiseks. Selline töömeetod võimaldab tuvastada, millised funktsionaalsed, poeetilised, visuaalsed ja auraalsed kvaliteedid peituvad teatri väljendusvahendites ning kuidas need saavad hakata lavastusprotsessi ja -struktuuri kujundama.

Uurimusel on mitu **piirangut**, mis seavad raamid järelduste üldistatavusele. Esiteks põhineb analüüs piiratud mahuga valimil: töö tugineb konkreetsetele loomeprotsessidele ja isiklikule praktikakogemusele, mistõttu ei saa selle põhjal teha kogu teatri- ja helikujunduse välja hõlmavaid järeldusi. Uurimus avab helikujundamise ja kuulamisega seotud põhimõttelisi küsimusi, kuid ei kata kõiki võimalikke strateegiaid ega praktikaid. Seetõttu on käsitlus paratamatult osaline ning seostub eeskätt uurimuses vaadeldud loomepraktikate ja uurimisfookusega.

Teiseks põhineb töö valdavalt fenomenoloogilisel ja kirjelduslikul analüüsil, mis asetab rõhu subjektiivsele tajukogemusele ja loomeprotsessi sisemistele dünaamikatele. Võrreldes ulatuslikuma empiirilise või tehnilise uuringuga jäävad siinsed tulemused pigem suundumuste ja lähenemisviiside tasandile ega avaldu kõikehõlmavate mudelite või üldkehtivate printsiipide kujul. Nende piirangute valguses tuleb uurimust mõista mitte lõpliku normatiivse süsteemina; pigem on see meetodite ja mõtteraamistike kogum, mis pakub võimalusi edasiseks uurimiseks.

Kolmandaks seisneb positsiooniline piirang selles, et etenduskunstniku sisemisest vaatepunktist lähtuv uurimus mõjutab paratamatult loominguliste otsuste kujunemist. Kunstiliste impulsside ja proovisaalis tekkivate olukordade kõrval hakkab valikuid suunama vajadus praktikat mõisteaparaadi ja metoodika kaudu sõnastada. Seetõttu võib osa materjalist kõrvale jääda enne, kui selle kunstiline potentsiaal avaneb.

See osutab loovuurimuse metodoloogilisele vastuolule: analüütiline raamistik, mille eesmärk on praktikat nähtavaks muuta, võib hakata loomeprotsessi piirama. Selle vältimiseks peab mõisteaparaat jääma praktika suhtes liikuvaks ega tohi liiga vara määrata, milline materjal on uurimuse jaoks sobiv. Mõisted peaksid aitama mõista seda, mis praktikas ilmneb, säilitades nii loomeprotsessi avatuse ja võimaldades kogemust empiiriliselt sõnastada.

Järgnevalt sõnastan praktilised **ettepanekud** helikujunduse ja etenduskunstide praktikate jaoks, mida rakendada lavastusprotsessis.

1. Käsitleda heli kompositsioonilise suhtena, mitte isoleeritud kihina.

Iga heliline otsus tuleb asetada suhtesse ruumi, keha ja ajaga.

2. Määratleda kuuldeliste komponentide raamistik igas projektis eraldi.

Eristada, millised helid on tegevusega seotud (diegeetilised) ja millised toimivad struktureerivate tähistajatena (mittediegeetilised).

3. Pöörata tähelepanu kuulamisele kui loomevahendile.

Käsitleda kuulamist tajulise ja kogemusliku töömeetodina, mis võib mõnel juhul asendada helikujunduse otsesest kohalolu.

4. Rakendada kirjelduslikke töövõtteid kujundite ja kujutiste määratlemiseks.

Kasutada ekfraasi visuaalsete ja heliliste kujundite avamiseks ning meediumiüleseks tõlkeks (visuaalsest helilisse, helilisest visuaalsesse või tekstilisse vormi).

5. Arendada kollektiivset kuulamispraktikat. Heliline otsus võib kujuneda rühma ühise tähelepanu ja reageerimise tulemusena, mitte ainult helikujundaja valikuna.

6. Teadvustada *theātron*'i ja *auditorium*'i vahekorra toimimist. Olla teadlik, millal ruum toimib „vaatamise” ja millal „kuulamise” režiimis ning arvestada selle tajulise erinevusega dramaturgiliste otsuste tegemisel.

7. Siduda helisüsteemi paigutus ja ruumi akustika määramine loomeprotsessi algfaasiga. Tehniline ülesehitus ja ruumi akustiliste omaduste teadlik arvestamine peaksid toetama helikujunduslikku mõtlemist juba esimestest proovietappidest.

8. Rakendada muusikalist mõtlemist lavastamisel. Kasutada muusikalist mõtlemist lavastuse kujundamisel üldise kompositsioonilise printsiibina, mitte ainult helilise materjali organiseerimisel.

9. Töötada etendaja resonantsiga kui helilise dramaturgia osaga. Käsitleda etendajat „resonantskehana”, kelle hingamine, liikumine ja vaikuse kasutus kujundab lavastuse helilist kohalolu ja tajulisi rõhuasetusi. Etendaja kui auralsete kvaliteetide kandja.

10. Kujundada kaasatuse ja häirituse vahekorrad teadliku dramaturgilise strateegiana. Määratleda, millal heli loob immersiooni ning millal on vajalik häiritus, katkestus või vaikuse kaudu loodud tähelepanunihe.

Uurimuslikust vaatepunktist annab läbitöötatud teoreetiline materjal tugeva analüütilise pagasi: sõnavara ja mõisteparaadi teatriruumi, auaalse ja visuaalse suhte ning kuulamis- ja tajukogemuse analüüsimiseks fenomenoloogilisest vaatepunktist. Töö avab võimaluse rakendada helilisi, muusikalisi ja kompositsioonilisi lähenemisi lavastusprotsessis süsteemsemalt ning süvendada kuulamise rolli loominguliste valikute kujundamisel. Samuti pakub uurimus mõistevara, mille abil saavad kriitikud ja teatriteadlased täpsemalt analüüsida helikujunduslikke protsesse. Nii osutab töö suunale, kus heli ja kuulamise seni fragmentaarne käsitlus võib liikuda integreerituma raamistiku poole, toetades nii lavastuspraktika arendamist kui ka postdramaatilise teatri kriitilist mõtestamist.

8. Kokkuvõte

Uurimistöös „Heli kujundamise praktika postdramaatilises teatris” käsitlesin heli kujundamise võimalusi ja toimimist postdramaatilise teatri lavastusprotsessis ja -struktuuris. Uurimistöö eesmärk on uurida heli kujundamise võimalusi ja toimimist postdramaatilises teatris ning analüüsida nende mõju lavastusprotsessi ja -struktuuri kujunemisele. Töö keskmes on heli määratlemine aktiivse dramaturgilise komponendina postdramaatilise teatri kontekstis, kus heli toimib argumendi, tähistaja, provokatsiooni, koodi ning ajalise tegurina.

Enda etenduskunstide praktikas – nii soololavastuste autori ja helikujundajana kui ka teiste töödes etendaja, dramaturgi ja helikujundajana – on mind intrigeerinud küsimus, kust ja kuidas tekivad helikujunduslikud valikud. Samuti on mind huvitanud, kuidas toimib heliline informatsioon visuaalselt küllastunud teatrivormi sees ning milliste mõistete ja kontekstide kaudu on võimalik selle toimimist kirjeldada ja analüüsida. Üheks keskseks probleemiks on helikujundusliku sõnavara piiratus: praktikas kirjeldatakse heli sageli tehniliste parameetrite või üldsõnaliste hinnangute kaudu, mis ei ava piisavalt heli fenomenoloogilist mõju, dramaturgilist funktsiooni ega selle seost lavastusliku tervikuga. Selle kõrval tõusis esile helikujundaja praktika paradoks: paljud helikujunduslikud otsused lähtuvad sellest, mida silm näeb, mitte sellest, mida kõrv kuuleb. Nendele probleemidele ja paradoksile vastuste otsimine ja oma praktika edasiarendamise vajadus moodustasid käesoleva uurimuse tõukejõu.

Töö käsitleb heli iseseisva dramaturgilise komponendina, mille kaudu saab kujundada emotsionaalselt ja akustiliselt laetud heli- ja tähendusruume. Samuti keskendub uurimus helikujundaja ja lavastaja töövaldkondades ilmnevate kompositsiooniliste vahendite kaardistamisele ning nende sidumisele muusikalisuse kui lavastusliku mõtlemise printsiibiga.

Uurimisküsimused jagunesid kolme kategooriasse lavastaja ja helikujundaja spetsiifikast lähtudes: esiteks, kuidas saab heli kujundada postdramaatilise teatri lavastusprotsessi ja -struktuuri; teiseks, millised erinevused ilmnevad reaalses juhitava ja eelnevalt komponeeritud helikujunduse vahel ning kuidas need kujundavad heli positsiooni lavastuse struktuuris; kolmandaks, kuidas analüüsida auralist ja visuaalset informatsiooni suhet lavastusprotsessis ja -struktuuris.

Metodoloogiliselt toetus töö kirjalikule refleksioonile, teoreetilise materjali analüüsile ja sünteesile, juhtumiuuringule, vaatlusele, kirjeldavale võrdlusele, autoetnograafiale ning

praktikast juhinduvale loovuurimuslikule lähenemisele. Nende meetodite kaudu käsitlesin loomeprotsessi tegevusliku ja kogemusliku teadmise vormina, milles praktika, analüüs ja refleksioon olid pidevas dialoogis. Loomingulised projektid jagunesid kaheks: kahes projektis tegutsesin helikujundajana teiste autorite lavastustes ning ühes projektis analüüsisin enda autorilavastust lavastaja ja helikujundaja vaatepunktist.

Peatükis „Retrospektiiv” kaardistasin varasema loomepraktika arengut helikujunduse seisukohalt. Arengujoone alguses oli füüsiline teater, kus heli ja koreograafiat käsitleti prooviprotsessis samaaegselt ning heli rakendati mentaalse kujutluspildi esilekutsumiseks liikumise loomisel. Keha toimis dramaturgilise kujundi kandjana ning heli kujundas otseselt kehalisi seisundeid. Hiljem taandus keha järk-järgult, et teha ruumi objektidele, lavaruumile, lavakujundusele ja visuaalsele informatsioonile. Sellega muutus ka helikujunduse roll: heli hakkas suhestuma tehnoloogia, ruumiliste struktuuride ja installatiivsete vormidega ning füüsilise teatrivormi kõrvale ilmusid installatiivse teatri tunnused. Selline tagasivaatav käsitlus lõi empiirilise aluse uurimuse teoreetilisele kontekstile ning aitas mõista, kuidas autori loominguline praktika on kujunenud.

Teoreetilises peatükis avasin mõistelise raamistiku, mille abil sain käsitleda heli, kuulamist ja muusikalisust postdramaatilises teatris. Alustasin kuulmise ja kuulamise eristusest: kuulmine on füüsiline akt, mis võimaldab suhestuda heliallika ja akustilise keskkonnaga, kuulamine aga kommunikatiivne oskus, milles tähelepanu suunatakse konkreetsele sündmusele või objektile. Seejärel käsitlesin *theātron*'i ja *auditorium*'i vastandust: *theātron* osutab teatri ajaloolisele seosele nägemise ja pealtvaataja positsiooniga, *auditorium* aga kuulamise ruumile ning auditooriumile kui kuulamisvahendile. Jonathan Sterne'i audiovisuaalse litaania kaudu avasin nägemise ja kuulmise ajalooliselt kujunenud vastandusi, käsitledes neid kriitilise ja loomingulise vahendina helilise ja visuaalse informatsiooni suhte analüüsimiseks. Kuulamise fenomenoloogia peatükis käsitlesin auraalsust, immersiooni, kaasatust ja häiritust. Auraalsus tähistab kuulmisega seotud kvaliteete ja seisundeid: see puudutab nii kuulamise viisi kui ka seda, kuidas heli end kogemuses ruumiliselt, ajaliselt või kehaliselt avaldab. Immersiooni käsitlesin auraalsusest välja kasvava kvaliteedina, milles heli, ruum ja keha seostuvad kuulaja tähelepanus tajuliselt organiseeritud kogemuseks. Kaasatuse ja häirituse mõistete kaudu avasin kuulamise ebastabiilsust: publik kuuleb kogu helivälja, kuid kuulab valikuliselt, samal ajal kui tähelepanu, kehaline liikumine, taustamüra ja publikumüra kujundavad etenduse akustilist sündmust. Peatüki lõpus avasin muusikalisuse kui kompositsioonilise mõtlemise

viisi. David Roesneri järgi ei tähenda muusikalisus ainult musikaalsust või muusikalist oskust, vaid esteetilist mõtteviisi ja loomevahendit, mille abil saab tajuda ja struktureerida nähtusi rütmi, vormi, tempo, harmoonia ja dünaamika kaudu. Mudelina aitab muusikalisus käsitleda lavastust kompositsioonilise tervikuna, meetodina kujundada prooviprotsessi ning metafoorina tõlgendada lavastust partituurina. Adolphe Appia käsitluses avanes muusikalisus korrastatud kompositsioonilise printsiibina, milles valgus, ruum ja keha suhestuvad muusikalise partituuri loogika järgi. Antonin Artaud' puhul nihkus muusikalisus heli, hääle, rütmi ja vibratsiooni kehalisse mõjualasse, kus heli toimib afektiivse, materiaalse ja tajulise jõuna. Nii kujunes peatükk sõnavaraks ja mõtlemisraamiks, mille abil sain järgnevalt analüüsida heli kui lavastuse ruumilist, ajalist, kehalist ja kompositsioonilist tegurit.

Neljas peatükk käsitles lavastust „traps” reaalarajas juhitava helikujunduse näitena. Selles projektis töötasin helikujundajana Johhan Rosenbergi soololavastuses ning juhtisin auditiivseid komponente etenduse ajal, lähtudes lavalisest situatsioonist, etendaja häälest, liikumisest, ruumist ja hetkelistest kompositsioonilistest valikutest. Lavastuse kontseptuaalne lähtepunkt oli „lõksu” printsiip, mis kandus ka helikujundusse: heli ei piirdunud tegevuse järgimisega, vaid sai lõhkuda ootusi, muuta motiivide kestvust, provotseerida etendajat ja suunata ümber publiku tähelepanu. Selle kaudu kujunes heli autonoomseks dramaturgiliseks agendiks ning lavastuses kehtestus helikeha: Rosenbergi hääle, hääletöötuse, heliallikate, kõlarite ruumilise paigutuse ja tagasisideahelate koosmõjus tekkinud performatiivne jõud, mis muutus teostuse käigus iseseisvaks ruumiliseks komponendiks. Helikujundaja positsioon kujunes samuti performatiivseks, sest reaalarajas komponeerimine sidus kuulamise ja tegutsemise üheks protsessiks. Helikujunduse kujunemist mõjutasid kolm autoetnograafilist tasandit: „väljas”, „hüperreaalsus” ja „sees”, mille kaudu Kanuti Gildi SAALI ümbruse sotsiaalpoliitiline olukord, meediast pärit sõjakujutised ning lavaruumi füüsiline ja akustiline vastupanu moodustasid kogemusliku välja. Nii näitas „traps”, et reaalarajas juhitud helikujundus saab toimida postdramaatilise lavastuse aktiivse struktuurse osana, kujundades tähenduste tekkimise tingimusi, etendaja ja publiku tähelepanu ning lavastuse sisemist rütmi.

Viies peatükk käsitles lavastust „Ma jään kaevu \ juurde igavesti jooma” eelnevalt komponeeritud helikujunduse näitena. Selles projektis oli helimaterjal prooviprotsessi käigus valmis seatud ning seotud kindlate stseenide, valguspiltide ja lavalise tegevusega, mistõttu puudus etenduse ajal võimalus helilisi otsuseid reaalarajas ümber kujundada. Selle kaudu avasin helikujundaja tööpositsiooni olukorras, kus heli mõjub eelnevalt määratud

struktuurilise kihina ning töötab koos tegevuslike helide, ruumi akustika ja vaikusega. Lavastuse ruumiline lahendus jagas publiku kaheks ning lõi erinevad vaatamis- ja kuulamispositsioonid. Konstruktsiooni sisemine ja väline ala, valikuline nähtavus, etendajate liikumine, tegevuslikud helid ja vaikuse kasutamine kujundasid tingimused, milles eelnevalt komponeeritud heli osales lavastuse poeetilise ja dramaturgilise terviku kujunemises. Ene Mihkelsoni poetika, teksti verbaalsest esitamisest loobumine ning kehalise ja ruumilise tajukogemuse rõhutamine mõjutasid samuti seda, kuidas heli lavastuses toimis. Peatükis joonistus välja helikujunduse erinevate motiivide jagunemine kolmeks tasandiks: etendajate kehast ja tegevustest lähtuvad potentsiaalsed helid, minu eraldiseisev helikujunduslik materjal ning vaikus, mis võimaldas tegevuslikel helidel esile tõusta ja kuuldavaks muutuda. Tagantjärele avanes siin ka tööprotsessi piirang: tegevuslikke helisid oleks saanud käsitleda teadlikumalt helikujunduse materiaalse ainesena.

Kuuendas peatükis käsitlesin autorilavastust „Schema”, kus tegutsesin korraka lavastaja ja helikujundajana. Projekti keskmes oli visuaalse ja auralise informatsiooni suhe ning kollektiivse tööprotsessi muusikalise küsimuse. Lavastuse kaheosaline struktuur ühendas audiovisuaalse projektsiooni ja performatiivse aktsiooni: esimene osa kujunes iseseisva autoriteosena, teine osa valmis kollektiivse loomeprotsessi käigus. Selle kaudu koondusid ühte projekti isiklik visuaal-heliline kompositsioon ja prooviprotsessis kujunenud lavaline tegevus. Kontseptuaalses raamistikus avasin „skeemi” mõistet kujutise, vormi, plaani ja kompositsioonilise printsiibina. „Schema” algmaterjal lähtus maalikunsti ja skulptuuri traditsioonist, kuid uurimuse seisukohalt võimaldas see käsitleda valitud kujutist, kadreeringut või konfiguratsiooni helilise mõtlemise lähtekohana. Skeem aitas määrata, mida vaadeldakse ja milline visuaalne tervik võetakse helilise mõtlemise aluseks; ekfraas võimaldas seda kujutist kirjeldamise ja verbaliseerimise kaudu töödelda; Jonathan Sterne'i audiovisuaalne litaania pakkus raami nägemise ja kuulmise suhte läbimõtleamiseks. Analüüsis ilmnas, et skeem, ekfraas ja audiovisuaalne litaania olid produktiivsed eelkõige ettevalmistavas faasis, kus need aitasid valida kunstiteoseid, luua kirjeldusi ja projektsioonimaterjali ning avada kujutiste helilisi, visuaalseid ja kinesteetilisi potentsiaale. Samal ajal tuli nähtavale skeemi piir: studios selge ja motiveeriv loogika ei kandunud etendajate kehalisse ja situatiivsesse tööse otse üle. Lavastuse jõud hakkasid kujunema mitme iseseisva tasandi koosmõjus ning kollektiivne loomeprotsess tõi esile olukorra, kus minu kavandatud skemaatilisus ja etendajate praktikad ei ühildunud. Hilisem refleksioon võimaldas seda disharmoniat käsitleda töö sisulise osana. Muusikalise avalduse siin harmoonilise

koosmängu asemel dissonantsi, katkestuste, erisuunaliste rütmide ja ebastabiilse polüfoonia kaudu.

Seitsmendas peatükis „Järeldused” lähtusid järeldused arusaamast, et kunstilisi vorme eristavad lisaks materjalidele ja väljendusvahenditele ka vastuvõtuprotsessi fenomenoloogilised tingimused. Teatri eripära seisneb ajas kulgeva kunstilise kujundi tekkimises publiku juuresolekul: see kujund sünnib teksti, heli, pildi, keha, ruumi, valguse, vaikuse ja tähelepanu koosmõjus ning muutub iga hetkega, mil sündmus kestab. Sellest lähtuvalt käsitlesin auraalsust ja visuaalsust teatris ajas muutuva kujundi vastuvõtutingimustena ning vastasin uurimisküsimustele, koondades töö põhijäreldused.

1) Kuidas saab heli kujundada postdramaatilise teatri lavastusprotsessi ja -struktuuri?

Postdramaatilises lavastusstruktuuris saab heli toimida iseseisva lavastusliku jõuna, mis nihestab publiku kuulamiski, ruumikogemust, tähelepanu ja kehalist valmisolekut. Kuna auraalsed, visuaalsed, kehalised, ruumilised ja tehnilised tasandid toimivad samaaegselt ning erisuunaliselt, hakkab informatsioon meediumite vahel „lekkima” ja ruumi kujundama juba enne äratuntavaks tähenduseks või kompositsiooniliseks elemendiks muutumist. Lavastusprotsessis võib heli olla algne kompositsiooniline lähtekoht, lavastusstruktuuris aga kujundada kestust, pinget, katkestusi, üleminekuid, kohaloluviise ja tajulist dramaturgiat. Seega seisneb heli dramaturgiline roll kuulmise ja kuulamise teadvustamises, mille kaudu saab mõjutada nii lavastusprotsessi kui ka lavastuse struktuuri.

2) Millised erinevused ilmnevad reaalses juhitava ja eelnevalt komponeeritud helikujunduse vahel ning kuidas need kujundavad heli positsiooni lavastuse struktuuris?

Peamine erinevus seisneb helikujundaja otsustusprotsessi ajas, asukohas ja performatiivses mõõtmes. Reaalses juhitava heli puhul jääb osa otsuseid etenduse toimumisaega ning heli saab reageerida lavalisele olukorrale, etendaja tegevuse rütmile, ruumi resonantsile ja ootamatutele nihkumistele. Eelnevalt komponeeritud helikujunduse puhul tehakse põhilised otsused enne etendust ning helimaterjal seotakse prooviprotsessis lavastuse tehnilise ja dramaturgilise ülesehitusega. Selle tööviisi puhul võib performatiivne mõõde paikneda privaatses tööruumis või salvestusprotsessis, samal ajal kui lavastuse struktuuris suureneb heli kompositsiooniline täpsus. Mõlemad tööviisid võivad olla tugeva performatiivse

mõõtmega, sõltudes lavastuse vormilisest seadistusest ja lavastaja otsusest, kas helikujundajalt eeldatakse etenduse kulgu sekkuvat osalust.

3) Kuidas analüüsida auralise ja visuaalse informatsiooni suhet lavastusprotsessis ja -struktuuris?

Kolmanda uurimisküsimuse vastusena pakkusin visuaalse ja auralise informatsiooni suhte analüüsimiseks kolm kontseptsiooni: skeemi, ekfraasi ja Jonathan Sterne'i audiovisuaalse litaania. Skeem määratleb valitud kujutise, kadreeringu või konfiguratsiooni subjektiivse nullpunktina. Ekfraas avab selle kirjeldamise ja verbaliseerimise kaudu. Audiovisuaalne litaania võimaldab käsitleda nägemise ja kuulmise vahetõrget informatsiooni vastuvõtmisel. Nende kontseptsioonide kaudu saab analüüsida, kuidas visuaalne materjal muutub helilise ja muusikalise mõtlemise lähtekohaks ning kuidas auralne informatsioon muudab nähtava kujundi toimimist.

Järelduste peatükis käsitlesin ka uurimuse piiranguid. Analüüs põhines piiratud mahuga valimil, mis seostub konkreetsete loomeprotsesside ja isikliku praktikakogemusega. Seetõttu ei saa töö põhjal teha kogu teatri- ja helikujunduse välja hõlmavaid järeldusi. Oluline piirang tulenes ka uurija positsioonist. Etenduskunstniku sisemisest vaatepunktist lähtuv uurimus mõjutas paratamatult loominguliste otsuste kujunemist. Kunstiliste impulsside ja proovisaalis tekkivate olukordade kõrval hakka valikuid suunama vajadus praktikat mõisteaparaadi ja meetodika kaudu sõnastada. See tõi esile loovuurimuse metodoloogilise vastuolu: analüütiline raamistik, mille eesmärk on praktikat nähtavaks muuta, võib hakata loomeprotsessi piirama. Selle vältimiseks peab mõisteaparaat jääma praktika suhtes liikuvaks ning aitama mõista seda, mis praktikas ilmneb.

Kokkuvõttes näitab uurimus, et helikujundus saab postdramaatilises teatris toimida iseseisva loome- ja mõtlemispraktikana. Heli kujundamine hõlmab kuulamise, ruumi, keha, tehnoloogia, visuaalse informatsiooni ja dramaturgilise struktuuri seostamist. Töö panus seisneb helikujundaja tööprotsessi, kuulamise fenomenoloogia ning visuaalse ja auralise informatsiooni suhte süsteemsemas sõnastamises loovuurimuslikust vaatepunktist. Uurimus avab võimaluse käsitleda heli lavastusprotsessi algimpulsi, dramaturgilise agentsuse, kompositsioonilise mõtlemise ja tajulise organiseerijana ning toetab postdramaatilise teatri kriitilist mõtestamist heli ja kuulamise kaudu.

Kirjandus

- Alvi, Moniza 2008. *Europa*. Tarsset, Northumberland: Bloodaxe Books.
- Artaud, Antonin 1958. *The Theater and Its Double*. Translated by Mary Caroline Richards. New York: Grove Press.
- Barrett, Estelle; Bolt, Barbara (eds.) 2010. *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. London & New York: I.B. Tauris.
- Boal, Augusto 1979. *Theatre of the Oppressed*. Translated by Charles A. McBride and Maria-Odilia Leal McBride. New York: Theatre Communications Group.
- Bolt, Barbara 2004. *Art Beyond Representation: The Performative Power of the Image*. London: I.B. Tauris.
- Borgdorff, Henk 2012. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press.
- Bovet, Jeanne 2011. All Around the Place: Sound Immersion and the Theatre. – *Theatre Noise: The Sound of Performance*. Eds. Lynne Kendrick and David Roesner. Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing, lk 208–215.
- Brown, Ross 2011. Towards Theatre Noise. – *Theatre Noise: The Sound of Performance*. Eds. Lynne Kendrick and David Roesner. Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing, lk 1–14.
- Brown, Ross 2020. *Sound Effect: The Theatre We Hear*. London: Methuen Drama.
- Chang, Heewon 2008. *Autoethnography as Method*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press.
- Chion, Michel 1994. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Translated by Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.
- Docherty, Thomas 1996. *After Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ellis, Carolyn; Adams, Tony E.; Bochner, Arthur P. 2011. Autoethnography: An Overview. – *Historical Social Research*, 36 (4), lk 273–290.
- Haseman, Brad 2006. A Manifesto for Performative Research. – *Media International Australia*, nr 118 (February), lk 98–106.

- Heffernan, James A. W. 1993. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press.
- Heidegger, Martin 1997. *Kant and the Problem of Metaphysics*. Translated by Richard Taft. Bloomington: Indiana University Press.
- Home-Cook, George 2015. *Theatre and Aural Attention: Stretching Ourselves*. London: Palgrave Macmillan.
- Ihde, Don 2007. *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*. Albany: State University of New York Press.
- Johnson, Mark 1987. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kant, Immanuel 1998. *Critique of Pure Reason*. Translated and edited by Paul Guyer and Allen W. Wood. Cambridge: Cambridge University Press.
- Karastathi, Sylvia 2015. Ekphrasis and the Novel/Narrative Fiction. – *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. Berlin and Boston: De Gruyter, lk 92–112.
- Kendrick, Lynne 2017. *Theatre Aurality*. UK: Palgrave Macmillan.
- Kendrick, Lynne; Roesner, David (eds.) 2011. *Theatre Noise: The Sound of Performance*. Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Kennedy, David; Meek, Richard 2019. Introduction: From Paragone to Encounter. – *Ekphrastic Encounters: New Interdisciplinary Essays on Literature and the Visual Arts*. Manchester: Manchester University Press, lk 1–24.
- Kurr, Silvia 2023. *Material Ekphrasis: Bringing Together New Materialisms and Ekphrastic Studies*. Töö doktorikraadi taotlemiseks. Tartu: Tartu Ülikool.
- LaBelle, Brandon 2018. *Sonic Agency: Sound and Emergent Forms of Resistance*. London: Goldsmiths Press.
- Lehmann, Hans-Thies 1999. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Lehmann, Hans-Thies 2024. Postdramaatiline teater. Tõlkinud Tiina-Erika Friedenthal. Tallinn: Eesti Teatriliit.

- Ligi, Heiki 1980. Eesti ala hõimudest ja rahvastest keskajal. – *Eesti NSV ajalugu II*. Toimetanud Juhan Kahk. Tallinn: Eesti Raamat, lk 597–623.
- Massumi, Brian 2002. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press.
- Mervant-Roux, Marie-Madeleine 2011. The Sounds of Hearing. – *Theatre Noise: The Sound of Performance*. Eds. Lynne Kendrick and David Roesner. Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing, lk 189–197.
- Mihkelson, Ene 1997. *Pidevus neelab üht nuga*. Tallinn: Tuum.
- Nancy, Jean-Luc 2007. *Listening*. Translated by Charlotte Mandell. New York: Fordham University Press.
- Ochoa Gautier, Ana María 2014. *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham: Duke University Press.
- Ong, W. J. 1982. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London: Methuen.
- Ovadija, Mladen 2013. *Dramaturgy of Sound in the Avant-Garde and Postdramatic Theatre*. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press.
- Pruulmann-Vengerfeldt, Pille 2020. Autoetnograafia andmestunud ühiskonnas. – *Kuidas mõista andmestunud maailma? Metodoloogiline teejuht*. Toimetanud Anu Masso, Katrin Tiidenberg ja Annette Siibak. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, lk 739–762.
- Roesner, David 2014. *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*. Farnham: Ashgate.
- Saks, Karl; Toome, Hedi-Liis; Sööt, Anu; Viskus, Ele 2024. Kirjeldamisest lavastamiseni. Loovuurimuslik vaade. – *Methis. Studia humaniora Estonica*, nr 34, lk 136–150.
- Spitzer, Leo 1955. The 'Ode on a Grecian Urn,' or Content vs. Metagrammar. – *Comparative Literature*, 7 (3), lk 203–225.
- Spry, Tami 2011. *Body, Paper, Stage: Writing and Performing Autoethnography*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press.
- Sterne, Jonathan 2003. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press.

Toop, David 1995. *Ocean of Sound. Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*. London: Serpent's Tail.

Vautrin, Eric 2011. Hear and Now: How Technologies Have Changed Sound Practices. – *Theatre Noise: The Sound of Performance*. Eds. Lynne Kendrick and David Roesner. Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing, lk 139–150.

Velsker, Eva; Velsker, Mart 2019. *Vaba inimese tunne. Vestlused Ene Mihkelsoniga*. Tallinn: EKSA.

Voegelin, Salomé 2010. *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. New York: Continuum.

Webb, Ruth 1999. Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre. – *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 15 (1), lk 7–18.

Webb, Ruth 2009. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham: Ashgate.

Wolf, Werner 1999. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam & Atlanta: Rodopi.

Veebimaterjalid

Apollonius, Seated Boxer 18.08.2012. YouTube: Smarthistory, <https://www.youtube.com/watch?v=FvsSPJoJB3k>, vaadatud 10.05.2026.

Barberini Faun 9.12.2015. YouTube: Smarthistory, <https://www.youtube.com/watch?v=KQ63wu7lsXo>, vaadatud 10.05.2026.

Campion, Thomas s.a. Rose-Cheeked Laura. *Observations in the Art of English Poesy* (1602). Representative Poetry Online, <https://rpo.library.utoronto.ca/content/rose-cheeked-laura>, vaadatud 10.05.2026.

Clüver, Claus 2017. A New Look at an Old Topic: Ekphrasis Revisited. – *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, 19 (1), lk 30–44. DOI: <http://dx.doi.org/10.5935/1980-6914/letras.v19n1p30-44>, vaadatud 24.05.2024.

Kanuti Gildi SAAL 2022. *traps*. Lavastuse koduleht. <https://saal.ee/performance/traps-1731/>, vaadatud 10.05.2026.

- Kartau, Sanna 2022. Eeltekstilise helduse mõirged. – *Müürileht*, 10.06.
<https://www.muurileht.ee/eeltekstilise-helduse-moirged/>, vaadatud 19.11.2025.
- Kraavi, Janek 2021. Post-sõnastik LIV – Immersioon. – *Sirp*, 15.01.
<https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c9-sotsiaalia/post-sonastik-liv-immersioon/>, vaadatud 05.11.2024.
- Luks, Leo 2021. Radikaalne kodutus Ene Mihkelsoni luules. – *Keel ja Kirjandus*, 7/LXIV, lk 599–620. <https://keeljakirjandus.ee/ee/archives/28877>, vaadatud 19.11.2025.
- Lüüs, Urmas 2022a. ... räppiv pulss ja toores liha ... – *Sirp*, 10.06.
<https://www.sirp.ee/rappiv-pulss-ja-toores-liha/>, vaadatud 24.09.2025.
- Lüüs, Urmas 2022b. Õõvaoru lood. – *Teater. Muusika. Kino*, nr 8.
<https://www.temuki.ee/2022/08/oovaoru-lood/>, vaadatud 24.09.2025.
- Merriam-Webster Dictionary s.a. *trompe-l'œil*.
https://www.merriam-webster.com/dictionary/trompe%20l%27oeil_ vaadatud 03.12.2025.
- Ojam, Indrek 2021. Jutustuse lagunemine ja stseeniline poeetika Ene Mihkelsoni proosas. – *Keel ja Kirjandus*, LXIV/5, lk 401–416. <https://keeljakirjandus.ee/ee/archives/28551>, vaadatud 19.11.2025.
- Orav, Kristin 2017. Aistingute juriidika tantsulaval. – *Müürileht*, 03.01.
<https://www.muurileht.ee/aistingute-juriidika-tantsulaval/>, vaadatud 24.09.2025.
- Oxford Learner's Dictionaries s.a. *immersion*.
<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/immersion>, vaadatud 10.05.2026.
- Pesti, Madli 2021. Loovuurimus. – *Etenduskunstide uurimismeetodid. Kõrgkooliõpik* [veebileht], <https://sisu.ut.ee/etenduskunstid>, vaadatud 24.05.2024.
- Petit, Pascale 2016. *Europa*. The Poetry Society, <https://poetrysociety.org.uk/poems/europa/>, vaadatud 10.05.2026.
- Rippl, Gabriele 2018. The Cultural Work of Ekphrasis in Contemporary Anglophone Transcultural Novels. – *Poetics Today*, 39 (2), lk 265–285. Avaldatud veebis 01.06.2018, <https://doi.org/10.1215/03335372-4324444>, vaadatud 24.05.2024.

Ross, Johanna 2023. Naisfiloloogi naeruväärsus ja ebamugavus hilisnõukogude Eesti kultuuris. – *Keel ja Kirjandus*, lk 166–189. <https://keeljakirjandus.ee/ee/archives/34849>, vaadatud 19.11.2025.

Tartu Uus Teater 2023. *Ma jään kaevu \ juurde igavesti jooma*. Lavastuse koduleht. <https://uusteater.ee/lavastused/maret-joosep-ene>, vaadatud 24.09.2025.

The Rape of Europa s.a. Isabella Stewart Gardner Museum, <https://www.gardnermuseum.org/experience/collection/10978>, vaadatud 10.05.2026.

Viirpalu, Iiris 2016. Protsessid ja seisundid. – *Sirp*, 25.11. <https://www.sirp.ee/protssid-ja-seisundid/>, vaadatud 24.09.2025.

Virro, Keiu 2011. Munk Nestori tantsuline mörin. – *Sirp*, 24.03. <https://www.sirp.ee/munk-nestori-tantsuline-moerin/>, vaadatud 24.09.2025.

Yacobi, Tamar 2013. Ekphrastic Double Exposure and the Museum Book of Poetry. – *Poetics Today*, 34 (1–2), lk 1–52. <https://doi.org/10.1215/03335372-1894487>, vaadatud 24.05.2024.

Loometööd

Rosenberg, Johhan 2022. „traps”. Koreograafia ja esitus: Johhan Rosenberg. Soololavastus. Esietendus 02.05.2022, Kanuti Gildi SAAL, Tallinn. Lavastuse kujundajad: stsenograafia – Júlia Sára Vavra; helikunstnik – Karl Saks; valguskunstnik – Priidu Atlas; valgustehnika – Kristiina Tang; dramaturgiline nõu: Netti Nüganen ja Maike Lond; projektijuhid: Eneli Järs ja Siim Tõniste; kaasprodutsendid: Kanuti Gildi SAAL ja Johhan Rosenberg.

Tamme, Maret; Susi, Joosep 2023. „Ma jään kaevu \ juurde igavesti jooma”. Luulel põhinev tantsulavastus. Esietendus 11.11.2023, Tartu Uus Teater, Tartu. Kunstnik: Arthur Arula; valguskunstnik: Oliver Kulpsoo; helikujundus: Karl Saks; plakati foto: Krista Mölder; produtsent: Lisanna Annus; esitajad: Grete Jürgenson, Ekke Hekles (Johhan Rosenberg), Johanna Vaiksoo ja Ragnar Uustal.

Saks, Karl 2025. „Schema”. Lavastus. Esietendus 12.02.2025, Kanuti Gildi SAAL, Tallinn. Esitajad: Netti Nüganen, Johhan Rosenberg, Pääsu-Liis Kens, Anne Tärnpu, Artjom Astrov, Michaela Kisling. Helikujundajad: Karl Saks, Artjom Astrov, Michaela Kisling; helitehnik: Raido Linkmann; valguskunstnik: Hanna Kritten Tangsoo; stsenograaf: Johannes Säre; dramaturg: Hendrik Kaljujärvi; disainer: Jaan Evert. Hääled: Inga Salurand ja Taavi Eelmaa. Projektijuhid: Kaie Olmre ja Kaie Künäal; tehniline tugi: Artur Schernthaner-Lourdesamy; kaasprodutsendid: elektron.art, Kanuti Gildi SAAL.

Summary

In my artistic research entitled “Sound Design Practice in Postdramatic Theatre”, I examined the possibilities and functioning of sound design in the process and structure of postdramatic theatre. The aim of the research is to analyse how sound design can participate in shaping a performance process and structure, and how sound can function as an active dramaturgical component in the context of postdramatic theatre. The work centres on sound as argument, signifier, provocation, code, and a temporal factor.

I write this research from the perspective of my own artistic practice, in which the practices of sound design, directing, choreography and performing arts pedagogy are intertwined. From this position, I have been interested in where sound design choices come from, how sonic information functions within visually saturated theatrical forms, and which concepts and contexts can be used to describe and analyse its operation. One central problem is the limited vocabulary of sound design: in practice, sound is often described through technical parameters or general evaluative terms that do not sufficiently describe its phenomenological effect, dramaturgical function, or relation to the performance as a whole. Alongside this, another paradox of sound design practice in theatre is that many sound-related decisions are shaped by what the eye sees rather than by what the ear hears. The search for answers to these problems and paradoxes, together with the need to develop my own practice, formed the driving force of this research.

The research questions were divided into three categories according to the specific positions of the director and the sound designer: first, how sound can shape the process and structure of postdramatic theatre; second, what differences emerge between real-time and pre-composed sound design, and how these differences shape the position of sound in the performance structure; third, how the relation between aural and visual information can be analysed within the performance process and structure.

Methodologically, the work was based on written reflection, analysis and synthesis of theoretical material, case study, observation, descriptive comparison, autoethnography, and a practice-led artistic research approach. Through these methods, I treated the creative process as a form of practical and experiential knowledge in which practice, analysis, and reflection were in continuous dialogue. The artistic projects were divided into two groups: in two

projects I worked as a sound designer in performances by other authors, and in one project I analysed my own work from the combined perspective of director and sound designer.

In the chapter “Retrospective” (2010–2020), I mapped the development of my earlier creative practice from the perspective of sound design. At the beginning of this trajectory was physical theatre, where sound and choreography were treated simultaneously in the rehearsal process, and sound was used to evoke mental images for the creation of movement. The body functioned as the carrier of a dramaturgical image, and sound directly shaped bodily states. Later, the body gradually receded to make room for objects, stage space, scenography, and visual information. This changed the role of sound design: sound began to relate to technology, spatial structures, and installative forms, while characteristics of installative theatre emerged alongside the earlier physical theatre form. This retrospective treatment created the empirical basis for the theoretical context of the research.

In the theoretical chapter, I established the conceptual framework through which I could analyse sound, listening, and musicality in postdramatic theatre. I began with the distinction between hearing and listening: hearing is a physical act that enables a relation to a sound source and an acoustic environment, whereas listening is a communicative ability through which attention is directed towards a particular event or object. I then examined the opposition between theātron and auditorium: theātron refers to theatre’s historical relation to vision and the position of the spectator, while auditorium refers to the space of listening and to the auditorium as an instrument of hearing. Through Jonathan Sterne’s audiovisual litany, I treated historically formed oppositions between seeing and hearing as a critical and creative tool for analysing the relation between sonic and visual information.

In the section on the phenomenology of listening, I examined aurality, immersion, engagement and distraction. Aurality refers to qualities and states connected with hearing: it concerns both the mode of listening and the way sound manifests itself in experience spatially, temporally, or bodily. Immersion was treated as a quality emerging from aurality, in which sound, space, and body become connected in the listener’s attention as a perceptually organised experience. Through engagement and distraction, I examined the instability of listening: the audience hears the entire sound field but listens selectively, while attention, bodily movement, background noise, and audience noise shape the acoustic event of performance. At the end of the chapter, I discussed musicality as a mode of compositional

thinking. Following David Roesner, musicality does not mean only musical ability, but an aesthetic mode of thought and a creative tool through which phenomena can be perceived and structured through rhythm, form, tempo, harmony, and dynamics. Through Adolphe Appia, musicality appeared as an ordered compositional principle in which light, space, and body relate according to the logic of a musical score. Through Antonin Artaud, musicality shifted towards the bodily field of sound, voice, rhythm, and vibration, where sound functions as an affective, material, and perceptual force. Thus, the chapter provided a vocabulary and a conceptual framework through which I could analyse sound as a spatial, temporal, bodily, and compositional factor of performance.

The fourth chapter examined Johhan Rosenberg's solo performance "traps" (2022) as an example of real-time sound design. In this project, I worked as the sound designer and operated aural components during the performance, responding to the stage situation, the performer's voice, movement, space, and momentary compositional decisions. The conceptual point of departure was the principle of the "trap", which also carried over into the sound design: sound did not merely follow the action, but could break expectations, alter the duration of motifs, provoke the performer, and redirect the audience's attention. In this way, sound became an autonomous dramaturgical agent. The performance also established a sound-body: a performative force created through the interaction of Rosenberg's voice, voice processing, sound sources, spatial speaker placement, and feedback loops. The position of the sound designer also became performative, since real-time composition joined listening and action into a single process. The development of the sound design was shaped by three autoethnographic levels: "outside", "hyperreality", and "inside", through which the socio-political situation around Kanuti Gildi SAAL, war images from the media, and the physical and acoustic resistance of the performance space formed an experiential field. The analysis showed that real-time sound design can function as an active structural component of postdramatic performance, shaping the conditions for meaning, the attention of performer and audience, and the internal rhythm of the work.

The fifth chapter examined Maret Tamme and Joosep Susi's performance "Ma jään kaevu \ juurde igavesti jooma" (2023) as an example of pre-composed sound design. In this project, the sound material had been prepared during the rehearsal process and connected to specific scenes, lighting states, and stage actions, which meant that there was no possibility to reshape sonic decisions in real time during the performance. Through this, I analysed the position of

the sound designer in a situation where sound functions as a predetermined structural layer and works together with action-based sounds, spatial acoustics, and silence. The spatial solution divided the audience into two groups and created different positions of seeing and listening. Ene Mihkelson's poetics, the decision not to present the text verbally, and the emphasis on bodily and spatial experience also shaped how sound functioned in the performance. The chapter showed how different sound-related motifs were divided into three levels: potential sounds emerging from the performers' bodies and actions, my independent sound design material, and silence, which allowed action-based sounds to become audible. In retrospect, a limitation of the work process also became clear: action-based sounds could have been treated more consciously as material for sound design.

The sixth chapter examined my authorial performance "Schema" (2025), in which I worked simultaneously as director and sound designer. The project centred on the relation between visual and aural information and on the question of musicality in a collective working process. The two-part structure of the performance combined audiovisual projection and performative action: the first part developed as an independent authorial work, while the second part was created through a collective creative process. In the conceptual framework, I introduced the notion of "schema" as image, form, plan, and compositional principle. The source material of "Schema" came from the traditions of painting and sculpture, but from the perspective of the research it allowed me to treat a selected image, frame, or configuration as the point of departure for sonic thinking. The schema helped determine what was being observed and which visual whole became the basis for sonic thinking; ekphrasis made it possible to process this image through description and verbalisation; and Jonathan Sterne's audiovisual litany offered a framework for thinking through the relation between seeing and hearing. The analysis showed that schema, ekphrasis, and audiovisual litany were productive mainly in the preparatory phase. At the same time, the limits of the schema became visible: a logic that was clear and motivating in the studio did not transfer directly into the performers' bodily and situational work. The collective process revealed a situation in which my planned schematic structure and the performers' practices did not coincide. Later reflection allowed this disharmony to be treated as a substantive part of the work. Musicality appeared here not as harmonious cooperation, but as dissonance, interruption, divergent rhythms, and unstable polyphony.

In the seventh chapter, “Conclusions”, I based the conclusions on the understanding that artistic forms are distinguished not only by materials and means of expression, but also by the phenomenological conditions of reception. The specificity of theatre lies in the emergence of an artistic image unfolding in time in the presence of an audience. From this perspective, I treated aurality and visuality as conditions of reception for an image produced through the interaction of text, sound, image, body, space, light, silence, and attention.

The first research question asked how sound can shape the process and structure of postdramatic theatre. I concluded that sound can function in postdramatic performance as an independent performative and dramaturgical force. It can shift the audience’s mode of listening, spatial experience, attention, and bodily readiness. Since aural, visual, bodily, spatial, and technical layers operate simultaneously, information begins to “leak” between media and shape the space before it becomes a recognisable meaning or compositional element. Sound can therefore serve as an initial compositional point of departure in the performance process and shape duration, tension, interruptions, transitions, modes of presence, and perceptual dramaturgy in the performance structure.

The second research question asked what differences emerge between real-time and pre-composed sound design, and how these differences shape the position of sound in the performance structure. I concluded that the main difference lies in the time, location, and performative dimension of the sound designer’s decision-making. In real-time sound design, some decisions remain within the time of performance and sound can respond to the stage situation, the rhythm of the performer’s actions, spatial resonance, and unexpected shifts. In the case of pre-composed sound design, the main decisions are made before the performance and the sound material is connected to the technical and dramaturgical structure during the rehearsal process. Both modes can have a strong performative dimension, depending on the formal configuration of the performance and the director’s decision about the sound designer’s role.

The third research question asked how the relation between visual and aural information can be analysed within the performance process and structure. I proposed three concepts for this analysis: schema, ekphrasis, and Jonathan Sterne’s audiovisual litany. Schema defines a selected image, frame, or configuration as a subjective zero point; ekphrasis opens it through description and verbalisation; audiovisual litany enables the relation between seeing and

hearing to be questioned in the reception of information. These concepts make it possible to analyse how visual material becomes the point of departure for sonic and musical thinking, and how aural information changes the functioning of the visible image.

The conclusions also addressed the limitations of the research. The analysis is based on a limited selection of case studies connected to specific creative processes and my own practice, and therefore cannot be generalised to the entire field of theatre and sound design. Another limitation arises from the internal perspective of the performing artist: the need to articulate practice through concepts and methodology can begin to shape and limit creative decisions. For this reason, the conceptual apparatus must remain mobile in relation to practice.

In conclusion, the research shows that sound design can function in postdramatic theatre as an independent creative and conceptual practice. Designing sound involves connecting listening, space, body, technology, visual information, and dramaturgical structure. The contribution of the work lies in a more systematic articulation of the sound designer's working process, the phenomenology of listening, and the relation between visual and aural information from the perspective of practice-led artistic research.

Tänuõnad

Minu esmased tänuõnad ja sügav kummardus lähevad juhendajale, meie seast lahkunud *prof. emer.* Jaan Rossile (1957–2026), kelle karmid, kuid õiglased juhtnöörid doktoriõppe alguses andsid mulle tõuke usaldada enda kui loovuurija empiirilist materjali ja läheneda kirjutamise protsessile distsiplineeritult.

Täna oma juhendajat Jaak Tombergi, kelle pühendunud juhendamine aitas mul paremini mõista nii akadeemilise kirjutamise spetsiifilisi põhimõtteid kui ka teksti kompositsiooni laiemalt. Tema sisuline tagasiside ja toetus olid töö kujunemisel väga olulised.

Eraldi tänan professoreid Madli Pestit ja Kristel Pappelit, kes olid mulle kogu doktoriõppe vältel nõu ja jõuga toeks, hoidsid kätt pulsil ning usaldasid mind.

Täna professoreid Kerri Kottat ja Toomas Siitanit põhjaliku ja otsekohese tagasiside eest. Samuti tänan kaasdoktorante seminarides antud ausate kommentaaride ja tähelepanekute eest.

Suur tänu kõigile, kes on olnud seotud selle uurimistöö ja loominguliste projektide valmimisega: keeleteoimetaja Liina Jääts, loomingulistes projektides osalenud inimesed, Kanuti Gildi SAAL, Tartu Uus Teater, Tartu Ülikooli Viljandi kultuuriakadeemia etenduskunstide osakond, toetav sõpruskond ning minu elukaaslane Elle Viies.

Viimaks tahan tänada oma peret, kes on pidanud kogu mu haridusteele närvesöövalt kaasa elama. Suur tänu: Tartu, Supilinn, Herne 59!

Lisad

Lisa 1. Lavastuse „traps” laiendatud kirjeldus

Lavastus „traps” ei allu klassikalisele süžeelisele dramaturgiale ega esita vaatajale loogiliselt arenevat narratiivi. Selle asemel moodustub lavastus teineteisele järgnevate kehaliste, ruumiliste ja heliliste transformatsioonide, kehaliste impulsside ja vaatajasuunaliste afektiivsete liikumiste kaudu. Lavastuse üldpildis ilmub Rosenberg lavale kui järjestikuste kehastuste jada, mille vaheldumine on ootamatu ja hüplik. Kuna heli toimib selles lavastuses saatja või tausta asemel paralleelse agendina, siis on helikujunduse mõistmiseks möödapääsmatu esmalt kogeda seda lavastust tema orgaanilises, detailses, meelelises ja dramaturgiliselt kihilises vormis. Järgnev kirjeldus toimib sisulise osana sellest, millest ka helistrateegiline ja teoreetiline analüüs loovuurimuses lähtub.

„traps” (kestus ca 70 minutit) toimub Kanuti Gildi Pühavaimu lavaruumi umbsetes tingimustes, kus kogu ruum on kaetud märgade paberlehtedega. Keskkond on niiske ja hallitav, luues orgaanilise ja samal ajal laguneva ruumitunnetuse. Lavaruumi põhiplaan on ristkülikukujuline, mõõtmetega ligikaudu $6 \times 10 \times 3,5$ meetrit. Lavaruumi sisenedes leiab publik end piiratud nähtavusega keskkonnast – valgus langeb hajusalt, imbudes paberseinte tagant ja erineva kõrgusega poodiumide alt, kuhu on peidetud valgusallikad. Nähtavust vähendab ka suurtes kogustes tossumasinast ruumi lastud toss, mis tihendab õhustikku ja hajub aeglaselt. Ruumi liigendamiseks on paigutatud kaheksa poodiumit, mille erinevad kõrgused määravad lavalise liikumise dünaamika ja ruumilise jaotuse. Lava kohal on madalale tõmmatud kalavõrk, mis ulatub publikule väga lähedale, jäädes kogu etenduse vältel lavaruumi määratlevaks elemendiks. Põrand on kaetud libeda ja kleepuva ainega, liikumine sellel on ebakindel ja aeglustatud. Publiku sisenemisel aktiveerub ruum ka heliliselt: põrandale asetatud paukherneid paugatavad inimeste jalgade all ootamatult. Publiku sisenedes on kõlarites komponeeritud helikujunduse asemel vaevukuuldav sahin. See on tehniline jääkmüra, mis tekib heliühenduste aktiivsena hoidmisel. Sahin loob seisundi, kus heli on justkui valmisolekus – kohal, aga veel käivitamata. Ümberringi lendavad ogakärblased, laisad ja hajusalt liikuvad, spetsiaalselt etenduse jaoks laenatud Tartu Ülikooli entomoloogia laborist. Kõigi nende orgaaniliste ja tundmatute substantside segunemisel tekib ruumis omapärane, raskesti määratletav lõhn – justkui lagunemise ja niiskuse aroom, mis tõstab esile etenduse keskkonna kehalise intensiivsuse. Ruum on aktiivne juba etenduse-eelses faasis –

tehniliselt valguskujunduse kaudu ja orgaaniliselt lavakujunduse elementide kaudu. Publik siseneb neutraalse või ooterežiimil ruumi asemel keskkonda, mis on alates esimesest sammust sensoorne, vastuvõttu ja kohalolu vormiv.

Publiku sisenemise ja istekohtade otsimise ajal liigub lavaruumi varjus Rosenbergi „tegelaskuju” – olend, kes otsib keelelist impulssi. Ta sonib vaikselt, räägib iseendaga; tema kõne on katkendlik ja sihitu, justkui püüaks ta sõna otseses mõttes keelt tabada. Rosenbergi külge kinnitatud mikrofoni kaudu on tema hääl vahelduvalt võimendatud või vaigistatud. Järk-järgult avaneb helikujunduse vorm, mis kujuneb mikstuurina Rosenbergi hääle töötlustest ja helilõikudest. Need saadetakse ruumis laiali paigutatud kõlaritesse, luues mitmekihilise helivälja ja tekitades omavahel dialoogilise suhte – nii heli allikate kui ka ruumiliste parameetrite vahel.

Esimesed 20–25 minutit on otsingulise iseloomuga: kuigi tegevused on eelnevalt määratletud, varieerub nende järjestus ja esiletõus igal etendusel. Selle etapi jooksul kaardistab Rosenberg lavaruumi, luues kontakti seinte ja objektidega. Seinad toimivad tema partneritena, võimaldades tal uurida ja kehastada nii koreograafilisi kui ka groteskseid liikumis- ja väljendusviise. Ta peab pidevalt dialoogi iseendaga – nii füüsilises kui keelelises plaanis. Tema hääl, sõna ja keha on pidevas muutumises, transformeerudes järjest absurdsemateks ja nihestatumateks vormideks. Tipphetkena venitab ta oma suust välja butafoorse, pikalt veniva keele, mis muudab kehalise keele otsingud sõna otseses mõttes visuaalseks kujundiks.

Esimese olulise ruumilise nihkena ja selgelt eristuva karakterimuutusena, mis käivitab Rosenbergi loetavamate tegelaskujude ja stseeniosade muutumise ahela, haarab Rosenberg kinni kalavõrgu külge kinnitatud nõõrist. Selle tõmbamise peale vallandub lae alla peidetud ämbrist läbipaistvate veepärilite valang, mis sajab lavaruumi. Valgus murdub pärilite pindadel, tekitades sillerdava ja ruumi ümberkalibreeriva efekti, mis lisab keskkonnale nii heliliselt kui materiaalselt tajutavat tihedust. Veepärilite valangu all viib Rosenberg läbi ulatusliku metamorfoosi: ta neelab ja sülitab välja läbipaistvaid pärleid; tema hääl muutub järjest valjemaks ja grotesksemaks. Ta kisub jõuliselt tükkideks põrandale laotatud paberikihti, mattudes pärilite ja märgade paberiräbalate alla. Aegamisi paljastub nende kihtide alt põranda alla peidetud suur plakat, millel on kujutatud kolme väikest koerakutsikat. Selle ootamatu, peaaegu absurdsest hellapoolse motiivi ilmumise järel järgneb Rosenbergi reaktsioon järjest

valjenevate ja grotesksemate searöögatustega, mis täidavad lavaruumi ja murendavad piiri performerini ning ümbritseva keskkonna vahel.

Pärast põranda alt avanenud kutsikaplakati ilmumist muutub Rosenbergi hääl võimendatuks. Selle kaudu aktiveerub helimotiiv, mille kõlapilt viitab *trap*-muusikale – aeglasele, ent jõulisele rütmile, madalatele sagedustele ja pulseerivale struktuurile. Rosenberg tõuseb püstiasendisse ning tema liikumine muutub aktiivseks ja rütmipõhiseks. Hääl muutub rütmilisemaks ja selgemalt artikuleerituks; kuuldavale ilmuvad fraasid ja helijooned, mis meenutavad räpitemeksti struktuuri. Ta haarab kalavõrgu ja pingutab selle tugevasti, muutes selle kuju sellisel määral, et publik kogeb lavalae kujundlikku nihkumist. Parukas on kadunud ning tema liikumises ja kohalolus on midagi, mis meenutab räppari lavakuvandit. Muusika katkeb järsult. Alles jääb Rosenbergi hääl – kord võimendatud, kord naturaalne –, mis hakkab järk-järgult hääbuma. Hääl muutub katkendlikuks, harveneb ning kaob peaaegu märkamatuks. Samal ajal libiseb Rosenberg ruumist välja, surudes end läbi paberist seinas asuva kitsa, inimsuuruse avause.

Rosenbergi lahkudes jääb publik lavaruumi üksi. Paberist seinavast, kuhu ta kadus, hakkab aeglaselt läbi paberikihtide suruma end nähtavale intensiivne lillakas-roosa värvimassiiv. See liigub vaevumärgatavalt, justkui avaldades survet seestpoolt väljapoole. Ilmub uus heliline kiht – varasema rütmilise ja agressiivse tausta asemel kõlab nüüd pehme, harmooniline muusikaline tekstuur. Polüfoonilised süntesaatorid loovad õhulise ja pideva helivälja, mis keskendub pigem ruumi täitmisele kui juhtimisele. Värv ja heli koosmõju loob nihke, mis on ühtaegu delikaatne ja kummastav. Muinasjutuline ja visuaalselt kaunis stseeni esimene faas mõjub üllatava esteetilise pakkumisena, arvestades senist dramaturgilist ülesehitust.

Muusika järkjärgulise hääbumise taustal ilmuvad paberisse lõigatud pilust plastmassist butafoorsed vormid, mis meenutavad piklikke sõrmi või sõrmede pikendusi. Need liiguvad aeglaselt, justkui otsides takti või kontakti. Pilu kaudu pressib end ruumi uus kuju – Rosenbergi järjekordne kehastus. Tema välimus on muutunud: peas on uus parukas, hoiak on rahulik, kuid kergelt distantseeritud. Ta liigub aeglaselt läbi ruumi, plastmassist käed libisemas vastu publiku kohal rippuvat kalavõrku, tekitades kuuldavat hõõrdumist. Lõpuks istub ta lavaruumi teises otsas asuvale poodiumile, publiku sekka. Situatsioon joonistub selgelt välja – asetus on konkreetne ja valgus fikseerib selle ruumis.

Selle liikumise ja valguslahenduse koosmõjul kujuneb ruumis selgelt eristuv uus teatraalne olukord. Ta astub aktiivsesse kontakti publikuga – otsib pilkkontakti, pöördub vaatajate poole füüsiliselt, puudutab hellalt mõne pead ning palub üleolevalt ühel neist avada talle Red Bulli purgi. See pealtnäha intiimne ja isegi humoorikas žest muutub kiiresti performatiivseks nihkeks, kui Rosenberg pöördub kogu publiku poole ja kutsub neid ühiselt üles tõusma ja talle sünnipäevalaulu laulma. Hetke hiljem katkestab ta selle kollektiivse stseeni jõhkra käsuga: „Jääge vait!”

Publik võtab taas istet ning fookus suundub tagasi poodiumile, kus Rosenberg tõmbab särgi üles, paljastab ülakeha ja lööb end peopesadega korduvate, intensiivsete liigutustega vastu kõhtu. Samaaegselt löökidega aktiveerub helimotiiv – kiire ja kõrge intensiivsusega *happy hardcore* muusikapala –, mille tempo ja energialaeng süvendavad stseeni radikaalset pinget. Heli ja keha satuvad ühisesse hüsteerilisse režiimi. Tipphetkel libiseb Rosenberg poodiumi alla ning haarab sealt suurest plekist ämbrist kunstverega kaetud butafoorsed soolikad. Ta mähib need jõuliselt enda keha ümber, pannes kehtima groteskse, peaaegu koomilis-groteskse kehamängu. Fookus nihkub poodiumilt lavakeskmesse, kus soolikatega performatiivne eneseinteraktsioon jätkub, samal ajal kui *happy hardcore* muusika voolab täisvõimsusel, rõhutades füüsilise ja helilise piiri täielikku lagunemist.

Intensiivse muusika vaibumise ja Rosenbergi rütmilise liikumise lõppemise järel valitseb lavaruumis täielik vaikus ning algab lavaruumi valgusrežiimi järkjärguline muutus. See pimendumine laotub ruumi aeglaselt, justkui voolates üle vaatajate, andes Rosenbergile võimaluse siseneda uude, pehmema kvaliteediga suhtlusvormi. Poolpimeduses muutub performer kohalolu intiimseks ja siiralt empaatiliseks – ta jääb lavaruumi ning astub vaikselt inimeste vahele ja loob publiku liikmetega individuaalseid kontakte. Ta kutsub üksikuid vaatajaid enda juurde, suunab neid füüsiliselt uude kohta ruumis, asetab inimesed vastamisi, juhib nende kehad kontakti – laseb neil üksteisel käest hoida, moodustada vaikseid, tajulisi kujundeid, justkui ühineks ruum delikaatseks ja improvisatsiooniliseks seltskonnatantsuks. Kõik toimub vaikselt, vaevukuuldavalt – nagu läbi ruumi hiilides.

Seda afektiivselt laetud ruumilist koosolemist hakkab saatma keldrist kostuv aeglane ja moonutatud siinusheli, mille tõus ja langus meenutavad distantsilt sõjaaegseid õhuhäireid – rahutuks muudetud turvamehhanisme, mis imbuvad vaiksesse lavakeskkonda pealetükkimatult, ent tunnetuslikult tugevalt. Kui kogu lava lõpuks täielikku pimedusse

vajub, paljastub lavaruumi arhitektuur uuel viisil: paberseintele ilmuvad luminofoorsete värvidega joonistatud kujundid, mis seni olid nähtamatud. Nüüd, musta valguse mõjul, tekivad seinale justkui märgid, jooned ja kujundid, mis hakkavad helilise keskkonnaga dialoogi pidama.

Siinushelid moonduvad – nende asemele tekivad tihedad ja madalad podinad, mille rütmilisus ja massiivsus toovad ruumi sürreaalse alatooni. Selles pimeduses, mil heli muutub tajutavast nähtusest füüsilise vibratsioonina tunnetatavaks kogemuseks, tekib stseen, mis meenutab oma koondatud inimmassiga improviseeritud pommivarjendit – paradoksaalset koosolemist, mida ühendab kehaline ja kuuldeline ärevus. Selline lavastuslik olukord nihutab heli rolli veelgi kaugemale klassikalisest toetavast kujundist – heliline tasand muutub siin keskkonnaks ise, atmosfääriks, mis korraga viib, hoiab ja häirib. Rosenbergi empaatilise kohalolu ja helilise ärevuse vahele tekib pinge, mis jääb lõpuni lahtiseks: kas publik kogeb kontakti või mobilisatsiooni, turvalisust või kriisi – või neid kõiki korraga.

Kui heli vaibub ja inimeste moodustatud kujundid tasapisi ruumi hajuvad, siseneb lavastusse täiesti uus valgusrežiim – esmakordselt süttivad töövalgustid, mille praktilisus ja toorus on vastandlik seni kehtinud lavamaailma poetilisele udususele. Need valgusallikad toovad ruumi nähtavale ja murendavad lõplikult selle illusiooni. Töövalguse vilkuv, tehniline pulseerimine kõrvetab läbi kogu laval varem valitsenud atmosfäärilisest maagilisusest, avades publiku ette midagi, mida nad ei olnud seni päriselt näinud – lavaruumi tegeliku, halastamatu kehalisuse.

Põrand, seinad ja lagi – kõik, mis seni oli ähmases niiskuses või pimeduses varjul – paljastuvad nüüd määrdunu, rebenenu ja lagunevana. Lava on kulunud, läbimärg, määratud – paberikihtide niiskus on tumestanud pinna; soolikataolised butafoorsed elemendid lebavad lõmastatud Red Bulli purgi kõrval lõdvalt laiaili vajununa, punane vedelik on moodustanud kaootilisi loike. Kõik näib väsinud ja katkine – justkui pärast sündmust, mida enam keegi ei halda. Nii avaldub lõpuks ka lavastuse butafoorne loomus – see, mille taha seni oli võimalik uskuda, kujutleda, projitseerida. Nüüd on see, mis pidi tähistama, saanud lihtsalt asjaks. Märg paber on lihtsalt märg paber, mitte nahk või ruum. Kalavõrk on lihtsalt madal võrk, mitte meeleline lae-ulm. Ruumi tabab postillusoorne tardumus.

Selles uues valguses – karmis, tehnilises, peaaegu hoolimatus helenduses – asetub Rosenberg nüüd täiesti teistsugusesse positsiooni. Transformeeruva olendi ja hüperaktiivse kehastuse

asemel on ta nüüd liikumatu keha. Ta lamab lavaruumi teises osas selili, jalad toetatud üles poodiumile, keha väsinud, kuid mitte passiivne. Tema asend mõjub loiuase asemel pigem avatult ja aktsepteerivalt – justkui oleks ta nüüd jõudnud selle maailma lõppu, mida ta kogu etenduse vältel lõhkus, painutas ja testis. Ja nüüd – kui kõik on paljastatud – võib ta end lihtsalt sinna jätta.

See hetk pakub vastuse asemel peegelduse. Kui lavastuse eelnevates faasides oli heli aktiivne destabiliseerija, siis nüüd on valgus see, mis võtab üle – puhastava, ent ebamugava objektiivsusega. Lavastus lõpeb läbivalgustatuse tundega. Rosenberg, selili lamades, kasutab lavastuse alguses kõlanud lausefragmente, mis nüüd kõlavad selgesti ja arusaadavalt, kuid siiski semantiliselt küsitavalt. Ta annab publikule teada, et etendus on läbi ning et lahkudes võivad nad temast üle astudes teda puudutada – kuid ei pea seda tegema. Kõlaritest kostub Rosenbergi isiklikust heliarhiivist melanhoolne *a cappella* versioon George Michaeli loost „Careless Whisper”. Publik lahkub pikemate vahedega lavaruumist, astub üle Rosenbergi ja lahkub.

Lisa 2. Autoetnograafiline kirjeldus: „väljaspool”, „hüperreaalsus” ja „seespool”

„väljaspool”. Lavastuse „traps” prooviperioodil tegime kohvi- ja sigaretipause Kanuti Gildi Saali teatrimaja ees. Üks neist hetkedest kangastus tugevalt: päike paistis, tänav oli täis turiste ja kohalikke ning nende tekitatud liikumise ja verbaalse kommunikatsiooni hääl oli valjem, kui olin mäletanud selles samas lokatsioonis peale viirusest tingitud isolatsiooni lõppu. Eemal oli grupp inimesi ringikujulises asetuses valjult, kirglikult ja kohati agressiivselt argumenteerimas, samal ajal rebis üks vanem pensionär vihaselt maha sõjavastaseid plakateid saatkonna ees olevalt piirdeaialt ja üks keskealine paar asetask oma väikest last sõjas hukkunute piltide ette, tehes fotosid ja andes puhtakujulisi käsklusi nagu „Seisa paigal! Ole kurb! Ja nüüd üks õnnelik!” Kui olin oma pausi lõpetanud, astusin tagasi teatrimajja, raske uks sulgus pauguga minu selja taga. Ma nimetaksin teatriruumist väljaspool asuvat territooriumi transgressiivseks sõjaväljaks, nii sealsete sotsiaalpoliitiliste põhjuste tõttu kui ka osutusena inimese võimele muuta protest atraktsiooniks. Sõjavastaste plakatite kirjusus muutus ühtseks fooniks ja selle ees liikuv inimvoog ja individuaalsed hetkelised pausid, mis olid täidetud selfidega, tekitasid tunde, et tegemist on mingi tundmatu löbustuspargi sissepääsuga. Kirjeldatud olukord oma vasturääkivate aspektidega oli hoomamatu, kõik oli purunenud vigade varemteks. Sellel hetkel ei olnud see moraalne hädahüüd või avaldus helikunstniku seisukohast, kellel on raskusi tööle naasmisega. Kuidas vältida välise sfääri mõju sisemistes otsustusprotsessides? Selle asemel, et püüda ignoreerida seda reaalsust, mille tunnistajaks ma olin, leidsin ainsa võimaluse lasta end sellest läbi imbuda. Isegi kui see tähendas, et selle tulemusena oli „kaine” mõistus rikutud: kõrvad on ebaadekvaatsed; on ainult väljas kuuldud helide järelmõju, mis väljendub pidevas õrnas vilinas ja madalas kohinas, mis muudab meeled tuimaks, ja ukse kinni vajumise vali pauk, mis lööb kehasse nagu mingi viga närvisüsteemis.

„hüperreaalsus”. Ja samal ajal, kui kõndisin läbi peasaali ooteruumi, suundudes lavastuse tööruumi Pühavaimu saali, eelnevast kogemusest jätkuvalt hämmeldunud ja tardunud, mõistsin, et mu peas ringleb terve päeva videomaterjal, mida olin samal hommikul interneti avarustes näinud. Video tundmatust sõdurist, kes peitis end avatud lahinguväljal kaevikusse. Kaader oli filmitud droonilt, mis navigeeris linnulennul sõduri pea kohal. Droonist vallandati ühtäkki lõhkekeha, mis langes sõduri peale. Kuid kui see langes, juhtus midagi ootamatut: drooni kaamera hakkas sõdurit suurendama, kaamera nurk ja kiirus edastasid visuaalset infot lõhkekeha vaatepunktist. Sõdur kuulis ja hetk hiljem pead taeva poole suunates nägi langevat

lõhkekeha ja kaamera suurendusest võis näha tema silmi, ekraanil oli piksliteks moondunud tardunud pilk.

„seespool”. Ja siis sisenesin ruumi, kus toimusid lavastuse „traps” proovid ja etendused. Märja paberiga kaetud ruumi, mille põrand on ohtlikult libe, õhk on suitsust ja õhus hõljuvast veest raske, ning niipea kui kuhugi astuda, pritsib su jalge all midagi märga, sinu ninasõõrmetesse tungib hallituse lõhn ja madal võrk, mis ripub hämaras valguses su pea kohal, paneb sind füüsiliselt pead õlgade vahele pigistama. Ümberringi lendavad laisad ogakärblased, kes on spetsiaalselt laenatud Tartu Ülikooli entomoloogia laborist. Paremas nurgas on näha halli plekkämbrit, mis lebab ümberlukatuna poodiumi all. Sellest välja voolanud punane vedelik on moodustanud loigu; selle kõrval lookleb soolestikku imiteeriv rekvisiit, justkui madu, kes teeb endale teed läbi kleepuva ja limase pinnase — ühtaegu hirmunud ja agressiivne. Tekivad esmased lokatiivsed assotsiatsioonid, et külastajana võid olla sügaval maa all auravas kanalisatsioonitorus või omaenda ööpäevaringselt töötavas soolestikus. Ja kõige selle keskel seisab teose autor ja esitaja Rosenberg. Ta kannab leegitsev-oranži parukat, nägu kaetud ebaühtlase meigiga, silmad veidi risti, mõned tundmatud sõnad ja häälightsused kergelt liikuvatelt huultelt rohkem loetavad kui tegelikult kuuldavad, keha kaetud linase kangaga ja siniseks värvitud jalad nahksandaalides. Triksterlike atribuutidega tegelane, kes kannab visuaalseid ja olemuslikke motiive ajaloolistest ja kultuurilistest sümbolitest: Vana-Kreeka, keskaeg, jokker, kloun, paruni poeg, kuningas, anime, animism, Kurt Cobain ja võib-olla isegi Kiir Arvo Kruusemendi „Kevadest”.

Lisa 3. Tiziani maali „Europe röövimine” ekfraatiline kirjeldus



Tiziano Vecellio maal „Ratto di Europa” (1562). Foto: Isabella Stewart Gardneri muuseumi koduleht

Te näete horisontaalset, peaaegu ruudukujulist massiivset õlimaali lõuendil, umbes 1,8 meetrit lai ja 2 meetrit kõrge. Kunstnik kujutab stseeni Ovidiuse „Metamorfoosidest”, kus Jupiter, jumalate kuningas, on Europesse kiindunud, muudab end härjaks ja röövib naise. See maal jäädvustab hetke, mil Europe ronib meres härja selga, kaugel on rannik ja mäed.

Paremal, alumises kvadrantis, mis võtab suurema osa stseenist, on heledapäine Europe, peaaegu horisontaalselt pulli seljas. Europe on rietatud voolavasse valgesse kleiti, millest on näha üks rind ja mõlemad jalad. Ta on kujutatud vaatamas üle parema õla tagasi. Tema vasak käsi hoiab härja sarvest, samal ajal kui tema parem käsi on tõstetud tema pea kohale, haarates kinni pikast punasest riidetükist, mis lendleb tema kohal. Valge härg vaatab meie poole ja kannab sarvede vahel lillepärga.

Pulli ja Europe vahel on tumeoranž kangas, mis langeb alla keerlevasse, rohelistesse vette. Esiplaanil, Europe ja pulli all, on meres okastega kaetud kala. Vasakul, kala lähedal, vaatab Europe ja pulli poole heledapäine tiivadega amor, teise kala peal. Tema kohal lendavad sügavsinises taevas kaks tiivulist amorit. Ühel neist, kes on meile seljaga, on paremas käes nooled ja vasakus vibu. Teisel amoril on ainult vibu.

Eemal, vasakul kaldal, tumeda kaljuraunu taustal, tormavad mere poole kolm riidetatud figuuri. Kauguses on näha selge sinine mäeahelik ja taevas, millest paremal pool, Europa ja pulli kohal, on tumedad pilved.

Lisa 4. *Trompe-l'œil* kirjeldus



Foto: Erakogu

Foiniikia printsessi Europa posttraumaatiline stress ja kõrvulukustav nostalgia on raamitud *trompe-l'œil*'i optiliselt illusoorse maailmavaatega. Fookuse keskpunktiks on purskkaevu nire keset avamerd, mis moodustab performatiivse, kahest ristuvast teljest koordinaattasandi. Raiudes end läbi misantseenide tormi ning põigeldes Zeusi piksenoolte eest, kavatseme kuldlõikes, peavalu kiuste, jõuda koju, sinna, kus mäed on kõrged ja vohab vegetatsioon.

Lisa 5. Skeemide avaldumine kujuteldavas muuseumisituatsioonis

„Sa oled muuseumis ja vaatled skulptuuri”.

Kui rakendada muuseumi, skulptuuri ja vaatleja olukorrale korraga nii tunnetusteoreetilist, kognitiivset kui ka ontoloogilist vaadet, avaneb see kogemus järk-järgult kujuneva tähendusväljana. Kõigepealt on kohal meeleline materjal: skulptuuri pind, raskusmulje, materjali tihedus, valguse peegeldus või neeldumine, kuju kontuurid, ruumi suunad ja vaataja enda liikumine. Need annavad mitmekesise aistingulise välja, mis vajab sidumist, et sellest saaks ühtne kogemus. Tunnetusteoreetiliselt kujuneb skulptuur objektina siis, kui vaatleja seob selle mitmekesisuse ühtsuseks: kuju koondub üheks ja samaks kehaks, valguse muutumine hakkab kuuluma sama vormi nähtavaks saamise juurde ning ruumis liikumine võimaldab tajuda tervikut.

Selles kogemuses toimivad ka kategoorilised suhted. Substantsi tasandil kogetakse skulptuuri püsivana, mis jääb samaks ka siis, kui valgus muutub, vaatleja liigub või nähtav külg vahetub. Kvaliteedi tasandil ilmneb materjali kohalolu sileduse, kareduse, läike, tumeduse või heleduse astmetes. Kvantiteedi tasandil organiseerub vorm ulatuse, mahu, proportsiooni ja osade suhte kaudu tervikuks. Relatsiooni tasandil kujunevad seosed, mis korrastavad kogemust: ettepoole sirutuv vormiosa suunab pilku ja liikumist, varju langemine toob mõne detaili esile, vaataja asendi muutus avab uue nähtavuskorra. Põhjuslikkus tähendab siin nii füüsilist seost kui ka tajulist järgnevust: vaataja samm muudab vaatenurka, valguse suund teeb vormiloogika loetavaks ja pilgu peatumine ühel detailil koondab ümber selle kogu teose.

Ajalisus on selles olukorras keskne, sest skulptuur kujuneb kogemuses järjestikuste vaatamishetkede kaudu. Vaatleja liigub ümber teose ning seob eesvaate, külgvaate, detaili, tagumise külje, läheduse ja kauguse üheks kogemuslikuks tervikuks. Poos võib mõjuda peatatud hetkena, kuid just see paigalseis kannab endas eelnenud liikumise jälge ja võimaliku jätku suunda. Nii tekib skulptuuri ajaline tähendus: tardunud vorm sisaldab pinget, mis laseb aimata – enne ja pärast. Muuseumiruum lisab sellele oma kestuse sammude heli, saali vaikuse, valguse vaheldumise ja teiste kehade liikumise kaudu. Objektikogemus sünnib seega ajas.

Skulptuur tuleb kogemuses esile kindlal nähtavusviisil, mille määravad tema materjal, vorm, valgussuhted, ruum ja vaataja kohalolu. Materjal annab teosele selle erilise kohalolu viisi; kuju määrab, kuidas ta end ruumis hoiab; valgus laseb tal kord esile tõusta, kord tagasi

tõmbuda; ruum annab avaruse, milles see ilmumine aset leiab. Vaatleja kuulub sellesse avanemisse oma pilgu, asendi ja liikumisega, sest just nende kaudu saab teos nähtavaks sellisel viisil, nagu ta parasjagu avaneb.

Samas avaneb muuseumisituatsioonis ka kognitiivne tasand, kus vaatleja ruumiline orientatsioon ja liikumine aitavad kogemust korrastada. Skulptuuri tajumisel aktiveeruvad kujutisskeemid, mille kaudu vorm, raskus, tasakaal ja suund saavad tajuliselt loetavaks. Vertikaalsuse skeem seob siin püstisuse, tõusu, languse, kalde ja keha asendi üheks korrastavaks struktuuriks, mille najal vaatleja tajub, kuidas teos ruumis seisab, kuhu ta suundub ja millist pinget ta kannab. Nii hakkavad skulptuuri ruumilised omadused kandma ka abstraktsemaid tähendusi, näiteks stabiilsust, tasakaalutust, pingestatust, tõusu või langust.

Muuseumisituatsioonis kohtuvad seega materjali kohalolu, vormi ülesehitus, ajaline kujunemine, ruumiline avanemine ja mõisteline haaratavus. Skulptuuri kogemine hõlmab mitme struktuuri koostoimet, mille kaudu üksikteos saab korraga tajutavaks, mõistetavaks ja kohalolevaks. Selles mõttes on muuseumis seisev vaatleja osaline protsessis, mille käigus skulptuur saab kogemuses objektiks ja ühtlasi ilmnevaks olevaks (*das Seiende*).