



Tom Stoppard

Arkaadia

Arcadia, 1993

Näidendi tegevus toimub
Inglismaal Derbyshire'i maakonnas
Sidley Parki maamõisas
aastatel 1809, 1812 ning
tänapäeval.

Inglise keelest tõlkinud
Anu Lamp

Esietendus 25. oktoobril 2025
Endla Teatri Suures saalis

lavastaja

Elmo Nüganen

kunstnik

Kristjan Suits

kostüümikunstnik

Kristīne Pasternaka (Läti Rahvusooper)

valguskujundaja

Margus Vaigur

helilooja ja muusikaline kujundaja

Jaak Jürisson

videokunstnik

Epp Kubu

etenduse juht

Sandra-Stella Eilaste

valgusmeister

Karmen Tellisaar

helimeister

Siim Rohtväli

videomeistrid

Antti Aalmaa ja Argo Valdmaa

kostümeerija

Kärt Tähtse

grimeerija

Karina Pajunurm

lavameister

Sergei Peetso

Osades

Thomasina Coverly,
algul 13-aastane, hiljem 16-aastane
Sonja Nüganen (külalisena)

Septimus Hodge, tema koduõpetaja
Ott Raidmets

Jellaby, ülemteener
Andrus Vaarik

Ezra Chater, poeet
Meelis Rämmeld

Richard Noakes, maastikuarhitekt
Enn Keerd

Leedi Croom
Carita Vaikjärv

Kapten Brice
Ago Anderson

Hannah Jarvis, kirjanik
Saara Nüganen

Chloë Coverly
Fatme Helge Leevald

Bernard Nightingale, õppejõud
Märt Avandi

Valentine Coverly
Nils Mattias Steinberg

Gus Coverly ja Augustus Coverly
Tair Tiitus (Endla Noortestuudio)

Välguke ja Plautus
Kilpkonn Kilbu (külalisena)



Tom Stoppard

Briti näitekirjanik ja filmistsenarist, kaasaegse dramaturgia elav klassik Tom Stoppard sündis 3. juulil 1937. aastal Tšehhoslovakkias ning kandis siis nime Tomáš Stráussler. Pagulane sai temast juba väikelapsena, kui juudi rahvusest perel tuli põgeneda natside okupatsiooni eest. Aastatel 1943–1946 käis ta koolis Darjeelingis, mis asub Indias Himaalaja mäestikus. Selles koolis hakati Tomášit kutsuma Tomiks. 1945. aastal abiellus tema sõjakeerises leseks jäänud ema Briti ohvitseri Kenneth Stoppardiga, kes andis oma perekonnanime nii Tomile kui tema vennale. 1946. aastal kolis pere Suurbritanniasse. Pärast õpinguid Nottinghami ja Yorkshire'i koolides sai Stoppardist esmalt ajakirjanik ja teatrikriitik, 1960ndatel aastatel aga näitekirjanik.

Esialgu kirjutas Stoppard lühikesi kuuldemänge raadiole, 1960. aastal valmis tema esimene täispikk näidend, mis esmalavastati Saksamaal Hamburgis. 1964. aastal sai Stoppard 5-kuulise loomingulise stipendiumi, läks Berliini ning kirjutas seal näidendi „Rosencrantz ja Guildenstern on surnud“. 1966. aastal jõudis näidend lavale Edinburghi festivalil ning kui teos 1967. aastal Londoni National Theatre'is esietendus, oli Stoppard üleöö kuulus. Järgnesid näidendid „Tõeline inspektor koer“ (*The Real Inspector Hound*, 1968), „Pärast Magritte'i“ (*After Magritte*, 1970), „Hüppajad“ (*Jumpers*, 1972), „Travestiad“ (*Travesties*, 1975), „Arkaadia“ (*Arcadia*, 1993), „Armastuse leiutajad“ (*The Invention of Love*, 1997), triloogia „Utopia rannik“ (*The Coast of Utopia*, 2002), „Rock'n'Roll“ (2006), „Leopoldstadt“ (2020) ja paljud teised, lisaks hulgaliselt filmistsenaariume (näiteks „Indiana Jones ja viimane ristiretk“, „Armunud Shakespeare“, „Anna Karenina“), klassikaliste näidendite adaptasioone (näiteks A. Tšehhovi „Kajakas“), kuuldemänge ja telenäidendeid ning romaan „Lord Malquist ja mister Moon“ (1966). Stoppard on oma tööde eest pälvinud palju erinevaid autasusid ning preemiaid, Inglise kuninganna lõi ta 1997. aastal rüütliks ning kirjanik on mitmete nimekate ülikoolide (Yale, Cambridge, Trinity, Oxford) audoktor.

Näidendi „Arkaadia“ esmalavastus jõudis publikuni Londoni Royal National Theatre'is 13. aprillil 1993, lavastaja oli Trevor Nunn. Samal aastal pärjati näidend Evening Standardi ja Laurence Olivier' auhindadega. Eesti esmalavastuseni jõudis „Arkaadia“ 12. aprillil 1997. aastal Tallinna Linnateatris, lavastaja oli Jaanus Rohumaa.

Tom Stoppardiga näidendite kirjutamisest, „Arkaadiast“ ja teatrist

Alljärgnev vestlus toimus 2011. aasta oktoobris Sorbonne'i ülikoolis konverentsil „Arkaadiad“, mille korraldasid Pariisi Sorbonne'i ja Sorbonne Nouvelle'i ülikoolid.

Sündmuse organiseerisid professor Elisabeth Angel-Perez ja doktor Julie Vatain, kes seda ka koos Liliane Camosega juhtisid.

Elisabeth Angel-Perez: Teie teoste verbaalne tulevärk on üldtunnustatud ning teie teatrit peetakse mõtlevaks teatriga – see on alati segu imelisest vaimukusest ja paeluvatest ideedest. „Arkaadia“ on ilmselt üks parimaid näiteid lavateosest, mis need kaks mõõdet ühendab. Kas teile pakkus selle näidendi kirjutamine naudingut?

Tom Stoppard: Nooremana ma arvasin, et pean oma näidendist peaaegu kõike teadma enne, kui saan seda kirjutama hakata. Aga „Arkaadia“ kirjutamise ajaks – ja sealpeale aina enam – olin jõudnud arusaamisele, et kirjutamine ise on viis selle väljaselgitamiseks, mida sa kirjutad. Ja see ei ole sugugi lihtne, sest see on võimalik ainult siis, kui sa seda teed. See on nagu proovida näha, kuidas tuli külmkapis kustub. Hetkel, mil universum teeb takk-tikk, sinna sisse lipsata ja teada, mida teha – või teha seda peaaegu alateadlikult ... ja alles seejärel mõista, mida sa teinud oled ja mida see tähendab.

Kõlab, nagu ma teeksin näidendite kirjutamisest mingi pühaliku metafüüsilise akti. Ma ei taha näidendikirjutamise kohta suuri ja tähtsust täis väiteid esitada, aga ma ütleksin, et näidendi kirjutamine ei ole – või vähemalt ei

peaks olema – liha panemine ettevalmistatud luudele. Nii et vastuseks teie küsimusele: jah, teatud määral ma nautisin „Arkaadia“ kirjutamist, kuigi ma pole kindel, kas „nauding“ on õige sõna. Mõne kuu vältel elasin ma kummalises, hõrendatud atmosfääris, kus ma ei rääkinud mitte kellegagi. Ma ei teadnud, mis näidendis juhtuma hakkab. Aga loomulikult – ja üsna tavaliselt või tüüpiliselt – on hiljem kogu näidendist saadav impulss nii jõuline, et paneb inimesi tahtma näha selles palju rohkem planeerimist, kui näitekirjanikule tegelikult kasulik on.

Tegelikult oli kirjutamine ühtaegu nauding ja õudus, sest ma kartsin kogu aeg näidendit kaotada, vastu seina joosta. Ma uinusin ja ärkasin ainult sellele mõeldes, ma ei tahtnud kellegagi rääkida, sest kartsin kaotada hetke, millest ilma jäämist ma ei saanud endale lubada.

Teisalt ei tohi unustada ka kirjutamise motiivitut mängulisust. Mul on kohutav komme lasta tegelasel mõnikord öelda midagi lihtsalt sellepärast, et mulle endale see nali meeldib. Ja selle repliigi niiöelda psühholoogiline põhjendus või mõtestamine – kui mul seda üldse vaja on – tuleb tagantjärele, hiljem.

Seega, kui rääkida näidendi kirjutamisest, siis on selles nagu igas loomingulises aktis – ka muusika komponeerimises või maalimises – olemas lihtne kogemuslik tasand, millel pole palju pistmist alltekstiga. Ma arvan, et alltekst on olemas, aga minu jaoks tähendab see pigem seda, et inimene saab kirjutades oma alateadvusest kasu – see töötab sinu heaks, ilma et sa seda otseselt juhiksid.

Julie Vatain: *Mul oli suur rõõm vestelda lord Mayga, kes, nagu ma aru saan, oli teie teaduslik nõuandja selle näidendi juures. Ta on kirjutanud teadusartikli bifurkatsiooni-*

diagrammidest, kus ta tsiteerib mõnda rida „Arkaadiast“ – kuldkaladest tiigis ja sellest, kuidas ei saa ennustada järgmise veepiisa tilkumist. Ma küsisin, kas tema andis teile need näited, et te neid „Arkaadias“ kasutaksite, ja ta vastas: „Ei! Muidugi mitte! Mina laenasin need temalt!“ Mida te õppisite seda näidendit kirjutades?

Tom Stoppard: Lord May on suurepärane teadlane, aga ta ei olnud minu teadusnõustaja. Ma olin tema kirjutisi lugenud, kuid mitte temaga isiklikult kokku puutunud. Minu soovitusel palus „Arkaadia“ esmalavastaja tal tulla esimesel proovipäeval rääkima teadusest „Arkaadias“. Ta tuligi ja ütles, et proovib kaoseteooriat võimalikult lihtsalt seletada. Umbes minuti pärast ta peatus, vaatas näitlejaid, ütles: „Ahah,“ ning jätkas siis veel algelisemal tasemel.

Taas tundub mulle, et olete asju ehk valepidi mõistnud – „Arkaadia“ ei sündinud soovist kirjutada kaosest ja tahtmisest end sellel teemal harida. See oli täpselt vastupidi. Näidendeid kirjutatakse oma vaimustuste ajal. Ja popu-



laarteaduse tasemel paelusid mind kõiksugused teemad, sealhulgas teaduslikud (nagu näiteks kvantmehaanika). Lennujaamalektüüri tasemel olin ma nendes asjades üsna haritud – aga ainult sellel tasemel. Ärge laske end petta – ma ei suudaks pidada tõsist vestlust päris teadlasega.

Seega sündis „Arkaadia“ teemadest, mis olid mind aastate jooksul vaimustanud. Nii on see näidend tegelikult kasu saanud minu alateadvusest, lihtne näide sellest on asjaolu, et kui ma näidendit kirjutama hakkasin, olid raamatud, mida ma vajasin – näiteks Byroni kohta – mu raamaturiisulis olemas ja olnud seal juba paarkümmend aastat. Nad olid mu ellu kogunenud, isegi kuhjunud, otsekui tunnistajad mu eri eluperioodide erinevatest huvidest. Mingil moel need sulandusid. „Arkaadia“ kirjutamise ajal ma lihtsalt kasutasin seda, mis mul juba olemas oli – näiteks maastikuarhitektuuri kohta –, kuigi kirjutamise käigus ma täiendasin oma teadmisi ja avastasid neis teemades uusi detaile. Põhimõtteliselt olid need siiski asjad, mis olid mind varem mõjutanud. Nii et kindlasti on suurem osa sellest, mida olen kirjutanud, minu intellektuaalse elu vili. Minu intellektuaalne elu ei ole minu näidendite vili.

Hääl publikust: „*Arkaadiat*“ esitati esmakordselt ajal, mil *Andrew Wiles tõestas Fermat’ teoreemi*. Kas see on puhas kokkusattumus või olite te sellest teadlik?

Tom Stoppard: Ma ei olnud Andrew Wilesi uurimistööst üldse teadlik – isegi mitte sellest mittetäielikust tõestusest, mis tõepoolest 1993. aastal avaldati. Ma arvan, et me olime juba esietendunud, kui ta oma tulemused välja kuulutas. Minu näidendites on selles osas midagi üsna sünget. Syd Barrett suri, kui toimusid mu „Rock’n’Rolli“

eeletendused. Tema on esimene inimene, kes selles näidendis räägib. Ja Andrew Wiles, kelle olemasolust ma ei teadnudki, avaldas oma tõestuse siis, kui „Arkaadia“ oli just esietendunud.

Hääl publikust: *Kas Thomasina tegelaskujul oli prototüüp? Kas tema nimel on mingi seos teie enda nimega?*

Tom Stoppard: Thomasina prototüübiks ei olnud Byroni tütar ja ka nime ei pannud ma talle enda järgi. Tegelikult olen ma väga nõudlik asjade õigesti tegemise suhtes, isegi mikrotasandil. „Arkaadia“ sai teadusajakirjas heakskiitva arvustuse oma teadusliku täpsuse eest ning see pakkus mulle rohkem rõõmu kui ükski tavaline arvustus iial pakkuda suudaks.

Ent teisalt petan ma täiesti süümepiinade ja kahetsuseta, sest Thomasina ei oleks saanud 1809. aastal kuigi tõenäoliselt lugeda soojuse teoreemist, mis oli küll olnud ühe ettekande teemaks Pariisi Teaduste Akadeemias, kuid poleks olnud mingit võimalust, et selle koopia oleks nii kiiresti Derbyshire'i jõudnud, sest seda isegi polnud veel avaldatud – see lihtsalt eksisteeris kusagil intellektuaalses maailmas. Sellistes detailides on mul vahel uskumatult vedanud ja see on sedalaadi pettus, mida ma ei tahagi varjata: näiteks valss jõudis Inglismaale minu jaoks täpselt õigel hetkel, kuigi ma ei olnud sellest enne näidendi kirjutamist teadlik.

Ma olen alati arvanud – ja vahel ka öelnud –, et kui asjad klappivad kokku ajal, mil sa püüad näidendi struktuuri orgaaniliseks ja loogiliseks saada, siis kukuvadki asjad õigesti välja. See on näidendi jaoks väga hea märk, kui autor ei tunne et ta on tark, vaid et tal on vedanud. Kui autor tunneb, et tal on vedanud, tähendab see, et näidendiga läheb kõik hästi; aga kui ta tunneb end targana, läheb näidendiga midagi valesti.

Aga rääkides teatrist kui sündmusest, mis peaks inimesi lõbustama – ja ma usun meelelahutusse –, arvan, et lavastuse viimane etendus peaks olema parim. Kui parim on esimene etendus, on see kogu prooviprotsessi jaoks halb märk. Manipuleerimisel on teatud piir – sa võid esimesel päeval kõik väga hästi paika sättida ja toimima saada, kuid omaette jäädes võib kõik lagunema hakata.



„Arkaadia“ oli õnnelik näidend. Sellega alustades ei teadnud ma mitte midagi. Ja siis hakkasin tasapisi „ette nägema“, nii et sain veidi manipuleerida. Ühel hetkel „nägin ette“ juba midagi sellist: „Nad kõik peaksid kandma regendiajastu rõivaid, kuid ei tohiks olla võimalik aru saada, kes neist on 19. ja kes 20. sajandist.“ Ja samas taipasin, et mingil hetkel jõuan punkti, kus vaatajal peab olema võimalik koheselt – vaid tegelasi vaadates – sajandeid eristada. Siis saingi manipuleerida ja luua põhjuse, miks nad kõik regendiajastu rõivastesse panna. Manipulatsiooni ehk teadliku suunamise ja lihtsa üllatuslikkuse vaheline pinge on näidendeid kirjutades alati olemas.





Hääl publikust: *Mis rolli te näidendit kirjutades endale võtate? Kas lavastaja rolli või tunnete mõnikord, et muutute mõneks tegelaseks? Kuidas te kasutate oma kirjutamisel vaatlemist: kas kõrvalseisjana, kes jälgib näidendit väljastpoolt, või ühena selle tegelastest?*

Tom Stoppard: Ma ei tee nende positsioonide vahel teadlikku valikut, kuid ilmselt võtan ilma sellele mõtlemata kord ühe ja siis teise rolli. Ma arvan muidugi, et kõik näitekirjanikud asetavad end mingil moel publiku rolli – vähemalt mingis punktis.

Kuid akadeemilises maailmas on üks suur tähelepanuta jäänud valdkond – remargid. Mis need üldse olema peaksid? On need nagu juhised pakendil, näiteks külmutatud kanal: nii tuleb seda küpsetada?

Remarkidel on tohutu hulk erinevaid vorme ja eesmärgi. Samuel Beckett oli täielik kontrollifriik. Kui vaadata tema „Lõppmängu“ remarke, siis need näevad välja umbes nii: „teeb viis sammu paremale, parempöörde ja veel neli sammu, peatub redeli juures, ronib üles, avab

parema käega akna, läheb tagasi-tagasi-tagasi, teeb siis vasakpöörde ja istub.“ /---/ See on võrreldav mõnes tummfilmi stseenis toimuva üleskirjutamisega – sa paned täpselt kirja, mida tegelane teeb, kuhu ja kuidas ta läheb. Kui see üles kirjutada, siis ongi sul olemas remark, mida näitleja saab järgida. Ja tegelikult on kogu näidendi kirjutamise protsess veidrusest, sest – ja see puudutab teie algset küsimust – näidend on veel mitte toimunud sündmuste üleskirjutus.

See on üks võimalik viis, kuidas näidendit käsitada: näidend on püüe kirja panna kõige väiksemadki komponendid, mikrotasandini välja – kõik, mida öeldakse ja mis juhtub. Aga nii võib sattuda lõppematu regressi absurdi, sest ükskõik kui palju sa näitlejaile ja lavastajale ka infot ei annaks, pole seda kunagi piisavalt. Ja siis pead endalt küsima, kas selle info andmine pole mitte viga? Sarah Kane'il on näidendeid, kus ei ole teada isegi seda, mitu tegelast näidendis on, sest repliigid ei ole tegelaste vahel ära jagatud. Näiteks nagu näidendis „4.48 psühhos“. Nägin seda kord ühes baaris. Mängisid kaks naist ja üks mees, aga see pole alati nii. Mõnikord on üks naine ja üks mees ja mõnikord pole ühtegi meest.

Teisisõnu lähtub kogu arusaam, et lavastajale tuleb öelda, mida ta tegema peab, privilegeeritud vaatest, et näidend kuulub autorile. Aga see on näitekirjaniku vaade. Vestlesin kord mingis õpitoas ühe näitekirjanikuga ja märkisin, et tema tekstides ei ole üldse remarge. Tema jaoks olid remargid fašismi vorm, mis mulle tundub küll veidi liialdusena. Aga see oli tema reaktsioon ideele, et näitlejale tuleb öelda, kuidas ta peab oma tööd tegema. Ja ehk – veel huvitavamalt – oli see äärmuslik reaktsioon lavastajate, näitlejate, kunstnike ja publiku õigusele tõlgendada autori kavatsusi, selle asemel, et oma kavatsused neile ette ära öelda.

See kõik on üsna keeruline ja küllap ka väga, väga igav. Ma ei tea. Ma ei mõtle selle üle kunagi, sest see ei ole kõige raskem osa mu tööst.

Hääl publikust: *Kuidas te töötate näitlejatega? Kas te muudate teksti sõltuvalt sellest, kuidas näitlejad seda esitavad?*

Tom Stoppard: Selle koha pealt tuleb samuti ettevaatlik olla. Vastus on: mitte siis, kui sa tahad nendega sõpradeks jääda. Ma olen selles osas tegelikult kohutav, sest ma mõtlen: „Milles probleem? Ütle seda lihtsalt nii, nagu mina seda ütlen, ja kõik on korras.“ Muidu muutuvad asjad kahe nädalaga hapraks ja lagunevad laiali.

Lavastamine vajab palju nippe ja mind nipid ei huvita – need on liiga keerulised ja aeganõudvad. Ma arvan, et lavastamine on rangelt inimestele, kes ei oska kirjutada. See on minu seisukoht.

Näidendi lavastamine on tohutu töö. Ma tean, mis hakkaks juhtuma, kui autor oma näidendit lavastaks. Ta hakkaks näitlejale andma sellist infot, mis tekitaks õiget heli. Sest kui sa näidendit kirjutad, siis teeb see väga kindlat häält – sa tead täpselt, mida iga silp teeb ja see ongi see hääl, mida sa kuuled. Kui ma alles alustasin, siis arvasin, et proovide eesmärk ongi aidata näitlejatel tekitada neid helisid, mida sa olid juba kuulnud. Aga see ei ole proovide eesmärk. Proovide eesmärk on see, et näitlejad jõuaksid tõelisuseni omaenda teekonna kaudu, mitte lihtsalt selle kaudu, et neile öeldakse ette, kuhu nad jõudma peavad.

Hääl publikust: *Kas teil on oma nägemus sellest, kuidas tuleks „Arkaadiat“ lavastada? Küllap olete näinud paljusid selle näidendi lavastusi. Kas teid on mõni lavastus eriliselt kõnetanud või hoopis pettumust valmistanud, näiteks need, mis*

rõhutavad (või ei rõhuta) selle koomikat? Mida te ise arvate oma näidendi koomilisest küljest?



Inglise teatris, mille hulka ma arvan ka New Yorgi, Sydney ja muid lavasid, jäädakse minu meelest näidendit lavastades naeru kinni. Kõiki mu kirjutatud näidendeid saadab Londoni ja samuti Ameerika lavadel palju rohkem naeru kui tõkelavastustes. Loomulikult tuleb leppida, et tõlkimise puhul läheb alati midagi paratamatult kaotsi. Aga see ei ole pelgalt tõlkeküsimus – ma arvan, et on midagi ebatervislikku ja sõltuvuslikku selles, kuidas Inglismaa teatris pidevalt muretsetakse: „Miks nad selles kohas ei naernud? Mis valesti läks?!“ See on ebatervislik, sest naer ei ole see, milleks sa seal oled. Samas pole see täielikult ebatervislik – mõnikord aetakse naeru taga sellepärast, et naer on signaal mõistmisest. Kui publik ei naera, siis see ei tähenda: „Oi, see ei olnud naljakas,“ vaid pigem: „Oh, ma ei saanud aru. Ma ei mõistnud,“ või „Ma ei kuulnud seda.“ Nii et naermine on seotud arusaamisega. Tasakaalustamiseks on kergendus näha oma näidendit esitatavat mõnes teises keeles, sest siis saad aru, et tegu

on lihtsalt teise „menüüga“, teise maitsega. See tundub küpsem. Ja ma arvan, et ma ei oskagi teie küsmusele selgelt vastata, sest kõik, mida ma olen kirjutanud, on mõeldud toimima mingil koomilisel tasandil – olgu see siis varjatud või ilmne. Ma olen kirjutanud paar näidendit, mis on olemuslikult farsid ning paar, mis on olemuselt traagilised.



Ma ei kirjuta tragöödiaid selles mõttes, nagu teie seda ehk silmas pidasite – teatud mõttes põhineb teie küsimus valel eeldusel, sest ma ei usu, et koomikat saaks traagikast eraldada – kui nad on ühes näidendis koos, siis nad toetavad teineteist. Ma olen selles täiesti kindel.

Hääl publikust: *Teatud mõttes hoiate te tragöödia näidendist väljaspool, see jääb justkui näidendi raamidest välja. Tragöödia ei ole näidendi eesmärk.*

Tom Stoppard: Mis üldse on ühe näidendi eesmärk? Viia inimene iseendast eemale ja pakkuda talle mingit tunnetuslikku kogemust – võimalust oma identiteedist

hetkeks loobuda. Ma pean selle all silmas, et näitekirjanikus peab olema teatud külmavereline objektiivsus, sest ta ei kirjuta lüürilist poemi, ta ei kirjuta esseed ega romaani. Ta kirjutab loo, mis võtab kuju näitlejate tegutsemisena ruumis, kus seda jälgib teatud arv inimesi – nagu teater ongi oma olemuselt alati olnud.

Ma arvan, et isegi „Talvemuinasjutu“ autoril oli teadlik arusaam sellest sündmusest ja sellest, kuidas see publikule mõjub. Autorina sa vastutad selle sündmuse eest. See on fiktsioon, teater on narratiivne kunstivorm ja loojutustamine on kunst. See ei ole stenogramm sellest, kuidas keegi lamab psühhoanalüütiku diivanil. See ei ole ka minu unenägude üleskirjutus. See on üleskirjutus püüdest luua kunstiteos. Ja kunstiteos nõuab, et autor oleks oma eesmärkidest erakordselt teadlik, välja arvatud muidugi juhul, kui sa usud automaatkirjutamisele, mis oli moes kaheksakümmend aastat tagasi; või mingisse psühhoanalüütilisse juhuslikkusesse – näiteks, et seod pintsli koera saba külge, kastad selle värvi sisse, lased koeral ringi joosta ja vaatad, mis juhtub. Sellest võib tulla igasuguseid huvitavaid või ebahuvitavaid asju, mida võib pidada juhuseks. See on puhas juhuslikkus. Sa võid sellele raami ümber panna või selle lavale tuua, võid sellega teha mida iganes. Aga siis tegeled sa juhuslikkusega. Mina seda teinud ei ole. See lihtsalt ei ole minu viis töötada. See, mida mina teen on midagi külmemat ja samas ehk ka midagi soojemat. Soojemat osa te juba mainisite ja see on mulle au. Aga külm osa on see, et ma tahan eneseteadlikult publiku emotsioonidega töötada, kasutades samal ajal ära omaenda alateadvusse müüritut.

Hääl publikust: *Tahaksin väga küsida kilpkonnade kohta, sest neid leidub mitmes teie näidendis. Kuidas tekkis mõte kasutada kilpkonna kahe ajatasandi ühendajana?*

Tom Stoppard: Ma ei mäleta. Ma ei suuda isegi meenutada, kas kilpkonn oli esimeses mustandis olemas. Tõenäoliselt oli ja lõpuks osutus ta vajalikuks. /---/
Mis tahes loomingulise tegevuse juures ongi imeline see, et sa ei saa kõike ette planeerida. Aga kui veab, siis on sul õnne olnud. Mul on tegelikult raske tunda end „Arkaadia“ eest saajaprotsendiliselt vastutavana, sest selles on osi, mida ma ei mäleta end loonud olevat. Nii on mul vahel tunne, nagu oleks keegi teine osa mõtlemisest minu eest ära teinud. /---/

Kilpkonn on ka mu näidendites „Hüppajad“ ja „Pärast Magritte'i“. See on ilmselt kõikjal üks ja seesama kilpkonn. Kilpkonnad on odavad, nad ei jookse laval ringi ega tee mingit häält. Nad ei piiksu, ei haugu ega näu. Nii on nad näitekirjaniku jaoks väga head dramaatilised loomad. „Hüppajates“ on kilpkonn meeldejääv, sest talle astutakse peale. Ja see on veel üks teatrile olemuslik asi, mida ma unustasin mainida – teater on väga tehniline. Kui näidendis astub keegi kilpkonnale peale ja kui heliosakond katab selle tõeliselt hea krõmpsuga heliga, siis saab publik tõesti rabava elektrilöögi.

Võib-olla selle teemaga peakski lõpetama, sest see hõlmab nii täna siin ruumis toimunut kui minu tegevust näitekirjanikuna. Näidend – selle tegevustiku väljamõtlemine ja kirjutamine – on täiesti iseseisev, sama iseseisev kui sonett. See ei vaja midagi peale õigesse järjekorda pandud sõnade. Aga hetkest, mil näidend lahkub su laualt ja su toa eraldatusest ning muutub jagatud sündmuseks, kaotab ta täielikult oma iseseisvuse. Tehnoloogia võib selle täiesti ära rikkuda või hoopis päästa. Lavastuse praktilise ettevalmistamise ajal muutuvad kõik loomingulised kinnisideed tehnilisteks kinnisideedeks. Sonett unustatakse täielikult ning kõik hakkab sõltuma sisenemiste ajastusest, helimärkide

valjusest, valguspiltide intensiivsusest ja sellest, kas see või too valguspilt tuli sekundi võrra liiga vara või liiga hilja. Tuhanded sellised tehnilised detailid näivad haaravat kontrolli selle iseseisva üksuse – näidendi – üle, millest me siin terve päeva rääkinud oleme. Ja nagu ma kogesin, on see tehniline aspekt mingil kummalisel kombel võrrandist välja jäänud.

See ei ole märkus, millega ma teist lahkuda tahaksin, sest tänane vestlus on minu jaoks väga meeldiv olnud. Aga kui ma esimest korda akadeemilisele publikule oma näidenditest rääkimas käisin – see oli 1970ndatel aastatel –, siis mainisin ma kogu sellele tohutule tudengite hulgale ilma igasuguse pahatahtlikkuseta, et ma pole kunagi kirjutanud midagi selleks, et seda õpitaks või uuritaks. Saali läbis paanikalainetus, sest seal – Ameerika Kesk-Läänes – oli just õppimine ja uurimine see, mida näidenditega tehti. Näidendite lavastuste vaatamine oli seal pigem esoteeriline luksus, mida väga vähesed tegid või endale lubada said.

Nii et teatriteooria ja -praktika vahel on bifurkatsioon, lõhe, kas pole? Aga nagu me „Arkaadiast“ teame – kui me oma püüdlusi ei jäta, siis sulanduvad need lõpuks ühtseks kaoseks, korra saareks.

Teater ja trupp tänavad:

Eva Labotkin

Rutt Varts

Annika Mirjami Nurmi
(Räpina Koduloo- ja Aiandusmuuseum)

Reet Palusalu

Vilma Veldre
(Tartu Ülikooli botaanikaaed)

Monika Kannelmäe
(Dendropark Smaragd)

Raido Pedak

Kristjan Pütsep

Anneli Järvesaar

Kava koostamisel on kasutatud 2011. aasta oktoobris Sorbonne'i ülikoolis „Arkaadiale” pühendatud konverentsil Tom Stoppardiga toimunud vestluse üleskirjutust „A Conversation with Tom Stoppard”, mis ilmus sama aasta lõpul ajakirja „Sillages critiques” 13. väljaandes ning on leitav aadressilt <https://journals.openedition.org/sillagescritiques/2497>. Tom Stoppardi foto pärineb The Huntington Theatre Company Flickr-i kontolt ning on tähistatud CC BY 2.0 litsentsiga.

Kava koostas Anne-Ly Sova, plakati fotod tegi Priit Loog, fotod lavastuse proovist pildistas Kalev Lilleorg, kavalehe ja plakati kujundas Koidu Pilve.

lavastusjuht **Andrus Jõhvik**
pealavameister **Kaido Päästel**
vanemlavameistrid **Ando Loosaar, Fred Laur, Janek Lipponen**
lavameistrid **Lauri Allikas, Erko Leppik, Sergei Peetso, Mario Valmas**
dekoratsioonide valmistajad **Kaido Päästel, Viljar Viik**
butafoor-dekoraator **Kaido Torn**
tekstiilide värvija **Anu Heinsalu-Diževski**
kostüümiala juhataja **Ester Kasenurm**
kostüümide õmblejad **Urve Kasenurm, Urve Enne, Epp Mõts**
grimmiala juhataja **Ivi Smeljanski**
grimeerijad **Sirle Teeäär, Karina Pajunurm, Kertu Vilgats**
kostümeerijad **Kärt Tähtse, Airin Vaarmann, Lisette Pent**
inspitsient-rekvisiitorid **Anu Hövel, Astrid Kivila, Silja Koppel,**
Sandra-Stella Eilaste
heliala juhataja **Siim Rohtväli**
helimeistrid **Tarmo Jürgens, Janek Vlassov**
valgusala juhataja **Margus Vaigur**
valgusmeistrid **Karmen Tellisaar, Ivar Piperskihh, liris Purge**
videomeistrid **Argo Valdmaa, Antti Aalmaa**
muusikajuht **Feliks Kütt**
turundus- ja müügijuht **Inger Lilles-Nestor**
trupijuht **Aigi Veski**
peaadministraator **Ain Miilberg**
haldusjuht **Kaido Lüll**
dramaturgid **Anne-Ly Sova, Ott Kilusk**
loominguline juht **Ingomar Vihmar**
teatrijuht **Roland Leesment**



SA Endla Teater
Keskväljak 1
Pärnu 80010

kassa 442 0666
info 442 0667
www.endla.ee

Teatri toetajad ja koostööpartnerid



Täname



Autoriõigusi vahendab

