

A-9883

Duplum

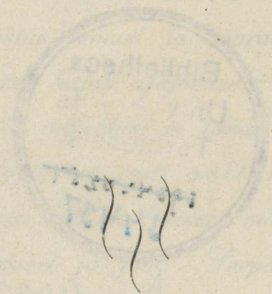
Hilda Gleser

Tallinn 1934

Näitekunsti Sihtkapitali Valitsus

M

Hilda Glezer



Tallinn 1934

Näitekunsti Sihtkapitali Valitsus

2.



A-9883

Taateks

*M*eteorina ilmus *Ta* kunstitaevasse ja . . . kadus. Ilii iga andekas lavakunstnik ilmub, köidab tähelepanu ja siirdub igavikku, enesest jälge jätmata. Lavakunstniku kunstiteoseks on ju ainult tema loodud hetkelised lavakujud, mis kaovad ühes ta isiksusega. Jääb järele vaid mälestus temast ta sõprade ja austajate seas. Kuid ka see hajub ajajooksul — näitleja-kunstnik ununeb, kui ta mälestust ei jäädvustata teisel teel.

Ent pole loota, et eesti seltskond praegusel raskel ajal teostaks Hilda Gleseri mälestuse jäädvustamise oma algatusel ja jõul. Seepärast on Hilda Gleseri kunsti austajate kitsama ringkonna ettepanekul selle ülesande enda peale võtnud Näitekunsti Sihtkapitali Valitsus.

On kogutud Hilda Gleseri kaastöölisilt mälestisi ja tähelepanekuid ja need esitatud siin tagasihoidliku vihana.

Olgu see väikeseks tänutäheks Hilda Gleserile nende kunstiliste elamuste eest, mis *Ta* pakkus oma siira loominguga.

Näitekunsti Sihtkapitali Valitsus.



H. Glezer
(1932)



H. Gleser emaga
(1916, a.)

Hilda Gleser

(Biograafiline visand)

1893—1932.

*Quod medicamenta non sanant, ferrum
sanat; quod ferrum non sanant, ignis
sanat.*

Hippokrates.

Käesolev raamat on mälestusmärk hiljuti lahkunud näitlejale, näitejuhile ja lavapedagoogile — Hilda Gleserile. Ei või olla paremat austamist inimesele ta kauni elu eest kui selle elu iseloomuliste joonte ja ta vilja edasiandmine järgnevaile põlvvedele. Nii austati ju silmapaistvaid tegelasi ka antiikaegadel. Inimesi ei kasvatata moraalitsemistega, vaid eeskujude kaudu. Gleseri eeskuju ja ta elukäik on mitmeti tähelepanuväärsed, et neist võiks võtta õppust.

Gleser oli linnalaps; kuid nagu enamik meie oleviku kultuuri-tegelasi evis lähedaid sidemeid maaga: ta vanemad olid sündinud maal ning alles täiskasvanuina asunud elama linna *).

Mõlemad olid pärit Viljandimaalt, Viljandi linna lähedastest valdadest. Perekondlikel suulistel andmeil olid isa poolt (Gleserite) sugukonna iseloomu joonteks: elavus, kalduvus teisi järele aimata (mitmed Gleserid olid tuntud laulu-, muusika- ja naljameestena), ka uhkus, missugune väliselt end ilmutanud püüdes hästi riietuda, rõhku panna välimusele, ja mis võib olla seletatav suhtelise jõuku-

*) Käesoleva koostamisel on kasutatud peamiselt E. Antsonilt kirjutatud Hilda Gleseri elulugu (lahkunu isiklikel andmeil). Pealeselle andmeid: perekonna liikmeilt, Eesti Genealoogiliselt Seltsilt, „Estonia“ teatri arhiivist, lahkunu kaasvõitlejate mälestusist, haigusekäigu- ja lahkamisprotokollist jne.

sega (Gleseri vanaisa, hüüdnimega „Muuga Mats“, oli juba 1858. a. ostutalu omanik). Võiks veel huvitada, et Gleserite sugukonnas on lasterohkus tavaline nähtus.

Hilda Gleseri ema sugukond (Lohkid) on aga peagu täieline vastand vastmainitud isa sugukonnale. Lohkide üldiseks iseloomustuseks võiks tuua, et nad olid enamasti vagad, usklikud, kiriku ja palvela alatised külastajad, lugijad, „tõsised“ inimesed. Võimalik, et sellase alandlikkuse ja vagaduse aluseks oli aineeline kehvus (nii palju, kui teada, olid kõik Lohkid talusulased). Erandi sellest reeglist teeb Hilda Gleseri ema, Reet Gleser, kes noorena on agaralt osa võtnud kõigist külanoorsoo lõbustusist ja kes kuni vanaduseni säilitas noore, tulise, kõigist arusaaja hinge.

Samuti, vastandina Gleseritele, on Lohkide sugukonnas tähele pandav lastearvu vähesus.

Hilda Gleser sündis 26. juunil 1893. a. Viljandi linnas, agulis, n. n. Kantrekülas, kus ta vanemal: Andres (ametilt müürsepp ja ehitusmeister) ja Reet Gleseritel oli oma väike majake. Nende kaks esimest last (tütreid) oli surnud õrnemas lapsepõlves, nii et Hilda sündimiseks oli elus vaid kaks vahepealset last (poega). Ainsa tütrena ja viimse lapsena sai ta nõnda perekonna lemmikuks. Seda, suhtelist muidugi, hellust noorema vastu aitas suurendada asjaolu, et enneaegsena maailmale tulnud Hildake oli füüsiliselt väga kidur. Viimane asjaolu on olulise tähtsusega: füüsiline ebatäiuslikkus seletab mõndki edaspidises Gleseri elus. Nagu selgus lahkamisel, olid Gleseril mitmed siseorganid (süda, neerud j. n. e.) nii väikesed nagu 10-a. lapsel. Füüsilisest ebatäiuslikkusest on sõltuv ka, et tal tuli loobuda emarõõmudest.

Kuid see füüsiline kidurus ei eksitanud Gleserit ta vaimses arenemises. Vastupidi, Gleser oli rõõmsameelne ja elav, isegi ülemeelik laps, kelles õieti oli vähe tavalist tütarlast. Hildakese eelostatud mänguseltsilised olid poisid. Ehtsa „poiss-tüdrukuna“ ei olnud talle ükski aiaplank küllalt kõrge, ükski kraav küllalt sügav! Arusaadav, et sellases seltskonnas tekkinud konflikte ei lahendatud diplomaatlikul teel, vaid palju ürgelisemal, kus võidutuhinas ei pandud pahaks uhkustamist võõra juuksetuustiga, missugune võitluses oli sattunud pihku ning sinna ka jäänud...

Gleseri varajasest vaimsest arengust annab tunnistust, et ta vaevalt 5-aastasena õppis kodus lugema ja kirjutama. Umbes samal ajal müüsid Gleseri vanemad oma senise elamu linna serval ja asu-

sid elama siselinna. Siin sai Gleser ka oma esimese äratuse teatri vastu. Viljandi Saksa Käsitöölise Seltsis andis üks Saksa rändtrupp võõrusetendust. Lavale vajati üht väikest last, ning selleks osutuski väike Hildake. Muidugi, ei mõistnud laps ettekandest midagi, kuna see oli võõrkeelne, kuid ebatavaliselt riietatud daamid ja härrad, kes liikusid ja kõnelesid ebatavaliselt ning koos dekoratsiooniga moodustasid fantastilise, seni nägematu maailma — mõjusid kindlasti.

1900. a. saadetakse Gleser M. K a m p m a n i algkooli, kuhu ta jääb vaid üheks aastaks. Järgmisel (1901. a.) sügisel pannakse ta Viljandi õigeusu kirikukooli, kuhu ta jääb kuni selle lõpetamiseni, s. o. 1907. a. See oli vene kool, vene õppekeelega, ning väikesel tuli pingutada, et pidada sammu muulastega. Kuid hoolimata raskustest, saab ta varsti õpetajate ja üldse kogu kooli lemmikuks ja uhkuseks. Musikaalne kõrv ja hea lauluhääl viivad ta koolikoori ning ta ettekande võime teeb ta hinnatavaks deklamatsioonis: varsti ei möödu ainustki koolipidu, kus ta ei kannu ette luuletusi. Siit koolist on kindlasti pärit ka Gleseri vene kultuuri ja kunsti hindamine, mis on seoses ta vene keele hea valitsemisega. Olgugi, et ta hiljem iseõppimise teel oli ka saksa keeles kodus, — teadmine, mis talle võimaldas heade ja rikkalike töölete olemasolu kaudu tutvuda paljude rahvaste kultuuriga, — siiski jäid ta hingele lähedasiks ikkagi slaavi iseloom ja hing, vene kunsti saavutused.

Ka vene õigeusu kirikuteenistuse müstika haaras teda. Hiljem, hingelis-tasakaalutuil hetkeil külastas ta Tallinna nunnakloostri kirikut, nähtavasti leides mingit vastumürki kloostri teenistuste askeedilisis pikkusis. Ei eksi vist, kui seome seda lapseaastate mälestustega.

Lõpetanud vene algkooli, astub Gleser 1907. a. Viljandi 6-klas-silisse tütarlaste kooli. Uues õppeasutuses valitseb aga saksa keel ja meel. Kuid ses koolis sai Gleser viibida vaid lühemat aega, sest 1908. a. kolib kogu perekond Tallinna, kus isa loodab leida lähedamaid teenistusvõimalusi, arvestades seal puhkenud ehituspalavikku, missugune läks üha tõusuga kuni maailmasõjani. Kuid siin, võõras kohas, jäi perekonnapea tükiks ajaks sootuks tööta. Lõpuks leiab ta siiski teenistuse ja paneb tütre käsitöökooli: õppima leibaandvat tööd!

Sellega oleks Gleseri „ametlik haridusetsensum“ piiratud algkooliga, nagu see on tavaline meie näitlejaskonna vanemas generatsioonis. Kui Gleser siiski hiljem jättis hästi haritud inimese

mulje, siis võlgnes ta seda vaid iseenesele, iseharimisele, eeskätt innukale lugemisele.

Ühel ajal õppimisega käsitöökoolis harrastab Gleser maalimist, õppides seda erateel, ning näidates sel alal tähelepanavat annet. See harrastus kutsub esile konflikti isaga, kes instinktipäraselt kardab kunsti võlu tütrele.

Kuidas tekkis Gleseris huvi teatri vastu?

1910. a. oli „Estonia“ teatri repertuaaris *Leo Tolstoi* „Pimeduse võimus“. Üht sellast etendust elas kaasa Gleser, esimest kord nähes tõelist teatrit ja selle mõju oli kustutamatu. Siit alates vaatab Gleser igat etendust, mis andis „Estonia“. Huvi teatri vastu on ärganud ning selle rahuldamiseks katsetab ta ühe aasta (1910.—1911. a.) asjaarmastajana Tallinna Käsitöölise Abiandmise Seltsis.

On 1911. a. Gleser on 18-aastane neiu. Ta ei taha olla koormaks vanemaile ja hakkab enda eest hoolitsema ise. Siirdub Rakverre, moearri. Aga lähmata „äraelamine“ väikeses provintsilinnas ei rahulda teda ja nii leiame Gleseri peagi Peterburis. Saab koha ühte perekonda koduõpetajaks. Reisib hiljem selle perekonnaga Soome, kuni maailmasõja puhkemine annab tõuke siirdumiseks kodumaale. 1914. a. lõpul näemegi Gleserit jälle Rakveres endiselt tegutsemas moearris. Ühtlasi võtab ta osa Rakvere Haridusseltsi näitekunstilisest tegevusest. Seal võimaldatakse ühel sama seltsi asjaarmastajal debüteerida „Estonias“. See paneb mõtlema: kui õige katsumuks ka? Võttes südame rindu, kirjutab Gleser Tallinna *Hilma Rantasele*. Viimane soovib tal tulla Tallinna. Ja Gleser teebki oma otsustava sammu: lööb käega kohale ja tuleb Tallinna, kus isa vastuseismiste ja ema julgustuste saatel hakkab õppima *Rantase* juures. Siin tabab aga perekonda raske hoop: isa sureb (20. 1. 1915). Üks vendadest on sõjas, teine saksa sõjavangis. *Maajaomanik* ähvardab tõsta leskunud perekonna tänavale. See on aineliselt ääretu raske aeg. Kuid mõned head inimesed ning enda visa püüd ja hool aitavad ka sellest üle, mitte jättes isegi enesetäiendamist. Kõrvuti õppimisega *H. Rantase* juures õpib Gleser ka veel laulu (*L. Hellat-Lemba* juures *).

* Väärrib mainimist Gleseri huvi muusika, eriti moodsa, vastu, kus juures ta armsamaiks heliloojaiks olid: Grieg, Debussy, Skrjabin ja Stravinski.

Kuna pr. Rantane võimaldas proovide jälgimist „Estonias“, mida Gleser võimalust mööda kasutas, siis pole ime, et talle 1916. a. kevadel antakse esineda (H. Ibseni „Nooras“), olgugi, et väga tagasihoidlikus osas: teenijatüdruk Helmersenite juures. Seda etendust (19. 4. 1916. a.) tuleb lugeda Gleseri esimeseks debüüdiks „Estonias“ (kavas esmakordselt mainitud).

Järgmiseks hooajaks ei uuenda „Estonia“ pr. Rantasega lepingut ja viimane sõidab Soome. Nii lõpeb Gleseri õppimine, mis on kestnud pool aastat, ning see on kõik, mis Gleser „ametlikult“ on saanud oma kutsealal. Gleser on siis, nagu enamik meie vana- maid lavajõude, autodidakt.

1916.—1917. a. hooajaks võetakse „Estoniasse“ uusi koori- liikmeid. Ka Gleser tahaks kandideerida. Lugupidamisest oma õpetajanna vastu, ei taha ta seda sammu teha ilma nõu küsi- mata ning kirjutab pr. Rantasele. Vastus viibib, vahepeal on aga jõudnud eksamipäev. Eksamineerisid: koorijuht August Top- man (praegu Tallinna Konservatooriumi professor) ja teatri asja- ajaja August Einer. Lauluga pääseb Gleser teatrisse. Hilma Rantaselt tuleb viimaks vastus: katsuda õnne „Vanemuises“, kus noorele talendile on soodsamad arenemisvõimalused; kuid, nagu üteldud, on hilja: 1. augustist 1916. a. on Gleser palgatud „Estonia“ teatrisse „täieõigusliku kooriliikmena“, näitleja kohustus- tega... Saades nüüd väikese, kuid kindla palga, hakkasid lahenema majanduslikud mured ja Gleser võis anduda täie innuga oma lem- mikkutsele.

Hakkab rohkearvuline, pingutav, kuid tähelepanematu töö — teatrikooris. Vahetevahel vilksatab Gleseri nimi ka kavadel: nii Bataille'i — „Pulma marsis“ (osa: d'Andely), Okonkovsky — „Kosjaturus“ (Elly — haigestunud Erika Tetzky asemel), H. Jbse'ni — „Naises merelt“ (K. Jungholz'i tuluõhtul, 23. 3. 1917). Viimases saab ta ka oma esimese arvustuse. K. Mennin(g) kirju- tab: „prl. Gleser veel täiesti diletantline, katsus aga juba üht ja teist halba eeskuju järele teha. Hoitagu noort jõudu“... , kuna aga J. L(uiga) arvab: „H. Gleser astus vist esimest korda üles; kokku- mäng ei kannatanud selle all sugugi ja prl. Gleserist võime tulevi- kus veel temperamentliku näitleja saada“...

Gleser mängib palju, küll sõnalavastusis, küll operettides. Nii hooajal 1917.—1918: 11 osa (86 esinemist), 1918—1919: 18 osa (143 esinemist), pluss esinemine kooris, kui osa ei ole: kuid see, mida ta mängib, on enamikus sisult vähenõudlik ja kõrvaline, sekundeeriv. Kuid sel rohkearvulisel esinemisel on ka oma hea külge. Gleser saavutab kiiresti lavalise vilumuse, asja, mida võib omandada vaid praktilisel teel.

Mainitud ajajärgust võiks tõsta välja vaid paar osa, mis rahuldavad: *Essie — Shaw* „Kuradi õpipoisist“ (1918—1919) ning *Puck — Shakespeare'i* „Suveöö unenäost“ (1919—1920). Vastavalt sellele, mainitakse teda ka arvustuses harva, nii muuseas. Kuid veel enne, kui arvustus oli võtnud seisukoha, oli Gleser võitnud juba mõne „Estonia“ juhtiva tegelase poolehoiu: nii *Jaana Linna* mäe, kes võttis Gleseri oma erilise kaitse alla. Väärrib märkimist ka *Harald Wellneri* osa (dramaturg „Estonias“ 1914—1915. a. ja 1916.—1917. a.). Tema õhutusel ja vahetalitusel hakkab nüüd Gleser erilise innuga lugema, tehes seda valikuliselt, mitte enam kõikeahmitsevalt, nagu varem.

Iseloomustav on lõbus vahejuhtum *K. Jung Holziga*, millest Gleser armastas jutustada. Oli kord „Orfeus allilmas“ proov. Kuna see läks loiult, siis oli *Jung Holz* tujust ära, ja lükkas kaunis järsult tagasi Gleseri jõuluks maalesõidu lubasaamise palve. Pahuralt jäi Gleser lavale. Seal aga jõudis koht, kus kogu lavakond galopi saatel läheb allilma. Gleser sai *Offenbachi* sädelevast muusikast nii haaratud, et unustades ümbruse ja halva tuju, hakkas galopi rütmis kirglikult kekslema rongkäigu sabas omette. Kuid *Jung Holzi* kõikenägevast silmast ei pääsnud seegi ning ta käratas tegelaskonnale: „Kas nii sõidetakse põrgu?! Vaadake ometi prl. Gleserit: nii läheb sõit allilma!“ Ja kohapealt kohe, teises toonis, Gleserile: „te tahtsite sõita maale, olge lahked, minge aga peale“...

On kuidagi sümboolne, et Gleseri lavaletulek on seoses 1917.—1919. a. suure vabadusliikumisega. Kuid, kui vaatleme seda liikumist ühenduses „Estonia“ teaatriga, siis leiame üllatuseks, et see kuidagi ei peegeldunud selle teatri tegevuses. Kui oletada, et äkki kaoksid kõik andmed, mis iseloomustavad seda ajajärku ja jääks

järele vaid „Estonia“ repertuaar, siis selle järgi ei saaks küll luua ettekujutust tollest ägedalt voogavast ajast.

Varsti Gleser hakkas läbi lööma ka publiku juures, eriti deklamatsioonis, peamiselt edumeelsema noorsoo juures, muutudes peagi selle lemmikuks. Noorsugu tundis vaistuliselt Gleseris oma mõtteosalist, hingesugulast. 10. novembril 1918. a. esineb Gleser esmakordselt avalikult deklamatsiooniga „Estonia“ kontsertsaalis, pannes sellega aluse oma sellekohaseile esinemistele. Lagematu on Gleseri ülesastumiste arv — deklamaatorina. Agaralt võttis ta osa igasuguseist kirjandusõhtuist, mida korraldasid „Loodus“, Kirjanikkude Liit, noorsoo ühingud, Vangide Hoolitsemise Selts j. t. Kuid sõna tõsisel mõttel ülemaalise populaarsuse saavutas ta oma esinemistega „Raadio-Ringhäälingus“ (1929. a. peale), saades kuulajaskonna sooja poolehoidu osaliseks.

Aganagu on võimatu varjata naasklit kotis, nii hakkab Gleser võitma tähelepanu ka arvustajate silmis. Nii kirjutab (1920. a.) H. R(audsepp) humoorikal viisil: „Leides programmilt Lauteri, Willmeri, Tondu, ja Gleseri nimesid, hakkad aimama, et siin on tegu mingi „vandeseltsiga“, kes viimasel ajal on oskanud endid poetada tavalikust šabloonist erinevaise näidendeisse“. (Vaba Maa, 5. 3. 1920).

Kuid erilist huvi ja hoolt noore talendi vastu teatris ei tunta. Selle arenemine on jäetud saatuse hooleks, põhimõtte järgi: kui ei upu, küll siis ujub kaldale. Oli vaja ergutust välispoolt, et leida Gleseri talendi õige suuna, õige ulatuse.

1920. a. kogunes grupp asjaarmastajaid — noorureid, eesotsas Aggio Bachmaniga, kes moodustas n. n. „Hommikteatri“.*) Esimene esinemine oli A. Brustsi „Igavese inimesega“, mis leidis tunnustust edumeelse teatripubliku juures. Saades sellest ergutust, kavatseti järgmisena lavastada E. Tollerit „Massinimest“. See kavatus läks täide ainult seetõttu, et Bachmanil tuli õnnelik mõte kutsuda peaosa „Naise“ täitjaks H. Gleserit. Gleser andis kuju, millesse pani

*) Aggio (August) Bachmann, sünd. 29. 3. 1897. a., Järvakandis, surn. 19. 6. 1923. a., Tartus. Silmapaistvate annetega näitejuht ja teatriteoreetik, kellelt oodati palju noorele Eesti lavale. Bachmani ja Gleseri vahel tekkis varsti vaimusuguluse tõttu sügav sõprus, mis kestis Bachmani surmani.

kogu oma seni tuha all hõõgunud sisemise tule, kogu oma ekstaatilise vaimustuse. See oli omapärane, varem nägematu. Gleser võitis püsiva tunnustuse, mis leidis parima vastukaja *Marie Underi* kirjutuses „Tarapitas“ (1922. a. nr. 5. v. 148—151). Peenemaitseline arvustaja ütleb siin: „Hommikteaater on tagasihoidlik ja ei nimeta oma tegelaste nimi, kuid vist kõik tundsid ära pääteglasen, Naisen, prl. Gleseri, olgugi, et „Estonia“ miskipärast talle nii vähe võimalust annab kandvamalt esineda. Selle näitlejanna elementaarne loomisjõud on kohane hommikteatri stiilile ja andis Naise osale vajalise kire ja hoo, mis oli vaba kõigest šabloonilikkusest, „taidelikkusest“...“

Näeme, kui ruttu suutis näitlejanna vabaneda noortele omasest teiste jäljendamisest ja kui ruttu enda „mina“ maksma panna, omapärast, ainulaadset andi ilmutada, nii pea kui leiti talendile vastav töö.*)

1922.—1923. a. on Gleseri elus pöördelise tähtsusega. Siin on õhinat, vaimustust, julgust, lootust, tuleviku plaane, uhkeid unistusi. . .

Suureks elamuseks kujunes ka huvi- ja õppereis 1922. a. suvel Lääne-Euroopasse, saadud välisstipendiumi abil, mille ta tegi koos *Hugo Lauriga*. Reis kestis umbes 40 päeva ja viis Tallinnast laevateel Stettiini kaudu Berliini, kus oldi 15 päeva ja nähti 13 etendust (muuseas vapustavaid *Tolleri* „Masinahävitajaid“) ja külastati vaatamisväärseid kohti ja asutusi (nii rokokoolist Potsdami *Hanno Kompuse* juhatusel, muuseume j. n. e.). Berliinile järgnesid München, Salzburg, Viin, Dresden (viimases õnnestus näha Burgteatri võõrusetendusi) ja jälle Berliin, kus veel veedeti nädalapäevad ja nähti veel 6 etendust. Kasutades haruldast võimalust, võttis Gleser siin mõned lavatehnika tunnid *Olga Gsovskaja* juures. Viimase talenti hindas Gleser väga kõrgelt. Võõrad maad, loodus, elu ja kunst mõjusid sügavalt.

Ei puudunud reisil ka oma koomika. Päivitunud, tolmused, „eksootiliste“ nägudega matkajad oma tundmatu keelega (näitlejad ei oska ju vaikselt!) äratasid kõikjal uudishimu. Sagedamini peeti neid miskipärast hispaanlasteks! Kord, Münchenis, pöördunud keegi „teadusehimuline“ ümardaja lokaalis nende pärimisega: mis rahvusest nad on? Enne kui *Laur* jõudnud avada suu, sähvatanud Gleser lõõgivalmilt vahele: „hotentotid“, mille peale küsija avasui ja pärsilmi mitmele sammule taganenud. . .

*) On tüübiline meie oludele, et samal ajal, kui Gleser Hommikteatris töötas „Naise“ kallal, tuli tal „Estonias“ paralleelselt proovidel tegeleda „Mängupõrgus“ *Amalie Vaseliini* osaga!



A. Kitzberg: *Enne kukke ja koitu*
(Maie)



*R. Planquette: Korneville kellad
(Gertrude)*

Sügisel andis Tallinnas Moskva Kunstiteatri Esimene Studio võõrusetendusi, Mihail Čehhoviga eesotsas. Mängiti Strindberg'i „Erik XIV-t“, Heyermansi „Lootust õnnistusele“, Dickens'i „Kilk koldel“ ja Bergeri „Uputust“. Ainult need, kes ise on elanud kaasa neid „kunstipühi“, võivad mõista seda naudingut. Aga ka „Estonia“ 1922.—1923. a. hooaeg tiivustas: repertuaaris oli asju nagu L. Fulda „Eesli vari“ (Glauke), L. Andrejev'i „Too, kes saab kõrvahoope“ (Siniida) ning Sofokles-Hofmannsthal'i — „Elektra“ (nimiosa)!

Huvitav on märkida arvustusi viimase tippsaavutuse puhul. H. R(audsepp) kirjutab muu seas: „Elektrat pean ma üheks raskeimaks „päkkliks“, mis näitlejale üldse anda võib... Ta annab võimalusi, mis kuidagi ei saa toetada kas välistele efektidele või lüürilisele ilukõnele, vaid ainult ausale ja reaalsele inimkujutamisele, näitlemisele Shakespear'i suurte tragöödiate mõttes. Ja siin jõudis Gleser õige kaugele — võimatu võimalikuks tegemises — oli suur huvi ja põnevus jälgida ta jõulist ja plastilist mängu, seda suurt traagilist heitlust süngel ja ebaharilikul temperamendilõõmal, millele näitleja ikka jälle uusi üleminekuid ja väljendus-vahendeid leidis. Selle raske ja suure osa läbiviimine, mis ühte vaatusse koondatult puhkust ja hinge tagasitõmbamise võimalust ei luba, on otse heroiline saavutus, ning peab konstateerima, et sellest suurest tekstist ühtegi fraasi kõrvu ei kostnud, mis oleks olnud õõnes, retsiteeritud, mida poleks kannud kehaline, hingeline kujundamismäng“. (Vaba Maa, 27. 4. 1923.). Ja A. A(dson): „Elektra, Gleseri kehas-tusel oli peahuvi kandja. Ilma temata ei oleks võinud „Estonia“ üldse „Elektrat“ ette kandagi. Tema haruldaselt jõuline hää, selle paendlik ja varjundirohke käsitamine, kehamäng kõiges soovitavas ulatuses ja mitmekesiduses, mäng ka seal, kus tal pikalt tuleb wait olla ja teist pealt kuulata, see kõik lõi kuju, millist tänavune hooaeg „Estonias“ veel näinud ei ole. Gleseriga omab Eesti lava ühe suurema jõu. Ühe vähestest. „Elektras“ on haruldane juhus teda näha tema võimises. Neid juhuseid peaks olema rohkem kui seni.“ (Päevaleht, 24. 4. 1923).*

„Elektra“ kanti ette 4 korda, sest et ta oli viimane hooaja lavastus ja draamatrupp läks ringreisile. Kuid millegipärast ei kantud teda järgmise hooaja alul enam ette, olgugi, et külastajate arv kevadel sugugi vähem ei olnud kui nii mõnelgi teisel näidendil, ja säärane viis oli teatris üldse tarvitusel, varem kui ka hiljem.

12. mail 1923. a. abiellus Gleser Nikolai Feldtiga. See sündis talle omase tagasihoidlikkusega, nii et isegi lähemad kaaslased ei tea mõnd aega ta elumuutusest.

Seda päikesepaistelise elukevadet tumestab vaid teade Aggio Bachmani surmast (19. juunil 1923).

Sügisel, uue teatrihooaja alates (1923—1924), katsetab Gleser „Hommikteatris“ oma esiklavastusega, valides selleks V. Brjussov'i „Maa“. Siin väljendab ta selgesti ka oma näitejuhi võimeid, mispärast ta kätte usaldatakse veidi hiljem K. Čapek'i „R. U. R.“ lavastamine „Estonia“ laval (1924—1925).

On kohane peatuda pisut Gleseri poolehoiul kunstisuunale, mis on tuntud *ekspressionismina*. See on uus nimetus igivanale nähtusele. Juba antiikaegadel eraldati kaht suunda: *realistlikku*, kus püüe oli suunatud elu loomulikule jäljendusele, ning *fantastilist*, kus meelega ignoreeriti loomulikku jäljendamist, mis tundus enesepiiramisena. Esimene apelleeris meeltele; teine — alameeltele, meelendele, baseerudes *sisemisele* nägemisele, *sisemisele* kuulmisele. Esimene leidis rõõmu tehniliste raskuste võitmisel; teine ei hoolinud tehnikast, lugedes teda endastmõistetavaks, saatajaks, kõrvalteguriks. Et antiikne inimene neid kaht suunda selgesti eraldas, näeme sest, et ta mõlemaid nimetas eriti: esimene on *mimesis*, teine — *phantasia*; või moodsas keeles: *impressionism* ja *ekspressionism*. Kokkuvõttes: *ekspressionismiks* nimetaksime säärast kunstisuunda, mis välisele vaid niipalju pühendab tähelepanu kui seda on hädasti tarvis seesmise väljendamiseks. Välised abinõud peaksid siis eo ipso olema napid, täpsed, ühe sõnaga — valitud.

On aga ühtlasi selge, et tõelisuses ei leidu sellast puhtast jaotust; *Praxiteles* oli — tarvitades moodsat terminoloogiat — *ekspressionist*, ta teenis fantaasiat, aga ta võis, kui tahtis, olla ka *ultra-realistlik*; *Murillo* põgenes oma ideaalsete madonnade juurest uulitsapoiste seltsi j. n. e. Sellaseid paralleele võib jätkata lõpmatuseni; võib väita, et igas silmapaistvas vaimutegelases on niisugust kahepalgelisust, vastandlikkust. Ka Gleseris oli seda. Tuletagem meeles tema realistlike kujude galleriid ühelt poolt (Vally „Demobiliseeritud perekonnaisas“, *Symphorosa* „Luiges“, *Tweeny*

„Crichtonis“, Peachum „Kolmekrossi ooperis“, „Magdaleena“, „Abielud sõlmitakse taevas“, Nicopensus „Lauluisa ja Kirjaneitsis“, Voogas „Torm veeklaasis“ (j. n. e.) ja sealsamas kõrvuti niisuguseid ekspressionistlik-fantastilisi kujusid nagu: „Naine“ „Massinimeses“, Siniida „Too’s“, Elektra, Margret „Masinahävitajates“, Inra „Hanumani tütres“, Ariel „Tormis“, Puck „Suveöö unenäos“; või jälle sümbolistliku värvinguga, nagu: Midget „Manalasõidus“, Aase „Peer Gyndis“, Tiina „Libahundis“... Asjatundmatugi pidi tunnistama, et nende osade tõlgitsemises oli midagi sellast, mis on välispool harjunud vormide piire.

Vastavalt meie aja vaimule, milline nii ülistab tehniliste saavutuste edu, leidsid laiemas publikus tunnustust Gleseri realistlikud kujud. Ta ise aga ei armastanud kui neid kiideti; inimesena, kes tundis ja mõtles võrdselt antiiksele inimesele, leidis ta, et see pole „see õige“. Gleseri tegevuse optimum langes ühte ekspressionismi paisumisega meil, milline ei olnud enamikule mingi südameasi, vaid rohkem laenatud mood. Gleserile aga ei olnud nägemuslik, visiooniline ekspressionism mööduvaks moelaineiks, vaid credoks, religiooniks. Ekspressionismis peitusid talle võimalused põgeneda lämmatava tõelisuse eest.

Gleser ei olnud näitlejanna, kes ilmunisega võib publikut, kel palja lavaletulekuga on avatud krediit; ei, Gleseril tuli võita publikut. Ja ta suur talent sundis unustama mõnikord ebasoodsa välise mulje, mis oli sõltuv ta — alul juba mainitust — füüsilisest ebatäiuslikkusest. Kuid sellest hoolimata, on otse hämmastav ka ta väline transformeerumisvõime.

Kõike seda arvestades, on selge, et varem või hiljem oli paratamatuks järelduseks — hingeline kriis, missugune ei jäänud ka tulemata. Pääs oluks mõeldav teatri „ümberrahustamise“, reformeerimise kaudu, Gleseri „oma“ teatri kujul. Kuna aga meie oludes polnud midagi selleaolist loota, siis tuligi see, mis tulema pidi...

Umbes 1924.—1925. a. peale hakkabki siis langus; esiteks vaikselt, hiljem kiiresti. Mitte, et närbuks talent; ei, see kasvab, süveneb ja küpseb, trotsiks kõigele, millest annavad tunnistuse rida huvitavaid lavakujusid ja lavastusi (L. Haarla „Hanumani tütar“,

1925—1926, F. Grillparzeri „Medea“ 1929—1930; Fr. Langeri „Agul“, 1931—1932). 1925—1926. a. teeb ta huvi- ja õppereisi Nõukogude Venesse, Moskvasse ja Leningradi — kust ta tuleb tagasi rikastatuna huvitavaist ideedest ja muljeist. Kuid neid pole kellelegi vaja...

Sellesse ajajärku kuulub ka erilise huvi tõus idamaise kultuuri ja kunsti vastu, missugune paistab meile nii irrealne, nii ekspressionistlik.

1924. a. peale tegutseb Gleser Draamastudio teatrikoolis lavapraktika õpetajana. Ka sellesse närvesöövasse töösse paneb ta hinge. Ei hooli sest, et demonstreerimine, allakriipsutamine õpetamise juures mõjutab eitavalt ta oma loovat isikut. Toob ka selle ohvri. Pettub sageli, leides leigust oma vaimustusele, steriilset pinda õpetustele ja manitsustele.

Kui 1926. a. kutsutakse ellu „Töölisteraater“, kelle repertuaar käsitleb enam ühiskondlikke probleeme, asub Gleser innuga seal tööle, peamiselt lavastamisele, andes palju huvitavat.*)

Gleseri viimaste aastate õnnestunuist osadest tuleks eriti mainida Aaset „Peer Gyndis“ (1927—1928) ja Laurat „Pisuhännas“ (1927—1928 ja 1931—1932). Viimase osa puhul arvab Bernhard Linde et P. Pinna, H. Lauri ja H. Gleseri tertsett peaks jäädvustatama helifilmis tulevastele põlvedele ja et „Gleser on näitlejanna, kes on järjekindlalt sammunud tõusuteed, kuid see tõus on olnud „Estonia“ laval samuti varju jääma kippuv, nagu oleme seda näinud ka H. Lauri puhul“ ... (Kaja, 5. 11. 1931.)

Kuid hoolimata kõigest, tundub tähelepanelikule vaatlejale, et kõige ta palavikulise töö juures puudub õige tuju; tööst haaratakse kinni nagu mingist abiventüülist. Viimased viis-kuus eluaastat ongi tõeliselt meeletu enesepillamine, eneseunustamispuue, puue põgeneda kibestavast tõelisusest. Gleser teeb tööd nagu ori, unustades

*) H. Gleseri poolt on lavastatud „Töölisteraatri“: Martineti „Õõ“, A. Antsoni „Kolgata“ (1926—1927); A. Kitzbergi „Tuulte pöörises“ (koostöös Fr. Põldroosiga, 1927—1928); E. Tollerit „Hõissa, elame“ (1928—1929); Voltaire „Metsmees“, L. Francki „Sõda, nälga, naine“, Fr. Langeri „Kaamel läheb läbi nõelasilma“ (1930—1931); H. Leiviki „Käitis“, H. Essigi „Õnnelehm“ ja M. Gorki „Põhjas“ (1931—1932).



*Shakespeare: Suveöö unenägu
(Puck)*



*Schönthal: Sabiini naiste röövimine
(Marianne)*

peagu oma eraelu, ja siiski igatseb tööd, teissugust tööd, suurt, õilsat, kuhu võiks ülejäägitult mahutada oma kunstimeele. Ta on nüüdki vahest ülemeelik-rõõmus, kuid lähemad märkavad, et ses rõõmus on palju kunstlikku. Teesile — „elada ja teisi elada lasta,“ vastab ta kibeda antiteesiga — „loobuda, ja teisi elada lasta“...

Isegi 1930. a. reis Hamburgi internatsionaalsele teatrikongressile ja sealt tagasisõit Ibsen'i, Hamsun'i ja Grieg'i kodumaa kaudu ei anna enam õiget rõõmu, vaid suurendab raskemeelsust. Gleseril näikse olevat sageli tunne, nagu inimesel suurlinna suures majas, kus naabrid ei tunne teineteist. Suure maja üksildus. Pea ainsaks lohutajaks on ema, kes lihtsameelse emarmastusega püüab, kuidas oskab, ümbritseda oma lemmiklapse hinge.

Meelelahutuseks (peale raamatu) osutub talle viimaseit aastail kino. Teda haarab heade näitlejate ehtne mäng, huvitavad ebatavalised lavastused, lavastusprobleemid. Ka seda võtab ta kui enesetäiendamise võimalust. Viimane tung käib läbi punase joonena kogu Gleseri elust ja tegevusest: ikka midagi juure õppida, ikka edasi püüda; parema, täiuslikuma poole, iialgi mitte rahuldudes saavutatust. See rahunus, see igatsus, see „igavene põlemine“ on, mis Gleserit meist kõigist eraldas, mis teda tegi ainulaadseks inimeseks. Nii oma kunstis kui ka elus. Kõik võlts, läbitundmatu oli talle orgaaniliselt vastik, nagu härrasmehele kantud särk. Ega's asjata ei nimetatud teda meie teatri „südametunnistuseks“. Nii-sugusena jääb ta püsima nende mälestuses, kes teda tundsid...

Näitlejaile on sageli ette heidetud nende selgrootust, ülemäärast painduvust, kindlate veenete puudumist. Noorest põlvest saadik päevast-päeva viibides teatritöö õhkkonnas, kus täna salatakse seda, mida eile peeti ülimalt tõeks ning kus homme kirglikult ümber lükatakse jumalaid, keda veel täna alles hardumuses kumardati, — sellane töö mõjutab inimesi nii, et enamikus ei võigi tekkida kindlaid veendumusi ja uske, näitleja muutub oma töö iseloomu tõttu — veenvalt edasi anda autorite veendumusi, kus juures tuleb end laadida üha vasturääkivaist tõdedest, — skeptikuks, kahtlejaks, kellele õieti midagi pole püha. Sellepoolest eraldub näitleja kui inimene harilikust kodanikust, kes elab ikkagi teatud kindlaksmääratud tõekspidemete põhjal, mis talle võimaldavad tarbekorral kindla seisukoha võtmise. Olles kord sattunud säärasesse eraldatud seisukorda, on näitlejad ka ise, — eriti aga vanem generatsioon — alla kriipsutanud seda erinevust, sageli edvistades kodanikutunnete puu-

dumisega. Gleser ei olnud sellane. Ta ei leppinud vaid sellega, et omas tuntud näitleja nime, vaid ta tahtis olla ka täisväärtuslik inimene, kes suudab mõelda ja tegutseda välispool kitsaid kutsehuve. Elu ei seisa ju paigal; igaveses loomistungis loob ta ikka uusi vorme ja avaldusi; neid jälgida ja neist jõudu mööda osa võtta — oli ikka lahkunu püüd. Vastavalt ajale, tahtis ta olla näitleja vaid laval, olles välispool teatrit ka kodanik, seltskonnategelane, täisväärtuslik inimene. Seepärast on arusaadav, et meie aja karjuvad nähtused, nagu ülemaailmne aineiline viletsus ja häda, tööpuudus ja nendega seltsivad nürimeelsus ühelt poolt ja katmata egoism teisalt, ei võinud jätta avaldamata oma mõju ka Gleserile. Viimasel eluaastal seltsis sellele vaimsele depressioonile veel puhtfüüsiline — surmahaigus (sarkoom).

1932. a. kevadel sõitis ta haigena ringreisile, kollegiaalsusest oma trupikaaslaste vastu. See oli piinarikas reis. Sellele järgnes sama piinarikas suvi, täis teadmatust ja halbu aimdusi. Viimase kuu elas ta veel vaid narkootikate abil.

Ta ei saanud iial teada oma seisukorra lootusetusest. Ta lootis ikka. Paar päeva enne teekonna lõppu kõneles ta veel sõpradega töökavatsusist; tundis rahutust, et ta haiguse pärast tekib raskusi teatritöös. Ja siis saabus lõpp.

25. augustil, kell 8.25 sules ta oma ustavad silmad igavesele unele.

Hilda Gleser lavakunstilise kasvatajana

Kunstnikuks peab sündima, s. t. igal kunstnikul peab olema oma ala kohane „anne“. Kuid „andest“ üksi ei piisa kunstiliseks loominguks, eriti seni saavutatud loomingu taseme ületamiseks. Nii kui iga inimesiksuse kui „elukunstniku“ kujunemise eelduseks on päritud „anded“ ja hea kasvatus, nii ka kunsti alal loov isik vajab head kasvatust — päritud võimete või „annete“ õiget tegevusse kohandamist, seni saavutatud tehniliste kogemuste omandamist ja ideeliste veendumuste ning eluväärtuste ja tahtesuundade kujundamist.

Tõsi, iga inimene, seega ka kunstnik, võib ise kasvada, — mis tähendab kujunemist juhuslike kasvatusmõjude tõukel, võib otsida ja eksida, kuni jõuab avarale elu- ja loominguetele. Kuid see on elujõu raiskamise tee ja tihti see ei viigi sihile. Vaid tuleb pooldada süstemaatilist kasvatust, ettevalmistust eluks ja kunstiliseks loominguks: see annab kätte vajalised kogemused vähima jõukuluga ja harjutab inimest järjekindlalt töötama. Me teame aga, et ilma püsiva töötamiseta ei saavutata tõelist edu — ei elus ega kunstilises loominguks.

Mis maksab elu ja kunsti kohta üldse, maksab eriti näitekunsti kohta, seda enam, et siin on tegemist kunstiks muudetud eluga. Näitleja peab suutma ja oskama tõsist elu kunstiliselt kujutada. Esimene oleneb „andest“, teine aga kasvatuses, olgu siis kasvatajaks elu ise või teostagu seda lavakunstnik-kasvataja.

Sellasega tegutses oma lühikeses elus edukalt ka Hilda Gleser. Pilku heites H. Gleseri kasvatuslikule tegevusele näeme, et ta pidas tähtsaks just süstemaatilist lavakunstilist kasva-

ta mist. Nimelt seepärast, et näitleja kunstilise loomingu peavahend — tema enese isik — nõuab kasutamiskõlvuliseks muutmiseks palju tööd, püsivalt süstemaatilist tööd.

Tavalises elus inimene tunnetab, mõtleb, tunneb, tahab ja tegutseb ikka nii, kuidas ta seda on tegema harjunud ja kuidas eluvajadus seda nõuab. Seejuures iga inimene esineb meile enam-vähem kindlakujulise ja ilmelise isiksusena, — oma kehaehituse, iseloomu ja toimelaadi kohaselt. Iga sellane isiksus on oma esinemismoes ikka enam-vähem stabiilne, oma kuju alalhoidev, vähemalt seda püüdev. Näitleja aga peab suutma ja oskama esineda igas näideldavas „osas“ teisena, temale endale tihti võõrapärase isiksusena. See tähendab, näitleja peab suutma ja oskama üle saada oma isiksusest, oma keha- ja hingestruktuuri stabiilsuse tungist; ta peab suutma ja oskama iseennast — oma keha ja hinge — käsitleda toormaterjaalina, kujundamiskõlvulisena igasuguseks lavakujuks. Seda esiteks. Ja teiseks, näitleja peab suutma ja oskama enesest kui toormaterjaalist loovalt kujundada isiksusi, nende elu ja võitlust nii, kuidas nõuab seda antud korral näideldav „osa“. See tähendab, ta peab tunnetama inimelu kõigis tema mitmekesisis esinemisvormides ja tuges sellele kogemusele suutma näitekirjaniku loodud kirjanduslikule kujule anda eluliselt usutava lavalise kuju.

Seda ta suudab aga hästi teostada vaid siis, kui ta on avastanud ja täieliselt valitseb näitlemise oskust — oskuse tekitada vaatlejas loodava lavakuju tõepärasuse illusiooni. See on oluline. Ja see saavutatakse tihti väga väheste vahenditega ja võtetega, silmas pidades tunnetamisprotsessis vaatleja aktiivsust tajumuste tekkimisel, nii nagu me seda võime veenvalt panna tähele näiteks impressionistlike maalide vaatlemisel.

Sama teostub ka inimeste vastastikusel suhtumisel: teiste inimeste iseloomu, elamusi ja mõtteid järeldame meie nende inimpõlvede jooksul kujunenud ja sotsiaalselt pärandatud konventsionaalseist väljendusist — liikumisest, poosist, žestist, miimikast ja sõnast. Kuid seejuures meie ei püüa iialgi tajudes tabada elamuse väljenduste kompleksi kogu ulatuses, vaid meile piisab seks iga kord vaid mõnest iseloomustavast väljenduse sugemest. Kõik muu me lisame juure ise oma kujutluses. Ja seda teeb ka publik näitlejat vaadeldes. Kui see osavasti ja tabavalt oskab oma „osa“ iseloomu



*L. Andrejev: Too, kes saab kõrvahoope
(Sinida)*



*Sofokles-Hofmannsthal: Elektra
(nimiosa)*

ja silmapilgu elamusi iseloomustavalt osutada, on vajaline mõju saavutatud: vaatleja „näeb“ enese ees elulist isiksust.

Osutud oskusi ja osavust võib algaja näitleja teataval määral omandada elavaid isikuid ja teisi näitlejaid jäljendades. Kuid see on eelosutud jõudu raiskav tee ega võiks tulla tõsiselt arvestamisele.

Kuid ka näitleja süstemaatilist kasvatamist võib teostada kahel viisil: 1) kas anda õpilasele tarvilisi kasvatuslikke juhatusi ja õpetusi mõne „osa“ (katkendliku või tervikulise) läbitöötamisel ja improvisatsioonide harrastamisel, või jälle 2) alata konventsionaalsete väljendusugemete teoreetilise analüüsiga ja nende kätteharjutamisega, millele järgneb siis nende kasutamine esiti katkendlike ja hiljem tervikosade läbitöötamisel.

Sellasel nii-ütelda analüütilisel meetodil on nii mõnedki paremused, eriti kui on tegemist väheandelist ja vähearenenud õpilastega. Astmeline lavapraktiliste oskuste omandamine käsikäes teoreetiliste õpetuste ja keha inertsust võitvale pidevate kehatehniliste harjutustega (võimlemine, plastika, vehklemine, hääleseadmine jne.) kasvatab noores näitlejas süstemaatilise töötamise harjumusi ja arendab nendes oskust oma keha, elamusi ja elamuste väljendusvahendeid vabalt käsitleda, mis on näitlemiskunsti vältimata eelduseks.

Sellast analüütilist kasvatusmetoodi kasutas oma lavalises kasvatus töös ka *Hilda Gleser*. Kuid siiski oma isikupärasel viisil, nagu see ilmnes tema lavapraktilises õppetöös *E. Dr.-Studio teatrikoolis*, alates 1924. a. kuni oma varajase surmani.

Lavapraktiline õppetöö *H. Gleseri* juhatusel algas tunnete ja nende väljenduste käsitlemisoskuse omandamisega. Selles on eriti raskeks ülesandeks just esimene, kui tahetakse, et näitleja peab igas „osas“ esinema tõeliste tunnetega ja nende väljendustega, mitte aga väljenduste abil tunnete „näitlemisega“. Viimast luksust võivad endale lubada vaid üksikud suurtest kunstnikest; enamik aga, eriti keskpärane ja algaja näitleja, peab oskama eneses tarviduse järgi tekitada ja läbi elada tõelisi tundeelamusi. Sellane oskus on omandatav ja see saavutatakse harjutuse teel, tuges varem tõeliselt läbielatud tunnete meeletuletusele ja appi võttes väljenduste — liikumise, seisundi, žesti, miimika ja sõna — kaasmõju vastavate tunnete tekkimisel*), peamiselt aga siiski kujutluses enda asetamisel soovitava sse tunde kohasesse tõsielulisse olustikku. Esiotsa ei

*) *James-Lange* teooria kohaselt, mida iseloomustab paradoksne väide: mina nutan mitte seepärast, et olen kurb, vaid olen kurb seepärast, et nutan.

taha sellaseist katseist midagi välja tulla, pikema harjutuse järele aga saavutatakse siiski täieline enese tunnete käsitlemise võime — soovikohaselt kas tõelistest elutekitatud tundeist vabanemiseks või näitlemiseks (elus või laval) vajaliste tunnete esilekutsumiseks.

Sellase võime saavutamiseks H. Gleser pani algusest peale õpilased väljendama kõiki tundeid nii, kuidas keegi oskas. Andis ülesandena mõne „tunde“, ütleme näiteks „kurbuse“, kirjeldas vastava elulise situatsiooni, mida kujutelles õpilased pidid katsuma läbi elada kurbust ja seda „ehtsalt“ väljendama — esimestes harjutustes näoilmega, selle järele ka žesti ja poosiga ning lõpuks sõnaga. Ja ka sõna tundeväljendusena tarvitamise harjutused algasid ühe sõnaga, siis paariga ja viimaks terve lausega. Eriti rõhutati seda, kui palju elamusi võib väljendada vaid ühe, tihti sama sõnaga...

Tunnete mõõduoskuse omandamiseks kõik tunnete harjutused teostati kolmes astmes — vastavalt kujuteldava olukorra arenemisele. Näiteks „kurbuse“ harjutusel: ema saab teada, et ta poeg on varastanud — esimene aste; kohus mõistab poja vangki — teine aste; poeg viiakse vanglasse — kolmas aste, mis väljendub sõnaliselt valulise ohkega: „poeg“! Väljendustelt esimest astet pidi iseloomustama „lõdvendus“, teist „tõus“ ja kolmat „ekstaas“...

Sellased tunnete astmeharjutused sooritusid alguses seoses, kuid peagi õpilased pidid omandama võime läbi elada ka eraldi üksikuid tundeastmeid — ülesande kohaselt. See saavutati kollektiivsete harjutuste abil, kus üks õpilane jatkas teise „tunnete kontsentratsiooni“, nagu H. G. seda nimetas. Selleks kõik osavõtjad pidid klassiharjutustel alati vaikides jälgima ja sisemiselt kaasa elama harjutusülesannet täitvale õpilasele, et antud käsu peale olla valmis ja võimeline jatkama harjutust. Arusaadav, et sellane vaheldumisi koostöötamine on mõeldav seoses kooris harjutustega — ühtlase tunnete kontsentratsiooni tehnika omandamisega. Harjutusi teostati vaheldamisi üksikult ja rühmades — õpilane pidi kujunema suuteliseks töötama igas olukorras ja igal viisil.

Nagu eeltoodust selgub, H. Gleser, nõudes õpilasilt tunnete ja nende väljenduste ehtsust, lähtus igale inimesele omasest loomulikust ja ühtlasi ka üldjoonis ühesarnasest tundepeühholoogiast. Ettenäitamist ei olnud! Õpilased pidid ise, loomulikus koostöös üksteisega, leidma tarvilise elamuse ja sellele sobiva väljenduse. Seda muidugi kontrolliti ja hinnati ja saamatuse või raskuse korral aidati ka kaasa, eeskätt seletusega, juhatusel ja vast äärmisel juhul

„õiget“ võtet näidates. See aga polnud siduv, vaid näide, õpilase isetegevusele suuna andmine.

Samalaadsed olid harjutuste alul tunnete kontsentratsiooniks antud situatsioonikirjeldused: ka sel alal pidid õpilased ise olema leidlikud. „Antud“ tundele pidid nad leidma sobiva olustiku ja selle kohaselt tundeid väljendama. Et selle juures igakord mitte kõige paremat ei leitud, ei teinud viga, peaasi, kui suudeti sisendada tunnet ja seda väljendada.

Õpilaste algatusvõime süvendamiseks ja koostöö arendamiseks järgnesid üksiktunnete kooskäsitlemise harjutused n. n. v a b a d e i m p r o v i s a t s i o o n i d e näol rühmade viisi — 2–5 õpilast rühmas. Teemid improvisatsioonideks andis osalt H. G., osalt aga õpilased ise valisid need; kuid „teksti“ ja tegevuse pidid õpilased looma ise. Õpetaja vaid kontrollis sellaste loomingkatsete tulemusi ja vajaduse korral vaid arvustas ja korrigeeris seda. Ka siin asetseb pearõhk veel tunnete ehtsal läbielamisel ja veenval väljendusel.

Harjutustel püüti läbi töötada võimalikult „kõik“ praktiliselt tuntud tunded, tunnete teoreetilistesse eritluspeensustesse tungimata. Esijoones harjutati läbi kõik tähtsamad ja väljenduselt markantsemad „puhtad“ tunded, nagu kurbus, rõõm, põlgus, hirm, igatsus, häbi, viha jne. Kuid ühes nendega tulid käsitlemisele ka sellased kompleksed elamused, mida ei või otse tunneteks nimetada, kuid mis siiski on seotud tundeelamustega, nagu „ihnsus“, „julmus“, „salakavalus“.

Sellaste „tunnete“ näol on juba tegemist isikute iseloomujoonega, mis põhjustavad enam-vähem kindlakujulise, õigemini tüübilise käitumise ja ellusuhtumise; ning sellekohased väljendusharjutused on vajaliseks ettevalmistuseks tüüpide loomisel. H. G. õppetöö kava kohaselt tüüpide loomise harjutused pidid õpilasi vabastama nende isikupärasest tunnete väljendusest — mis oli veel mõõduandev õppetöö algastmel — ja andma nende oskuse ümber kujunduda uueks antud tüübi kohaseks isiksuseks. On teada, et elus tegelikult inimesed peale isikupärase iseloomu ja psühholoogia omavad ühiseid jooni — vastavalt erinevatele sotsiaalsele koondusile, mille liikmeskonna nad moodustavad. Nii linlane erineb psühholoogiliselt maalasest, rass rassist, rahvus rahvusest, seisus seisusest, klass klassist, amet ametist jne., missugused erinevused on aluseks vastavate sotsiaalsete tüüpide kujunemisele. Kuid samalaadselt leiame elus erinevaid vanustüüpe („noorur“, „rauk“), pere-

konnaseisu tüüpe („noorik“, „vanatüdruk“, „ema“ jne.), isikulise suhtumise ja käitumise tüüpe (missuguseile on osutatud eespool) — lühidalt, meie võime inimeste elulises esinemises tabada kõige mitmekesisemaid, paljudele inimestele ühiseid jooni või psühholoogiat. Sellaste esiletõstmine iseloomustavate elamuste ja väljenduste kujul ongi üks tähtsamaid näitekunsti loomingu ülesandeid. Ja vastavalt sellele osutub tüüpide kujundamise oskuse arendamine tähtsaimaks näitleja kasvatamisel.

H. G. teostas seda truult oma kasvatusmetoodi kohaselt: iga õpilane pidi kujundama „antud“ tüübi ise oma arusaamise järgi. Ta pidi „antud“ tüüpi esmalt kirjeldama — väliselt ja sisemiselt — ja siis seda näideldes kujundama. Eriliselt rõhutati tüübikohaste tunnete väljenduste elulisust: õpilane pidi antud tüübi asetama elulisse situatsiooni, sellega seda isiksustama. See pidi olema juba võimalik kõigil eelmistel harjutustel omandatud kogemuste alusel. Ja oli ka. Vaadeldes harjutusi võisime näha mitmetüübilisi viha, armastuse, hirmu jne. tunnete väljendusi — tabavalt või saamatult, see olenes eeskätt õpilase „andest“ ja enese kallal töötamisest.

Sellele kaasa aidata ja tööd juhtida püüdis Hilda Gleser kõigi õpilaste juures ühesuguselt, kedagi eriti eelistamata. Mida aga H. G. ei talunud, oli õpilaste poolt ülesannete, „töö“, mitte tõsiselt võtmine: siis tal enesel kadus tuju töötamiseks. Kuid seejuures ta ei kaotanud tasakaalu, korrektsust suhtumises; kui õpilased antud ajaks ülesannet polnud läbi töötanud, ei pahandanud ta, vaid haavunud lahkus klassist, üteldes: „kutsuge mind, kui olete valmis.“

Tüüpide loomise harjutustega lõppes esimene ettevalmistav õppetöö aste, mis võimaldas üle minna teiste oskuste ja lavakunsti saladuste omandamisele. Ja seda nii, et järgnevalt kogu aeg varem omandatud oskusi arendati ja harjutades süvendati järjest raskemate ülesannete täitmisel.

Nimelt, töö jätkus jällegi vabade improvisatsioonide kujul, kuid juba eri stiilidesse juhitud. Katkend antiikdraamast — vabalt improviseeritud tekstiga, rühmadena, harlekinaad — täiesti vaba improvisatsioon, nii käigus kui kõnes, müsteerium — vaba improvisatsioon, psühholoogiline draama — vaba improvisatsioon, katkend „Figaro pulmast“ — vabalt improviseeritud, katkend ja lühike stseen „Massinimesest“ — juba õpitud osadega — sellased näiteks olid Draamastuudio Teaterkooli IV lennu esimese õppeaasta II semestris läbivõetud ained.

Neid läbi töötades H. G. jällegi seletas vaid aine („tüki“) iseloomu ja sisu, teksti ja tegevuse pidid improviseerima õpilased ise — kas otsekohe õppetunnis või jälle koduse ülesandena. Samuti õpilased ise pidid leidma ka õige liikumise erinevatele lavastiilidele — muidugi tuges sellekohasele H. G. antud stiilikirjeldusele ja seletustele. Et alguses igakord ei tabatud seletuste mõtet ja harjutustel vigu tehti, on arusaadav; kuid neist aitasid üle H. G. korrigeerivad märkused ja vajaduse korral näited. Millele aga sellase töö juures ikkagi langes pearõhk, oli õpilaste isetegevuse, leidlikkuse ja paindumise kasvatamine. Õpilane pidi treenima ennast igas suunas kogu näitekunsti kogemuste ja traditsioonide ulatuses. Õpilaste kaldumustele ja võimetele vastavatele erialadele, „žanrile“ spetsialiseerumist ettevalmistava õppetöö kestes H. G. ei tunnustanud. Tõsi, harjutus-ülesannete jagamisel H. G. arvestas tihtigi õpilase iseloomu, kuid samal ajal pidid õpilased, nagu üteldud, omandama võime toime saada iga osaga: „seda ma ei saa“ väidet H. G. ei tunnustanud.

Samuti vältis H. G. õppetöö kestes modernseid lavakunstilisi taotlusi, kuigi ta näitejuhina ja näitlejana neile sümpatiseeris ja ses suunas kaasa töötas. Õpilane pidi kõigepealt omandama vaid üldise võime kujunduda teiseks isiksuseks. Ja seda võimaldas valitud õppetöö süsteem — algusest peale ja jätkuvalt kuni lõpuni.

Seda näeme ka teise õppeaasta töökavast — läbitöötatud ainesliku laadist ja töö viisist. Esimesel semestril võeti läbi terve seeria katkendeid kõige mitmelaadsemaid ja stiilsemaid näidendeist. Iga õpilane sai läbitöötamiseks eri katkendi, kuid jällegi ta pidi ka kõik teiste õpilaste ülesanded läbi töötama ja klassi harjutustel teiste tööd jälgima nii, et võis käsu peale igal momendil teise esinemist jätkata. See oli tõeline paindumise ja distsipliini treening, mis nõudis õpilastelt suurt pingutust.

Mis oli sellase töö tagajärg, seda pidid näitama juba järgneva semestri katsetööd, milleks olid 1929. a. kevadsemestris läbitöötatud K. Vibigi komöödia „Preili Freschbolzen“ ja M. Maeterlincki draama „Kutsumatu“. Neis esinesid õpilased juba igaüks eri osas, mõned ka kahes. Töötati hoolega, H. G. püüdis aktiveerida õpilaste iseseisvat loomingut, kuid katsetulemused jätsid mõndki soovida. Seda aga ei saa panna ei õppesüsteemi ega H. G. hea tahte puuduse arvele, vaid see oli tingitud peamiselt küll raskeist õppetöö tingimustest, üldisest õppetöö korralduse puudusest ja osalt ka õpilaste eneste koostusest.

III õppeaasta algas jällegi mitmelaadsete katkenditega, näit. 1929—1930. õ.-a. esimesel semestril Hofmannsthal'i „Elektrast“, Tammsaare „Juuditist“, Klabundi „Kriidiringist“, Molnari „Punasest veskest“ ja Ibseni „Peer Gyndist“. Teisel semestril järgnesid nendele skefšid ja miniatüürid, näit. 1930. a. kevadsemestril „Suudlus esimene ja viimane“, „Mesilinnuke“, „Linnupesake“, „Võti“, „Skandaal Puckinite perekonnas“, „Nemad aimasid“, „Uue aasta kink“. Ka nende läbitöötamisel jälgiti eelkirjeldatud metoodilisi põhimõtteid — iga õpilane sai eriulesandena kandva „osa“, kuid töötas kaasa ka teistes. „Lavastuse“ teostasid õpilased ise — mõistetavalt H. G. „parandustega“.

Selle tööga lõppeski otseses mõttes õppetöö. Mis sellele järgnes, oli juba kontroll ja esindustöö lõpukatseks. Selleks valiti ja valmistati õppeaasta lõpuks G. Sapolskaja komöödia „Proua Dulskaja kombeliskus“. Selle näidendi valikuks mõjus kaasa suurel määral naisosade rohkus, mis vastas õpilaste koostusele. Kuid siiski, lõpptöök just komöödia valimine oli tingitud küll ka sellest, et seda laadi näidend nõuab tegelasilt kõige suuremat enesedistsipliini ja võib olla seega parimaks küpsuse katseks, — eriti eesti näitlejaile, kelle iseloomus üldiselt puudub tarviline kergus ja optimistlik elusuhtumine, mis on koomilise situatsiooni aluseks. Meil on küllalt irooniat, koguni sarkasmi, kuid elujaatavat ja inimeste eksimusi andestavat humoori on meil vähe.

See tundus ka lõpukatsetel, kuid H. G. võis oma tööga jääda rahule, olles teadlik, et ta oli noori aidanud lavalise loomingu tee algusele, kuna selle jätkamine ja kunstnikuks küpsemine peab järgnema tegelikus lavatöös ja on rippuv õpilasist endast.

Heites pilku Hilda Gleseri õppetegevusele üldiselt võime kokku võttes märkida järgmist:

Hilda Gleser oma lavakunstilises kasvatustöös polnud sedavõrd teoreetiline ega retooriline, kui õpilaste kunstivõimete praktiline arendaja. Praktiline oli tema töömood ja lähtudes õppetöö vajadustest oli koostatud ka õppetöö kava. Kuivõrra H. G. seejuures toimis originaalselt, on raske ütelda; kahtlemata tuges ta teisel varem omandatud kogemustele. Kuid täiesti isikupärane ja kaasakiskuv oli H. G. harras ja siiras suhtumine oma õppetegevuse eesmärgile, noorte pühendamisele lavakunsti saladustesse ja nende loovvõimete arendamisele. Pedagoogilises tegevuses näeme Hilda Gleserit samasena kui ta esineb meile näitlejana ja näitejuhina.

Hilda Gleseri režiiiraamat

Näitejuhi isiksust iseloomustab ta suhtumus repertuaari, teosesse, näitlejasse.

Üks paneb oma maitset ja tõekspidamised repertuaari-
valikul õige tugevasti mängu, väitleb oma lavalis-kirjandusliku credo
kasuks; teine hoiab selle credo oma teada ning võib näida seetõttu
ükskõikne. Esimene on jutlustaja, õpetaja, prohvet, — usklik, kes
usub ühe kunstisuuna missiooni; teine loodetavasti on filo-
soof, eklektik parimas mõttes, kes usub kunsti missiooni, kuna
näeb positiivset erinevaisi suundades. Esimene põlgab kompromissi,
sest pelgab selle valu, ning ägedasti keeldub tõeks võtmast kompro-
misside paratamatust ühe [teaatri repertuaari koostamisel; teine
arvestab juba ette selle paratamatusega ning ennetab seega tolle
valu teravust.

Hilda Gleser kuulus esimesse liiki. Kõige vähem ta oli üks-
kõikne, kartis seda näidagi; eelistas prohvetlust filosoofilisemale; oli
hell kõigele haigettegevale, ent ei õppinud seda vältima ega osanud
sellega harjuda.

Gleseri kujunemist mõjutas tähtsal määral ekspressionism.
„Estonia“ teater, esimesena avades eesti lava sellele voolule „Gaas I“
lavastamisega, esimesena kasvas ka sest voolust üle; Gleser aga
jää talle ustavaks, ustavamaks igatahes kui teater. Nii sai ta
„Estonias“ harva teostada oma veendumuste kohast repertuaari,
võrratult harvemini kahtlemata kui „Töölisteraatri“. Kompromisside
ja pettumuste kibedused teda siis ka ei säästnud, kuigi vältimatutena
on mõistetavad.

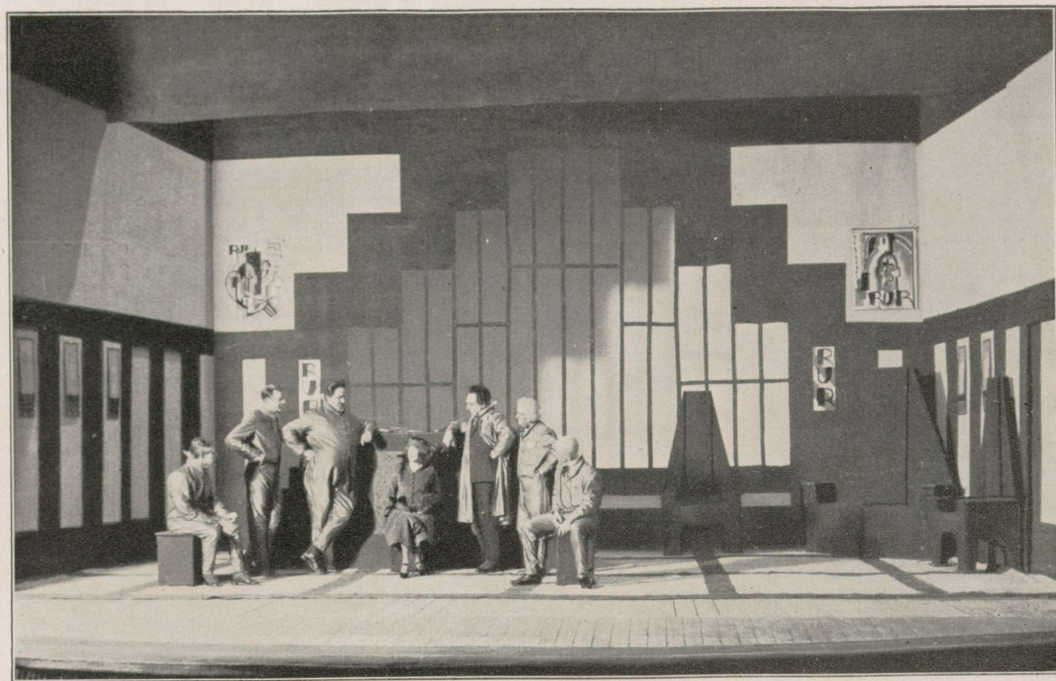
On näitejuhte, kes end võtavad hirmus tähtsana, ja teisi, kes hirmsasti häbenevad, — äärmiste tüüpidena kujutletuna.

Ühed lavastavad aiva iseennast; teised kätivad oma mina. Ühed demonstreerivad iga uue teose puhul omi ideid, oma käsitlust, oma vaimu; teised otsivad teose ideed, tuletavat sealt ta mõtet, püüavad demaskeerida autori vaimu. Ühed küsivad — mis saab sest teha; teised — kuidas peab seda tegema? Ühed asetavad draama oma vaimukuse ja leidlikkuse prožektori huvitavasse, üllatavasse valgusse; teised oma laternaga laskuvad ta võlvialustesse ja salakäikudesse ning selgitavad sisemust... Ühtede sädelus, välgud, pälgud ja raketid garanteerivad alati sensatsiooni, ent võivad ka pimestada meie silmi, nii et autorit enam ei näegi; teised meelsasti ise muutuvad nägematuks ega tea me neid aimata tolles vaiksuses kumas, mis teeb tüki ja selle tegija läbipaistvaks ning äraseletatuks.

Esimesi seepärast sugugi ei pruugi põlata pealetükkivalt edevaks, ega teisi kahtlustada teeseldud tagasihoius, — kummaski tüübis vaid väljendub eri vitaliteet, eri suhtumus, eri loomus: ühtedele loomingu lähtekohaks on subjekt, teistele objekt, — ühed ammutavad loomingu impulssi endast, teised ülesandest. Ühed taotlevad isiku-pärasust, teised teosepärasust. Ühed tunnevad end tüki peremeestena, teised ta esimeste teenritena. Ühed ründavad-vallutavad draama ja sunnivad autori selili, teised alistuvad-anduvad tollele ja kummarduvad selle ette.

Gleser kaldus rohkem teise liiki, kuigi teda nii veendunud kunsti-credo prohvetina, nagu ta oli, pigem võinuks arvata esimesse: et kui mul pole lavastada oma credo kohast repertuaari, siis vähemasti lavastan seda, mis on, oma credo kohaselt. Ent Gleseril oli suur aukartus loomingu ees. Draama temale kui lavastajale polnud ettekäändeks, vaid ülesandeks. See lõi viljaka sisepinge, kindlustas sisemise nõtkuse, tingis alatise värskuse, hoidis rutinist. Iga uue ülesandega ta sündis uuena, teisena.

Sellest lähemalt allpool, päristeemi — režiiraamatut — vaadeldes. Enim kompromisse näitejuhile on varutud tegelikus lavatöös: ainustki kriipsu omist kujutelmist, omast lavastuskavatisest ei teosta ta isiklikult ise — olgu siis, et mängib mõnd osa — kõik teevad teised, näitlejad, kostümeerijad, grimeerijad, dekoraatorid, valgustajad jm. Kõik oleneb siin vahekorra juhi tahte ja teostajate heatahtlikkuse vahel; sellest, kuivõrd juhil on mõistuse, hinge ja iseloomu jaksu ning tegelasil taipu, valmisolekut ja võimist.



*K. Čapek: R. U. R. (I v.)
1924—25*



*Sutton Wane: Manala sôit
(Midget)*

Üks juht surub end kõvasti peale, suhtub tegelasisse n. ö. küsimusega: mis saab neist teha? Paneb tegelased subjektiivselt kannatama, kuid objektiivselt õnnestuma, kuna kisub, võib-olla, piitsutab neist välja viimse, millele nad suutelised. Nii saavutatakse konstruktiivne stiilikindlus, — eeldusel, et, ning mil määral, juht saab tegelasist jagu. Teine küsib: mis saab nendega teha? Laseb tegelasi enam omal jõul ja tahtel luua, piirdudes koordineerimise ja kooskõlastamisega. Nõnda saabub, kui hästi läheb, orgaaniline lopsakus, sundimatu mitmekesisus, tujukas sillerdus. Korratagu: kui hästi läheb. Sel juhul juht vähemasti võib lohutuda õnnestumisest: kuid igal juhul ta ei pääse loobumis-kibeduste kannatusest, nii mõnegi oma intentsiooni ja arusaama ärasalgamisest.

Tegelik lavatöö möödapääsmatult nõuab enesesalgamisi, olgu tegelasilt, olgu juhilt.

Kuidas Gleser oli prooves, kuidas suhtus näitlejasse, seda parimini võiks jutustada mõni, kes ta juhatusel mänginud. Ent mul on tunne, et pigem Gleser kannatas tegelasist kui tegelased temast.

On siiski järk näitejuhi töökäigus, kus ta on vaba kompromissisunnist, kus tal pole võidelda objektiivsete välistakistustega, vaid tuleb võita üksnes subjektiivseid sisetõkkeid. See on ta päris-looming, mil ta on kahekesi oma ülesandega, — režiiiraamatu koostamine.

Mis sünnib siin? Lühidalt öelda: draama veel-kord-loomine, uuesti-loomine konkreetsetes lavalises vormis; kirjandusliku teose ümberistutamine näitejuhi kujutelmade kaudu teatud näitlejate kehha ja häälede, teatud lavaruumi mõtudesse, teatud stseenilise aparadi funktsioonesse; draama ehituse proportsioonide projektsioon eten-duse käigu rütmi.

Režiiiraamat on nende vahendavate kujutelmade fikseering. Siin ja ainult siin vahetumasti võime jälgida näitejuhi loomingut, saame haarata ta loovisiku sisu ja piire.

Piirdutagu siin vaid Gleseri nelja režiiiraamatu vaatlusega; kronoloogilises järjekorras need on „R. U. R.“, „Hanumani tütar“, „Medea“ ja „Agul“.

Kõiki läbibastab üks ühine sugulasjoon, — Gleseri kujutelmades esikoha eviv nägelik visioon, täpsemalt plastiline kujutus:

Gleser näib kõigepealt olevat näinud ja fikseerinud kujude poose, asendeid, grupeeringuid. Need märgitakse joonistuslikult: sentimeetri suuruste kujukeste pea moodustab pisike sõõr või täpp, kere ning jäsemeid tähistavad paar kriipsu või konksu. Pilt nii siis on küll ääretu primitiivne, kuid sellegipoolest üllatavalt ekspressiivne. Kujutlus saabub ühemõtteliselt selge ja isegi detailne kuni pea-pööranguteni.

„R. U. R.“ oli Gleseri esimeseks lavastuseks „Estonias“. Siin režiimärkmeid leidub alles napilt. Käike, üleminekuid, üldse liikumist on märgitud vähe, piirduakse enamasti nendega, mis autorilt ette nähtud. Seal, kus lavastaja neid lisab omast käest, need peamiselt on pärit ekspressionistlikust grammatikast.

Näiteks:

Mässajad robotid (kunstlikud inimesed) on ümber piiranud neid valmistava vabriku direksiooni hoone viimsete inimestega, kes tumadena rühmitatud kahele poole lava. Seal paneb Gleser ühe neist käima lava keskjoonel taamalt ette ning jälle taha, ikka edastagasi otsegu perpendikli, mis mõõdab sekundeid surmani, hukkumiseni, hävituseni = ekspressionismi sümbolistlik printsiip.

Robotid ründavad hoonet. Inimesed peale ühe lahkuvad lavalt kaitsma sissekäike, ent ründajad tulevad kaudu akna. Gleser joonistab avara poolkaares aknaava, mille alumist serva palistab tihe horisontaalne rida lilli, millede tagant täpselt keskel kergib kolm robotit, keskmine pisut kõrgem = ekspressionismi ornamentaalne, geomeetiline printsiip.

Sellele lisandub sümboolikagi. Gleser märgib: „ilmub robot, esiteks nägu, siis kergib keha kesk lilli.“ Need on aga viljatud lilled (nagu teame tekstist), ning neist kergivad niisama viljatud robotid.

Robotitele Gleser annab nende rühmalistel esinemistel ühe ja sama žesti paralleelsena, radiaalselt ühte sihti suunatuna, rütmiliselt korratuna, saateks samaaegsetele hüüetele kooris: individualiseerimata üksikenergiad korrutatakse massimõju tugevdamiseks = ekspressionismi additsiooniline printsiip (geomeetrisve alusel).

Märkmed meeoleolu, tempo või rütm kohta pürduvad mõne harva, lühida sõnaga, nagu: „väga põnevusse kivistunud“ (siingi miimilist karakteri), „kerge, elav kõnelus“, „tempo lahtine, elav“ jss.

Ainulisena esineb režimärkus, mis fikseerib tunnete aimuslikke alatoone reetva žesti. Robotite produktsiooni kasvades inimlik töötajad on saanud ülearuseks, inimesed seetõttu hoiduvad siginemast, inimsugu muutub viljatuks. Autor laseb Helene (naispeategelase) sel puhul lausuda: „Tühjad õied . . . tühjad õied.“ Gleser selle juure teeb märkuse: „H. embab vaasi (viljatute lilledega); siis, kui valus ringeldes“ (sõnab tsiteeritud fraasi).

Seda ainust juhtumit poleks põhjust mainida, kui see ei tähendaks idu, millest hiljem, nagu saame näha, võrsub Gleseri režii kauneimaid õisi.

„Hanumani tütre“ lavastus vallandab Gleseri humoori, kohati satüürigi, kallakuga groteski ja bitsarri. Ses ahvikomöödias ta lihtsalt puistab oma leidlikkust puht-animaalsete liikumiste, toimingute, askelduste ja asendite kujutluses. Kogu näidend on viidud liikumisse, kehamiimikasse, varjamatult otsekohesesse, puht-füüsilisse mõnulemisse hoogsast aktsioonist laisa vedelemiseni. Kogu see vallatus, üleannetus ja hullamine aetakse tippu päriselt ahviballetis . . .

Režiimärkmeis suure, kui mitte valitseva, osa võtavad oma alla joonistuslikud skitsid eespool kirjeldatud primitiivses, kuid ekspressiivses laadis. Neile lisanduvad napid dekoratsiooni skitsidki. Sõnalised märkmed samuti käivad peamiselt liikumiste, s. o. miimika, kohta.

Satüüriline element, mis mainiti, leiab lõbusat väljendust kari-katuurseis üksikasjus, näiteks kostüümis: ahvide papile Gleser seob kaks kala lõkkadena lõua alla. Või jälle mõningais grupeeringuis, mis persifleerivad inimliku „suursugususe“ pretensiooslikku poosi: „kuningaks“ kuulutatu asetatakse potile troonima, ühes käes mõök valitsuskepina, teises õun võimu ja väge sümboliseeriva munana, kummalgi pool tõrvikukandjad, truualamlikud põlvitajad jalge ees, — õukondliku representatsiooni ja etiketi karikatuur . . .

„Medea“ režii raamat ilmutab vahepealist jõudsat arengut.

Esimene märkus, mida loeme kohe tüki alul, — „tegevus sünnib ärevalt ja salaja“, — käib meeoleolu kohta; teine, — „orja hääl

kostab madal ja kauge“, — häälestuse kohta; kolmas, — „Medea avab kasti; kastis lebavaid esemeid sorides valdab teda eriline rahutus, mis hajub kasti sulgedes“, — märgib tegevust, meeoleolu ja miimikat. Edasi, — „Gora üle õla Medeale kõrvu sisistes,“ — tähistab miimikat ja häälestust. Nii edasi läbi kogu teose.

Me järeltame: visioonide maailm on rikastunud ja mitmekesistunud; nägeliste kujutelmade kõrvale on tekkinud ning kindlaina, käskivaina fikseeritud ka kuulmelised ning psühholoogilisi värvin-guid tabavad kujutlused.

Stseenilise rütmi meel on muutunud silmapaistvalt teravaks. Punane pliiats energiliselt liigitab sündmustikku ja tegevust, mille üksikute järkude iseloomu kirjeldavad lühisõnalised tähendused. Nii esimeses vaatuses stseeni kohta Jasoni ja talupojast käskjala vahel nõuab Gleser: „tempo kiire, toon asjalik“; sellele vahetumasti järg-neva stseeni kohta Jasoni ja Medea vahel: „algul nagu ei sobi kõ-nelus“, ent natuke maad edasi: „siit algab tugev tõus, tempo kiire“. Need vaheldavused kõnelevad hellast rütmitundest. Kolmandas vaatuses, Jasoni ja Medea suures seletuses pärast seda, kui kuningas on kuulutanud Medeale maapakku saatmise käsu, Gleser lükib mitu tõusu teineteise järele üha kõrgemale üles sööstvaina ning nõuab lõpul, energilises kirjas punase pliiatsiga tavalise musta asemel, — „määratu tõus, tempo kiire.“

See kõik tähistab draama arhitektoonika ümberkujundust eten-duse dünaamikasse, mis muide avaldub ka liikumis-režiis: kui si-semise palangu heidetuna pannakse tegelased käima siia-sinna, pealtnäha sihitult, — ometi kindla käe juhitud sinna, kuhu see sümboolselt vajaline. Klassikalise draama kõrge, esinduslik paatos õnnestunuimalt tõlgitsetakse masside koorilisse liikumisse.

Ulatuslikuks on kasvanud Gleseri võime aimata, ütleksin isegi haista välise draama peidus tegutsevaid sisemisi ajureid, millest varem võisime esitada ainsa näite „R. U. R.“-ist. „Medeas“ juba võrratult sagedamini esineb märkmeid vaid aimatavate tunnete väl-jenduseks reetvas žestis või intonatsioon. Gleser otsegu ridade vahelt loeb alateadlikke hinge impulsse ja reageeringuid, mis ei tu-letu ei tekstist ega tegevusest, ning püüab neid kinni märkustes, nagu: „Medea, kui piitsahoopest kerra tõmbuv“. Jah, isegi vastu teksti otsekohest, sõnasõnalist tähendust Gleser arendab oma ai-muste-režiid. Medea näiteks lausub: „Kui (Korindi kuningas) võtab lapsed, et nad sinu, siis võtab sinu omana ka mind.“ Siin tekst,



A. Kitzberg: *Libahunt*
(Tiina)



*John Gay: Kolmekrossi ooper
(pr. Peachum)*

loogilise konstruktsioonina, õigupoolest väljendab kindlust, veendumust, ent Gleser teeb märkuse: „M. vastab pisut värisevi hääli, nagu aimaks, et Jason ta kord hülgab.“

Säärane intuitsioon, säärane tendents lugeda ridade vahelt, see võime näha teksti taha, paiskub hetketi nagu helgiheitja kiirtevihk psühholoogilistesse sügavustesse, avastab üllatavaid sügavusvaateid, hingestab ettenägemata kombel draama väliskäiku. Õigusega jääme ootama selle arendust teadlikuks meetodiks.

See näib olevat teostunud „Agulis“, Gleseri viimses lavastuses „Estonias“.

Nagu teisteski Gleseri režiiraamatuis, nii ka selles leidub harva märkmeid intonatsiooni kohta. Kas Gleser ses tükis usaldas oma improvisatsiooni võimet proovis või jättis ta toonid ja intonatsioonid tegelaste leida? Selle eest on elav nägelik kujutus: enamik märkmeid käib žesti ja liikumise kohta, miimika kohta laiemas mõttes. Neid märkmeid võiks jagada kahte liiki: ühed *sele tava d selgitava d* teksti, reetes hella sisetundega avastatud alateadvuslikke, vaid aimatavaid tunge ning ajureid, teised on *tuletatud* tekstist, ümber valades sõnalist väljendust lavalisse tegevusse. Need viimased näitavad Gleseri kujutusvõime rikast leidlikkust, selget loogikat ning tihedat liitumist draama käiku sellise veenvusega, et need võinuksid olla ja pidanuksidki olema autori enda remargid. Too tegevus, mis lisandub sel kombel autori tekstile seda täiendades, ühtlasi sundimatult liigtab etenduse rütmi, sest too tegevus toob loomulikke, liigitavaid pause.

Kui teksti täiendajana Gleser esineb selgesti nägijana, siis teksti selgitajana, aimuste-režiis, ta osutub otse selgeltnägijaks. Kõik need „reetur“-žestid, mis juhivad teksti taha, ühtlasi on väga lihtsad, „elulised“. Gleser siin, ja õigusega, hoidub „plastilisest“ žestist, ta kirjeldavast liigselgusest, kuna see oleks liiaks robustne hääbuvate ja haihtuvate aimuste väljendajaks. Plastiline žest tal on varutud tekstis juhtuvate jõhkruste rõhutamiseks.

Gleser läheb veelgi kaugemale ja väldib mõnedet hellalt hingestatud puhkudel väljendust inimhäälegi intonatsiooni kaudu, otsegu tunduks see talle liig lame, deklamaatorlik. Ta laseb dialoogil areneda lihtsalt, asjalikult, peaaegu ükskõiksena, monotoonsena ning

teeb meeoleolu kõlaliseks kandjaks lavataguse või ka lavapealse muusika, üldse helingu, nii kuidas lubab olukord. Teiste sõnadega: mitte inimehäältel ei lase Gleser avaldada oma meeoleolu, vaid paneb mõne pilli heli tõlgitsema inimesi.

See on samm sümboolikasse, mida esineb „Agulis“ ka teisel ja teissuguste vahenditega. Nii näiteks märgib Gleser „Kohtuniku“ esinemise puhul: „Kannab pehmeid jalanõusid, samme pole kuulda, ilmub kui viirastus“; ja veel: „Kohtuniku stseen kuidagi kummaline.“

Ärgu salatagu sellase aimuste-reži, sümbolistika piire. Tüki lõpu poole, kus peategelane Franzi enam ei jaksa üksi kanda oma roima, vaid otsib tast vabanemist ja lunastust üha korduva ülestunnistuse kaudu, reži-märkmed harvenevad, muutuvad väheütlevaks, pealiskaudsekski. Seni, kui tuli hingelisi motiive, sõnade ja tegude varjatud põhjusi aimata, välja lugeda ridade vahelt ja sõnade tagant, — Gleser on läbinägelik, leidlik. Kuid sealt peale, kus hing ise kipub päevavalgele, kus sisetunded ise otsivad ja leiavad sõna järjest selgemini mingi fataalse, fantastilise selgusega, sealt peale Gleser taandub: ta aimuste-režiil pole paika, pole, kuhu rakenduda, kust kinni haarata, pole lähtekohta. Videvikus ja hämaruses l i i k u n u d somnambuuluse vaistu kindlusega, hellitanud õrnu pooltoone, ta sedamööda, kuidas jõuab selgesse päevavalgusse, püsib, tõmbub enesesse, silmad otsegu pimenevad päeva helendusest, ta heitub täistoonide eredusest...

Kas see käsiteldud meetodi piiridel peatumine on juhus? Kas see seisatamine uneluse ja tõeluse rajal tähendab oma võimete piirile saabumist?

Gleseri kui lavastaja, kui näitejuhi areng näitab teda välisrežiist järkjärgult jõudvat sise-režiile. Kas see ei pildista ta enese isiksuse arengut? Kas see ei kajasta ta loomuse faatumit? Ärapöördumist karmist t õ e l u s e s t, keeldumust valusast keskpäevast kujutluseski, loomingus? Ning andumust unelusele, laskumist mähkivasse, aimusrikkasse hämarusse, videvikku, kus inimhäälggi vaibutab oma valjust, kõva ja kalk sõna sumbutub sosinaks, et mitte häirida vaikuse kõnet, hinge helisid?

Ei ole juhus, et Gleser hakkas enam ja enam võõristama läänemaailma, läänekunsti, materjalset, haaratavat, kombatavat,

ning andus idamaailma muinasjutulusele, süvenes hiina ning jaapani ebamaiselt-hardasse, vaid vihjeid pakkuvasse, kuid aimusi äratavasse luule- ning maalikunsti, kiindus selle tabamata võludesse. Sedavõrd, et taotles oma riidetuselegi anda sealt maa ilmendit...

Üks naine, pooliti laps, on kiindunud õhtutaeva kumava õhetuse vaatlusse.

Muutub kehatuks maailm, ent imevahedaks lähevad kõik kontuurid.

Ning kaikub kaugelt-kaugelt avaruste imeline helin...

Hilda Gleser

„Estonias“

Näitleja ja inimene

Kui sureme, siis oleme kuulsad.

Hilda Gleser.

Minu isiklik tutvus Hilda Gleseriga kuulub 1923. a., millal tulin „Estoniasse“. Gleser oli siis juba saavutanud tunnustuse; triumfid „Naises“, Siniidas ja Elektras olid tal selja taga. Võib ütelda, et eriti Elektra gloria lehvib veel ta süsimusta käharpea ümber. Lisaks oli ta värske noorik, keda kolleegid hüüdsid läbisegi kord prouaks, kord preilik. Mulle tundus, et rõhuv enamik kaaslasti (peamiselt nooremaid) suhtus talle õrnusega ja teatud uhkusega; mäletati ju veel ta võrdlemisi hiljutisi esinemisi teatrikooris.

Esimeseks tükiks, kus mul oli võimalus teda näha töös, oli „Hamlet“ (Ta dubleeris E. Villmerit — Ofeelias). Päevast-päeva viibides proovidel, nähes kord üht, kord teist Ofeeliat, sai võrrelda mõlemaid nende töös, kõrvutada nende suhtumist osale ja imetella vastavat tõlgitsemist. Siin sai mulle osaks esimene üllatus: Gleser ei langenud veasse, millesse oleksid sattunud võib-olla nii mõnedki teised; ta ei hakanudki võistleva sellase stiilimeistriga, nagu seda on meil Erna Villmer, vaid ta lõi hoopis isenoodi Ofeelia kuju tõlgitsemisse. Kuna Villmer andis klassikalise Ofeelia, saime Gleserilt kuju, missugune oli väga lähedane tänapäeva inimesele. Ta rõhutas teisi noote osast, kui seda tegi Villmer, muutes, kui nii võib ütelda, aristokraatliku Ofeelia demokraatlikumaks. Villmeri Ofeelia oli endiste aegade õrn, luuleline olevus, enam ettekujutatav kui tõeline inimene, olevus, keda ei tohi silmast lasta, ning kel alati peavad olema hooldajad kannul, isa, venna või abikaasa näol. Gleseri Ofeelia oli meie aja iseseisev neid, ning tema repliikides hoolitsevale vennale ja isale, kuuldusid tänapäeva iseseisva



H. Gleser Norras
(1930)



*H. Leivik: Käitis
(1931—32)*

naise iroonilised noodid, mehe ülemäärase ja ebaajakohase hoole vastu. Isegi detailides oli selgesti läbi viidud erinevus. Nii Villm e r i Ofeelia nõdrameelsus oli üldistatud, kuna Gleseri Ofeelia tõvele oleks moodne vaimuarst võinud leida vastava teadusliku nimetuse. Jätame hoopis kõrvale küsimuse: kumb tõlgitsus on vastavam Shakespeare'i stiilile?! Näide on toodud seks, et tähelepanu juhtida sellele, kuidas oskas Gleser painutada osa oma füüsilistele ja vaimsetele iseäraldustele, tehes seda leidlikult ja andes tõlgitsemisele praeguse ajastu vaimu kohase, otstarbekohasuse joone. Peatusin meelega pike-malt selle esimese mulje juures, sest see omapärane tõlgitsemisviis oli kuni lõpuni omane Gleserile. Gleser oli ikka omapärane, aga seejuures mitte omapärane omapärasuse pärast; ta omapärasus oli eeskätt tingitud ta mentaliteedist, mõtlemissuunast.

Kui Ofeelia, Else („Ihnus“) ja Emilie („Othello“),*) ülaltoodud seisukohtadelt tõlgitsetuina, ei rahuldanud enamikku, kes eelistab ikka harjunu rahulist nautimist, siis samal ajal loodud Vally („Demobiliseeritud perekonnaisa“) ja Symphorosa („Luik“), said kohe publiku vaimustatud poolehoidu osaliseks. Neis osades, mida võib võtta ka paljude järgnevate kujude prototüüpideks, otse rabas Gleseri transformeerumisvõime: harkjalgsest, naiivsest, igast tühjast punastavast kooliplikast kuni võltshambalise paatunud aadliku vanapiigani. Tavaliselt loetakse, et naisosades puuduvat iseloom; igaüks, kes on näinud Gleserit neis kahes osas, peab möönma, et säärane oletus vaid osaliselt peab paika. Väärib tähelepanu ja jäljendamist ka Gleseri grimioskus. Selle saladus peitub targas kokkuhoius; talle piisas ühest või paarist tabavalt leitud ja osavasti tarvitatud joonekesest, seoses ta haruldase miimilise andega. Ta oskas, nagu vähesed, „grimmi hoida“, nagu näitlejate keeles üteldakse.

Järgmine hooaeg (1924—1925) kujunes Gleserile nii, et tal peagu midagi polnud teha. Ainus osa, mis väärib mainimist, oli Tweeny („Crichton“), osa, mis talle endale kui ka ta austajaile pakkus rahuldust. Teine, suurem osa sel hooajal, Helene Glory („R. U. R.“), ei leidnud ei arvustajate, ei publiku silmis armu. Teatavasti on see osa naiselise šarmi kehastus. Gleser oli selle osa ebaõnnestumise pärast väga maha löödud, ning seda meeoleolu ei suutnud tõsta isegi lavastuse üldine kordaminek.

*) Autorite nimed on toodud H. Gleserilt mängitud osade nimestikus (vaata lisa).

Gleserist kui lavastajast on mainitud teisel, sellepärast piirdun siin vaid mõne isikliku märkusega. Mul oli ikka tundmus, et Gleseri lavastused olid huvitavalt konstrueeritud, aga mõjule pääsesid nad täies ulatuses vaid harva, siis, kui leidus tegelasi, kes sarnanesid Gleserile loomupäraselt, olles suutlikud jälgima ta mõttesuunda ja kehastama ta skeeme. Ei juhtunud aga lavastaja ja näitlejad olema ühest taignast, siis jäid haigutama lüngad ja mõlemad pooled jäid rahuldamatuks. Gleser jäi ise harva rahule ettekandega, tema oma lavastuste puhul, kuna ta muidu sugugi ei olnud kitsi kaasvõitlejate mängus leidma head.

Kas on tarvis eriti toonitada, et see asjaolu, et noorele näitlejale, pealegi naisele, usaldati lavastamine, ka mõnes vanemas kolleegis kutsus esile kadeduse? Võib-olla sellepärast ei armastanud Gleser ka „Estonia“ teatri vanema generatsiooni tegelastega koos töötada oma lavastuste puhul; ta eelistas noorureid, või vähemasti neid, kes võisid „noorelt mõelda ja tunda“. Eelistas vähemat tehnilist puhtust ja rutiini, kui vaid ettekanne oli ehtsalt läbi tuntud, värske ja noor. Ta kartis, võib-olla liialdatult, „vanade vastutulelikku“ mängu. „Mängivad nii, nagu ei täidaks oma kohust, vaid teeksid head.“ Ja mulle tundus lõpuni, et Gleser lavastajana „Estonias“ ei pääsenudki lahti teatud „kammitšas olekust“, teatud halvavast mõjust. Niisuguseid vabu, lahtisi lavastusi nagu „Töölis-
teatris“, ei ole ma „Estonias“ Gleserilt näinud. Mulle näis ikka, et mõlemad pooled, nii näitlejad kui ka lavastaja, püüdsid olla vastamisi väga vastutulelikud, kusjuures aga iialgi ei kadunud mingi teatud kitsikuse tunne.

Seevastu, nagu üteldud, armastas Gleser noorust. Iga noore talendi edu puhul rõõmustas ta südamest, iga ebaõnnestumise puhul oli ta niisama nukker kui asjaomanegi. Ma pole ühtki inimest näinud nii otsekoheselt säramas teise kordamineku puhul kui Gleserit. Mainin vaid ta rõõmu Helve Kena, Meta Lutsu, Ida Loo, Evald Aava, Ants Espergi, Milvy Laidi ja Mare Leedi õnnestunud debütide puhul. Ebaõnnestumise kui ka ülekohtu puhul oli ta nagu armastaja õde vaikselt, pealetükkimatult juures, püüdes lahke, õigel ajal üteldud sõna või helde teoga olla abiks.

Gleseri teiseks lavastuseks „Estonias“ osutus L. Haarla „ahvide komöödia“ „Hanumani tütar“. L. Haarla ühiskondliku satüüri lavastamine leidis endale vastava, samavaimulise teostaja, kes kibeda satüüri kõik noolekesed tõi esile. Ainult sääraseis näi-

dendeis võis näha Gleserit ta täies hülguses, võis imetella ta fantaasialendu. Näidendis, nagu *Harla* „ahvide komöödia“, ei olnud harilike näitlejate võtetega midagi peale hakata, ning siin oli siis mõõduandev näitejuhi fantaasia. Mäletan üht detaili minu osas. Ma mängisin „hingekarjast“ *Uhu'd*, ning selle osa väliseks tunnuseks oli Gleser leidnud kostüümidetaili, mis koosnes kahest kuivatatud kalast, missugused, kaelas rippumas, meenutasid pastori manis-kalõpuseid. Kuningannal oli kaelas kee, „falloslikest“ banaanidest, mis vihjas naise uhkusearmastusele, kui ka sümboliseeris sugulist jõudu, sigivuse õnnistust. Sellaste detailide leidmine oli nii eht „gleserlik“...

Mida andis talle see hooaeg kui näitlejale? Ta mängis *Inrat* (ahvikomöödias), *Phoebe Throsselit* („Kvaliteedi tänav“) ja *Micheline'i* („Buridani eesel“) — osad, mis talle endale väga meeldisid, kuid arvustuses ei leidnud armu. Leiti, et sellaseis sarmikais naisosades Gleser jäi võlgu; asjaolule, et ta neis osades tõi esile huvitavaid karakterjooni, ei kingitud tähelepanu. Tuleb meele väike anekdoot. Ühe noore näitlejanna kohta langetas kord keegi märkuse: ta ei oskavat mängida. Sellele aga sähvas *Jung Holz*: „Tal pole seda vajagi, ilmub lavale, keerab kord puusadest, ja sest aitab.“ Gleser ei saanud end nii lihtsate abinõudega avitada, ja kui olekski saanud, jääb ikkagi lahtiseks küsimus, kas ta oleks tahtnud seda, kas ta artistlik uhkus oleks leppinud sellase lihtsa lahendusega? Gleserit ei rahuldanud lihtne; ta seadis endale ette probleeme ning tundis rahuldust nende lahendamisest. Ning mida raskem ja keerulisem probleem, seda suuremat rahuldust leidis ta selle lahendamises. Neid probleeme tuli aga nii visalt...

Hooaeg 1926—1927 tõi *Lanzeloti* („Veneetsia kaupmees“) ja traagikasse ulatuva *Midgeti* („Manala sõit“) ning siis veel stiilse *Yü-Pey* („Kriidiring“). Eriti huvitava saavutusena tuleks mainida ta *Midgeti*, kus ta andis nii vähesega nii palju, et seda on raske teistele kirjeldada. Just niisuguseil puhkudel selgub, kui traagiline on näitleja saatus: võimatu on mittenägijaile teha selgeks, milles seisib osa ettekanne ja tõlgitsemise iseäraldused. Selles osas viis Gleser oma kokkuhoiu võib-olla kõrgeima tipuni; ei midagi üigset: väline — hall koetud kampsun, sisemine — tagasihoidlikkus, nii et juba hakkab paistma silma.

Sellel ajajärgul, otsides tööd, tuli ta mõttele korraldada oma 10-a. tegevuseõhtu, nagu seda on teinud paljud ta kaasvõitlejad. Teda juhtis

seejuures kaalutlus, et tavalise kombe kohaselt benefitsiant võib valida osa. Huvitav on, et sellekohased pingutused varisesid kokku nagu mingil nõidusväel. Kõik tükid, mida ta leidis, ei leidnud heakskiitmist, ning ka teatrijuhatus ise ei leidnud midagi sobivat. Nii kestis see arusaamatus mitu hooaega reas. Vahepeal jõudis juba 15 a. tegevusjuubel, aga külmanud asi ei nihkunud paigast. Ja siis tuli surm ja vabastas kõik.

Sellel ajajärgul nägin ma teda mõnikord pisarais. Ja kui ma nende põhjuste järele pärisin, siis sain kord vastuseks: „Ärge pange tähele, see on kasvatamatus; ei oska varjata oma tundeid.“ Ehk jälle: „Naiste pisarad on odavad“... Aga teine kord jutustas ka lähemalt oma äpardusist. Nii olevat üks teatri juhtiv tegelane talle, ta meeletuletusele, vastanud: „Ega ma's näitlejatele tükke otsi, vaid teatrile“, just kui oleks teater mõeldav välispool ja lahus näitlejaist?!

Hooaeg 1927—1928 tõi esiteks Gleserile mitu head osa. Unustamatu emake Aase („Peer Gynt“) ning siis Laura („Pisuhänd“). Viimasest tegi ta meistritöö. Palju välist abitust suure seesmise soojuse, jõulise siseelu juures. Oli ju Gleser ise Laura — tagasi-tõmbunud, umbusklik välise maailma, võõraste vastu, ja anduv, nagu lahtipuhkenud imeõis, sõprade vastu. Võimatu on unustada seda karsket, neitsilikku habrast kogukest, võimatu on unustada ta tõsi-seid uurivaid silmi, keda võis petta vaid väga paatunud inimene...

Miss Wethrell („Fanny“) kuulus jälle nende karaktertüüpide hulka, milledes ta imponeeris massile. See aadlik, abitu olevus, kellest elu on mööda läinud ja kes ise elule on jäänud võõraks, koomiline ja ühtlasi traagiline oma tarbetuses ja üleliigsuses.

Siis Tiina („Libahunt“). Siin kordus jällegi, et laiem publik ei süvenenud ta tõlgitsemisse. Gleseri Tiina oli mõeldud palju laiaulatuselisemalt K i t z b e r g i omast; Gleseri Tiina ei võidelnud niipalju oma isikliku õnne pärast; ta oli vastolus kogu oma juhusliku ümbruskonnaga. Gleseri Tiinas oli midagi antiikinimese päikesepaistelisest panteismist. Gleseri heitlus ei olnud isiklikku laadi, ta võitles teatud ühiskonna esindajana, teatud maailmavaate kandjana... Kahjuks ei pääsnud see — proovidel nii haarav — tõlgitsemisviis etendusel mõjule. Gleseril oli osa valmis tehtud juba suvel, ning paljude proovide kestes haihtus värskus ning ettekanne kuivas esietenduseks kokku. Ei ta ise, ega ka lavastaja ei märganud õigel ajal seda hädaohtu.

Üksiku näitleja mäng on oma iseloomult vaba improvisatsioon. kuna lavastaja osa on teatud mõttes koguja, konservatiivne. Mäng on peagu piiritu, mida aga ei saa ütelda kooskõlastamise kohta, mis on ikka kindlasüsteemiline, distsipliiniline, korrapärane. Gleser oli esijoones näitleja, ja mulle tundus, et lavastamine oli talle ikka kuidagi aseaineks, samuti kui ka pedagoogiline tegevus. Ja need mitmekesised tegevusalad, koondunud ühesse inimesse, eksitasid teda vabalt tegutsemast. Näitleja Gleser pidi ikka mõtlema näitejuht Gleserile, isegi siis, kui näitejuht oli teine.

Pärast õnnestunud Tiina ebaõnnestumist ei anta Gleserile järgneval poolhooajal enam üldse osi, ning see mõjub talle väga deprimeerivalt. Seda Gleseri töötatöölise olekut märgatakse ka välispool truppi, mispärast 1928. a. sügisel „Estonia“ teatriseltsi koosolekul üks seltsi liikmeist, Gleseri talendi austaja, seab üles iroonilise küsimuse: „Kui Gleserile tööd ei leita, milleks teda siis üldse peetakse?“ Ironiast aga ei taheta saada aru, ning küsimus võetakse üles otseselt. Igatahes tekib aga seejuures kaunis palju tolmu. Teatri näitejuhid A. Lauter ja Paul Sepp saavad Gleserile kaastundekirju, toonitades ta „kohusetruudust, andumust teatril, tööausust ning salgamatut mitmekülgsust“, ning arvavad, „et kui tal „Estonias“ on tekkinud pikki töötaolekuid, siis on see olnud ärarippuv repertuaarist, milles talle pole leidunud kohast ülesannet“ ning „näitejuhtidest mitte olenevaist põhjustid“...

Pärast seda on Gleser murtud inimene. Ta leiab nüüd vaid osalist lohutust selles, et mitmed kaasvõitlejad samuti on kannatamas. Muutub ikka enam ja enam fatalistik, kes vaid mingisuguse ime peale loodab, milline lootus aga ei lähe läide. Spes est incerta et dubia.

Ta mängib veel, andes rea meelejäävaid kujusid, kuid enamikus on need kordamised ning puudub õige õhin ja ind. Tulevad meele õhuline Ariel („Torm“), õudne kokainist pr. Peachum „Kolmekrossi ooperi“ „põhjust“, rafineeritud Magdaleena („Abielud sõlmatakse taevas“), biedermeierlik Nicopensus („Lauluisa ja Kirjaneitsi“), emand Voogas („Torm veeklaasis“), Mollie („Kõmus“). Mitmed neist on meisterteosed, kelle pärast mujal rahvas oleks tunginud teatrisse, kuid, nagu üteldud, neis puudub midagi. Nende meister on väsinud, resigneerunud.

Gleserile oli palju antud, aga tal puudus õnn. Ta elu on lühike hiilgav tõus ning sellele järgnev pikaldane hall argi-

päevane ootamine. Aga kas see võiski olla teisiti? Laval löövad läbi need, kel on palju auahnust ja vähe enesearmastust, kes endale küünarnukkide abil teed murravad. Läbi löövad hoolimatud. Gleser oli aga suure enesearmastusega, kes ei osanud kompromissitada.

Kollegide pealekäimisel nõustus ta minema kurnavale ringreisile, surmahaigus rinnas. Ma katsusin talle selle mõtte ära laita, kuid ta ei julgenud ütelda ära, üleliigsest delikaatsusest. Ei kujutanud ka keegi ette, et seisukord oli nii tõsine. Seda rabavam oli teade ta haigestumisest. Küllastasin teda haiglas. Esimene pilk ta vahakarva näole ütles mulle, et me enam koos ei mängi. Tegin pingutusi, et ta mu mõtteid silmist ei loeks. Ta jutustas mulle, kuidas ta „kõikidel maalavade lavataguseil oli lamanud, etteasteks end üles ajades“. Ja tol ajal, kui publik saalis naeris mürinal, luges õhukese kulissi taga lamav surmahaige näitleja etteasteid ning ootas, millal saab vagunisse puhkama. Naera, pajats! . . .

Gleser on meilt lahkunud, kuid sõpradele elab ta edasi. Ei ela igäüks, kes hingab, aga pole surnud alati ka see, kes puhkab hauas . . .

Hilda Gleseri

esinemised ja lavastused „Estonias“

1916—1932

* varustatud esinemised on käinud arvustuse alla.

	Näidendi nimetus ja autor	Osa	Esietenduse daatum	Mitu korda esitr.
1915—1916.				
1	Noora, H. Ibsen	Tüdruk (teenija)	19. 4. 1916	1
1916—1917.				
2	Pulma marss, H. Bataille	d'Andely	1. 11. 1916	8
3	Kosjaturg, G. Okonkovsky	Elly	22. 11. 1916	4
4	Naine merelt, H. Ibsen	Hilde	23. 3. 1917	6 *
1917—1918.				
5	Miss Hobbs, Jerome K. Jerome	Millicent Farey	22. 8. 1917	6
6	Side, E. Wilde	Noor tüdruk	5. 9. 1917	6
7	Puuvilla kuningas, A. Sandberg	Miss Gretry	12. 9. 1917	6
8	Joann Hirmsa surm, A. Tolstoi	Iriina	17. 10. 1917	10
9	Korneville kellad, R. Planquette	Gertrude	24. 10. 1917	10
10	Helilooja tütar, G. Jarno	Komtess Schwarzentel	21. 11. 1917	16
11	Usk ja kodu, K. Schönherr	Ümberkelkaja	5. 12. 1917	6 *
12	M-me Sans-Gêne, V. Sardou	Krahvinna Bassano	23. 1. 1918	8
13	Seltskonna toed, H. Ibsen	Martha Bernik	20. 2. 1918	7
14	Tuisu-Triinu, Ziehrer	Gaston	16. 4. 1918	7
15	Kevade õhk, Jos. Strauss	Berta	7. 5. 1918	4
1918—1919.				
16	Üle jõu, Björnsterne-Björnson	Rahel Sang	20. 8. 1918	6 *
17	Söber Jack, W. Somerset-Maugham	Rosie Abbott	27. 8. 1918	11
18	Süüta süüdlased, A. Ostrovsky	Annuschka	8. 10. 1918	11
19	Väikekompekiplika, P. Gavault	Florise	5. 11. 1918	15

	Näidendi nimetus ja autor	Osa	Esietenduse daatum	Mitu korda esin.	
20	Võitlus mehe pärast, C. Viebig	1) Kathar. Barbersky 2) Marie Katzler 3) Bertakene	12. 11. 1918	7	
21	Lõbus lesk, Léhar	Lolo	26. 11. 1918	15	
22	Revident, N. Gogol	Alamohvitseri naine	3. 12. 1918	9	
23	Enne kukke ja koitu, A. Kitzberg	Maie	10. 12. 1918	12	*
24	Geischa, S. Jones	Edith Grant	17. 12. 1918	15	
25	Hans ja Kreeta, Humperdinki järele	Hans	29. 12. 1918.	3	
26	Kuradi õpipoiss, B. Shaw	Essie	21. 1. 1919	7	*
27	Nahkhiir, Joh. Strauss	Sidi	28. 1. 1919	8	*
28	Appi, laps kukkus taevast, W. Schmidtbonn	Printsess	4. 2. 1919	8	
29	Hingede päev, H. Heijermans	Halastajaõde	18. 2. 1919	6	
30	Tugitoolis, Roessler ja Heller	Emmy Bertrami	18. 3. 1919	7	
31	Maa, A. Needra	Lutsia Nordhausen	5. 5. 1919	3	
—	Seitsmes käsk, Heijermans	(Noorte lavajõudude oma algatusel)	—	—	
1919—1920.					
32	Väike kompekiplika, P. Gavault	Rosette	20. 8. 1919	5	*
33	Suveöö unenägu, W. Shakespeare	Puck	30. 8. 1919	14	*
34	Kirsiaed, A. Čehhov	Dunjascha	23. 9. 1919	8	
35	Pelleas ja Melisande, Maeterlinck	Ümardaja	18. 11. 1919	9	
36	Mu sõber Teddy, Rivoire & Besnard	Francine	23. 12. 1919	10	
37	Tume täpp, Kadelburg & Preisber	Elsa	13. 1. 1920	10	
38	Mängiv Eros, W. Schmidtbonn	Ino	3. 2. 1920	10	
39	Romaan, E. Sheldon	Susette	2. 3. 1920	27	*
40	Vaene, aga aus, R. Misch	Anna	23. 3. 1920	8	
1920—1921.					
41	Hästi õmmeldud sabakuub, Dregely	Irene	24. 8. 1920	9	
42	Sõnajala õis, E. Peterson	Elina Tähe	31. 8. 1920	6	*
43	Juudaskell, H. Knoblauch	Ottillie Hoffman	14. 9. 1920	7	*
44	Potash ja Perlmulter, M. Glass	Irma	13. 10. 1920	10	
45	Geischa, S. Jones	Juliette	26. 10. 1920	12	
46	Gaas, G. Kaiser	Tütarlaps	2. 11. 1920	8	*



*B. Franck: Torm veeklaasis
(Emand Voogas)*

EESTI SELTS „ESTONIA“
TEATRI ARHIIV-MUSEUM
№ _____

Alu sõbrerene armas. ^{ant} 1932

Juudsen kätti kohale, kuid
muud kätted ka pole, Loris parame
hirmus tõrjalt, täna oli kehakaalus
39'4 ja yldse suure hõnne püüab
tõsine. Ega muht, see. Lühike plaastr
reid ja ka muudie vanadusid väed.
Ainult juudse noor liisies luban
Sobrakene sa ja näed, et keguata -
mine ei lähe kuugiäe ja püüab
neelases.

Ma parim ei raera ainult ege
ennast. Ela kätti Loris ka.
Antoni

Sain tänuks H.G.

H. Gleseri viimne kiri —
(facsimile)

Pr. E. Antsonile, 1932. a. suvel

	Näidendi nimetus ja autor	Osa	Esietenduse daatum	Mitu korda esin.	
47	Ringi ümber armastuse, O. Strauss	Steffi	11. 1. 1921	7	
48	Suur Katariina, B. Shaw	Katariina	8. 2. 1921	9	*
49	Poeg, W. Hasenclever	Preili	19. 4. 1921	5	*
1921—1922.					
50	Ilus Risetete, Leo Fall	Amor	20. 9. 1921	9	
51	Figaro pulm, Beaumarchais	Chérubin	27. 9. 1921	9	*
52	Lysistrata, Aristophanes	Koorijuhatajanna	13. 12. 1921	8	*
53	Dekoratsioon, S. Vardi	2-ne tütarlaps	10. 1. 1922	9	
54	Valeni pulm, Ganghofer & Brociner	Paraskitza	31. 1. 1922	7	*
55	Mängupõrgu, Impekoven & Mathern	Amalie Vaseliin	28. 2. 1922	14	*
56	Androklos ja lõvi, B. Shaw	Lavinia	7. 3. 1922	5	*
57	Tsarinna, Lenghyel & Biro	Annie Jaschikoff	21. 3. 1922	7	*
58	Ülestõusmine, L. Tolstoi- Bataille	Fedosja	30. 3. 1922	5	
59	Montmartre, P. Frondaie	Suzanne Latruche	2. 5. 1922	9	
60	Sabiini naiste röövimine, Schönthal	Marianne	14. 5. 1922	8	
1922—1923.					
61	Enne kukke ja koitu, A. Kitz- berg	Maie	12. 9. 1922	1	
62	Coppelia, Leo Delibes	Automaat-hiinlane	28. 9. 1922	11	
63	Igavene elu, J. Talomaa	Liisi	5. 10. 1922	7	*
64	Eesti vari, L. Fulda	Glauke	26. 10. 1922	15	
65	Fatme, L. Kitzberg-Pappel	Viktooria	14. 11. 1922	2	*
66	M-me Sans-Gène, V. Sardou	La Rousotte	28. 11. 1922	13	
67	Too, kes saab kõrvahoopet, L. Andrejev	Siniida	12. 12. 1922	10	*
68	Sootuluke, O. Luts	Neid	20. 2. 1923	7	
69	Danton, R. Rolland	Eleonora Duplay	13. 3. 1923	10	
70	Elektra, Sofhokles-Hofmanns- thal	Elektra	24. 4. 1923	4	*
71	Revolutsiooni pulm, S. Mi- chaelis	Leontine	6. 5. 1923	—	ringrei- sil
1923—1924.					
72	Hamlet, Shakespeare	Ofeelia	8. 9. 1923	2	*
73	Ihnus, Molière	Elise	2. 10. 1923	9	*

	Näidendi nimetus ja autor	Osa	Esietenduse daatum	Mitu korda esin.	
74	Indrani, R. Blauman	Selmake	4. 12. 1923	4	*
75	Masinahävitajad, E. Toller	Margret	22. 1. 1924	10	*
76	Demobiliseeritud perekonnaisa, H. Raudsepp	Vally	19. 2. 1924	14	*
77	Othello, Shakespeare	Emilia	12. 3. 1924	12	*
78	Luik, F. Molnar.	Symphorosa	29. 4. 1924	5	*
1924—1925.					
79	Põhjalased, A. Järviluoma	Maija Harri	28. 10. 1924	13	*
80	Imellusvääriline Crichton, J. Barrie	Tweeny	20. 1. 1925	16	*
81	R. U. R., K. Čapek	Helene Glory	17. 2. 1925	6	* lav.
1925—1926.					
82	Hanumani tütar, L. Haarla	Inra	8. 10. 1925	6	* lav.
83	Punane veski, F. Molnar	Ilonka	27. 10. 1925	20	*
84	Kvaliteedi tänav, J. Barrie	Phoebe Throssel	12. 11. 1925	5	*
85	Patt, A. Strindberg	Jeanne	15. 12. 1925	6	*
86	Miku ja Maidu jõulujuhtumised	—	30. 12. 1925	—	* lav.
87	Kohtumõistja Simson, H. Raudsepp	Rahel	24. 2. 1926	7	*
88	Buridani eesel, Fleurs ja Cail-lavet	Micheline	9. 4. 1926	5	*
1926—1927.					
89	Veneetsia kaupmees, Shakespeare	Lanzelot	1. 9. 1926	11	*
90	Kobranahka kasukas, G. Hauptmann	Adeline	17. 9. 1926	5	*
91	Marika, J. Zagon	Elza	8. 10. 1926	10	*
92	Manala sõit, Sutton Vane	Midget	29. 10. 1926	5	*
93	Kriidiring, Klabund	Yü-Pey	8. 12. 1926	7	*
94	Kikerpilli linnapead, H. Raudsepp	Reet	21. 12. 1926	9	*
95	Kauka jumal, A. Kitzberg	Miili	11. 2. 1927	10	*
96	Mrs Cheney lõpp, Fr. Lonsdale	Helene Houghton	1. 4. 1927	11	
97	Cyrano de Bergerac, E. Rostand	1) Taskuvaras 2) Öde Martha	24. 4. 1927	7	
98	Smürna impressaario, C. Goldoni	—	17. 5. 1927	—	* lav.

	Näidendi nimetus ja autor	Osa	Esietenduse daatum	Mitu korda esin.	
1927—1928.					
99	Peer-Gynt, H. Ibsen	Åase	7. 9. 1927	19	*
100	Pisuhänd, E. Wilde	Laura	25. 9. 1927	9	*
101	Nõmme kingsepad, Al. Kivi	Maret	4. 10. 1927	7	*
102	Eluküünal, L. Kempin	—	2. 2. 1928	—	* lav.
103	Fanny ja ta teenijad, Jerome K. Jerome	Miss Wethrell	10. 1. 1928	13	*
104	Libahunt, A. Kitzberg	Tiina	31. 1. 1928	5	*
1928—1929.					
105	„Fiesco“, Fr. Schiller	Bertha	11. 9. 1928	6	*
106	Äpardunud pulmaöö, Arnold & Bach	Edith	7. 12. 1928	17	*
107	Elav laip, L. Tolstoi	Mascha	26. 12. 1928	9	*
108	Õine serenaad, M. Lenghyel	Piri	5. 5. 1929	5	* lav.
1929—1930.					
109	Torm, Shakespeare	1) Ariel 2) Ceres	22. 9. 1929	6	*
110	Mary Dugani protsess, Weiller	Rice	1. 10. 1929	12	*
111	Elu aabits, M. Pagnol	Pitart-Verniolles	22. 10. 1929	17	*
112	Paan võsas, F. Mottl	Guvernant	10. 12. 1929	5	*
113	Kolmekrossi ooper, John Gay	Proua Peachum	10. 1. 1930	11	*
114	Medea, F. Grillparzer	Gora	27. 4. 1930	5	* lav.
1930—1931.					
115	Neetud talu, A. Kitzberg	—	12. 9. 1930	—	* lav.
116	Abielud sõlmitakse taevas, V. Hasenclever	Magdaleena	19. 11. 1930	12	*
117	Väike ingliske, V. Baum	—	14. 12. 1930	—	* lav.
118	Lauluisa ja Kirjaneitsi, Ar. Adson	Nicopensus	9. 1. 1931	17	*
119	Torm veeklaasis, B. Frank	Voogas	13. 2. 1931	9	*
120	Väikesed salapolitseinikud, E. Kästner	—	8. 3. 1931	—	* lav.
1931—1932.					
121	Põrunud aru õnnistus, H. Raudsepp	Eha	11. 9. 1931	16	*
122	Tuli, J. Galsworthy	Bryn	11. 10. 1931	8	*
123	Pisuhänd, E. Wilde	Laura	2. 11. 1931	7	*

	Näidendi nimetus ja autor	Osa	Esietenduse daatum	Mitu korda esin.	
124	Kaval Ants ja Vanapagan, A. Kitzberg	—	7. 11. 1931	—	* lav.
125	Preili Nobetuul, Fr. Buch	—	20 12. 1931	—	* lav.
126	Agul, Fr. Langer	—	12. 2. 1932	—	* lav.
127	Kõmu, Mc Artur ja Hecht	Mollie	6. 1 1932	5	*
128	Haljal oksal, M. Metsanurk	Reet	6 3. 1932	15	*
129	Kakadu-Kakada, C. Zuckmayer	—	29. 3. 1932	—	* lav.
130	Luiskam ja nunn, K. Goetz	Abtiss	16. 5. 1932	4	*
130 osa			1046 esinem.		

(Arhiivaineil koostanud Albert Üksip.)

Gleser'ite (Glaeser'ite) suguvõsa

Gleser'ite sugukond põlvneb Viljandimaalt, Viljandi kihelkonnast Pärsti vallast, kus sugukonna üks vanemaid esindajaid — *Metsa Rein* (sünd. ca 1742) XVIII sajandi teisel poolel elas Isota külas, olles seal (a. 1782) *Metsa talu* peremeheks.

Metsa Reinu vanemate ja eelkäijate kohta ei ole kahjuks säilinud lähemaid andmeid, kuna kirikuraamatud ulatuvad tagasi vaid 1780. aastani, samuti on revisjonikirjad väga lünklikud ja puudulikud. On teada vaid niipalju, et *Reinu* isa oli keegi talupoeg *Mihkel*, tema sünni- ja päritolukoha kohta puuduvad aga iga-sugused teatmed, mistõttu pole võimalik kindlaks teha, kas ta põlvneb samast vallast või on toodud sinna kustki mujalt.

Gleserite sugukonna lähemat käsitelu võime seega alata eelmaitud *Mihkli* pojast *Reinust*, keda tolleaja nimetraditsiooni kohaselt talukoha järgi nimetati lihtsalt *Metsa Reinuks*. Kirikuraamatute puudumisel pole võimalik selgitada tema täpset sünniaega, kuid andmete põhjal, missugused leiduvad hilisemais kirikuraamatuis ja revisjonikirjus, saame siiski määrata tema arvatavaks sünniaastaks a. 1742.

Umbes 26 aastase noormehena *Metsa Rein* abiellus endast 3 aastat noorema neiu *Reedaga*, missugusest abielust sündis neile 9 last — 6 poega ja 3 tütar: *Ann*, * 1770; *Jaak*, * 1773; *Peet*, * 1776; *Hans*, * 1777; *Jaan*, * 1779; *Liso*, * 1780; *Rein*, * 1782; *Reet*, * 1783 ja *Johann*, * 1785.

Leseks jäädes *Rein* abiellus teiskordselt kaks aastat pärast esimese naise surma, s. o. 24. IV 1810.

Ta kosis samast pärit oleva *Klaassepa Peetri* (*Klaseppa Petre*) tüdruku *Ano*, kes samal ajal oli alles 33-aastane, seega 35 aasta

võrra noorem oma juba peagu raugaealisest mehest. Kuna revisjonikirjades pole eelmiste laste kõrval märgitud Reinul teisi lapsi, siis tuleb järeldada, et see abielu oli lasteta.

Seitse aastat pärast uuesti abiellumist suri vana Rein 75 aasta vanuselt 1817. a. märtsis; sel ajal hädisena ja töövõimetuna elas oma poja Peedu juures Herrinal. Tema kohta leidub revisjonikirjas märkus: „alt und unvermögend.“

Reinu käekäigu kohta on teada veel niipalju, et esimese naise surma ajal, s. o. 1808. aastal, ta oli Metsa talust välja siirdunud ja elas „Tonka Jaani“ talus ja 1811. aastal elas ta kodapoolsena („Beiwohner“) Isota külas „Tõnso Jaani“ talus.

Metsa Reinu lapsed, kes isa surma ajal olid kõik juba täisealised, elasid samas lähikonnas laialipaisatuna. Neid oli üheksast lapsest järele jäänud 7, kuna kaks — J a a n ja R e i n — surid juba noorelt, mõlemad ühe aasta vanuselt. Tütarde A n n e, L i i s u ja R e e d a ning poja J a a g u kohta puuduvad teatmed (arvatavasti abielludes siirdunud mujale).

Reinu kolmas poeg P e e t, kes on järgmine lüli Gleserite otsejoonel, elas Mustivere külas, olles seal Herrina talu peremeheks. Tema juures elaski vanusepäevil isa Rein.

Peet — hüüdnimega „Herrina Peet“, sündis 1776. aastal. Temagi oli kahes abielus. Esimest korda ta abiellus 22-aastaselt 2. novembril 1798 oma eelkäija — Keba-Hansu sulase Matsi — lese Els'iga, kes oli 34-aastane.

Arvatavasti samal ajal siirdus ta Keba-Hansu tallu, kus teenis mõnd aega sulasena. Siis, — 1811. aastate paiku, enne Herrinale peremeheks siirdumist, näeme teda veel sulasena Pilli-Tõnise talus.

Esimesest abielust naise Els'iga sündis Peedule 4 poega: J u h a n, * 10. XI 1799, H a n s, * 22. I 1803, J ü r r i, * 25. I 1806 ja P e e t, * 1. X 1809. Peale oma laste oli Peedu kasvatada veel võõrastütar Anno, naise Els'i tütar esimesest abielust.

Peedu ja Els'i abielu, mis kestis 23 aastat, lõppes naise surmaga 26. jaanuaril 1822. a.; naine oli sel ajal 58-aastane. Täpselt 11 kuud hiljem — 26. detsembril, s. o. teisel jõulupühal 1822 — abiellus Herrina peremees Peet teiskordselt Jämejala Jüri tüdruku Madde'ga. Kui Peedu esimene naine Els oli mehest kümmeaasta võrra vanem, siis teine seda noorem. Peet, olles alles parimas meheas (46 aastane), kosis seekord endast 28 aastat noorema, vaevalt 18 aastase neiu, eeltähendatud Jämejala Jüri tüdruku Madde. See

abielu kestis 17 aastat, missuguse aja jooksul sündis neile 7 last — 5 poega ja 2 tütar: Mats, * 20. XII 1823; Liso, * 22. IX 1825; Mik, * 30. I 1828; Marri, * 28. IX 1830; Rein, * 18. I 1833; Andres, * 1836 ja Ado, * 1839.

Peet suri 63 aasta vanuselt aastal 1839, jättes leinama noore naise suure hulga lastega, kellest suurem osa olid veel väikesed, noorim, s. o. poeg Ado, alles samal aastal sündinud.

Pärast isa surma jäi Herrina tallu peremeheks teisest abielust esimene poeg Mats, kes on Gleserite sugukonna otsene vahelüli Hilda Gleseri joonel — Hilda Gleseri isaisa.

Perekonnanimede panekul said eeltähendatud Metsa Reinu kolm poega Peet, Hans ja Johann, endale perekonnanimeks „Glaeser“, mis näib olevat tuletatud kohanimest „Klaasessa“, missuguse taluga Gleserite sugukonnal juba varasemast ajast olnud lähem suhe.

Peet Glaeserit mainitakse kirikuraamatus korra ka „Leser“, aga seda ekslikult, arvatavasti pastori arusaamatuse tõttu, kes selle kontrollimata rahvapärase väljarääkimise põhjal kirikuraamatusse sellasena kannud.

Tulles tagasi Herrina Peet Glaeseri laste vaatlusele, kelle hulgast poeg Matsi kaudu kolmandamast põlvest võrsub Hilda Gleser, püüame olemasolevate allikmaterjalide põhjal niipalju, kui võimalik, selgitada nende käekäiku.

Nagu eespooltoodud kirjeldusest selgub, oli Herrina Peedu kokku kahest abielust 11 oma ja 1 kasulaps, neist 2 noorena surnud.

Tollal, kui Herrina Peet 63 aasta vanuselt 1839. a. suri, olid tema vanemad lapsed ammu juba täisealised ja elasid iseseisvalt. Vanem kasutütar Anno ja poeg Hans olid abielus.

Ajajooksul siirdusid Peedu lastest mitmed välja senisest kodukülast ja asusid elama mujale, nii siirdus Hans (—1803) Nõo kihelkonda Unipiha valda, Peet — 1809 — Rehtlasse, noorem poeg Ado 30 aastaselt asus elama Tartumaale T.-Maarja kihelkonda Maramaa valda. Kodukülla isatallu jäi poeg Mats, * 20. XII 1823.

Matsi peremeheks olekul osteti „Herrina“ vabaks ja 1858 aastal nimetati talu „Muuga'ks“, missuguse nimetuse all ta on praegugi tuntud.

Mitte ainult Peet Glaeseri lastest, vaid ka vendade Hansu ja Johann'gi omadest oli neid, kes raputasid jalgadelt koduvalla tolmu ja siirdusid mujale. Nii läksid Hans Gleseri lastest poeg Hans 1809 Suure Jaani kihelkonda Olustvere valda, Johann poeg Andres asus

1810 Tartu-Maarja kihelkonda Pilka valda, Johann — Randu, Peet ühes venna Hansuga — Helme kihelkonda Alamõisa.

Glaeser, Mats (rahvasuus — Muuga Mats), jäi isa surma järele peremeheks Muugale. Ta abiellus 2. I 1846 Klaas-sepalt päritoleva neiu Liso (Lieso) Jagonov'iga ja omandas sellest abielust kokku 12 last — 5 poega ja 7 tütart: Mat-Anton, * 1. XI 1847; Ann, * 12. X 1849; Rõõt, * 11. X 1855; Andres (I), * 13. VI 1858; Leno, * 10. I 1863; Jula, * 9. VI 1866; Andres (II), * 26. IX 1867; Ado, * 5. IX 1868; Liisa, * 16. V 1870; Kaddri, * 3. VI 1872; Anna, 12. VIII 1873 ja Jaan, * 23. XII 1874.

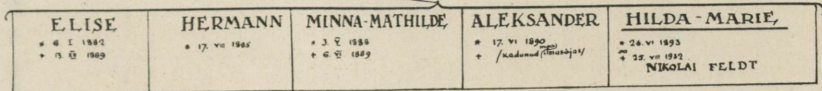
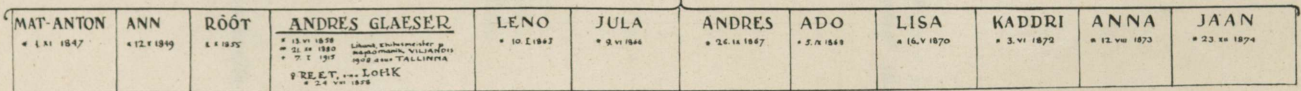
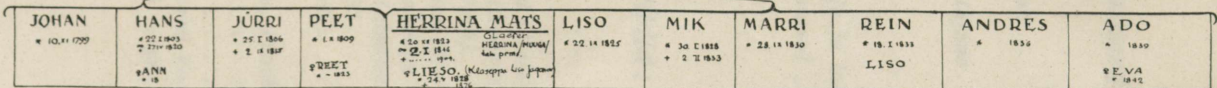
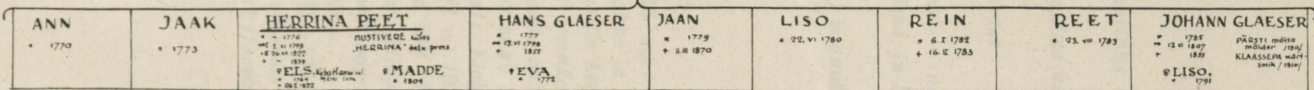
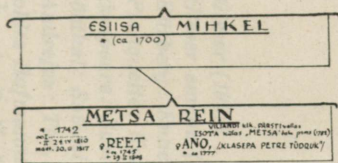
Matsi lastest poeg Andres (I), * 13. VI 1858, kellest võrsus Hilda Gleser, siirdus Viljandi, kus tegutses ärimehena ja ettevõtjana. Ta abiellus 21. detsembril 1880 Reet Lohk'iga (snd.: 24. VIII 1858) ning omandas sellest abielust 5 last: tr. Elise, * 6. I 1882; pg. Hermann, * 17. VIII 1885; tr. Minna-Mathilde, * 3. V 1888; pg. Aleksander, * 17. VI 1890 ja viimasena Hilda-Marie, * 26. VI 1893.

Andres Glaeser suri 58 aasta vanuselt 7. jaanuaril 1915. a. Tema 5 lapsest on tänapäev elus veel vaid üks — poeg Hermann, kes elab Austraalias, kuna kõik teised on surnud, neist pg. Aleksander maailmasõjas kadunud. Tütred Elise ja Minna-Mathilde surid lastena õige noorelt, esimene — 13. detsembril 1889 — saamata 8 aastaseks ja teine vaevalt aastasena — 6. juunil 1889. Viimsena, keset kuulsusriikast näitlejategevust, parimais eluaastais, lahkus surma läbi 25. augustil 1932 Andres Glaeseri noorim tütar Hilda-Marie Gleser, abielus Feldt. (Surnud Tallinnas; mulda sängitatud Viljandis, 29. VIII 1932.)

VÄLJAVÕTE

GLESER'ITE (GLAESER'ITE)
SUGUKONNA TÜVETABELIST.
HERRINA PEET GLAESERI HARU.

Dolnevavad Viljandimaalt, Viljandi kihelkonnast,
Pärsti vallast, Tsota külast Metsa ja Herrina taludest.



Sisukord:

	Lhk.
1. Albert Üksip: Hilda Gleser. Biograafiline visand	5
2. Hugo Reiman: Hilda Gleser lavakunstilise kasvatajana	19
3. Hanno Kompus: Hilda Gleseri režiiiraamat	27
4. Albert Üksip: Hilda Gleser „Estonias“ — näitleja ja inimene	36
5. Hilda Gleseri esinemised ja lavastused „Estonias“ 1916—1932	43
6. Edgar Rosenstrauch: Gleser'ite (Glaeser'ite) suguvõsa.	49

Pildid:

	Lhk.
1. H. Gleser (1932)	4
2. H. Gleser emaga (1916. a.)	5
3. A. Kitzberg: Enne kukke ja koitu (Maie)	12
4. R. Planquette: Korneville kellad (Gertrude)	13
5. Shakespeare: Suveöö unenägu (Puck).	16
6. Schönthal: Sabiini naiste röövimine (Marianne)	17
7. L. Andrejev: Too, kes saab kõrvahoope (Siniida)	20
8. Sofokles-Hofmannsthal: Elektra (nimiosa)	21
9. K. Čapek: R. U. R. (I v.) 1924—25	28
10. Sutton Wane: Manala sõit (Midget)	29
11. A. Kitzberg: Libahunt (Tiina)	32
12. John Gay: Kolmekrossi ooper (pr. Peachum)	33
13. H. Gleser Norras (1930)	36
14. H. Leivik: Käitis (1931—32)	37
15. B. Franck: Torm veeklaasis (Emand Voogas)	44
16. H. Gleseri viimne kiri (facsimile) — pr. E. Antsonile, 1932. a. suvel	45

A-9883