

TALLINNA ÜLIKOOL
HUMANITAARTEADUSTE DISSERTATSIOONID

TALLINN UNIVERSITY
DISSERTATIONS ON HUMANITIES

Katri Aaslav-Tepandi

EESTI NÄITLEJANNA ERNA VILLMER

Analüütiline ülevaade

 **TLÜ KIRJASTUS**

Tallinn 2008

TALLINNA ÜLIKOO
HUMANITAARTEADUSTE DISSERTATSIOONID

TALLINN UNIVERSITY
DISSERTATIONS ON HUMANITIES

Katri Aaslav-Tepandi

EESTI NÄITLEJANNA ERNA VILLMER

Analüütiline ülevaade

Kunstide Instituut, Tallinna Ülikool, Tallinn, Eesti.

Dissertatsioon on lubatud kaitsmisele doktorikraadi taotlemiseks 17. jaanuaril 2008. aastal Tallinna Ülikooli humanitaarteaduste doktorinõukogu poolt.

Juhendaja: Luule Epner, TÜ kultuuriteaduste ja kunstide instituudi vanemteadur, PhD

Oponendid: Anneli Saro, TÜ kultuuriteaduste ja kunstide instituudi teatriteaduste dotsent, PhD
Heino Arumäe, ajaloodoktor

Kaitsmine toimub 6. märtsil 2008. aastal kell 12.00 Tallinna Ülikooli Kunstide Instituudi saalis Lai 13, Tallinn, Eesti.

Autoriõigus: Katri Aaslav-Tepandi, 2008

Autoriõigus: Tallinna Ülikool, 2008

Katri Aaslav-Tepandi monograafia "Eesti näitlejanna Erna Villmer" on välja andnud Eesti Teatriliit
ISBN 978-9985-860-41-0

ISSN 1736-3667 (analüütiline ülevaade, *online*, PDF)

ISBN 978-9985-58-554-2 (analüütiline ülevaade, *online*, PDF)

Tallinna Ülikooli kirjastus

Narva mnt 29

10120 Tallinn

www.kirjastus.tlu.ee

SISUKORD

DISSERTANDI TEEMAKOHASED PUBLIKATSIOONID, ETTEKANDED, LAVASTUSED	4
SISSEJUHATUS	5
Uurimistöö eesmärk	6
Historiograafia	7
Uurimistöö meetod	7
Uurimistöö allikad	10
1. TEATRITOEETILISEST TAUSTAST	12
1.1. Läbielamiskunst ja realism	12
1.1.1. Ajastu. 19.–20. sajandi vahetuse leitmotiivid: intuitsioon ja alateadvus, tahe ja eetika	12
1.1.2. Realismi ja psühholoogilise realismi tulek eesti teatrisse	14
1.1.3. Läbielamiskunst kui mängulaad	17
1.2. “Ismid” ehk modernistlikud otsingud 1920. aastatel lääne-euroopa ja eesti teatris	18
1.3. “Elulähedus” ja omadramaturgia 1930. aastatel Estonias	20
2. UURIMISTÖÖ STRUKTUUR JA SISULINE ÜLEVAADE	22
2.1. Algamised. 1889–1907	22
2.2. Teatriõpingud Moskva Kunstiteatri juures. 1908–1910	23
2.3. Estonia teatri noor näitleja. 1910–1914	24
2.4. Abielu kirjades. 1914–1917	26
2.5. Uus algus. 1918–1925	28
2.6. Küpsus. 1925–1937	31
2.7. Liikumatus. 1938–1965	33
KOKKUVÕTE	35
ERNA VILLMER, ESTONIAN ACTRESS. Summary	37
VIITEALLIKAD JA KASUTATUD KIRJANDUS	42
LISAD	
Lisa 1. Kronoloogia	45
Lisa 2. Erna Villmeri rollid ja lavastused	46

DISSERTANDI TEEMAKOHASED PUBLIKATSIOONID, ETTEKANDED, LAVASTUSED

- I. Katri Aaslav-Tepandi (ilmumas). Koidula müüt Eesti teatris ja teatrist väljas 1930. aastail. – *Mäetagused*.
- II. Katri Aaslav-Tepandi (ilmumas 2008). Noor Eesti teater ja Noor-Eesti. – Eelretsenseeritav rahvusvahelise kolleegiumiga teadusartiklite kogumik sarjas “*Methis. Studia humaniora Estonica*”. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, Tartu Ülikooli kultuuriteaduste ja kunstide instituut.
- III. Katri Aaslav-Tepandi 2006. “Nagu päris”: Läbielamiskunsti ja psühholoogilise realismi tulekust Eesti teatrisse. – *Akadeemia*, 2006/11.
- IV. Katri Aaslav-Tepandi 2006. Läbielamiskunsti tulek Eesti teatrisse. – *Kultuuriloost noorteadlase pilguga, IV*. Artiklite kogumik. Tallinn: TLÜ kirjastus.
- V. Katri Aaslav-Tepandi 2006. Riigi esindusteater “Estonia” 1930. aastatel. – *Teater. Muusika. Kino*. 2006/3.
- VI. Katri Aaslav-Tepandi 2004. Ütlen “Estonia” ja mõtlen “Vanemuine”. Ants Lauteri lahkumine ja “Estonia” kriisid esimese vabariigi ajal. – *Teater. Muusika. Kino*. 2004/2, järg nr 3.
- VII. Katri Aaslav-Tepandi 2004. Erna ja Liina lähevad taevasse. (Erna Villmeri ja Liina Reimani kirjavahetusest). – *Teatrielu 2003*. Tallinn: Eesti Teatriliit.
- VIII. Katri Aaslav-Tepandi 2001. Erna Villmer ja läbielamisteater. – *Teater. Muusika. Kino*. 2001/6.

KULTUURI- JA TEATRIALASED PUBLIKATSIOONID

- I. Katri Aaslav-Tepandi 2006. Näidenditekste Tartu ajaloo ainetel. Koostöös Tõnu Tepandiga. – *Tartu Linnamuuseum. Aastaraamat*. Tartu: Tartu Linnamuuseum.
- II. Katri Aaslav-Tepandi 2001. Teatriromanss. (Näidend Erna Villmerist, Juhan Luigast ja Ants Lauterist). Koostöös Vaino Vahinguga. – *Loomingu Raamatukogu*, 2001/1.
- III. Katri Aaslav-Tepandi 2003. Ikka enam ja enam mõeldes näitlejale. – *Teatrielu 2002*. Tallinn: Eesti Teatriliit.

ETTEKANDED

- I. Katri Aaslav-Tepandi 2007. *Noor eesti teater ja Noor-Eesti*. Eesti Kirjandusmuuseumi korraldatud teaduskonverents “Noor-Eesti kümme aastat II: ideaalid, esteetika ja retseptatsioon (25.05.2007).
- II. Katri Aaslav-Tepandi 2007. *Enese teostus elu hinnaga. Erna Villmer, Hilda Gleser, Liina Reiman*. Seminar “Naiskunstnik ja tema aeg” Adamson-Ericu muuseumis (28.05.2007).
- III. Katri Aaslav-Tepandi 2006. *Koostöö ja konkurents teatrikunstis*. Eesti teatrikoolide kevadseminar Tartu Ülikoolis (7.07.2006).
- IV. Katri Aaslav-Tepandi 2005. *Hamlet*. Eesti Teatriuurijate Ühenduse teatrilookonverents “Ärajäänud lavastused” Eesti Teatriliidus (3.12.2005).
- V. Katri Aaslav-Tepandi 2005. *Läbielamiskunsti tulek Eesti teatrisse*. TLÜ doktoriõppe teaduskonverents “Kultuuriloost noorteadlaste pilguga IV” (5.5.2005).
- VI. Katri Aaslav-Tepandi 2004. *Teine psühholoogiline teater*. Eesti Teatriuurijate Ühenduse teatrilookonverents (15.12.2004).

LAVASTUSED

- I. K. Kaasik-Aaslav/ V. Vahing “Teatriromanss” RO Estonias. Esietendus 22.10.2004. (Lavastus Erna Villmerist, Juhan Luigast, Ants Lauterist).
- II. Telelavastus “Teatriromanss” koostöös režissöör Salme-Riine Uiboga. Eesti Televisioon. Esilinastus 1.09.2006.
- III. A. H. Tammsaare “Juudit” RO Estonias. Esietendus 22.09.2006. (Estonia loojatele pühendatud lavastus. Tsiteerides “Estonia” 1924. aasta “Juuditit”, Ants Lauteri lavastust, kus Erna Villmer mängis Juuditi rolli).

SISSEJUHATUS

Erna Villmeri saatus eesti teatris on erakordne: ta oli andekas näitleja, kelle jaoks teatritöö oli elamise sisu, ja seda sõna otseses mõttes. Ta oli Lydia Koidula järel teine naislavastaja. Mis kõige olulisem: ta oli esimene teatrirahidust saanud eesti näitleja.

Erna Villmer sündis 1889. aastal Tallinnas. 17-aastasena sõitis näitlejakunsti õppima Peterburi ja sealt aasta hiljem Moskvasse. See tegu oli eesti teatri algaastail ainulaadne – ta oli ainuke teadaolev eestlane, kes otsustas enne teatrikunsti õppida ning alles siis hakata mängima. Tavaks oli vastupidine: laval mängides omandati “teatrivilumus”. Villmeri näitlejasaatuse määras otsus õppima minna; see otsus viis ta juhuseni: nimelt sattus ta 1909. aastal Moskva Kunstiteatri juures tegutsevasse Adaševi stuudiosse, kus õpetasid Kunstiteatri juhtivad näitlejad ja pedagoogid, kes olid otseselt või kaudselt teatri asutajate Konstantin Stanislavski ja Vladimir Nemirovitš-Dantšenko õpilased ja mõttekaaslased.

Printsiibid, mille alusel loodi Moskva Kunstiteater (asutati 1898), olid omas ajas sama uued ja ebatavalised nagu kogu Kunstiteatri tegevus. Nemirovitš-Dantšenko kirjutab: “Vanas teatris ei olnud ainsatki kohta, mille kallale me mõlemad ei oleks tunginud halastamatu kriitikaga”.¹ Uus teater tõi efektsete žestide ja deklamatsioonikunsti asemele rolli tõelise läbielamise, loomuliku rääkimisviisi, tundlikud liigutused, justnagu juhuslikult pillatud sõnad ja kõikeläbiva atmosfääri. Võib väita, et mängu-uuendused sündisid ka uude dramaturgia tõukel ja eriline roll Kunstiteatri kujunemisel oli Anton Tšehhovi näidenditel.

Kindlasti tuleb läbielamiskunsti (mida võib ka nimetada psühholoogiliseks realismiks näitleja mängus) kui ühe näitlemistehnika ja teatrilaadi sünni seostada eelkõige Moskva Kunstiteatriga ja selle loojate Nemirovitš-Dantšenko, Stanislavski ning tema kaastöölise Leopold Suleržitski otsingute ja katsetustega 20. sajandi esimesel kümnendil. Üks tunnusjoon, mis ühendas toonast Euroopa otsingulist teatrit, oli see, et näitlejatehnikas toimus radikaalne pööre lavalise realismi suunas. Ehtne ja “nagu päris” mäng sai ideaaliks.

Seni on näitlejana Erna Villmerit eesti teatriajaloos seostatud vaid Moskva Kunstiteatriga üldiselt, seosed on olnud abstraktsed, ilma õpetajate nimedeta. Käesolevat uurimistööd tehes avastas autor fakti, mis mõtestab ümber senise eesti teatriloo. Nimelt oli Villmeri üheks õpetajaks Adaševi koolis 1909. aastal Stanislavski lähim mõttekaaslane Suleržitski ning esimesed läbielamiskunsti katsetuste tunnid toimusid just Adaševi kooli õpilastega. Stanislavski sõnul: koos L. A. Suleržitskiga otsustasime katsetada oma süsteemi ühes erateatrikoolis (Adaševi koolis) ja seal moodustati õpperühm minu juhiste järgi.² Villmeri õpinguajal terminit “Stanislavski süsteem” veel ei kasutatud. Seda meetodit nimetati “uueks sisemiseks tehnikaks”, “läbielamiskunstiks”, mis pidi haarama kogu kompleksi, mis aitab näitlejat rolli luua – alates teatri üldistest printsiipidest (eetika) kuni näitleja rolliloomeprotsessi väikseima detailini ja rolli taasloomiseni igal etendusel. Eesmärk oli: tõelised tunded, tõeline läbielamine, absoluutne ühtesulamine (samastumine) rolli eluga. Kuidas läbi teadlike harjutuste ja ülesannete jõuda inspiratsioonini, tõelise loomisaktini, “tõelise mänguni” – see oli põhiküsimus. See tee sai näitleja ümberkehastumise lähtealuseks, see oli “tõelise mängu” tee, mis vastandus rolli etendamisele, näitlejalikele stampidele, mängitsemisele.

Moskva Kunstiteater ja need printsiibid, millega Erna Villmer 1909. aastal Adaševi koolis kohtus, löid aluse tema tõekspidamistele ja teatriideaalidele, just õpingute mõjul arenes välja näitlejana individuaalne mängulaad. 1910. aastal sõitis Erna Villmer Theodor Altermanni kutsel tagasi Eestisse ning asus tööle Estonia teatris.

Kutseliste teatrite Vanemuise ja Estonia sünni 1906. aastal võiks nimetada Eesti teatriloo pöördepunktiks. Kui enne oldi näitemänguseltside asjaarmastajad – päeval töötas näitleja kas kontoris, vabrikus, poes või töökojas ning koos käidi vabadel õhtutel –, siis nüüd võeti näitlejad vastsetesse teatritesse palgale. Selle tulemusena saadi tõsisemalt süveneda näitekunsti. Suhtumises teatritöösse toimus muutus, Estonias mitte küll nii pöördeliselt kui Vanemuises. Tartus oli just valmis saanud uus teatrimaja, teatrijuhiks valiti Berliinist Max Reinhardti režiikursustelt saanud Karl Menning, kes asus kindlakäeliselt looma truppi, kujundama repertuaari uutel professionaalsetel alustel. Kui loodi kutseline Estonia, said teatri juhtideks seltsi võimekad noored asjaarmastajad näitlejad Paul Pinna ja Theodor Altermann. Estoonlaste mängulaadi iseloomustasid teatraalsed välised võtted, efektne plastika, muljetavaldavad poosid, paatoslikud häälepaisutused, ülemängimine ja dramaatilised žestid, mis kriitikute arvates ei andnud mitte traagilist efekti, vaid mõjusid õõnsalt ja koomiliselt – kõik see kuulus “vana teatri” vahendite hulka.

¹ V. I. Nemirovitš-Dantšenko. 1949. *Minevikust*. Tallinn, 84–85.

² К. С. Станиславский. 1954. *Собрание сочинений*. Том 1. Москва, 348.

Erna Villmeri süvenemine ja nõudlik suhtumine näitlejatöösse oli konfliktini ulatuvalt erinev Estonia töölaadist ja hoiakutest. Noore näitlejanna erisus paistis ka lavalt saali ning tekitas arvustajates küsimuse, mida sellise andega ja võimetega osatakse peale hakata. Villmeris nähti erilist talenti, uut “tähte” Estonia trupis, ta kujunes Paul Pinna ja Theodor Altermanni kõrval esinäitlejannaks. Arvustajad hindasid tema uudset näitlemislaadi – peent psühholoogilist osade kujutamist, sisemist mängutehnikat, nauditi rollide läbitöötust, detailide väljajoonistamise oskust, kõige enam liigutas aga tema hingestatud “tõeline mäng”. See oli uus toleaegses Estonias, üldse eesti näitlejakunstis sel ajahetkel.

1913. aastal abiellus Erna Villmer psühhiaatri, ühiskonnategelase ja kirjaniku Juhan Luigaga; see oli sündmus, mis mõjutas Villmeri arengut mitte ainult inimesena, vaid ka näitlejana. Juhan Luigast sai tema loomingu peegeldaja, arvustaja, nõuandja.

Iseseisva Eesti riigi sünd oli murrang, mis vallandas kunstielus uued sihid ja otsingud. Tallinna teatrielus toimus vabariigi esimestel aastatel tõeline uuenemine. Uus ärkamisaeg, mis oli kirjanduses, kunstis ja muusikas saabunud enne sõja puhkemist, jõudis nüüd näitekunsti, ning teatriuueenduses oli ka suur osa Erna Villmeri näitleja- ja lavastajatööl.

1920. aastatel algas Erna Villmeri tihe koostöö näitleja ja lavastaja Ants Lauteriga, kellega koos viidi Estonia teater kunsti kõrgusele – asjaarmastajalikust lõbustusasutusest oli saamas professionaalne teater. 1920. aastaid võiks ka nimetada Villmeri loomingu kõrgrperioodiks. Tal oli arvukalt sisukat näitlejatööd, arvustajad hindasid tema sügavat läbitunnetatud mängu ülivõrretega, teda nimetati eesti teatri andekaimaks, armastatuimaks, intelligentseimaks näitlejannaks. Eriliselt pälvis arvustustes kiitust Erna Villmeri ja Ants Lauteri koosmäng, kas lavastaja-näitleja koostöös või mängupartneritena. “Näitlejatena tõusid Lauter ja Villmer neil aastail tõeliselt suurte näitlejate tasemele.”³

Pärast Juhan Luiga surma 1927. aastal abiellus Erna Villmer 1928. aastal Ants Lauteriga.

Alates 1930. aastate algusest oli Villmeril teatris ikka vähem rolle, ehkki seda, kuidas ta mängis, hindasid arvustajad enamasti ülivõrretes. Olulisim, mis Villmeri näitlejaelus neil aastail juhtus, oli murrang lavalises amplituaas – nooremana enamjaolt õrnu armastavaid, ka dramaatilisi naiskangelasi mänginud ja rolliloomisel ikka rohkem enesest lähtunud, mitte nii väga väliseid vahendeid kasutanud näitlejanna näitas nüüd end tugeva, ümberkehastumisvõimelise karakternäitlejana.

1937. aastal oli Villmer sunnitud süveneva halvatusse tõttu loobuma näitlejatööst. Haigus kestis kakskümmend seitse aastat. Erna Villmer suri 1965. aastal Tallinnas. Eesti teatri võimsaimad näitlejad Ants Lauter, Ants Eskola, Kaarel Karm on nimetanud Erna Villmerit oma eeskujuks ja õpetajaks.

Järgnevalt antakse ülevaade uurimuse (monograafia “Eesti näitlejanna Erna Villmer”) eesmärkidest, historiograafiast, meetodist ja allikatest. Monograafia uurimisteemal on lisandusena toodud peatükk “Teatri-teoreetilisest taustast”, mille eesmärk on asetada Erna Villmeri näitlejaloomingu laiemale teatriloolisele taustale. Eraldi peatükina on toodud monograafia “Eesti näitlejanna Erna Villmer” sisuline ülevaade ning lisadena kronoloogia, s.t Erna Villmeri elu- ja loominguadaatumid ning rollide-lavastuste nimistu.

UURIMISTÖÖ EESMÄRK

Uurimuse sihiks on avada Erna Villmeri elu- ja loometeed, keskendudes põhiosas tema teatritööle aastail 1909–1937, kuhu mahuvad teatriõpingud Moskva Kunstiteatri juures ning näitleja- ja lavastajatöö Estonia teatris. Kõrvuti Erna Villmeri loomingu avatakse Estonia teatri arengulugu samal ajaperioodil. Ülesandeks on avastada, kirjeldada ja analüüsida Erna Villmeri loomeelu sisemisi toimemehhanisme ja väliseid mõjutegureid, s.t selle seoseid nii isiklike elusündmustega kui ühiskondlike arengutega, näitleja- ja lavastajaloomingu arengut ühes teatrikunstis hoovustega.

Uurimistöö püstitatud eesmärkide järgimisel ilmnesid järgmised raskused: Erna Villmeri elu ja näitlejatöö kirjeldamisel ning analüüsimisel on suureks takistuseks isiklike vahetute kokkupuudete puudumine, s.t uurija ei ole uuritavat näitlejat laval mängimas näinud, temaga isiklikult kohtunud ega saanud küsida, kuidas üks või teine roll sündis, millised tegurid mõjutasid mängimist. Raskuseks antud uurimistöö puhul osutus ka asjaolu, et tema loomingu kohta on üsna vähe vahetuid põhjalikke teatriarvustusi, näitlejamängu kirjeldusi. On küll ajalehearvustused, kus näitleja mängu on aga enamasti antud edasi vaid paari reaga, mis annavad tema näitlejatöö kohta üldisi väiteid.

³ N. Andresen. 1982. *Hommikust keskööni*. Tallinn, 15.

Õnneks on algallikatena säilinud Erna Villmeri ja Juhan Luiga rikkalik kirjavahetus, mis avab näitlejanna loomeprotsessi, selle subjektiivseid, isiklikke, intiimseid tagamaid ja põhjuseid. Lisaks on säilinud ka Erna Villmeri hilisemad mälestused – kirjad teatriteadlasele Karin Kasele, kus näitlejanna räägib põhjalikult oma teatritööst, ning lisaks kolleegi ja hilisema abikaasa Ants Lauteri mälestused tema loomingust. Abiks on olnud ka Artur Adsoni, Bernhard Linde, Juhan Luiga ja Hugo Raudsepa avaldatud arutlused näitlejanna loomelaadist, lisaks kolleegide mälestused osatäitmistest. Uurimistöö vältel on olnud üheks olulisemaks küsimuseks, kuidas ülalpool nimetatud materjalide põhjal võimalikult tõeselt taastada Erna Villmeri elu- ja loometee.

Kuna teater on ajalik, hetkeline kunst ja meil puudub igasugune ligipääs toonase teatri tegelikule toimimisele, ei autor ega tänased lugejad ole vahetult Erna Villmeriga kohtunud, näinud tema mängu, siis on algallikad ainsad teadaolevad materjalid, avamaks eelmise sajandi esimesel poolel elanud ja loonud näitlejanna elu ning loomingut, tema mõtlemisi, elusündmusi, suhteid. Seetõttu on uurimuse läbivaks ülesandeks algallikate avaldamine, analüüs, kommentaar, nende sidumine sündmuste ja teemadega, nende abil teemade avamine ja mõtestamine.

HISTORIOGRAAFIA

Erna Villmerist pole seni monograafiat kirjutatud. Villmeri loomingust on avaldanud raamatu Jaan Pert: 1932. aastal välja antud brošüür “Erna Villmer” on 33- leheküljeline ülevaatlisk visand näitlejanna loomingu-⁴ 1957. aastal alustas teatriteadlane Karin Kask Villmeri monograafia jaoks materjalide kogumisega. Monograafia küll ei valminud, aga tänu Kase põhjalikele uurimistöödele kogunes Teatri- ja Muusikamuseumis mahukas Villmeri fond. (Nõukogude ajal oli Erna Villmeri ja Juhan Luiga kirjavahetus Eesti Kirjandusmuuseumis nn suletud fondides ja Juhan Luiga oli ENSVs keelatud autor.) Kask räägib oma raamatus “Teatritegijad, alustajad” (1970) pikemalt Villmeri õpinguaastaist ja esimestest rollidest Estonias.⁵ Teatriteadlane Lea Tormis kirjeldab raamatus “Eesti teater 1920–1940” (1978), mis on toleaege teatriprotsessi põhjalik analüüs, Erna Villmeri alapeatükis tema näitlejatööd 1920. aastate Estonias. Eel- nimetatud kirjutised ei hõlma kogu Villmeri elu ja loomingut. Näitlejanna Erna Villmeri teatritöö ning selle mõjud eesti näitlejakunstile on läbiuurimata teema eesti teatri ajaloos. Eesti teatriuurimuses on isikumono- graafia küllaltki harukordne žanr, rohkem on avaldatud mälestusteraamatuid ja artiklikogumikke. 1965. aastast kuni 1989. aastani ilmusid raamatusarja “Teatriteed” raames lühimonograafiad Theodor Alterman- nist, Ants Lauterist, Hilda Gleserist, Aino Talvist, Lisl Lindaust jt. Eesti olulisemate lavastajate ja näitlejate põhjalikemateks elu- ja loomingukäsitlusteks võiks nimetada Leenu Siimiskeri “Jaan Saul” (1972), Kalju Haani “Karl Menning ja teater “Vanemuine”” (1987), Pille-Riin Purje “Jüri Krjukov. Rolliportreed ja mälestuskilud” (2004). Neist on ainult Haani monograafia teaduslik uurimus.

UURIMISTÖÖ MEETOD

Uurimistöö meetodit võib nimetada biograafiliseks, s.t uurimisobjektiks on ühtsena nii Erna Villmeri elu kui ka looming, nende omavaheline seotus. Kaasaegse ajalookirjutuse teooria järgi võib uurimust Erna Villmerist määratleda kui mikroajalugu. Teatriteadlase Erika Fischer-Lichte sõnul on universaalsusele pretendeeriva makroajaloo asemele tulnud ja peaksid tulema mitmesugused mikroajalood – mitte üks suur ajalugu (suur narratiiv), vaid palju väikseid ajalugusid. Fischer-Lichte pooldab teooriate ja meetodite pluralismi: teatriajalugu kirjutada tähendab seda subjektiivselt konstrueerida, selleks et lahendada teatud üksik- probleem ja vastata teatud üksikküsimustele.⁶

Käesolevas uurimuses on toetatud postpositivistliku ajalouuurimise põhiseisukohtadele, mida võib lühidalt kokku võtta järgmiselt: ajalookirjutus on olemuselt subjektiivne ja narratiivne, fakt ja teooria on lahutamatu-⁷ tult seotud.

⁴ J. Pert. 1932. *Erna Villmer*. Tallinn.

⁵ K. Kask. 1970. *Teatritegijad, alustajad. Eesti teatrilugu – 1917*. Tallinn, 181–182.

⁶ E. Fischer-Lichte. 1994. *Theatre Historiography and Performance Analysis: Different Fields – Common Approaches?* Assaph, Studies in the Theatre, Section C. Tel Aviv University, No 10, 103.

⁷ Vt selle kohta: B. McConachie. 1985. Towards A Postpositivist Theatre History. – *Theatre Journal*, Vol 37, No 4, 465–486.

1. Probleem on esikohal. Postpositivismi üks põhiväiteid on: “Teadus ei saa alustada vaatlustega ehk “andmete kogumisega” /.../ enne kui hakata andmeid koguma, peab meil olema huvi teatavat liiki andmete vastu: probleem on alati esikohal.”⁸ Uurimine algab teatud hoiakutest, ideedest, huvidest ja eesmärkidest teadvustamisest, küsimuste küsimisest ja oletuste tegemisest. Uurimuse autor on lähtunud põhiideest, et näitleja loomingut ei saa uurida lahusolevalt isiklikust-intiimselt elust ning tema ajastust. On ju rolliloomisel materjaliks näitleja ise oma psühhofüüsisega, oma isikliku elukogemuse, mõtete ja tunnetega. Sellest tulenevalt on püütud uurimuses taastada ühes Erna Villmeri loomeeluga tema elusündmuste kulg ning tehtud seda algallikate abil, s.t on uuritud isiklikke kirjavahetusi, mälestusi, päevaraamatuid, neid analüüsitud, kommenteeritud, asetatud vastastikustesse seostesse. On püütud avada, kuidas isiklikud elusündmused ja ajastu ühiskondlik-kultuuriliste hoovuste mõjutused on seotud loomeprotsessidega, esteetiliste tõekspidamiste kujunemisega.

2. Narratiivsus. Igal teatriloolasel tuleb paratamatult skitseerida oma uurimisobjekt lähtuvalt tema enese uurimiseesmärkidest ja teoreetilisest baasist ning sel moel konstrueerida subjektiivselt valitud objekti ajalugu.⁹ Thomas Postlewait juhib tähelepanu sellele, et ajalookirjutuse narratiivsus (ajaloolased jutustavad lugusid inimeste tegevustest, otsustest, väärtustest jne) pole pelgalt tehnikaküsimus, vaid tuleneb individuaalse ja sotsiaalse kogemuse mõistmise temporaalsusest.¹⁰

Uurimus näitlejanna Erna Villmerist on narratiivne, loodud on sidus lugu, konstruktsioon, millel algus, areng ja lõpp: Erna Villmeri elu- ja loomelugu. Uurimistöö on struktureeritud Erna Villmeri pöördeliste elu- ja loomesündmuste kaudu, alates lapsepõlvest kuni viimaste eluaastateni. Elu põhisündmuste kaudu ja abil on tema elukäik jaotatud seitsmesse perioodi ning uurimistöö vastavalt sellele seitsmesse peatükki.

3. Subjektiivsus. Uurimistöö on paratamatult subjektiivne. Teatriteadlane Thomas Postlewait on arendanud postpositivistlikku ajalookäsitlust edasi: me mõistame ajalugu viisil, mis on seotud meie enda kaasajaga; ajaloo uurimine kujutab endast alati dialoogi minevikuga; ajalooline reaalsus ja uurija ajalooteadvus on lahutamatu seotud.¹¹ Dokumendi ja tõlgenduse metodoloogiline lahutamine pole põhjendatud, subjekti ja objekti piir pole range, ning absoluutne objektiivsus on kättesaamatu, sest uurija isiksust pole võimalik uurimisprotsessist taandada.

Monograafias “Eesti näitlejanna Erna Villmer” kasutab uurija uurimistöö vältel mina-vormi, et rõhutada subjektiivsust faktide tõlgendamisel, nende asetamisel omavahelistesse seostesse. Oma oletustes, sündmuste põhjuste, tähenduste ja järelmõjude avamisel ning tõlgendamisel toetub aga uurija ikka ja ainult faktidele. Faktid on olemas ning eesmärk on neid sünteesida tervikpildiks. Sündmuste-faktide valikul, isiklike dokumentide ja allikmaterjalide valikul ning interpreteerimisel on lähtutud ikkagi neist küsimustest, mis autorit Erna Villmeri kui inimese ja näitleja juures enim on paelunud. Kuivõrd teater ja näitleja mäng on nähtused, mis lähtuvad loomingulisest inimesest kui sellisest ning näitlejamängu põhitõed on oma olemuses muutu- matud, siis toetub autor, uurides näitleja ja lavastaja Erna Villmeri elu- ja loometeed, omaenda näitleja- ja lavastajakogemusele.

Kahtlemata on uurimismeetodi kujunemisel olnud oluliseks mõjuteguriks asjaolu, et uurija on elukutselt teatrilavastaja. Postlewait tõdeb, et kui rääkida faktide kogumisest, siis on ilmne, et see, mida uurija ajaloos näeb ja mis jääb tema vaatepiirist välja, sõltub mitte üksnes sellest, kuhu ta n-ö oma pilgu suunab, vaid ka sellest, kuidas ta vaatab. Fakti ja tõlgenduse, empiiria ja teooria vahel pole lõhet, vaid nad on uurimistöö igas staadiumis seotud.¹²

Erna Villmeri elu ja loomingut uurides kasutab autor sama analüüsimeetodit kui lavastajana näidendit ja tegelast analüüsides: uuritakse näidendi ülesehitust, faabulat ehk lugu, näidendi tegelasi analüüsitakse väliste ehk nähtavate sündmuste ja tegevuste kaudu, mängides avastatakse tegelaste sisemised sündmused, varjatud tegutsemismotiivid. Analüüsi ja mängu kaudu luuakse sündmuste ja tegevuste kausaalne ahel. (Paralleel: siinses uurimuses on ülesandeks avastada Erna Villmeri elu- ja loomesündmused, avada sündmuste sisemised põhjused, mõjutegurid, avastada tegutsemise motiivid, abiks algallikad – kirjavahetused, tsitaadid, autori subjektiivsed tõlgendused, oletused jne.) Näidendi analüüsimisel vaadeldakse näidendi sündmusi ja

⁸ K. Popper. 2000. *Historitsismi viletsus*. Tallinn, 147.

⁹ E. Fischer-Lichte, *op. cit.*, 102.

¹⁰ T. Postlewait. 1991. *Historiography and the Theatrical Event: A Primer with Twelve Cruxes*. – *Theatre Journal*, Vol 43, 176–177.

¹¹ Samas, 173–174.

¹² T. Postlewait, *op. cit.*, 159.

tegelasi alati väliste antuste taustal. (Paralleel: Erna Villmeri elu ja loometööd uuritakse eesti teatri ning seda omakorda Eesti arengu taustal.)

Võib öelda, et uurimuses on lähtunud samast analüüsimeetodist, mis kasvas välja K. Stanislavski ja L. Suleržitski katsetustest Adaševi stuudios, kus Erna Villmer õppis. Stanislavski jaotab oma meetodi kohaselt näitleja töö rolliga nelja perioodi: teadvustamine, läbielamine, ümberkehastumine ja eelnevate etappide koosmõju ehk siis süntees, mis on näitleja puhul mitteteadlik looming, intuiitiivne ja inspiratiivne mäng. Ettevalmistavas perioodis on kõige olulisem analüüs – see on teadvustamine; terviku teadvustamine osade uurimise kaudu.¹³ Stanislavski võrdleb näidendi ja tegelase analüüsi restauraatoritööga, kus mõistatamaks tervikut, uuritakse kõigepealt detailselt näidendit ja rolli. Kunstniku analüüs on aga erinev teadlase ja kriitiku omast. Kui teadusliku analüüsi resultaadiks on mõte, siis kunstniku analüüsi tulemuseks on tunne.¹⁴ Analüüsi eesmärgiks on, uurides ja ette valmistades näidendi ja rolli antavaid olukordi, et näitlejas käivituks järgmises proovietapis (s.t läbielamisprotsessis) intuiitiivne mäng. Stanislavski süsteemi põhitees on: läbi teadliku ettevalmistustöö mitteteadliku loomisaktini.¹⁵ Teatrimõistete avamiseks olgu täpsustatud, mida mõista antavate olukordade all, mis on analüüsi objektiks. Need on faabula, faktid, sündmused, ajastu, tegevusaeg ja -koht, elutingimused, lisaks lavastuse kontseptsioon, misantseenid, lavakujundus, helikujundus, valgusrežiim jne.¹⁶ Stanislavski analüüsimeetodi arendust nimetatakse kaasaegses teatrikeeles tegevusliku analüüsi meetodiks, mille üheks süsteemsemaks edasiarendajaks on olnud Stanislavski õpilane Maria Knebel (kes oli ühtlasi Voldemar Panso õpetaja Moskva teatriinstituudis) (*Gossudarstvennõi Institut Teatralnogo Iskusstva* ehk GITIS). Knebeli järgi on näitleja ja lavastaja ülesanne proovitöös mõista põhisündmusi, mõista, milles seisneb tegevus ja kontrategevus, süvitsi analüüsi abil määratleda dramaatiline konflikt.¹⁷ Kuna inimene on psühhofüüsiline tervik ning füüsiline ja hingeelu on lahutamatud, siis nii ei saa ka jagada sisemise ja välise käitumise analüüsiprotsessi. Ainult mõistusliku analüüsi abil ei ole võimalik avastada näitemängu tegelaste sündmustikku-tegevustikku-suhtestikku – see tuleb etüüdide abil improviseerides “lahti mängida”.¹⁸

Lavastajana ja teatriuurijana on autori elu- ja teatrimõistmist mõjutanud psühhoanalüüsi meetod kui juurdlemisviis, mille kohaselt inimese hingeelu põhiliseks suunajaks on alateadvus ehk mitteteadvus, inimese elusündmustel ja tema tegudel on sisemised, varjatud – alateadlikud ehk mitteteadvustatud põhjused. “Kõik, mida ma tean, kuid millele ma antud hetkel ei mõtle; kõik, mida ma olen kas või kord endale teadvustanud, kuid olen nüüdseks unustanud; kõik, mida mu meeled on tajunud, kuid minu teadvus pole fikseerinud; kõik, mida ma tahtmatult, ise seda märkamata, olen tundnud, mõelnud, mäletanud, tahtnud ja teinud, kõik tulevased asjad, mis minus küpsevad ja alles hiljem teadvusesse kerkivad – kõik see on kokku alateadvuse sisu.”¹⁹ Psüühilised traumad ehk traumaatilised sündmused on inimese mitteteadvustatud välis- ja sisekonfliktide tagajärjed, mis mõjutavad sügavalt inimese hingeelu, ning ülesanne on neist teadlikuks saada. Sigmund Freud räägib hingehaiguste põhjuste teadvustamisest: teadasaamine annab inimese Minale (Egole) tagasi tema jõu ja terviklikkuse. Hingeelu paranemine toimub enesest teadasaamise kaudu.²⁰ Carl Gustav Jung laiendab eneseteadvustamisprotsessi tähendust: see on individuatsiooni tee ehk inimese iseendaks saamise, eneseteostuse tee.²¹ Erna Villmeri loometöö ja elusündmuste uurimisel on psühhoanalüütiline lähenemine, nimetatud autorite otsingud ja teoreetilised seisukohad aidanud mõtestada Villmeri elusündmuste algpõhjusi ja omavahelisi seoseid, neid alateadlikke tegureid, mis mõjutasid Villmerit inimese ja kunstnikuna.

¹³ K. С. Станиславский. 1991. *Работа актера над ролью*. Материалы к книге. Москва, 54.

¹⁴ K. С. Станиславский, *op. cit.*

¹⁵ K. С. Станиславский, *op. cit.*, 55.

¹⁶ K. S. Stanislavski. 1955. *Näitleja töö endaga*. Tallinn, 104.

¹⁷ М. О. Кнебель. 1982. *О действенном анализе пьесы и роли*. Москва, 27.

¹⁸ Samas, 12.

¹⁹ C. G. Jung. 2004. *Mälestused, unenäod, mõtted*. Tallinn, 361. Tsitaat on pärit: C. G. Jung. 1947. *Theoretische Überlegungen zum Wesen des Psychischen*, Ges. Werke VIII, 1967, Die Dynamik des Unbewussten, 214.

²⁰ S. Freud, *Abriss der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 31–33.

²¹ C. G. Jung. 2005. *Mina ja alateadvus*. Tallinn, 69.

UURIMISTÖÖ ALLIKAD

Uurimistöõ allikatest kõige olulisemal kohal on algallikatena Erna Villmeri ja tema lähedaste isikute, kolleegide, kaasaegsete kirjavahetused, päevaraamatud, märkmed, mälestused.

1. Erna Villmeri kirjavahetus oma esimese abikaasa Juhan Luigaga, millest on säilinud ligi 500 kirja aastaist 1912–1927.²²
2. Juhan Luiga käsikirjalised päevaraamatud.²³
3. Erna Villmeri kirjad teatriteadlasele Karin Kasele aastaist 1957–1965. Villmeri kirjade originaalid on kaotsi läinud, uurimuses on kasutusel 1991. aastal uurimuse autori tehtud koopiad, mis on autori valduses.
4. Erna Villmeri kirjavahetused kolleegidega. Kirjavahetused Voldemar Mettuse ja Liina Reimani²⁴, Olga Mikk-Krulli²⁵ ja Ellen Liigeriga²⁶.
5. Uurimistöõ selle osa kohta, mis puudutab Estonia teatri ja eesti teatri ajalugu ning arenguid-suundumusi, on olnud allikateks dokumendid Teatri- ja Muusikamuuseumi järgmistest fondidest: Estonia seltsi ja Estonia teatri, Ants Lauteri, Paul Pinna, Theodor Altermanni, Karl Jungholzi, Toomas Tondu ja Hilda Gleseri isikufondid²⁷ ning Rahvusoper Estonia arhiiv²⁸.
6. Olulisel kohal uurimuses on fotod lavastustest, rollidest, isiklikest elusündmustest, kolleegidest ja Estonia teatrist, mis on kogutud Teatri- ja Muusikamuuseumi erinevatest fondidest ning RO Estonia arhiivist.
7. Uurimuses on kasutatud Villmeri näitlejate kirjeldamisel ja analüüsimisel ajakirjanduses avaldatud arvustusi aastaist 1910–1937. Etendusejärgseid arvustusi avaldasid kõik päevalehed. Tähtsamad kasutatud ajalehed on Postimees, Päevaleht, Kaja, Vaba Maa, Teataja, Tallinna Teataja ning ajakirjad Agu ja Teater. Toonastest teatriveatlejatest-arvustajatest on töös enim kasutatud Nigol Andreseni, Artur Adsoni, Eduard Hubeli, Rasmus Kangro-Pooli, Jaan Kärneri, Bernhard Linde ja Hugo Raudsepa kirjutisi.
8. Moskva Kunstiteatri ja Adaševi studio tegevuse kohta aastail 1908–1910, mil Villmer õppis näitlejatekunstis Moskvast, on saadud väärtuslikku teavet Moskvast asuvatest Konstantin Stanislavski majamuuseumist ja Moskva Kunstiteatri muuseumist, ka Stanislavski, Vladimir Nemirovitš-Dantšenko, Leopold Suleržitski artiklite kogumikest, avaldatud kirjavahetustest, monograafiatest ning toonase Adaševi studiolasera Serafima Birmani mälestusraamatutest.
9. Erna Villmeri Saksamaa-õppereisidega seoses aastail 1920–1923/24 on saadud materjale etenduste ja näitlejate kohta, mida Villmer nägi, *Kunstabibliothek Berlin*'ist, kuhu on kogutud mahukas info, mis puudutab saksa teatri ajalugu.

Avaldatud materjalidest on uurimuses kasutatud järgnevaid.

1. Karin Kase, Lea Tormise ja Helvi Einase poolt läbiviidud intervjuusid Ants Lauteriga tema mälestusraamatutes “Käidud teedelt” I (1979) ja II (1982).
2. Eesti teatriajaloo uurimise oluliste allikatena tuleks nimetada veel järgmisi raamatuid: esimese vabariigi ajal avaldatud Jaan Kärneri ““Estonia” kuuskümmend aastat” (1925) ja Artur Adsoni “Vilet ja loorbereid” (1938). Sõjajärgsest kirjandusest on olnud suureks abiks Karin Kase “Teatritegijad, alustajad” (1970) ja Lea Tormise “Eesti teater 1920–1940” (1978), Kalju Haani “Karl Menning ja teater “Vanemuine”” (1987). Lisaks näitlejate mälestused: Paul Pinna “Minu eluteater ja teatrielu” (1995), Liina Reimani “Lava võlus”

²² Erna Villmeri ja Juhan Luiga kirjavahetust hoitakse Eesti Kirjandusmuuseumis Eesti Kirjandusloolises Arhiivis (edaspidi EKM EKLA) Juhan Luiga fondis number 179. Samad kirjad on olemas ka koopiadena fondides: f Koopiad 410:1 (J. Luiga kirjad) ja f Koopiad 268: 2, 269 (E. Villmeri kirjad).

²³ EKM EKLA, Juhan Luiga fond, f 179.

²⁴ Teatri- ja Muusikamuuseum (edaspidi TMM), Erna Villmeri fond, T 53.

²⁵ TMM, Olga Mikk-Krulli fond, T 276.

²⁶ TMM, Ellen Liigeri fond, T 146.

²⁷ TMM, Ants Lauter fond, T 140.

TMM, Estonia seltsi ja Estonia teatri fond, f T 10.

TMM, Paul Pinna fond, f T 49.

TMM, Theodor Altermanni fond, f T 139.

TMM, Karl Jungholzi fond, f T 9.

TMM, Toomas Tondu fond, f T 56.

TMM, Hilda Gleseri fond, f T 154.

²⁸ RO Estonia arhiiv asub RO Estonia ruumides.

(1996) ja “Rambivalgus süttib” (1991), Ants Eskola “Näitleja on ajastu lühikroonika” (1986), Albert Üksipi “Mälestused” (1975) ning ka Kaarel Karmi, Mari Möldre, Eduard Türki, Voldemar Mettuse jt mälestusraamatud.

3. Ajastu taustsüsteemi loomisel on abiks olnud Erna Villmeri kaasaegsete, kultuuri- ja ühiskonnategelaste ning kunstnike avaldatud päevaraamatud, kirjavahetused, mälestusraamatud, artiklikogumikud ja uurimused. Nimetan siin olulisemad: Juhan Luiga kogumikud “Hingejõu ilmed” ning “Mäss ja meelegaigus” (1995), Aino Kallase päevaraamatud 1907–1931, Eduard Laamani “Juhan Luiga” (1938) ja “Eesti iseseisvuse süünd” (1990) ning ajakirjas Akadeemia avaldatud “Meie vastus: Eduard Laamani päevik 1922–1940” (2003), Gustav Suitsu “Noor-Eesti nõlvakult – kahe revolutsiooni vahel” (1931), Hanno Kompuse artiklikogu “Maailm on sündinud tantsust” (1996) ning Friedebert Tuglase, Anton Hansen Tammsaare ja Nigol Andreseni kirjutised.

4. Allikateks on olnud ka tänapäeva käsitlused toonast Eesti ühiskonnast ja kultuurist: Toomas Karjahärmi ja Väino Sirki “Eesti haritlaskonna kujunemine ja ideed 1850–1917” (1997) ning samade autorite poolt avaldatud “Vaim ja võim. Eesti haritlaskond 1918–1940” (2001), Mati Grafi “Eesti rahvusriik. Ideed ja lahendused: ärkamisajast Eesti Vabariigi sünnini” (1993) ning Heino Arumäe, Õie Elango, Magnus Ilmjärve, Ea Janseni, Otto Karma, Piret Kruuspere, Raimo Pullati, Jaak Rähesoo, Ants Ruusmanni, Karl Siilivaski, Lauri Vahtre, Jaak Valge jt kirjutised.

Ülaltoodud käsikirjalised materjalid ja raamatud on uurimistöö peamised allikad. Sellele lisandub kildhaaval kogutud informatsioon, mida uurija on uurimistöö kirjutamise jooksul saanud vestlustest teatriuurijatega, avaldatud teatrimälestustest, teatriajaloo käsitlustest.

Kuna uurimuse tähtsaimateks allikateks, nagu eespool mainitud, on algallikad, s.t Erna Villmeri enda ja lähedaste isiklikud kirjad, märkmed, tema enda isiklikult sõnastatud kogemus, lisaks tema kaasaegsete kirjavahetused, avaldatud artiklid ja hilisemad mälestused, siis on kogu uurimistöö vältel kasutatud rohket otseste allikate tsiteerimist ja kommenteerimist.

Monograafias on avaldatud arvukalt fotosid Erna Villmeri rollidest ja lavastustest, Estonia teatriga seotud fotosid, portreefotosid inimestest, kellest on antud teemal räägitud. Autori poolt on tuvastatud etenduste fotode puhul esietenduse aeg, lavastus, lavastaja, osalised, tegelased. Eelmise sajandi esimese poole teatrifotod on lavastatud, poseeritud, ei ava küll näitlejamängu, ent annavad teavet lavastuse stiili, lavakujunduse, misantsteenide, kostüümide ja grimmi kohta. Fotod on antud uurimistöö puhul taustapildi avardamiseks, aitamaks mõista toonast teatrit, on lisaks rollide nimistule, millised tegelaskujud ja lavastused välja nägid.

Kirjeldades ajastut ja kultuurisituatsiooni, mil Erna Villmer elas, on tsiteeritud peamiselt tema kaasaegseid allikaid, see tähendab, enam selle aja inimeste endi mõtteid-kirjutisi ning vähem hilisemaid sündmuste tõlgendusi-käsitlusi. Üldtuntud, märgilise tähendusega, ilmselgeid, vaieldamatuid, ajaloolistes ja kultuurioloogilistes uurimustes korduvalt käsitletud fakte ei ole viidatud. Tsiteeritud on siis, kui fakti võib tõlgendada mitmeti, on vaieldav, kui fakt ilmneb uudsena, ka siis, kui tsitaat avab teemat oma täpse sõnastusega kõige paremini, olemuslikult.

Uurimuses on püütud säilitada ka toonaste käsikirjaliste kirjutiste ja kirjavahetuste keeekasutus ning kirjaviis. Väikesed muudatused on tehtud arusaadavuse huvides ning välja vahetatud tollal kasutusel olnud “w” tänapäevase “v”-ga (näiteks Willmerist on saanud Villmer, nii nagu on ka kirjas tänapäeva teabekirjanduses).

1. TEATRITOEETILISEST TAUSTAST

1.1. LÄBIELAMISKUNST JA REALISM

Läbielamiskunst. Uurimistöõ üheks oluliseks teemaks on Erna Villmeri mängulaad – läbielamiskunst, mille kujunemises on suur osa õpingutel Adaševi kursustel, kus tema näitekunsti õpetajaks olid Konstantin Stanislavski lähim mõttekaaslane Leopold Suleržitski ja Vladimir Nemirovitš-Dantšenko õpilane Niina Litovtseva. Villmeri näitlejaõpingute toimusid seega Moskva Kunstiteatri loojate otsingute, ideede ja vaimuse mõjuväljas.

Teatriajalooline fakt on, et Stanislavski ja Suleržitski uue näitlejatehnika – läbielamiskunsti – katsetused algasid 1908–1909 just Adaševi kursustel (kus neil aastail õppis Erna Villmer) ning tunde viis läbi Suleržitski. Villmeriga samal kursusel õppisid tulevane vene teatri legendaarne lavastaja Jevgeni Vahtangov, Kunstiteatri tulevased näitlejad Serafima Birman ja Lidia Deikun, kui nimetada “tähti”. Nad olid ühe alguse – läbielamisteatri süsteemse näitlejaõpetuse juurte juures. Adaševlased said õpetusest osa enne, kui 1911. aastal avasid Stanislavski ja Suleržitski kuulsaks saanud Kunstiteatri Esimese Stúdio. Selles stüudios õppis osa Adaševi kooli õpilasi edasi, seal õppis ka näitleja ja teatripedagoog Mihhail Tšehhov. Nimed on lisatud seepärast, et juhtida tähelepanu inimeste, tegude ja mõtete ajalistele ning ruumilistele seostele. Mihhail Tšehhov oli Suleržitski andunumaid ja iseseisvamaid (fantasöör ja improvisaator) õpilasi ning õpetuse isemoodi edasiarendajaid. Hiljem avas ta oma näitlejastúdio, kus alustas teatriteed enne Stanislavski juurde jõudmist Maria Knebel, kes nimetab M. Tšehhovit oma esimeseks õpetajaks. Knebel oli GITISes Voldemar Panso õpetaja – see on teada fakt. Nagu ka see, et Panso õpilased ja õpilaste õpilased on praegu eesti teatrit loovad näitlejad ja lavastajad. Olgu lisatud, et käesoleva uurimuse autor on lavastaja-hariduse saanud Tallinna Riikliku Konservatooriumi Lavakunstikateedri²⁹ 15. lennus ning eriala õppejõududeks olid Panso õpilased Kalju Komissarov, Aarne Üksküla, Merle Karusoo, Tõnu Tepandi ja Knebeli õpilane Kaarin Raid.

Järgnevas on käsitletud, millises vaimses keskkonnas läbielamiskunst sündis, mida see mõiste eneses sisaldab.

1.1.1. Ajastu. 19.–20. sajandi vahetuse leitmotiivid: intuitsioon ja alateadvus, tahe ja eetika

Intuitsioon ja alateadvus. Aastail 1909–1910, mil Erna Villmer õppis Adaševi kursustel, oli Stanislavski ja Suleržitski erilise tähelepanu all alateadvuse ja intuitsiooni osa näitleja loomingus. Stanislavski loominguline lähtekoht oli: looming on eelkõige alateadlik, kõige hinnalisemad on just alateadlikud inspiratsiooni plahvatushetked.³⁰ Sestsamast ideest oli kantud ka Villmeri loominguline kreedo, mis saatis teda kogu lavael: “Ootasin ärevuses intuitsiooni [intuitiivset sähvatust K. A-T.], mida üksi võib usaldada.”³¹

Konstantin Stanislavski (1863–1938)³² ja Leopold Suleržitski (1872–1915) alateadliku, intuitiivse näitleja-loomingu katsetused ei toimunud eraldiseisvana ajastu filosoofilistest ja psühholoogia-alastest otsingutest, avastustest, tõekspidamistest. See toimus kahtlemata ühes hoovuses psühhiaatrite-psühhoanalüütikute Sigmund Freudi (1856–1939) ja Alfred Adleri (1870–1937) otsingute ning järeldustega, eksperimentaalse psühholoogia ühe rajaja Théodule Armand Ribot’ (1839–1916) katsetustega, filosoof-intuitivisti Henri Bergsoni (1859–1941) ideedega, ka Arthur Schopenhaueri (1788–1860) ja Friedrich Nietzsche (1844–1900) ideede (järel)mõjudega Vene, tegelikult kogu Euroopa kultuuriruumis, sh ka Eesti kultuuris.

Just psühhoanalüütikud olid 20. sajandi alguses need, kes alateadvuse ehk mitteteadvuse ja teadvuse vahekordi käsitledes esitasid uusi arusaamu inimese olemusest. Psühhoanalüüsi kujunemisaastail heideti mitmele selle esindajale ette suurt filosoofilist sugulust Schopenhaueri, Nietzsche ja OttoWeiningeriga.³³

Stanislavski lugemislaua oli Freudi “Argielu psühhopatoloogia”³⁴, ta huvitus kaasaegsest füsioloogiast, eksperimentaalsest psühholoogiast. Säilinud on tema poolt 1909. aastal läbitöötatud eksperimentaalpsühho-

²⁹ Nüüdne Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.

³⁰ И. Виноградская. 1971. *Жизнь и творчество К. С. Станиславского*. Летопись 1906–1915. Том 2. Москва, 175. Lõik on artiklist “Беседа К. С. Станиславского”. – *Рампа*, 1909, no 11, 15/III, 171.

³¹ E. Villmer. 1958. *Elulugu [käsikiri]*, lk 11. Autori valduses.

³² Eludaatumid on alapeatükis toodud viitamaks loojate kuulumisele kas ühte või erinevatesse põlvkondadesse.

³³ V. Vahing, Søren Kierkegaard ja Carl Gustav Jung isolemisest. 1997. – *Thespis*. Meie teatriuendused. Tartu, 38.

³⁴ К. С. Станиславский. 1986. *Из записных книжек*. Том 1. 1888–1911. Москва, 418.

loogi Ribot' teosed: "Affektiivne mälu", "Tunnete loogika", "Mälu normaalses ja haiguslikus seisundis", "Tahe normaalses ja haiguslikus seisundis"³⁵ (neist uurimustest on ta võtnud oma teatriteooriasse kasutusele rida mõisteid, nagu näiteks afektiivne mälu, kiirgus, tähelepanuringid jne). Kõrvalpõikena, Ribot oli see psühholoog, kelle uurimustele toetus ka Bergson oma teoses "Essee teadvuse vahetutest andmetest".

19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguse kultuuriajastu üheks leitmotiiviks võiks pidada Schopenhaueri ideed: inimene on irratsionaalne olevus, mitteteadvus on inimtegevuse üheks sügavamaks ja võimsamaks mõjutajaks, kunstniku looming allub elu- ja looduseadustele, sünnib tunnetest, mitteteadvustatult, instinktiivselt.³⁶ Kahtlemata olid Moskva Kunstiteatri loojad haritlastena kursis Lääne-Euroopa filosoofiliste, psühholoogia-alaste ideedega, nii nagu oldi kursis ajastu modernsemate teatrikunsti otsingutega – naturalismi, realismi, psühholoogilise realismi, sümbolismi, impressionismi katsetustega.

Schopenhauer oli vene kultuuri, täpsemalt kirjandusse integreerunud väga omapärasel ja jõulisel moel. Schopenhaueri teostest said inspiratsiooni L. Tolstoi, I. Turgenev, A. Tolstoi, A. Tšehhov, L. Andrejev³⁷ – kõik need kirjanikud olid ühtlasi ka näitekirjanikena Moskva Kunstiteatrile lähedased autorid, kelle dramaturgia kaasmõjul arenes välja Kunstiteatri vaimne suundumus, režii- ja näitlejakunst. L. Tolstoi nimetas Schopenhauerit "geniaalseimaks inimeste seas" ja tema pilt rippus kabinetis seinal.³⁸ Tolstoi ja tema ideeliste tõekspidamistega oli väga tihedalt seotud Villmeri õpetaja Suleržitski.

Tahe. Kuivõrd ja kas filosoofide Schopenhaueri ja Nietzsche ideed otseselt mõjutasid Stanislavski loominguotsinguid, seda võib vaid oletada. Nõukogudeaegses teatriuurimuses (kui sündis arvukalt Stanislavski käsitusi) neid filosoofide teaduslikes käsitlustes ei nimetatud, lubamatu oli kahtlemata ka Stanislavski seostamine igasuguste "kodaanlike dekadentidega". Hilisemates teatriuurimustes pole sel teemal arutletud, aga kindlasti vajaksid võimalikud seosed ajastu leitmotiivide ja teatritõekspidamiste vahel tähelepanu. On aga fakt, et Stanislavski õpilane Vsevolod Meierhold tsiteeris oma teatriteoreetilistes artiklites järjekindlalt Schopenhaueri teost "Maailm kui tahe ja kujutus". Näiteks 1913. aastal ilmunud artiklis "Teatri ajaloo ja tehnikast" viitab Meierhold Schopenhauerile: "Fantaasia äratamine on "esteetilise tegevuse hädavajalik tingimus ning kaunite kunstide põhiseadus".³⁹ Fantaasia ehk kujutluspiltide käivitamine näitleja loomingu ülesandena on Stanislavski süsteemi üks põhiküsimusi. Võib ka leida ühisosa Schopenhaueri idee maailm on tahe, tahe on inimese ürgseim olulisim osa, on inimese olemus ning Stanislavski ühe põhiidee vahel, mille kohaselt näitleja loomingu tahe on üldse loomingu algus ja alus. Kui Stanislavski on visandanud 1909. aastal oma märkmetes uue näitlejatehnika õppeprogrammi, mille teoreetilise osa üldpealkiri on "Hingetehnika" ning eesmärk selle elementide teoreetiline tundmaõppimine (afektiivsed tunded, suhtlemine, tähelepanu, analüüs, eetika alused, tunnete loogika jne), siis esimeseks, kõige tähtsamaks õppeülesandeks on kirjas: tahe ja selle arendamine.⁴⁰

Kogu ajastut vaimustanud ideestik mõjutas kahtlemata ka Erna Villmerit, kõigepealt Moskva Kunstiteatri õhkkonna kaudu ning samuti ka kodus, Eestis elades ja luues. Ka eesti kultuuri on Schopenhauer ja Bergson tugevaid jälgi jätnud. Bergsoni mõjusid võib leida 20. sajandi alguse eesti kirjanike, näiteks Anton Hansen Tammsaare loomingus. Oma publitsistikas suhtub Tammsaare küll Bergsoni intuiitivismi ja Schopenhaueri pessimismi skepsisega. Juhan Luiga (meelde tuletades, Erna Villmeri esimese abikaasa) kirjutistes esinevad Schopenhauer ja Bergson kui kaasaja ühed olulisemad, targimad mõtlejad, vaimuvalla revolutsionäärid, keda Luiga asetab ühte ritta Platoni, Aristotelese, Marcus Aureliuse, Giordano Bruno, Descartes'i, Rousseau'i, Voltaire'i, Goethe, Hume'i ja Kantiga.⁴¹ Schopenhaueri puhul tasuks mainida, et noorelaste poolt 1913. aastal välja antud "Teatri-raamatus" arendab Suits artiklis "Elust, kunstist, näitekunstist" Schopenhaueri ideed: inimese teadvust juhivad inimese enese teadmata tahe elada ning just sellest elutahtest sünnib vajadus teatrikunsti järele.⁴²

Eetika. Erna Villmeri hilisemates mälestustes oma õpingutest Moskvas, ideaalidest ja näitlejatööst Estonias joonistub välja üks korduv teema: "teater olgu pühamu". See usk kannab teda kogu näitlejate jooksul.

³⁵ И. Виноградская, 1971. *Жизнь и творчество К. С. Станиславского*. Летопись 1906–1915. Том 2. Москва, 128.

³⁶ A. Schopenhauer. 1911. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. 3. und 4. Buch. Arthur Schopenhauers sämtliche Werke in 12 Bänden. Bd. 3. Stuttgart, § 49, 82–83.

³⁷ А. В. Гульга, И. С. Андреева. 2004. *Шопенгауэр*. Москва: Мол. Гвардия, 189. Raamat on olemas ka internetis http://www.vusnet.ru/biblio/archive/guliga_shopen/. 16.11.2007.

³⁸ Samas, 192.

³⁹ *Teine teater. XX sajandi alguse režiieksperiment kommentaaride ja järelsõnaga*. Tallinn, 1999, 51.

⁴⁰ К. С. Станиславский. *Из записных книжек*. т. 1. 1888–1911, lk 344.

⁴¹ J. Luiga. *Kommuna ja meie kommunistid*. – *Hingejõu ilmed*. Tartu: Ilmamaa, 82.

⁴² G. Suits. *Elust, kunstist, näitekunstist*. – *Teatri-raamat*, 148.

Kindlasti mõjutas seda hoiakut Moskva Kunstiteatris (ka laiemalt selle ajastu vene teatrikunstis) levinud idee “teater-pühamu” (“tearp-xpam”). Stanislavski ja Suleržitski teatriideaalis oli eriline koht mõistel *eetika*. Nende teatritöö kandejõuks oli veendumus, et inimlikul ja kunstilisel, eetilisel ja esteetilisel on ühine alge. Looming algab eluhoiakust. Aukartusest elu ees. Austusest inimese, austusest oma töö – teatrikunsti vastu. Eetika ja esteetika on alati lahutamatud. Suleržitski loominguprintsiipide puhul on teatriuurijad osutanud, et ta sai tugevaid mõjutusi Tolstoilt (kes sai oma ideedele, et eetika saab põhineda üksnes kaasatundmisel ja kaaskannatamisel, tuge omakorda Schopenhauerilt) ning tolstoiluselt, usuliselt liikumiselt, mille järgi oli inimese elu mõte armastuses, headuses, lihtsas eluviisis, enesetäiustamises. Suleržitski tõi teatriõpetusse humaansuse, eetilise, vaimsuse nõude, rõhutades, et eetilise ja esteetilise on omavahel lahutamatud. See mõtteviis ühendas teda Stanislavski ja Nemirovitš-Dantšenkoga, kes rõhutasid Kunstiteatri truppi moodustades, et üheks valikuprintsiibiks olgu peale kandidaadi andekuse tema inimlikud omadused, ning näitlejatöö üheks oluliseks tingimuseks pidasid nad sügavat pühendumist ja enesearendamist. Stanislavski on oma tekstide kogumikus “Eetika”⁴³ sõnastanud teatritöö ideaalid, ühistöö printsiibid, enesearendamise nõuded teatriloojatele: iga näitleja on kohustatud arendama oma loomingulist tahet ja tehnikat, ta peab eelkõige meeles pidama oma hinge, ta on kohustatud olema kauni kandjaks, ta peab töötama endas välja eetika ja distsipliini.⁴⁴ “Eetika” esimene oletatav versioon sündis 1908. aastal. 1938. aastal, mõni päev enne oma surma, valis Stanislavski välja käsikirjad, mida kavatses ümber töötada, ja “Eetika” oli nende lõpetamata kirjatööde seas.

Eetilise ja tõelise pühendumise nõue oma elukutsele, enesearendamise vajadus saab ka õpilase Erna Villmeri teatritöö üheks läbivaks ülesandeks. Ta ise rääkis “teatripühadusest” oma mälestustes ning ka kolleegid Estonias rõhutasid Villmeri erilist pühendunud ja aukartlikku suhet oma näitlejaülesannetesse, proovidesse, etendustesse, kolleegidesse, tema intensiivset nõuet arenda kunstnikuna. Ants Eskola sõnul: “Ma ei usu, et ma olen nõudlikumat näitlejat üldse laval näinud, kui oli Erna Villmer. See töödistsipliin ja sügav, tõsine suhtumine oma ülesannetesse, nii nagu mingi püha töö, mida ei tohtinud mitte miski segada, mitte miski kõrvaline asi.”⁴⁵

1.1.2. Realismi ja psühholoogilise realismi tulek eesti teatrisse

Läbielamiskunsti võib teatrikeeles nimetada ka psühholoogiliseks realismiks näitleja mängus – mõlemad on mõisted, mis ilmusid teatrikeeles 20. sajandi alguses, kui realism oli modernses euroopa teatris muutunud valdavaks kunstivooluks. Realismi, läbielamiskunsti ja psühholoogilise realismi kui teatriladide olemuse avamiseks tuleb sõnastada, mida need mõisted tähendavad, rääkida sellest, kuidas nad on eesti teatrisse jõudnud, kuidas asetunud eesti teatriruumi ja aega.

Realism. Kunstiteadustes kasutatakse realismi mõistet, tähistamaks kunstiliikide (kirjandus, kunst, teater, film jt) üht voolu, mille sihiks ja sisuks on tegelikkuse, inimese psühholoogilise ja sotsiaalse reaalsuse tõepärane, objektiivne kujutamine.

Kirjanik ja kirjandusteadlane Jaan Undusk toob esile kolm levinud vaatepunkti realismile, mis omavahel kombineeruvad: 1) realismi eelistatakse käsitada rangelt ajaloolise, vooluloolise mõistena; 2) realism on tüpoloogiline kategooria, mis enamasti paaris romantismiga tähistab ühte kahest loomingulisest põhitüübist, kujundades ajaloos realistlike voolude, meetodite või lihtsalt kunstiteoste seeria; 3) kaldutakse kogu suurt kunsti olemuslikult realistlikuks pidama.⁴⁶

Realism oli algselt kirjanduskultuuri termin (ilmub stiilmõistena juba 18. sajandi lõpul), kitsamalt seostati veel 19. sajandi teisel poolel realistlikkust kindlate kirjanduslooliste nähtustega, kriitilise realismi ja naturalismiga. “19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguse kultuurikontekstis oli “realism” kujunenud juba üheks kirjandusteadusliku kõnepruugi tuummõisteks.”⁴⁷ Vaadates eelmise sajandivahetuse kultuuri, kauneid kunste tervikuna, võib realismi nimetada üheks ajastut iseloomustavaks mõisteks. Realismi mõiste tähendus on 20. sajandi jooksul aga laienenud, tema väärtushinnanguline moment võimendunud, ta on omandanud peale kirjandusliku ka inimliku, kultuurilis-subjektiivse, fetišeeriva mõõtme.⁴⁸ Realistlikkus laiemas mõistes on muutunud universaalterminiks, millega märgitakse kunstiteose elulisust üldiselt. Realismi mõistet on muidugi

⁴³ Eesti keeles ilmus “Eetika” esimest korda 1952. aastal, uustrükk 2005. aastal.

⁴⁴ K. Stanislavski. 2005. *Eetika*. Tallinn: Eesti Teatrilii, 13–18.

⁴⁵ Erna Villmeri mälestuste õhtu, 10.03.1969. Stenogramm. TMM, f T 53: 1/42.

⁴⁶ J. Undusk. 1986. *Realismi mõiste ümber*. Fr. Tuglase “realism” ja sajandivahetuse kultuur. Tallinn, 11.

⁴⁷ J. Undusk, *op.cit.*, 8.

⁴⁸ J. Undusk, *op.cit.*, 11.

püütud laiendada kuni “piirideta realismini”, ent sel juhul ei saa seda enam käsitada ajaloolise nähtusena. Oluline on seos välise reaalsusega, selle tunnetamise ja kujutamise taotlus.

Edasises käsitletakse realismi kui kunstivoolu mõistet. Kunstiteadlane Virve Sarapik nimetab realismi eeldusteks ja tingimusteks järgmist: a) tunnistatakse välise reaalsuse objektiivset eksistentsi; b) kunstiteos on selle reaalsuse suhtes sekundaarne, kunst on maailmatunnetamise vahend; c) kunstiteose ja reaalsuse suhe peab olema kergesti äratuntav, läbipaistev (sarnasus, usutavus, tõepära); d) autori mina, seega ka väljendusvahendite eripära on sekundaarne võrreldes teose teiste funktsioonidega.⁴⁹

Need tingimused aitavad realismi eristada näiteks modernistlikest vooludest: sümbolismist ja ekspressionismist, kus esimese puhul on peamine metafüüsiliste arhetüüpsete märkide loomine ning viimase puhul subjekti (autori) ideede, visioonide jne väljendamine.

Teatrikunstis tähistab realism nii 19. sajandi lõpu teatriuudendustest väljakasvanud teatrilaadi kui ka üldisemalt näitleja ja lavastaja loominguprintsipi kui sellist. Saab öelda: realistlikus laadis lavastatud lavastus, rolli realistlik mängimine, realistlik lavakujundus.

Realism kui teatrilaad oli üks osa 19. ja 20. sajandi vahetusel Euroopa teatrikunsti uuendustest, millega seostati näitleja loomulikku mängu, tõetruud lavakujundusi ning ka dramaturgiat. Realistlik teater kasvas välja naturalistlikust teatrist, mille arengulugu algab Meiningeni hertsogi Georg II rajatud Meiningeni teatriga. Meiningenlaste lavastused mõjutasid 1870.–1880. aastatel tugevasti kogu Euroopa teatri suundumusi oma naturalistlike massistseenide, lavakujunduste ja kostüümidega ning näitlejate “nagu elus” mänguga. Prantsusmaal lõi André Antoine 1887. aastal Pariisis *Théâtre-Libre*, kus mängiti vaid naturalistlikku dramaturgiat, otsiti naturalistlikku mängulaadi ja lavastuslikke võtteid.

Saksamaal oli naturalistliku teatri üheks novaatoriks Otto Brahm ja tema 1889. aastal asutatud *Freie Bühne*; hiljem juhib ta ka *Deutsches Theater*’it ja *Lessing-Theater*’it. Teatri ülesannet nägi Brahm uue dramaturgia mängimises ning pidas näitleja mängus tähtsaks eelkõige naturaalsust; mõjutusi sai ta meiningenlastelt, Antoine’ilt (sarnaselt Stanislavskile), Zolalt ja saksa noortelt dramaturgidelt (G. Hauptmann, H. Sudermann jt). Brahmil õpilane Max Reinhardt võttis 1905. aastal Brahmilt üle *Deutsches Theater*’i, loobus kitsast naturaalsest elutruudusest ja asus otsima teatraalset realismi.

Venemaal esindas radikaalsemaid realismiotsinguid Stanislavski ja Nemirovitš-Dantšenko 1898. aastal loodud Moskva Kunstiteater, mille esimesed lavastused vaimustasid publikut näitlejamängu elususe, kõrge mängukultuuri, ansambilisuse ja lavastuse ühtse hingamisega.

Lisaks Hauptmannile ja Sudermannile võib samast ajastust nimetada teisigi näitekirjanikke: H. Ibsen, A. Strindberg, B. Björnson, A. Tšehhov, F. Wedekind, O. Wilde jt. Nad kõik mõjutasid oma dramaturgiaga realistliku teatri sünni, kusjuures oma loomingu kasutavad nad eri loomingujätkudes erinevaid stiile (realism, sümbolism, impressionism). Oluline on mainida, et ei Kunstiteater ega Reinhardti *Deutsches Theater* ei piirdunud ainult realismiga, vaid katsetasid nii impressionistlike kui sümbolistlike lavastuslike vahenditega, löid varjundirikka atmosfääriiga maalilisi, kujundlikke lavastusi (näiteks M. Maeterlinck’i “Sinilind” Moskva Kunstiteatris ja *Deutsches Theater*’is, L. Andrejevi “Anateem”, H. Ibseni “Brand” Kunstiteatris ja O. Wilde’i sümbolistlik “Salome” *Deutsches Theater*’is). Vene teatriuuriija Konstantin Rudnitski, käsitledes Moskva Kunstiteatri arengut, ütleb, et Stanislavski ja Nemirovitš-Dantšenko lavastajatöö tegi aastail 1898–1907 läbi keerulise arengu stiilitendentside vahel, mida oleks õige nimetada naturalismiks ja impressionismiks. Neid mõisteid võiks Rudnitski arvates kasutada kahe suundumuse iseloomustamiseks realismi sees – vähemalt teatrikunstis puhul on see õigustatud. Kunstiteatri realismi raames eksisteerisid kõrvuti nii lavaline naturalism kui ka lavaline impressionism.⁵⁰ Ka Patrice Pavis ütleb oma teatrisõnastikus, et teatris on raske realismi selgelt eristada naturalismist ja impressionismist.⁵¹

Stanislavski teatritõed olid põhituumas sarnased nii Brahmile kui Reinhardti taotlustega. See väide kehtib muidugi vaid üldjoontes, niivõrd erinevad olid nende teatrimeeeste vaimsed ja kunstilised sihid. Stanislavski ansambliteatri, uue näitlejatehnika ja läbielamiskunsti otsingute puhul ei saa mingil juhul rääkida naturalismist Brahmile ja teatraalsest realismist Reinhardti moodi. Kui aga Kunstiteatri juurest saabunud Erna Villmer 1910. aastal esimest korda Estonia laval üles astub, tunneb eesti haritud, Berliinis ja Pariisis novaatorlikke lavastusi näinud teatriveraataja temas ära moodsa “europaliku” näitleja, kes on omandanud “realismuse” kooli.

⁴⁹ V. Sarapik. 2003. Realism ja reaalsuse representatsioonid. – *Kunstiteaduslikke uurimusi*, nr 1–2, 63.

⁵⁰ К. Рудницкий. 1989. *Русское режиссерское искусство 1898–1907*. Москва: Наука, 132–133.

⁵¹ П. Пави. 1991. *Словарь театра*. Москва, 279–280.

Vana Estonia romantism ehk isetegevus. Eelmise sajandi alguse eesti teatris, eelkõige Estonias läks üks jõujooni romantismi ja realismi vahelt, aegunud romantilis-teatraalsele laadile vastandus moodne realistlik teatrilaad. Vastandamine leidis kõigepealt aset karmis teatrikriitikas, kus n-õ ajast ja arust Estonialt nõuti kaasajastumist, euroopastumist. “Estonia seisab oma esituse stiili poolest alles vanas romantika-ajajärgus, mis Saksa näitelaval enne Hauptmanni ja teiste naturalistide draamat valitses.”⁵² Samas võib väita, et vaatamata Estonia igapäevase teatriteo mahajäämusele modernsetest kunstivooludest, olid teatritegijad teadlikud ja innustunud euroopalikest teatriuudendustest. Estonia näitejuhid-näitlejad Paul Pinna, Theodor Altermann, Karl Jungholz jt käisid õppereisidel Saksamaal, viibisid Brahmi, Reinhardti jt proovides, vaatasid nende lavastusi ning püüdsid nähtud eeskujude mõjul Estonias läbi viia lavastuslikke ja näitlejamängu uuendusi. Iseasi on, kui palju uutest ideedest suudeti teatripraktikas ellu viia.

Needsamad saksa teatri eeskujud, mis innustasid teatripraktikuid, olid teada ka nooreestlastele, kelle artiklikogumikku “Teatri-raamat”⁵³ võib pidada Eesti esimeseks süvitsiminevaks teatriteoreetiliseks kirjutiseks. Raamatu autoriteks / teatri suunanäitajateks olid Bernhard Linde, Johannes Barbarus, Johannes Semper, Jaan Kärner, Anton Hansen Tammsaare, Gustav Suits. Artiklites käsitletakse eesti teatri arengut, tema kohta eesti kultuuris Euroopa moodsate kunstivoolude (psühholoogiline realism, sümbolism, impressionism) taustal. Üle kõige domineerib aga rahulolematuse asjaarmastajaliku eesti teatri ajast mahajäämusega, diletantismi ja madala kunstitasemega. Oluline erinevus praktikute ja teoretikute teatri-ideaalides läheb naturalismi-realismi piirilt. Kui teatritegijatele olid põhilised eeskujud saksa naturalistlik ja realistlik teatrikunst, siis nooreestlastele imponeeris sümbolismi ja impressionismi mõjudega teatraalne teater, näiteks Moskva Kunstiteatri puhul peenpsühholoogiline realism ning sümbolismitsingud.

Järjekindlastest, teadlikest lavastus- ja mängulaadi otsingutest, realismi ning teiste modernsete teatrivoolude järgimistest saab Estonia puhul rääkida alates 1920. aastaist. Seni mängiti-lavastati ikka nii nagu osati, mingist läbivast ja süvendatud “ismide” otsingust, stiilitaotlustest ei saa rääkida, kõnelemata teatritegijate teatricharidusest, üldse põhjalikust humanitaarharidusest. Õppereisidel saadud kogemused olid siiski pigem põgusad fragmendid kui süsteemne oskuste omandamine ja arendamine. Realismist eesti teatri algaastail on põhjust kõnelda küll, ent Vanemuise esimese teatrijuhi, lavastaja Karl Menningu lavastajatöö puhul. Menning õppis poolteist aastat Reinhardti režiikursustel, kus omandas süsteemsemad režiioskused, realistliku teatri printsiibid, millest juhendus oma teatripraktikas.

Psühholoogiline realism. Psühholoogiline realism on üldisemas tähenduses kunstiteoreetiline mõiste, realismi mõiste täiendus, laiendus; tähistab inimese ja elu süvitsikäsitlemist kunstiteoses.

Teatrikunstis tähendab psühholoogiline realism psühholoogiliselt läbitunnetatud näitlejamängu, tegelaste siseelule keskenduvat dramaturgiat ja lavastuslaadi. Psühholoogilise realismi eelnähteks eesti näitlejatekunstis võiks pidada teatriteadlase Karin Kase sõnul Erna Villmeri ja Theodor Altermanni koosmänge: Altermann ja Villmer mõjusid Jungholzi vanadest klassikalistest harjumustest kinnipidavates lavastustes psühholoogilisele realismile teed rajava paarina.⁵⁴ Pole siiski aga päris õige väita, et Estonia näitlejatöodes ja lavastustes ei ilmnenud psühholoogilise realismi mõningasi taotlusi, sugemeid; neid oli kahtlemata nii repertuaaris (näiteks Tšehhovi “Onu Vanja”, Ibseni “Nora”) kui ka Altermanni mängus, Jungholzi lavastustes, aga järjekindla mängulaadina oli teatri algaastail psühholoogilise realismi vaimust kantud vaid Villmeri mäng.

Villmer ise kirjeldab oma näitlemislaadi: “Arvan, et mu töö on suures joones impressionistlik, mida isiklikult pean detailiseeritud realismiks. Just peajoone kõrvalnüansid ärritasid ja köitsid mind. Realismi paljas pind näis mulle igavana, tahtsin seda tihendada, n-õ välja arendada üdini.”⁵⁵ Siit võiks edasi mõelda, et Villmeri tundlikku, peenpsühholoogilist näitlemislaadi saab nimetada nii psühholoogiliseks realismiks kui ka psühholoogiliseks impressionismiks. Kirjandusteaduses on psühholoogiline impressionism kasutusel, tähistamaks ülipeent hingeelu, atmosfääri kujutamist (näiteks Tuglase novellid “Toome helbed”, Tammsaare “Noored hinged”). Psühholoogilise impressionismi all teatris võiks mõelda psühholoogilise realismi ja impressionismi sulandumist, kus lisaks tegelase psühholoogia, hingeelu süvitsi avamisele keskendutakse väljendusrikaste detailide otsinguile, meeoleolu varjundeile, lavastuse atmosfäärile, varjundirikka valguse ja muusika loomisele. Teatrinovaatorid-realistid Stanislavski ja Reinhardt lõid nii realistlikke kui ka n-õ õhulisi impressionistlikke, kujundlikke lavastusi.

⁵² H. Raudsepp. 1911. “Estonia” teater Tallinnas. – *Oma Maa I*. Postimehe kirjakogu. Tartu, 73.

⁵³ Teatri-raamat. 1913. Koost. G. Suits ja B. Linde. Tartu.

⁵⁴ K. Kask. *Teatritegijad, alustajad*, 199.

⁵⁵ E. Villmer. *Ehulugu*, 15.

1.1.3. Läbielamiskunst kui mängulaad

Läbielamiskunst on näitlejatehnika, mängutehnika, psühhotehnika mõiste. Läbielamiskunsti näitleja mäng mõjub psühholoogiliselt realistlikult, seega sobib täpselt psühholoogilise realismi taotlustega.

Läbielamiskunsti termini toob teatrikunsti, näitlejatehnikasse Konstantin Stanislavski. 1909. aastal jaotab ta näitlemise suunad kaheks: läbielamiskunst (*pereživanije*) – rolli psüühiline läbielamine, ja etendamiskunst (*predstavlenije*) – rolli väline kehastamine, publiku mõjutamistehnika omandamine.⁵⁶

Kogu oma näitlejate vältel juhindub Erna Villmer Stanislavski juhtideest: ainult läbielamiskunst on tõeline kunst, igas proovis, ka kõige väiksemas loomingulises ülesandes peab [näitleja oma osa] läbi elama.⁵⁷ Näitleja peab õppima tundma ja valitsema oma loomevahendeid – psüühikat ja füüsi, tähelepanu, peab eneses arendama tunnete selgust, afektiivsust ja mälu⁵⁸ (hiljem: emotsionaalne mälu, mis tähendab, et näitleja otsib oma isiklikust elust rolliloomisel vastavaid emotsionaalseid kogemusi). Villmeri sõnul: “Mina väljusin oma töös seemisest elust, otsides omas isiklikus elus vastavaid elamusi, nagu õpetab Stanislavski. Ainult tunde ehtsus oli tähtis. Selles oli ka mu kooli pealisülesanne.”⁵⁹

Läbielamiskunsti all tuleb seega mõista järgmist: näitleja samastub rolliga, mängides elab ta rollis läbi tegelase tunded-mõtted ja teeb seda tõeliselt. Eesmärk on mängus kätte saada rolli tõeline elu, s.t näitleja mängib tegelast nii, nagu inimene elus käitub, tegutseb, mõtleb ja tunneb. See tähendab “päris mängu”. “Päris mängule” vastandub rolli etendamine, s.t rolli distantseeritud esitamine psühhotehniliste võtete abil, mis on teatrikunsti aktsepteeritav mängulaad (selle mängulaadi teoreetilised lähtekohad on sõnastanud B. Brecht oma “Vaseostus”). “Päris mängu” võib eristada ka teatri igapäevakeeles öelduna stampeerunud mängitsemisest ehk siis välistel võtetel, ka kostüümil, grimmil põhinevast pealiskaudsest karakteri kujutamist, mille puhul võib näitleja mängu kohta öelda: ta ei mängi tõeliselt, vaid teeskleb. Juri Lotmani mängu definitsioon aitab kirjeldada mängu olemust üldisemalt inimtegevuses, mille alla mahub ka kitsamalt näitleja mäng kui selline ning mille abil saab kirjeldada näitleja tegutsemist rollis. “Mäng eeldab praktilise ja tingliku käitumise üheaegset realisatsiooni ... Mängija peab meeles pidama, et ta osaleb tinglikus (mitte tõelises) situatsioonis (laps teab, et ta ees on mängutiiger, ega karda seda), ja ühtaegu ka selle unustama (laps peab mängutiigrit elavaks) ... Mänguoskus seisnebki nimelt käitumise sellise kaheplaaniisuse valdamises.”⁶⁰ Väga oluline näitlejatöös on just kaheplaaniisuse mänguoskuse õppimine, valdamine. Ning seda kaheplaaniisust oskust peab tõepoolest õppima, süsteemselt psühhotehniliste harjutuste abil omandama. Stanislavski järgi tähendaks läbielamiskunsti õppimine seda, et näitleja peab omandama teadmised, oskused, võtted, kuidas luua lihast ja luust tegelane, kes tegutseb, mõtleb ja tunneb tinglikus lavamaailmas tõeliselt.

Stanislavski oli üks esimesi näitlejaid-lavastajaid 20. sajandil, kes püüdis läheneda näitleja mängule teaduslikult-metoodiliselt. Tema põhiküsimuseks oli: kuidas näitleja mängus käivituks looduse, inimloomuse enda süsteem? Ta püüdis avastada universaalseid loomisseadusi näitlejatöös ja neid kasutada. Kuidas läbi teadliku loomingu jõuda alateadliku juurde, läbi tahte alistuva tahte alistumatu juurde, kuidas harjutuste ja katsetuste abil jõuda inspiratiivse plahvatuseni, mis on loomingu sisu; kuidas jõuda tõelise mänguni.

Erna Villmeri näitlejakunsti mõjud Eesti teatris. Läbielamiskunst ehk psühholoogiline realism näitlejamängu mõistes jõudis eesti teatrisse Erna Villmeri kaudu. Kui Villmer 1910. aastal Estonia teatrisse tööle asus, tõi ta kaasa Kunstiteatri vaimsuse ja läbielamiskunsti tõesed. Villmeri näitlejatehnikat hindasid kriitikud kõrgelt, nimetades, et ta on uudne, modernne näitlejanna vanamoodsas, ajast ja arust romantilis-teatraalses Estonias. Arvustaja Hugo Raudsepp tõdeb: “Estonia näitelava, kus laiajooneline esituseviis, routine, pathos ja efektid meeldida tahtmise otstarbega valitsevaks atmosfääriks, ei paku oma stiililageduse poolest, kahjuks, neiu Villmeri ande iseäralduse väljakujunemiseks just mitte tarvilist vastamist ja kosutavat pinda.”⁶¹

⁵⁶ О. А. Радищева. 1999. *Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений. 1909–1917.* Москва, 13.

⁵⁷ И. Виноградская. *Жизнь и творчество К. С. Станиславского.* Летопись 1906–1915, lk 166.

⁵⁸ Samas, 175. Lõik on artiklist “Беседа К. С. Станиславского”. – *Рампа*, 1909, no 11, 15/III, lk 171.

⁵⁹ E. Villmeri kiri K. Kasele oktoobris 1959. E. Villmeri kirjad K. Kasele on kaotsi läinud, koopiad on raamatu autori valduses. Kuna kõik käesolevas uurimistöös tsiteeritud E. Villmeri kirjad K. Kasele on autori valduses, siis ei ole lisatud edaspidi vastavat märget. Nimetatud on vaid kirja kirjutamise daatumid.

⁶⁰ J. Lotman. 1990. Kunst modelleerivate süsteemide reas. – *Kultuurisemiootika. Tekst-kirjandus-kultuur.* Tallinn, 13.

⁶¹ H. Raudsepp. 1911. “Tuulte pöörises” etendus “Estonias”. – *Päevaleht*, 27.10.1911.

Villmeri tõeline mäng, läbielamiskunst mõjutas vaieldamatult estoonlaste vanamoodsat, romantilis-paatoslikku stampeerunud mängulaadi, teda imetleti, jäljendati, Villmerilt õpiti. Tema nooremad kolleegid Estoniast, Ants Lauter, Ants Eskola ja Kaarel Karm, kirjeldavad oma mälestustes tema mängu kui tõeliselt läbitunnetatud kunsti ning nimetavad Villmerit üheks olulisemaks õpetajaks. Villmeri sisemine, peenpsühholoogiline mäng innustas mängupartnereid loobuma teatraalsetest välistest võtetest, õõnsatest žestidest, paatoslikest häälekasutustest, juhtis otsima loomulikku kõnet ja liikumist, sisemisi mänguimpulsse, süvenema rolli sisetevõime, psühholoogilistesse motiividesse, tunnetesse. Lavastajana oli Villmeri mõju oma truppi näitlejaile otsene. Ants Lauteri sõnul kasutas Villmer oma proovides samasugust analüüsi-meetodit, mille ta oli Moskva koolis omandanud ning mis tähendas, et tähelepanu all olid tegelase siseelu psühholoogilised küsimused. “Aga Villmer ettenäitamist ei kasutanud, tema kasutas väga suurel määral seletamist, selgitamist, analüüsi. Muidugi, misantstseenide loomises ei olnud ta ehk nii tugev, aga analüüsis ja põhjendustes, seal küll, kuju psühholoogilises osas oli ta tugev.”⁶²

Kui näiteks võrrelda Villmeri lavastajatööd Estonia näitejuhtide Paul Pinna, Theodor Altermanni, Karl Jungholzi, ka noore Hans Lauteriga, siis nemad kasutasid näitejuhitöös näitlejatega loodava rolli sündmuste, suhete, tegevuste analüüsi asemel karakteri ettemängimist; näitlejaile anti väliseid, mängulisi ülesandeid, tehti puhttehnilisi märkusi, nagu istu, seisa, liigu, räägi aeglaselt, vaikselt jne.

Võib väita, et Villmeri mängukunsti mõju toimus mitte niivõrd otsese õpetamise, kuigi ka seda oli Kaarel Karmi, Ants Eskola ja Alfred Meringu väitel, vaid just igapäevases koosmängus, koosmõjudes, näitlejate üksteise mängulaadile häälestumises. Läbi aegade ja inimeste tulevad sellisel moel Erna Villmeri läbielamiskunsti mõjud praegusesse hetke. Ants Lauter on olnud lavastajaks tervele põlvkonnale eesti näitlejatele. Ta õpetas ka Riiklikus Lavakunstkoolis (asutati 1938), kus tema üheks õpilaseks oli Voldemar Panso (enne Moskvasse GITIS-esse minekut). Ei Eskola ega Karm ole teatrikoolides kunagi õpetajaks olnud, ja Eskola ise on öelnud, et tema ei oskaks kedagi õpetada, aga nende kahe näitleja mõju eesti näitleja mängule on olnud ilmselge. Aarne Üksküla, Mikk Mikiver on nimetanud Eskolat ja Karmi oma eeskujuks ja õpetajaks. Panso, Üksküla ja Mikiveri õpilased Tallinna Riikliku Konservatooriumi Lavakunstkateedris – see on terve põlvkond eesti näitlejaid ja lavastajaid.

1.2. “ISMID” EHK MODERNISTLIKUD OTSINGUD 1920. AASTATEL LÄÄNE-EUROOPA JA EESTI TEATRIIS

Eesti Vabariigi esimestel aastatel lahvas teatrielus tõeline laadide-stiilide-vormide uuenemine. Iseseisvus, ühiskondlikud ümberkorraldused, kokkupuuted euroopa teatriuudustega andsid võimsa laengu otsinguteks ja katsetusteks. Esimese maailmasõja eelne mitmestiililisus kirjanduses, kunstis ja muusikas, kus kõrvuti elasid erinevad “ismid”, nagu romantism, realism, sümbolism, ekspressionism, jõudis nüüd näitekunsti. Tõsi küll, ideedena toimus teatrikunsti ärkamine modernsetele vooludele juba 1913. aastal, kui ilmus “Teatri-raamat”, mis oli esimene, küll teoreetiline katse moderniseerida eesti teatrit. Tegudeni jõuti aga alles pärast sõda.

Johannes Semperi 1918. aastal avaldatud mõte kõlab manifestse üleskutsena teatripraktikutele: “Peab uuendama mitte niipalju seda, mis, vaid kuidas mängitakse, kogu etendamisstiili, ettekandeid üksikute näidendilaadide järele eristades ja terviklikuks kunstitööks luues. Naturalism, realism ja traditsiooniline senise stiilituse jätkamine peab näitelavadel kaduma.”⁶³ Moodsad teatrivoolud, nagu ekspressionism, impressionism, sümbolism innustasid lavastajaid ja näitlejaid nii Estonias kui 1916. aastal asutatud Draama-teatris. 1921. aastal sündis omaloomne asjaarmastajate teatritrupp – Hommikteater (asutaja August Bachmann), millega seostatakse ekspressionistliku teatri sündi Eestis. Ekspressionism erutas teatriloojate meeli kõige enam. Tagantjärele, sajandiliselt distantsilt tunduvad esimesed sõjajärgsed aastad ühe põnevama ja otsingulisema ajajärguna eesti teatris. Uue teatri loomises oli ka Erna Villmeri lavastajatööl suur osa. Sellesse perioodi kuuluvad teiste lavastajate-teatriuudustajate kõrval oluliste kultuurinähtustena ka Villmeri vormikatsetuslikud lavastused: Maeterlincki impressionistlik “Pelléas ja Mélisande” (1919), Hasencleveri ekspressionistlik “Poeg” (1921), teatraalsed antiikdraamad Aristophanese “Lysistrata” (1921), Hugo von Hofmannsthal “Elektra” (1923).

⁶² A. Lauter 1982. *Käidud teedelt*. Mälestusi ja sõnavõtte. Tallinn, 63.

⁶³ J. Semper. 1992. Katsete teater. – *Teater iseseisva kunstialana*. Artikleid ja esseid. Tallinn, 30. Artikkel “Katsete teater” ilmus esmakordselt ajalehes Postimees 22.06.1918.

Kui eesti näitlejad ja lavastajad said vene teatrikunstist teada enamjaolt vaid kirjanduse kaudu, lisaks üksikud Moskva Kunstiteatri stuudiote külalisetendused Tallinnas, siis avangardse saksa ja prantsuse teatri otsingutest teati vahetult, nimelt 1920. aastate alguses reisisi palju Lääne-Euroopasse. On teada, et näitlejatest käisid Euroopas õppereisidel estoonlased Erna Villmer, Ants Lauter, Hanno Kompus, Hilda Gleser, Hugo Laur, Toomas Tondu, Draamateatrist Paul ja Netty Pinna, Eduard Türk, Liina Reiman, Mari Möldre jt. Ning mitte ainult näitlejad, ka kunstnikud, kirjanikud, muusikud. Semper, kes asus 1921. aastal Berliini õppima, kirjutas oma mälestustes sealsest elust ja kunstist: “Nelja-viie aasta jooksul, mil me Berliinis elasime, nägime siin eesti kirjanikke, kunstnikke nii palju, et andis mõelda, kes neist siin üldse polnud käinud. Siurulased olid Berliinis kõik pikemat või lühemat aega.”⁶⁴

Üks oluline nüanss teatrikunstnike välisreiside juures oli see, et kui juba välismaale mindi, siis ikka mitmeks kuuks. Erna Villmer elas 1920. aasta suvel Pariisis ja Berliinis neli kuud, reisis Euroopa erinevates linnades 1923. aasta septembrist kuni 1924. aasta veebruarini. Näiteks ka Hilda Gleser viibis 1922. aastal poolteist kuud Saksamaal ja Austrias, Mari Möldre oli 1923. aastal kolm kuud Saksamaal. Kui võrrelda elu- ja töötempot, siis tänasel päeval jäävad näitlejate teatrireisid ikka paari nädala piiresse. Mõtteviis on muutunud. Kindlasti mängis oma osa ka raha, tollal oli näitlejail võimalik kaks-kolm kuud oma palga ja riiklike toetusrahadega reisida. Saksamaa, Euroopa põnevaim teatrimaa, oli pärast ilmasõda laostunud ning hinnad (öömaja ja söök, ka teatripiletid) olid tänu inflatsioonile, Saksa marga väärtuse langusele, eestlase jaoks suhteliselt madalad.

Pärast maailmasõda ja revolutsioone vallandus Lääne-Euroopas jõuline kunstiuuenduse laine. Pariis oli tõeline avangardi süda. Dadaism, sümbolism, sürrealism, futurism – kõik need hoovused leidsid tee ka teatrisse. Uue dramaturgia kaudu oli sündinud uus teater. Teatrimõtet mõjutasid luuletajad-sürrealistid: A. Breton, P. Éluard, L. Aragon, G. Apollinaire. Villmeriga samal aastal sündinud näitekirjanik J. Cocteau suhtles 1920. aastate alguses aktiivselt nimetatud sürrealistidega. Ta kirjutas sellal ka esimesed grotesksed palagandramaad. (Tuntuimad näidendid “Inimhää”, “Hirmsad vanemad”, “Püha koletis” kirjutas ta 1930. aastatel.) 1920. aastal saabus Pariisi 24-aastane A. Artaud ning alustas oma teatriteed tolleaegsete teatrinovaatorite-lavastajate Ch. Dullini, G. Pitoëffi ja L. Jouvet’ juures. Põletavaks küsimuseks oli neil kõigil järgnev: maailm on muutunud ja ka teater peab muutuma – mis on teatri tõeline ülesanne, millised on teatri tegelikud vahendid? Saksa teater oli teinud läbi suure muutuse. Pärast ilmasõda oli täisvõimu saanud ekspressionistlik draama ja teater. Ekspressionismi tekkepõhjusteks olid tohutud sõjakaotused, tapatalgute õudus, sõjale järgnev majanduskriis, sotsiaalne ebavõrdsus. Ajastu leitmotiivideks said üksiku karje sõja ja ühiskonna julmuse vastu, massinimene ja tema jõud, revolutsioon ja vabadus. Sündis täiesti uus dramaturgia. Esile tõusid noored kirjanikud W. Hasenclever ja E. Toller. Uus draama nõudis uusi mänguvahendeid nii näitlejalt, lavastajalt kui kunstnikult. Ekspressionistlikku mängulaadi võiks iseloomustada niisuguste märksõnadega: mitte tegelase psühholoogiline areng, vaid moment, mitte detailide väljajoonistatus, vaid tüpiseeritud punktiir, mitte žest, vaid jõud. Sõna visati õhku, sõna pörkus sõnaga. Karjed ilmusid ja kadusid. Kehad tõukusid edasi-tagasi.⁶⁵ Lavastuse lähtepunktiks saab mingi abstraktne idee ning lavastuslike vahendite (näitleja mäng, mäng inimgruppidega, misantstseenidega, ruumiga, valgusega, heliga) valik sõltub juhtideest. Ülimaks nõudeks saab jõuline ja atraktiivne vorm, värvivalik, groteskne liikumine. Iga element peab kehastama ning võimendama juhtideed.⁶⁶

Estonias kujunes kahekümnendate keskpaigaks olukord, kus vanamoodne romantiline või kuivalt olustikuline teater läks vastamisi noorte tegijate modernsete katsetustega. Naturalistlikku ja realistlikku laadi taotlevale, olustikulisele teatril vastandus terava ereda vormiga, mängus kui ruumis ekspressiivsust taotlev teater. Ekspressionistlikele teatrikatsetustele sekundeerisid sümbolismi ja impressionismi otsingud.

Katsetused olid seotud Ants Lauteri, Hanno Kompuse, Erna Villmeri ja Hilda Gleseri nimedega ning sündisid euroopa avangardteatris nähtud eeskujude tõukel. Vaimustuti ekspressionistlikust, teatraalsest teatrist. Draamateatris katsetasid modernse dramaturgia ja lavastuskeele Venemaalt opteerunud lavastaja Paul Sepp ning ka Draamateatrisse üle läinud vana estoonlane Paul Pinna. Jälgides Estonia teatri repertuaari neil aastail, ilmneb, et “ismide” katsetusi ei olnud küll arvuliselt palju, ent tähtsaim oli nende katsetuste ning otsingute mõju lavastaja- ja näitekunsti, uute mänguvõttestike, lavastajavahendite, lavakujunduse arengul. Kui Saksamaal oli 1920. aastate ekspressionismilaine ajavaimu peegeldus, Prantsusmaal sündis sümbolistlik teater ühes hoovuses kunsti- ja kirjandusuuendustega, siis eesti teatris jäid ekspressionism, impressionism ja sümbolism vooludena siiski lühiajalisteks vormiotsinguteks. Teatrireper-

⁶⁴ J. Semper. 1978. *Mälestused*. Tallinn, 284.

⁶⁵ E. Fischer-Lichte. 1993. *Kurze Geschichte des Deutschen Theaters*. Tübingen, 313.

⁶⁶ Samas, 317.

tuaaris oli ka neil “tormi ja tungi” aastail ülekaalus traditsiooniline repertuaar, realistlikud näidendid, eesti küladraamad, kergemasisulised tükid. Tähtsaim oli aga otsing ise – püüd muuta, muutuda, areneda, minna kaasa lääne-euroopalike modernsete vooludega. Otsinguid nimetati “tendentsiga” lavastusteks. Need olid uue teatripõlvkonna eneseavastused ja kunstiavastused muutunud maailmas. Paradoksina mõjub Erna Villmeri hilisem hinnang teatrikatsetele: “Ei saa suruda elu ega kunstiloomingut ühte piiratud vormi, siiski ütlen, et kunst ei saagi muul kui realistlikul alusel sündida.”⁶⁷

1.3. “ELULÄHEDUS” JA OMADRAMATURGIA 1930. AASTATEL ESTONIAS

1930. aastate alguseks toimus eesti teatris rahunemine realismi, “elulähedusse”. Kõrvuti oli olustikuline, päevakajaline ja teatraalne realism – seda nii dramaturgias kui ka lavastuslaadi ja näitlejamängu mõttes (kogu euroopa teatrit, kujutavat kunsti ja kirjandust mõjutas uusrealismi ehk uusasjalikkuse laine).

Erna Villmeri näitlejaelus algab 1930. aastatel periood, kus tal on ikka vähem mängida süvenemist vajavaid rolle, erandiks 1930. aastal sündinud meistritöö – Koidula tõlgendus A. Adsoni näidendis “Lauluisa ja Kirjaneitsi”, ning 1932. aastast teinegi Koidula roll H. Wuolijoe “Koidulas”. Mõlemast lavastusest kujunes teatrikunsti raame ületav ühiskondlik-isamaaline kultuurisündmus. Arvustustes kordub aga mõte, et näitlejannal pole väärilisi osi, et tema annet ja oskusi ei kasutata piisavalt; et rollid on üldiselt õnnestunud, pakuvad uusi ja nauditavaid tahke, aga neil näidenditel, milles ta osaleb, pole suuremat kirjanduslikku väärtust. Näitleja loominguline areng, tema mänguoskuse, näitlejatehnika täiustumine saab toimuda eelkõige väärtusliku, põneva ja hingepuudutava dramaturgia ja rollide abil – seda tõsiasi teadvustas Villmer üsnagi selgelt. Ta on neist teatriaastatest ja rollidest hiljem oma mälestustes kirjutanud väga vähe, meenutab vaid Koidulaid. 1930. aastate keskel avaldab ta radikaalselt oma arvamust kaasaegse eesti teatri kohta ajaleheartiklis “Teatrist on saanud kaubamaja”, kus kritiseerib kõikevallutanud “eluläheduskunsti”: “Mõistus tahab elu juhtimist enda kätte võtta. Ütleksin: ka kunsti kallale on ta kippumas nagu fašistlik diktaator. “Rahvuslus“ ja “elulähedus” on karjed, mis lukustavad kõrvu.”⁶⁸ See Villmeri mõte annab võtme, avamaks tema loomingulist kreedit ning ka ajastu vaimset suundumust.

1934. aastal toimus Eesti ühiskonnas murrang, mis mõjutas tugevalt kultuuri ja kunsti arengut, sh ka teatrikunsti. 12. märtsil 1934, enne riigivanema ja parlamendi valimisi, viisid ajutine valitsusjuht Konstantin Päts ja kindral Johan Laidoner läbi riigipöörde ning kuulutasid välja sõjaseisukorra. Riigikogu tegevus peatati, poliitiliste erakondade tegevus keelustati, ajakirjanduses, kirjanduses ja teatris kehtestati järeלטsensuur. Loodi Riiklik Propagandatalitus⁶⁹, mille üheks ülesandeks oli soodustada ka rahvusliku kultuuri arengut. Kultuurielu riiklik suunamine avaldas kahtlemata mõju teatrikunsti arengule, repertuaarile, sealhulgas ka lavastamisele ja näitlejamängule. Omakultuuri loosung õhutas tegema panust algupärandile. Rahvuslikkuse aktsentueerimisest johtuvalt lõdveneivad kontaktid Euroopa modernismiga. Teatrit soovitakse näha rahvuspedagoogilise asutusena, mis propageeriks positiivseid väärtusi.⁷⁰

Estonia teatri teema juurde naastes: ühelt poolt saab teatri arengut iseloomustada neil aastail kui professionaliseeruvat, seda nii näitlejamängu kui lavastajatöö mõttes. Samal ajal oli repertuaari üldpilt muutunud varasemate aastakümnetega võrreldes argisemaks, küll rahvuslikumaks, ent ei olnud nii väga huvitav, otsinguline. Mida aga professionaalsuse all mõelda? Teatriharidust ei olnud estoonlyased ka neil aastail saanud rohkem kui varasematel aastatel, õpiti ikka praktilises teatritöös, lisaks reisis Euroopasse. Tolleaegsed kriitikud ja teatriajaloolased kinnitavad, et Estonia oli professionaliseerumas ses mõttes, et näitlejate mäng oli muutunud läbitöötatumaks, psühholoogilisemaks, realistlikumaks, kuigi endiselt heideti ajuti ette, et trupi koosmäng on ebauhtlane: kõrvuti teatraalne romantiline stiil, kõrgendatud paatos ning realistlik laad. Näitlejatöö puhul aga oli oluline, et süvenemiseks võeti rohkem aega, proove tehti rohkem kui Estonia esimestel aastatel, mil lavastused toodi välja nädalaga – 1930. aastatel oli prooviperiood pikenenud enamjaolt kuu ajani. Lavastajatöö oli muutunud sihikindlamaks, teadlikumaks, fantaasiarikkamaks. Estonias oli kujunenud tugev lavastajate tuumik: draamatrupi juht Ants Lauter, ooperi- ja sõnateatrilavastaja Hanno Kompus ning külalisena Tööliteatrist lisandus Priit Põldroos.

⁶⁷ E. Villmer. *Elulugu*, 16.

⁶⁸ E. Villmer kõneleb. Dateerimata artikkel, s.t on ilmunud ilmselt kas 1934 või 1935, aga puuduvad kuupäevad. TMM, T 53:1/7.

⁶⁹ Riiklik Propaganda Talitus alustas oma tööd 26. septembril 1934 Siseministeeriumi juures Valitsuse Informatsiooni ja Propaganda Talituse nime all. 1935 muudeti see nimi Riiklikuks Propaganda Talituseks.

⁷⁰ L. Epner. 2001. Elulähedane draama: 1930. aastad. – Annus, E., Epner, L., Järv, A., Olesk, S., Süvalep, M., Velsker, M. *Eesti kirjanduslugu*. Tallinn, 328.

Ülekaaluka osa Estonia 1930. aastate repertuaarist moodustasid eesti algupärandid, päevakajalised, elulised “lihtsa inimese” draamad ja salongitükid – repertuaari tervikuna võiks nimetada realistlikuks (mis omakorda mõjutas lavastuslaadi ja näitlejamängu). Üks tegureist, mis taolist repertuaari ühtlustumist tingis, oli kindlasti ka publiku eelistus. Eesti teatriloo seisukohalt põnevam eksperimendiajastu, 1920. aastate esimene pool, mil katsetati nii klassikalise kui moderndraamaga, oli publiku poolest kõige kasinam. Nagu kõik Eesti teatrid, võitles ka Estonia neil aastail krooniliste rahaliste puudujääkidega, ja kui võrrelda Eesti kutseliste teatrite riiklike toetuste summasid, siis need kasvasid küll iga aastaga ja suuremates mahtudes just maailma majanduskriisiaastail 1929–1933, aga kroonilisi võlgu, mis kandusid hooajast hooaega, see ei likvideerinud.⁷¹ Jutt on ainult osalisest riigitoetusest, teatrid kuulusid seltsidele ja pidid ise oma eelarve tasakaalus hoidma. Nii pidigi teater tulema publikule vastu, kui ta ei tahtnud teda kaotada, ning eesti rahvas ei tahtnud teatris näha mingeid “isme” ega katsetusi, ka mitte raskestimõistetavaid tragöödiad, vaid lihtsat realistlikku, mõistetavat inimlikku elu või siis kerget meelelahutust. Et just algupärand tõi 1930. aastate alguses rahva teatrisse tagasi, selles on ühel meelel kõik toonase aja teatrikriitikud ja -praktikud. Selle tõdemusega kaasneb aga ka kriitika, et algupärandite puhul pole alati tegemist väärtkirjandusega, sügavate teemadega, karakterite kaalukusega.⁷² Näidendeist otsitakse eeskätt “elulähedust”, mis väljendub päevakajalisuses ning aine ja tüüpide läheduses keskmise vaataja argikogemusele.⁷³

Eesti vanemast dramaturgiast lavastati Estonias näiteks Kitzbergi “Neetud talu”, “Püve talus”, “Pila-Petri testament” ja 1905. aasta järelsündmuste draamat “Tuulte pöörises”; Lutsu lustmängu “Paunvere”, Kunderi komöödiat “Kroonu onu” – kõik külakomöödiad olid vägagi menukad. Vildelt taas “Pisuhänd”; sel kümnendil ei leidnud uut teed lavale Vilde euroopalik “Tabamata ime” ja “Side”. Arvukalt lavastati uut eesti dramaturgiat, näitemänge kirjutasid Hugo Raudsepp, Artur Adson, Karl August Hindrey, August Mälk, Mait Metsanurk, Henrik Visnapuu, eesti-soome kirjanik Hella Wuolijoki jpt. Estonia võttis mängukavva pea igal hooajal ühe Raudsepa uusnäidendi: “Põrunud aru õnnistus” (1931), “Vedelvorst” (1932), “Salongis ja kongis” (1933), “Demobiliseeritud perekonnaisa” ja “Roosad prillid” (1934), “Mikumärdi” (1936), “Lipud tormis” ja “Mees, kelle käes on trumbid” (1937) ning “Ameerika Kristus” (1939). Tähelepanuväärsemaid tulemusi publiku menu poolest andsid neil aastail eeskätt Raudsepa komöödiad, ka Adsoni “Lauluisa ja kirjaneitsi” (1931), Wuolijoki “Koidula” (1932), “Niskamäe naised” (1936), “Juuraku Hulda” (1938) ja “Niskamäe leib” (1939), Hindrey “Raidaru kirikumõis” (1935), Aino Kallase “Mare ja ta poeg” (1935), Albert Kivika romaani “Nimed marmortahvlil” instseneering (1939) ning uue autori August Jakobsoni “Viirastused” (1939).

Kokkuvõtteks võib 1930. aastate eesti teatri kohta öelda, mis kehtib ka Estonia puhul: sõda ja vapustused olid üle elatud, turvalisem elu alanud, omadramaturgia otsingud oli kahtlemata loomulik reaktsioon iseseisvusele – teatris huvitas inimest inimene, lihtsa elu vastupeegeldus.

⁷¹ Vt Kaksikümmend aastat Eesti iseseisvusaegset teatrit: 1918–1938. Tallinn, 1938.

⁷² L. Tormis. *Eesti teater 1920–1940*, lk 282.

⁷³ L. Epner, *op. cit.*, 327–328.

2. UURIMISTÖÖ STRUKTUUR JA SISULINE ÜLEVAADE

Uurimistö on temaatiliselt üles ehitatud kolmetasandiliseks: Erna Villmeri elu- ja loomelugu, eesti teater ja Estonia ning Eesti ühiskond.

Erna Villmeri elu- ja loomelugu. Näitleja loomingut ei ole võimalik süvitsi käsitleda, avamata tema elu-sündmusi, isiklikke läbielamisi, sest näitleja mängustrumendiks on tema ise, psühhofüüsilise tervikuna, koos oma elukogemuse, mõtlemise, tahtmiste ja tunnetega. Seetõttu on uurimistöös kirjeldatud ja analüüsitud korraga nii Erna Villmeri rolle kui ka isikliku elu sündmuste mõju tema näitlejatööle, avatud loomise motiive, eesmärke, valikuid. Kuidas loomeelu hakkab juhtima igapäevaelu, muutma inimese isik-suslikke omadusi, tema käitumist, tegusid, otsuseid, valikuid? Uurides Erna Villmeri ainukordset elu- ja näitlejateed, on püütud samal ajal avada näitleja loomingus olemuslikku, korduvat, sellele elukutsele ainuomast.

Eesti teatri, Estonia teatri arengulugu. Näitleja loomelugu ei ole võimalik avada ilma teatri arengulugu arvestamata. Tuleb luua taustsüsteem, sest näitleja mäng on alati seotud oma aja teatri esteetiliste tõekspidamistega, eeskujudega, eesmärkidega. Seetõttu kirjeldatakse, mis toimus eesti teatris, Estonias 1906–1937. Püütakse vastata järgmistele küsimustele: kuidas arenes teatrimõte; kuidas ja kas toimusid saksa ja vene teatri mõjud; kuidas erinevad välismõjutajad toimusid teatriotsingutes; milline oli repertuaar; kuidas arenes näitleja-mäng ja lavastajakunst – kuidas kõik eelnimetatud protsessid mõjutasid Erna Villmeri näitlejatööd.

Eesti ühiskond. Ühiskondliku mõtte liikumine ja sellest väljakasvavad sündmused ning kultuuri areng mõjutasid oluliselt eesti teatrielu tervikuna, nii Estonia teatrit kui ka näitlejanna Erna Villmerit. Seetõttu vaadeldakse neid Eesti ühiskonna hoovuseid ja kultuurinähteid, mis otseselt või kaudselt suunasid teatri-kunsti ja Erna Villmeri arengut. Ühiskonna sündmusi ja protsesse vaadeldakse aga erinevalt esimesest kahest tasandist ülevaatlike taustamärkidena, mis tähistavad Erna Villmeri ajastu Eesti arenguetappe üldisemalt.

Uurimistö kolm teematasandit on käsitletud eri alapeatükkides, et luua igast alateemast terviklik ülevaade. Läbivalt on töös püütud tasandeid omavahel seostada viidetega üksteisele.

Uurimistöös on Erna Villmeri elu- ja loometee jagatud seitsmesse perioodi ning uurimistö vastavalt sellele seitsmesse peatükki. Järgnevalt on toodud peatükkide lühiülevaated.

2.1. ALGAMISED. 1889–1907

Peatükis on kirjeldatud Erna Villmeri lapsepõlve ja kooliaega, analüüsitud, kuidas lapsepõlves üleelatu mõjutas hilisemaid eluvalikuid; mis anti talle kaasa ajastust. Käsitletud on toonase Eesti ühiskonna sõlmprobleeme, hariduslik-kultuurilist taasärkamist, Estonia ja Vanemuise seltsi kujunemist, kutseliste teatrite sündi.

Erna Villmer sündis 1889. aastal 17. veebruaril (1. märtsil uue kalendri järgi) Tallinnas väikekaupmehe perekonnas. Villmeri mälestustest, mida ta hakkas 1957. aastal üles kirjutama, saab kätte tema lapsepõlve põhjooned: “Kasvasin üles üksiku lapsena ... Isa suri, kui olin seitsmeaastane. Ema asus elama Peterburisse, ülalpidamist teenima endale ja lapsele, vahel majateenijana, vahel keetjana ... jättes mind vanaema kasvatada ... Hakkasin 7-aastasena käima “Kõrgemas linna tütarlaste koolis” (Töughterschule või Võšee Gorodskoe Ženskoe Utšilištše).”⁷⁴ Tütarlastekooli täpne nimetus eesti keeles on Tallinna Linna Kõrgem Tütarlastekool. Kooli eesmärk oli anda nn keskseisusest neidudele üldharidus ning ettevalmistus kodukasvatajanna, koduõpetajanna või algkooli õpetajanna kutseeksami sooritamiseks.⁷⁵

Millal ja millest sündis soov saada näitlejaks? Villmeri esimesed muljed teatrist ja näitlejatest: “Teatris ma ei käinud, kui mitte arvata, et viieaastasena võtsid mind isa-ema kaasa “Lootuse” seltsi aeda etendusele. Ei mõistnud, mida seal tehti, aga teisel päeval uhkeldasin oma mänguseltsiliste ees: “Kas teate, kus eile käisin? Metskirikus!”⁷⁶ Kirjeldatud mälu-pilt on pärit ilmselt 1894. aastast. Tallinnas tegelesid 19. sajandi lõpul näitemänguga “Estonia” ja “Lootuse” selts, 20. sajandi alul alustas “Pandorini” selts. Mõlema seltsi repertuaaris olid enamjaolt naiivsed lookesed, laulumängud ja jandid, eestindatud saksa sentimentaalsed näidendid selliste pealkirjadega nagu “Ilumäe piimatüdruk”, “Lilleoru Elsa”, “Mu Leopold”, “Mängumehe

⁷⁴ E. Villmer. *Elulugu*, 1–2.

⁷⁵ A. Liim. 1999. Haridusinstituutsioonid Eestis keskajast kuni 1917. aastani. Koost A. Liim. Tartu, 97–98.

⁷⁶ E. Villmer. *Elulugu*, 2.

kasulaps” ning sekka mõned üksikud eesti algupärandid: Juhan Kunderi “Muru Miku meelegaigus” ja “Kroonu onu”, Lydia Koidula “Säärane mulk”.

Erna Villmeri esimene isiklikult kogetud mänguelamus, mida ta hiljem mäletas, sündis algkoolis ühes saksa keele tunnis: “Teises ettevalmistusklassis, kus olin 8–9-aastane, palus kord minu saksa keele õpetaja lugeda ette luuletuse, vist kevadest. Õpetaja, keda pidasime heaks deklameerijaks, kelle ettekandmisi kuulasime õhinaga, lausus pärast mu luule-ettekannet, kas kuulsite, kuidas ta luges?!”⁷⁷ Kas sedalaadi üleelamist nagu saksa keele tunnis juhtus, selles vanuses, saab pidada teadvustatud elamuseks, veel enam otsuseks? Kindel on aga see, et juhtum jäi meelde kogu eluks. Sellest hetkest algas Villmeri mitteteadlik teekond teatrisse.

Kuigi Erna Villmer ei maini üheski oma lapsepõlve- ega noorusmälestuses ühiskondlikke, kultuurilis-kunstilisi elamusi ning puuduvad vihjedki sellele, milliseid etendusi ta “Estonia” ja “Lootuse” seltsis nägi ning millist mõju nähtu talle avaldas, on uurimuses siiski vaatluse all tema ajastu Eesti ühiskonna sõlmprobleemid ning eesti teatri, “Estonia” seltsi ja näitetrupi sünnilugu, mis kahtlemata mõjutasid kaudselt noore Villmeri valikuid näitleja elukutse hakul. Kutselise teatri sünd on lahutamatu eesti näitekirjanduse arengust, seetõttu käsitletakse August Kitzbergi, Oskar Lutsu ja Eduard Vilde dramaturgiat ning nimetatud autorite koostööd esimeste kutseliste näitejuhtide Karl Menningu ja Theodor Altermanniga.

Eesti haritlaskonna põletavamaks küsimuseks oli Eesti kultuuripotentsiaal, selle tulevik ja astumine Euroopa kultuurirahvaste hulka. Mõistmaks Villmeri soovi minna näitekunsti õppima välismaale (mitte proovida kohe kas “Estonia” või mõne muu seltsi laval näitlejaõnne), saada harituks, saada eurooplaseks, on vaadeldud ka ajastu säravaimat kirjandusrühmitust “Noor-Eesti”, mille ideelise platvormi sõnastas Gustav Suits “Noor-Eesti” esimeses albumis (1905): “Enam euroopalist kultuuri! Olgem eestlased, aga saagem ka eurooplasteks.”⁷⁸ Teatriga nooreestlastel küll otsest seost ei olnud, nad ei töötanud ei Estonia ega ka Vanemuise teatris, nad ei mõjutanud teatri arengut ka uue dramaturgia loojatena, mis on üheks eelduseks teatrikeele uuenemisel. Kaudselt oli nooreestlaste suhe teatriga tugev, neid võib nimetada uue teatrimõtte loojateks. Nooreestlaste teatrimanifestiks sai 1913. aastal Estonia uue maja puhul avaldatud “Teatri-raamat”.

Samal ajal kui Villmer sai teatriharidust Venemaal (1908–1910), õppisid Peterburi konservatooriumis tema põlvkonnakaaslased noored muusikud Mart Saar, Cyrillus Kreek, Artur Lemba ja Peeter Süda. Noor kunstnikkond siirdus aga Prantsusmaale. Villmeri eakaaslased Jaan Koort, Nikolai Triik, Konrad Mägi ja Aleksander Tassa tegid pikemaid õppereise Pariisi. Näitlejad ja näitejuhid Paul Pinna, Theodor Altermann, Karl Menning ja Karl Jungholz käisid 20. sajandi algul Saksamaal Berliinis õppereisidel. Erna Villmeri erilisus on selles, et kui teised teatriinimesed täiendasid end teatrilaselt Saksamaal, siis tema siirdus Venemaale. Ta oli esimene näitleja, kes läks seda kunsti enne õppima ja alles siis lavale.

2.2. TEATRIÕPINGUD MOSKVA KUNSTITEATRI JUURES. 1908–1910

Vaadeldakse perioodi, mil Erna Villmer õppis näitekunsti Moskva Kunstiteatri juures Adaševi kursustel. Õpingute tausta avamiseks Adaševi koolis on kirjeldatud Kunstiteatri sünnilugu, teatri esteetilisi sihte, teatri loojate Stanislavski ja Nemirovitš-Dantšenko otsinguid.

Teatri alguseks võiks nimetada Konstantin Stanislavski ja Vladimir Nemirovitš-Dantšenko legendaarset kohtumist 1897. aastal Moskvast “Slavjanski bazari” restoranis. Tekstiilivabrikandi ja andeka teatricharrastaja Stanislavski ning tunnustatud dramaturgi ja teatriõppejõu Nemirovitš-Dantšenko esimene jutuajamine olevat kestnud terve ööpäev, mõlemad mehed olid vaimustuses ideest luua koos uus teater.⁷⁹ Nemirovitš-Dantšenko kirjutab: “Vanas teatris ei olnud ainsatki kohta, mille kallale me mõlemad ei oleks tunginud halastamatu kriitikaga. /---/ Ent mis on veel tähtsam, ei olnud ainsatki osa kogu teatri keerukas organismis, mille jaoks meil ei olnud valmis positiivset plaani.”⁸⁰ Uue teatri tuumik, valitud näitlejad Stanislavski amatöötrupist “Kunsti ja Kirjanduse Ühendus” ning Nemirovitš-Dantšenko parimad õpilased Filharmonia draamakoolist, kogunes proovideks 1898. aastal Moskva-lähedases suvilate-piirkonnas Puškinos. Kunstiteater avati Moskvast 1898. aastal. Samal ajal trupi loomisega süvenesid uue teatri loojad näitlejatehnika küsimustesse. (Sel teemal on põhjalikumalt peatunud peatükis “Läbielamiskunst ja realism”). Rääkides Kunstiteatri näitlejamängu uuendusest ja otsingutest, saab rääkida ka lavastajateatri sünnist Venemaal.⁸¹

⁷⁷ Samas, 3.

⁷⁸ G. Suits. 1931. *Noor-Eesti nõlvakult*. Tartu, 14.

⁷⁹ V. I. Nemirovitš-Dantšenko. 1949. *Minevikust*. Tallinn, 83–85.

⁸⁰ Samas, 84–85.

⁸¹ Русский драматический театр от конца XIX – до начала XX в. Москва, 2000, 211.

Lavastuse terviklikkus, ansamblimäng, ühtse lavastusliku vormi leidmine – need on režiiteatri võtme-mõisted. Lavastaja ilmumiseга teatrisse algab uus ajastu teatriloos: lavastaja mõte määrab tegelase koha ja ülesande tervikus.

Villmeri peamisteks näitekunsti õpetajateks Adaševi koolis olid Leopold Suleržitski, kes oli Stanislavski lähim kaastööline, ja näitlejanna Niina Litovtseva-Katšalova, kes oli Nemirovitš-Dantšenko õpilane Filhar-moonia Draamakoolist. Uurimuses avatakse nimetatud õpetajate õpetuse sisu ja eesmäärke. Põhjalikult on käsitletud Leopold Suleržitski loomemeetodit: õpetajana viis ta oma õpilased selleni, et loomeprotsess oli loomulik, tõeline, orgaaniline. Mitte mängida rolli, vaid elada rollis, õpetas Suleržitski.⁸² Moskva Kunsti-teater ja need otsingud, millega Erna Villmer Suleržitski ja Litovtseva näitlejameisterlikkuse tundides kokku puutus, löid aluse tema loomingulistele tõekspidamistele ja teatriideaalidele.

Võrdluseks Erna Villmeri õpingutele Moskva Kunstiteatri hoovuses ning vene teatri uuendajatele on toodud saksa novaatorite, lavastajate Otto Brahma ja Max Reinhardti otsingud, kes on eesti näitejuhtide Karl Jungholzi, Karl Menningu ja Theodor Altermanni eeskujudena otseselt mõjutanud 20. sajandi alguse eesti teatrit.

2.3. ESTONIA TEATRI NOOR NÄITLEJA. 1910–1914

Peatükis on avatud Estonia teatri arengulugu enne Esimest maailmasõda, teatri positsioon Eesti ühiskonnas, näitleja asend kultuurimaastikul (kas pelgalt komödiant või kultuurilooja?). Käsitletud on Estonia näite-truppi, repertuaari ja valitsevat mängulaadi, Erna Villmeri esimesi aastaid teatris, tema suhteid kollee-gidega, näitlejatööd. Isikliku elu sündmusena on fookuses Villmeri ning psühhiaatri ja ühiskonnategelase Juhan Luiga suhte algus, selle areng ja abiellumine. Toodud on Juhan Luiga kirjad Erna Villmerile koos kommentaaridega.

Kutselise Estonia teatri tegevus algas 1906. aastal ilma sihikindla kunstilise eeltöota. “Estonia” seltsil, kellele teater kuulus, puudus ka majanduslik alus, millele uus kunstitempel rajada, ja nii püsisid Estonia repertuaaris aastakümneid vodevillid, jandid, laulumängud ja operetid kõrvuti tõsisema dramaturgiaga (Ibseni “Rosmersholm”, Gorki “Põhjas”, A. Tolstoi “Tsaar Joann Hirmsa surm”, Shakespeare’i “Othello”, “Kuningas Lear”, Goethe “Egmont”, Schilleri “Salakavalus ja armastus”). Etendusi anti kaks-kolm korda nädalas: neljapäeviti, laupäeviti ja pühapäeviti. Lavastused püsisid paar õhtut laval, menukamaid mängiti kümme korda. Olgu veel lisatud, et proove tehti ühe näitemänguga kaks-kolm, ühes proovis loeti, seal-samas kuulati ära esinäitleja, kes oli ühtlasi ka näitejuht, ja märkused; seejärel mindigi lavale, kus seati liikumised: kes kust uksest tuleb ja kus seisab-istub. Nii proovides kui etendustel kasutati etteütlejat.

Kutselise Estonia näiteseltskonna tuumiku moodustasid “Estonia” seltsi võimekamad asjaarmastajad. Näitetrupi moodustas ampluaade järgi (1906. aastal): Paul Pinna – koomik, elumees ja armastaja; Netty Pinna – noor sentimentaalne armastaja; Theodor Altermann – noor armastaja, koomik ja elumees; Eduard Kurnim – karakterkoomik; Anna Mahling – noor elav armastaja; Anna Markus – dramaatiliste emade ja naljaosade etendaja; Aleksander Trilljärv – karaktermängija, intrigant ja isa. Erna Villmeriga samal aastal (1910) võeti truppi Lully Virkhaus, Alma Veltmann, Gustav Avesson ja Alfred Sällik. Nad kõik esinesid hiljem operettides ja muusikalavastustes. Näitejuhtideks olid esimestel aastatel Paul Pinna, Theodor Altermann ja lühikest aega Julius Rossfeldt. 1909. aastal kutsuti truppi Karl Jungholz (Rossfeldti asemele) kolmandaks näitejuhiks.

Eesti haritlaste suhe Estonia teatrisse oli murelik ja nõudlik. Samal ajal kui Karl Menningu harivad ja kasvatustlikud teatritaotlused Vanemuises leidsid algul Tartu intelligentsi toetust, ärgitas Estonia teatri muretu “mäng mängu pärast” teravat poleemikat. Arvustati, et Estonia repertuaar, näitejuhtimine, näitlejate mänguuskused ja trupi koosmäng jätavad palju soovida, kaasaegsest euroopa teatrist ollakse lootusetult maha jäänud.⁸³ Teatrit nõuti selget kultuurilist ja kunstilist sihti, väärtuslikku repertuaari, professionaalsust näitlemises ja näitejuhtimises.

Theodor Altermann (1885–1915), Paul Pinna (1884–1949) ning Karl Jungholz (1878–1925) on need kolm lähemat kolleegi, näitlejat ja näitejuhti, kelle teatritööl peatatakse põhjalikumalt, ning kirjeldatakse, kuidas kujunes koolist saabunud Erna Villmeri koostöö nendega.

⁸² С. Г. Бирман. 1959. *Путь актрисы*. Москва, 33.

⁸³ J. Luiga. 1995. Aforismid näidenditest ja näitlejatest. – *Mäss ja meelegaigus*. Tartu, 477. Artikkel ilmus esimest korda ajalehes Päevaleht 11.12.1912.

Theodor Altermann alustas sarnaselt Paul Pinnaga näitlejateed “Estonia” seltsi laval ja Tallinna saksa teatris. Estonias oli Altermann Pinna kõrval teiseks näitejuhiks, temast sai ka Pinna järel teine juhtivmenukas näitleja. Altermanni mäng oli Pinna omast intiimsem, peenem ja soojem, tema näitlejaande tugevamaks jooneks oli nüansseerimine ning see võime avaldus kõige paremini just lühemates dialoogides, kus ta mängis täpselt, nõtkelt ja teravalt. Eelkõige temast kujunes Villmeri esimene lähedane lavapartner ja näitejuht Estonias, kellega koos leiti proovitöös tõeline teineteisemõistmine ja ühishingamine. 1910. aastal, kui Villmer saabus Moskva-õpingutelt Estoniasse, oli Altermann jõudnud loominguliselt raskesse aega. Kriis oli käes mitmete asjaolude kokkulangemise tõttu; neli aastat, mil ta teatris oli töötanud, oli ta mänginud ja lavastanud meie aja mõistes üleloomulikult palju: aastas ligi 30 rolli, kusjuures ta mängis enamasti peaosi, lisaks seadnud lavale 10 lavastust. 1911. aasta kevadel sõitis Altermann, võib oletada, et Villmeri õhutusel, Saksamaale end teatrikunstis täiendama, võttis Berliinis kõnetehnika tunde, kuulus kunsti- ja kirjandusalaseid loenguid Humboldti Akadeemias ja Berliini Ülikoolis, käis teatris, vaatas Max Reinhardti proove, süvenes näitejuhtimise küsimustesse. Pärast pooleaastast Berliinis õppimist asus ta näitlejana tööle *Rhein-Vestfäli Volkstheater*’is Essenis, kus talle usaldati kandvaid osi. 1913. aasta hiliskevadel saabus Altermann Estoniasse tagasi, et mängida Hamleti rolli (Villmer mängis Opheliat) Estonia uue teatrimaja avamisel. Pärast Saksamaal õppimist-töötamist oli Altermanni mäng muutunud sügavamaks ja läbimõeldumaks, ta oli arendanud oma diktsiooni, kõnetehnikat. Koosmäng Villmeriga jätkus juba uues hinguses. Altermanni nimetab Villmer oma mälestustes üheks olulisemaks õpetajaks ning teda kõige enam mõjutanud näitejuhiks ja lavapartneriks, kes on aidanud palju kaasa tema ande arengule.

Paul Pinna, Estonia esinäitleja, esinäitejuhi, teatri palge kujundaja, publiku iidoli kohta on Villmer kirjutanud oma mälestustes: “Pinna oli minule liig pingeline ja kunstlik.”⁸⁴ Pinna oli publiku poolt jumaldatud näitleja, keda tuldi vaatama ja imetlema üle Eesti. Tema olemises ja mängus oli midagi sellist, mis vastas ajastu maitsele ja ootustele, ning oma võimsa andega mõjutas ta kogu Estonia truppi. Loomelaadilt võis ürgandekat, üdini teatraalset, spontaanset, hea improviseerimisandega, aga samas mitte väga süvitsiminevat Pinnat pidada täielikuks vastandiks tundliku ja süveneva näitlejanatuuriga Villmerile. Nende vastuolust ei räägi mitte ainult Villmer ise, vaid ka arvustajad. Nad nimetasid Pinna mängulaadi vananenud “romantiliseks” stiiliks ja “teatriks”.

Estonia kolmanda näitejuhi ja näitleja, kolleeg Karl Jungholzi kohta, kellega oli Villmeril tihe koostöö, on ta kirjutanud: “Jungholziga puudus see loomingu rõõm täiesti.”⁸⁵ Esimesed teatrilased teadmised sai Jungholz Tartu saksa teatris, hakkas siis lavastama Tartus “Taara” seltsis, kus katsetas asjaarmastajatest näitlejatega modernset-realistlikku mängulaadi, töötas lühikest aega Vanemuises. 1905–07 käis Jungholz vaheaegadega Berliinis näitejuhtimise kunsti õppimas. Arvustaja Hugo Raudsepp ütleb mõneti karmilt: “Jungholz on rohkem teoretiker ja koolmeister kui kunstnik.”⁸⁶ Ta oli Estonia näitejuhtidest vaieldamatult kõige tõsisemalt lavastajatööle pühendunud, tänaseni on säilinud tema põhjalikud loengukonspektid ja režiimärkmed. Aastail 1918–1926 oli ta Estonia direktor.

Omaette teemana on uurimuses avatud Erna Villmeri esimesed rollid ja mängulaad. Teatrijuhatus usaldas Villmerile kohe suuri rolle, nagu ta ise mainib: noori tütarlapsi, n-ö naiivitate.⁸⁷ Rollide nimistust ilmneb aga, et tema ampluaa oli kaugelt avaram:

Marthel (G. Hauptmanni “Rose Bernd”)
 Nora (H. Ibseni “Nora”)
 Dina Dorf (H. Ibseni “Seltskonna toed”)
 Hedvig (H. Ibseni “Metspart”)
 Thea Elvsted (H. Ibseni “Hedda Gabler”)
 Sonja (A. Tšehhovi “Onu Vanja”)
 Cordelia (W. Shakespeare’i “Kuningas Lear”)
 Ophelia (W. “Hamlet”)
 Lidotška (Suhhovo-Kobõlini “Kretšinski pulm”)
 Leena (A. Kitzbergi “Tuulte pöörises”)
 Saša (L. Tolstoi “Elav laip”)
 Klärchen (J. W. Goethe “Egmont”)
 Anna (C. R. Jakobsoni “Arthur ja Anna”)

⁸⁴ E. Villmeri kiri K. Kasele 5.12.1958.

⁸⁵ E. Villmeri kiri K. Kasele oktoobris 1959.

⁸⁶ H. Raudsepp, “Estonia” teater Tallinnas. – *Oma Maa I*, 62.

⁸⁷ E. Villmer. *Elulugu*, 8.

Olga (L. Andrejevi "Meie elupäevad")
Eva Marland (E. Vilde "Tabamata ime")
Laura (E. Vilde "Pisuhänd")

Villmeri mäng eraldus ülejäänud Estonia trupi mängulaadist, ning et kolleegid mängisid teatraalsete žestidega, siis jäi tema esitus tihti värvikamate rollide varju. "Kõik võib tema mängus ilus olla, aga kõik jooned on teistega võrdlemisi liig peened, eeterlised, läbipaistvad."⁸⁸ Estoniasse tulles sattus Villmer teise maailma, polnud pühadust, keskendumist, oli teatri argipäev täis ruttamist ja kõike maist, mida vana "teaater" endas mahutas. Tema poolikutest oskustest (õppis ta ju teatrikunsti kaks aastat kolme asemel, Adaševi kool jäi pooleli) ja näitleja arengule ebasoodsatest tingimustest Estonias võisid olla tingitud mängulaadi esialgsed nõrkused: kalduvus kannatada, oskamatus luua rollitervikut, näitlejatehnilised vead. Meistriaastad olid ees.

Isikliku elu sündmusena on vaatluse all Erna Villmeri ning psühhiaatri ja ühiskonnategelase dr. Juhan Luiga suhted ning abiellumine 1913. aasta 11. oktoobril.

Eesti Kirjandusmuuseumis säilitatakse Erna Villmeri ja Juhan Luiga kirjavahetust aastatest 1912–1924: ligi 400 kirja Luigalt Villmerile ja 130 kirja Villmerilt Luigale, mille kommentaarid ja analüüsid on uurimistöo üheks läbivaks teemaks.

Juhan Luiga sündis 31. märtsil 1873. aastal Tartumaal taluperemehe pojana. Lõpetas 1899 Tartu Ülikooli arstiteaduskonna, valides oma kitsamaks erialaks psühhiaatria. 1904 kaitses ta *dr. med.* kraadi väitekirjaga "Vaimuhaigete hooldamine Balti-maadel". Temast sai esimene eestlasest psühhiaatriadoktor. 1908 asus Luiga Tallinnasse elama ning hakkas tööle eraarstina, hiljem linna tervishoiuarstina. Luiga oli Tallinnas tuntud arst, nimekas seltskonnategelane, Estonia juhatuse liige, Päevalehe kaastöeline, kuulus aastail 1910–1913 Estonia osatühisuse nõukokku, mille ülesandeks oli teatri sihtide määramine, juhatuse valimine ja repertuaari kujundamine. Luiga kajastas Päevalehes Estonia uue teatrimaja ehitustegevust, väitles ja võitles tuliselt vene ametnikega, eestlaste endi kahtluste ja umbusuga, kutsus üles vaimsele tõusule – "hingelt saada suureks", saada loovaks, saada harituks. Samal ajal hakkas ta lehes avaldama ka oma esimesi teatriarvustusi, milles analüüsis sügavuti Estonia teatri mängu ja mängijaid. Tema erilise tähelepanu osaliseks sai noor näitlejanna Erna Villmer. Lugeses Luiga mõtteavaldusi teatrist, näitleja elukutsest, kunstist üldisemalt, avaneb oluline ühisosa Villmeri töökspidamistega: harituse ja vaimsuse nõue. Villmeri ja Luiga kriitilised hoiakud Estonia suhtes langevad paljuski kokku, teatrikunsti küsimused on kirjavahetuse läbivaks teemaks. Juhan Luiga mängis eesti teatrimõtte arengus olulist rolli ja veel tähtsam osa oli tal Erna Villmeri elus ja tema arengus näitlejana. Luigast kujunes Villmerile tema loomelaadi teadvustaja, suunaja.

2.4. ABIELU KIRJADES. 1914–1918

Vaatluse all on Estonia teater sõja-aastail. Sõja puhkedes jäi Erna Villmer Estonia teatrisse tööle, abikaasa Juhan Luiga määrati sõjaväearstiks. Põhiosa peatükist moodustab Erna Villmeri ja Juhan Luiga kirjavahetus ning selle analüüs ja kommentaarid.

Sõja algul, 14. augustil 1914 tühistas "Estonia" selts näitlejatega lepingu ja saatis kogu näitlejaskonna laiali. Vene valitsus võttis teatrimaja seltsi käest ära, et sinna tuua Liibavist (Liepāja) sõjaväehaigla. Etendusi andma otsustas hakata vaid draamatrupp, mille üldjuhiks sai Theodor Altermann. Näitlejate koosseis sõja esimesel hooajal oli järgmine: Erna Villmer, Betty Kuuskmann, Netty Pinna, Grete Sällik, Erika Tetzky, Milly Altermann, Salme Peetson ning Theodor Altermann, Alfred Sällik, Aleksander Trilljärv, Ants Lauter, August Michelson, Eduard Kurnim, Gustav Avesson ja Toomas Tondu, kunstnikuna töötas Jaan Metua – peaaegu kogu endine Estonia draamatrupp. 1915/1916. aasta hooajal läks Estonia elu vanadele rööbastele: selts võttis teatri taas enda juhtida. Lavastused tulid lavale ruttamisega, läbitöötamata, kogu lavastustöö lasus pärast Theodor Altermanni surma (1915. aasta kevadel) peaaegu ainult Karl Jung- holzi õlgadel. Rääkida mingist sihikindlamast plaanist, kunstilisest arengust, sisukusest ja järjekindlusest sõjahooaegadel ei saa.

Erna Villmer jäi maailmasõja puhkedes Estonia teatrisse tööle, abikaasa Juhan Luiga määrati sõjaväearstiks: 1915. aastal Helsingisse, 1916. aastal Dvinskisse ja 1917. aastal Ostrovisse. Neli aastat suheldi kirjateel (va hooaeg 1915/1916, kui Villmer elas Luiga juures Helsingis). Võib öelda, et sellest eluperioodist on Villmeri kohta kõige rohkem andmeid, kirjavahetus Luigaga on peaaegu täielikult säilinud.

⁸⁸ Ed. Hubel, Ibseni "Metspart". – *Tallinna Teataja*, 27.01.1912.

Villmeri-Luiga kirjade analüüsi ja kommentaaridega avatakse ühe teemana Eesti iseseisvuse süünd. Ajaloolisi sündmusi käsitletakse siiski kui taustamärke, mõtestades neid seoses sellega, kuidas sündmused võisid mõjutada Villmeri arengut inimese ja näitlejana, tema mõtlemist ja tegutsemist. Peatüki eripära võrreldes nii eelnevate kui ka järgnevatega on see, et siin kirjeldavad inimesed oma mõtteid, tundeid ja üleelamisi ise, nii-öelda olevikus, samas kui teistes peatükkides tuleb elupilt kokku panna tagantjärele, mälestuste ja teiste inimeste kirjelduste kaudu.

Villmeri meeleolu tundub kirjades sõja esimesel aastal vägagi pessimistlik: “Meil tehakse teatrit juba. Avamiseks ei tahtnud takistusi teistele teha, aga nüüd ütlesin ära. Võõras on mängida: piinasin ennast viimased ööd, halb oli, mängi keda tahes. Siis ei mängi. Palusin mõneks ajaks mind rahule jätta ... Teater oli mõlemad õhtud välja-müüdnud. Palka saame vist pea ... Tahaksin omaette olla.”⁸⁹

1915. aasta talvel sõitis Villmer kolmeks nädalaks (ilmselt ka oma sünnipäevaks, 1. märtsiks) Helsingisse abikaasa Luiga juurde, kus viibis veebruari keskpaigast kuni 4. märtsini. Villmeri kirjades 1915. aasta kevadel selgub, et ta rasestus ja otsustas aborti teha: “Arst ütles ma olen raske. Ta teadis juba algusest et ma selle seisukorda jääda ei taha, hoiatas mind veel, kord andis nõu Peterburi sõita ja seal kellegi arsti hooleks, ennast anda.”⁹⁰ Et abort läks õnnelikult, nii selgub Luiga kirjust: “Sain sult kirju kaks: pääasi sa oled terve ja kirjad tõid mullegi tuju ja tervist.”⁹¹ Kui 1. mail 1915 algas Estonia teatri suur ringreis mööda Eestimaa linnu ja külasid, siis Villmer oli selleks ajaks juba täie tervise juures ja tegi kogu teatrireisi kaasa. Kirjavahetus katkes juunis 1915, kui Villmer sõitis Helsingisse abikaasa juurde. Pärast ringsõitu ei sõlminud Villmer teatriga uut lepingut ja hooajal 1915/1916 ta Estonias ei mänginud. Elas Helsingis kuni Luiga edasisaatmiseni.

1916. aasta sügisel Erna Villmeri saadetud kirjades Juhan Luigale selgub, et septembrist oli ta taas Estonias. Luiga oli Soomest edasi saadetud Kuramaale Düüna rindele (Dvinski lähedale), sõjaväehaigla vanemordinaatori ametikohale.

Sel sügisel ärkas Villmeris taas tööind, mis sõja alul oli vaibunud. Ta hakkas endale ise tööd otsima: rolle mängimiseks ja näitemänge lavastamiseks. Kirjutab Luigale: “Otsisin ka Estonia jaoks omale suuremat tööd – teiseks poolaastaks ... Mõnda võiks anda tõlkesse, annan ka – aga tõlge ja tsensur võtavad pool aastat aega ja töötamine jääb nii järgmise hooaja peale. Aga tahan peale jõulut kindlat tööd teha. Sellepärast otsustasin [H. Ibseni] “Naine merelt” võtta.”⁹² Intensiivseid eneseteostuse otsinguid valmistas ette kahtlemata aastane paus teatritöös. Oma osa oli kindlasti üksindusel. Ehk mõjutas ka meeleolu tõus Eesti ühiskonnas: ajakirjanduses ja avalikkuses liikusid revolutsioonilised ideed iseseisvast Eestist, esialgu küll kui föderaalset osariigist suure Vene riigi koosseisus. Ühiskond lainetas. Villmer võttis üsna tõenäoliselt sest kõigest osa, kas või mõtteiski.

“Naine merelt” prooviperiood langes samale ajale, kui Venemaal toimus 1917. aasta veebruarirevolutsioon. Ajaloo käik tegi pöörde ja läbi suurte sündmuste muutusid ka inimeste elud. Uurimistöö üheks ülesandeks on olnud 1917. aastal kirjutatud Erna Villmeri dateerimata kirjade puhul avastada kirjutamise aeg ning see, millistest konkreetsetest ajaloosündmustest on kirjades juttu. Sel teel avanesid mitte ainult Eestile pöördelised aastad, vaid uuest küljest ka Villmeri loomus, tema mõtlemine, käitumine, otsused ja valikud.

Villmeri säilinud kirjad 1917. aasta kevadest pakatavad ühiskondlikust aktiivsusest ja innustusest. Ta käis naisseltsi koosolekuil, poliitilistel üritustel, luges koolides ja peoõhtutel isamaalisi luuletusi, külastas kontserte, kohvikuid, peoõhtuid. Kirjade sisu on muutunud – kui sõja esimesil aastail kirjutas ta enam oma igapäevastest lihtsatest toimingutest, siis nüüd ta vaidleb ja väitleb, analüüsib ja uurib ühiskondlikke sündmusi, kirjeldab oma kunsti-, kirjandus- ja muusikaelamusi.

⁸⁹ E. Villmeri kiri J. Luigale. Kiri on dateerimata, kirjutatud ilmselt septembris 1914. EKM EKLA, f Koopiad 268: 70/90. EKM EKLA, f Koopiad 268: 1/1. Erna Villmeri kirju Juhan Luigale hoitakse Eesti Kirjandusmuuseumis Eesti Kirjandusloolises Arhiivis (EKM EKLA) Juhan Luiga fondis number 179. Samad kirjad on olemas ka fondis Koopiad 268: 2, 269. Kui edaspidi tsiteeritakse Erna Villmeri kirju Juhan Luigale, siis on kasutusel läbivalt viidetena kirjal olev kuupäev ja aasta, pluss f Koopiad 268, pluss säiliku number.

⁹⁰ E. Villmeri kiri J. Luigale. Kiri on dateerimata, ilmselt kirjutatud aprillis 1915. EKM EKLA, f Koopiad 268: 79/102–103.

⁹¹ J. Luiga kiri E. Villmerile 13.04.1915. . EKM EKLA f Koopiad 410: 1. Juhan Luiga kirju Erna Villmerile hoitakse Eesti Kirjandusmuuseumis Eesti Kirjandusloolises Arhiivis (EKM EKLA) Juhan Luiga fondis number 179. Samad kirjad on olemas ka koopiatena fondis f Koopiad 410: 1. Kui edaspidi tsiteeritakse Juhan Luiga kirju, siis on kasutusel muuseumi poolt tehtud elektroonilise koopia juures kasutatud viited, mis tähistavad kirja kirjutamise kuupäeva ja aastat.

⁹² E. Villmeri kiri J. Luigale 4.12.1916. EKM EKLA, f Koopiad 268: 90/121.

Eesti ühiskonnas valla pääsenud vabaduslootused mõjusid teatriinimestele virgutavalt. Sel keerulisel ajal otsustas rühm Tallinna näitekunstnikke Karl Jungholzi juhtimisel kokku kutsuda Esimese Elukutseliste Eesti Näitlejate ja Teatritegelaste kongressi. Moodustati Kongressi täidesaatev komitee, mille esimeheks oli Jungholz ja kaheksaliikmelises komitees Erna Villmeriga kõrvuti Paul Pinna, Anna Markus, Jaan Ratas-sepp, Alfred Sällik, Aleksander Teetsov, Toomas Tõnu ja Eduard Türk. Esimene Eesti näitlejate kongress toimus 2.–4. maini 1917 Estonia teatris.⁹³

1917. aasta sügisel on Villmeri-Luiga kirjade teemades ja meeleoludes toimunud muutus. Kevadisest vaimustuspuhangust pole jälgegi, kirjad lähevad üha ärevamaks. Villmeri kirjade põhiteemaks on “suur rahulolematuse” eluga, teatriga ja iseendaga. Ka Luiga kirjad on murelikud, ikka küsimused, mis saab Eestist, kuidas toimida siis, kui sakslased Baltikumi vallutavad, ja tema on jäänud kaugele Kuramaale. Luiga kiri augustist, pärast Riia vallutamist Saksa vägede poolt: “Teil on vist õige ärevad päevad vaestel ... Olud võivad nüüd järsku muutuda, pääleegi meie poliitilised olud – kui õlekõrrelised on kõik meie kavatsused kodumaal sellepärast.”⁹⁴

1917. aasta lõpus lähevad kirjad Tallinnast järjest tõsisemaks. Villmer kirjutab: “Mina olen küll valvel: äraminna ma ei mõtle ise, aga kui häda näha ja kuulda ja meid siis vistist sunnitaks, eks minagi siis jäta kodu.”⁹⁵

Järgmisest Villmeri kirjakatkest selgub, et sel keerulisel ajal küpses tal mõtteis omaenda lavastus (neid oli koguni kaks): “Keerlen aga tööd Maeterlincki ja Andrejevi ümber me viimsil päevil ... Teatasin mõne eestseisuse liikmele ka, nad kohe nõus mulle kõike tarvitada andma.”⁹⁶ Millist Maeterlincki näidendit Villmer lavastamiseks ette valmistas, see ei selgu. Teine lavastusplaan oli tal Andrejevi näidend “Inimese elu”. Ei ole teada, miks kavatsatud lavastustööd siiski ära jäid. Maeterlincki “Pelléas ja Mélisande”, tema esimene lavastus, sai teoks kaks aastat hiljem, 1919. aastal. Villmeri teatritegemiste nimekirjas “Inimese elu” ei ole, ei maini ta seda ka oma hilisemates mälestustes, ei räägi sest lavastusest ei arvustajad ega kaasaegsed.

Sõjaaegne kirjavahetus katkeb 1917. aasta detsembri lõpus. Ilmselt 1918. aasta jaanuaris sõitiski Luiga Tallinnasse tagasi. Niipalju on Luiga eluloost teada selle aja kohta, et sügisel 1918 läks ta Vabadussõtta, astus vabatahtlikuna Kalevi Malevasse (tegevvaelasena, mitte arstina) ja võttis osa õppustest, nimelt laskeharjutustest Lasnamäel. Sõdis koos teiste eesti sõjameestega Punaarmee vastu Narva all 1919. aasta jaanuaris.

Mismoodi Erna Villmer neis Eestile pöördelistes sündmustes elas ja toimetas? Jätkus kooselu Juhan Luigaga, mängis edasi Estonia trupis ja lavastas oma esimese lavastuse. 18. novembril 1919. aastal esietendus Maurice Maeterlincki “Pelléas ja Mélisande”. See teema on vaatluse all järgmises peatükis.

2.5. UUS ALGUS. 1918–1925

Peatükis käsitletakse Eesti Vabariigi algusaastate teatrielu Tallinnas, uute teatrivormide otsinguid ning Estonia teatri arengut. Vaatluse all on Erna Villmeri ja Juhan Luiga loominguline ja ühiskondlik tegevus esimestel iseseisvuse aastatel, räägitakse Ants Lauterist, tema kujunemisest võimekaks lavastajaks, üha kasvavast rollist Villmeri mängupartneri ja mõttekaaslasena. Avatakse 1924. aastal kulmineerunud abielukriisi põhjuseid ja tagajärgi, elusündmuste mõju loometööle ning loometöö mõju elusündmustele.

Estonia direktoriks valiti 1918. aastal Karl Jungholz. Eduard Vilde asus Estonia dramaturgi kohale, kus oli küll vaid aasta. Noortest näitlejatest olid esile tõusnud Hilda Gleser ja Toomas Tõnu ning Venemaalt sõjaväljalt tagasi jõudnud Ants Lauter. Lavastajatena töötas Estonias peale Jungholzi veel Lauter, kes oli kujunenud tõsiseks lavastajaautoriteediks; esimesi lavastajakatsetusi tegid Erna Villmer, Hanno Kompus ja Hilda Gleser. Kuna Estonia draamatrupi liidriks oli tõusmas noor näitleja-näitejuht Ants Lauter, siis on vaatluse all tema töö Estonias ning üha kasvav roll Villmeri mängupartneri ja mõttekaaslasena.

Ants (Hans) Lauter sündis 23. juunil 1894 (vana kalendri järgi) Läänemaal taluperemehe pojana. 1911 lõpetas ta Tallinnas kaubanduskooli ja sai raamatupidaja koha Mayeri vabrikus. 1913. aasta juunis võeti Lauter Estonia teatrisse tööle inspitsiendiks ja väiksemate rollide peale näitlejaks. Esimesel sõja-aastal mängis ta juba suuri osi, asendades ajutiselt Pärnu Endlasse siirdunud Karl Jungholzi ja haigestunud

⁹³ I. Taarna. 2004. *Eesti Näitlejate Liit ehk Eesti kutseliste Teatritegelaste Ühing 1917–1940*. Tallinn, 8.

⁹⁴ J. Luiga kiri E. Villmerile 24.08.1917.

⁹⁵ E. Villmeri kiri J. Luigale. Kiri on dateerimata, ilmselt kirjutatud novembris 1917. EKM EKLA, f Koopiad 268: 113/155.

⁹⁶ E. Villmeri kiri J. Luigale. Kiri on dateerimata, ilmselt kirjutatud novembris 1917. EKM EKLA, f Koopiad 268: 109/148.

Theodor Altermanni. Villmer mäletab oma kirjades Kasele esimestest koosmängudest Lauteriga vähe: “Koos Lauteriga mängisin “Hamletis” (Ophelia ja Fortinbras). See kokkupuutumine oli kaudne, vaatlesin teda kui tavalist uustulnukat. Huvi ta ei äratanud.”⁹⁷ 1915. aasta talvel Lauter mobiliseeriti ja saadeti rindele, pärast sõjaväljal saadud gaasimürgitust viidi ta üle tagavaraväkke Novgorodi. Kuni sõjaväeteenistusest vabanemiseni mängis Lauter aastail 1916–1918 polgu teatris ja Novgorodi Linnateatris. Pärast tagasijõudmist Eestisse ja Estoniasse 1918. aastal hakkas ta kohe mängima suuri osi ning ka edukalt lavastama.

Rääkides Villmeri näitlejaelust esimestel sõjajärgsetel aastatel, võib öelda, et need olid jõukogumise aastad – kuni E. Sheltoni “Romaanini”, Rita Cavallini rolli sünnini 1920. aasta kevadel koostöös Ants Lauteriga. Arvustused ei räägi enne nimetatud lavastust tema mängulisest arengust, ei rollilahendustes ega näitleja-vahendites. “Romaan” sai Villmeri enese sõnul tema ja Lauteri isikliku “romaani” alguseks, pöördepunktiks ühises teatritöös, mis kahtlemata oli üheks abielusuhte pingestajaks. Oluline muutus Villmeri loomeelus oli see, et ta hakkas lavastama, ning need näidendid, millega ta töötas, olid väärt dramaturgia, inimelu sügavusi loodivad, võimsatest tunnetest traagilised lood (va “Fatme”).

Erna Villmeri esimene lavastus oli Maurice Maeterlincki impressionistlik **“Pelléas ja Mélisande”**. Esi-etendus toimus 18. novembril 1919. “Pelléas ja Mélisande” sai hindavate arvustuste osaliseks, ta mõjus uudse ja põnevana nii näitlejate mängu kui ka lavastuslike lahenduste poolest. Vormikatsetustest olulisemgi oli aga näitemängu sõnum – see oli Ilu ja Armastuse hümn ajas, mis oli vapustatud maailmasõja vägivallast.

Walter Hasencleveri ekspressionistlik näitemäng **“Poeg”** esietendus 20. aprillil 1921. “Poeg” kujunes oluliseks lavastuseks selles mõttes, et kui Villmeri näitlejanatuurile oli ekspressionism võõras, siis “lavastajana suutis ta oma piire ületada, nõudis näitlejailt suuri tundeid ja suurt väljenduslaadi, suurt väljenduslikku oskust.”⁹⁸

Järgmisel hooajal, 1921. aasta oktoobris, sündis Jules Romains’i **“Pöline Cromedeyre”**, mis jäi arvustajate poolt suurema tähelepanuta. Järgmine lavastus, Aristophanese **“Lysistrata”**, esietendus kaks kuud hiljem, detsembris 1921. Kriitika oli “Pöline Cromedeyre” ja “Lysistrata” puhul jahedam kui Villmeri esimeste lavastuste puhul: “Kumbki ettekanne ei rahuldanud arvustust, kiideti aga mõlema lavastuse stiilset ja süm-meetristilist kujunduslikku külge.”⁹⁹ Järgmise hooaja lavastuse, Lulu Kitzberg-Pappeli **“Fatme”** kohta, mis esietendus novembris 1922, kirjutab arvustaja: “Täiesti äpardus Lulu Kitzberg-Pappeli “Fatme”, mis kadus eeskavast teise etenduse järel.”¹⁰⁰

Estonia suursündmuseks kujunes Hugo von Hofmannsthal’i **“Elektra”**, mis esietendus 1923. aasta aprillis. Elektrat mängis Hilda Gleser. Kahe naiskunstniku, Villmeri ja Gleseri, kahe erineva loojanatuuri koostöö õnnestus. Lauteri sõnul: “Gleseril oli Elektra omas laadis üks tipp, mida vist tänapäevalgi keegi vaevalt järele võiks teha – jõus, hasartsuses; ta lõõmas lausa, põles.”¹⁰¹ “Elektra” jäi Villmeri viimaseks lavastuseks, kui mitte arvestada üht edaspidist duetti 1930-ndail Lauteriga (Verneuil’ “Saatan”), kus Villmer oli ise ka näitejuhi rollis.

Et lavastaja Erna Villmeri “Elektra” lavastuse õnnestumine oli suures osas näitleja Hilda Gleseri Elektra rolli õnnestumine, siis peatutakse Villmer ja Gleseri koostööl. Villmeri ja Gleseri vastandlikkust, nii inimesena kui loojana, on kirjeldanud ja analüüsinud mitmed kaasaegsed kolleegid ja arvustajad. Lauter võrdleb mõlema näitlejanna loomelaadi: “Kui näitleja oli Villmer hapram, õrnem ja peenekoelisem. Gleser oli teravam, vahedam, ikka esmajoones karakternäitleja.”¹⁰² Vastust teatriteadlase Karin Kase küsimusele, millised eesti näitlejad on kõige rohkem avaldanud mõju tema loomingule, on Villmer alustanud sõnadega: “Hilda Gleser pani mind sageli mõtlema.”¹⁰³

1920. aastaid võiks nimetada näitlejanna Villmeri loomingu kõrgperioodiks. Tal oli arvukalt huvitavaid rolle, arvustajad kiitsid tema mängu sügavust ja tundlikkust, teda nimetati eesti teatri andekaimaks, armastatuimaks, intelligentseimaks näitlejannaks. Tema ampluaa oli avardunud, endiste noorte tütarlaste ja õrnade neidude kõrvale olid tulnud sügavad, draamaatilised naised, aga ka kokotid ja suurilmadaamid.

Õnnestunumaks peeti järgnevaidsi:

⁹⁷ E. Villmeri kiri K. Kasele oktoobris 1959.

⁹⁸ A. Lauter, *Käidud teedelt. Mälestusi ja sõnavõtte*, 83.

⁹⁹ J. Kärner. 1958. *Lehed tuulde*. Tallinn, 171.

¹⁰⁰ Samas, 172.

¹⁰¹ A. Lauter, *Käidud teedelt. Mälestusi ja sõnavõtte*, 130.

¹⁰² A. Lauter, *op.cit.*, 63–64.

¹⁰³ E. Villmer. *Elulugu*, 13.

Rita (Sheldoni "Romaan" 1920, lavastaja Lauter)
Margot (Deveré "Navarra Henrik" 1921, lavastaja Lauter)
Suzanne (Beaumarchais' "Figaro pulm" 1921, lavastaja Lauter)
mustlanna Sanda (Ganghoferi ja Brocineri "Waleni pulm" 1922, lavastaja Lauter)
Marie Claire (Frondaie' "Montmartre" 1922, lavastaja Kompus)
Ophelia ("Hamlet" 1923, lavastaja Jungholz, Hamleti osas Lauter)
Desdemona ("Othello" 1924, lavastaja Lauter)
Juudit (Tammsaare "Juudit" 1924, lavastaja Lauter)
Irja Sormuinen (Leino "Simo Hurt" 1925, lavastaja Kompus, Simo Hurda osas Lauter)
Solveig (Ibseni "Peer Gynt", 1927, lavastaja Paul Sepp, Peer Gyndi osas Lauter)

Nimetatud rollid sündisid niisiis kõik ühises mängus Lauteriga, kas lavastaja-näitleja koostöös või mängu-partneritena. Nende koosmäng pälvis kõrge hinnangu, taas ja taas kirjutati arvustustes: Hans Lauter ja Erna Villmer "mängisid hästi ning ettekanne sai sündmuseks."¹⁰⁴ Näitlejatena tõusid Lauter ja Villmer neil aastail tõeliselt suurte näitlejate tasemele."¹⁰⁵

Uurimistöös peatutakse pikemalt **Ophelia**, **Desdemona** ja **Juuditi** rollidel, mõeldes nende vastandlikkusele, teemade sügavusele ning sellele, mismoodi nad haakusid Villmeri isikliku eluga. Läbi nende osatõlgitsuste peegeldub ka näitlejanna areng.

Sellesse eluperioodi kuuluvad Villmeri-Lauteri ühised Euroopa-reisid aastail 1920 ja 1923/24, millest on säilinud Villmeri kirju Luigale. Kirjavahetus on toodud koos analüüsi ja kommentaaridega.

Villmeri Euroopa-reise oli kokku viis. Esimene kord sõitis ta 1913. aasta kevadel Saksamaale. Teine reis, mille sihiks Pariis ja Berliin, toimus 1920. aasta suvel ja kestis neli kuud. Kolmas kestis viis kuud, 1923. aasta septembrist kuni 1924. aasta veebruarini: Berliin, Dresden, Praha, Budapest, Viin, Pariis, lisaks puhkus Nizzas. Neljandal korral veetis ta viis kuud, 1928. aasta novembrist kuni 1929. aasta aprillini, Berliinis. Viies reis oli 1934. aastal, samuti pool aastat Berliinis. Vaadates Lauteri loetelu oma õppe-reisidest, tuleb välja, et läände sõideti koos (välja arvatud Villmeri esimene reis Saksamaale).

1920. aasta juulis sõitis Villmer koos Lauteriga Lüübeki kaudu laevaga Berliini. Sealt reisiti kohe edasi Pariisi. Tagasisõidul Eestisse tehti pikem peatus ka Berliinis. 1923. aasta septembri lõpus, pärast "Hamleti" esietendust, sõitis Villmer koos Lauteriga taas Euroopasse. Kui kolm aastat tagasi, 1920. aastal, olid Euroopa reisikirjad täis vaimustust, tulvil uudseid muljeid Pariisist, Berliinist, teatrist ja mängust, siis 1923. aasta reisikirjad räägivad väsimusest, tahtmisest puhata elust ja teatrist. Nüüdseks olid abielulised suhted Luigaga äärmuseni pingestunud, "romaan" Lauteriga küpsenud ning olukord nõudis lahendamist. Villmer oli Eestist ära ligi pool aastat – oktoobrist veebruarini, sellest kaks kuud Berliinis ja Pariisis koos Lauteriga. Seejärel sõitis too Eestisse tagasi ning Villmer jätkas reisi üksi, puhkas ja ravis end Vahemere-äärses Nizzas. Samasse elujärku kuuluvad tema üha ägenevad haigushood: ülitugevad peavalud.

Arvustajate sõnul oli saavutanud Villmeri mäng sellel perioodil täisküpsuse, iga roll kujunes sündmuseks, intensiivne koostöö Lauteriga andis häid mänguduette, ta oli teinud huvitavat lavastajatööd. Tema mäng oli muutunud sügavamaks, dramaatilisemaks ja jõulisemaks.

Isikliku elu sündmusena kulmineerub 1924. aasta suvel abielukriis, mille tulemusel algab kolm aastat kestev lahutusprotsess, mis mõjutab Erna Villmeri loometööd. Otsesteks allikateks sellele teemale käsitlemisel on Erna Villmeri kaks kirja Juhan Luigale. Uurimuses on nimetatud neid kirju "Tülikiri" (daatum puudub) ning "Lahkumiskiri" (1924. aasta kevadest, mis on kirjutatud umbes kolm kuud pärast Villmeri Euroopast naasmist). Uurimistöös on mõlemad nimetatud kirjad tervikuna avaldatud, siinkohal on toodud kirjast katke, mis peegeldab Villmeri eluvalikut, äärmiselt pinevat psüühilist seisundit: "Ma mõtlen nii – aita mind edasi mõelda – sõidaks ära, jättes täiesti maha H. L. [Hans Lauteri. K. A-T.] ja lubades sulle – mis temale seni annud ... Ta on mulle öelnud mõne raske jutu puhul, ilma ähvarduseta: kui ma teda jätan, jätab ta lava, sõidaks kaugemale, raha puudusel kasvõi laevateenijana. Ma tunnen teda, ma tean, ta teeb seda, ta on äkkotsuseline. Estonia ja Eesti kaotaks sellega jõu, ma oleks vande all. Sellega paistab mulle teater kinni. Ja ilma teatrita mul on raske, vist võimata. Ma tean, et H. L. teeks – teda ei hoiaks midagi ... Ja mis teeks sa minuga, kui mu teatritiivad murtud?"¹⁰⁶

¹⁰⁴ J. Kärner, *Lehed tuulde*, 170.

¹⁰⁵ N. Andresen. 1982. *Hommikust keskööni. Valik teatriartikleid*. Tallinn, 15.

¹⁰⁶ E. Villmeri kiri J. Luigale. Kiri on dateerimata, ilmselt kirjutatud suvel 1924. EKM EKLA, f Koopiad 268: 132/184–187.

Lisaks Villmeri kirjadele on tema selle eluperioodi isiklike elusündmuste avamisel abiks Luiga päeva- raamatud – märkmed, kus on psühhiaatri otsekoheusega analüüsitud oma abielu kõige intiimsemaid tahke.

Kui rääkida Ants Lauteri muutunud osast Erna Villmeri isiklikus elus, näitlejaelus lavastajana ja mängu- partnerina, siis oli temast saanud Villmeri lähim kolleeg teatris, nagu kümme aastat tagasi oli olnud Theodor Altermann. Oma elulooaanteed nimetab Villmer Altermanni järel Lauterit oma peamiseks suu- najaks, mõjutajaks, kes on aidanud kaasa ande arendamisele.

Villmer lahkus Luiga juurest 1924. aasta suvel. Sellest hetkest käivitus vaevaline, kolm aastat kestnud lahutusprotsess. Abielulahutuse alguse kohta 7. augustil on Luiga märkmikus kirjas: “Erna Villmer ja Juhan Luiga tunnistavad tänasest päevast peale oma abielu lahutamaks faktiliselt ning ei tee kumbki teineteisele takistusi abielu seaduslikuks lahutamiseks.”¹⁰⁷ Lauter elas siis veel koos oma esimese abikaasa Maria Merjanskaja ja viieaastase pojaga. Villmer ja Lauter alustasid kooselu 1926. aastal, abiellusid 1928. aastal.

Ühest eluloolisest faktist ei saa Villmeri ja Luiga abielu puhul mööda minna: neil ei olnud lapsi. See teema avaneb vaid üks kord kirjavahetuses, 1915. aasta kevadel, seoses abordiga. Edaspidi ei ole sellest juttu ei kirjades ega mälestustes. Kuidas mõjutab lastetus Villmeri kui naise, kui kunstniku elu? Võib oletada: kas mitte sellest ei sündinud ülitugev pühendumistarve mängule, teatrile?

2.6. KÜPSUS. 1925–1937

Kõne all on antud peatükis Estonia kriisid ja majandusraskused 1920. aastate lõpul, mis mõjutavad oluliselt teatri kunstilisi tulemusi. Käsitletakse riigi esindusteatrit kujunenud Estonia arengut 1930. aastail, truppi, repertuaari, teatri asendit ühiskonnas, Erna Villmeri ja Ants Lauteri näitlejatööd Estonias.

Estonia teatri peakoosolekul 1925. aasta aprillis pidas näitejuht Ants Lauter kõne, milles teatas oma lahku- misest. Lauteri põhisüüdistus oli, et Estonia majandusjuht August Einer toetab vaid operetti ja et direktor Karl Jungholz ei suuda kaitsta teatri kunstilisi huve. Kriisi lahendusena pakkus Lauter, et Estonia põhitrupid (draama, ooper ja operett) eraldataks üksteisest, igale osakonnale antaks eraldi eelarve¹⁰⁸, hoidmaks ära märkusi operetinäitlejatelt ja seltsi juhatuselt, nagu elaks draama opereti kulul. Nimetatud koosoleku järel vallandusid Estonias suured muutused: Jungholz lahkus direktori ametist ja majandusjuht viidi üle raamatupidaja kohale, Lauter oli nüüdsest draamatrupi juht, Kompus ooperijuht ja Alfred Sällik operetijuht. Teatri uue kodukorra järgi lahutati draama-, opereti- ja ooperitrupid üksteisest, igale alale anti omaette otsustamisõigus ja eraldi eelarve.

1925. aasta sügisel suri majandusjuhi kohale taandatud Karl Jungholz. 1926 kevadel lahvas Ants Lauteri ja tööle tagasi võetud majandusjuhi August Eineri vahel uus vastasseis, mis lõppes Lauteri lahkumisega Estonias. Draamatrupp saatis Estonia teatri juhatusale nõudliku kirja: “Tegelaskond ... palub veel kord otsida abinõusid takistuste kõrvaldamiseks, et hra Lauteril võimalduks tagasitulek meie ühise töö juure.”¹⁰⁹ See kiri on selgeks märgiks, et Lauter ei olnud oma nõuetes ja võitlustes üksi. Pärast Estonias lahkumist sõlmis Lauter üheks hooajaks lepingu Pärnu Endlaga, töötas Draamastuudios, Tallinna Tööliseateatris – lavastas ja mängis. Estonia draamatrupp kirjutas 1927. aasta veebruaris seltsi juhatusale taas avalduse, nõudes, et Lauteriga viivitamatult läbirääkimistesse astutaks, et kokku lepiks tingimustes, mis teeksid Lauterile tagasituleku võimalikuks. 1927. aastal naases Lauter Estoniasse.

Ka ajakirjanduses tõusis neil aastail Estonia-teema teravalt üles. Ilmus ridamisi teatriprobleeme käsitlevaid lugusid, küll teatri kunstilisest ja majanduslikust seisust, küll juhtide suhetest, küll intriigidest ja isiklikest vastuoludest. Päevaleht, Vaba Maa, Kaja, Postimees – kõik arutlesid teatris toimuva üle, tihti ka samadel päevadel. Sõna võtsid Rasmus Kangro-Pool, Nigol Andresen, Eduard Hubel, Bernhard Linde jt. Rahul- olematud oldi nii teatri kunstilise taseme kui ka juhtimisega. Lahendust nähti selles, et “Estonia” selts tuleb likvideerida ja teater tervenisti riigi alluvusse üle viia, nii et selts oleks vaid abiks rahade, ruumide ja tehnika korraldamisel.

Estonia kriisil oli ka oma positiivne pool: otsiti uusi lahendusi ja neid leiti. Riigilt saadi rahalist toetust juurde, teatri juhtimine viidi kindlamatele alustele, eri žanrid lahutati ja igale alale valiti juht, määratleti täpsemalt direktori ja alajuhtide ülesanded.

¹⁰⁷ J. Luiga, *Märkmikud*, 07.08.1924. EKM EKLA, f 179, m 26: 1, 13.

¹⁰⁸ “Estonia” teater reorganiseerimise eel”. (“Estonia” seltsi juhatus dr. A. Mõttuse seletus.) – *Päevaleht*, 1.09.1926.

¹⁰⁹ Draamatrupi kiri “Estonia” teatri juhatusale. 3.08.1926. TMM, f T 10: 1/44.

Olulise sündmusena kirjeldatakse antud peatükis ühe alateemana estoonlaste Erna Villmeri, Ants Lauteri ja Betty Kuuskemaa, vanemuislase Liina Reimani ning Draamastuudiost Otto Aloe külaskäiku Moskvasse Kunstiteatri juubelile 1928. aasta oktoobris. Pärast juubelit sõitsid Villmer ja Lauter Berliini ning viibisid seal kuni 1929. aasta aprillini, ligi pool aastat.

Et teater on üks tundlikumaid ajastu (ideede) peegeldajaid, siis käsitlemaks Estonia teatri arengut 1930. aastatel, on peatutud ka Eesti ühiskonna arengutel neil aastail. Ühe näitena riigipoolsetest nõudmistest teatrile saab võtta 1935. aasta üleriigilisi teatripäevi, kus rahvusliku teatrikunsti küsimus tõsteti riiklikule tasandile. Teatripäevad korraldati Riikliku Propagandatalituse algatusel ja Näitekunsti Sihtkapitali Valitsuse kaasabil 17. ja 18. aprillil 1935, kus riigivanem Konstantin Päts sõnastas teatri ülesande: “Aidaku teater kaasa rahvuslikus ülesehitustöös, näidaku elu positiivset külge.”¹¹⁰ Et teatrilt oleks rahvuslikkust ja elulähedust riiklikult sunniviisiliselt nõutud, seda ei väida siiski ükski tolleaegne teatriinimene. Repertuaar jäi ikka teatrijuhtide ja lavastajate valida. Teatrid kuulusid seltsidele ja olid oma tegevuses kõikjal Eestis autonoomsed.¹¹¹ (Sel teemal on peatutud peatükis “Elulähedus” ja omadramaturgia 1930. aastatel Estonias”).

Estoniast oli kujunenud 1930. aastaiks Eesti riigi tippteater, kus töötas tugev lavastajate tuumik: Ants Lauter, Hanno Kompus, Hilda Gleser, Priit Põldroos. Estonia näitetruppi peeti Eesti tugevaimaks. Põhitrupis olid näiteks 1936/37 teenelised näitlejad Betty Kuuskemaa, Ants Lauter, Netty Pinna [kes samal aastal suri. K. A-T.], Erna Villmer, Paul Pinna, näitlejad Ants Eskola, Ants Jõgi, Kaarel Karm, Hugo Laur, Mare Leet, Sergius Lipp, Meta Luts, Marje Parikas, Harri Paris, Juhan Tõnopa, Arnold Vaino, Albert Üksip, Albina Kausi; praktikant Jüri Koger – kokku 19 näitlejat.¹¹² Külalistena tegid erinevatel hooaegadel kaasa Liina Reiman Vanemuisest ja Felix Moor Riigi Ringhäälingust.

Kui võrrelda Estonia mängukava varasemate aastatega, siis 1930. aastate esimesel poolel lavastati klassikat vähe. Teisel poolel taas rohkem, kuid sagedamini klassikalisi komöödiaid. Ülekaaluka osa repertuaarist moodustasid aga salongitükid ja päevakajalised draamad. Palju mängiti vanemat ja uut eesti dramaturgiat.

Alates 1920. aastate lõpust on Erna Villmeril teatris ikka vähem rolle ning kriitikud kurdavad neil aastail, et näitlejannal pole väärilisi osi, et teatrijuhid ei kasuta tema annet ja oskusi piisavalt. Kordub mõte, et rollid on üldiselt õnnestunud, pakuvad uusi ja nauditavaid tahke – ent neil näidenditel, milles ta osaleb, pole suuremat kirjanduslikku väärtust. Villmeri mäng on arvustajate meelest saavutanud tõelise meisterlikkuse ning rollist rolli on võimalik jälgida näitlejanna pidevat arengut. Tema amplituud oli avardumas – nooremana enamjaolt õrnu armastavaid naisolevusi mänginud ja rolliloomisel ikka rohkem enesest lähtunud, mitte nii väga väliseid vahendeid kasutanud näitlejanna näitas nüüd end tugeva, ümberkehastumisvõimelise karakternäitlejana: rollid kurtisaanidest ja naismõrvaritest üleemeelike neiukeneni.

1930. aastate alguses sündisid Villmeri suurrollid, kaks Koidulat, mida Erna Villmer nimetab oma armsaimateks osadeks: Kirjaneitsi Artur Adsoni “Lauluisa ja Kirjaneitsis” ning Koidula Hella Wuolijoe “Koidulas”. Mõlemad osatäitmised olid loodud ühismängus Lauteriga. 1931. aasta jaanuaris esietendus Artur Adsoni “**Lauluisa ja Kirjaneitsi**”. See on noore Koidula ja vananeva Kreutzwaldi kirjjavahetusel põhinev lugu, mille kulminatsiooniks sai Lydia Jannseni kaua unistatud ja tegelikkuses äpardunud külaskäik Võrru Kreutzwaldi juurde, mille järsult lõpetas armukade proua Kreutzwald. Peaosades esinesid Villmer Koidulana ja Lauter Kreutzwaldina. Lavastajaks Hanno Kompus. Tiivustatud ärkamisaja romantikast, võttis Estonia oma järgmise hooaja mängukavva teisegi ärkamisaja suurkujude loo – Hella Wuolijoe “**Koidula**”, mis esietendus 1932. aasta oktoobris. “Koidula” tegevustik hargneb Kroonlinnas, peateemaks Koidula traagiline abielu lätlasest arsti Eduard Michelsoniga. Taas mängis Koidulat Villmer, Lauter oli seekord lavastajaks.

Aastaist 1929–1932 on säilinud Erna Villmeri üheksa kirja Vanemuise direktorile ja lavastajale Voldemar Mettusele. Kirjad on uurimuses toodud koos kommentaaridega. Nimetatud kirjad on kolmekümnendaist Villmeri ainsad isiklikud, vahetud tunnistused loomingulistest tegemistest ja mõtlemistest. Kirjadest selgub, et Villmer oli täis indu ja tahtmist võtta ette mahukaid loomingulisi ülesandeid, ent Estonias ei olnud näitlejannale piisavalt rakendust ja rolle. Kirjades analüüsiti teatrite situatsiooni ja publiku eelistusi, otsiti ühiselt näidendeid ja rolle Vanemuises mängimiseks. Fakt on aga see, et Villmer Vanemuisesse mängima ei läinud, ei siis ega ka hiljem.

Antud peatükis on keskendutud ka Ants Lauterile kui draamatrupi juhile, lavastajale ja näitlejale, ning Erna Villmeri osale tema arengus. Räägitakse nende ühisest panusest Estonia kujundamisel. Kuigi koosmänge

¹¹⁰ Jänkimees (Evald Tammlaan), Teatripäevade reportaaž kommentaaridega. – *Teater*, 1935, nr 5, 185.

¹¹¹ A. Adson. 1958. *Teatiraamat*. Stockholm, 9.

¹¹² “Estonia” selts. 1937. *Aastaraamat. Hooaeg 1936/37*. Tallinn, 14.

laval oli 1930. aastail napimalt, loodi Estoniat ikkagi koos, oma vaimu ja pühendumisega. Kolleegide mälestustes on hinnangud Lauteri tööle suures osas ülimalt kõrged, eriti tema kui andeka lavastaja ja nõudliku juhi suhtes, aga on ka negatiivseid, teda jäikuses ja despotismis süüdistavaid. Üksmeel valitseb küll selles, et Lauter oli suur töömees, kes nõudis kogu trupilt pühendumist. Tema lavastusi iseloomustasid ere teatraalsus, kindel, täpselt fikseeritud režii, selgelt ja jõuliselt väljajoonistatud karakterid. Ta lavastas edukalt nii klassikat kui ka kaasaegset dramaturgiat. Lauterist kui näitlejast on kirjutanud Voldemar Panso: "Lauteri mängulaadi analüüsid ei tohi unustada aga Lauter-režissööri ... Lauteri rollid on alati loodud selge ereda visiooniga ja vormikindlalt, rolli arenguliin on selge ja "taktikaliselt" targalt läbi mõeldud."¹¹³

Lauteri-Villmeri lavaline partnerlus muutub 1920. aastate lõpul ja 1930. aastatel harvemaks. Kui võrrelda varasemate aastatega, mil sündisid koosmängud, nagu Laura ja Piibelet, Figaro ja Susanne, Ophelia ja Hamlet, Desdemona ja Othello, Eeva Marland ja Leo Saalep, Juudit ja Olovernes, Roxane ja Cyrano, Solveig ja Peer Gynt (pluss veel palju vähem tuntud nimedega paare), siis nüüd tõusevad sündmuseks vaid kaks duetti: Koidula ja Kreutzwald (Adsoni "Lauluisa ja Kirjaneitsi") ning Germaine ja Maurice (Verneuil' "Saatan").

1930. aastate keskel säras Erna Villmer enamasti salongikomöödiates. Ta tajus komöödia stiilset elegantsi; see oli ka žanr, kus ta leidis laval näitlejana ühise keele Paul Pinnaga, kus nende mäng hakkas kokku kõlama. "Lava aina kirendab vastastikku pillutavaist sädelevaist fraasidest ja tabavaist lauseist ... Teostuses meie laval nähti suurt vilumust Paul Pinna ja Erna Villmeri poolt."¹¹⁴ See kokkukõla mõjub paradoksina, kui meelde tuletada mõlema näitleja loomingu sobimatust koosmängu algaastail.

Kuna ei leidu põhjalikke loomingu kirjeldusi-analüüsi neist aastaist ning ka Villmer ise on oma mälestustes ja kirjades teatriuuri ja Karin Kasele selle perioodi näitlejatöö suhtes napisõnaline, siis on arutlused tema meistri-aastatest puhtalt oletuslikud. Villmeri mäng läks sügavuti, ta avastas eneses uut, ja see, mis ta leidis, oli tema ise oma salajasemas osas. Näitleja suurus peitub selles, et ta oma isiksuse "musti laike" ei häbene mängida.

Fanny roll lavastuses "Tseesar" jäi Erna Villmeri viimaseks rolliks Estonia laval, esietendus 1937. aasta detsembris. Kriitika oli näitlejate mängu suhtes ülivõrdeline: "Tipu moodustas Fanny (E. Villmer) stseen Mariusega (K. Karm) viimases pildis, oma ilusate, südameisse tungivate toonidega."¹¹⁵ Kaarel Karm räägib: "Selle lavastuse üks etendus lõppes traagiliselt. See stseen Villmeriga oli tema viimane esinemine laval. Ta jõudis mulle veel sosistada: "Räägi lõpuni, ka minu eest... ma ei saa..."¹¹⁶

2.7. LIIKUMATUS. 1938–1965

Antud peatükis on vaatluse all Erna Villmeri viimased 27 eluaastat. 1937. aasta lõpus Villmer haigestus ja oli sunnitud teatritöö katkestama. "Estonia" seltsi aastaraamatu 1937/38 järgi teda draamatrupi koosseisus sel hooajal enam ei ole. Ta oli siis 48-aastane. 2. aprillil 1938 ilmus ajalehtedes lühike sõnum: Erna Villmer sõitis Saksamaale, kus ta kavatses Dresdeni lähedal asuvas sanatooriumis saada põhjalikku ravi.¹¹⁷ Ravi erinevates sanatooriumides ei andnud aga positiivset tulemust. On fakt, et haigus arenes pöördumatult ning teatritööle Villmer enam ei naasnudki. Küsimuseks jääb, miks ja kuidas haigus 1937. aastal algas. Kuidas toimus ravimine? Selle kohta ei ole palju teada. Vaid seda, et arstid ei osanud haigust diagnoosida, selle kulgu peatada ega ravida. On ka teada, et liikumisvõime kadus aastatega aegapidi; kui ta esimestel haigestumise aastatel suutis ise liikuda, kirjutada, rääkida, siis elu viimaseil aastail oli ta peaaegu liikumatu. Millise haiguse, missuguse organismirikke tagajärjel halvatus tekkis, arstid ei avastanudki. Küsimuseks on jäänud, kas halvatus oli seotud Villmerit kogu elu saatvate tugevate peavaludega. Ei ole vastust ka sellele, kas halvatus oli seotud varasemate "halvatushoogudega". Villmeri haiguse peamisi väliseid sümptomeid kokku võttes (kõiki sümptomeid ei tea) võib kindlat väita vaid seda, et alates 1937. aasta lõpust kuni surmani, 1965. aastani, halvatus süvenes, s.t süvenes võimetus oma keha tahteliselt liigutada.

Et mõista Villmeri viimaseid eluaastaid, on nimetatud tema abikaasa Ants Lauteri elu tähtsamad faktid alates sõja puhkemisest kuni elupäevade lõpuni.

1941. aastal mobiliseeriti Ants Lauter Punaarmeele ja saadeti Ivdelisse. 1942. aastal saadeti Lauter Jaroslavl ENSV Riiklikke Kunstiansambleid organiseerima, temast sai Kunstiansamblite juht. 1944. aastal saabus Kunstiansamblite draamatrupp tagasi Eesti Nõukogude Sotsialistlikku Vabariiki. Lauterist sai Esto-

¹¹³ V. Panso. 1965. Töö ja talent näitleja loomingu. Tallinn, 31.

¹¹⁴ A. Adson, *Vilet ja loorbereid*, 191 (J. Devali "Preili").

¹¹⁵ V. Mettus, Marius tuli tagasi. – *Päevaleht*, 13.12.1937 (M. Pagnoli "Tseesar").

¹¹⁶ I. Taarna. 1990. *Mu hing on tuline kui laava*. Tallinn, 14.

¹¹⁷ Rahvaleht 2.04.1938.

nia teatri direktor, ta asus juhtima purukpommitatud Estonia taastamisehitust, koondas laialipaisatud trupi kokku, lavastas ja mängis (nii eesti näitemänge, klassikat kui ka kohustuslikku nõukogude dramaturgiat), sai ENSV Teatriühingu esimeseks esimeheks, hakkas õpetama Eesti Riiklikus Teatriinstituudis. 1949. aasta kevadel liideti Estonia draamatrupp Tallinna Riikliku Draamateatriga ning Lauter määrati peanäitejuhiks Priit Põldroosi asemele. 1949. aasta oli ka Ants Lauteri isiklikus elus pöördeline: ta lahutas Erna Villmerist ja abiellus Draamateatri näitlejanna Heli Viisimaaga. 1950. aasta EKP Keskkomitee VIII pleenumi "nõukogude kaadri ümberkorralduste" raames võeti "kodanlike natsionalistide käsilane" Ants Lauter Draamateatri peanäitejuhi kohalt maha, vallandati ka teatriinstituudist. 1951. aastal asus Lauter koos abikaasa Viisimaaga Vanemuisesse. Alates 1958. aasta suvest oli ta pool aastat RAT Estonia direktor, 1959. aasta alguses lahkus sellelt kohalt tervise halvenedes, jäi aga kunstiliseks konsultandiks. 1969. aastal valiti ta veel kord ENSV Teatriühingu esimeheks. Lauteri loomevõime säilis kõrge vanuseni. Ants Lauter suri 1973. aastal.

On teada, et pärast Lauteri tagasitulekut Eestisse elasid nad Villmeriga veel kuus aastat koos, kuni 1950. aastani. 1950. aastal anti Villmerile omaette korter Müürivahe tänaval, kuhu asusid kaasüüriolistena elama ka Lauteri poolt palgatud Villmeri hooldajad, Estonia inspitsient Jaan Kalt koos abikaasa Metaga, kes töötas hiljem Estonias rekvisiitorina. Lauter koos perekond Kaltiga hoolitses haige Villmeri eest kuni tema surmani.

Omaette teema on Villmeri usuline ärkamine, pöördumine Jumala poole. See oli toimunud juba haiguse algusaastail. Oleviste koguduse liikmed käisid teda ta elu kahel viimasel aastakümnel vaatamas ja aitamas. Villmer uuris põhjalikult jumalasõna, otsis elule uut sisu, hingerahu, ja leidis selle: "Kui haiguse ajal jäin kodusse istuma, oli nagu oleksin langenud tühjusse ... Mõtlesin, kuidas saan elada? Siis leidsin sügavustest rikka ala."¹¹⁸

1957/1958. aastast on säilinud näitlejanna Liina Reimani kirju Erna Villmerile. Reiman oli põgenenud 1944. aasta 22. augusti öösel Vene vägede sissemarssi eel paadiga Soome ja jäi sinna kuni elupäevade lõpuni. Villmeri kirju kahjuks säilinud pole, uurimuses on toodud ära osaliselt Reimani kirju.

1957. aastal algas Villmeril kirjavahetus teatriteadlase Karin Kasega, kes kogus materjali Erna Villmeri monograafia loomiseks. (See küll ei teostunud, ent Kasel on suur teene, et Villmeri kohta on Teatri- ja Muusikamuuseumis kogutud hulgaliselt materjali). Kirjavahetus Kasega kestis kaheksa aastat; teatriuuriija muudkui küsis ja näitlejanna vastas, suure tahte ja pingutusega. Selline suhtlus oli Villmerile väga oluline, see sidus ta ühte vereringesse eluga väljas, ka teatriga. Viimased kirjad Kasele on kirjutatud kevadtalvel 1965. Erna Villmer suri 16. juunil 1965.

¹¹⁸ E. Villmeri kiri K. Kasele 04.05.1958.

KOKKUVÕTE

Monograafia pealkirjaga “Eesti näitlejanna Erna Villmer” on isikulooline uurimus, mille eesmärgiks on olnud avada Erna Villmeri elu- ja loometeed alates lapsepõlvest kuni viimaste eluaastateni. Kommenteeritud on ka Estonia teatri arengulugu ning Eesti ühiskonna olulisemaid sündmusi samal ajaperioodil.

Erna Villmeri tähtsus eesti teatriloo on vaieldamatult suur. Olles esimene haritud näitleja, professionaal selle sõna kõige paremas tähenduses, andekas kunstnik, on ta mõjutanud tervet põlvkonda teatritegijaid Estonias. Oluliseks avastuseks peab autor uurimuse käigus ilmnenud fakti: Villmeri üheks õpetajaks Adaševi koolis oli Leopold Suleržitski, kes alustas koos Konstantin Stanislavskiga uudse mängulaadi, läbielamiskunsti otsinguid. Mitte vähemtähtis on ka see, et uue näitlejatehnika katseid alustasid Stanislavski ja Suleržitski just sellesamas Adaševi koolis. Seega omandas noor Villmer läbielamiskunsti alused otsesest algallikast, “süsteemi” katselaboratooriumist, 20. sajandi alguse euroopa teatriuueenduse ühest keskusest. See avastus loob teatrilooliselt täpsema konteksti nii Erna Villmeri näitlejaloomingule kui ka eesti teatri arengule. Nimelt, Villmeri teatritöö kaudu imuvad esimesena eesti teatrisse läbielamiskunsti tõesed ja ka Kunstiteatri loomingu printsiibid. Erna Villmeri nooremad kolleegid-lavapartnerid Ants Lauter, Ants Eskola, Kaarel Karm ja Liina Reiman on oma mälestustes nimetanud tema “tõelist mängu” ja suurt pühendumist teatrikunstile erakordseks; nad on korduvalt maininud, et Villmer oli neile eeskujuks ja õpetajaks. Lisagem siia näitlejad-lavastajad, kes omakorda Lauterilt, Eskolalt ja Karmilt on saanud inspiratsiooni ja mõjutusi: Voldemar Panso, Mikk Mikiver, Arne Ürsküla, kes on omakorda olnud õpetajateks tervele põlvkonnale eesti teatri tänastele loojatele.

Erna Villmeri elu ja looming on olnud seni läbiuurimata teema. Käesolev uurimistöö on esmakordne katse põhjalikult käsitleda selle teenimatult unustatud näitlejanna elu ja loomingut.

Uurimuse lähtekohaks on püstitatud idee, et ühes näitlejaloomingu avamisega tuleb avada inimese isikliku elu kõige intiimsemad sündmused, tuleb otsida elusündmuste ja loomesündmuste seoseid, tuleb rääkida ka ajastust – see idee on suunanud materjali otsinguid, dokumentide valikut, töö struktureerimist, teemadeks jaotamist, narratiivi loomist. Monograafia on üles ehitatud loona, mille käigus järk-järgult avanevad Erna Villmeri elu ja teatritöö. Villmeri lugu on jaotatud seitsmesse perioodi ning uurimistöö vastavalt sellele seitsmesse peatükki.

Uurimuse üheks läbivaks võtteks on olnud algallikate, s.t isiklike kirjavahetuste, mälestuste, päeva- raamatute avaldamine, nende kommenteerimine, mõtestamine, asetamine vastastikusse seostesse, sidumine sündmuste ja teemadega, nende abil teemade avamine, järelduste tegemine. Avaldatud kirjavahetused, mälestused on ise ka suurel määral argumentideks, vastusteks ja tõestusteks autori püstitatud probleemidele, küsimustele ja väidetele. Ajastu taustsüsteemi avamiseks on uurimuses tsiteeritud enam Villmeri kaasaegsete kirjutisi, artikleid, mälestusi ja intervjuusid kui tänapäevaseid käsitlusi, uurimusi, tõlgendusi, millest on aga saadud küll informatsiooni uurimisprotsessi käigus teemadesse süvenemisel. Autor rõhutab allikate valikus ja tõlgendamisel subjektiivsust ja oma huvisid, mis on kahtlemata seotud sellega, et ta on elukutselt lavastaja, olles saanud mõjutusi “tegevusliku analüüsi meetodist” ja ka psühhoanalüütilisest lähenemisest inimesele.

Uurimistöö kolm teematasandit – isiklik ja loomeelu; eesti teater ja Estonia; taustateemana Eesti ühiskond – on jaotatud eri peatükkidesse, loomaks igast teemast omaette terviklikku ülevaadet. Uurimuses on läbivalt teematasandid peatükkidena üles ehitatud ja järjestatud printsiibil, et nad täiendaksid üksteist, looksid mahulisema vaate. Näiteks on avatud Villmeri haridustee ja näitekunsti õppimamineku motiivid kõrvuti eestlaste ühiskondlik-kultuurilise ärkamisega 20. sajandi algul; kui on räägitud Villmeri kohanemiskustest Estonias pärast Moskva teatriõpinguid, siis on vaatluse all isikliku elu teemana samast eluperioodist abiellumine Juhan Luigaga, kellest sai tuge “asjaarmastajalikus, komödiantslikus” teatriilmas; 1920. aastate alguse Villmeri loomeelu on seotud isikliku suhte arenemisega Ants Lauteriga, sellesse eluperioodi kuuluvad ka teatriõppereisid Euroopasse koos Lauteriga, mis ühe olulise tegurina võisid viia abielukriisini; kui on vaatluse all Villmeri näitlejatöö 1930. aastatel, siis avatakse Eesti ühiskonnas toimivate protsesside mõju teatrikunstile, käsitletakse Estonia teatri arengut, et luua taust Villmeri arengule, tema teatritööle, mõtlemistele.

Uurimise tulemusena ilmnes, et elusündmustel ning loomeelul oli tõepoolest tugev seos. Isikliku elu kogemused ning ka ühiskondliku elu muutused suunasid loominguvalikuid. Võib ka väita, et loomesündmused mõjutasid isikliku elu valikuid, suhteid lähedastega, elusaatust tervikuna. Oluline oli uurimistöö käigus mõista, millised olid mõjutused konkreetsetel, kuidas need põhjus-tagajärg ahelas toimusid, mis

millest sündis. Kas eluvalikust sündis loominguline tõus või mõõn, kas isikliku elu sündmus kutsus esile inspiratsiooniplahvatuse või loomingulise kriisi? Või vastupidi: kas intensiivsetest loomingulistest otsingutest ja sündmustest kasvasid välja elu pöördelised otsused?

Kuidas seosed – elu ja looming – ilmnedid? 1910 asus Erna Villmer õppima näitekunsti Moskvasse Adaševi kooli ja see otsus muutis tema elukäiku, määras ära tema näitlejateekonna. 1913. aastal abiellus Villmer psühhiaatri ja ühiskonnategelase Juhan Luigaga ning see oli sündmus, mis mõjutas Villmeri arengut mitte ainult inimesena, naisena, vaid ka näitlejana. Juhan Luigast sai tema loomingu peegeldaja, nõuandja. 1920. aastatel algas Erna Villmeril Estonias tihe koostöö näitleja ja lavastaja Ants Lauteriga ja 1920. aastaid võiks ka nimetada Villmeri loomingu kõrgperioodiks. Koostööst Lauteriga arenes isiklik suhe, mis pingestas abielusuhte, ning 1924. aastal algas Erna Villmeri ja Juhan Luiga kolm aastat kestev abielulahutusprotsess. Sel heitlikul eluperioodil sündisid näitlejanna suurrollid, sügavad ja dramaatilised osakäsitlused: Ophelia, Desdemona ja Juudit; Villmer hakkas lavastama ja väga edukalt. Pärast Juhan Luiga surma 1927. aastal abiellus Erna Villmer 1928. aastal Ants Lauteriga, kellega ühistöös viidi Estonia teater kunsti kõrgusele. 1937. aastal oli Villmer sunnitud süveneva halvatusse tõttu loobuma näitlejatööst. Haigus kestis kakskümmend seitse aastat.

Hoolimata mahukast algallikate kogust, mis kasutada oli, jäid uurimistöös siiski Erna Villmeri teatud eluvalikute põhjused avastamata. Küsimuseks jäi, miks Villmer Adaševi koolist lahkus enne õpinguaja lõppu, ehkki talle pakuti võimalust jääda edasi õppima ja asuda ka Kunstiteatrisse tööle; miks Villmer katkestas lavastajatöö, kuigi temast oli kujunemas arvestatav ja huvitav lavastaja, ning need vähesed tööd, mis ta tegi, mõjutasid ilmselgelt toonast kultuuripilti; millist pikaajalist haigust Villmer põdes, nii et ta 1937. aastal lavatööst loobuma pidi.

Uurimistööl vältel tuli ilmsiks, kui keeruline on eelmise sajandi esimesel poolel elanud ja loonud näitlejanna rolle kirjeldada ja analüüsida, kuna uurija ei ole näitlejannat laval mängimas näinud, ei ole saanud vahetult uurida, kuidas üks või teine osa sündis, millised isikliku elu sündmused, ühiskonna hoovused mõjutasid loomingulisi valikuid, rolliloomist ja mängimist. Raskendavaks asjaoluks osutus ka see, et Erna Villmeri loomingu kohta oli üsna vähe põhjalikke teatriarvustusi, näitlejamängu kirjeldusi. Nimetatud raskustest sündis tõdemus, et teatrikunsti ja selle arengu uurimiseks tuleb aegsasti koguda oma ajastu loovate ja võimsate teatrikunstnike (näitlejate, lavastajate, kunstnike) loomingulisi dokumente, läbi viia loomepsühholoogilisi uuringuid ja intervjuusid, koguda mälestusi, analüüsida isikliku elu, loometöö ja ühiskonna vahelisi seoseid. Teatrikunst on kaduv kunst, nn liivale kirjutatud, mis elab vaid etenduse hetkes, näitleja mängus, tunnistajate ehk siis publiku juuresolekul. Aga et teatrikunst on oma ajastu võimas peegeldus, “lühikokkuvõte ja kroonika”, mis elab eelkõige näitlejas, läbi näitleja, siis näitleja kunst, tema mäng, vajab süvendatud uurimist, analüüsimist ja mõtestamist. Seeläbi võib avaneda inimese kui looja teekond omas ajas.

Uurimistööl autori edasiseks ülesandeks oleks kaasaegse eesti näitlejakunsti (just näitleja mängu tähenduses) vaatlus, kirjeldus ja analüüs; avastada seoseid, mõjutusi, edasiarendusi kaasaegse eesti näitlejakunsti ja Stanislavski koolkonna kokkupuutepunktides. Teisisõnu: miks eesti näitleja mängib nii nagu ta mängib, kustkohast on pärit tema teadmised, loomingulised tõekspidamised, meetodid ja oskused.

ERNA VILLMER, ESTONIAN ACTRESS

Summary

Erna Villmer, Estonian actress is a biographical study that aims to unfold the life and creative work of Erna Villmer, the first professional Estonian actress. The study concentrates on her theatrical work from 1909 to 1937, including her drama studies at the Moscow Art Theatre and her work as an actress and stage director at the Estonia Theatre. The story of the development of the Estonia Theatre in the same period is revealed along with Villmer's work. The aim of this paper is to discover, describe and analyse Villmer's creative life, how it related to events in her personal life as well as social developments at the time, the development of her work as an actress and director and movements in the dramatic arts.

Erna Villmer's life and work is a subject thus far unexplored. This study is the first attempt to deal thoroughly with the life and work of this undeservedly forgotten actress.

The research method can be called biographical – the object of the research includes Villmer's life and work, and the relationship between them. According to contemporary historiography, the study of Villmer can be defined as a microhistory. The present study is supported by the key principles of post-positivist historical research, which can be summarised as follows: by nature, historiography is subjective and narrative – fact and theory are inextricably intertwined.

The starting-point for the study is the idea that along with researching the work of an actor, you also need to investigate the most intimate events in his or her personal life, look for connections between these events and his or her creative work, and speak about the era as well. This idea has guided the search for source material, the selection of documents, the structure of the research paper, its division into topics and the creation of the narrative. The monograph is structured as a story during which Villmer's life and theatrical work are gradually revealed.

Without doubt, the choice of research methodology has been substantially influenced by the fact that the researcher is a theatre director by profession. In investigating Villmer's life and work, the researcher uses the same method of analysis that she uses as a director when analysing a play or character – the character is analysed through events, the main questions being *What happened? Why did it happen?* It is important to create a causal chain of events and actions. The person and events in his or her life are always viewed against the background of external factors – this particular paper uses the background of the Estonian theatre, which in its turn is viewed against the background of the development of Estonia as a nation. As a director and a theatre researcher, the author's understanding of life and the theatre has been influenced by psychoanalysis, according to which the main guide in a person's mental life is the unconscious; events and actions in a person's life have causes that s/he is not conscious of. In this investigation of Villmer's creative work and the events in her life, the psychoanalytical approach has helped to provide meaning for the primary causes of events in Villmer's life and the relationships between these events.

The most important sources for this study have been the following primary sources: the correspondence, diaries, notes, memoirs of Villmer and the people close to her, her colleagues and her contemporaries. In describing and analysing Villmer's path as an actress, the researcher uses reviews published in the press from 1910 to 1937. The diaries, correspondence, memoirs, collections of articles and research papers published by Villmer's contemporaries, as well as artists and public and cultural figures, have provided an important source for the investigation of the history of Estonian as well as Russian and German theatre and the creation of the era's frame of reference. Also, examples of the treatment of Estonian society and culture of that time have also been used.

One of the recurring principles of this research is to publish primary sources (that is, personal correspondence, memoirs, diaries), comment on them, provide them with meaning, establish the relationships between them, connect them with events and topics, use them to raise different topics and draw conclusions. In order to disclose the era's frame of reference, the researcher has preferred to quote the writings, articles, memoirs and interviews of Villmer's contemporaries than the contemporary approaches to such studies and interpretations, which have, however, provided information about topics that have already been thoroughly investigated.

The author emphasises that the sources have been selected and interpreted subjectively and according to her own interests, which is undoubtedly connected with the fact that when investigating the life and work of the actress and director Erna Villmer, the author draws largely on her own experience as an actress and director.

Thematically, the paper has been constructed around three areas: firstly, the story of Villmer's life and work; secondly, Estonia and Estonian theatre; and thirdly, Estonian society. These three areas are discussed in different subchapters in order to give a complete overview of each. Throughout the entire investigation, the author has tried to connect the above-mentioned areas with reference to each other.

The researcher divides Villmer's life and work into seven periods, and subsequently, the research paper has seven chapters. This division into periods is based on key events in Villmer's life that changed the actress's life and, through that, also her work.

Erna Villmer was born in Tallinn in 1889. When she was seventeen, she went to St. Petersburg, and a year later to Moscow, to study acting – this was unprecedented in the early years of Estonian theatre, she was the only Estonian known to have decided to study the dramatic arts first and only then to start performing. It was usually the opposite – by performing on stage, you developed 'theatrical skill'. Villmer's destiny as an actress was determined by this decision to study, for as a result she chanced upon an opportunity in 1909, when she ended up in Adashev's studio at the Moscow Art Theatre, where the teachers led actors and academics at the Art Theatre who were either directly or indirectly students and followers of Konstantin Stanislavski and Vladimir Nemirovich-Danchenko, the founders of the theatre.

The principles on which the Moscow Art Theatre was established (in 1898) were as novel in their time as was the whole activity of the theatre. The new theatre replaced grand gestures and the art of oration with a genuine experience of the role, a natural way of speaking, sensitive movements, words uttered as if randomly and an all-pervading atmosphere. It can be said that such innovations in acting were also triggered by a novel dramaturgy, and that Anton Chekhov's plays had a special role in the development of the Art Theatre.

Without doubt, the birth of "living the part" (also known as psychological realism in an actor's performance) as an acting technique and a mode of theatre has to be associated, above all, with the Moscow Art Theatre and with the pursuits and efforts of its founders – Nemirovich-Danchenko, Stanislavski and the latter's associate Leopold Sulerzhitski during the first decade of the 20th century. One of the characteristics that connected the European exploratory theatre of that time was the fact that there was a radical shift in acting technique towards realism on stage. The method of acting, which was authentic – 'just like real life' – became the ideal.

Thus far in the history of Estonian theatre, Erna Villmer had generally been associated with the Moscow Art Theatre. The connections were abstract without mentioning the names of the teachers. During the present study, the author discovered something that provides new meaning for the history of theatre in Estonia. Namely, in 1909, one of Villmer's teachers at Adashev's school was Sulerzhitski who shared Stanislavski's views, and the first lessons experimenting with "living the part" took place precisely with the students at Adashev's school. When Villmer was a student, the term Stanislavski's 'system' was not yet in use. This method was called 'the new inner technique' or 'living the part'. The 'new technique' was to incorporate the entire complex that helps an actor to create a role – from the general principles of theatre to the smallest detail of creating the role and re-creating the role for each performance. The goal was this: real feelings, real experiences and absolute identification with the life of the role. How can one achieve unconscious inspiration, 'real acting', via conscious exercises and tasks? This was the main question. The Moscow Art Theatre and the principles that Villmer became acquainted with at Adashev's school in 1909 formed the basis for her beliefs and theatrical ideals. It was precisely the influence of these studies that developed the actress's individual approach to acting.

In 1910, Villmer returned to Estonia at the invitation of Theodor Altermann and set about working at the Estonia Theatre.

The birth of the professional theatres, Vanemuine and Estonia in 1906, could be called a turning point in the history of the theatre in Estonia. If actors in drama societies were amateurs before that, who had worked in offices, factories, shops or workshops during the day, getting together on their evenings off, then from 1906 actors were employed by these freshly established theatres. As a result, it became possible to concentrate on drama more thoroughly. There was a change in attitudes towards theatrical work. However, it was not as radical at the "Estonia" as it was at Vanemuine. A new theatre had just been built in Tartu, and Karl Menning, who had just returned from Max Reinhardt's directing courses in Berlin, was appointed director

of the theatre and resolutely set about putting the troupe together and selecting a repertoire on new professional grounds. When Estonia was established, the drama society's capable young amateur actors, Paul Pinna and Theodor Altermann, became the leaders of the theatre. The manner of acting adopted by the performers at the Estonia was characterised by the external method, showy movements, impressive poses, vocal crescendos full of pathos, over-acting and dramatic gestures that, in the opinion of the critics, did not produce a tragic effect, but was rather hollow and comical – all these methods belonged to the 'old theatre'.

Erna Villmer's focused and demanding attitude towards acting was different and in conflict with the approach and attitude at the Estonia Theatre. The young actress's singularity on stage was also visible to the audience, prompting reviewers to ask what should be done with such talent and such ability. Villmer was seen as an extraordinary talent, a new 'star' in the troupe at the Estonia; she became a leading actress next to Paul Pinna and Theodor Altermann. The reviewers appreciated her novel manner of acting – her portrayal of psychological parts, her acting technique, the elaboration of her roles, but above all her 'realistic acting'. This was new at the Estonia and in Estonian theatre in general at that time. Theodor Altermann became Erna Villmer's first close stage partner and director at the Estonia with whom, during rehearsals, Villmer found genuine and complete understanding. The results of the cooperation between these two include the dialogues Hamlet and Ophelia (Shakespeare's *Hamlet*), Eva Marland and Leo Saalep (Vilde's *The Elusive Miracle*), Olga and Kostia (Andreyev's *The Days of Our Life*), Laura and Piibelet (Vilde's *The Hobgoblin*) etc.

Erna Villmer married psychiatrist, public figure and writer Juhan Luiga in 1913; this was an event that influenced Villmer's development not only as a person, but also as an actress. Juhan Luiga became her creative mirror, critic and advisor.

The birth of independent Estonia was a breakthrough that unleashed new goals and quests in the artistic circle. A total renewal occurred in Tallinn's theatre circle within the first few years of the new republic. The new period of cultural awakening, which had arrived in literature, art and music before war broke out, now arrived in the theatre. Modern movements in theatre such as expressionism, impressionism and symbolism encouraged directors and actors at the Estonia as well as at the Drama Theatre. Erna Villmer's work as an actress and director had a large role to play in the renewal of the theatre. Villmer's experimental productions, such as Maeterlinck's impressionist "Pelléas and Mélisande", Hasenclever's expressionist "Son", the antique dramas such as Aristophanes' "Lysistrata", Hugo von Hofmannsthal's "Elektra" along with other productions by directors and theatre innovators were significant cultural pieces in this period.

In the 1920's, Erna Villmer started to work closely with actor-director Ants Lauter. Together they took the Estonia theatre to new heights – it was transformed from an amateur entertainment establishment to a professional theatre. The 1920's could be seen as Villmer's creative highpoint. She had a number of substantial roles; the critics compared her deeply felt acting to superhuman acting. She became the most gifted, loved and intelligent of Estonia's actresses. Erna Villmer and Ants Lauter's co-operation, whether as director-actor or co-actors, was praised especially highly by the critics. Along with Lauter, they created the dialogues Ophelia and Hamlet ("Hamlet"), Judith and Oloverne (Tammsaar's "Judith"), Solveig and Peer Gynt (Ibsen's "Peer Gynt"), Roxanne and Cyrano (Rostand's "Cyrano de Bergerac") etc. After Juhan Luiga's death in 1927, Erna Villmer married Ants Lauter in 1928.

In the 1930's, a period in Erna Villmer's acting life began where she had less and less roles requiring such focus. One exception was the master role created in 1930 in Lydia Koidula's interpretation of Adson's play "Father of Song and Writing Girl" and in 1932 another of Koidula's roles in Wuolijoe's "Koidula". The most significant event in Villmer's acting in the 1930's was the breakthrough in her theatrical range – in contrast to the gentle loving and dramatic heroines she played and created when younger, where she used few props or instruments as an actress, she now showed herself to be a strong character actress.

In 1937, Villmer was forced to give up her acting career due to an intensifying paralysis. Her illness lasted twenty-seven years. In 1957, Villmer began corresponding with theatre historian Karin Kask, who began writing Erna Villmer's monograph, which unfortunately remained unfinished. Their correspondence continued until Villmer's death. Erna Villmer died in Tallinn in 1965.

One of the main subjects of this paper is Villmer's acting style – "living the part", which developed on the whole due to her studies in Adashev's classes, but also due to the creative atmosphere this style was created in (what this term means is discussed more thoroughly in the analytical summary). This subject is missing from the monograph "Estonian actress Erna Villmer" – it has been added in a summary as theatrical background notes. During the years 1909 – 1910, when Villmer studied at Adashev's school, Stanislavski and

Sulerzhitski were examining the role of the subconscious and intuition in an actor's performance. Acting experiments that utilized the subconscious and intuition did not take place independently of philosophical and psychological research or thinking of the same period. Undoubtedly, this occurred as waves of influence as a result of the research by psychiatric-psychanalysts Sigmund Freud and Alfred Adler, the experiments conducted by one of the founders of experimental psychology, Théodule Armand Ribot, and due to the influence of the ideas of Arthur Schopenhauer in Russia as well as in the entire cultural world of Europe. It is known that Stanislavski had a copy of Freud's "The Psychopathology of Everyday Life" on his reading table; he was interested in modern physiology and experimental psychology. Copies of the works of experimental psychologist Ribot read by him in 1909 still exist.

The "living the part" acting style is also known in theatrical terminology as psychological realism; both are terms that first occur in theatrical language at the beginning of the 20th century, when realism had become the dominant artistic movement in European theatres. In theatrical language, realism marked both the new theatrical styles born out of the theatrical renewals as well as a more general creative principle among actors and directors. Realism, as a theatrical style, was associated with modern, innovative productions, which showed life and people realistically, via natural acting, using true to life set design and dramaturgy in European theatre arts at the end of the 19th and beginning of the 20th century. In theatrical art, psychological realism means feeling what is being acted psychologically, and dramaturgy and production that focuses on the inner life of the characters.

People in theatre in Estonia knew of and were enthusiastic about such European innovations in realism. The actor-directors Paul Pinna, Theodor Altermann, Karl Jungholz working at the "Estonia" along with others made a study trip to Germany, and so German naturalistic and realist theatre arts became the main model for our professional theatre in its early years. The influence of one of the most interesting examples of Russian theatre, the "living the part" of the Moscow Art Theatre (also psychological realism) filters through to Estonian theatre only through actress Erna Villmer prior to the Second World War.

"Living the part" is an acting style, a technique and a psycho-technical term. An actor using the "live the part" technique comes across as psychologically realistic; therefore, it is well suited to productions that aim at psychological realism. The "live the part" technique means that the actor becomes the role, when acting they feel the characters feelings, and thinks and does everything for real. It means "real acting" in contrast to performing a role, or presenting a role from a distance using psycho-technical techniques. This is also an acceptable acting technique based on external devices and creating characters based on costume and makeup, but it is nevertheless clichéd in everyday theatre language.

"Living the part" or psychological realism as it pertains to acting initially arrived in Estonian theatre via Erna Villmer. When Villmer began working at the Estonia in 1910, she brought the Moscow Art Theatre's spirit and the principles of the "live the part" technique. Villmer's realistic acting, "living the part", undoubtedly influenced the romantic-pathos style of acting commonly used among the actors at the Estonia theatre. She was admired and copied. Villmer's psychological acting encouraged her acting partners to give up the external theatrical techniques, led them to look for a more natural acting style, to focus on the inner feelings and actions of the character. As a director, Villmer also had a direct influence on her troop of actors. She used a similar method of analysis during her rehearsals to the method she had learned at the Moscow school, which meant that attention was paid to the character's psyche.

In conclusion, Erna Villmer's importance in Estonian theatre history is undoubtedly substantial. As the first trained actress and as a gifted artist, she has influence an entire generation of Estonian theatre professionals at the Estonia theatre. A very important discovery made during the author's research was the fact that one of Villmer's teachers at the Adashev school was Sulerzhitski, who along with Stanislavski, at the time of Villmer's studies, started the search for a new acting style – the "live the part" acting style. Therefore, the young Villmer learned the basis of the "live the part" style directly from its source in one of the centres of innovation in European theatre at the beginning of the 20th century. This discovery provides a more precise context for both Villmer's acting work as well as the development of theatre in Estonia. Through Villmer's work, the principles of the "live the part" acting style and the creative principles of the Art Theatre filtered thorough into theatre in Estonia. Erna Villmer's younger colleagues: Ants Lauter, Ants Eskola, Kaarel Karm and Liina Reiman have mentioned in their memoirs her "realistic acting" and deep commitment to theatre arts as exceptional; they have repeatedly mentioned that for them Villmer was both an example and a teacher. The following is a list of actor-directors who in their turn have received inspiration and influence from Lauter, Eskola and Karm: Voldemar Panso, Mikk Mikiver, Aarne Üksküla, and they in turn have been teachers to an entire generation of contemporary Estonian theatre professionals.

As a result of this research, it has become clear that there truly is a strong link between the events in Erna Villmer's personal life and her creative life. Her personal life as well as changes in public life directed her creative choices. It can also be said that creative events influenced her choices in her personal life, relationships with people and her general status in life. It is important in this work, to understand what these influences were exactly, and how they occurred in the cause-and-effect chain.

The research was difficult due to the fact that few in-depth reviews, descriptions of performances and creative analyses of Villmer's work exist. These difficulties led to the realisation that in order to research the theatre arts and its development, one must take time to gather documents from skilled theatre artists (actors, directors, artists), creative psychological research and interviews must also be conducted, memoirs must be gathered, and personal lives as well as the ties between creative work and society must be analysed.

The author's future work will involve observing, describing and analysing modern Estonian acting (specifically acting itself) to discover ties, influences and developments in modern Estonian acting and contacts with the Stanislavski School. In other words: why the Estonian actor acts the way they do; and where they source their knowledge, creative principles, methods and skills.

VIITEALLIKAD JA KASUTATUD KIRJANDUS

ARHIIVIFONDID JA KÄSIKIRJAD

Eesti Kirjandusmuuseum, Eesti Kirjanduslooline Arhiiv

EKM EKLA, fond Koopiad 268: 2, 269 – Erna Villmeri 133 kirja Juhan Luigale 10.06.1913–13.02.1927

EKM EKLA, fond 179 – Juhan Luiga

EKM EKLA, fond Koopiad 410 – Juhan Luiga 304 kirja Erna Villmerile 1.01. 1912–1923

EKM EKLA, fond 180, m 4: 27 – Erna Villmeri kiri Artur Adsonile

EKM EKLA, fond 205, m 25: 36 – Erna Villmeri kiri Hella Wuolijoele 1.10.1932.

Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum

TMM, fond T 53 – Erna Villmer

TMM, fond T 140 – Ants Lauter

TMM, fond T 10 – “Estonia” selts ja Estonia teater

TMM, fond T 139 – Theodor Altermann

TMM, fond T – 49 Paul Pinna

TMM, fond T 300 – Netty Pinna

TMM, fond T 9 – Karl Jungholz

TMM, fond T 56 – Toomas Tondu

TMM, fond T 154 – Hilda Gleser

TMM, fond T 460 – Erna Villmeri kirjad Karin Kasele

TMM, fond T 276: 1/23 – Erna Villmeri kirjad Olga Mikk-Krullile

TMM, fond T 48:1/11 – Erna Villmeri avaldus Kultuurkapitalile. Materjalid toetuste andmiseks

TMM, fond T 146:1/7, 32 – Erna Villmeri kiri Ellen Liigerile

RO Estonia arhiiv

Tallinna Eesti selts “Estonia”. Aruanded hooaegadest: 1914/15, 1915/16, 1916/17, 1917/18, 1922/23, 1923/24.

Käsitirjad

Erna Villmer, Elulugu, 1958. Koopia. Autori valduses.

Erna Villmeri kirjad Karin Kasele. 1957–1965. Koopiad. Autori valduses.

VIITEALLIKAD

ADSON, A. 1938. *Vilet ja loorbereid. Kakskümmend aastat eesti teatrit jälgimas*. Tartu: Loodus

ADSON, A. 1958. *Teatriraamat. Ajalugu ja isiklike kogemusi*. Stockholm: Vaba Eesti.

ANDRESEN, N. 1982. *Hommikust keskööni. Valik teatriartikleid*. Tallinn: Eesti Raamat.

ANNUS, E., EPNER, L., JÄRV, A., OLESK, S., SÜVALEP, E., VELSKER, M. 2001. *Eesti kirjanduslugu*. Tallinn: Koolibri.

- “ESTONIA” SELTS. 1937. *Aastaraamat. Hooaeg 1936/37*. Tallinn: Eesti Kirjastus-Ühisus.
- “ESTOONIA” teater reorganiseerimise eel. 1926. – *Päevaleht*, 1. september.
- FISCHER-LICHTE, E. 1993. *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen und Basel: Francke Verlag.
- FISCHER-LICHTE, E. 1994. Theatre Historiography and Performance Analysis: Different Fields – Common Approaches? *Assaph, Studies in the Theatre, Section C*. Tel Aviv University, No 10.
- FREUD, S. 1972. *Abriss der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- HUBEL, E. 1912. Ibseni “Metspart”. – *Tallinna Teataja*, 27. jaanuar.
- JUNG, C. G. 2005. *Mina ja alateadvus*. Tallinn: Ilo.
- JUNG, C. G. 2004. *Mälestused, unenäod, mõtted*. Tallinn: Eesti Raamat.
- KAKSKÜMMEND aastat eesti iseseisvusaegset teatrit: 1918–1938. 1938. Tallinn: Näitekunst Sihtkapitali Valitsus.
- KASK, K. 1970. *Teatritegijad, alustajad. Eesti teatrilugu – 1917*. Tallinn: Eesti Raamat.
- KÄRNER, J. 1925. “Estonia” kuuskümmend aastat. *Kroonika 1865–1925*. Tallinn: T.E.S. Estonia.
- KÄRNER, J. 1958. *Lehed tuulde. Ajaloolisi ja kultuuriloolisi uurimusi, kirjanduskriitikat, publitsistikat*. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- LAUTER, A. 1982. *Käidud teedelt. Mälestusi ja sõnavõtte*. Koost. H. Einas, K. Kask, L. Tormis. Tallinn: Eesti Raamat.
- McCONACHIE, B. 1985. Towards A Postpositivist Theatre History. – *Theatre Journal*, Vol. 37, No 4.
- LIIM, A., SIRK, V., ERNITS, E. jt. 1999. *Haridusinstituutsioonid Eestis keskajast kuni 1917. aastani*. Koost. A. Liim. Tartu: Eesti Rahvusarhiiv.
- LOTMAN, J. 1990. *Kultuurisemiootika. Tekst-kirjandus-kultuur*. Tallinn: Olion.
- LUIGA, J. 1995. *Hingejõu ilmed*. Koost. H. Runnel. Tartu: Ilmamaa.
- LUIGA, J. 1995. *Mäss ja Meelehaigus*. Koost. H. Runnel. Tartu: Ilmamaa.
- METTUS, V. 1937. Marius tuli tagasi. – *Päevaleht*, 13. detsember.
- NEMIROVITŠ- DANTŠENKO, V. I. 1949. *Minevikust*. Tallinn: Ilukirjandus ja Kunst.
- OMA MAA I. 1911. Postimehe kirjakogu. Korraldanud E. Virgo. Tartu: Eesti Kirjastuse Ühisus: Postimees.
- PANSO, V. 1965. *Töö ja talent näitleja loomingus*. Tallinn: Eesti Raamat.
- PERT, J. 1932. *Erna Villmer*. Tallinn: Kunst.
- POPPER, K. 2000. *Historitsismi viletsus*. Tallinn: Olion.
- POSTLEWAIT, T. 1991. Historiography and the Theatrical Event: A Primer with Twelve Cruxes. – *Theatre Journal*, Vol. 43.
- RAHVALEHT. 1938. 2. aprill.
- RAUDSEPP, H. 1911. “Tuulte pöörises” etendus “Estonias”. – *Päevaleht*, 27. oktoober.
- SARAPIK, V. 2003. Realism ja reaalsuse representatsioonid. – *Kunstiteaduslikke uurimusi 2003*, nr 1–2.
- SCHOPENHAUER, A. 1911. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. 3. und 4. Buch. Arthur Schopenhauers sämtliche Werke in 12 Bänden. Bd. 3. Stuttgart: Cotta.
- SEMPER, J. 1978. *Mälestused*. Koost. E. Siirak. Tallinn: Eesti Raamat.
- SEMPER, J. 1992. *Teater iseseisva kunstialana. Artikleid ja esseid*. Koost. L. Vellerand. Tallinn: Eesti Raamat.
- SUITS, G. 1931. *Noor-Eesti nõlvakult – kahe revolutsiooni vahel*. Tartu: Noor-Eesti.
- VAHING, V. 1997. Søren Kierkegaard ja Carl Gustav Jung iseolemiseest. – *Thespis. Meie teatriuendused*. Tartu: Ilmamaa.
- SUITS, G. 1913. Elust, kunstist, näitekunstist. – *Teatri-raamat*. Koost. G. Suits ja B. Linde. Tartu: Noor-Eesti Kirjastus.
- STANISLAVSKI, K. S. 1955. *Näitleja töö endaga*. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.

ТААРНА, I. 1990. *Mu hing on tuline kui laava*. Raamat Kaarel Karmist. Tallinn: Eesti Raamat.

ТААРНА, I. 2004. *Eesti Näitlejate Liit ehk Eesti kutseliste Teatritegelaste Ühing 1917–1940*. Tallinn: Eesti Teatriliiit.

ТАММЛААН, E. (JÄNKIMEES). 1935. Teatripäevade reportaaž kommentaaridega. – *Teater*, nr 5.

ТЕАТРИ-РААМАТ. 1913. Koost. G. Suits ja B. Linde. Tartu: Noor-Eesti Kirjastus.

ТЕИНЕ ТЕАТЕР. XX sajandi alguse režiieksperiment kommentaaride ja järelsõnaga. 1999. Koost. G. ja R. Schutting. Tallinn: Kirjastuskeskus.

ТОРМИС, L. 1978. *Eesti teater 1920–1940. Sõnalavastus*. Tallinn: Eesti Raamat.

УНДУСК, J. 1986. *Realismi mõiste ümber. Fr. Tuglase "realism" ja sajandivahetuse kultuur*. Tallinn: Eesti NSV Teaduste Akadeemia.

БИРМАН, С. Г. 1959. *Путь актрисы*. Москва: Всероссийское Театральное Общество.

ВИНОГРАДСКАЯ, И. 1971. *Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись 1906–1915*. Том 2. Москва: Всероссийское Театральное Общество.

ГУЛЫГА, А. В., АНДРЕЕВА, И. С. 2004. *Шопенгауэр*. Москва: Мол. Гвардия.

КНЕБЕЛЬ, М. О. 1982. *О действенном анализе пьесы и роли*. Москва: Искусство.

ПАВИ, П. 1991. *Словарь театра*. (Patrice Pavis, Dictionnaire du theatre. Paris, 1987; рус. пер.) Москва: Прогресс.

РАДИЦЕВА, О. А. 1999. *Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений. 1909–1917*. Москва: Артист. Режиссер. Театр.

РУДНИЦКИЙ, К. Л. 1989. *Русское режиссерское искусство 1898–1907*. Москва: Наука.

РУССКИЙ драматический театр конца XIX – начала XX в. 2000. Москва: ГИТИС.

СТАНИСЛАВСКИЙ, К. С. 1954. *Собрание сочинений. Том 1*. Москва: Искусство.

СТАНИСЛАВСКИЙ, К. С. 1960. *Собрание сочинений. Том 7*. Москва: Искусство.

СТАНИСЛАВСКИЙ, К. С. 1986. *Из записных книжек. Том 1. 1888–1911*. Москва: Всероссийское Театральное Общество.

СТАНИСЛАВСКИЙ, К. С. 1991. *Работа актера над ролью. Материалы к книге*. Москва: Искусство.

СУЛЕРЖИЦКИЙ, Л. 1970. *Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л. А. Сулержицком*. Москва: Искусство.

LISAD

LISA 1. Kronoloogia

- 1889** Erna Villmer (Willmer) sündis Tallinnas 17. veebruaril (uue kalendri järgi 1. märtsil) väikekaupmehe perekonnas.
- 1897** Isa surm
- 1906** Lõpetas Tallinna Kõrgema Tütarlastekooli.
- 1908** Õppis pool aastat Peterburis Zaslavski näitlejakursustel.
- 1909–1910** Õppis poolteist aastat Moskvas Kunstiteatri juures A. Adaševi näitlejakursustel. Õpetajateks N. Litovtseva-Katšalova ja L. Suleržitski.
- 1910** Estonia näitejuhi Theodor Altermanni kutsel katkestas Villmer õpingud ja tuli Estoniasse. Esimesed rollid võeti arvustajate poolt ülivõrretega vastu.
- 1911** Theodor Altermann sõitis Saksamaale õppima ja töötama.
- 1913** Erna Villmer reisis Saksamaale, külastas Theodor Altermanni. Estonia uus teatrimaja avati W. Shakespeare'i "Hamletiga": Hamlet – Theodor Altermann, Ophelia – Erna Villmer. Abiellus psühhiaater Juhan Luigaga. Estoniasse võeti inspitsiendina tööle Hans Lauter.
- 1914** Algas Esimene maailmasõda.
- 1915** Theodor Altermanni surm
- 1915/16** Erna Villmeri kooselu Juhan Luigaga Helsingis
- 1917** Tagasi Estonias. Kirjavahetus rindel viibiva Juhan Luigaga
- 1918** Esimene maailmasõda lõppes. Kuulutati välja Eesti Vabariik.
- 1919** Erna Villmeri esimene lavastus – M. Maeterlincki "Pelléas ja Mélisande"
- 1920** Algas tihe koostöö Ants Lauteriga. Hiilgeosa E. Sheldoni "Romaanis" (lavastaja A. Lauter). Rita Cavallini – Erna Villmer, Thomas Armstrong – Ants Lauter. Erna Villmer sõitis koos Ants Lauteriga Euroopasse.
- 1923** Süvenesid haigushood. W. Shakespeare'i "Hamlet" (lavastaja K. Jungholz). Hamlet – Ants Lauter, Ophelia – Erna Villmer. Taas koos Ants Lauteriga Euroopa-reisil. Ravi Nizzas.
- 1924** Duetid Ants Lauteriga. W. Shakespeare'i "Othello" (lavastaja A. Lauter). Othello – Ants Lauter, Desdemona – Erna Villmer. H. Tammsaare "Juudit" (lavastaja A. Lauter). Juudit – Erna Villmer, Olovernes – Ants Lauter. Algas lahutusprotsess Juhan Luigaga.
- 1925/26** Estonia kriis, operetisõda
- 1926** Ants Lauter lahkus Estoniast.
- 1927** Ants Lauter Estonias tagasi; asus juhtima draamatruppi. E. Rostand'i "Cyrano de Bergerac" (lavastaja P. Sepp). Cyrano – Ants Lauter, Roxane – Erna Villmer. H. Ibseni "Peer Gynt" (lavastaja P. Sepp). Peer Gynt – Ants Lauter, Solveig – Erna Villmer. Juhan Luiga surm.
- 1928** Abielu Ants Lauteriga. Koos Eesti delegatsiooniga Moskva Kunstiteatri juubelil. Ants Lauteriga taas pool aastat Berliinis.
- 1931/32** Kaks Koidulat. A. Adsoni "Lauluisa ja Kirjaneitsi" (lavastaja H. Kompus). Kirjaneitsi – Erna Villmer, Kreutzwald – Ants Lauter. H. Wuolijoe "Koidula" (lavastaja A. Lauter). Koidula – Erna Villmer.
- 1932–1937** Erna Villmeril Estonias vähe tööd. Rollid enamasti salongikomöödiates.
- 1937** Viimane etendus. Lahkumine teatrist haiguse tõttu
- 1938** Ravi Saksamaal ja Soomes. Halvatuse süvenemine
- 1939** Algas Teine maailmasõda.
- 1940** Eesti okupeerimine Nõukogude Liidu poolt

- 1941** Ants Lauter mobiliseeriti Punaarmeele.
- 1944** Tallinna pommitamisel hävisid kõik Villmeri isiklikud asjad. Ants Lauter tagasi Eestis.
- 1945** Lõppes Teine maailmasõda.
- 1949** Ants Lauter lahutas Erna Villmerist ja abiellus Heli Viisimaaga.
- 1957** Teatriteadlane Karin Kask külastas Erna Villmerit, alustas monograafia kirjutamist. Kirjavahetus Villmeri surmani.
- 1965** 16. juunil suri Erna Villmer 76-aastaselt.

LISA 2. Erna Villmeri rollid ja lavastused

Rollid

1910

Klärchen – H. Sudermann, “Soodoma hukatus” (lavastaja T. Altermann)

Marthel – G. Hauptmann, “Rose Bernd” (lavastaja K. Jungholz)

Effie – L. Thoma, “Moraal”

Ester – G. Wied, “2x2=5”

Kati – J. Kunder, “Mulgi mõistus ja tartlase tarkus”

Teadlase naine – H. Bahr, “Kontsert” (lavastaja T. Altermann)

Nora – H. Ibsen, “Nora” (lavastaja K. Jungholz)

1911

Paula – G. Laufs, W. Jacoby, “Kullakoobas” (lavastaja T. Altermann)

Roosi – H. Sudermann, “Liblikate lahing”

Sonja – A. Tšehhov, “Onu Vanja”

Mizzi – F. Molnár, “Kurat” (lavastaja P. Pinna)

Sigune – L. Fulda, “Salakuningas” (lavastaja T. Altermann)

Dina Dorf – H. Ibsen, “Seltskonna toed” (lavastaja K. Jungholz)

Olga – L. Andrejev, “Meie elupäevad” (lavastaja T. Altermann)

Elina – M. Jotuni, “Vana kodu” (lavastaja E. Virgo)

Tundmatu osa – L. Fulda, “Lollpea” (lavastaja T. Altermann)

Cordelia – W. Shakespeare, “Kuningas Lear” (lavastaja K. Jungholz)

Kamilla – G. Esmann, “Isa ja poeg”

Signe – B. Bjørnson, “Pankrot” (lavastaja K. Jungholz)

Anna Danby – A. Dumas, “Kean” (lavastaja K. Jungholz)

Leena – A. Kitzberg, “Tuulte pöörises” (lavastaja K. Jungholz)

1912

- Lidotška – A. Suhhovo-Kobõlin, “Kretšinski pulm”
Hedwig – H. Ibsen, “Metspart” (lavastaja K. Jungholz)
Ruth – O. Ernst, “Armastus ei väsi iial ära”
Nimetu kõrvalosa – V. Gonsiorevski, I. Nikirovitš, “Napoleon ja pani Walewska” (lavastaja P. Pinna)
Klaara – F. Wedekind, “Kuningas Nicolo” (lavastaja K. Jungholz)
Melide – H. Sudermann, “Rannalapsed” (lavastaja K. Jungholz)
Saša – L. Tolstoi, “Elav laip” (lavastaja P. Pinna)
Klärchen – J. W. Goethe, “Egmont” (lavastaja K. Jungholz)
Mõisapreili – G. Wied, “Vana paviljon”
Käthe – L. Fulda, “Naisori” (lavastaja H. Rantanen)
Klara – F. Wedekind, “Muusik” (lavastaja K. Jungholz)
Helena – A. Bisson, “Tundmatu naisterahvas” (lavastaja H. Rantanen)
Elly – C. Rutoff, “Kivi” (lavastaja K. Jungholz)
Anna – H. Bahr, “Lapsed” (lavastaja K. Jungholz)

1913

- Else – M. Dreyer, “Armuni unenäod”
Helene – B. Bjørnson, “Kui noored viinapuud õitsevad” (lavastaja K. Jungholz)
Marie – H. Sudermann, “Kodu” (lavastaja K. Jungholz)
Marianne – H. Wuolijoki, “Talulapsed” (lavastaja K. Jungholz)
Ophelia – W. Shakespeare, “Hamlet” (lavastaja K. Jungholz)
Anna – C. R. Jakobson, “Arthur ja Anna” (lavastaja T. Altermann)
Olga – L. Andrejev, “Meie elupäevad” (lavastaja T. Altermann)
Eeva Marland – E. Vilde, “Tabamata ime” (lavastaja T. Altermann)
Irene – G. Drégely, “Hästiõmmeldud sabakuub” (lavastaja K. Jungholz)
Rautendelein – G. Hauptmann, “Põhjavajunud kell” (lavastaja K. Jungholz)

1914

- Charlotte – C. Rössler, “Viis frankfurtlast” (lavastaja T. Altermann)
Thea Elvsted – H. Ibsen, “Hedda Gabler” (lavastaja K. Jungholz)
Antonida – A. Gorodetski, “Elu tsaari eest” (lavastaja T. Altermann)
Laura – E. Vilde, “Pisuhänd” (lavastaja T. Altermann)
Maria – A. Needra, “Maa” (lavastaja K. Jungholz)
Elga – G. Hauptmann, “Elga” (lavastaja T. Altermann)
Selma – G. Malahov, O. Elsner, “Naistetundja” (lavastaja T. Altermann)
Daniela – G. Okonkovski, “Kosjaturg” (lavastaja T. Altermann)
Maria – K. Polonejev, “Kuristik” (lavastaja T. Altermann)
Else – R. Presber, “Venus Anadyomene” (lavastaja T. Altermann)

1915

Niina Korinkina – A. Ostrovski, “Süüta süüdlased” (lavastaja T. Altermann)
Agafja – N. Gogol, “Kosjad” (lavastaja T. Altermann)
Helene Heyer – R. Johnson Young, “Kuidas meest saab” (lavastaja A. Sällik)
Maimu – Aspasia, “Kaotatud õigused” (lavastaja A. Sällik)
Cecily – O. Wilde, “Bunbury” (lavastaja T. Altermann)
Maali – A. Teodorov, “Elunälg” (lavastaja P. Pinna)
Hilda – O. Walther, “Ohvritall” (lavastaja A. Sällik)
Teenija Stasia – J. K. Jerome, “Võõras” (lavastaja H. Vellner)

1916

Grace – H. Bataille, “Pulmamarss” (lavastaja K. Jungholz)

1917

Laura – E. Vilde, “Pisuhänd” (lavastaja K. Jungholz)
Ellida – H. Ibsen, “Naine merelt” (lavastaja K. Jungholz)
Mary – A. Sandberg, “Puuvilla kuningas” (P. Pinna)
Maie – L. Koidula, “Säärane mulk” (lavastaja K. Jungholz)

1918

Dina Dorf – H. Ibsen, “Seltskonna toed” (lavastaja K. Jungholz)
Irene – H. Drégely, “Hästiõmmeldud sabakuub” (lavastaja K. Jungholz)
Helene – A. Bisson, “Tundmatu naisterahvas” (lavastaja K. Jungholz)
Klara – B. Bjørnson, “Üle jõu” (lavastaja K. Jungholz)
Ruth – J. Galsworthy, “Justiits” (lavastaja K. Jungholz)
Maria Antonovna – N. Gogol, “Revident” (lavastaja A. Lauter)
Niina Korinkina – N. Ostrovski, “Süüta süüdlased” (lavastaja A. Lauter)

1919

Maria – W. Schmidtbonn, “Appi! Laps kukkus taevast” (lavastaja K. Jungholz)
Tundmatu osa – C. Rössler, L. Heller, “Tugitoolis” (lavastaja A. Lauter)
Alma – H. Sudermann, “Au” (lavastaja K. Jungholz)
Maria – A. Needra, “Maa” (lavastaja K. Jungholz)
Hermia – W. Shakespeare, “Suveöö unenägu” (lavastaja K. Jungholz)
Anja – A. Tšehhov, “Kirsiaed” (lavastaja A. Lauter)
Lola – H. Sudermann, “Ülem elu” (lavastaja A. Lauter)
Mélisande – M. Maeterlinck, “Pelléas ja Mélisande” (lavastaja E. Villmer)
Trude Meyer – C. Viebig, “Võitlus mehe pärast” (lavastaja K. Jungholz)

1920

- Pero – W. Schmidtbonn, “Mängiv Eros” (lavastaja K. Jungholz)
Rita Cavallini – R. Sheldon, “Romaan” (lavastaja A. Lauter)
Ruth – M. Glass, “Potaš ja Perlmutter” (lavastaja A. Lauter)
Miss Mabel – O. Wilde, “Ideaalne abielumees” (lavastaja B. Kuuskemaa)
Lygia – H. Sienkiewicz, Sabolštšikov-Samarin, “Quo vadis?” (lavastaja A. Lauter)

1921

- Alaine – S. Michaelis, “Revolutsiooni pulm” (lavastaja A. Lauter)
Pauline Paola – A. Schnitzler, “Naine pistodaga” (lavastaja H. Kompus)
Kolombiina – R. Lothar, “Kuningas Arlekiin” (lavastaja H. Kompus)
Eeva – G. Moser, “Raamatukoguhoidja” (lavastaja A. Lauter)
Berta – F. Schiller, “Wilhelm Tell” (lavastaja K. Jungholz)
Suzanne – Beaumarchais, “Figaro pulm” (lavastaja A. Lauter)
Lady Waynflete – B. Shaw, “Kapten Brassboundi ärkamine” (lavastaja H. Kompus)
Margot – H. Deveré, “Navarra Henrik” (lavastaja A. Lauter)
Myrrhina – Aristophanes, “Lysistrata” (lavastaja E. Villmer)

1922

- Therese – S. Vardi, “Dekoratsioon” (lavastaja H. Kompus)
Mustlanna Sanda – L. Ganghofer, M. Brociner, “Waleni pulm” (lavastaja A. Lauter)
Marie Claire – P. Frondaie, “Montmartre” (lavastaja H. Kompus)
Paula – F. Schönthan, “Sabiini naiste röövimine” (lavastaja A. Lauter)
Elma – J. Talomaa, “Igavene elu” (lavastaja K. Jungholz)
Fatme – L. Kitzberg-Pappel, “Fatme” (lavastaja E. Villmer)
Consuela – L. Andrejev, “Too, kes saab kõrvahoope” (lavastaja A. Lauter)

1923

- Helene – A. de Caillavet, R. de Flers, G. Rey, “Võrratu avantüür” (lavastaja A. Lauter)
Ophelia – W. Shakespeare, “Hamlet” (lavastaja K. Jungholz)
Irene – H. Drégely, “Hästiõmmeldud sabakuub” (lavastaja K. Jungholz)

1924

- Desdemona – W. Shakespeare, “Othello” (lavastaja A. Lauter)
Alexandra – F. Molnár, “Luik” (lavastaja A. Lauter)
Juudit – A. H. Tammsaare, “Juudit” (lavastaja A. Lauter)
Jeanette Diele – T. Rittner, “Hundid ööl” (lavastaja A. Lauter)

1925

- Agatha – J. M. Barrie, “Imetusväärne Chrichton” (lavastaja A. Lauter)
Irja Sormuinen – E. Leino, “Simo Hurt” (lavastaja H. Kompus)

Eeva Marland – E. Vilde, “Tabamata ime” (lavastaja K. Jungholz)
Gabriela – S. Garrick, “Daam lahutuspõhjusega” (lavastaja A. Lauter)
Camila – P. Mérimée, “Viimse jumala-armu tõld” (lavastaja A. Lauter)
Clara Urcino – L. Lunz, “Lindprij” (lavastaja A. Lauter)
Mima – F. Molnár, “Punane veski” (lavastaja A. Lauter)
Henriette – A. Strindberg, “Patt” (lavastaja P. Sepp)

1926

Nadja – C. Goetz, “Muinasjutt” (lavastaja H. Laur)
Delila – H. Raudsepp, “Kohtumõistja Simson” (lavastaja P. Sepp)
Lotte – F. Arnold, E. Bach, “Vana Adam” (lavastaja A. Lauter)
Portia – W. Shakespeare, “Veneetsia kaupmees” (lavastaja P. Sepp)
Tschang-Haitang – G. Klabund, “Kriidiring” (lavastaja P. Sepp)

1927

Simone – J. Deval, “Oma naiivses puhtuses” (lavastaja P. Sepp)
Roxane – E. de Rostand, “Cyrano de Bergerac” (lavastaja P. Sepp)
Lucrezia – C. Goldoni, “Smürna impressario” (lavastaja H. Gleser)
Solweig – H. Ibsen, “Peer Gynt” (lavastaja P. Sepp)
Melita – F. Grillparzer, “Sappho” (lavastaja A. Lauter)

1928

Fanny – J. K. Jerome, “Fanny ja ta teenijad” (lavastaja P. Sepp)
Rosalind – W. Shakespeare, “Amu- ja narrimäng” (“Nagu teile meeldib”) (lavastaja A. Lauter)
Leonore – F. Schiller, “Fiesco” (lavastaja P. Sepp)
Lia Kampus – W. Hasenclever, “Peenem härra” (lavastaja A. Lauter)
Anna Ostermann – A. Neumann, “Patrioot” (lavastaja A. Lauter)

1929

Suzy Courtois – M. Pagnol, “Elu aabits” (lavastaja P. Pinna)
Eerika – M. Metsanurk, “Talupoja poeg” (lavastaja H. Kompus)

1930

Susi – L. Fodor, “Vaene kui kirikurott” (lavastaja H. Paris)
Kreosa – F. Grillparzer “Medea” (lavastaja H. Gleser)
Leslie – W. Somerset-Maugham, “Kiri” (lavastaja H. Paris)

1931

Kirjaneitsi – A. Adson, “Lauluisa ja Kirjaneitsi” (lavastaja H. Kompus)
Viktoria – B. Frank, “Torm veeklaasis” (lavastaja H. Paris)
Germaine – S. Verneuil, “Saatan” (lavastaja E. Villmer)

Halastajaõde – J. Galsworthy, “Tuli” (lavastaja A. Lauter)
Mare – A. Adson, “Neli kuningat” (lavastaja A. Lauter)
Lu – F. Molnár, “Õnnehaldjas” (lavastaja H. Paris)

1932

Anna – F. Langer, “Agul” (lavastaja H. Gleser)
Koidula – H. Wuolijoki, “Koidula” (lavastaja A. Lauter)

1933

Myra – C. Sherwood, “Waterloo sild” (lavastaja A. Sikemäe)
Lilian – F. Cammerlohr, E. Ebermayer, “Sularaha” (lavastaja H. Kompus)
Rita – S. Geyer, P. Frank, “Suhkur ja sool” (lavastaja P. Põldroos)

1934

Melisande – H. Raudsepp, “Roosad prillid” (lavastaja A. Lauter)

1935

Ellen Jones – S. Tradewell, “Mašinaal”, külalisena Tallinna Töölisteatri (lavastaja Priit Põldroos)
Ludmilla Jool – K. A. Hindrey, “Raidaru kirikumõis” (lavastaja H. Kompus)
Rita Dina – F. Buch, “Kuivatage silmavett” (lavastaja P. Põldroos)
Olivia – W. Shakespeare, “Mida soovite” (lavastaja P. Põldroos)
Jacqueline – E. Bourdet, “Äsja ilmunud” (lavastaja P. Põldroos)

1936

Alice Galvoisier – J. Deval, “Preili” (lavastaja A. Lauter)
Surm ja Bessie Legros – W. Somerset-Maugham, “Peavõit” (lavastaja A. Lauter)

1937

Portia – W. Shakespeare, “Veneetsia kaupmees” (lavastaja P. Põldroos)
Titania – W. Shakespeare, “Suveöö unenägu” (lavastaja A. Lauter)
Ellen – H. Raudsepp, “Mees, kelle käes on trumbid” (lavastaja A. Lauter)
Fanny – M. Pagnol, “Tseesar” (lavastaja P. Põldroos)

Lavastused

M. Maeterlinck, “Pelléas ja Mélisande”, 1919
W. Hasenclever, “Poeg”, 1921
J. Romains, “Pöline Cromedeyre”, 1921
Aristophanes, “Lysistrata”, 1921
L. Kitzberg-Pappel, “Fatme”, 1922
H. von Hofmannsthal, “Elektra”, 1923
L. Verneuil, “Saatan”, 1931