

Драги наш професоре Мајо,

Мислим на Вас. Највише мислим о томе како сте увек умели да се повучете „на време”, а да то нисте морали. Из глуме, из режије, из професуре. Увек сте знали како да престанете да радите оно у чему сте имали толико успеха, у чему сте толико уживали.

Та Ваша самокритичност, опрез према другима донели су Вам, поред три испуњена живота, и онај четврти – долазили су у Вашу кућу да Вам се поверавају, саветују, да Вас слушају... до краја живота. Тако сте Ви одлазили, а да никад нисте отишли – тачније, други су ишли за Вама. У све три Ваше куће: у Народном позоришту, у Југословенском драмском позоришту и на Академији, оставили сте Ваше остварене радове који представљају камен темељац ових кућа. У том троуглу, живели сте најважнију позоришну биографију у Београду прошлог века.

Јесте ли добили признање за то? Постали носилац важних друштвених признања? Које сте то награде добили за свој допринос у глуми, режији и/или педагогији? Да ли сте у старости имали финансијских проблема ?

Опростите што сам уопште поставио ова питања, Ви бисте и онако тек господски одмахнули руком, и одбили да на њих одговорите. Добро. Одустајем. Мислим на оно што је за Вас од суштинске важности, и о чему пишете у својој књизи *Моја глума*¹, да ли је нама као Вашим ученицима и – усуђујем се да кажем – наследницима, јасно шта је битно у глуми, у педагогији глуме. Или прецизније, шта смо то „наследили” од Ваших ставова, од Ваших препорука.

1 Мата Милошевић: *Моја глума*, Музеј позоришне уметности, Београд, 1977.

Кренимо редом. Зашто сте постали глумац?

„Вероватно би лепо звучало када бих изјавио да је првобитни разлог што сам се посветио глуми била силна жеља да служим уметности, да оплемењујем и просвећујем људе и томе слично. Мислим, међутим, да сам „отишао у глумце” просто из настављене, проширене жеље и нагона за дечјим играма, за „изигравањем” и представљањем. Верујем да је то случај код већине глумаца. Можда се због тога говорило да су глумци велика деца, што они нимало нису. У мом случају, психоаналитичар би вероватно пронашао да је повученост нашла компензацију у глумачком јавном показивању и иживљавању. Како било, тек знам да никаква племенита идеја није била првотни подстрек мојој одлуци да постанем глумац.”²

Били сте у праву. Извор глуме јесу дечје игре. Глумци постају тако што успевају да свој нагон за игром развијају, проширују и квалификују се за професију која јесте врло развијена и сложена Игра. На енглеском језику реч „play” као именица значи „игра”, или „позоришни комад”, а као глагол „играти” или „одиграти улогу”. Реч „player”, значи „играч” или „глумац”. Сви глумци су само наставили да (се) играју целог свог живота.

Прве недеље на првој години глуме, на нашој, као и на многим другим школама, студенти имају за задатак управо ”дечје игре” – као најбољи увод у студије глуме. Позив младим почетницима да се врате на почетак! Ослободе грчевитих претензија, преозбиљних амбиција! Подсете игара којих су се играли у детињству. Предрасуда је да су будући глумци *већ* ослобођени, дрски, наметљиви младићи и девојке у својим приватним животима. Као и Ви, многи су повучени, стидљиви и скромни у свакодневном животу, те откривају сцену као могућност за проналажење свог „тајног идентитета”: својих унутрашњих импулса за неке измаштане акције, свог нагона за трансформацијом у друге ликове. Сцена је велики полигон за оспољавање унутрашњих потенција глумаца. Зато се о приватном животу једног глумца не може никада закључивати на основу његових улога. Приватни живот и живот на сцени јесу комплементарни, али не и подударни. Штавише, они су понекад посве супротни!

Ваш први наставник глуме, Михајло Исаиловић, на првој години новоотворене Глумачко-балетске школе, 1921. године, није са Вама радио дечје игре, већ стихове. Он је инсистирао на лепоти сценског говора. У његовој режији, у представи „Ричард III” први пут сте се, у улози Трећег

2 Мата Милошевић: *Моја глума*, Музеј позоришне уметности, Београд, 1977. стр. 18

гласника, појавили на сцени Народног позоришта 4. маја 1922. године. Од њега сте се научили радној дисциплини и професионализму. ”Педагошка мана му је била што је захтевао или, боље рећи био је најзадовољнији, онда када се подражава његова глума и његов начин говора”³

У другој школској години, предаје Вам Јуриј Ракитин, за кога није био најважнији леп говор, већ уверљиво сценско хтење – радња.

„Глумац реалистичког театра, то је јасно, треба да култивисаним сценским говором правилно и убедљиво врши говорне радње.”⁴

Колико је Исаиловић, са искуством из немачког позориста, инсистирао на форми, толико је Ракитин, Рус, МХАТ-овац, тражио садржај, радњу. Ваша прва два учитеља била су од пресудне важности за формирање Ваших ставова о Глуми. Преко Ракитина сте упознали учење Станиславског.

„У младости, као и највећи број глумаца, без обзира на таленат, и ја сам пре свега маштао и размишљао о томе КАКО ћу да изгледам, КАКО ћу да говорим, КАКО ћу да урадим ово или оно на сцени. То КАКО је сасвим природно, и ако постоји глумац који тврди да о томе никада не размишља, онда не говори истину. Међутим, то КАКО се толико намеће, код неких глумаца и за све време њиховог глумовања, да занемарује размишљање о томе ШТА лик хоће и ШТА чини. То је разлог, верујем, што Станиславски од глумца тражи потпуно запостављање питања – како ћу нешто да урадим; он упућује на сталну мисао: шта хоћу да урадим. Питање ШТА ХОЋУ подстрекава хтење и радњу, те чини поступке глумца на сцени животнијим и убедљивијим. До тог сазнања долазио сам постепено, кроз глумачку праксу.”⁵

Основно је да у глумачкој акцији буде остварен баланс средстава и смисла, између говора-покрета и радње, између форме и садржине. Јер, уколико средства нису у складу са циљем, говор у складу са радњом (Хамлетов говор глумцима) онда се губи разумевање смисла акције и све на сцени се претвара у демонстрацију квалитета средстава. Обично у тој ситуацији, гледалац бива фокусиран на спољне елементе сценског догађања: костиме, шминку, снагу гласа, пластичност тела, лепе очи или елегантан став тела, одређено емотивно СТАЊЕ, али не разуме чему оно служи, шта оно значи, шта из тога произлази што је од важности за смисао Представе. Несклад је утолико већи уколико глумац намерно појачава своје стање, невезано за

3 Мата Милошевић: *Моја глума*, Музеј позоришне уметности, Београд, 1977. стр.17

4 Мата Милошевић: *Моја глума*, Музеј позоришне уметности, Београд, 1977. стр.19

5 Мата Милошевић: *Моја глума*, Музеј позоришне уметности, Београд, 1977. стр.21

оно шта његов лик има за циљ. Најбољи показатељ гледаоцима да глумци не обављају своје задатке тако да ускладе Како и Шта јесте ДОСАДА. Ви видите да глумац „цеча страсти у дроњке”, да лије сузе или крши руке, да крицима испуњава како салу, тако сцену, али не разумете ЗАШТО, чему сва та бука и бес, конвулзије без смера и смисла.

Развити свој инструмент: глас, говор, покрет, физичку кондицију, моћ трансформације, капацитет за емоционални доживљај, а онда одабрати, освојити најбољу партитуру, најузбудљивију драму, најзаводљивију причу за тај инструмент. Показивање квалитета тог инструмента (КАКО) није довољно за значајну комуникацију са гледалиштем. Потребно је публици дати и ШТА, драмску супстанцу која делује на унапред одређен начин. Пуко приказивање сопственог глумачког ега публици, без праве повезаности са развојем лика, који увек има одређене интенције које у току представе жели да оствари, јесте својеврсна злоупотреба глуме.

Несклад између ШТА и КАКО је могућ и када редитељ, који себе доживљава као сликара коме су глумци боје, не води рачуна о том неопходном складу, већ следи сопствени импулс, уз опасност да га нико други не разуме. Такав редитељ остаје једини аутор представе, и он од својих глумаца тражи само спољни ефекат, а да сам глумац често не може да „оправда”, како себи тако и публици, предложени задатак. Како, онда, треба радити улогу ?

„Дакле, научити улогу и сталним размишљањем стицати свест о значењу улоге у делу, о лику који улога носи, о свим његовим особинама, односима са лицима, о збивањима; његовим реаговањима и хтењима; потражити у себи разне особености и расположења потребна лику. Ако нам она нису својствена и блиска, онда покушати да их разним помоћним средствима пронађемо у можда сасвим запретаним кутовима наше психе. Када нам успе, уколико нам успе, да лик, и све оно што он собом носи, пронађемо у себи, некада мање, некада више, онда тек приступамо још тежем послу: истраживању изражајних средстава којима ћемо оно што смо усвојили учинити јасним публици.”⁶

Дакле, професоре, одмах научити улогу! Данас се у позоришту текст споро учи напамет, то јест, учи се у току проба. Неки га не уче све до премијере. Ретки су глумци који на прву пробу дођу са наученим текстом. Али они су увек у великој предности у односу на колеге. Друго, треба да схватимо значење дела, место лика у делу, мрежу односа свих ликова у драми, њихову

6 Мата Милошевић: *Моја глума*, Музеј позоришне уметности, Београд, 1977. стр.21

интеракцију, сам догађај представе. Треће, треба да потражимо лик у себи, или себе у лику. Четврто, проналажење средстава која ће нам помоћи да публици учинимо разумљивим све што смо већ одредили као сценско осмишљено збивање. Дакле, прво ШТА, па онда КАКО.

Жао ми је сто нисте могли са нама да присуствујете изузетно корисном радном сусрету са руским филмским редитељем и глумцем, Никитом Михалковим, у Народном позористу у Београду. Он је, кроз неколико вежби са студентима глуме, покушао да разјасни своје схватање радње као „ланца осмишљених поступака”. Рекао је да не верује да је, како Библија тврди, на почетку била Реч, већ да је то била Мисао која претходи Речи. Свакој акцији, дакле, претходи мисао. Сваки поступак има сопствену сврху. Глумац је тај који чини поступак, тако да гледалац разуме његов СМИСАО. Глумац је, дакле, господар и слуга радње. Он служи радњи тако што је контролише. Глумац је такође слуга и господар публике: он може да јој приреди значајан доживљај уколико успе да успостави контролу над њом.

Посао глумца је да, усмерен ка публици, а поштујући писца, смисли шта ће учинити, и да онда то и учини. Зато, глумац не сме да буде „глуп”. Он не мора да има теоретско образовање, научно знање, енциклопедијски разум, али мора да има практичну памет, интерперсоналну интелигенцију, разумевање живота и људи. Глумац мора да зна да сарађује са својим партнером на сцени.

„Има глумаца егоцентричних, који све време играју за себе, без истинске везе са партнером, који своје очи крију од партнера и у којима, обично, ничега ни нема. При том, ти глумци могу да буду врло добри, зачудо. Има изврсних глумаца који се обраћају партнеру само онда када је то њима потребно. Све су то људи којима је стало само до себе и до сопственог истицања. Има и таквих који су лоши партнери просто из небрижљивости. А има и таквих недругова који намерно желе да деконцентришу партнера, или, као најмању пакост, намерно не уклоне сенку који сами стварају на партнеровом лицу постављајући се између њега и рефлектора „⁷

Егоцентричност, егоизам глумца доноси највећу штету њему самом. Јер, ниједан глумац не може да уради добро свој задатак без партнера. При том, поред физичке опструкције, разних деструктивних физичких поступака још горе је ментално ометање: глумац на сцени може да осети шта колега мисли: жели ли контакт или не, жели ли да сцена успе или не, да ли је уопште у сцени, у лику или не, да ли је заиста присутан. Млад глумац који улази у позориште тешко може да замисли какве игре у борби за доминацију

7 Мата Милошевић: *Моја глума*, Музеј позоришне уметности, Београд, 1977. стр.26

на сцени и око сцене играју старије колеге, а још више колегинице. Један мој талентован бивши студент је у нашем значајном позоришту као прву улогу добио главну улогу. Све што је преживео у току проба и играња саме представе до те мере је утицало на њега да је одмах и заувек напустио позориште, те постао један од наших најбољих филмских глумаца. Ипак, у позоришту, као и у свакодневном животу, „природна” појава је – „освета” осредње талентованих или слабих према најбољим, најобдаренијим.

Стварни живот у позоришту пун је сукоба, адреналинских напетости, он је понекад истинска драма коју публика не види директно, али осећа њене последице у представама: добра представа могућа је када ансамбл функционише пријатељски. Из мржње, повређене сујете, жеље да се „ривал” онемогући да пред публиком оствари улогу на најбољи начин – никад не произилази добра и узбудљива представа. Добра представа је могућа када се поштује партнер, када се максимално размењује са њим, када се заједно ствара нова драмска ситуација, када се жели заједнички успех, када се подели аплауз. Зато, млад глумац који улази у позориште мора да ствара пријатеље чак и од оних који му у почетку нису наклоњени, мора да изоштри своје рефлексе, своју способност да реално процењује карактерне особине својих колега. Јер, партнер је – судбина.

Занимљив је, професоре, Ваш појам „одашиљач”, који примењујете на глумца:

„Одашиљалац је, по мени, она способност глумца да све своје радње, расположење, све односе, карактеристике лика, све што сачињава живот његове улоге, тако рећи подсвесно, непрекидно усмерава, емитује гледаоцима.”⁸

Још на пријемном испиту из глуме комисија може да процени колики је капацитет једног кандидата да све оно што чини и жели да изрази допре до гледалаца. Не ради се само о општој снази воље, о темпераменту, па и физичкој снази гласа и тела, већ о способности да се унутарњи импулси, мисли, емоције усмере у прецизно одређеном правцу – ка гледаоцу. И то довољно квалитетно да омогући комуникацију. Зато је Ваш појам „одашиљач” сасвим тачан. Од његове снаге и квалитета зависи пријем, а од пријема степен пажње.

Постоје људи који су сугестивни, ауторитативни, убедљиви, незаобилазни, људи који су у центру пажње у свакој ситуацији. Они који то нису морају то да надокнаде другим квалитетима. Ви за себе кажете:

8 Мата Милошевић: *Моја глума*, Музеј позоришне уметности, Београд, 1977. стр.24

”Лишен способности за изражавање јаких емоција, без снажног сценског темперамента и заноса, моја глума је мислим била обележена изразитим сценским нервом, полетом, психолошким продубљивањем, нијансирањем и ненападним али јасним карактеризацијама ликова. Био сам за неколико степени више глумац главе него срца.”⁹

Ваш одашиљач је био, како кажете, мање снаге, али сте га вежбом развили до степена који Вам је омогућио глумачку каријеру. Сами кажете да нисте од почетка били свесни чињенице да публика све види, све осећа. То осећање присуства публике и потреба да се са њом комуницира заиста варира: од нарцисоидних глумаца који се непрестано огледају, пробају текст пред огледалом, ослушкују себе док говоре, сами суде о свом квалитету, и којима публика скоро да смета, до оних који на пробама уопште не функционишу и који „оживе” тек на генералним пробама или на премијери. Било је потребно да стекнем извесно педагошко искуство и утврдим да неки студенти глуме у току школске године, на часовима не раде добро јер немају публику испред себе, а онда тек на испиту и/или колоквијуму докажу своје глумачке вредности, оне исте због којих су и били примљени на студије глуме.

Ви нисте волели премијере. Имали сте велику трему: ”Тешко бих гутао, грло би ме болело, промукао бих, и осећао се као да идем у сусрет некој неизбежној операцији. На дан премијере био бих несрећан и болестан и питао се хоћу ли издржати представу. Представу бих, без обзира на успех, наравно, добро издржао. Грло би на чудесан начин оздравило, промуклости би нестало, и ја бих осећао олакшање као код изненадног оздрављења. Осим у младим данима, нисам волео да ме ма ко види после премијере, ишао бих кући споредним, мрачним улицама, као кријући се, са неким невољним осећањем празнине.”¹⁰

Схватам. Осећали сте стид, нисте желели речи похвале, али сте Ви заиста имали контакт са публиком, захваљујући свом „одашиљачу”. Пошто је прва реприза увек и свуда, генерално, лошија од наредних представа, почињали бисте да уживате тек од треће представе. Оно што је битно јесте то да Вам је публика поверовала, да је поверовала да је Ваш лик истинит.

”Поред пуног усвајања пишчевог текста, једну од изузетних тешкоћа представља и постизање аутентичности свих стања и радњи. Прави позоришни гледалац веома је осетљив на глумчеву сценску лаж. Вероватно нема глумца, или су бар бескрајно ретки, који успевају да, нарочито у великим улогама, ни једног тренутка не склизну са сценске истине, било на линији унутарње, говорне или физичке радње. То склизивање је могућно и дешава

9 Мата Милошевић: *Моја глума*, Музеј позоришне уметности, Београд, 1977. стр.24

10 Мата Милошевић: *Моја глума*, Музеј позоришне уметности, Београд, 1977. стр.26

се у свим врстама театра у којима је актер жив човек. Најчешће је тамо где има највише замки – а то је реалистичко позориште. У њему нема глумачке или редитељске подвале. Публици је та глума приближа, најразумљивија, јер чини оно што је најпознатије. Лаж се и неспретност глумачка ту најлакше откривају. Ухватио сам безброј глумаца у лагању, и оних највећих. Наравно, и самога себе.”¹¹

Сваки гледалац, у сваком појединачном тренутку представе, верује или не верује глумцу, док је овај у акцији, док делује. Уколико му (по)верује, онда је реч о истинитом поступку, истинитом тренутку. Ако му не верује, онда се поступак глумца доживљава као лажан, извештачен, као својеврсна подвала. Како постићи уверљивост радње и лика – најважније је питање професионалног глумца. Зашто једном глумцу верујемо увек, а неком никада? Зашто неком глумцу верујемо чак и кад је „увек исти” односно када нема велику моћ трансформације, па му сви ликови личе једни на друге?

Бити уверљив или истинит у току целе представе, а не само на мах, у тренуцима посебне инспирације – јесте резултат који се постиже сталним усавршавањем глумачких спољних и унутрашњих средстава, студиозном припремом и потпуном концентрацијом у току целе представе. Свака нова улога захтева ново истраживање, ново откриће које оживљава лик и чини га истинитим. Занимљив је процес у коме сте „пронашли” свој лик Захара Бардина у комаду „Непријатељи” Максима Горког: „Ја сам, као обично, пошао изнутра. Уз помоћ литературе и редитеља, подсетио сам се свега што ми је могло користити: времена у којем се радња збива, тадашњих друштвено политичких прилика, односа, проникао сам у лицемерно либералистички карактер Бардина, и мада улогу, већ на самом почетку, нисам волео, загрејао сам се са задатком да тај лик разоткријем. Али, и поред тога што ми је био сасвим јасан, мој Бардин дуго није хтео да оживи, дуго је остао недоношче. У сред пробе, пре генералне, дошло ми је да истурим стомак а руке ставим на бокове, као што чине често подебљи људи. Посредством те мале, спољне, физичке промене покренуло се у мени ново осећање лика, живље и убедљивије. Затражио сам да ми направе лажан стомак.”¹²

Тако је настала једна од Ваших најуспешнијих улога. Трагање глумца за кључем своје нове улоге двосмерно је: у себи и око себе. Глумац је загледан у себе, у своје слике, у своје унутарње „филмове” који садрже и неке реалне елементе, али повезане на маштовит начин. С друге стране, глумац свуда око себе тражи помоћ: у ципелама, у наочарима, у марамици, у лепези, у лули,

11 Мата Милошевић: *Моја глума*, Музеј позоришне уметности, Београд, 1977. стр.25

12 Мата Милошевић: *Моја глума*, Музеј позоришне уметности, Београд, 1977. стр.37

у висини степеница, у костиму, у некој свакодневој сцени којој је случајно присуствовао. Глумац је трагач за шифром нове улоге. Али у трагању, глумац не може да пронађе ништа уколико нема одређен оријентир, правац.

„Кад је требало и ја сам од својих ученика тражио да буду свесни питања: ШТА ХОЋУ. Јасан и правилан одговор може доиста да покрене глумца на акцију. А радња је за мене била у сржи решавања сваког делића улоге. Сваког тренутка на позорници глумац врши неку радњу и онда када мирује. Зато сам захтевао од студента да на сцени доиста буду у сталној акцији и да поред питања ШТА ХОЋУ имају увек прецизан одговор и на питање: ШТА РАДИМ да бих своје хтење постигао. У основи компликованог глумачког изражавања јесте приказивање различитих деловања. Бит глуме је у чину. Дакле, не у стању него у радњи. Глумац увек у сваком тренутку на сцени приказује, или боље, врши неку радњу, говорну или физичку или обе истовремено, која је одређена и подстакнута унутарњом радњом.”¹³

Професоре, Ви сте покушавали да своје студенте упозорите да са помодним експериментима не потцене Станиславски-систем, јер психотехника Станиславског налази своју универзалну примену у позоришту. Тешко Вам је падало уколико бисте били сведок „презира” према Станиславском из идеолошких разлога, из истих разлога због којих је био дисквалификован и сам Максим Горки, зато што је, поред изванредних драма, на почетку прошлог века написао *Мату*, и што се вратио у Русију под Стаљином. Умели сте да се одбраните од политикантских употреба позоришта, јер сте служили само позоришту. Никада нисте тражили да играте неку улогу, већ сте играли оно што Вам додели управник. Као редитељ, никада нисте тражили шта да режирате, већ сте радили што од Вас затражи позориште. Као глумац, били сте лојални управи, захвалан редитељу, веран писцу, пажљив према публици. „Глумац на позорници мора да буде у сваком часу свестан условности сцене и гледалишта као и свих својих поступака и границе коју му поставља уметност којој служи.”¹⁴

Одговорност, строгост према себи, самосвест, поштовање свих саучесника позоришног чина на сцени, око сцене и у сали – елементи су Вашег личног етичког кодекса који препоручујете својим студентима. Ви сте били озбиљан, отмен господин у чијем присуству се не може бити вулгаран или распојасан. Када би на часу глуме, што се дешавало, неко себи и дозволио мању непристојност, Ви сте остајали без реакције. Ваша самоконтрола била је врло развијена. Колега са моје класе је покушао да Вас, у неколико наврата,

13 Мата Милошевић: *Моја глума*, Музеј позоришне уметности, Београд, 1977. стр.57

14 Мата Милошевић: *Моја глума*, Музеј позоришне уметности, Београд, 1977. стр.60

избаци из такта – али без успеха. С друге стране, ни Ви нисте имали навику да подижете глас, или да икога прекоревате. Нисте се гласно смејали, ни када сте гледали сцене из комедија на испитима и колоквијумима. Ваше име су сви изговарали са великим поштовањем, и без презимена. Било је довољно само рећи: ”Долази Мата”!

Као да у овом граду није постојао нико други са таквим именом. У својој књизи *Моја глума*, Ви говорите о себи као глумцу на необично критичан начин:

„Оно што сигурно знам, то је да ми глас никада није био снажан и да, већ самим тим, нисам био у могућности да гласом изражавам велике, јаке емоције и афекте. Тако је и сам мој глас, поред осталих глумачких особености, условљавао одређене улоге. Међутим, мој глас је имао доста широк распон, и, мада нисам имао развијен певачки слух, ја сам са осетном музикалношћу владао својим гласом и био потпуно свестан свих његових могућности. Све је то, у знатној мери и доста често, надокнађивало недостатак снаге и моћне изражајности мог гласа. Кад год сам могао, избегавао сам *фортисимо*, јер сам знао да онда мој глас добија помало неугодну, високо интонирану боју... Наравно, дешавало ми се и да пређем своје гласовне, а и сценске емотивне могућности, и онда је долазило до празне, неубудљиве и неугодне вике.”¹⁵

Да, Ви нисте имали снажан глас, нисте певали – али то није све. Ви нисте били, како за себе тврдите ни „глумац романтичарског узлета”, ни нушићевски глумац, комичар, нисте били нити прави шекспировски глумац, нисте поседовали „ону трагичну дубину и моћну снагу и тежину израза”¹⁶, а најгоре или најважније, како кажете, „...нисам и никада нећу бити велики глумац; увек ћу бити други.”¹⁷ Никада у приватном животу нисте користили глумачку вештину. Осим једном када сте у заробљеничком логору, где сте провели четири године, одглумили глувоћу због лакшег радног задатка. Увек сте мислили да се учи на замеркама, а не на похвалама.

О једној од најбољих Ваших улога, о Морелу из Шоове „Кандиде” кажете: „Тај несклад између захтева улоге и моје сопствене физичке снаге спутавао ме је у много сцена...”¹⁸ Ваша самоиронија кулминира када помињете своју улогу Урбана у Крлежиној „Леди”: ”Та улога је била доста по мојој мери. Били су ту и фрак, и салон, цинизам, лаж, и претварања, све оно о чему сам се на позорници добро сналазио...Међутим, нисам био задовољан својим изгледом. Није ми успело, из ко зна којих разлога, да изгледам онако како сам Урбана видео у својој машти. Подсећао сам више на неког савременог,

15 Мата Милошевић: *Моја глума*, Музеј позоришне уметности, Београд, 1977. стр.20

16 Мата Милошевић: *Моја глума*, Музеј позоришне уметности, Београд, 1977. стр.38

17 Мата Милошевић: *Моја глума*, Музеј позоришне уметности, Београд, 1977. стр.34

18 Мата Милошевић: *Моја глума*, Музеј позоришне уметности, Београд, 1977. стр.39

уморног плеј-боја, него на последњи изданак једног сасвим одређеног, замирућег друштва и средине.”¹⁹

Драги наш професоре, зашто пишете о себи као глумцу са толико незадовољства и сумње? Дали су, ипак, Ваша очекивања била већа од реалних? Да ли сте, заправо, само веома нарцисоидни када, упркос похвалама за леп глас, најбоље одигране елегантне, господске, грађанске ликове, сувереност у „салонским” комадима и култивисаност Вашег сценског покрета, остајете при мишљењу да сте Ви тај који своје резултате најбоље процењује. Ја само могу да Вас известим да своје студенте покушавам да научим истини да они сами никако не могу бити компетентни за процену резултата свог рада, већ да је то увек публика, било да у њој седи редитељ, управник, професор, критичар или фамилија и навијачи. Позориште је, пре свега, комуникација и дијалог, чин у коме учествују две стране. Сала је та која суди о свему што се дешава на сцени. Зато, саветујем своје студенте да, по завршетку сцене, задрже за себе сва осећања и све самопроцене своје глуме, да стрпљиво сачекају тај судбоносни ехо, ту ишчекивану реакцију публике и да је, унапред, поштују.

Не чини ли Вам се да покушај глумца да буде „сам свој судија” одаје неразумевање суштине позоришта? Не проговара ли из њега сама Гордост, због које глумац дисквалификује аудиторијум. Или је глумац спреман да прихвати само оно што одговара његовим очекивањима? Зато ме не чуди што сте одушевљени француским позориштем у коме је важна лепота средстава: леп глас, лепо око, лепо чело, леви људи, речју, – форма. Сви костими и све сценографије у Комеди Франсез су леви. Али често без драме, истинског сукоба, унутрашњег покрића за монологи који се доимају као музика, лепа оперска арија. Иако Вам је професор био сам Ракитин, иако сте потпуно овладали методом Станиславског, Ви, као глумац и редитељ, нисте били окренути Москви, већ Паризу. Уживали сте да играте у француским водвиљима. Док: ”Једна слаба алтернација Раскољникова показала ми је да са тим ликом Достојевског на позорници немам нарочите везе.”²⁰

Наравно да сте изванредно играли и низ ликова руских аутора. Као мајстор трансформације, имали сте широку палету ликова, али Ваш укус је тежио ка класичној лепоти. Зато смо са Вама радили монологи и сцене Корнеја, Расина, Молијера, Шекспира, Гетеа, Шилера, Виктора Игоа, Софокла, а од домаћих Лазе Костића и Ђуре Јакшића. Без реализма. Без Руса. Ми смо Вас гледали на сцени, у Вашој последњој улози у Југословенском драмском позоришту, у представи „Бановић Страхина” од Борислава

19 Мата Милошевић: *Моја глума*, Музеј позоришне уметности, Београд, 1977. стр.39

20 Мата Милошевић: *Моја глума*, Музеј позоришне уметности, Београд, 1977. стр.33

Михајловића Михиза, у Вашој режији. Играли сте Југ Богдана. Био је то заиста, прави правцати, промашај: Ваш Југ Богдан се доимао као намћор залутао у ситуацију драме, незаинтересован за све што се догађа око њега. Тај иронични, стари господин који много зна и разуме самодовољан је, те му, стога, нити један однос у драми није значајан. Чија идеја је била да, у Вашој режији, Ви одиграте Југ Бодана, улогу која Вам не одговара? Ако Вам је то наметнуо писац, а Ви се „нисте бунили”, онда је Ваша ”слабост” била директан пут у неуспех.

Ваша последња улога био је Рајли у Елиотовом „Коктелу”, у „Атељеу 212”, којом такође нисте били задовољни: „Недостајала ми је нека скоро опсенарска чудност и снажна сугестивност тог лика.”²¹

Ваше незадовољство глумачком реализацијом замишљеног довело Вас је до режије, у којој сте могли да остварујете, као диригент одличног оркестра, многе маштовите сценске замисли – режирали сте антологијски низ представа у свом Југословенском драмском позоришту. Режирали сте и Нушића, и Шекспира и Максима Горког, њихове позоришне комаде по мери Ваше имагинације. Ми мислимо на Вас. Наша школа се више не зове „Академија” него „Факултет”, а наша сцена на којој играмо колоквијуме, испите, студентске и дипломске представе носи назив „Мата Милошевић”, у знак захвалности за оно што сте за нас учинили, оно што сте за нас били.

„Ја сам волео рад са студентима. Волео сам часове са том младошћу, најчешће веома пристojном и драгом. Подстицао сам њихов труд да што пре овладају занатом, разумевао сам њихове жеље, заносе, њихове наде и безнађе, туге и радости, њихову веру у себе и њихове сумње, узлете и падове, сав тај унутарњи немир, тако природан и појмљив у школи у којој су нерви главна покретачка снага. Замишљао сам докле ће dospети и како ће радити када из ове припремне школе пређу на посао, у праву школу у којој нема завршног испита, у којој је свака улога ново вредновање. Обрадује ме сваки успех мојих некадашњих ђака и намрштим се и нехотице када у њиховом говору запазим грешке и неприродност, или у глуми неуверљивост”²²

Драги наш професоре Мато, уверавамо Вас да се и ми данас мрштимо на грешке, неприродност и неуверљивост наших бивших и садашњих студената, очекујући од њих, као што сте и Ви очекивали од нас, да изнова, радом, докажу оправданост свог постојања на позоришној сцени. Хвала Вам!

Ваш студент, професор Владимир Јевтовић

21 Мата Милошевић: *Моја глума*, Музеј позоришне уметности, Београд, 1977. стр. 41

22 Мата Милошевић: *Моја глума*, Музеј позоришне уметности, Београд, 1977. стр. 64

Кључне речи:

дечија игра, тајни идентитет, говорна радња, баланс, одашиљач, стид, систем.

Vladimir Jevtović
DEAR PROFESSOR MATA

Summary

The author comments the views of Mata Milosevic on acting, explained in his book *My acting*. Mata Milosevic was the founder of Acting Department at Faculty of Dramatic Arts. The approach of Vladimir Jevtovic is a personal and emotional one while his subjective point of view stems from the fact that he was one of the acting students of Professor Mata Milosevic himself.