

TARTU ÜLIKOOL  
HUMANITAARTEADUSTE JA KUNSTIDE VALDKOND  
KULTUURITEADUSTE INSTITUUT  
KIRJANDUSE JA TEATRITADUSE OSAKOND

Saara Jaanisk

**MUUSIKALINE KUJUNDUS EESTI DRAAMATEATRI LAVASTUSES  
“VEND ANTIGONE, EMA OIIPUS”**

Bakalaureusetöö

Juhendaja: Riina Oruaas, MA

Tartu 2025

## Autorideklaratsioon

Olen bakalaureusetöö kirjutanud iseseisvalt. Kõigile töös kasutatud teiste autorite töödele, põhimõtteliste seisukohtadele ning muudest allikaist pärinevatele andmetele on viidatud.

Autor: Saara Jaanisk 29.05.2025

## Annotatsioon

Bakalaureusetöö analüüsib lavastust “Vend Antigone, ema Oidipus” (2023, Eesti Draamateater). Töö eesmärk on analüüsida lavastuse muusikalist kujundust: millised on selle funktsioonid, kuidas on muusikalisi vahendeid kasutatud ning kuidas on muusikaga loodud traagikat. Töö empiirilises analüüsis selgus, et muusikalise kujunduse peamised funktsioonid on emotsionaalne stiimul, raamimine ning atmosfääri loomine. Kasutusel on nii harfi- kui ka vokaalmuusika ning viisid ja sõnad erinevatest kultuuridest.

Märksõnad: Mati Unt, Tiit Ojasoo, muusikaline kujundus, tragöödia, regilaul

# SISUKORD

SISUKORD.....	4
SISSEJUHATUS.....	5
1. TEOORIA.....	7
1.1. Muusikalise kujunduse funktsioonid lavastuses.....	7
1.2. “Vend Antigone, ema Oidipus” poeetika.....	11
1.3. Muusikalised vahendid.....	14
2. EMPIIRILINE ANALÜÜS.....	18
2.1. Meetod.....	18
2.2. Lavastusest üldiselt.....	18
2.3. I vaatus: “Bakhandid”.....	22
2.4. II vaatus: “Kuningas Oidipus”.....	27
2.5. III vaatus: “Vennad ja õed”.....	31
2.6. Järeldused.....	37
KOKKUVÕTE.....	39
KASUTATUD ALLIKAD.....	41
SUMMARY.....	43

# SISSEJUHATUS

Siinses bakalaureusetöös on tähelepanu all lavastus “Vend Antigone, ema Oidipus”, mis esietendus 2023. aastal Eesti Draamateatris, lavastajaks Tiit Ojasoo. Näidendi autor on Mati Unt. Tekstina ilmus näidend “Vend Antigone, ema Oidipus” Loomingu Raamatukogus 2006. aastal.

Lavastus “Vend Antigone, ema Oidipus” on eesti teatriloos olulise tähtsusega mitmel moel. Mati Unt lavastas “Vend Antigone, ema Oidipuse” 2003. aastal Vanemuise teatris. Viimastel aastatel on lavastatud mitu antiik-teemalist lavastust: Eesti Draamateatri “Vend Antigone, ema Oidipus” (2023), Teater Vanemuise “Antigone” (2024), Tartu Ülikooli Viljandi kultuuriakadeemia “Bakhandid” (2024) ning VAT Teatri “Oidipus. Antigone” (2021). Lavastus “Vend Antigone, ema Oidipus” on nende seas märkimisväärne, sest Unt on kirjutanud originaalnäidendi rohkem kui kuue antiikteose ainetel. Draamateatri lavastuse muusikaline kujundus on auhinnatud ka teatrimaastikul. Nimelt võitis Anne Tärnpu muusikalise kujunduse ja originaalmuusika auhinna laulude valiku ning lavalise teostuse eest (Laureaadid 2024).

Lavastajate huvi Vana-Kreeka ainese vastu võib põhjendada teoste avatusega erinevatele interpreteeringutele (Päll 2006: 155). Tihti on nii, et lavastustes on antiikset ainet tõlgendatud tänapäeva kontekstist lähtuvalt, käsitledes antiikaja kaudu kaasaega puudutavaid teemasid. Tragöödiates on inimese hingelistele tunnetele omane ürgsus ja muutumatus. Lavastaja Ojasoo ütleb, et tragöödiad ei lihtsusta inimest, vaid näitavad teda hämarana (Delta 2023).

Lõputöö eesmärk on analüüsida lavastuse “Vend Antigone, ema Oidipus” muusikalist kujundust, sest see on rikkalik ning selle esitamisiisid mitmesugused. Muusikalisi kujundajaid on lavastusel kolm: Tiit Ojasoo, Anne Tärnpu ja Lisanne Rull. Lavastuses kõlava muusika taust pärineb eri kultuuridest ning on oskuslikult seatud kokku ühte lavastusse. Lõputööl on kolm uurimisküsimust.

- 1) **Millised on muusikalise kujunduse funktsioonid lavastuses “Vend Antigone, ema Oidipus”?** Muusikaline kujundus täidab lavastuses erinevaid funktsioone.

Küsimusega on võimalik analüüsida, milliseid funktsioone täidab muusika lavastuses “Vend Antigone”.

- 2) **Kuidas on muusikalisi vahendeid kasutades loodud lavastuse heli- ja muusikaline kujundus?** Lavastusse on põimitud erinevad muusikalised vahendid. Analüüsitakse järgmisi vahendeid: instrumentaal- ehk harfimuusika, eripalgelised laulusõnad, erinevatest muusikalistest kultuuridest pärit meloodiad ning näitleja häälekasutusest ja performatiivsusest tulenev eripära. Küsimus võimaldab analüüsida muusikalisi hetki neist vahenditest lähtuvalt.
- 3) **Milline on muusika osa traagika loomisel?** Näidend ja lavastus põhinevad antiiktragöödiatel. Siiski ei ole neis jäädud antiiktragöödia žanrimalli, vaid leidub ka postmodernistlikke elemente. Traagikat luuakse ka teiste lavastuslike vahenditega, kuid selles töös analüüsitakse, kuidas on muusikaline kujundus seotud traagika loomisega.

Töö koosneb kahest osast. Esimeses osas antakse ülevaade lavastuse muusikalise kujunduse funktsioonidest, lavastuse “Vend Antigone, ema Oidipus” poetikast ning lavastuse muusikalistest vahenditest. Töö teine osa on lavastuse muusikalise kujunduse empiiriline analüüs. Peatükk algab meetodi kirjeldamisega, millele järgneb osa, kus kirjutatakse lavastusest üldiselt. Analüüsipeatüki põhiosa on jaotatud kolme alapeatükki vaatuste alusel. Peatüki lõpus esitatakse analüüsi järeldused.

Muusikalise kujunduse funktsioonide kirjutamisel kasutatakse allikatena Riina Roose ja Ross Browni helikujunduse käsitlusi. Näidendi stiili ja traagikat avatakse Luule Epneri ja Anne Lille teoste toel. Instrumentaal- ja vokaalmuusikat tutvustatakse erinevaid veebiallikaid kasutades. Analüüsipeatükis toetutakse kogumikule “Teatrielu 2023”, milles on Luule Epneri põhjalik käsitus lavastusest “Vend Antigone, ema Oidipus”. Samuti valiti see lavastus 2023. aastal Eesti Teatriuurijate ja -kriitikute Ühenduse vestlusringi teemaks. Vestlusringis arutleti lavastuse loomisprotsessi üle.

Edaspidi on “Vend Antigone, ema Oidipus” lühendatud sõnapaariga “Vend Antigone”.

# 1. TEOORIA

Selle peatüki eesmärk on kirjutada lahti lavastuse “Vend Antigone, ema Oidipus” muusikalise kujunduse tagamaad, et seejärel nende toel lavastuse muusikalist kujundust analüüsida. Esimeses alapeatükis uuritakse sõnalavastuse muusikalise kujunduse funktsioone. Teises on kirjutatakse lavastuse “Vend Antigone” poetikast. Kolmas alapeatükk avab lavastuse “Vend Antigone” muusikaliste vahendite tausta.

## 1.1. Muusikalise kujunduse funktsioonid lavastuses

Selle peatüki eesmärk on käsitleda sõnalavastuste muusikalist kujundust ning selle funktsioone lavastuslikus tervikus. Muusikalist kujundust on vaadeldud kahest allikast lähtuvalt: Ross Browni “Sound: A Reader in Theatre Practice” (2010) ja Riina Roose magistritöö “Helikujundus sõnalavastuses” (2000). Mõlemad kasutavad mõistet helikujundus, liigitades sinna alla nii mittemeloodilise helikujunduse kui ka muusikalise kujunduse. Brown räägib helidest meie ümber ehk helide keskkonnast, Roose kirjutab helidest täpsemalt lavastuslikus kontekstis.

Muusika on heli, kuid mitte kõiki helisid ei saa nimetada muusikaks. Muusika on eraldiseisev kunstiliik, samas kui helid on rohkem seotud vahetu keskkonnaga. Lähtudes lavastusest “Vend Antigone”, kus on esiplaanil muusika elav esitus, on töö kirjutatud muusikalise kujunduse aspektist. Kui analüüsipeatükis on kirjas muusikaline kujundus, on selle all mõeldud kogu lavastuse helimaastikku. Teooriapeatükis on siiski kasutusel viidatavate autorite enda sõnastus.

Ross Brown toetub klassikalisele *theatrum mundi* analoogiale, kus kogu maailm on lava ning inimesed esinejateks kõrgelt vaatavatele jumalatele. Brown toob välja, et kui kreeka keeles *theatron* on küll vaatamise koht, siis ladina keeles mõistetakse seda kui kuulamise kohta, *auditorium*’it. Publik on korruga osa kahest maailmast – nad vaatavad ja kuulavad laval lahti rulluvat maailma, suhestudes laval toimuvaga isiklikul tasandil, nende enda kehas. Paljude kultuuride traditsioonis on just muusika ja muusikaline eneseväljendus see, mis ühendab inimese sisemaailma välismaailmaga. (Brown 2010: 5-6) Taoline toimub ka

eesti pärimusmuusikas ja regilaulus, kus ühendatakse kosmiline sfäär inimese siseeluga. Lavastuse “Vend Antigone” on nii vaatamisele kui ka kuulamisele orienteeritud lavastus, mis rajaneb vaheldusrikkal muusikalisel valikul, käsitledes nii inimese hingeelu kui ka ühiskonnaprobleeme laulude kaudu.

Lavateose heli- ja muusikaline kujundus ei ole lavastusest eraldiseisev kunstiline üksus nagu kontsert või muusikaalbum. Lavastuses kõlanud muusikalised ja mittemuusikalised helid on dramaturgiliselt kokku seatud nii, et need kõlavad kindlas järjekorras ning seoses teiste lavastuse elementidega nagu näitlejad, sõnad ja lavakujundus. (Thomas 2001, viidatud Brown 2010: 45-46 kaudu) Teatrimaailmas on ka täiesti ilma muusikalise kujunduseta lavastusi. Siiski võib muusikaline kujundus lavastusse palju juurde anda.

Heli- ja muusikalisel kujundusel on lavastuses mitmeid ülesandeid ja rolle. Ross Brown on teistele autoritele tuginedes kirja pannud viisid, kuidas heli lavastuses kasutatakse:

- kehtestamine (aeg, koht, päev/öö, ilm);
- atmosfääri esilekutsumine või loomine;
- stseenide ühendaja ja ühenduslüli
- emotsionaalne stiimul
- füüsiliste toimingute jäljendamine või taasesitamine (kella tiksumine, lapse nutt, automootori müra). (Collison 1976, viidatud Brown 2010: 36-37 kaudu)

Esimesed kolm saaks ümber sõnastada kui üldise dramaturgia ja atmosfääri loojad, samuti on viimane funktsioon markeriks kindlatele toimingutele. Emotsionaalne stiimul oleks teisisõnu emotsioonide edasi andmine ja äratamine muusika teel. Seletav sõnaraamat (EKSS 2009, stiimul) annab stiimulile vaste “saavutusele, tegevusele virgutav mõjur, ajend, tõukejõud”. Seega on muusikalise kujunduse eesmärk tekitada näitleja ja publiku vahele mingisugune emotsionaalne jõud, olgu selleks siis kaldumine rõõmutunde, õnnetunde, murelikkuse, meeleheite, nukruse, üksinduse, jälestuse, ärrituse, hämmastuse, raevu, meeleheite või õuduse poole (Põhiemotsioonid).

Lavastustes tekitatud helide ja muusika roll on traditsiooniliselt olnud sümboolne ning kandnud kindlaid tähendusi. Tuule, vihma ja müristamise helid olid märgiks, et miski on (kosmoses) valesi. (Collison 1976, viidatud Brown 2010: 36 kaudu) Järelikult on looduslike helide tekitamisel kindlad eesmärgid, need on justkui endeks, näiteks müristamisega seostub halb ja linnulauluga hea. Instrumentaalsetel helidel on sümboolne

jõud. Löökhelidega seostatakse loodusjõulist kaost (tormid, avameri) ja sõda; vaskpillid on seotud inimeste sekkumise ja inimtegevusega; keelpillid seostuvad idüllilise, vankumatuse või helge surmaga; aeglased rütmid leinaga. Instrumentaalne sümbolism ulatub välja Vana-Kreeka teatrisse. Aulos ehk flöödilaadne puhkpill esindas dionüüsilist toorust ja jämedust, samas keelpill lüüra esindas apollonlikku selgust ja korda. (Brown 2010: 58) Lavastuses “Vend Antigone” imiteerivad erinevad instrumendid (gong, tuulemasin) tormi ning tähtsaks keelpilliks on harf.

Meeleolumuusikat või atmosfääriheli halvustatakse sageli kriitiliselt, justkui oleks see etenduse suhtes kaunistav. Heli ja muusika loovad lavastusele atmosfääri ning on seega olulised, sest miski ei ela ilma atmosfäärita. Atmosfäär võib muuta publiku ettekujutust lavastusest; võib varjata, muuta või suurendada tähendust ja manipuleerida publiku emotsionaalse reaktsiooniga. (Brown 2010: 143) Seega on erinevad heli- ja muusikalise kujunduse funktsioonid seotud, tekitades korraga emotsionaalse stiimuli kui ka aegruumi tunnetuse.

Lavastuses “Vend Antigone” kõlab eranditult elav muusika. Kohapeal loodud helid ja muusika on viisiks, kuidas akustiline ruum põrkub kehale, tekitades erilise elavuse (*special liveness*) (Brown 2010: 148). Teatrietenduse kuulamisel tekib kehaline resonants, mida võib kogeda omamoodi meeleoluna. Empaatiline ja kehaline efekt suunavad seda, kuidas stseen või teatrihetk tunnetuslikult mõjub. Helid vibreerivad läbi keha, pannes kogeja füüsiliselt teatrietendust “tundma”. (Brown 2010: 135)

Teater on ajalis-ruumiline kunst. Publik kogeb ruumis müra, helisid ja muusikat. Need kolm on kultuuriliselt paigutatud omadussõnade abil: näiteks võib müra olla toores, helid argised ja muusika poeetiline. Müra tekitamise eesmärk on šokeerida, häirida; samas kui muusika on korra ja mõistusega esitatud. Helid on rohkem funktsionaalsed, nad on elulisemad, näiteks koera haukumise heli. Helil on kindel signaal, mis eristab selle ümbritsevast mürast. (Brown 2010: 208) Niisiis on erinevalt esitatud helid eri laadi, kuid kõik on eesmärgipärased.

Vahekokkuvõtteks – Brown jaotab heli- ja muusikalise kujunduse viide ossa, millest neli on seotud auditoorse atmosfääri loomisega ning üks on otseselt seotud muusikaga (emotsionaalne stiimul). Helidel, just looduslikel, on teatriajaloos olnud kindlad sümboolsed funktsioonid. Heli võib vibreerimisega mõjutada publikut füüsiliselt. Heli võib mürana häirida, olla signaal või muusikana eesmärgistatult poeetiline.

Sarnaselt Brownile kasutab Riina Roose heli- ja muusikalise kujunduse iseloomustamiseks terminit helikujundus. Roose (2000: 5) jaotab helikujunduse funktsioonid järgmiselt:

- raamimine
- rõhutamine
- vastandumine
- helikujundus kui peategelane
- helikujundus kui üks peamisi lavastuslikke komponente.

Raamiva funktsiooni puhul toob Roose (toetudes intervjuudele Merle Karusoo ja Ingo Normetiga) välja kaks varianti. Neist esimene on raamiv funktsioon eesriide tähenduses (andes mõista, et nii ei puutu see üldse etendusse). Teine aga sisemine raamimine, kus helikujundus ühildub lavastusega meeleolu poolest, sidudes stseene ja “sisenedes” lavastusse. Rõhutamise (ka võimendamise, atmosfääri loomise) funktsioon teenib lavastuses kohti, mis on olulised, nii stseenide enda kulminatsioonid kui ka kogu lavastuse kui terviku olulisi kohti. Roose toob näiteks, et valis stseeni rõhutamiseks kõige jõulisema variatsiooni sümfooniast. Rõhutada saab ka stseeni rahulikumaid kohti, mängides sümfoonia vaiksemaid ja õrnemaid variatsioone. Nende ülesandeks on lüüriliste või tormieelsete situatsioonide toetuseks olla. Vastandumist ehk kontraprintsiipi kirjeldab Roose kui stseeni konteksti sobimatut heli, tuues näiteks matusestseenis mängitava rokkmuusika. Helikujundus kui peategelane tuleb mängu neil juhtudel, kui helikujundus muutub iseseisvaks tegelaseks või hakkab etendust juhtima. Helikujundus kui üks peamisi lavastuse komponente funktsioonina käib nende lavastuste kohta, kus helikujundusel on lavastuses suurem roll kui tavaliselt. Sellistes lavastustes on palju elavat muusikat ja tantsu. Selline helikujunduse esiletoomine võib olla taotluslik, sihiga näidata heli tekkimist, sündi. (Roose 2000: 5-6)

Roose raamiv funktsioon sarnaneb Browni atmosfääriloome funktsiooniga, kujundades nii etenduse välist kui sisemist õhkkonda. Roose rõhutav funktsioon võimaldab välja selgitada olulised kohad lavastuse dünaamikas. Kontraprintsiip ei pruugi kasutusel olla kõigis lavastustes, kuid kui see siiski esineb, on sellel kindel eesmärk – muusikaga tahetakse millelegi vastandumist rõhutada.

## 1.2. “Vend Antigone, ema Oidipus” poeetika

Selles peatükis kirjutatakse Mati Undi näidendi poeetikast. Kirjutatakse Undi stiilist ja tragöödiakäsitlusest, sest Ojasoo lavastus on tekstitruu. Kirjutatakse ka sellest, mida on lavastusse lisanud Tiit Ojasoo ja Anne Tärnpu.

Mati Unt kirjutab näidendi “Vend Antigone, ema Oidipus” (2006) järgmiste antiikteoste põhjal: Euripidese “Bakhandid” ja “Foiniiklannad”, Sophoklese “Kuningas Oidipus”, “Oidipus Kolonosos” ja “Antigone”, Aischylose “Seitse Teeba vastu” ning Aristophanese “Konnad” (komöödia). Järgnev osa kirjeldab Undi eripärasid traagilisuse kujutamisel. Traagika on suurest kaotusest põhjustatud kurbloolus ning tragism (EKSS 2009, traagika). Undi stiilist on kirjutanud Luule Epner ja Anne Lill. On oluline kirja panna Undi näidendi omadused, et hiljem vaadelda, kuidas on lavastuses muusikat traagika vahendina kasutatud.

Epneri sõnul on Undi näidendis järgmised stiilivõtted: (1) polüstilistika, (2) võõrkeelsed (võtme)sõnad ja fraasid, (3) sõnade, fraaside ja motiivide kordumine eri tegelaste kõnes ning (4) intertekstuaalsus. Polüstilistika all on mõeldud, et Unt on muutnud antiikmeetrumid jambiliseks värsskõneks ja proosaks, kus kirjakeele kõrval esineb ka lihtrahvalikku (karjaste, valvuri) kõnepruuki. Samuti esineb antiikse sisuga tekstis tänapäevast leksikat (pesumasin, propaganda), mis loob Epneri sõnul tekstile kergemeelse värvingu. Võõrkeelsete sõnade alla kuuluvad Undi moonutused kreeka keelest, näiteks “kseenos” ja “kuraunion”. Fraaside kordumine eri tegelaste kõnes loob võimaluse näha nende vahel sarnasusi, samu fraase kordavad näiteks Pentheus ja Kreon, Oidipus ja Antigone, Dionysos ja Haimon. Epner nimetab neid sisekajadeks. Neljas stiilivõte on intertekstuaalsus. Katked luuletustest (arbujad), regivärsilistest ballaadidest (“Mehetapja Maie”, Hella Wuolijoki “Sõjalaul”) ning muudest tekstidest (Puškini “Pidu katku ajal”, Artaud’ “Teater ja katk”) moodustavad intertekstuaalse kajaruumi. (Epner 2006: 166-168) Epner toonitab Undi stiilis tonaalsuse vahetumist. Vahetuvad näiteks koomiline – traagiline, teatraalne – loomulik, rituaalne – psühholoogiline register, moodustades stilistilised rütmid. Kõiki iseloomustavad järsud registrivahetused ning kiired üleminekud. (Epner 2006: 199) Stiil ja registrid vahetuvad kiiresti ka Ojasoo lavastuse muusikalises kujunduses. Võõrkeele kasutamine toimub hoiatajana, et midagi olulist hakkab juhtuma: kuuldes võõrkeelt, peab publik olema korruga lummatud ja veidi hirmul (Epner 2006: 177). Võõrkeel seostub Dionysosega, kes esitab neid sõnu lauldes või retsiteerides.

Anne Lill avab Undi tragöödia eripärasid klassikalise filoloogi vaatepunktist. “Tragöödiaks” ei tihka Lill ega ka Unt teost siiski nimetada, vaid kirjutavad lihtsalt “näidend” (Lill 2012: 1763). Lill toob välja, et tragöödia kui žanr sünnib tänapäeva laval iseendale võõrana, jättes lõpuni läbi tunnetamata traagilise kannatuse. Vastuolu ilmneb selles, et tänapäeval tragöödia justkui viitab iseenda traagilisusele, mis käib vastu antiiktragöödia olemusele. (Lill 2008: 259) Seda, kuidas on traagilisust laval kujutatud (muusikalisest vaatepunktist), vaatleb käesoleva töö analüüsipeatükk.

Sarnaselt Epnerile tõstab Lill esile Undi teksti intertekstuaalsuse, tuues välja, et näidendil puudub antiiktragöödiata omane terviklikkus ja vormiühitus. Ta omandab traagilise tunnetuse hoopis luuletekstidele erinevate aegade rahvalaulust ja lüürikast, mis suhestuvad tema arvates hästi antiikse traagika kontekstidega. (Lill 2008: 260-261) Lavastusse on kaasatud väljavõtted moodsast ühiskonnast luule ja muusika näol. Antiikse sisu esitamine moodsas kontekstis võimaldab ühendada eri ajastuid ja paiku. Tragöödia kandub elavasse maailma postmodernistliku arsenaliga abil, millega Unt antiiktragöödiata läheneb. (Lill 2008: 265) Postmodernistliku loomu all peab Lill silmas piiride kadumist näiteks naise ja mehe, tegelikkuse ja illusiooni, tõe ja vale, elu ja surma, valitseja ja alluva vahel. Tegelasel transformeeruvad ja olukorrad korduvad, polüstilistika esineb peene ja madala väljenduslaadi näol. (Lill 2012: 1765) Samas räägib Epner, et lavastus just tugevdab oma kunstiliste strateegiatega tragöödia žanrimudelit (Epner 2024: 85). Seega võiks öelda, et lavastus “Vend Antigone” on tragöödiatel põhinev postmodernistlike joontega näidend. Lavastus seob rahvalaulud antiiktragöödiata, avades eesti (ja soomeugri) pärimuse tragöödiata ulatuvuse (Epner 2024: 91). “Vend Antigone” ei ole otseselt kaasajakriitiline poliitilise teatri lavastus. Siiski kohtub seal müüt meie ajastuga, seda tähendusmahukate kujundite kui ka pisidetallide kaudu. (Epner 2024: 99)

Ojasoo lavastuses on Undi algtekstile truuks jäädud, muudatused on vaid marginaalsed. Suurim erinevus Undi ja Ojasoo lavastuste (2003 ja 2023) vahel on muusikaline kujundus, mis ühtib vaid sõnade poolest – pea kõik meloodiad on neil erinevad. Ojasoo doktoriõpingute põhisisu – psühhoanalüütilised žestid – on kohal ka lavastuses “Vend Antigone”. Žestide ja pooside kaudu tekib emotsionaalne tasand, mis ühendab inimesi läbi aegade ja üle isiklike eripärade. Kui näitleja jäljendab pilte ja kujusid (skulptuure), võtab ta üle nii välise vormi kui ka afektiivse sisu. (Epner 2024: 96) Selles lavastuses on lähtunud konkreetsest skulptuurigrupist Bolognas – Niccolò dell’Arca “Nutulaul surnud Kristuse kohal” (Saro 2024: 69). Poosid väljendavad kannatavaid, nutvaid ja ahastavaid kehasid

lamava Jeesuse ümber. Fikseeritud seisangud ja tundmusžestid korduvad läbi terve lavastuse justkui refrään. Emotsionaalsed žestid mängitakse esteetiliselt ja energeetiliselt välja, saavutades sama tõstetuse mis Vana-Kreeka maskidel. (Epner 2024: 96-97) Seega lisab Ojasoo Undi tekstile omapoolseid muudatusi muusikalises kujunduses ning toob sisse psühhofüüsilised žestid.

Türnpu kirjeldab lavastust “Vend Antigone” kui inimese olemuse järele küsivat teost, kus uuritakse traagikat ning inimese asendit maailmas. Ta ütleb, et regilaul hakkab lavastuslikus kontekstis kandma teemat, sisenedes situatsioonidesse, mis on väljaspool regilaule. Kreeklaste ja läänemeresoomlaste ühistest impulssidest sõnab Türnpu: “Regilaulu ja antiikmaailma kokkupanek polnud mulle uus, nad on pärit samast ajast, kuigi regilaul on isegi vanem.” (Sibrits 2023) Selle kohta, kuidas antiikset lugu räägitakse, ütleb Türnpu, et minna tuleb päris ligidale, vaadata suurendusklaasiga: “Sa ei anna tõlgendust, vaid ütled, et vaadake korraks seda kannatust ja õudust. Olge tunnistajad. See on kreeka teatri mõte.” (Sibrits 2023) Lavastuses on kokku põimitud eesti pärimusele omane regilaul ning antiikne müüdilise sisu, Türnpu loob nende vahele ühise seose – ürgse inimloomuse. Samuti suunab ta vaatama teost kogu oma olemuses, koos piinade ja vaevaga.

Iga muusikaline kujundaja annab lavastusse oma panuse: Türnpu eesti pärimusega (regilaulud, itkud), Rull harfimuusikaga ning Ojasoo ülejäänuga (vaheldusrikas kooslus erinevatest aegadest ja kultuuridest pärit muusikast). Näitlejatele anti võimalus luua viisid ise, kuid selleks nappis aega. Siiski esitab näiteks Teele Pärn enda loodud seadega vepsa surnuitku. (Saro 2024: 74)

“Vend Antigone” lavastuslikud põhimõtted kasvavad välja näidendi poetikast. Kasutatakse stiilivõtteid nagu polüstilistika, võõrkeelsed võtmesõnad, korduvad fraasid ja intertekstuaalsus. Näidendis ja seega ka lavastuses ei esine tragöödiale omast traagilise kannatuse lõpuni tunnetatust, puuduvad vormiühatus ja terviklikkus, kaovad piirid ning tonaalsus vaheldub kiiresti. Ojasoo on omalt poolt lisanud psühhofüüsilised žestid, kus näitleja võtab sisse mingit emotsiooni väljendava poosi ning annab selle tunnetust edasi oma kehaga. Türnpu on kommenteerinud, et regilaul siseneb lavastuses väljapoole regilaulu piire, toimides ühenduslülina läänemeresoome ja Antiik-Kreeka kultuuride vahel.

### 1.3. Muusikalised vahendid

Järgnevas peatükis on lahti kirjutatud mõnede olulisemate muusikaliste vahendite taust. Kõikide vahendite taustalooks ei ole siinses töös mahtu. Töö autor on teinud valiku, et kirjutab instrumentaalmuusika taustast ning eesti pärimusmuusika eripärastest vormidest, mis analüüsitavas lavastuses esinevad itku ja regilauludena.

Harfi tuhandete aastate pikkune ajalugu ulatub inimkonna muusikalise eneseväljenduse algusaegadeni. Pilli graatsiline vorm ja lummas kõla on harfist teinud võimsa sümboli läbi kultuuride ja ajaloo. Põhiline harmooniline olemus on harfil jäänud samaks, kuid lisandunud on materjalide, keelte ja pedaalimehhanismide täiustused, laiendades pilli võimalusi veelgi. Harfimängu repertuaar hõlmab nii iidseid hümne kui ka avangardseid heliuringuid ja keerukaid kontserte. Muusikud saavad harfi maagiast jätkuvalt inspiratsiooni ning leiavad uusi kontekste, kuidas pilli legendaarne jõud kuulajateni tuua. Kogu oma antiiksuse ja iidsuse juures on harf endiselt armastatud, austatud ja elujõuline pill. (Levitan 2024) Siinse töö kontekstis on harfil määrav tähtsus, kuna pill on lavastuse muusikalise kujunduse üks kesksemaid elemente. Analüüsipeatükk vaatleb, kuidas on harfi kasutades loodud lavastuse muusikaline kujundus.

Varane harfimuusika oli sügavalt seotud vaimsure ja tseremooniaga. Harfe on läbi aegade olnud mitmesuguseid, näiteks härjapeaga harf sümboliseeris viljakusjumalat ning nurgelisi harfe mängiti rongkäikudel ja rituaalides. Harfi kaasaskantavus võimaldas pilli transporti Euroopa õukondadesse. 19. sajandil muutus harf oluliseks osaks nii sümfooniaorkestrites kui kammeransamblites. Harfi austati selle harmoonilise rikkuse ja laulva tooni pärast. 20. sajandil arenesid harfi roll ja kasutus – uuenduslikud heliloojad kirjutasid murrangulist harfimuusikat ning instrument kogus populaarsust filmimaastikul. Elektriline harf võimaldab instrumendi kasutamist teistes muusikažanrites (rokk, *metal*) lisaks klassikalisele muusikale. Seega on tänapäeva harfimängijad virtuoosid, kes suudavad mängida erinevaid muusikastiile. (Levitan 2024) Analüüsipeatükis tuleb vaatluse alla ka harfimängija (Lisanne Rulli) eripära ja mäng käesolevas lavastuses.

Harfi asemel olid Vana-Kreekas keelpillidena kasutusel lüüra ja kitara, sest Kreeka aladel ei tahetud harfi tema keelte rohkuse tõttu omaks võtta (Sadie 2001: 887). Muusade pill on lüüra, mida mängiti käes või põlvede vahel. Kitara toetus vastu mängija rinda. Lüürat mängiti kodus, kitarat erilistel sündmustel. Keelpillide pehme tämber tekitas inimestes

rahuliku ja harmoonilise tunde. Seevastu puhkpillide muusikat seostati vastuoluliste tunnete ja hullumeelsusega. (Jürisson 1961: 9) Analüüsitavas lavastuses küll otseselt puhkpille ei ole, kuid sarnast eesmärki (hullumine, vastuolud) teenib Dionysose ruupor, mille peale bakhandid ilmselt hullusid.

Lavastuses on kasutusel Johann Sebastian Bachi ja Philip Glassi helilooming. Philip Glass (s. 1937) on USA helilooja. Glassi stiili on iseloomustatud minimalistlikuna, kuid ise eelistab ta endast rääkida kui “korduvate struktuuride muusika” heliloojast. Lühikesed ja elegantsed fragmendid korduvad pika aja jooksul, neist moodustub helikangas. Glassi muusika tõmbab kuulaja helilisse ilma, mis keerleb, pöörleb, ümbritseb ja areneb. (Biography) J. S. Bachilt on lavastuses kasutusel muusikapala “Tokaata ja fuuga d-mollis” ning sellega algavad I ja III vaatus. Teos kogus tuntust 20. sajandil, kui seda hakati kasutama filmimuusikas õuduse ja õõva iseloomustamiseks (Schwarm 2015). Kumbki helilooja ei ole teoseid algselt harfile kirjutanud – Glass kirjutas klaverimuusikat ja Bach orelimuusikat. Philip Glassi “Metamorphosis I-V” on siiski varem harfil mängitud.

Regilaul on meie rahvapärimuse üks olulisemaid osi. Regivärsilise rahvalaulu poeetilise ja muusikalise struktuuri jooned ning sisumotiivid on kujunenud paljude sajandite jooksul. Läänemeresoome rahvaste lauluvorm võis tekkida juba meie ajaarvamise algussajanditel. Regilaulu sõnalisteks tunnusteks on mõtteline parallelism ning algriim (alliteratsioon ja assonants). Värsisüsteemiks on neljajalgne trohheus. Sisult näitavad need feodalismiajastu talupoja elu ja ühiskondlikke suhteid, kuid on ka klassieelse ühiskonna rahvalaule, näiteks töö- ja tavandilaulud. Sellesse aega ulatuvad paljud retsitatiivsed viisitüübid ning ka lüroepilised laulud nagu “Mehetapja” (“Maielaul”). Lõuna-Eesti piirkonna laulud võivad olla refräänilised (“kask”). Laulmisel jagunetakse eestlauljaks ning kooriks, kes kordab eestlaulja partiid. Mitmehäälsust esineb paiguti (Lõuna-Eestis), kus kooris on üks kõrgemal häälel laulja ehk *killõ*. (Tampere 2016)

“Mehetapja Maie” on eesti lüroepiline rahvalaul. Edaspidi on “Mehetapja Maie” lühendatud sõnaga “Mehetapja”. Selle jutustava laulu teemaks on kättemaks, kuid motiiv jääb segaseks: nimelt tapab Maie Jüri väljaütlemata põhjusel. Lugu on järgmine: Maie tantsib mäel, Jüri kutsub Maiet süngi, too lähebki, kuid öösel tapab ta Jüri ning on sunnitud kinnivõtjate eest põgenema merre, kus upub. Silma torkavad kaks asjaolu – Maie ei ole Jüri naine (nagu “Mehetapja” sõnast võiks arvata) ning tapmise motiiv jääb välja ütlemata. Hasso Krull pakub välja variandi, et Maie läks Jüriga voodisse, kuna too nägi Tarmastu

mäel pealt midagi, mida ta poleks tohtinud näha. Mäel toimus midagi kummalist: Maiel oli sulg suus ja pärg peas – tegemist oli arvatavasti naiste salajase rituaaliga. Maie otsib põgenedes varju puudelt, kuid need keelduvad – vaid meri kui ürgne substants võtab Maie enda rüppe. Jüri tapmine taastas Maie au – see, kes salajast riitust pealt nägi, on nüüd kõrvaldatud. Maie on merre minnes rahulik, lausa jumalikult puhas ja särav. (Regilaulu Podcast 14) Lavastuse analüüsis on eraldi osa “Mehetapja Maie” lool – see algatab etenduse ning on pidepunktiks järgnevates sündmustes.

Lavastuses on esitamisel Teele Pärna seatud vepsa itk. Vepsa surnuitku traditsioonist on kirjutanud Ingrid Rüütel ning setu itkukultuurist Vaike Sarv. Itkul on kaks tähendust: nutt või rahvalaululiik, mis väljendab muret, kurbust ja leina (EKSS 2009, itk). Itk ei ole omane ainult eesti ja läänemeresoome pärimusele, näiteks on itk lahti seletatud ka Anne Lille “Tragöödialeksikonis”. Itku juured on rituaalis. Itk on kindel episood tragöödias, kus tegelane või koor esitab nutulaulu ning kurdab saatuse üle. Nutulauludega kaasnevad saatvad hädahüüded ja emotsionaalselt küllastunud tekst. Itku esitamisse on kaasatud ka keha – hüüatuste saatel lüüakse vastu rinda ja pead. Itkude esitajaks on naised. (Lill 2004: 127-128) Itku esitamine kaugeneb muusikast, mõjudes pigem halamise, ergutatud kõne ja nutu seguna. Itku muusikaliste iseärasuste juurde kuuluvad põhitoon ning kulminatsiooniheli. (Rüütel 2010: 155-157) Surnuitkude laulmine on isiklik, kujutades endast mina-vormis intiimset pöördumist surnu poole, kelle hinge usutakse veel elavate maailmas olevat, kuid sealt varsti lahkuvat. Surnuitk on suhtlusvorm lahkunu ja leinaja vahel, teenides nii rituaalset kui ka psühholoogilist funktsiooni. (Rüütel 2010: 222) Itkemine on naiste traditsioon, mille keel, sotsiaal-kultuuriline struktuur ja usundiline taust ei haakunud meestekeskse rahvuskultuuriga (Sarv 2000: 97). Itkurituaali kommunikatsioon on suunatud nii lahkunule kui ka leinajale enesele, olles muutunud olukorraga leppimise vahendiks (Sarv 2000: 99). Niisiis on itk ja itkemine läbi ajaloo olnud naistele omane rituaalne tegevus, kus nutu, laulu ja füüsiliste liigutuste abil väljendati leina.

Kokkuvõtvalt võib öelda, et lavastuses “Vend Antigone” on kasutatud erinevaid muusikalisi vahendeid, mis omandavad lavastuses kindlad funktsioonid. Heli- ja muusikalise kujunduse funktsioonid jagunevad eesmärgipärastatuse alusel: atmosfääri loomine, emotsionaalse stiimuli loomine, aeg-ruumi kehtestamine, stseenide ühenduslüli ning füüsiliste toimingute jäljendus. Heli- ja muusikalise kujunduse funktsioon saab olla raamiv, rõhutav või vastandav. Vahel on muusikal lavastuses nii suur osa, et muutub lavastuse peategelaseks või peamiseks lavastuslikuks komponendiks. Lavastusel “Vend

Antigone, ema Oidipus” on kolm muusikalist kujundajat, kes toovad lavastuse muusikasse omapärase tooni. “Vend Antigone” on traagilise sisuga näidend, mis on kokku pandud mitmest antiiktragöödiast. Näidendi stiilivõtted on postmodernistlikud: polüstilistika, võõrkeelsed võtmesõnad, fraaside kordumine eri tegelaste kõnes ning intertekstuaalsus. Tänapäeval ei mängita tragöödia traagilist tunnetust lõpuni ning puudub vormiühtsus. Traagiline tunnetus omandatakse selles lavastuses hoopis luuletekstidele ja viisidele. Harf on lavastuses väga olulisel kohal ning seetõttu kirjutati pillist ning mängitavast instrumentaalmuusikast teoriapeatükis. Samuti on muusikalisest seisukohast oluline eesti pärimusmuusika, mis lavastuses väljendub regilaulude ja itkudena.

## 2. EMPIIRILINE ANALÜÜS

### 2.1. Meetod

Järgmises peatükis kirjeldatakse ja analüüsitakse lavastust, jaotades alapeatükid vaatuste alusel. Analüüsima hakatakse muusikalisi hetki. Kirjutatakse, kuidas on vahendeid kasutades muusikaline kujundus loodud, millised on selle funktsioonid ning milline on muusika osa traagiliste sündmuste kujutamisel. Esimesele küsimusele aitab vastata teooria kolmas peatükk, kus on kirjutatud instrumentaal- ja vokaalmuusika tagamaadest. Teine küsimus toetub muusikalise kujunduse funktsioonide jaotusele (Brown, Roose). Kolmas küsimus põhineb Undi poetikast lähtuvalt lavastuse traagilisusel. Igas vaatuses kirjutatakse kõigist kolmest: funktsioonid, muusikalised vahendid ja traagilisus. Enne vaatuste juurde minekut kirjutatakse kogu lavastust puudutavatest aspektidest. Analüüsile järgneb järelduste tegemine, kus samuti toetutakse kolmele teooripeatüki teemale.

### 2.2. Lavastusest üldiselt

Eesti Draamateatri lavastus “Vend Antigone, ema Oidipus” esietendus 1. novembril 2023. aastal Draamateatri suures saalis. Lavastaja ja kunstnik Tiit Ojasoo, kostüümikunstnik Jaanus Vahtra, muusikalised kujundajad Anne Türnpu (EMTA), Tiit Ojasoo ja Lisanne Rull ning valguskujundaja Kaido Mikk. Laval on Tiit Sukk, Guido Kangur, Raimo Pass, Gert Raudsep, Hilje Murel, Helena Lotman või Hanna Jaanovits, Mirtel Pohla, Teele Pärn, Inga Salurand, Taavi Teplenkov, Karmo Nigula, Lauri Kaldoja, Priit Võigemast, Ursel Tilk ja Lisanne Rull. (Vend Antigone, ema Oidipus) Mõnel etendusel 2024. aasta lõpus ja 2025. aasta alguses oli Helena Lotmani asemel laval Hanna Jaanovits. 10. märtsi (2025) etendusel olid laval mõlemad. Lavastus on kolmes vaatuses ning kestab neli ja pool tundi.

Enne etenduse algust on lavakardinad ees ning harf (koos instrumenti kandva ratastel alusega) asetseb kardinast väljaulatuva osa keskel. Kõikides vaatuses on lavakujundus minimaalne – põhielementideks on harf ja kuldne sein. Lava põrand on samuti kuldse tooniga. Lava küljed on “paljad”, tähendab, et näha on teatrimehhanismid. Sein on vähemalt kuue meetri kõrgune. Lisaks harfile on publikule näha veel üks muusikaline instrument – gong. See paikneb parteri tagumise ukse juures. Samuti paikneb lava paremas ääres tuulemasin, millega aeg-ajalt tuulevihina häält tekitatakse. Harf koos oma alusega (ja seega ka harfimängija) jäävad etenduse vältel valdavalt lava vasakusse äärde. Kõik

rekvisiidid (harfi alus, ämbrid, kepp) on näitlejate liigutada. Vaid kuldset sein liigutavad musta riidetatud lavatöölised. Valgus kujundab lavastuses meeleolusid ja atmosfääri, olles vahel veripunane, vahel päikeseliselt kriiskav, vahel hõbedaselt külm. Kolmel korral (tegelaste lahkumine siitilmast üle publiku toolide) paistab pimestav prožektoriterida publikule otse silma, kujundades üleloomulikult kirka valgusega justkui ebamaise tunde.

Kuldne sein tähistaks lavastuses justkui jumalikku sekkumist inimeste elusaatusesse. See kõrgub üle teebalaste – kujundab, suunab ja kohati varjab nende liikumisi. Kui muidu pöörleb teatris lava, siis selles lavastuses pöörleb kuldne sein. I vaatuses paikneb sein otse avanevate kardinade taga, jättes näitlejatele kasutada vaid eeslava. Sein kõrgub üle nende, olles taustajõuna kujundajaks “Mehetapja Maie”, Teiresiase ja Kadmose plaanipidamise ning Pentheuse ja Dionysose vaidluse stseenides. Kui puhkeb torm, hakkab sein liikuma lava tagaossa, jäädes sinna kogu ülejäänud vaatuse ajaks. I vaatuse sein on nagu Kithaironi mägi, mille nõlval toimub Dionysose bakhanaal. Kuldsele seinale ilmub veristel hetkedel punane valgusviirg, mille paistel Dionysos näib eriti pahaendelisena. II vaatuses hakkab sein ümber oma telje pöörlema ning valgus kujundab seinale õõvastavad varjud. Oidipuse vaatuses on sein kui tõe varjaja ja seejärel paljastaja. Pöörleva seina tagant ilmub endal silmad välja koukinud Oidipus. III vaatuses on sein linnamüüriks, mis kaitseb teebalasi vaenlase sissetungi eest. Selle tagant kostub vaenlaste sõjalaul. Kohtumõistmise stseeni ajal liigub sein Kreonile aina lähemale, kõrgudes lõpuks ka üle publiku. Seinale nii lähedal olles tekib saalis hoopis teine õhkkond, kõik muutub kuldsemaks, aga samas saatuslikumaks. Seina ääres otsustatakse Antigone saatus – surm. Muusikalisest seisukohast vaadates on kuldne sein vaikiv osa lavakujundusest, kuid siiski jõud omaette.

Kostüümid on näitlejatel igas vaatuses erinevad. Visuaalne dünaamika kõneleb tragöödia kõikaegsusest (Epner 2024: 92). I vaatuse naised on dionüüsiliselt sädelevates, kuldsetes ja raskelt hõljuvates rüüdes. Neil on peas pikad, rippuvad patsid ning jalas kõrged, kuldsed kontsad. Lahtiste hõlmadega mantli alt paljastub kogu keha kattev must sitsriie, mille all oleks justkui paljas ihu, kuid tegelikult on neil seljas veel ka nahavärvi kehakate. Meeste kostüümid on esimeses vaatuses lähimad Vana-Kreeka riietusele – keha katab tooga-laadne valge riie ning jalas on sandaalid. Samas kannavad I vaatuse mehed ka valgeid kraesid, mis võib viidata nende narrilikule käitumisele. Pentheus muutub vaatuse lõpus dionüüsiliseks – ka ta riided peegeldavad muutunud meeleseisundit. Tema valge valitsejarüü alt ilmub nähtavale samasugune must riie nagu bakhantidel, talle antakse parukas ja kuldne hõlst. II vaatuse naistel on seljas erineva lõikega tumedad pikad kleidid, jalas mustad kontsad ning

peas suured mustad moodustised, mis oleks justkui prügikottidest tehtud ning meenutavad samas ka õukondlikke kõrgeid parukaid. II vaatusel meestel on seljas tumedad riided ning näod on kaetud tumeda kattega, kust paistavad välja vaid silmad ja suu, muutes nende isiku esmapilgul anonüümseks. Oidipuse nägu kaetud pole, tal on jalas Adidase tossud ning seljas musta värvi sportlikud riided, mis hõljuvad tema äkiliste liigutustega kaasa. III vaatus on kostüümide poolest kõige sportlikum – naistel on seljas joogariided ning meestel maadluskostüümid. Vaatuse käigus lisanduvad naistele hallid dressipluusid ning meestele valged keha katvad keebid. Kreon kannab (II ja III vaatuses) läbivalt halli ülikonda ning paneb ühel hetkel jalga ka kingad. Ehk kokkuvõtvalt – I vaatusel kostüümid on korruga heledad ja ürgsed, II vaatusel kostüümid peegeldavad katkuolukorda linnas ning III vaatusel sõjaeelseid, füüsiliseks pingutuseks valmis kostüüme. Harfimängija Lisanne Rulli kleitides (valge-must-valge) on samuti järgitud vaatuste sisemist loogikat. Sama toimub ka Dionysose/teataja kostüümiga, olles vaatustele vastavalt valge, must ja seejärel uuesti valge pintsak ja püksid. Seega ei ole kostüümidega püütud jäljendada ajalooliselt tõetruusid riideid, vaid on lähenetud huumori ja loovusega, jälgides ka lavastuse sisulist kulgemist ning tragöödia ajatust.

I vaatuses on peamisteks osatäitjateks Hilje Murel (Agaue), Gert Raudsep (Pentheus) ja Tiit Sukk (Dionysos). II vaatuses on esiplaanil Priit Võigemast (Oidipus) ja Mirtel Pohla (Iokaste). III vaatuses domineerivad Teele Pärn (Antigone) ja Taavi Teplenkov (Kreon). Teised näitlejad on peamiselt kõrvalosades või moodustavad koori. Teatrielu vestlusringis (Saro 2024: 63) ütleb lavastaja, et väärtustab näitlejate panust, jagades nende koormuse ühtlaselt – kui Võigemastil on II vaatuses suur osa, võib ta I vaatuses mängida vasakult kolmandat meest. Lavastajale on tähtis, et näitlejal oleks tore tulla tervet oma õhtut tööle veetma.

Teatrispetsiifiline kehalisus ja kohalolu publiku näol on oluline traagilise kogemuse väljendamisel. “Vend Antigone” ei püüa publikuga otse suhelda, kuid võtab publikuga suhte, laskmata neljandal seinal püsima jääda. Laval kõnet pidavad tegelased suunavad oma jutu publikule, kaasates neid kui linnarahvast. Epner nimetab seda kontseptuaalseks frontaalsuseks. Lava ja saali vahelise piiri ületavad need, kes kuuluvad või hakkavad varsti kuuluma mittemaisesse reaalsusesse – Dionysos, kelle hääl kostub ülevalt, ning kolm müüdikangelast teel surmariiki üle publiku toolide (Pentheus, Oidipus, Antigone). (Epner 2024: 98) Seega mõjutab etenduses toimuv publikut mitmel tasandil – nii vaimselt, füüsiliselt kui emotsionaalselt.

Lavastuses kõlab eranditult elav, kohapeal valmiv muusika. Kõik on etendajate kopsude ja sõrmede töö, nagu ütleb lavastaja (Kruus 2023). Kasutatud on siiski mikrofone, mille abiga (soolo)lauljate häält võimendatakse. Elav muusika võiks mõnedes teistes tingimustes anda ka võimaluse lauludejärgseks aplausiks, kuid selles lavastuses on tempo nii kiire, et aplausiks aega ei jätku. Vokaalmuusikas, inimhääles ning inimpilli täiel võimsusel toimimises on midagi ürgset. Samuti annab regilaul võimaluse publikul mõttes koorina kaasa laulda, sest eestlastele on selline muusikaline vorm midagi põliselt omast. Lavastuses elab muusika publiku ümber: peade kohalt kostub Dionysose laul, selja tagant gong ning eest laulud ja harfimuusika. Harfimängija kohalolu tekitab teatud üleva, suurejoonelise tunde, kuna muusika valmib just praegusel hetkel publiku silme ees ning ei ole ette salvestatud. Tekib mingisugune kollektiivse kohalolu ning koos läbielamise tunne. Publik ja etendajad on päeva lõpuks koos midagi läbi teinud ja üle elanud. Nagu ütleb Dionysos: “Ma olen väsinud, päev oli väsitav, ja ajalugu ka”.

Aeg liigub selles lavastuses iga vaatusega “moodsamaks”, nii palju, kui see antiikaja mallides võimalik on. Bakhantide aeg on iidne. Teeba linnal on küll kuningas ja elanikud, kuid siiski on fookuses jumalik sekkumine, müstilised toimingud. Oidipuse aeg on juba moodsam, rahvas hakkab arvamust avaldama, omaette mõtlema. Antigone aeg on veelgi moodsam, silma paistab Kreoni bürokraatlik toimimine, riigi seadused ja poliitilisus. Kõik see peegeldub ka muusikas. Bakhandid laulavad rituaalselt, tantsitakse ringiratast, lauldakse hullumeelselt. Oidipuse vaatuses tantsivad inimesed kui kollektiiv, kuid siiski juba eraldiseisvalt; katk on teinud oma töö – inimesed on kaamed, musta rietatud ja ärevas meeleolus. Oidipuse kurblik lõpulaul peegeldab kogu selle vaatuse traagilisi sündmusi. Antigone ajal on lauludes siiski eesti pärimuse põliseid elemente (regilaul, itk), kuid kõlavad juba ka tänapäeva publikule tuttavad viisid (Pedajas, Podelski).

Dionysos on veini- ja viljakusejumal ning müüdikohaselt pärit Teebast. Tema kultuses on kesksel kohal joobumus ja ekstaas. Temaga kaasneb dionüüsoslik hullus, kus inimene kaotab oma identiteedi ja ühineb jumalaga. Dionysose asutamine toimub mägedel ja metsades ning hõlmab toore liha söömist ja ekstaatilist tantsu. (Lill 2004: 76) Undi näidendis esindab triksterlik Dionysos hämarseisundit, jumalinimest ja inimjumlat, naismeest ja meesnaist, vastuolulisust ja kahemõttelisust. Ta esineb laval nii jumalana (I vaatuses) kui ka teatajana (II ja III vaatuses). Jumala kujul on tema kõne laulev ja retsiteeriv. Kui ta on teataja rollis, ei ole tema kõne viisistatud. Dionysos on lavastuses

tulevikule viitav (“Olge valmis võimsaks vaatemänguks”) ning ka etendusele viitav (“Iokaste – vaatusele lõpuluuletus”, “Olge valmis nukraks lõpumänguks”).

### 2.3. I vaatus: “Bakhandid”

Dionysos tuleb Teebasse ja tahab, et seal teda jumalana tunnistatakse, sest Teeba on tema sünnilinn. Teeba mehed ei usu, et ta on jumal, ja naeravad ta üle. Dionysos maksab kätte sellega, et nõiub Teeba naised oma mõju alla. Muudab nad bakhantideks – Dionysose ülistajateks, kes hullunud meeleseisundis peavad Kithaironi mäel orgiaid. Pentheus kavatseb bakhanaalile lõpu teha ning kutsub enda ette aheldatud Dionysose. Küsimusi esitades püüab Pentheus aru saada Dionysose olemusest. Dionysos laseb linna peale valla tormi. Kaks karjust jutustavad, mida nad Kithaironil nägid – bakhandid olid karjuste lehmad tükkideks rebinud ja küla rüüstanud. Karjused soovivad Pentheusel uus jumal omaks võtta, et naised bakhandihullusest päästa. Pentheus läheb Dionysose soovitusel mäele orgiat vaatama. Teataja (Dionysos) jutustab loo Pentheuse surmast: Kithaironil märkasid bakhandid peidus olevat Pentheust, eesotsas ta ema Agauega. Nad raputasid mehe puu otsast alla ja rebisid ta lõhki. Põhjuseks tõid nad, et siis ei saa mees nende saladusi välja rääkida. Pentheus palus ema, et ta peale halastatakse. Ema võttis kätte poja pea kui uhke jahisaagi. Bakhandihulluse seisundi vaibudes näeb Agaue, et ei hoia käes mitte lõvi pead, vaid oma enda poja. Nuttes palub ta oma poja keha tükid kokku korjata ja kombekohaselt matta.

Etendus algab Muusa lavale kõndimisega. Ta sätib end istuma, laseb harfil õlale langeda ning sõrmitseb lõigukese Bachi meloodiat. Meloodia on tuttav, seotud õuduse ja aukartuse atmosfääri loomisega. Helid muutuvad aeglaselt kõrgemaks, kerides pinget. Kui publik on tähelepanu suunanud harfimängijale, hakkab III rõdult kostuma Dionysose laul. Läbi ruupori kõlavad nii eesti- kui ka moonutatud kreekakeelsed sõnad. Viis on neil antiikne, vahel kerkib Dionysose hääl üles, justkui üle kauguste kajades. See-eest ruupor muudab jumala hääle kuidagi tehislikuks, moonutatuks, vahendatuks. Samal ajal tulevad naised (bakhandid) ükshaaval lavale, iga kord hüüdes “iih”, “aah”, “ooh”. Kui kõik naised on laval, hakkavad nad kahehäälselt laulma sõna “Tiobakhon”. See sõna kordub kogu etenduse vältel, olles kutsungiks ja hüüdeks bakhantide ning Dionysose vahel. Harfimängu ja laulu koostoime funktsioon on algusemeeleolu kujundamine – rituaalne, antiikne, üle peade

kõrguv, jumalik. Browni järgi on muusikalise kujunduse funktsiooniks atmosfääri loomine. Bakhandid kõiguvad jalalt jalale, mõnel on silmad kinni, patsid ja hõlstid kõiguvad nendega kaasa. See on nagu rituaalne manamine, mille saatel lavakardinad avanevad. Kuid sealt ei tule mitte Dionysos, vaid bakhant (Murel), kes on eestlauljaks “Mehetapja Maie” regilaulule. Kahe laulu vahele jääb veel bakhandite karje ja jalamats. See on režiimivahetuseks – hõljuv harfimuusika ja rituaalselt laulvad bakhandid vahetuvad regilauluga. Selline hüpe toob esile regilaulu ürgse ja toore jõu. “Mehetapja Maie” võiks Roose helikujunduse jaotuse järgi olla üks lavastuse peamisi komponente; järgnevalt on kirjutatud, miks.

Koori moodustavad etendajad (Pärn, Salurand, Jaanovits/Lotman, Pohla) ning harfimängija (Rull), kes jääb laulu ajal harfi poodiumile istuma. “Mehetapja” laul kestab piisavalt kaua (umbes 10 minutit), et jälgida esitamise eri kihte: sõnu, sõnade kordusi, naiste kotsade heli, jooksu, kostüüme, kõikuvaid patse, eestlaulja kriiskavvalget kleiti, harfimängijat kaasa laulmas ning näoilmeid, mis väljendavad loo sisu õudust. “Mehetapja Maie” annab edasi I vaatuse tragöödia tundetooni – traagilise lõpuga lugu ja kannatavaid tegelasi. Laul vihjab lavastuse sisule – vaatuse lõpus anub Agaue “Mehetapja” sõnadega mere käest halastust. (Epner 2024: 90) Eestlaulja kehakeel on ekspressiivne, ta liigutused on järsud, kasutades kogu keha – kord põlvitades, kord joostes. Kui “Mai pani jalad jooksemaie”, jookseb ka eestlaulja rütmiga kaasa, aga teistmoodi kui koor. Kui koor jookseb jalgadega eest-taha liigutusi tehes, siis eestlaulja teeb jooksvaid liigutusi jalad harkis, ühelt küljelt teisele. “Saagu saagu ma sajatan” rea karjub eestlaulja kiledalt, läbilõikavalt, sajatavalt. Ta ei järgi enam viisi, vaid lihtsalt karjub oma rea. See tekitab kontrasti, sest koor jätkab tuima, aga tugevat viisilist laulmist. Isegi, kui eestlauljal läheb tundedüllasest karjumisest rütm kaduma (sest ta lihtsalt karjub oma osad), siis koor taastab selle. Siis see tundepuhang, sajatusmoment läheb kähku mööda, kui tuleb uuesti rida “Mai pani jalad jooksemaie”. Eestlaulja toonis on rohkem emotsiooni, ärevust, tundedüllasust, nuttu ja ahastust. Koor on tuimem, lõplikum. Kuigi naiste laul on koorina ühtne, kostub vahel hääle kõlksatusi, mis meenutavad nuttu, näiteks “Oie, oie, Maiekene” ajal. Nad vaatavad intensiivselt eestlaulja poole, vahel tõstes käsi nagu puude latvu või hoides merelainetena eestlaulja keha. Tagaajamise kohtadel trambivad nad kotsadega rütmi, toetades laulu ähvardavat sisu. Kotsad on siinkohal korruga osa kostüümist bakhantidena ning vahend heli tekitamiseks. Kotsade rütmist tekib heli, nagu marsiksid ja trambiksid Maie tagaajajad ta poole. Viimases osas (“Merekene kaitse minda”) muutub viis teiseks,

kontsade trampimine lakkab ning iga reaga lähevad hääled aina vaiksemaks. Tuleb juurde kõrgem hääle (Salurand, Rull), mis loob helgustunnet, mingisugust leppimist. Eestlaulja justkui hõljuks vees, keha taha kallutatud, naised teda toetamas ja sõrmist hoidmas nagu merelained. Nad vaatavad talle ainiti otsa, aga eestlaulja neid ei vaata, tema pilk on muutunud häguseks, uppuvaks. Laul lõppeb järsult – lavale tuleb Teiresias ja hakkab endast rääkima. See mõjub ehmatavalt, sest laval tekkinud lainetav meeleolu asendub järsult valju (viisita) tekstiga. See jääbki kogu lavastuse vältel nii olema: laulule ei järgne vaikus (ja võimalus aplausiks), vaid kohe järgmine stseen. Selline kiire tempo justkui ei lubaks laulude üle järele mõelda. Aina uut ja uut tuleb peale. See tuleb eriti selgelt välja III vaatuses, kui ülepaisutatult rõõmsale laulule järgneb hetkega ahastav itk. “Mehetapja” laul on siduvaks komponendiks tervele lavastusele ning Maie kaudu saab luua paralleele nii Agaue kui ka Antigonega. Esimesi ühendab mõrv ning teisi enesetapp. Paralleeli võib näha ka Oidipusega, seoseks õnnetu saatuse vältimatus.

I vaatuses kõlavad paljud mittemeloodilistest helid. Kui ilmub Kadmos, on tal kaasas puust kepp, mis on nõoriga kõveraks painutatud. Nööri küljes on kulinad, mis tekitavad metalselt kõlksuvat heli iga kord, kui kepp maad puudutab. Kadmos kasutab vahendit jalutuskepina, toetades sellele oma tudisevat keha. “Me lähme tantsima” rea esitavad vanamehed (Teiresias, Kadmos) rütmistatult, kaasa tantsides. Kepi kulisevad helid tähistavad peatset orgiale mineku elevust, kutsuvad esile atmosfääri. Sama kepp on vibuna kasutusel järgmises stseenis, mil see on bakhantide käes. Tõmme vibunööri paneb Pentheuse kõhust haarates õhku ahmima, bakhandid vaid väristavad õlgu. Sarnast klirisevat heli tekitab ka instrument, mida Muusa lööb tormistseeni ajal. See on jalgadel seisev mitmes metallpulgast koosnev löökpill, mis meenutab tuulekellasid. Heli tekitamine hoiab üleval tormistseeni õudu ja kaootilisust. Tormi ajal vändatakse tuulemasinat, mille vihisev heli toetab luuletuse sõnu “Vihur tuiskab ladvast latva”. Dionysos lööb vastu kumisevat gongi, mille heli meenutab vanade filmide meretormi stseene, kostudes kui lainete pekslemise heli. Laval on tinglik torm – karjused viskuvad tuule käes lava ühest otsast teise.

Tormi keerises kõlab Heiti Talviku luuletus “Maru”, viisiks jaapani rahvalaul “Sakura, sakura”. Seda esitab bakhant (Jaanovits/Lotman), kes tungib kallale Pentheusele. Too kukub selili ning bakhant kõrgub üle tema. Siinkohal väärivad märkimist Jaanovitsi/Lotmani silmad – kui pea on otse, aga pärani silmad vaatavad alla, tekitavad need hirmu ja õõvastust, kätkesid endas hullumeelsust. Bakhant kasutab lauldes kogu oma hääle võimsust, laulab, kuni õhk saab otsa, pigistab viimase hääle endast välja. Laulu

funktsiooniks on emotsionaalse stiimuli loomine, kus tõusevad esile bakhandi hullumeelsus laulusõnade, viisi ja näitleja kehaliste väljendusvahendite kaudu ning samas on näha, kuidas laul mõjub Pentheusele – allutavalt, painutavalt. Laul paigutub ka stseene siduva funktsiooni alla, olles tormi edasi andjaks laulu teel.

I vaatuses figureerib harfimängija ka etenduse sõnalisel ja füüsilisel poolel – ta laulab kaasa “Mehetapja” regilaulu ning ühineb lõpulaulu (“Pidu katku ajal”) ajal ringiga, mis trupiliikmetest lava keskele moodustub, lauldes ja tantsides nagu teisedki. Kui Rull just harfi ei mängi, jälgib ta laval toimuvat samasuguse vaikiva jõuna nagu kuldne sein. I vaatuses on Muusas märgata teatavat bakhandilisust – “Mehetapja” laulu ajal lööb ta jalaga takti ja õõtsub rütmiga kaasa, tormi ajal kliristab tuulekella ning muutub korraks Dionysost suudlevaks bakhandiks. Siiski on harfi ning Muusa põhiülesanne olla jumaliku ja saatusliku jõu iseloomustaja. Ojasoo kirjeldab harfi kui jumala häält, mis lisandub inimese häälele (Delta 2023). Saatuslik stseen on näiteks Pentheuse ümberriietamine, millest kasvab välja tema edasine traagiline saatus. Harfimuusika on aeglane, mõtlik, tume ja kurjakuulutav. Kasutatud on Philip Glassi albumit “Metamorphosis I-V”, mis omandab lavastuse kontekstis oma tähenduse. Nimelt on Pentheuse ümberriietumise stseen kui muutus, metamorfoos, moondumine kellekski teiseks; ta on muutumas bakhandiks – nii välimiselt kui sisemiselt. Metamorfoosi on ka seletatud “teisenemisena” (EKSS 2009, metamorfoos), mis toetab seda, miks kõlavad lavastuse jooksul korduvalt laused: “Mind oleks justkui kaks, justkui oleks teine mina veel”.

Harfimäng kõlab saatusliku stseeni ajal, kus bakhandid pritsivad valgeis riideis mehi “verega”, sest nood on tulnud salajasele orgiale. Meeste pilkudest peegeldub hirm, nad on justkui nõiutud ega saa bakhandide kütkest lahti. Stseeni atmosfääri kujundab harf. Harfimängija sõrmed liiguvad erakordse kiirusega mööda keeli. See ühelt poolt toetab stseeni ärevat meeleolu, teisalt eristub oma elavusega näitlejate jäikadest liigutustest. Harfimuusika jätkub Dionysose jutustuse ajal ning samuti siis, kui tuleb Agaue ja räägib oma jahisaagist. Erinevalt verega määrimise stseenist ei pürgi muusika olema tekstiga sama vali, vaid on vaiksem, olles dialoogile taustajõuks. Kui Agauel hakkab dionüüsiline seisund hääbuma, kaob ka harfimuusika. Selle asemel hakkavad näitlejad (seekord nii naised kui mehed) vaikselt laulma “Mehetapja Maie” viimast, mere palumise osa. See loob vaatusle raami – algas võimsa avalauluga ja kajab nüüd vaikselt, järelkajana, justkui kaks lugu kokku viies: Maie merre minek ja Agaue ahastus. Ehk kokkuvõtvalt, “Mehetapja” on lavastuses raamiva funktsiooni teenistuses.

Vaatus lõppeb Iokaste (Pohla) lauluga, mille sõnad pärinevad Puškini teosest “Pidu katku ajal” ning viis eesti rahvalaulust “Mets neidude vahel”. Ükshaaval moodustub lauljatest ring, nad viskavad käsi lakke, astuvad risti, kostuvad rõõmsad hüüded ja kiljatused. Laulu esituses tekib kontrast eestlaulja (Iokaste) ainsuse ja koori mitmepealisuse vahel. Laulu sisu peegeldab ühtsustunnet ja üleolevust: katk on ukse taga, aga meie teda ei karda, vaid pidutseme. Kardinat sulgudes on veel näha, kuidas Iokaste tõstab võidukalt käed, mis on ebakõlas järgmise vaatuse alguslauluga (Saluranna “Pidu katku ajal”). Liikumismustrina tõuseb esile ring, kuid lootuse, et “ei puuduta meid surm, ei lein”, tühistab II vaatuse masendusmeeleolu (Epner 2024: 97). I vaatusel on muusikaline raam: algab Dionysose laulu ja “Mehetapjaga” ning lõppeb lauluga “Pidu katku ajal”. Selline muusika järgi raamistatus rõhutab muusika tähtsust. Muusika loob struktuuri: selles kajastuvad loo mõttes olulised teemad – mehetapmine, teo tagajärjed, torm ja maru ning bakhandihullus.

Traagika väljendub selles vaatuses nii muusikas kui tekstis. Stiili mõttes kõlavad korduvad, traagilise alatooniga laused, näiteks “Mul lõpuni on vaja minna”. Traagika on läbiv teema “Mehetapja Maie” loos, kus Maie leiab lõpuks rahu vaid end merre uputades. Lauljate hääletoon ja kehakeel väljendavad samuti loo traagilisust. “Mehetapja” viisijupp kordub I vaatuse lõpus kajana, peegeldades Agaue ahastavat meeleolu. Traagilisust väljendab ka harfimuusika, mis on kohal saatuslike ja hirmuäratavate stseenide ajal. Näiteks mängib harf siis, kui bakhandid pritsivad hirmunud mehi verega. Määrduvad mehed liiguvad pärast seda laval, näol tuim ja elutu ilme. Undi näidendile omane intertekstuaalsus avaldub I vaatuses “Mehetapja Maie” ja “Pidu katku ajal” lauludega, mis seega rikub antiiktragöödiale omase terviklikkuse ja vormiühtsuse. Siiski tugevdavad need kunstilised strateegiad traagilisust: “Mehetapja” Agaue (ja hiljem Antigone) loo puhul ning “Pidu katku ajal” häälestab publiku mitmeetapilisse katkumeeleolu.

Kokkuvõtvalt on vokaalmuusika funktsioonideks atmosfääri loomine ja emotsionaalne stiimul, harfimuusika kujundab loo kulgu jumaliku häälena. Kasutusel on erinevad helitekitamise instrumendid (kepp, tuulemasin, tuulekell, gong). Muusikalise kujunduse loomisel osaleb kõikides vaatuses kogu trupp, kuid I vaatuses tõusevad esile Dionysos, eestlaulja (Murel) ja naiskoor, bakhant (Jaenovits, Lotman) ning Iokaste. Peategelane Pentheus ei laula, mis võib tuleneda temast kui negatiivsest tegelaskujust (naerev, vanamoodne, parastav). Intertekstuaalsus avaldub muusikalises kujunduses: “Mehetapja”, Talviku luuletus, jaapani viis, Puškini tekst ning “Me olem kolmeks sörsare” rahvalaul. Lauljate esitus on emotsionaalselt küllastunud, väljendades ahastust (“Mehetapja”),

hullumeelsust (“Maru”) või rõõmsat ekstaasi (“Pidu katku ajal”). Traagika tõuseb esile juba “Mehetapja” loos, kajades ka hiljem. Harf loob samuti traagikat, kujundades jumala häälena traagiliste stseenide meelevõlu.

## 2.4. II vaatus: “Kuningas Oidipus”

Teise vaatuse alguses on Teebas katk. Linlased paluvad, et kuningas Oidipus linna päästaks. Kreon toob teate, et leida tuleb see, kes mõrvas Laiose – Teeba eelmise kuninga ja Iokaste endise mehe. Oidipus lubab üles otsida Laiose mõrvari, peab rahvale kõne ja ütleb, et mõrvari varjajat tabab Oidipuse needus – pagendus linnast ja inimeste seast. Pime ennustaja Teiresias vihjab, et Laiose mõrvar on Oidipus ise, mille peale too pahandab. Iokaste räägib, kuidas Laios oli lasknud nende poja Kithaironi kuristikku visata, et too ei saaks neid tappa. Oidipus räägib, et põgenes kodust, kuna ennustati, et tapab oma vanemad. Tulevad teenrid, kes toovad endaga tõdemuse, et Oidipus on Laiose ja Iokaste poeg. Saabub teataja, välimuse poolest Dionysos, kes seletab, kuidas Oidipus oli endalt Iokaste preesidega silmad välja torganud. Pime Oidipus vaevleb laval.

II vaatuse tähtsaks elemendiks on kuldse seina pöörlemine, mis võimaldab tekkida tontlikel varjudel (harfimängija sõrmed, palvetavate naiste käed). Riietus on kõigil (teebalastel, harfimängijal, teatajal/Dionysosel) tume, erandiks Kreoni hall ülikond. Must rõivastus süvendab leinameeleolu ning katkuhirmu. Nii tumedad riided kui ka pöörlev sein on varjajateks veel ühele asjale – sünge saladus, et Oidipus on enesele teadmata ühte heitnud emaga ja tapnud isa. Lavalt käib läbi ka Teiresias, kellel on seljas eelmisest vaatusest pärit värvikirev, dionüüsiline seelik. Justkui aegade meenutuseks, mis nüüd on möödas. Vaatus algab katku kirjeldusega. Teksti räägivad samaaegselt või kordamööda Lauri Kaldoja ja Ursel Tilk – esimene apollonlikult (neutraalse kehakeelega), teine dionüüsoslikult (vääneldes, värisedes) (Epner 2024: 100). Teksti esitamise ajal tuleb lavale Inga Salurand, kellel selles vaatuse nimelist rolli ei ole.

Salurand laulab katkust. Laulu sõnad pärinevad Aleksandr Puškini teosest “Pidu katku ajal” ning viis on Mikis Theodorakisi “Asma Asmaton” (“Laulude laul” ehk “Ülemlaul”). Ta võtab sisse poosi: käed justkui kaitsvalt, varjavalts enda ees, üks jalg teise taga. See poos pärineb dell'Arca skulptuurigrupist Bolognas, kus üks kujudest hoiab sama poosi – käes

varjavad lamavat Jeesust, justkui ei suudaks ta surnu nägemist taluda. Sama põhimõte on ka Salurannal, kes laulab katkust, mis on küla rüüstanud ning jätnud endast maha tühjad koolipingid ja palju haudu. See käsitus katkust erineb I vaatuse lõpu ekstaatilisest meeleolust; katk on küla juba laastanud, enam ei ole millegi üle rõõmu tunda. Kõrgel ja pineval häälel laulab ta, kuidas inimeste elu on katku pärast muutunud. Laulu viis on korruga lummas ja kurb. Laulu funktsioon vaatuse kontekstis on emotsionaalne stiimul, mis häälestab publiku katkuloo lainele. Publikuna etendusel olles on katk tegelikult olnud teemaks juba I vaatuse lõpust saadik, siis vaheaeg, katku kirjeldus sõnaliselt ning uuesti laul katkust.

Saluranna laulu ajal ilmub pöörleva seina tagant Teeba rahvas. Nad on sisse võtnud murelikud poosid, mis väljendavad piinlevaid kehasid. Ükshaaval vahetavad nad staatilisi poose, kujutades eri viise ahastuse väljendamiseks. Karjudes paluvad nad Oidipust, et too linna katkust päästaks. Mõned laulavad Salurannaga samal ajal madalalt ühenoodilist “Ou, ou” meloodiat. Kui Oidipus peab rahvale kõne, sisistab rahvas s-tähte. Sosistavad “Saagu saagu, ma sajatan” (nagu “Mehetapjas”). Teebalased hüüavad jumalate poole, laulavad “Iiobakhon”. Iga kord, kui Teiresias mainib midagi, mis Oidipusega tulevikus juhtuma hakkab, reageerib rahvas sosistades: “Oh halu, oh halu, oh halu südames”. See rida kordub hiljem Polyneikese ja Eteoklese kahevõitluse ajal. Sosistamine muutub tasaseks viisiks, mis omakorda muutub metsikuks laulmiseks. Lõpuks lauldakse nii valjusti, et Teiresiase sõnu pole enam kuuldagi. Kuid nende tähendus jääb – Oidipusele on ette määratud vaid piinad, sest ta on end ise ära neednud. Rahva lauldud laused on meloodilised, kuid need ei paigutu siiski eraldi laulu alla, vaid on muusikalised teguviisid, kuidas rahvas (koor) toimunule reageerib. Lauldes “Iiobakhon” ja “Oh halu”, pöörlevad nad iseenda ümber, käed kaares taeva poole. Selline ennastunustav keerlemine sarnaneb pöörlevatele dervišitega, kes omistavad sellele meditatiivsele praktikale ekstaatilise ja rituaalse väärtuse. Pöörlemine on kui palve. Katkematu ühel kohal pöörlemine on ringina toimiv liikumismuster (nagu I vaatuse lõpus), kuid seekord üksikisiku tasandil, mitte ühtse suure ringina. (Epner 2024: 97) Kontrasti katkumeeleoluga loob see, et lauldes ja pööreldes on teebalased järsku hoopis rõõmsad ja naeratavad. See viitab postmodernistlikule registrite kiirele vahetusele.

Eriline häälekasutus on moirade poole palvetamisel, kus tekstiks on Talviku luuletus “Jumalate hämaras 5”. Linna naised ei hüüa moirade poole koos, vaid on eesthüüdja (Pärn) ja koor. Rütmistatult langevad nad ülakehast ning tõstavad püsti tõustes käed taeva poole.

Naised pomisevad madalal häälel “Moirad” ja peenikesel häälel “Toetage meid”. See meenutab rituaalset palvust, kus rütmiliselt korratakse samu sõnu ühel ja kindlal viisil. Siiski on just häälekasutuse tõttu stseen humoorikas (kõrge ja madala häälega mängimine) ning tavaliselt ei seostu religioon huumoriga. Pärna hüüded kõlavad koos sisuga hullumeelselt, lõpu poole karjub ta naerdes: “Miks mitte!” ja “Meelt heita ja elada siiski”. Siin on kasutusel jälle see, et eestlaulja võib muutuda emotsionaalseks, langeda rütmist välja, kuid koor toob rütmi ja ühetoonilisuse tagasi. Koori osa teeb kaasa ka Iokaste, kes põlvitab lava ees ja teeb suuri keharinge, käed taeva poole. Jälle toimivad palve ja ringis liikumine koos. “Esteetika plaanis toetub rituaalsus korduvusele, rütmistatusele, esiletoodud kehalisusele, mis sisu plaanis aktualiseerivad eksistentsi universaalselt mõistetavaid, arhetüüpseid kihte” (Epner 2024: 98). Sõnalist ja kehalist palvet saab seega mõista kui midagi ürgnimlikku, mida laulev kõne ainult võimendab.

II vaatuse lõpus laulab pime Oidipus kurva laulu – Heiti Talviku sõnad ja Kihnu hällilaulu viis. Ta põlvitab lava keskel, käsi küljele välja sirutatud. See on küsimustele üles ehitatud laul – milleks tiivad, milleks kuub, milleks söömarõõm, milleks kuulsus, kui ma varsti suren niikuinii. See on üks minimalistlikumaid hetki selles lavastuses. Oidipus on jäänud (lavale) üksi – ta ei näe enam maailma, kuid ei saa ka surnute ilma minna. Põlvitamine on kui alla andmise märk. Väljasirutatud käsi kui mingi lootusekiir, et õde/tütar (Antigone) sellest haarab. Viisiks on sel laulul Kihnu hällilaul “Uni, tule silma peale”, mis annab märku, et Oidipuse peale on langenud uni – mitte rahulik, vaid needev, hukutav, lõplik. Laul on siinkohal rõhutava eesmärgiga – Oidipuse kurvastus väljendub laulu kaudu. Kogu vaatuse ängi (katk, saatus, needus) võtab kokku Oidipuse laul. Kardinate sulgudes on näha vaid veel tema põlvitav keha, väljasirutatud käsi ning kuulda read “et võiks rahu leida kustunute kõrval”. Rahu leidmata jääb pime Oidipus üksi, publik läheb taas vaheajale.

II vaatuses tulevad hästi esile Glassi muusika korduvad struktuurid. Lühikesed fragmendid korduvad pika aja jooksul, ümbritsedes ruumi muusikast tulenevate meeoludega. Epner (2024: 90) kirjutab, et “Glassi helilooming ei rõhu vahetule afektiivsele mõjule ega draamatilistele efektidele, küll aga annab lavategevusele vahel kooskõlalisi, vahel kontrastseid (kõla)värve, juhib konflikte tajuma üldnimlikul ehk kosmilisel tasandil ning aitab kordusvõtete toel tegevust ritualiseerida”. Kordustele üles ehitatud harfimuusika kõlab näiteks stseenis, kus Oidipus lubab jumalate ees, et leiab ning karistab Laiose mõrvarit. II vaatuses hakkab harf veelgi enam esindama muusika kui peamise lavastusliku komponendi funktsiooni. Muusika vihjab sellele, et siin on mängus jumalate käsi, kelle

plaanist Oidipus varsti teada saab. Samuti kõlab harfimuusika stseeni ajal, kus Iokaste ja Oidipus minevikust räägivad. Harfimuusika on siis mõtlik, sealt kerkivad esile üksikud korduvad kõrged noodid. Mida rohkem Oidipus ja Iokaste tõde aimama hakkavad, seda ärevamaks läheb ka muusika. Harfimängija sõrmitseb keeli kiiremini – seda on näha suures plaanis, sest sõrmede vari langeb kuldsele seinale. Selles stseenis on laval kolm liiget – Oidipus, Iokaste ja harfimängija. Ühte ja sama meloodiat korrates tekitab harf äreva meeleolu, mida rõhutavad Oidipuse järsud, hüplikud liikumised. Muusika peegeldab Oidipuse tundeid ja olekut – meeleheide, ärevus, kergesti ägestuvus. Nagu I vaatuses, kõlab ka nüüd harfimäng neil kohtadel, kui mängus on jumalad, täpsemalt needused (Laiose, Oidipuse).

Traagilisus on selles vaatuses tugevalt esil, sest teostuvad kurjakuulutavad ennustused. Katk on laastanud linna ning teebalased on meeleheitel, mis väljendub nii (Saluranna) laulus kui ka retsitatiivses palves (“Moirad, toetage meid!”). Traagilisus ei ole siin vaatuses lõpuni mängitud kohas, kus teebalased muutuvad rõõmsaks ning laulavad ennastunustavalt “Oh halu südamel”. Siiski on selles ekstaasis midagi nukrat ja etteaimatavat, sest tegelikult publik ju teab, kuidas lugu lõppeb. Rõõmsalt esitatud laulusõnade ja nende nukra tähenduse (valu südamel) vahele tekib kontrast. Siin seisnebki antiiktragöödia ainese võlu – publik teab lõpplahendust ning saab keskenduda sisu edasiandmise viisidele. Traagikale vastanduvat koomikat tekitavad ka Iokaste laused, mis viitavad Oidipuse needusele: “Ta naine olen ja ema, laste ema” ning “Hallipäine mees, veidi sinu moodi”. Muusika teel kujutatakse vaatuse viimast traagilist sündmust – Oidipuse pimedaks jäämist. Epner (2024: 87) nimetab Oidipuse kaeblust saatuse üle mõjuvaimaks lauluks selles lavastuses.

Vaatust kokkuvõtvalt on selles esiplaanil soololaulud ja harfimuusika. Vokaalmuusika on enamasti emotsionaalse stiimuli funktsioonis, äratades katkust tingitud leina ja meeleheite tundeid. Kui välja arvata alguses olev kirjeldus katkust, on muusika ka selles vaatuses raamiva funktsiooni teenistuses, alates Saluranna ja lõppedes Oidipuse lauluga. Oidipuse lõpulaulul on rõhutav funktsioon, väljendades ja peegeldades tundeid lauluna. Harfimuusika loob stseenide atmosfääri, olles meeleolult kaasas näitlejate tekstiga. Harf rõhutab stseene, kõlades mõnes vaiksemalt, mõnes valjemini – olles kooskõlas lavadünaamikaga. Laule esitab Salurand ning Oidipus (Võigemast). Koor ei laula siin vaatuses ühtegi terviklikku laulu, vaid näitab oma olulisust kommenteerival moel. Muusika loob vaatuses katkust tingitud traagilist tunnetust, nii soololaulu kui ka koori osas.

## 2.5. III vaatus: “Vennad ja õed”

Kolmas vaatus algab sõja eesuksel – mehed on Teeba linna kaitsmas vaenlase eest, kelleks on Oidipuse poeg Polyneikes. Ema Iokaste keelatab poegi (Polyneikest ja Eteoklest), et nood üksteist ei tapaks. Ka nende õde Antigone palub Polyneikesel linna mitte rünnata. Eteokles keelab Polyneikese surnukeha Teeba mulda matta. Lahingu käigust laulab teataja (Dionysos). Toimub kahevõitlus vendade vahel, mille tagajärjel mõlemad ning ka Iokaste surevad. Antigone ja Ismene leinavad vendi. Antigone otsustab keelust üle astuda ning Polyneikese siiski kombekohaselt matta – ta teab, et peab sellise teo eest surema. Ilmub pime Oidipus, kes saadetakse Kithaironi mäele pagendusse. Antigone saadetakse vangikongi surema. Küsides, miks Antigone venda mattis, vastab ta, et tegi, mis ta tegi – pidades ebavajalikuks tegu põhjendada. Antigone on otsustanud endalt ise elu võtta. Eurydike (Kreoni naine) soovib teada, mis on saanud tema pojast Haimonist. Teataja räägib, et Antigone on end üles poonud ning Haimon end noaga tapnud. Kreon on ahastuses, kuid toibub ja läheb pidama linnavolikogu. Dionysos kurdab väsimust ja jutustab tulevikust, mil Teeba ei huvita enam turistegi. Ismene ei taha enam olla Ismene. Dionysos pakub lahenduseks, et olgu ta parem Ariadne ning abiellugu temaga.

Lavakujundus jääb III vaatuses üldiselt samaks, nagu oli varem – kuldne sein, mis vahel liigub, harf koos oma poodiumiga ning tuulemasin, mis seekord on nähtavamal kui I vaatuses. See on peaaegu harfi kõrgune suur silinder, mida vändates tekib vali tuult meenutav heli. Kostüümideks on naistel joogariided ning meestel maadluskostüümid; vaid Kreonil on hall ülikond ning Teiresias kannab jätkuvalt värvilist seelikut. Maadluskostüümide kohta ütleb lavastaja, et need teenivad undilikku postmodernistlikku eesmärki, laskmata lavastusel liiga tõsiseks minna (Saro 2024: 82). Peamisteks osatäitjateks on Antigone (Teele Pärn) ja Kreon (Taavi Teplenkov). III vaatus on muusikalise kujunduse poolest kõige eripalgelisem – lauldakse koos ja eraldi, sõjast ja surmast, humoorikalt ja tõsiselt.

Kolmas vaatus algab nagu esimenegi harfimänguga, seekord mängitakse Bachi lugu pikemalt. Naised saabuvad ükshaaval lavale ning hakkavad tegema joogapoose – päikesetervitus ja sõdalase poosid. Nad justkui palvetaksid joogat tehes, kummardavad maa ja taeva poole, käed välja sirutatud. Lavastaja loob naiste joogariietega seose bakhantidega, kes on kontrollimatu loodusjõud – III vaatuses on see kõik salongitasandile

kultiveeritud (Saro 2024: 82). Jooga taustal hakkab kuldse seina tagant kostuma meeste laul – vene keeles lauldud sõjalaul “Когда мы были на войне” (“Kui me sõjaväljal olime”). Laval näidatakse sõja teist poolt – koju jäänuid, kelle mõtted ja kehad on siiski sõjaga kaasas (sõdalase poosid). See on esimene kord, kui harf ja laul kõlavad samal ajal. Kummalgi on eri eesmärk – harf kujundab naiste joogapooside kiirust, olles pidev ja ärev. Meeste laulul on eestlaulja ja koor. Koor venitab enda lauluosi pikaks ja hüüdvaks, meenutades sõjahüüdu. Miski, mis peab kostuma kaugele, üle seina. Laul on korruga kurblik ja võidutsev. Kui Iokaste küsib, mis saab orjastatud noortest naistest, hakkab uuesti kostuma meeste seinatagune sõjalaul. Lauljad võivad ka olla Polyneikese armee ehk sissetungijad, kes linna piiravad. Nende hääled kostub lauluna, kuid neid ennast veel näha pole. Oht, mida on praegu vaid kuulda. Hirmul on suured silmad – mehed tunduvad hirmsamad, kui neid veel näha pole. Kui vennad on mõlemad ema lähedal ja vaidlus on haripunktis, hakkab Iokaste vaikselt ümismema Oidipuse laulu viisi ehk Kihnu hällilaulu. See viitab Oidipuse ennustusele, et vennad üksteist tapavad. Iokaste on tegelikult kolmas isik (lisaks Dionysosele ja Teiresiassele), kes on esinenud kõigis kolmes vaatuses. Tema kannatused on olnud pikad ja põhjalikud. Ta on läbi elanud sünge saladuse väljatuleku, Oidipuse enesevigastamise ning nüüd kavatsevad ta pojad üksteist tappa – kohutavad sündmused sulanduvad üheks, üks laul kandub vaatusest järgmisesse.

Polyneikes ja Antigone esitavad kordamööda Hella Wuolijoki “Sõjalaulu”, taustajõuks koor. Polyneikes laulab kui vend, kes läheb sõtta, ning Antigone kui õde, kes jääb koju. Koor vaatab otse ette ja laulab vaid osa “Veli hella vellekene, kaske kanke, sõsar noori sõtsikene, kaske”. Laul ei ole ülevoolavalt emotsionaalne. See on omane Antigone iseloomule – ratsionaalsed ja kindlad otsused. Wuolijoki algsele versioonile on lisandunud refrään “Kaske, kanke”. Laulu funktsioon on emotsionaalse stiimuli loomine (palve, et vend sõtta ei läheks ning ahastus, kui ta seda siiski teeb) ning ka rõhutamine – laul tõstab esile venna ja õe vahelist kiindumust, nende muret üksteise pärast. Laul katkeb järsult, kui Eteokles hakkab naiste peale karjuma. Siin on laul kui vastus – naised ei kuula Eteoklest ning laulavad edasi. Naised laulavad kindlameelselt, madalal toonil, veidi kurjakuulutavalt ja ennustavalt. Nad kõnnivad kõrvuti publiku poole lauldes ning pöördel tõstavad käed, mis meenutavad puid tuule käes. Naised on III vaatuses hakanud jälle muutuma bakhandilikuks – see pole sugupõlvedega neist päriselt lahtunud. Sõja eel, tulevase hullumeelsuse ootel hakkavad naised jälle Dionysost hüüdma. Laulu lõpus tulevad nad lava serva äärde, venitades viimase “keegi-i-i” pikaks ja kriipivaks. Sellest kasvab välja

“Iobakhon” hüüe. Seekord toimub hüüe Dionysose poole kahehäälselt – mehed laulavad madalalt “Iobakhon” ning naised hüüavad jumalat (“Polünoomne, mitmenimeline!”). Selles mõttes on Dionysos väga vastutulelik jumal, et ilmubki iga kord, kui teda kutsutakse. Sõjastseen esitatakse lauluna.

Teataja (ehk Dionysos) on eestlaulja, kooriks on teebalased. Teataja laulab “Sõjalaulu” veidi irooniliselt, vahel naerdes ja itsitades. See on talle kui jumalale omane – inimeste mured on talle tühised. See laul tekitab külmavärinaid, sest valgus läheb veripunaseks, peaaegu kogu trupp on laval, tehes raevukaid samme publiku poole, käed kõrvale või üles sirutatud. Energiliselt lava ees tammuv Dionysos oleks justkui sõja dirigent ja juht. Saluranna hää l kostub teistest kõrgemalt, hüsteerilisemalt. Tema ongi lavastuse vältel eriline oma häälekasutuse poolest. Karjub, kiljub, laulab teistest üle. Kui kõik laulavad, siis tema laulab kõrgemalt (*killõ*) ja tekitab laulule üleva, lausa püha ja müstilise tunde. Kui sõda kirjeldav laul on tõsine ja kurjakuulutav, siis sellele järgnev vendade kahevõitlus on pööratud naljaks.

Polyneikese ja Eteoklese kahevõitlus on lahendatud kukepoksi-laadse liikumise ja lauluga: Setu uuem rahvalaul “Kos käüset, kos käüset, mo pujake”. Naised tiirlevad ümber vendade, lauldes piniseva ja kääksuva häälega küsimuse ning mehed vastavad sellele. Laul on setu keeles, kuid on selgelt aru saada perekonnatemaatika – küsitakse pojalt, mida ta jätab surses oma õele, emale ja teistele. Meeste laulmise ajal on naised lausa ülemeelikult rõõmsad, kilgates, plaksutades ja hüpeldes. Laulu refrääniks on “Oh halu, oh halu, oh halu mu südamel”, mis on publikule tuttav juba II vaatusest. Samad on ka näitlejate liigutused – ennastunustav keerlemine, käed pea kohal kumeralt. Imelik ning vastuoksa on see, et kahevõitlus elu ja surma peale peaks olema tõsine, lausa kurb, kuid selles laulus on kõik pööratud naljaks. See on omane postmodernismile, kus segamini on ülev ja madal: keset tragöödiat on järsku naljalaul. Laul toimib kontraprintsiibina – sisu õudus (kahevõitlus, laulusõnad “Kui nakat nüüd sa koolõma”) ja esitusviisi humoorikus vastanduvad teineteisele.

Kukepoksi laulule järgneb sekundi pealt Antigone ja Ismene itk. Laulud toimivad kontraprintsiibina ka üksteise suhtes. Itkuga käib kaasas kehakeel – põlvedel kummardab Antigone rütmiliselt surnud venna poole, hoiab käsi südame juures, on suletud silmadega. Ismene järgib tema käitumist teise venna juures. Nende ema Iokaste teeb samuti kummardavaid liigutusi ning kitkub endalt juukseid. Itk on väga rituaalne ja isiklik

tegevus, mille eesmärgiks on leinaprotsessi läbimine. Itku eesmärk on siin näidata, et Antigone leinab oma venda. Itku funktsioon on emotsionaalse stiimuli tekitamine, sisendades kurbust ja leinameeleolu. Teised näitlejad ei ole lavalt lahkunud, vaid seisavad tardunult ühes poosis, mis on jäljendus dell'Arca skulptuurigrupist Bolognas. Itkust kasvab välja Antigone retsiteeriv ehk poollauldes kõnelemine. Ta laulab keereldes, liikudes lava tagaossa, kus kohtub Oidipusega. Laul on segi nutuga – üks ja sama viis kordub Antigoneel kogu vaatuse vältel. Ta jutustab, et on saanud surmapeo bakhandiks, Polyneikese kaotusest ning oma kurvast saatusest. Antigone kindlameelsust venda matta ja surma minna rõhutab see, et ta lausub oma sõnu lauldes (“Ma kuulen maa alt häält”, “Saab mulle osaks ilus surm”). Retsiteeriva kõne puhul pääseb sisule lisaks mõjule ka esteetiline vorm, kirjutab Epner (2024: 87). Kaeblemine surnud venna pärast on esitatud laulvalt ja retsiteerivalt, samas kui needus, mille Antigone paneb Kreonile (“saagu talle osaks sama hull saatus”), on lausutud meloodiata, kindlameelselt. Antigone laulu viis meenutab variatsiooni “Sõjalaulust” ehk tema ja Polyneikese viimasest kohtumisest. Ka surma minnes laulab Antigone nutvatele kaaslinlastele ja surnud vennale. Kui teebalased hüüavad, et Antigone mässab ikka veel, juhib Antigone neid käega, lõigates diagonaalis ülevalt alla. Valjul häälel hüütud karjed ning Antigone tasane laul võimaldavad näha kontrasti Antigone sisemaailma ja välismaailma vahel. Ta on juba leppinud sellega, et sureb, samas kui linlased ei mõista teda. Antigone järgib jumalate seadust, et vend tuleb matta, saagu mis saab. Antigone on kolmas isik selles lavastuses, kes üle publiku ronib. Tema otsib enim kontakti, naeratades ja vaadates publikule otsa. Pentheus vaatab (bakhantlikult, hullunult) kaugusesse, Oidipusel on side silme ees. Pentheuse ja Antigone lahkumise ajal mängib harf, Oidipuse ajal vihiseb maru. Kuid harfimängija jälgimine on võimatu, sest koos näitlejaga liigub pimestav prožektorivalgus üle publiku silme.

Antigone itkule järgneb stseen, kus Oidipus lahkub saalist üle publiku toolide. Stseeni ajal vihiseb tuulemasin, mille väntamine on lava kõrvalt näha. Lava küljelt paistab ka gong, mida lööb Dionysos. Need kaks pilli kujundavad tormi meeleolu – vihisev tuul ja gongi müristus. Näitlejad laulavad “Kerauunion, brontas, äike”, maru atmosfääri süvendades. Ismene hüüab heledalt, et kardab. Oidipus ise ei laula, vaid meeleolu kujundavad teda ümbritsevad lauljad ja pillid. Samuti oli eelmise tormi ajal, kui kallale tungiti Pentheuele. Kui Oidipus jõuab rahvani, et käetugedelt üle ronida, segab õudust tekitavat tormimeeleolu publiku kahin ja itsitamine, sest pole harjutud, et näitleja publikust üle ronib. Seega

lahknevad jälle traagiline sisu ja esituse koomilisus, kuid seekord ei ole põhjuseks muusika.

Eelmisel korral hüüti Dionysose poole ning ta ilmuski, lauldes “Sõjalaulu”. Kui Ismene ning telesaatejuhlik Mees (Raudsep) räägivad Dionysosest, hüüavad ja laulavad naised taas Dionysose poole, kuid seekord on neid vaid kuulda. Justkui tooks jumala paljas mainimine kohale bakhandid ja nende laululiselt väljenduva hulluse. Dionysos küll tuleb kutsumise peale lavale, kuid temast jõuab ette Kreon. See on viiteks sellele, et Teeba on hakanud muutuma jumalate alluvusest inimesekesksemaks. Au sisse tulevad inimeste, mitte enam jumalate seadused. Dionysos isegi plaksutab sarkastiliselt Kreoni kõne peale.

Kreon laulab filmist “Vallatud kurvid” publikule tuttava laulu “Mõtisklus”, mille sõnadeks on Talviku luuletus “Loojak”. Publikule on see naeruhetkeks, sest viis ja sõnad tuntakse ära ning panduna antiiktragöödia konteksti mõjuvad need kohatult ja seega naljakalt – kontraprintsiibina. Laul juba algab humoorikalt, kui Kreon kutsub naisi, öeldes: “Tüdrukud, laulgem”. Naised laulavad malbelt – isegi ülepaisutatult, kohatult malbelt, arvestades konteksti, et Antigone on just otsustanud venda mätta. Neist erineb Kreon, kes laulab a-häälikul kaasa veidi räigelt ja naljakalt, käsi välja sirutades – ennastimetlevalt esinedes. Sellesse laulu on sisse põimitud ka “sassi minemine”, kus naised laulavad “tüki leiva pärast valmis vend on”, kuid Kreon katkestab nad ja muudab sõnade järjekorda – järjekordne võimalus publiku naerutamiseks.

Esimest korda avab suu Eurydike ning küsib “Kus on kurva kodu” viisiga, mis on saanud ta pojast. Kui näeb surnud Haimonit maas lebamas, hakkab itkema – käed näo ees, kummardab ta rütmiliselt surnu poole, ühte ja sama nutvat viisi korrates. Mis erineb eelmisest itkust, on see, et ta leinab üksi ning surnud on venna asemel poeg, nagu Iokastelgi. Veel üks ema, kes hoiab käes oma poja surnukeha, nagu Agauegi. Stseeni tegevus jätkub, kuid tema itkeb ikka edasi. Siit tuleb taaskord välja, et itk on naiste tegevus, sest ka Kreon ahastab surnud poega nähes. Siiski teeb ta seda vaid sõnadega “ai, ai”, mis mõjuvad ülemängitult koomiliselt ja ebasiiralt. Ülejäänud näitlejad on sisse võtnud erinevad žestid skulptuurigrupist. Kui eelnevalt on nad seda teinud hääletult, siis seekord hingavad kuuldavalt ja raginal, kahisedes, mis kõlavad justkui piinarikka suremise hääled.

Ismene laulab III vaatuses kaks soololaulu, mõlemate sõnad Kersti Merilaasi luuletusest “Nartsiss”, kuid viis on esimesel “Väike trummipoiss” ning teisel eesti rahvalaul “Imemaa”. Laval olevad näitlejad on sisse võtnud erinevad poosid dell’Arca

skulptuurigrupist ning vaatavad surnult maas lebava Haimoni poole. Ismene on ainuke elav, liigutav punkt. Ta laulab hingestatult, märatsevalt, vehkides käsi, jalgu ja rusikaid. Ismene teise laulu toon on hoopis erinev – nüüd on ta Ariadne, kes hoiab käes punast lõngakera. Ta laulab õrnalt, kurvalt ja väsinult. Laulu traagilisust väljendab see, et kõik tema ümber on surnud või maha langenud. Ta seisab üksi, vaid Kreon on lava tagaotsas ja suitsetab rahus. Antigone suguvõsa patud on lunastatud surma näol – ei ole enam kedagi, kes needust kannaks. Kuid koos nendega kaob ka Teeba.

Selles vaatuses on harfimängul mitu funktsiooni. Esiteks kujundab muusika stseenide atmosfääri, vormides stseenide meeleolu ärevaks, meeleheitlikuks või kurvaks. Näiteks mängib rahutu muusika Polyneikese ja Eteoklese vaidlusstseeni ajal. Samuti mängib vihasena kõlav harfimuusika siis, kui Kreon ülekuulamisele enesevalitsuse kaotab ning kõigi peale karjub. Harf on stseenide ühenduslülilik või raamijaks, mängides stseenide vahetusel, kui parajasti sõnalist osa ei ole. See justkui annaks publikule hetke toimunut seedida, enne, kui tekst jälle edasi läheb. Viimases stseenis, Dionysose teksti ajal mängib samuti harfimuusika. See tekitab lõpu-meeleolu – kõik traagiline on juba juhtunud, nüüd on viimaks aega selle üle veidi järele mõelda. Muidu toimus lavastuses üks sündmus teise järel. Harfimäng jätkub Ariadne laulu ajal, kuid nad ei sega teineteist. Seega kahel korral esitatakse harfimängu ja laulu samal ajal: alguses seina tagant kostuv sõjalaul ning hiljem Ariadne kurblik lõpulaul. Publikul on võimalus kuulata nende kahe koostoimet, üksteisega arvestamist. Nagu ka Teebas lähevad jumalate ja inimeste seadused lahku, jaotub ka muusika jumalikuks (harf) ja inimlikuks (vokaal). Kogu laulu aja harutab Ariadne lahti punast lõngakera, mis on viide Undile (lavastuses peab olema punane lõngakera). Harfimäng kestab etenduse viimse hetkeni. Pärast Ariadne laulu on lava tagaotsas näha, kuidas Kreon süütab rahulikult sigareti ja suitsetab selle segamatult lõpuni. Seega on harfimäng nii selle vaatuses kui ka kogu lavastuse raamivaks elemendiks – I ja III vaatus algavad harfiga ning sellega ka etendus lõpeb.

Muusika ühest otsast toetab lavastuse traagikat, teisalt on selles vaatuses mitu kontraprintsiibil toimivat laulu, mis tragöödiale omast ühtsust lõhuvad. Nagu ütleb Tärnu (Sibrits 2023), on regilaul selles lavastuses väljaspool regilaulu situatsioone. Eesti rahvalaulu vormis esitatakse venna ja õe stseen, sõjastseen ning vendade kahevõitlus. Kuigi laulusõnad ühtivad traagilise tunnetusega, võib meloodia ja esitus siiski stseeni pigem humoorikaks pöörata, mis toimub näiteks Kreoni laulus. Itk on lavastuses samuti traagika loomise vahend, väljendades tegelaste kurbust ja leina.

Kokkuvõtvalt, paljude laulude funktsioonideks on emotsionaalne stiimul. Samuti on laulud edasiviivaks tegevuseks, näiteks sõjastseen ja kahevõitlus on esitatud just lauludena. Seda võib mõista ka raamiva funktsioonina, kus muusika stseene seob ning neisse siseneb. Muusika raamiv funktsioon on esindatud ka vaatuse tasemel, markeerides vaatuse algust ja lõppu. III vaatuses on nii soololaule, regilaule eestlaulja ja kooriga kui ka grupilaule (naiste laul Kreoniga, meeste sõjalaul). Samuti esineb vaatuses kahel korral selline nähtus nagu itk – nutval ja meloodilisel toonil väljendavad naistegelased kurvastust lahkunud venna või poja üle. III vaatuses on kiired registrite vahetused, näiteks rõõmsalt kõlavale kahevõitlusele järgneb kaeblik itk. Muusika osa traagika loomisel väljendub esmalt kurbades lauludes (Eurydike laul, Ismene lõpulaul), rõhutades veelgi stseeni traagilist olukorda.

## 2.6. Järeldused

Muusikalisel kujundusel on lavastuses “Vend Antigone” mitmed funktsioonid. Muusika kujundab lavastuse atmosfääri harfimuusikaga ja vokaalmuusikaga, muutes stseenide õhustiku ärevamaks, kurjakuulutavamaks või kurvemaks. Muusikaline kujundus toimib emotsionaalse stiimulina, mis tähendab, et laulude eesmärk on edasi anda näiteks hullumeelsust, katkumeeleolu, leinameeleolu ja ahastust. Muusikal on stseene ühendav ehk raamiv funktsioon, nii stseenidevaheline kui kogu etendust hõlmav. Nimelt toimuvad iga vaatuse algus ja lõpp teatava muusikalise korduvusloogika alusel: I algab vägevalt, lõppeb vägevalt, II algab kurvalt ja lõppeb kurvalt, III algab harfiga ja lõppeb harfiga (kui jumala häälega). Seega moodustub justnimelt muusikalise kujunduse kaudu lavastuslik tervik. III vaatuses on esil kontraprintsiibi nähtus, kus muusika ning stseeni sisu lahknevad üksteisest, näiteks esitatakse rõõmsameelselt vendade kahevõitluses. Muusikaline kujundus on selle lavastuse üks peamisi komponente, kõlades peaaegu igas stseenis või stseenivahetuses, kuid eriliselt jääb kõlama “Mehetapja Maie” lüroepiline regilaul, mille motiivid jäävad tegelaste saatustes peegelduma terve lavastuse vältel. Mis puudutab mittemeloodilisi helisid, siis neid on lavastuses vähe ning need tuleb näitlejatel ise luua (võrdluseks näiteks salvestatud linnulaul). Sellised helid kuulduvad tormide ajal, kui vingub tuulemasin ja kõmiseb gong. Füüsilised toimingud (silmas on peetud automüra, kella tiksumist) helidena puuduvad. Muusikat kui peategelast on võimalik näha harfis –

jumalate häälena kujundavad pilli lavaline kohalolu ning sellest kuulduvad meloodiad lavastuse värvinguid. Mõnedel valjematel hetkedel on füüsiliselt tunda harfi mõju, kui helid läbi õhu vibreerivad. “Meil lauldakse, ja see on oluline,” ütleb lavastaja (Kruus 2023). Muusika on lavastuses kommenteeriv, toetades sel moel loo sündmusi. Teisisõnu, muusika on lavastuses teemade sissejuhatavas, toetavas, läbi elavas ja sünteesivas rollis.

Kui I vaatuses on suured ja jutustavad laulud ning II vaatuses soololaulud, siis III vaatuses on killud, fragmendid, kiire edasimineku, palju tegevust ja eri stiile. Muusikal on edasiviiv jõud, juhtides näiteks Antigonet tema teekonnal surma. Muusika võimaldab koorina etendajatel olla ühtne – nii Vana-Kreeka kommenteerivas kui eesti pärimuse kordavas mõttes. Kooslaulmine tekitab ühise hingamise. Muusikapalad jaotuvad mitmel erineval moel. Näiteks jagunevad laulud temaatiliselt: katk, sõda, hullus, palve, ettekuulutus, lein, ahastus, kurbus ning kontraprintsiibina rõõm. Esitusviisi poolest saab vokaallaulud jaotada soolodeks, teatud liikmetega lauludeks (naistelaulud) ning eestlaulja ja kooriga regilauludeks. Keeleliselt jagunevad laulud eesti kirjakeele, murrete (setu), vene ning moonutatud kreeka keele vahel. Laulud võivad olla dialoog, näiteks “Sõjalaul” Polyneikese ja Antigone esituses, või küsimustele üles ehitatud, nagu näiteks Oidipuse “Milleks mulle tiivad” ja vendade “Kos käuset”.

Muusikal on oma osa traagiliste sündmuste kujutamisel. Vahel muusika vaid vihjab traagikale, näiteks Iokaste ümismise ajal III vaatuses. Samas teised muusikapalad ainult traagilisuse peale üles ehitatud ongi, näiteks Oidipuse II vaatuse lõpulaul või Saluranna II vaatuse katkulaul. Traagilise alatooniga korduvaid fraase (“Mul lõpuni on vaja minna”, “Kseenos”) esitatakse siiski vaid kõneldes, mitte lauldes. Intertekstuaalsus väljendub enamasti laulude kaudu – nii viiside kui sõnade poolest. Näiteks regilaulud “Mehetapja” ning “Sõjalaul” on toodud antiiksesse keskkonda, kuhu nad konteksti poolest sobituvad. Viisiline intertekstuaalsus on kohal just luuletekstide meloodilisel esitusel, näiteks kohtuvad laulus Talviku luuletus ja jaapani rahvalaulu viis. Traagiline kannatus ei ole lavastuses siiski lõpuni mängitud, nagu on omane antiiktragöödiale. Kõlavad naljalaulud, mille sõnad võivad küll traagilised olla, kuid esituse koomilisus kaalub traagika üle.

# KOKKUVÕTE

2023. aastal esietendus Eesti Draamateatris Tiit Ojasoo lavastatud “Vend Antigone, ema Oidipus”. Siinse töö raames uuriti lavastuse muusikalist kujundust. Igal etendusel on lisaks etendajatele laval ka harf ja harfimängija (Lisane Rull). Muusikalisi kujundajaid on lavastusel kolm: Tiit Ojasoo, Anne Tärnu ja Lisane Rull. Lavastus põhineb Mati Undi näidendil, milles traagilisus on esitatud postmodernistliku prisma läbi, kaugenedes antiiktragöödiast.

Töö eesmärk oli välja selgitada, milline on lavastuse “Vend Antigone” muusikaline kujundus. Selleks jaotati töö kahte ossa – teooria ning analüüs. Esimeses osas oli kolm alapeatükki, kus kirjutati muusikalise kujunduse funktsioonidest, “Vend Antigone” poetikast ning lavastuse muusikalistest vahenditest. Analüüsiosa alguses kirjutati meetodist ning lavastust üldiselt puudutavatest asjaoludest, näiteks lavakujundus, kostüümid, suhe publikuga ja elava muusika eripärad. Iga vaatust analüüsiti eraldi. Analüüsile järgnesid järeldused, mis võtsid kokku vaatuste käigus analüüsitud.

Teooriapeatüki esimeses osas kirjutati muusikalise kujunduse funktsioonidest ning toetuti Ross Browni (2010) ja Riina Roose (2000) käsitlustele. Muusikaline kujundus jaguneb Browni järgi: atmosfääri loomeks, aja ja koha kehtestamiseks, füüsiliste toimingute jäljendamiseks, stseenide ühendajaks ning emotsionaalseks stiimuliks. Roose jaotab muusikalise kujunduse funktsioonid järgnevalt: raamiv, rõhutav, vastandav (kontraprintsiip), peategelane ning peamine lavastuslik komponent. Teooria teises peatükis kirjutati “Vend Antigone” poetikast. Undi näidend põhineb mitmetel antiikteostel ning selles on kasutusel erinevad postmodernistlikud stiilivõtted, näiteks intertekstuaalsus. Näidend omandab traagilise tunnetuse luuletustest ja lauludest. Ojasoo on lavastusse lisanud psühhofüüsilised žestid. Teooriapeatüki kolmas osa avas muusikalisi vahendeid ning kirjutati harfist, harfimuusikast, regilaulust, “Mehetapja Maie” rahvalaulust ja itkust.

Millised olid muusikalise kujunduse funktsioonid lavastuses “Vend Antigone”? Muusikalisel kujundusel oli atmosfääri loov ja rõhutav funktsioon, mis kujundas stseeni meeleolu tavaliselt ärevamaks või kurvemaks. Paljude muusikaliste hetkede funktsiooniks oli emotsionaalne stiimul, andes edasi näiteks hullumeelsust, leina või ahastust. Muusikaline kujundus raamis stseene, vaatusi ja ka kogu etendust, kõlades nende alguses

ja lõpus. Muusikaline kujundus toimis mõnikord ka kontraprintsiibina, rääkides vastu stseeni meeleolule. Regilaul “Mehetapja Maie” oli muusikalise kujundusena üks tähtsamaid lavastuslikke komponente, sest sellest peegeldusid hilisemad traagilised teemad. Muusika kui peategelane oli harf ehk jumala hääl, mis kõlas lavastuses saatuslikel hetkedel.

Kuidas kasutati lavastuses muusikalisi vahendeid? Lavastuse muusikaline kujundus jagunes instrumentaal- ja vokaalmuusikaks. Harfimuusika oli lavastuses jumala hääleks, vokaalmuusika inimeste omaks. Harfimuusika oli lühikestele ja korduvatele fragmentidele üles ehitatud. Vokaalmuusika stiilid olid erinevad, näiteks olid samas vaatuses koos itk, regilaul ning viisistatud luuletused. Varieerusid nii laulude sõnad kui ka meloodiad, vahel olid kokku pandud sõnad ja viisid erinevatest kultuuriruumidest. Etendajate esitus andis muusikalisele kujundusele elu, värvingu ja vormi.

Milline oli muusika osa traagika loomisel? Traagikat loodi tihti muusika kaudu. See avaldus etendajate esituses, laulusõnades, meloodias ning üldises laulude õhkkonnas. Mõned laulud osutasid otseselt traagilisele sündmusele, näiteks Oidipuse kurblik lõpulaul II vaatuses. Puudus antiiktragöödiale omane traagilise kannatuse lõpuni mängimine, kuid siiski toimusid intertekstuaalsed muusikalised hetked traagika loomise vahendina.

Töö eesmärgid said täidetud. Igas vaatuses analüüsi kõiki töö küsimusi. Kirjeldused koos neid raamiva analüüsiga võiksid lugejale edasi anda lavastuse õhkkonda. Siiski ei ole töö lugemine samaväärne lavastuse enda nägemise ja kuulamisega. Siinkohal on oluline esile tuua ka uurimistöö puudus. Nimelt on siinse töö üheks puudujäägiks see, et kasutatud on vaid kahte muusikaliste funktsioonide jaotust (Brown ja Roose), mis piiravad ka analüüsi sügavust. Puuduste kõrval võib välja tuua ka töö tugevusi. Siinse töö peamiseks tugevuseks võib pidada kirjutaja siirast soovi lavastus jäädvustada ning seda just muusikalise kujunduse vaatepunktist.

# KASUTATUD ALLIKAD

*Biography*, Philip Glassi koduleht, <https://philipglass.com/biography/> (25.05.2025).

Brown, Ross 2010. *Sound: A Reader in Theatre Practice*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Delta 2023. Saatejuht Miina Pärn. Klassikaraadio, 01.11, <https://klassikaraadio.err.ee/1609137515/delta-1-novembril-ruut-tiit-ojasoo-kirjanik-sven-mikser/8b90490ef4f72b99f657521ab0dfd46a> (27.05.2025).

EKSS 2009 = Eesti keele seletav sõnaraamat, itk, <https://arhiiv.eki.ee/dict/ekss/index.cgi?Q=itk&F=M> (25.05.2025).

EKSS 2009 = Eesti keele seletav sõnaraamat, metamorfoos, <https://arhiiv.eki.ee/dict/ekss/index.cgi?Q=anamorfoos> (25.05.2025).

EKSS 2009 = Eesti keele seletav sõnaraamat, stiimul, <https://arhiiv.eki.ee/dict/ekss/index.cgi?Q=stiimul> (25.05.2025).

EKSS 2009 = Eesti keele seletav sõnaraamat, traagika, <https://arhiiv.eki.ee/dict/ekss/index.cgi?Q=traagika> (28.05.2025).

Epner, Luule 2006. Märkmed ühe lavastuse sünniloost. *Etenduse analüüs: võrrand mitme tundmatuga*. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, 161-204.

Epner, Luule 2024. Tragöödia renessanss nüüdisteatris. *Teatrielu 2023*. Tallinn: Eesti Teatriliit, Eesti Teatri Agentur, 84-101.

Jürisson, Johannes 1961. *Vanast muusikast*. Tallinn: Eesti Raamat.

Kruus, Kairi 2023. Et süda oleks vapper ja pea selge. *Draamateatri ajaleht nr 26*, <https://www.draamateater.ee/meedia/et-suda-oleks-vapper-ja-pea-selge/> (25.05.2025).

*Laureaadid* 2024, Teatriliit, <https://www.teatriliit.ee/auhinnad/laureaadid-aastate-jargi/laureaadid-2024> (25.05.2025).

Lavastuse “Vend Antigone, ema Oidipus” videosalvestus (eravalduses).

Levitan, Dan 2024. The History of the Harp. *Stanford Live*, <https://live.stanford.edu/news/the-history-of-the-harp/> (25.05.2025).

Lill, Anne 2004. *Tragöödialeksikon*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Lill, Anne 2008. Kreeka tragöödia sünnist ja uuestisünnist: Friedrich Nietzsche ja Mati Unt. *Inimene ja maailm kreeka tragöödias*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 242-265.

- Lill, Anne 2012. Kreeka tragöödia mütoloogilised arhetüübid Mati Undi pilgu läbi. *Looming*, 12, 1763-1773, <https://www.digar.ee/arhiiv/et/periodika/8410> (25.05.2025).
- Päll, Janika 2006. Euripides. *Vanakreeka kirjanduse antoloogia*. Koost. Janika Päll. Tallinn: Varrak.
- Põhiemotsioonid*, Peaasi koduleht, <https://peaasi.ee/pohiemotsioonid/> (25.05.2025).
- Regilaulu Podcast 14*. Anne Tärnu – Mehetapja. Hasso Krulli pajatused, <https://podcast.ee/regilaulu-podcast/anne-turnpu-mehetapja-hasso-krulli-pajatused/> (25.05.2025).
- Roose, Riina 2000. *Helikujundus sõnalavastuses*. Magistritöö. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.
- Rüütel, Ingrid 2010. *Muutudes endaks jääda*. Tallinn: TEA Kirjastus.
- Sadie, Stanley (toim) 2001. Harp. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume 10 Glinka to Harp*. Massachusetts, Taunton: Quebecor World.
- Saro, Anneli 2024. Ühistest treeningutest ja otsingutest sündinud “Vend Antigone, ema Oidipus”. *Teatrielu 2023*. Tallinn: Eesti Teatriliit, Eesti Teatri Agentuur, 62-83.
- Sarv, Vaike 2000. *Setu itkukultuur*. *Ars Musicae Popularis* 14. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, etnomusikoloogia osakond; Tampere: Tampereen yliopiston kansanperinteen laitos.
- Schwarm, Betsy 2015. Toccata and Fugue in D Minor, BWV 565. *Encyclopedia Britannica*, 18.11, <https://www.britannica.com/topic/Toccata-and-Fugue-in-D-Minor-BWV-565> (25.05.2025).
- Sibrits, Heili 2023. Nädala persoon: Anne Tärnu: aeg on nii keeruline, et ei oska muud teha kui kunsti. *Postimees*, 11.11.
- Tampere, Herbert 2016. Sissejuhatus 1970. aasta väljaandele. *Eesti rahvamuusika antoloogia*. Toim. Risto Järv, Janika Oras, Kadi Sarv. Väljaandja: Eesti Kirjandusmuuseumi Teaduskirjastus, <https://www.folklore.ee/pubte/eraamat/rahvamuusika/ee/tutvustus-sissejuhatus-1970> (25.05.2025).
- Unt, Mati 2006. *Vend Antigone, ema Oidipus*. Loomingu Raamatukogu, 1/2. Tallinn: SA Kultuurileht.
- Vend Antigone, ema Oidipus*, Eesti Draamateatri koduleht, <https://www.draamateater.ee/lavastus/vend-antigone-ema-oidipus> (25.05.2025).

# SUMMARY

## **The Sound Design of the Theatrical Production of “Brother Antigone, Mother Oedipus”**

This study is about the production of “Brother Antigone, Mother Oedipus” (2023) which premiered at the Estonian Drama Theatre and was directed by Tiit Ojasoo. The production is based on a play by Mati Unt. The production has three sound designers: Tiit Ojasoo, Anne Törnpu and Lisanne Rull. The production is important because Unt wrote an original play based on more than six ancient works. The sound design of the 2023 version was awarded, as Anne Törnpu won an award for the selection of songs and the stage performance.

The aim of this study is to analyse the sound design of “Brother Antigone, Mother Oedipus”. This study has three research questions. **What are the functions of sound design in “Brother Antigone, Mother Oedipus”? Using different musical elements, how is the sound design made? What is the role of music in creating a tragic mode?**

This study consists of two parts. The first part provides an overview of sound design functions, the poetics of “Brother Antigone, Mother Oedipus”, and a synopsis of the different musical elements used in the production.

Ross Brown divides the functions of sound design as follows: to establish locale, time of year, day or night, weather conditions; to evoke atmosphere; to link scenes; as an emotional stimulus; to reproduce physical happenings: spot cues like cars arriving. Riina Roose divides the functions of sound design as follows: framing, emphasizing, contrasting (counter-principle), protagonist and main staging component. The second chapter of the theory writes about the poetics of “Brother Antigone”. Unt’s play uses various postmodernist stylistic techniques, such as intertextuality. The production acquires a tragic feel from poems and songs. Ojasoo has added psychophysical gestures to the production. The third part of the theory chapter opens up musical instruments and writes about the harp, harp music used in the production, folk music, a song called “Manslayer Maie”, and lament.

The second part of this study is an empirical analysis of the sound design of the production. The chapter begins with a description of the method, followed by a section about the production's general description. The main part of the analysis chapter is divided into three parts based on the production's three acts. The conclusions of the analysis are presented at the end of the chapter.

In each act, the performers have different costumes that reflect the mood of the act. An important part in the production's visual is the golden wall that moves on the stage. In the first act, the music's function is to create an emotional stimulus. The harp's function is to provide the feel of a divine voice. The function of non-melodic sounds is to create an atmosphere of storm. An important song is "Manslayer Maie" which has the themes of the upcoming act. In the second act, the songs create tragedy mainly through sorrowful solo songs which have the function of an emotional stimulus and convey a mood strained by plague and Oedipus's dark secret. The third act reveals the function counter-principle, where a sad scene is played out in a joyful manner.

In conclusion, the sound design of "Brother Antigone, Mother Oedipus" is diverse and made up of different musical elements.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Saara Jaanisk ,  
(*autori nimi*)

annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose

“Muusikaline kujundus lavastuses “Vend Antigone, ema Oidipus””  
(*lõputöö pealkiri*)

mille juhendaja(d) on Riina Oruaas ,  
(*juhendaja nimi*)

reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada Tartu Ülikooli digitaalarhiivi kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni;

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

olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile;

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

Saara Jaanisk  
29.05.2025