

Mata Milosevic

Moja gluma

TEATRON











Mata Milošević

Moja gluma

Izdavač:
Muzej pozorišne umetnosti
SR Srbije
Beograd 11000
Gospodar Jevremova 19

Redakcija:
Zoran Filipović
Siniša Janić
Dušan Č. Jovanović
Olga Milanović
Ksenija Orešković
Veroslava Petrović
dr Petar Volk

Recenzenti:
Miroslav Belović
dr Petar Volk

Design:
Saveta i Slobodan Mašić
Realizacija:
Studio Structure, Beograd

Lektor:
Jelena Čolić
Korektor:
Moma Inić

Fotografije:
Fotografije I—VIII,
fotografije uz naslove
poglavlja:
Branislav Nikolić

Štamparija:
Radiša Timotić, Beograd
Meter:
Jordan Kovačević
Slog:
Živko Antonić
Štampanje ove knjige
završeno je 27. novembra
1977. godine.

MEN= 6069
OGRADNIČKI

TEATRON

O velikim dramskim,
operskim i baletskim
umetnicima koji su
vrhunskim kreacijama
obeležili vreme i
obogatili našu pozorišnu
umetnost ostali su
uglavnom samo
fragmentarni zapisi,
varljiva sećanja i izbledele
fotografije. Muzej
pozorišne umetnosti SR
Srbije u želji da sačuva
od zaborava ta znamenja
našeg pozorišta odlučio
je da pokrene biblioteku
TEATRON.

Biblioteka **TEATRON**
je osnovana 1975. godine.



Sadržaj

Večna lepota glume	1
<i>(Predgovor Miroslav Belović)</i>	
Moja gluma	11
Pedagogija	45









Vecnalepotaglume

Pred nama su jednostavna, sažeta i iskrena sećanja Mate Miloševića o njegovom glumačkom »hodu po mukama«. Autor je tačno okarakterisao svoju isповест: »Sve što sam ovde pisao o sebi i o nekim svojim ulogama, jeste moja današnja istina. Publika je imala svoju istinu. Te istine ne moraju, naravno, da budu istovetne.«

U vreme bučne reklamokratije u svim umetnostima, u trenutku smešne narcisoidnosti, samohvalisanja i nekritičnosti u našim teatrima, ove ozbiljne i stroge stranice, pune oštrog suda prema samom sebi — deluju kao melem istine. One upozoravaju sve scenske stvaraoce, vraćaju veru u misiju teatra, u etiku glumačkog poziva. Pre priče o svojim rediteljskim otkrićima Mata Milošević je smatrao za neophodno da izvrši analizu svog dugogodišnjeg, pasioniranog i uspešnog glumišta. Kao što je i u svojim rediteljskim shvatanjima protivnik bizarne forme po svaku cenu, tako i u svojim sećanjima Mata Milošević ne traži stilske efekte. On priča prirodno, tečno, ubedljivo, sa divnom dozom autoironije. Dogadaji se nižu hronološki, pred nama raste neprimetno portret glumca Miloševića. Priču prekidaju razmišljanja o suštinama glume, o tajni glumačkog stvaralaštva. Ta razmišljanja ne koče dinamiku memoara, naprotiv, doprinose plastiči i raznolikosti. Kao što je kao reditelj i pedagog studio pravedno glumcima i studentima tokom celog svog života, tako Mata sada sudi sebi: sudi nepoštedno, ne praštajući sebi ni jednu slabost.

Na početku ovih sećanja redaju se slike iz detinjstva i dečaštva, teče humorna priča o pretapanju dečijih igara u nesvesni, šarmantni i naivni teatar na poljančetu, igralištu ili u sobi sa igračkama. Ta svoja nezaboravna glumačka krštenja Milošević senči duhovito-lirske. I već tu spominje se reč, preciznost reči, ono što će pratiti docnije Matu i u njegovoj glumi i u njegovom rediteljskom radu: »Vrlo sam precizno i pažljivo izgovarao i one budalaste, izmišljene reči izmišljenog jezika, koje bih izmenjivao na ulici sa drugovima, uveren da se prolaznici dive maloj deci koja, eto, već znaju strani jezik.« Ljubav za govor, za radnju kroz govor, za govornu radnju, za zvučnu i logično izgovorenu reč, vodi ga, prirodno, u stihove, u recitovanje. Igru zamenjuju recitatorske ekstaze, pa onda dolazi zanos glume i amaterizma. Prve amaterske uloge, prve amaterske režije. Zaljubljenost u glumce Narodnog pozorišta u Beogradu, opijenost filmovima i operom, prva glumačka putovanja posle 1918. godine, prvi uspesi, obavezni Kosta Trifković i njegovo »ljubavno pismo«. I onda, jesen 1921. godine: novootvorena Glumačko-baletska škola, časovi kod Isailovića, »prva saznanja o veštini lepog i dobrog kazivanja i tumačenja stihova i scenskog teksta uopšte«. Zatim — praznik, prva uloga u Narodnom pozorištu: Treći glasnik u Ričardu III. Na staroj fotografiji, koju je neko senčio plavom bojom, mladi Milošević, brižljivo kostimiran i našminkan, prožet tačnom unutarnjom ekspresijom, pozira pred fotografom. Velika vera u maloj ulozi. Taj treći glasnik oglasio je jedan nesvakidašnji glumački dar.

Od Mihaila Isailovića, koji je pokušao da reformiše našu scenu u duhu nemačke realističke škole, od majstora i znalca glumačke veštine, sigurnog i konsekventnog reditelja, Mata je naučio mnogo. A onda dolazi do drugog, presudnog susreta sa Jurijem Rakitinom. Rakitin, vaspitanik moskovskog Hudožestvenog teatra, a u svojoj biti oduševljeni mejerholdovac (s Mejerholdom je prisno saradivao duže

vremena), prenosí na mladog glumca nova saznanja, dovodi ga do artificijelnosti i inspiriše ga da proučava »život ljudskog duha«, privija mu osećanje scenske istine, ali ga i navodi na nestasluke i preterivanja, naročito u oblasti komedije. Njihov prvi zajednički rad je Čehovljev »Galeb«. Ta predstava je bila vatreno krštenje Akademskog pozorišta u Beogradu. Mata je igrao glavnu ulogu Trepljeva, eksperimentatora novim scenskim formama, mladog intelektualca, neurastenika, dvojnu i osetljivu prirodu, nesrećnog zaljubljenika, estatičnog simbolistu. Mlada publika ga je prihvatile. Dobio je od jednog druga i prvi lovorođ venac. Ali Mata ne bi bio Mata da nije depatetizirao taj svečani trenutak: »Zahvaljujući tome vencu godinama u mojoj kući nije bilo brige o lorberu u jelima.« I kritika ga je, uglavnom, prihvatile. Velibor Gligorić je pisao u »Raskrsnici« u aprilu 1923. godine: »Mata Milošević je bio iskren u pojavi, prirodan u stavu čutanja; pokazao je veliku ljubav, gotovo oduševljenje za svoju ulogu. Samo njega je najviše poseo fantom stare pozornice; u njegovom izgovoru ima ostataka od šablonских efekata, od praznih tirada, koje je Bogić imao u izobilju. Što se bude više oslobođavao prošlosti njegova će snaga dobijati u vrednosti i takav on će jednom značiti krupnu snagu na našoj pozornici.« I pesnik Rade Drainac analizira Matinu glumu u listu »Samouprava«: »Mata Milošević ima mnogo smisla, i temperamente, ali te večeri u nekim scenama padao je u suvišan afekat. Inače, on je držao doslovno na sebi veliku i najtragičniju ulogu »Galeba«, na jedan način razumevanja i ljubavi.« I ostali kritičari podvlače kvalitete Matine glume. Trepljev je bio višestruko značajan za Matu. Očito je da je mladi glumac shvatio absurd da nekoga podražava u oblasti scenskog govora i glumačkih prilagodenja. Razvijajući svoj talent Mata se manuo ugledanja i stvorio svoj arsenal glumačkog oružja. Zamerke da podseća na Bogića nisu se više ponovile. Sigurno je da je tome doprineo i rad sa Perom Dobrinovićem. Najveći među najvećim, najprirodnijim među najprirodnijima, svojim narodskim maksimumima o glumi delovao je silovito na senzibilnog početnika. Pera Dobrinović je bio uzor za Matu. Uzor je bio pravi, mada su njihove glumačke prirode potpuno različite. Na završnoj ispitnoj predstavi u Glumačkoj školi Mata već igra suvereno, lako, šarmantno Doranta u »Igori ljubavi i slučaja« Marivoja.

Registrirajući tu predstavu kao završetak svojih priprema za profesionalnog glumca M. Milošević prekida nit povesti i otpočinje interesantnu i inspirativnu meditaciju o suštini glume, o svim onim barijerama na koje je nailazio kao početnik. Srž svih njegovih nastojanja je, nesumnjivo, bila u tome da nade što puniji sklad između unutarnje, fizičke i govorne radnje. Po prirodi svoga dara odličan »špreher«, vladar svojom dikcijom i celokupnim govornim aparatom, veštak stiha, glumac koji je znao mogućnosti svoga glasa — Mata je lako mogao da ode u scenski verbalizam, u spoljni blesak, da ga nije mamila istina glumačkih postupaka, neposrednost, jednostavnost, labirinti ljudskih karaktera. U svim tim protivrečnostima pozitivnu ulogu odigrao je njegov pedagoški trijumvirat: Isailović, Dobrinović, Rakitin. Još jedna srećna okolnost pratila je mladog glumca u vreme kada se zanosno predaje kao recitator »Njenom Veličanstvu Reči«. Mata počinje da se bavi plastičnim baletom, prebacuje deo pažnje na telo, na koordinaciju pokreta, na težnju da se sa što manjim utroškom snage postigne što veći plastični efekat. To je bitni trenutak, čini mi se, ne samo za glumački rad

M. Miloševića nego i za njegov budući rediteljski i pedagoški angažman. Ta harmonija tela i govora jedna je od osnova savremenog pozorišta. Bez te pasije za pokretom Mata bi bio isuviše zatočenik lepog govora. Razmišljajući o govornoj radnji Mata je veoma određen. Ceo njegov stav je u opisu Kazalsove umetnosti. »Njegovo muziciranje na violončelu bilo je tehnički besprekorno, savršeno, čudesno lepog tona i, u isti mah, muzička, skoro bih rekao, govorna fraza, tako jednostavna i jasna da je izgledalo kako ništa nije prostije i lakše od takvog sviranja. Jasno, jednostavno, lepo — time je opsednut i Mata. Iz te zaokupljenosti rađala su se i efikasna sredstva da se to na sceni i ostvari. Razapet između škole predstavljanja i škole preživljavanja, Mata je uporno tražio svoj put, tražio je i oblike koji bi odgovarali našem senzibilitetu. On je bio svestan da »naše pozorište, osim u priči, koja se menja prema modi, nema utvrđenog pravca«.

Protivnik svih scenskih i pedagoških krajnosti, M. Milošević je tragaо за svojom savremenom varijantom i u najboljim trenucima svoje mašte i intelekta i pronalazio je. Na stalnoj klackalici između suština uloge i izražajnih sredstava, između šta i kako, između govora i tela, glumačke koncentracije i neophodnosti komunikacije sa gledalištem, između fiksacije glume predstavljanja i fluidnosti metoda preživljavanja — Mata dolazi do saznanja da je »u praksi sve isprepleteno, nesistematisano, najčešće veoma mučno, iako je ta muka nekako prijatna sve do same premijere«. Razmišljajući o putevima svoje glume, autor je izneo bitne dileme koje prate svakog glumca. U rešenjima tih dilema mnogi će naći podsticaja za sebe, mogućnost da se izade iz slepe ulice. Tu nema recepta, ali ima putokaza. Na ovim stranicama je prisutno kritično poimanje samog sebe. Milošević zna svoje mane, svestan je i svojih dobrih osobina, zna svoje mogućnosti, granice, domet, svoju Ahilovu petu.

Na mene su neobično delovale misli o glumačkom »odašiljaču« koji, tako reči podsvesno, usmerava i šalje gledaocu sve što sačinjava život uloge. I o realističkom pozorištu u kome »nema glumačke ili rediteljske podvale«. Iako se uvek suprotstavljao svom teoretišanju i profesorskom dociranju, M. Milošević je na ovih nekoliko meditativnih stranica izneo svoje osnovne poglеде na glumu. Njegova sećanja bi bila nepotpuna bez njih.

Posle teorijske ekskurzije M. Milošević se vraća na priču i daje upečatljivu sliku svog zahuktalog glumačkog rada u Narodnom pozorištu u Beogradu. Zahvaljujući svojim transformatorskim sposobnostima, odličnoj govornoj i telesnoj tehnici, prilagodljivosti, visprenosti, univerzalnosti svojih izražajnih sredstava — Mata je išao iz velikog glumačkog zadatka u još veći. Miljenik i publike i reditelja, igrao je i romantične uloge, i salonske, i tragediju, i dramu, i komediju. U sećanjima Mata ironiše svoje rudolfvalentinske uspehe i svoju pažnju zaustavlja na značajnim ulogama velike dramske literature. Očit je njegov napor da se prevaziđu laki uspesi i jeftina popularnost. Oseća se njegova izuzetna stvaralačka usredsredenost na ono što je bitno u glumi i želja da se dopre do krajnjih granica glumačke izražajnosti. Mata igra Don Karlosa, Ruj Blaza, Tuzenbaha, Luja XIV, Napoleona, Ferdinanda, Arman Divala i desetine drugih, manje poznatih uloga. Iz godine u godinu on usavršava svoj glumački instrument i postaje majstor tananog scenskog crteža, neisforsiranog humora, prefinjene salonske konverzacije. Mata nije zadovoljan svojim emotivnim dijapazonom, pati

od kompleksa da je »pametan glumac«, Smeta mu uvek prisutni intelektualni kontrolor. On mu onemogućava da se do kraja prepusti doživljaju, da ostvari emotivne erupcije, da postigne vrhunski domet u takozvanim ključnim scenama. Matu muči saznanje da neće postići ono najveće u glumi: magnetičnost i emotivnost koje neodoljivo nose sa sobom celo gledalište. U stvari, Mata je bio veliki glumac u svom domenu. Njegov talenat nije bio za lirovske bure i makbetovske provalije, ali je blistao na svojoj zemlji, u svom sazvežđu. I još nešto: zar to večno posmatranje, proučavanje i ironiziranje samog sebe nije tipično rediteljska crta? U odličnom glumcu Mati Miloševiću živeo je pritajeno budući veliki reditelj, kreator vrhunskih predstava; živeo je i značajni pedagog koji će uspešno odnegovati generacije mladih glumaca. Sva ta nezadovoljstva, svezte britke ocene, ta ironija, pretvoriće se postepeno u rediteljske impulse koji će graditi snažne scenske vizije.

Večno nezadovoljan samim sobom, Mata zaustavlja pažnju na dve svoje uloge:

Mosku iz Džonson Cvajgovog »Volpona« i Kneza Miškina iz Pešićeve dramatizacije »Idiota« Dostojevskog. Mata smatra da je Moska njegova životna uloga, sinteza svih njegovih nastojanja, potpuno ostvaren lik, spoj pravih suština i prave forme. Mučeći se da nađe odgovarajuća prilagođenja za Moskine lagarije, on je »došao do saznanja da lagati na pozornici znači vršiti gorrone radnje iskrenije nego iskreno. Osim u nekim vrstama komedije, laž se ne sme pokazivati.« I sa knezom Miškinom bio je zadovoljan: »Igrao sam ga jednostavnije od mnogih svojih uloga. Delovao sam, čini mi se, uz dobro pronadenu masku, nekom velikom, bezazlenom dobrotom, smirenošću i nežnošću.« I zaista, sa požutele fotografije gleda nas takav Miškin. I u stavu, u položaju ruku, u onome što zrači iz očiju — nema pozorišta u onom lošem smislu. Prisutna je cela ljudska sudska, onaj tipični dostojevskovski bezdan ljudskih patnji, ono nešto bestelesno i iracionalno.

Sa tih svojih visina Moske i Miškina Mata bi sigurno išao i dalje i, verovatno, u bogatom repertoaru Šekspira našao pravu ulogu za sebe — ali je došao rat i četiri godine zarobljeništva. Taj Matin plodni glumački predratni period predstavlja nepovredivu celinu, ali njega treba razmatrati sa stanovišta onoga što on obećava u budućnosti. Tu ima uspona i padova, ali je najvažnije da je izgrađena estetska osnova, da se oblikovao metod i da se duboko ušlo u tehničke probleme glumačkog stvaralaštva. Iz toga će se roditi posle rata jedna nova glumačka faza i što je još važnije: počeće godine Matinih krupnih rediteljskih ostvarenja i uspešnog pedagoškog rada. Jer, istinu reče Ajvor Armstrong Ričards: »iskustvo se, nesumnjivo, mora uobičiti pre nego što se drugome saopšti, ali njegov je oblik uglavnom uslovijen time što će ono, možda, morati da saopšti.«

Odmah po povratku iz nemačkog zarobljeništva M. Milošević se i kao glumac i kao reditelj uključuje u rad Narodnog pozorišta u Beogradu, a od januara 1946. godine predaje glumu u Dramskom studiju. Sve njegove posleratne uloge, od Homutova u »Roditeljskom domu« V. Katajeva, pa do poslednje, Rajlja u Eliotovom »Koktelu«, pratio sam kao gledalac. Mata je bio moj prvi pedagog, prvi reditelj sa kojim sam kao glumac radio, kod njega sam završio svoje školovanje iz pozorišne režije, godinama mu asistirao u Jugoslovenskom dramskom pozorištu i na Pozorišnoj

akademiji. Njegove uloge su me uvek privlačile svojim savremenim zvukom, izuzetno skladnom arhitekturom, nemistifikacijom preživljavanja, raznolikošću ritmova, elegancijom, prirodnim šarmom, nedogmatskim prilaženjem realističkom tumačenju likova. Studenti su njegove kreacije posmatrali bezbroj puta. Pijanstvo Homutova bilo je pravi čas iz glume. Bez preterivanja, bez masnih boja, čvrsto sagrađena, ali na svakoj predstavi nova — ta scena je bila i ubedljiva i ironična u isti mah. Glumov iz komedije Ostrovskog »Kola mudrosti, dvoja ljestvica« bio je domet zrelog majstora, pun pogodak, prava glumačka победа. Mata je izgradio bogati, ambivalentni komediografski lik, satirično ga zaošinuo i doneo sa izuzetnom lakoćom. To je jedan od najtežih likova iz ruske literature i traži dar za razvoj lika, za intenzitet, za majstorsko vođenje radnje i intrige. Svoja iskustva iz Moske, iz mnogih molijerovskih uloga, iz uspešnih preobražavanja u likove realističke drame Mata je u Glumovu sjedinio i stvorio kreaciju koja se pamti.

Zahar Bardin u »Neprijateljima« Maksima Gorkog rađen je na drugim principima, na oštrot promeni fizičkog samosećanja. Mata se vešto uvukao u »sasvim tuđu kožu« i stvorio upečatljivi lik Ilijavog oportuniste.

Jago iz Šekspirovog »Otela« bio je velika Matina ambicija. Publika i kritika su prihvatile njegovo ostvarenje, ali je Mata bio nezadovoljan sobom. On tvrdi da nikada nije posedovao »sažetu snagu izraza« koja je neophodna za glumu u Šekspirovim tragedijama. Onaj večni kontrolor u Mati, kontrolor koji se bojao razbarušenih emocija, velikih eksplozija, pražnjenja, zaustavlja ga je na pragu najdubljih doživljaja. Uostalom, to je bilo u prirodi njegovog talenta. Tako je to i kod muzičara i slikara: jedni su neodoljivi u Mocartu, drugi u Vagneru; jedni su uzbudljivi u intimnom slikarskom motivu, drugi u složenoj masovnoj kompoziciji. Ali takvog nerudimentarnog Jaga mi smo neobično voleli jer je on bio organski stopljen sa svojim tvorcem. I zašto Jago mora da bude obavezno dijaboličan? I zar smo mi tako sigurni da znamo šta je to šekspirovsko? I zar nije lepota u novim pokušajima, u novim varkama?

U to vreme Mata Milošević kontinuirano radi kao reditelj. Režira samostalno, režira i u zajednici sa Rakitinom i Klajnom. Njegove samostalne režije »Učenih žena« Molijera i Šekspirovog »Otela« odaju već sigurnu ruku majstora.

U Jugoslovenskom dramskom pozorištu M. Milošević je prvenstveno okupiran režijama. Posle »Škole ogovaranja« Šeridana, američke savremene drame »Duboki su korenii« Džems Goua i Arnolda D'Isoa, Mata ulazi u neodgonetnute dramske tokove Sterijinih »Rodoljubaca« i Kostićevog »Pere Segedinca«. Iz tih istinskih rediteljskih avantura Mata izlazi zaista kao pobednik. Iako u ovim svojim glumačkim sećanjima tvrdi da nije nušićevski glumac, i da se slabo, polovično snalazio u domaćem repertoaru, Mata je kao reditelj maštovito i novatorski prodirao u srž poezije Branislava Nušića, Laze Kostića, Sterije Popovića, Rastka Petrovića, Dobrice Čosića. Odličan poznavač našeg jezika, naše fraze, naše intonacije, naših tempo-ritmova, i što je najvažnije našega mentaliteta — Mata je ostvarivao predstave jednog novog, dinamičnog, savremenog realističkog profila. I tu je išao do kraja, ne bojeći se krešenda i kulminativnih tačaka. Iako sebi sudi »da nije šekspirovski glumac«, Mata je ostvario voluminozogn »Kralja Lira« punog poetske elementarnosti i maksimalnog scenskog intenziteta. Svoju ljubav za plastiku uneo je u raskošne mizanscene »Romea i Đulijete«; svoju zrelost i

gorčinu u zbivanja »Ričarda III«. Njegovi dugogodišnji eksperimenti govorom doneli su svežinu i novost u domenu govorne radnje. Njegova »Ožalošćena porodica« od Nušića je raskrstila sa tradicionalnim, patrijarhalnim tumačenjem ove komedije, otkrila funkciju »porodičnog hora« i dijalogu dala vrednost koja je zvučala kao anticipacija Joneskove komedije apsurda. Šeridanovi »Suparnici« i »Dr« Nušića su bili uspeli pokušaji vrtoglave dinamizacije našeg scenskog govor. Te predstave su plenile novim brzinama, novom govornom interpunkcijom. Matina ljubav za realistički tretman likova stvorila je snažnu predstavu Strindbergovog »Oca« i nezaboravnog, antologijskog »Jegora Bulićova«.

I tako bismo mogli u svim režijama M. Miloševića da nađemo tragove njegovih dugogodišnjih glumačkih ekseprimenata. Zato Mata i pored velikog i stalnog rediteljskog angažmana u JDP nije izbegavao da glumi. Doduše glumio je iz godine u godinu sve manje, jer nije stizao. Dan je bio isuviše kratak da bi reditelj, glumac i pedagog stigli da urade sve što su mogli i želeli. U svojim sećanjima Mata je ili zaboravio, ili prešao preko nekih uloga u Jugoslovenskom dramskom pozorištu. Na primer, nije spomenuo svog decentnog i neobično savremeno igranog literatu Hauarda iz drame »Duboki su korenii«. Nije spomenuo ni svog efektnog Džozefa iz »Škole ogovaranja«. Ne spominje ni svoje čuveno »upadanje« u ulogu Barona u drami »Na dnu«. M. Gorkog koju je sam režirao. Branko Pleša, interpretator te teške uloge razboleo se, i Mata, kao reditelj te predstave, po odluci Uprave, trebalo je da uskoči u tu ulogu sa jednom ili dve probe. Mata je to uradio maksimalno profesionalno, začuđujuće vešto. Posvedočio je na predstavi da bi bio pravi Baron da je normalno radio. Ali se desio maler: u eksponiranoj svadi sa Nastjom Mata je u glasovnom intenzitetu išao do kraja. Glas, koji na probama nije privlakao na to silovito opterećenje, otkazao je potpuno posle završetka predstave. I to se desilo majstoru diktije, glumcu koji je u potpunosti vladao svojim govornim aparatom. Taj slučaj govor i važnosti organskog procesa rada, o Imperativu postepenog opterećenja glumčevog psihofizičkog instrumenta. Na taj slučaj smo se često vraćali u razgovorima na probama i na Akademiji.

Matu su uvek privlačile složenosti duševnih preliva jednog određenog karaktera. On nije nikada bio glumac grubog poteza, za njega je sve u nijansi, u tananoj kombinaciji zvukova i boja. Na probama se klonio, skoro užasavao od preterivanja, ali je ponekad dopuštao svojoj mašti da bude nestašna i kapriciozna. Takvi su bili njegovi pokusi sa carem Karлом u »Peri Segedincu«. Na svakoj predstavi smo stajali iza kulisa i nestrpljivo očekivali novu varijantu uloge. I zaista: Mata je volšebno menjao celokupni crtež uloge. Menjao je govornu fakturu, položaj kičme, način hoda, držanja ruku, gledanja, slušanja — jednom rečju to je bio uvek novi kroki, iznenadan i impresivan. Ta igra sa Karлом je bila neizvijeni potencijal brilljantnog karakternog glumca. Inače, od uloga Matinih u JDP najduže su mi se zadržale: Morel u Šoovoj »Kandidi« i Vitez Urban u Krlezinoj »Ledi«. Urbana je igrao bravurozno, sledeći tačan tembr Krlezine ironije. Proba »Kandide« se vrlo dobro sećam jer smo Tanhofer i ja režirali zajedno tu duhovitu englesku misteriju. Za Matin kompleks da je sa otporom igrao pastora »snažnih mišića« mi, reditelji, nismo znali. Za to prvi put čujem iz ovih sećanja. To je tipična Matina introvertnost, čutljivost i delikatnost. On svoje muke,

glumačke, rediteljske, nikad nije kolportirao. Ako je mogao nešto priyatno da kaže — rekao je, a bio je uvek svestan da svi nose svoj teret i da ih ne treba opterećivati svojim.

Radeći u »Kandidi« po metodu psihofizičkih radnji, mi smo došli u Izvestan čorsokak. To nije odgovaralo Šou. Mi smo onda izmislili »intelektualnu radnju«, stalni intelektualni ping-pong kroz dijalog, lucidno sučeljavanje misli, rasterećenje od svušnih emocija. Mata je strelovito razumeo naše namere i vrlo brzo uspeo da ih pretvori u konkretan glumački postupak. Ugao gledanja se izmenio začas i sve je postepeno počelo da dobija šoovske dimenzije, njegovu britkost i ironičnost.

Kao reditelj radio sam i sa Matom-recitatorom. To je bilo u predstavi Ateljea 212 »Od nemila do nedraga« koja je komponovana od stihova Milana Dedinca. Izuzetna govorna kultura, misaonost, ritmičnost bili su i u svakom stihu koji je izgovarao. Mata je nesumnjivo jedan od naših najboljih recitatora koji je udario temelje savremenom, nepatetičnom kazivanju stihova.

Povlačeći se postepeno kao glumac, M. Milošević je osetio da je došlo njegovo odgovorno vreme da svoje golemo iskustvo predala drugima: na probama u pozorištu i na svojim predavanjima na Akademiji. Umesto da sâm kreira uloge, on je pomagao drugima da to čine. I činio je to neobično jednostavno, diskretno, pouzdano, znalački, uspešno. Markantan u određivanju generalne linije predstava, majstor mizanscena i masovnih scena, duhovit i maštovit u detaljima, Mata nikad nije zaboravio pedagoške funkcije reditelja. Glumac je uvek bio u centru njegovih proba. Ne završava uzalud svoja sećanja rečima: »Kada bih se opet našao na početku, pred izborom životnog puta, verujem da bih izabrao isti kojim sam prošao.«

Mata nikad nije ograničavao puteve razvitka naše glumačke i rediteljske umetnosti. Iako je uvek posedovao moć tanane fiksacije, bio je uvek otvoren za nove podsticaje, radovao se tuđim otkrićima, ali ih nikad nije mehanički prenosio u polje svoje scenske poetike. Bio je daleko »od predrasuda omiljene misli«. U svet režije stupao je bez tih predrasuda, skromno, neprimetno i baš zato je često nalazio čisto vrelo i pravi izraz.

Matin glumački i rediteljski realizam nije bio siromašan niti ga je on shvatao kao umetnost životne konkretnosti, kao odslikavanje svakodnevice. Njegova glumačka paleta je bila bogata, iznenadujuća, a realistički metod glume služio je Mati za pronicanje u poeziju određenog pisca. Tako je bilo i u režiji. To pronalazačko, otkrivalačko, nespokojno i skeptično u Miloševiću glumcu moralо je da ga odvede u svet režije, u svet stvaranja autonomnih scenskih celina — predstava.

I bez režije Mata bi bio krupna ličnost naše scene. Njegov Moska, knez Miškin, Glumov, Zahar Bardin, Morel — vredna su glumačka ostvarenja. Iza njih bi došla i nova, verovatno još dublja i savremenija, da Mata sve svoje vreme, svoju maštu, misao i senzibilitet nije posvetio zamašnim rediteljskim projektima. Matina gluma je formirala jednog od najsnažnijih i najoriginalnijih jugoslovenskih reditelja. Oblikovala je reditelja-kreatora, reditelja-pedagoga, kompletnu rediteljsku ličnost koja je mogla da uđe u duhovni duel sa najvećim tvorcima dramske reči. Taj put od glumca do reditelja je prirođan put. To je bio put i Stanislavskog, i Rajnharta,

Isailovića, Rajića, Mejerholda, Tairova, Vahtangova, Lorens Olivijea, Gilguda i Ljubimova.

Ispitavši na sebi svu muku glumačkog stvaralaštva, prošavši odiseju scenskih preobražavanja, Mata je mogao da postane kreator koji suvereno vodi glumce do cilja i uspešno sjedinjuje bezbrojne komponente predstave u jedno. Odnegovavši u sebi elemente glume, savladavši tehniku rada na najprotivurečnijim likovima, postavši gospodar svog glasa i tela, Mata je, s punim unutarnjim pokrićem, mogao da se posveti režiji i da traga za njenim savremenim oblicima.

I tako je Matin umetnički život bio u znaku trougla: gluma, režija i pedagogija su se stalno prožimali, i dopunjivali. Glumac je krčio put reditelju, pedagog ga je spasavao od rediteljske samovolje i samodopadljivosti. To harmonično sadejstvo triju vokacija bilo je primetno u svim radovima Mate Miloševića. Prisan i efikasan kontakt sa predstvincima svih glumačkih generacija, postupnost u osvajanju ciljeva, značajko vođenje interpretatora od jednostavnje radnje do slojevitih scenskih metafora, sposobnost da izleči glumce od sumnji, da im priskoči u pomoć praktičnim savetom — to su odlike Matinog rediteljskog postupka. Taj postupak je rezultat dugogodišnjih glumačkih traženja i neumornog eksperimentisanja scenskim oblicima. Važno je napomenuti da je Mata veoma rano počeo da ulazi i u rediteljsku problematiku. Njegovi rediteljski opiti sa Kostićevim »Maksimom Crnojevićem« u Narodnom pozorištu u Beogradu, sa Tolerovom »Slepom beginjom« i Čapekovom »Makropolusovom tajnom« u beogradskom Akademskom pozorištu — to su prvi zvuci jednog autentičnog rediteljskog dara koji će razigrati svoju maštovitu »igru vatre« u danima posle oslobođenja.

Cetiri mučne godine u nemačkom zarobljeništvu, meseci i nedelje čame u stalagu, kontemplacija i tiho nadanje kao da su prebacile Miloševićeve umetničke ambicije sa glume na režiju. On će, po povratku u Beograd, odigrati efektno nekoliko uloga o kojima smo već govorili, ali će otpočeti sa serijom svojih predstava, sa svojom velikom rediteljskom predstavom koja još uvek traje i kojoj se uvek radujemo.

Ratna kataklizma delovala je na Matu. Njegove priče iz tog vremena, njegovi logoraški doživljaji podsećaju na Piter Brukovu zabelešku o njegovom razgovoru sa prostitutkom bez jedne noge u porušenom Hamburgu. Taj razgovor je za engleskog reditelja bio neka vrsta znameni, opomene: »Ne, ne može se više režirati kao pre«. I Mata Milošević je to dobro osećao.

Kako pretvoriti u život pozorišnu parolu Majakovskoga: »Sve ponovo! Sve od početka!« Kako krenuti? Od kuda početi, Da li se taj novi put nadovezuje na stari? Fijoke, recepti, stare i nove etikete, nepoznati, uvezeni metodi, nove teatarske dogme, mali broj savremenih tekstova! ... i šta sa našim afinitetima prema klasicima? Kako srušiti stari, oveštali metod prikazivanja poznatih dela? Nedostatak mlađih kadrova u pozorištu! Da li je moguće graditi novo u starim teatrima? I šta je prava avangarda danas? Da li politički teatar? Ili poetski? Ili fizički? Ili teatarapsurda? Da li pokušati sintezu? Šta forsirati: telo ili govor glumca? ... stotine takvih znakova pitanja i uskličnika moralo je biti u mislima Mate Miloševića u godinama posle završetka rata. To su pitanja koja su ga dugo pratila. Kakvi su bili njegovi odgovori i kako ih je on pretvarao u praksi treba da saznamo iz

knjige koju namerava da napiše. »Moje režije« obuhvatiće period od prvih početničkih režija posle Prvog svetskog rata do poslednjih Miloševićevih realizacija u njegovom matičnom Jugoslovenskom dramskom pozorištu i u drugim teatrima u našoj zemlji.

Ostaje nam da sa nestrpljenjem sačekamo isповест našeg uglednog reditelja i pedagoga. Njegova priča biće, nesumnjivo, deo istorije savremenog jugoslovenskog pozorišta koje je Mata Milošević zadužio sa nekoliko antologijskih predstava.

Miroslav Belović

Moja

gluma



Za pozorište znam, tako reći, od kada znam za sebe. Moja majka, iako je samo osnovnu školu završila, veoma je volela pozorište. Sećam se prve predstave koju sam video. Verovatno je to bila predstava komada *Zidanje Ravanice*, ili nekog sličnog. Sedeli smo u parteru, negde u sredini u zgradbi Narodnog pozorišta. Neka čudna, čarobna zbivanja dešavala su se na pozornici. Onda, najednom, počelo je da grmi, da sevaju munje i da pljušti kiša. Baš prava pravcata kiša, i prave strašne munje, i još strašniji gromovi. Bio sam mali i veoma sam se bojao grmljavine i munja. Rasplakao sam se i u strahu bacio majci u krilo. Uzalud mi je ona šaputala da je sve to samo *kobajagi*. Kada se završila predstava, jecajući sam izašao iz pozorišta. I gle čuda, napolju je bilo divno sunčano popodne, baš kao i kada smo došli u pozorište. Shvatio sam tada, jednom za uvek, da je u pozorištu doista sve *kobajagi*. Posle te prve predstave odlazio sam u pozorište skoro svake nedelje: najpre sa majkom, a onda sâm, zahvaljujući jednom poznaniku, razvodniku na drugoj galeriji. Međutim, postepeno je počeo da se menja repertoar i za popodnevne predstave. Sve je više bilo komada sa malim brojem lica i u običnom dekoru. Glumci su, i u drami, i u komediji, govorili stvari koje nisam mnogo razumevao. Bioskop je postajao mnogo privlačniji i moja privrženost pozorištu malo je popustila.

U detinjstvu, sve do srednje škole, igrao sam se najčešće sâm. Roditelji skoro celog dana na poslu, a ja sâm u sobi ili prostranom dvorištu. Imao sam bezbroj igračaka, ali, kao i tolika deca, najradije sam u igri podražavao ono što sam video. Glumio sam i sâm sebi režirao: majčina sukњa i ogrnuta kecelja, i eto sveštenika koji peva i govorи neke nerazumljive reči; nekoliko stolica, poređanih jedna iza druge — i eto nekadašnjeg letnjeg tramvaja, u kojem sam ja konduktor koji vuče zamišljeni gajtan zvona, prodaje karte i požuruje putnike; tri dugačka, ukrštена štapa i preko njih kratak štapić: *Inženjer* koji premerava ulicu; malo blata — i tu su kolači, a ja poslastičar. Bio sam i dimničar, i doktor, i svašta . . . Jednom sam u Beogradskoj ulici video starog kralja Petra u fijakeru, sa adutantom. Najviše mi se svideo čovek u uniformi koji je sedeo na boku, kraj kočića. Imao je čudnu kapu, svu prekrivenu belim perjem. Njega bih se rado bio igrao, ali nisam imao kralja. U svim tim mojim igrama, a bilo ih je svakojakih, veoma mnogo sam govorio. Sećam se da sam se trudio da govorim jasno, bez obzira da li su moje reči imale nekog smisla ili ne. Vrlo sam precizno i pažljivo izgovarao i one budalaste, izmišljene reči nekog izmišljenog jezika, koje bih na ulici izmenjivao sa drugom, uveren da se prolaznici dive maloj deci koja, eto, već znaju strane jezike.

Docnije, jedna od najdražih mojih usamljeničkih igrara bio je bioskop. Najradije sam u to vreme išao u bioskop *Koloseum* (današnja *Zvezda*). Sedeo sam što bliže platnu, često u prvom redu, sa leve strane. Tamo, na toj strani, ispred platna, nalazili su se klavir, i harmonium, i klavirista. On je obično svirao na klaviru, a kada su na platnu nailazile tužne scene, prebirao bi po harmoniumu. Međutim, tamo je sedela i još draža mi ličnost — prevodilac. Ispod male električne lampe stajao je isписан prevod tekstova koji su sa ekrana obaveštavali gledaoce o onome što se iz same radnje nije moglo razumeti ili ono što su lica nemog filma govorila,

a bilo je neophodno da i publika zna. Muzika bi se tada za trenutak utišala, a prevodilac glasno čitao. Baš to je bila suština mog *igranja bioskopa*. Imao sam dečji klavir, i dečju harmoniku umesto harmoniuma. Malo bih svirao na jednom, malo na drugom instrumentu, a s vremena na vreme prekidao bih sviranje i, tobože, čitao tekstove, koliko bih zapamtio iz poslednje bioskopske predstave.

Malo sam se družio sa dečacima iz ulice. Oni su većinom bili »mangupi«, a ja sam veoma strogo vaspitan; mogao sam njihove nestaslike samo da kroz ogradu posmatram, i da im zavidim. Ponekad bi me majka ipak puštala na »poljanče«, blizu kuće, ali tamo sam, u stvari, bivao gost. Svi su bili i jači i spretniji od mene u igranju loptom ili klisom. A onda, sve su to bile samo obične igre i trčanje, ništa se nije izvodilo. Mnogo sam zadovoljniji bivao kada bih odlazio ponekad kod poznanika na periferiju. Tamo bih skupio dečake i neizbežne devojčice i igrao se rata. Dabogme, ja sam bio komandant. Pravio sam raspored bitaka sa zamišljenim neprijateljem, a onda je nastajala besomučna jurnjava po brdima i moje komandovanje. Samo, ja bih ubrzo bivao ranjen, teško ranjen, da bi me bolničarke morale da previjaju i neguju.

Naučio sam da čitam, pre bukvara, iz novina. U kući mog detinjstva nije bilo knjiga. Upravo, bilo je onih koje su bile dostupne mojim godinama, pored njih i neka sentimentalna priča. Sećam se kako sam se žalostio čitajući *Genovevu, Caricu Kasiju* i slične knjige. U velikom kalendaru, koji sam svake godine žudno očekivao, a u kojem bi bilo puno slika i raznih napisa, nalazio sam i ponešto što bi me zbilja zabavljalo i što sam mogao glasno da govorim. Odnekud se jednom našlo nekoliko brojeva *Književnog glasnika*. Stavio bih jedan broj na pult (učio sam tada violinu) i, igrajući se predavača ili govornika, kazivao tekstove, koje najčešće nisam razumevao. Prvi pravi roman koji sam u detinjstvu pročitao bio je *Hajduk Stanko*. Odmah zatim smenjivale su se *Vodenica na Flosi, Galebova stena*, petparačke sveske *Vitez Kapestana* i sličnih uzbudljivih romana. Čitao sam mnogo, bez reda i probiranja, sve što mi je došlo pod ruku.

Izgleda da sam kao dete bio dopadljiv. Svi su me voleli, a ja, suprotno nego u starijim godinama, bio sam veoma komunikativan i slobodan u ophodenju. Bez ikakvog snebivanja, na svačiju želju, deklamovao sam mnoge pesmice. Deklamovao sam od najranijeg detinjstva. U stvari, ja se i ne sećam sebe iz vremena kad nisam znao ni jednu deklamaciju. Dolaze mi u sećanje prvi dečji stihovi, koje sam, još tepajući poneko slovo, ponosno i sa radošću deklamovao. Bila je to Zmaj-Jovina dečja pesmica *Žabac u gostima*. Još i danas pamtim dva-tri stiha. Ali, pre no što je deklamovanje prešlo u recitovanje ozbiljnih stihova, došli su ratovi. Oni prvi nisu poremetili moj dečji i dečački život. Pamtim samo turske zarobljenike u Donjem gradu i sebe sa trakom Crvenog krsta, koju sam sa beskrajnom gordošću i uživanjem nosio kao kurir Osamnaeste rezervne bolnice za vreme bugarskog rata. Ali, ubrzo je došao Prvi svetski rat: pogibija oca već u prvim mesecima i sve ono što nam je taj rat doneo. Za neko vreme nije više bilo ni pozorišta, ni bioskopa. Dve godine bez škole provodio sam u povremenim igrama i u stalnom

čitanju, veoma često naglas, ili u govorenju stihova samom sebi. Posle dve godine otvara se realna gimnazija. U godinama za peti razred, polazimo u treći. Profesori su nam skoro sve Hrvati i Slovenci. Sada čitam i hrvatske plsce i učim pesme hrvatskih pesnika. Sledeće godine profesore iz Austro-Ugarske zamenjuju naši profesori koji su se zatekli u Beogradu. Jedan od njih, ne sećam se tačno koji, često nam je umesto svog predmeta čitao prevode pripovedaka Alfonsa Dodea. Čitao ih je lepo, toplo i uzgred nam govorio o lepoti našeg jezika i o veštini i značaju lepog čitanja i govora. Tek tada, čini mi se, postalo mi je potpuno jasno zbog čega sam voleo da kazujem dobre tekstove. Moja ljubav prema lepom kazivanju postala je od onda potpuno svesna. Sa nekoliko drugova združila me je ljubav prema kazivanju stihova i već uveliko recitujem na kućnim sedeljkama.

Godine 1917. gledao sam prvi put opersku predstavu. Gostovala je bečka Državna opera. Prva predstava: *Trubadur*. Igrali su na maloj, nemogućoj pozornici *Kasine*. Na koji način sam, sa još nekim drugovima, uspeo da se uvučem na tu predstavu, kao i na sve docnije, nije mi jasno. Žnam samo da smo poludeli za operom. Po kućama smo pesme, koje smo ranije recitovali, delili na partie kao operске uloge i drali se na sav glas, pokušavajući da se setimo raznih aria koje smo u operama čuli. Slušali smo tada još i *Karmen* i *Bajaco*, ako se ne varam. Sanjao sam da postanem operski pevač. U to vreme, hrvatski književnik Milan Ogrizović skuplja diletante i organizuje sa njima predstave, opet u toj jedinoj čitavoj beogradskoj dvorani, *Kasini*, onoj istoj u kojoj je danas, naravno sasvim drukčije uređenoj, bioskop *Kozara*. Na prvoj predstavi ove grupe izvedene su tri Ogrizovićeve jednočinke u stihu. Ova prva diletantска predstava, bila je, rekao bih, odlučujuća za moj životni put. Privlačila me je najviše prva jednočinka: prva ljubav dvoje mladih. Ubrzo sam znao dobar deo stihova iz uloge mladića. Kupio sam knjigu, koja se pojavila u izlozima knjižara. Naučio sam odmah ceo njegov tekst i bezbroj puta ga govorio i glumio sebi. Obožavao sam glumca-diletanta koji je igrao tu ulogu. Želeo sam da ličim na njega, da govorim kao on, da budem on. Ime mu ni danas nisam zaboravio. Zvao se Kitanović. Umro je mlad.

Skoro u isto vreme, Ogrizović skuplja beogradske glumce koji su se našli u zemlji, stvara pozorišnu trupu i daje predstave u »Kasini«. Žudno sam ih očekivao. Bili su to nezaboravni trenuci za mene kada sam prvi put sa razumevanjem gledao prave glumce u pozorišnim komadima koji me nisu više samo zabavljali kao oni iz moga detinjstva. A među glumcima nalazila su se vrhunska imena tadašnjeg Narodnog pozorišta: Milorad Gavrilović, Mara Taborska, Ilija Stanojević, Sava Todorović. Gledao sam, čini mi se, svaku predstavu. Glumci su mi već postali prisni — sa drugovima sam ih imitirao, voleo ih, i njih i njihove glumačke mane, koje sam lako uočavao. Sa mladalačkom bezobzirnošću smejavao sam se nekome od njih zbog poneke uloge. Nisam tada znao kakav je to stvarno posao, i da će se jednoga dana i meni, isto tako bezobzirna mladost, možda smejati zbog nečeg što me je stalo ko zna koliko muka. No, mladost je uvek u pravu. Došli su oslobođenje i ujedinjenje. Pop Lukić, horovođa naše bivše realne gimnazije, spremu sa nama koncert horskih pesama i jedan komad iz đačkog

života. Bio sam nesrećan: nisam dobro nikakvu ulogu — Igrali su mahom stariji đaci. Ja sam samo pevao u horu. Neko je često pevao pogrešno. Pop Lukić nije uspeo da pronade ko je to. Sve mi se čini da sam bio ja. Bilo mi je svejedno jer o operskom pevaču nisam više razmišljao. Drama me je potpuno privukla, i znao sam: moram biti glumac.

Da bih nadoknadio dve izgubljene školske godine, završavam privatno peti razred, na nekom skraćenom kursu i januara 1918. godine upisujem se na, takozvani, osamnaestomesečni maturantski kurs realke. Zajedno sa tim zahuktalim školovanjem zahuktala se i moja amaterska gluma. Sa drugovima spremam Trifkovićeve jednočinke po kućama. Naravno, ja igram glavne uloge i režiram. I tako, prva moja uloga bio je Vidić u Trifkovićevoj aktovki *Ljubavno pismo*. To je i prva moja režija. Sobe su u starim stanovima bile prostrane — polovina sobe bila je određena za publiku, a polovina uređena kao pozornica. Spremio sam u to vreme nekoliko jednočinki. Recitovao sam na sve strane. Nije bilo skupa na kome ne bih kazivao stihove. Mahom sam birao dramatične recitacije a, najčešće, dve lude: Petefijevu, i Jaše Tomića. Bila mi je to izvanredna prilika za glumačko iživljavanje. Mora da je bilo strašno. Sećam se da sam na jednoj svadbi sa puno bola i gorčine recitovao pesmu Velimira Rajića *Na dan njenog venčanja*. Mladenci su se čudno osećali, kao i gosti, ali meni je bilo glavno da recitujem.

U letu 1919. organizovana je prva poseta beogradskih maturanata Zagrebu i Ljubljani. Za to je pripreman prigodan program (pored ostalog i tri jednočinke: Šantićeve *Pod maglom*, Odavićevi *Hej Sloveni* i preudešena lakrdija Tristana Bernara *Gовори човек francuski*). Pored starijih, ušla je u grupu i nekolicina nas osamnaestomesečara. Igrao sam u *Pod maglom* — jednog Turčina, a u *Gовори човек francuski*, naravno, mladog ljubavnika, Pavla. Dok smo sa glumcem Spiridonovićem spremali ove jednočinke, dešavalo mi se da pobegnem ponekad i sa časova, što nikako nije odgovaralo mojoj urođenoj i vaspitanjem razvijenoj disciplinovanosti — ali gluma je uvek bila jača od svega. U Zagrebu smo igrali u dvorani Glazbene matice. Bilo je to moje prvo istupanje pred pravom, mnogobrojnom publikom. U Ljubljani smo igrali na pozornici sadašnje opere. Bila je to prva prava pozorišna zgrada i prava pozornica na koju sam stupio. Imao sam tada sedamnaest godina.

Posle Prvog svetskog rata u očekivanju opravke i renoviranja zgrade, Narodno pozorište nastavlja sa radom u *Kasini*. Vratili su se glumci iz vojske, iz izbeglištva, iz zarobljeništva, ili internacije. Gledao sam na toj maloj pozornici *Kasine* velikog Peru Dobrinovića, i Dobricu Milutinovića, i Zlatkovića, Gošića i tolike druge. Moja rešenost da postanem glumac nimalo se nije pokolebala. Naprotiv. Znam napamet celu ulogu *Sirana* i često je govorim devojkama. Režiram uveliko raznim amaterskim grupicama i igram. Sve vreme sam obuzet pozorištem i glumom.

U januaru 1920. godine Narodno pozorište počinje sa radom u prilagođenoj zgradici nekadašnjeg maneža jednog konjičkog puka. Zidovi maneža ostali su kao što su

bili, a unutrašnjost je drvenim konstrukcijama pretvorena u gledalište i pozornicu. Bio je to naš *drveni* Manež — mesto najdražih pozorišnih uspomena. Ja sam važio i bio, kako se to kaže, lepo vaspitan i pristojan mladić. Uz to, pre nesmeo, nego sloboden i drzak. Ni danas mi nije jasno kako sam ja, takav, uspevao da se skoro svako veće provučem u pozorište, i u *Kasinu* i u *Manež*. Upotrebljavali smo sva moguća lukavstva, počev od onog najbanalnijeg: na ložu, pa do nasilnog provlačenja kroz tarabu dvorišta i sporedne ulaze. Sa drugovima, nalazio sam se obično na drugoj galeriji, levo, kraj same pozornice — ukoliko nas vatrogasac ne bi najurio. Biti što bliže glumcima — bila je naročita draž. Hvatati sve nijanse njihove glume iz predstave u predstavu, i razumeti sve njihove privatne pošalice na sceni koje publika ne primećuje, kako se glumcima čini. Znao sam sve njihove manire, sve mane i vrline. Bivao sam nesrećan kada mi ne bi uspevalo da se neko veće uvučem u pozorište. Jednom reči, bio sam lud za njim.

U junu 1920. godine završio sam maturu u beogradskoj realki. Kada sam se tog leta vratio sa svog prvog putovanja u Dubrovnik, zamolila me je jedna grupa svršenih maturanata, pozorišnih zaljubljenika, da podem sa njima na turneu po Vojvodini. Ostali su iznenada bez suflera, a sutradan već treba da podu, pa je nekome palo na pamet da zapitaju mene da li bi htio da im pomognem. Naravno, pristao sam. Grupu je predvodio i igrao glavne uloge glumac Slavko Grdanički. Ženske uloge igrale su tri horistkinje beogradske opere. Jedna od njih bila je Ljubinka Bobić. Kratko vreme pre toga Bobićeva se izborila da, u alternaciji, igra Puka u *Snu letnje noći*. Bilo je to pravo glumačko otkrovenje i Bobićevoj su se od prve širom otvorila vrata za bogatu glumačku karijeru. Bio sam očaran što će biti sa njom na putu. Grupa je nosila Nušićevog *Običnog čoveka*, Sterijinog *Lažu i paralažu* i komad za decu *Car Ćira*. Na ladi koja nas je prevozila u Zemun prvi put sam privatno video Čiča Iliju i slušao njegove dosetke i pošalice sa Bobićevom. Naravno, svi smo piljili u njega i smeđali se svakog njegovo reči. Već na drugoj predstavi u Pančevu, nisam više suflirao, nego sam igrao Paža u *Car Ćiri*, Batića u *Laži i paralaži* i, što je najvažnije, pesnika Damnjanovića u *Običnom čoveku*. Partnerka mi je bila Ljubinka Bobić. U tom kratkom glumačkom krstarenju upoznao sam donekle život malih putujućih glumačkih trupa. Publike je najčešće bilo veoma malo: sa retkim izuzecima, građani u nama nisu gledali studente amatera, nego obične, nepoznate putujuće glumce i tako se prema nama ophodili. Obezbeđen smo imali svuda samo smeštaj. Hrana je zavisila od zarade, a zarada je bila bedna. Desilo nam se jednom ili dva puta da ručak provedemo samo sa parčetom hleba i soli ukradenom sa kafanskih stolova. Ponekad, opet, kakav vojvodanski bogataš priredio bi nam raskošnu gozbu ili nas odvodio na svoj salaš i tamo bogato gostio. Razume se, i pored stalnih zadjevica i nesuglasica, bilo je veselo. Sve nas je u Beogradu čekao dom, a ovo je bila samo zabavna avanturica. Bili smo mladi i od života očekivali ono najbolje.

Posle svršene mature upisao sam se prvo na Pravni, a potom na Filozofski fakultet. Na predavanja skoro nisam ni odlazio. Fakultet je bio samo obezbeđenje za svaki slučaj. Čekao sam otvaranje Glumačke škole koje je usledilo naredne

godine. Predstojala mi je borba sa majkom koja me je teškim radom školovala. Ona je sanjala da postanem oficir, bogzna zbog čega. Kada sam to već od prve odlučno odbio, zaželeta je da postanem inženjer. Zato sam i učio realku. Najzad, mogao bih postati i lekar, ili profesor. A ja sam u svom dnevniku, koji sam u to vreme u vidu pisama slao svome tada najintimnijem drugu, na studijama u Gracu, pisao da je moja jedina i nepokolebljiva želja da postanem glumac, pa ma samo prosečan. Osobenost moje prirode je neborbenost, ali katkad sam znao da budem uporan do tvrdoglavosti. Tu moju upornost, kada se u retkim trenucima pojavi, teško je bilo savladati. Tako sam se, uprkos sve ljubavi i odanosti prema majci, svom snagom borio za glumačku školu. Ona je volela pozorište; ona me je i vodila u pozorište još u detinjstvu, ali sa mojom željom da postanem glumac ipak nije mogla da se pomiri. Biti glumac, značilo je tada, u krajnjoj liniji, biti niko i ništa. Srećom, imao sam saveznike. Jedan od njih bio je i Dragoljub Gošić. Bio je glumac, ali i čovek kome se ništa nije moglo da zameri: pristojan, ozbiljan. Upoznao se sa mojom majkom, ona ga je cenila kao čoveka, a on se, naravno, svesrdno zauzeo za mene. Pristanak je došao pod uslovom da ne napuštam fakultet. Pobedio sam ja, a biće, još više, majčina ljubav. Prva bitka je bila dobijena. Ostale su još dve najvažnije: prijemni i završni ispit.

Prijemni ispit novootvorene *Glumačko-baletske škole, odseka konzervatorija*, kako se škola zvanično zvala, bio je u jesen 1921. godine, u zgradici Muzičkog društva Stanković. Za ispit smo imali Hamletov govor glumcima. I pored razumljive strepnje i strašne treme, nekako sam bio uveren da će proći. U komisiji je sedelo nekoliko važnih lica, ali, znali smo da, u stvari, polažemo pred strogim Mihailom Isailovićem. Moja uverenost se pokazala opravdanom — bio sam primljen. Prve godine studija Isailović nam je bio jedini nastavnik glume. U prvo vreme časovi su održavani za stolom u jednoj prostoriji društva Stanković. Radili smo neke stihove, zadržavajući se najviše na Ilićevoj pesmi *Poslednji gost*. Nju je Isailović govorio majstorski, a mi smo se, sa različitim uspehom, trudili da ga podražavamo. Ali smo, u isto vreme, lagano dolazili do saznanja o veštini lepog i dobrog kazivanja stihova i scenskog teksta uopšte. Posle prvog semestra ostalo nas je u školi samo sedmoro. Dobili smo za rad jednu prostoriju u maloj zgradici u dvorištu Maneža, i počeli da spremamo ispitnu predstavu prve godine. Za vreme školovanja obavezno je bilo statiranje, ili *statiranje*, kako se onda govorilo, u drami i operi. Prvi put sam se kao statista pojavio na pozornici u predstavi *Pana Malisjevska*. U jednoj sceni našao sam se prvi put zajedno sa pravim glumcima i svojski se trudio da ne ostanem nevidljiv. Statirao sam veoma često, i u drami, i u operi, više od godinu dana. Bilo mi je priyatno da se nalazim na pozornici.

Pred kraj prve školske godine dobili smo i prve uloge u pozorištu. Isailović je režirao *Ričarda III* i uveo je i nas u predstavu. Igrao sam Trećeg glasnika. Istina, bio je treći, ali najdramatičniji. Razume se, trudio sam se da što lepše izgledam. Preko kostima sam ogrnuo plašt, a oko glave stavio beli zavoj ranjenika i lice pošteno našminkao — o detaljima kostima brinuli smo se sami. I tako, prvi put na listi Narodnog pozorišta našlo se moje ime 4. V 1922. godine. Kako sam

Mata Milošević (1920).

Anri Mirže: »Čergaški život«, dramska grupa
»Sveslovensko kolo«, Beograd (1922).

Mata Milošević (1923).



Gustav Mozer: »Bibliotekar«, akademska umetnička grupa »Otdžbina«, Novi Sad (1921).

Gabriela Zapolska: »Gospodica Mališevska«, statista, Narodno pozorište, Beograd (1921).



Viljem Šekspir: »Ričard III«, Glasnik, Narodno pozorište, Beograd, (1922).

Molijer: »Tvrdice«, Kleant, Glumačka škola Narodnog pozorišta, Beograd (1922).

Slušaoци prve i druge godine Glumačke škole Narodnog pozorišta, Beograd, Mata Milošević (1922).



Jovan Sterija Popović: »Laža i parašaža«, Alekса,
Glumačka škola Narodnog pozorišta, Beograd (1922).

Pjer Marivo: »Igra ljubavi i slučaja«, Dorant,
Glumačka škola Narodnog pozorišta, Beograd (1923).

Anton Pavlovič Čehov: »Prosídba«, Čubukov,
Glumačka škola Narodnog pozorišta, Beograd (1922).



Milutin Bojić: »Uroševa ženidba«, Uroš, Narodno pozorište, Beograd (1923).

Aleksandar Ivanović Andrejev: »Gaudeamus«, Akademsko pozorište, Beograd (1924).

Živojin Vukadinović: »Neverovatni cilinder«, Marica Popović (Neli) i Mata Milošević (Saša), Narodno pozorište, Beograd (1923).



Milivoj St. Predić: »Golgota«, Mata Milošević
(Đurić), Zora Zlatković, Marko Marinković,
Narodno pozorište, Beograd (1925).

Branislav Nušić: »Običan čovek«, Mata Milošević
(Žarko Damjanović) u sredini, Gručačka škola
Narodnog pozorišta, Beograd (1924).



Božidar S. Nikolajević: »Dogoreli krov«, Nikola,
Narodno pozorište, Beograd (1927).

Mata Milošević (1927).

Vladimir Velmar Janković: »Bez ljubavi«, Dragoljub
Gošić i Mata Milošević (Staša), Narodno pozorište,
Beograd (1929).



R. S. Šerif: »Na kraju puta«, Mata Milošević (Rali) stoji četvrtisleva, Narodno pozorište, Beograd (1930).?

Vilhelm Majer-Ferster: »Stari Hajdelberg«, Karl Hanc, Narodno pozorište, Beograd (1931).

Kalderon: »Gospoda Đavolica«, Vojislav Jovanović, Mata Milošević (Don Manuel), Viktor Starčić, Narodno pozorište (1932).



Ben Džonson: »Volpone«, Moskva, Narodno pozorište,
Beograd (1932).



Viljem Šekspir: »Hamlet«, Čeart, Narodno pozorište, Mata Milošević (1934).
Beograd (1930).

Josip Kulundžić: »Mašina savest«, Mata Milošević
(Jerko) desno, Narodno pozorište, Beograd (1933).



Molijer: »Učene žene«, Dara Milošević i Mata Milošević (Klitanđar), Narodno pozorište, Beograd (1933).

Ranko Mladenović: »Čovek ponosan što nema sreće«, Drug, Narodno pozorište, Beograd (1933).



Ivan Cankar: »Kralj na Betajnovi«, Mata Milošević (Maks) i Nada Riznić, Narodno pozorište, Beograd (1933).

Milivoj St. Predić: »Tri Stankovića«, Mata Milošević (Radosav) i Blaženka Katalinić, Narodno pozorište, Beograd (1933).



Aleksandar Dima-Sin: »Gospoda s kamelijama«,
Arman Dival, Narodno pozorište, Beograd (1934).



Deni Amiel: »Ona i njih trojica«, Mata Milošević (Šarl), Evka Mikulić, Viktor Starčić i Božidar Drnić, Narodno pozorište, Beograd (1935).

Viktor Igo: »Ruj Blaz«, Mata Milošević (Ruj Blaz) i Desa Dugalić, Narodno pozorište, Beograd (1935).

Deni Amiel: »Ona i njih trojica«, Mata Milošević (Šarl) i Nevenka Urbanova, Narodno pozorište, Beograd (1935).





Valter Hazanklever (po Onore de Balzaku):
»Gopšek«, Grof, Narodno pozorište, Beograd (1936).

Klabund: »X. Y. Z.«, Mata Milošević (X), Nevenka
Urbanova i Božidar Drnić, Narodno pozorište,
predstava čitaonice Udruženja glumaca, Beograd
(1936)?

Aldo de Benedeti: »Crvene ruže«, Vladeta
Dragutinović, Dara Milošević i Mata Milošević
(Saveli), Narodno pozorište, Beograd (1937).



govorio, ne sećam se. Znam da sam se osećao izvanredno. Moj san je počeo da se ostvaruje. I fotografisao sam se. U to vreme nisu vršena fotografska snimanja na pozornici. Ko je htio da ima fotografiju neke svoje uloge, pozajmljivao je kostim i odlazio privatno kod fotografa.

Isailović je bio izuzetno snažna ličnost i neosporni majstor glume i scenske reči, iako je naš jezik loše govorio. Pedagoška mana mu je bila što je zahtevao ili, bolje reći, bio najzadovoljniji kada se podražavao njegova gluma i njegov način govora. Ali, i pored toga, svi mi koji smo radili s njim u školi i u pozorištu naučili smo se od njega zanatu, profesionalnosti i radnoj disciplini. Na ispitnoj predstavi prve godine imali smo monologe i scene iz Šekspirovih dela i celu predstavu Molijerovog *Tvrdice*. Ja sam u prvom delu imao Hamletov monolog *Biti ili ne biti...* i scenu sa Ofelijom, a u *Tvrđici* sam, naravno, igrao mladog Kleanta. U *Hamletu* sam bio loš: nespretna, rastrgana i razbarušena imitacija Isailovića. Kao Kleant bio sam u svom elementu, sa svim onim scenskim osobinama zbog kojih sam bio dobrodošao Narodnom pozorištu u to vreme. Bio sam predodređen za uloge vedrih dečaka i sentimentalnih mladića.

Pored rada u školi nije prestajala ni za trenutak moja aktivnost po amaterskim družinama. Nas nekolicina najmlađih iz one maturantske grupe sakupljali smo oko sebe druge amatere; izmišljamo imena grupe i glumimo na sve strane. Jednoga je dana naša grupa, sa pridošlicama, osnovala Akademsko pozorište, koje pod imenom *Branko Kršmanović* deluje uspešno i danas. Kao diletant nisam bio uvek najbolji u predstavama. Još od početka svestan da će mi gluma biti poziv, trudio sam se da ovladam zanatskim veštinama i da ih na pozornici pokažem. Zato sam katkad delovao manje prirodno nego neki moji drugovi koji su na sve gledali kao na zabavu, pa i pored diletantske nespretnosti, bili slobodniji i delovali prirodnije i nepretenciozno. Dabogme, bio sam jedan od glavnih članova. Moje mesto bilo je od početka obezbeđeno i nikad osporavano. Sve uloge mlađih, lirske obojenih likova pripadale su meni, bez diskusije i uobičajenih rasprava. Ulaskom u Glumačku školu postao sam, u neki ruku, autoritet za glumu. A ja sam beskrajno uživao u svojim ulogama i već sticao popularnost kod mlade publike koja je posećivala naše predstave. Kada sam na prvoj predstavi Akademskog pozorišta, Čehovljevom *Galebu*, koga smo igrali uz pomoć nekih glumica, igrao Trepljeva, jedan moj drug poslao mi je ogroman lutorov venac. Godinama posle toga u mojoj kući nije bilo brige o litorberu u jelima. Bio sam tada na drugoj godini glumačke škole. Komentar upravnika pozorišta, Milana Predića, na moju ulogu bio je, kažu: *Nije loše, samo, zašto se stalno drži za stolice!* Koliko dragocenosti u jednoj takvoj primedbi, koju sam mnogo docnije i sam često stavljao studentima i mlađim glumcima.

U drugoj školskoj godini nije više bilo Isailovića. Neki kritičari su za sve, a naročito za jezik na ispitnoj predstavi, njega krivili — i on se povukao. Čini mi se da je to, u stvari, bilo dobro za nas. Od Isailovića smo primili izvanrednu osnovu, i dalje smo ga imali kao reditelja u pozorištu, a u školi smo upoznavali i drukčije pristupe radu, i druga shvatanja glume. Najviše smo radili sa Jurijem

Rakitinom i Momčilom Miloševićem. Časovi glume su se pretvorili u spremanje čestih školskih priredbi. Pored mnogih novih uloga te, druge godine, igrao sam i onog Trifkovićevog Vidića iz *Ljubavnog pisma*, prvu ulogu koju sam glumio nekada u privatnoj kući. Igrao sam opet i u *Laži i paraži*, u kojoj sam po Vojvodini igrao Batića. Sada sam bio Aleksa — onaj Aleksa koga ču i u školi i docnije u pozorištu igrati mnogo puta, kao dragu i zapaženu ulogu. Pera Dobrinović sa mlađim glumcima spremila tada *Maksima Crnojevića* i daje mi ulogu Đorda. Iz tog rada sa Perom Dobrinovićem zapamtio sam kako u *kostimskim* ulogama treba stajati i klečati na pozornici. Od Momčila Miloševića čuo sam primedbu na moj *izum* da snažna osećanja izražavam širom otvorenih očiju. Računajući onu Predičevu, te tri praktične napomene značile su ponekad više nego mnoge teorijske priče.

Najviše sam radio sa Rakitinom. On je bio sušta suprotnost Isailoviću, i uticaj ta dva izvanredno sposobna, a toliko različita pozorišna stvaraoca, bio je za mene i za celo Narodno pozorište od izvanrednog značaja. Na završnoj ispitnoj predstavi u *Igri ljubavi i slučaja* Marivoa igrao sam ljubavnika Doranta. Tom predstavom završeno je moje pripremanje za profesionalnog glumca.

Verovatno bi lepo zvučalo kada bih izjavio da je prvo bitni razlog što sam se posvetio glumi bila silna želja da služim *svetoj umetnosti*, da oplemenjujem i prosvećujem ljude i tome slično. Mislim, međutim, da sam »otisao u glumce« prosto iz nastavljene proširene želje i nagona za dečjim igramama, za »izigravanjem« i predstavljanjem. Verujem da je to slučaj kod većine glumaca. Možda se zbog toga govorilo da su glumci velika deca što oni nimalo nisu. U mom slučaju psihanalitičar bi verovatno pronašao da je povučenost našla kompenzaciju u glumačkom javnom pokazivanju i iživljavanju. Kako bilo, tek znam da nikakva *plemenita* ideja nije bila prvotni podstrek mojoj odluci da postanem glumac.

Kod mene se još u samom početku želja za glumom mešala sa ljubavlju prema kazivanju lepih tekstova, što kod velikog broja glumaca nije slučaj. Kod njih su tekstovi bili, a kod mnogih i ostali, samo sredstvo koje im omogućuje da glume. Dosta rano kod mene su se u osnovnu ljubav prema glumi kao takvoj, u radu na ulogama uplela i druga shvatanja, druga interesovanja i drugi podstreci.

Bio sam glumac svog vremena, a to znači glumac reči, teksta, glumac literarnog pozorišta. Prevlast realističke drame, pa prema tome i realističke glume, postepeno je kod nas dovodila do sve osetnijeg zapostavljanja kulture scenskog govora, toliko cenjene i tražene u prethodnim teatarskim razdobljima. Veština govora na pozornici svodila se, sve češće, samo na veću ili manju brigu o akustičkim uslovima pozorišne dvorane. Povremeno, srećom ne kao pravilo, pojavljivala se i tendencija potpuno naturalističkog govorenja na sceni, koje, najčešće, većem delu gledača nije omogućavalo da razabere o čemu je na pozornici zapravo reč.

Ja sam, od početka pa do kraja svog glumačkog delovanja, spadao među one beogradske glumce koji su se trudili da, ostajući verni scenskom realizmu, posvećuju punu pažnju kulturi scenskog govora i lepoti našeg jezika. Naravno, i u razvoju mog scenskog govora bilo je promena. Pod uticajem svog prvog učitelja, Isailovića, i većine glumaca koje sam zatekao u pozorištu, a, verovatno, najviše pod pritiskom svoje mladalačke opsednutosti lepotom kazane reči, ja sam u početku prednost u glumi davao govoru; manje sam obraćao pažnju na kazanu misao, a više na način kojim je ta misao kazana. Dabogme, ovo je brzo prošlo ili se javljalo samo sporadično u tekstovima koji su toj mojoj sklonosti pogodovali. Međutim, što sam bivao stariji, sve mi je više nešto smetalo u govoru i starijih, i mlađih kolega, i u mom sopstvenom. Nisam mogao sasvim jasno da sagledam u čemu je, zapravo, problem dok nisam prvi put otišao u Pariz. Gledao sam ja i pre toga nekoliko pariskih pozorišta, koja su gostovala kod nas, mogao sam da poredim i govor dvoje-troje francuskih đaka na našoj pozornici, pa ipak, sasvim jasno sam, čini mi se, uočio stvari tek kada sam video uzastopno veći broj predstava u različitim pariskim pozorištima. Pre no što sam otišao u Pariz, gledao sam dosta predstava u najboljim pozorištima Beča i Minhenha. Predstave su na mene ostavljale najčešće izvanredne utiske, ali, osim uočljive kultivisanosti scenskog govora, nisam zapazio značajnije razlike u samom načinu govorenja na sceni. U Parizu, gledajući predstave po raznim pozorištima: u Francuskoj komediji (izuzimajući njihovu klasiku), u bulevarskim pozorištima i u pozorištima tada veoma cenjenog pozorišnog kartela: Dilen-Žuve-Bati-Pitoef, zapazio sam, čini mi se, šta mi je kod nas smetalo. Nisam ja bio oduševljen toliko hvaljenim scenskim govorom francuskih glumaca: imao sam često utisak da je njima prvenstveno stalо do pokazivanja veštine govora, a tek posle toga do svega ostalog u glumi. Bar mi se tako činilo kod većine glumaca. Ali, zapazio sam da su oni, kazujući svoje tekstove, prelazili preko mnogih reči u rečenicama, na kojima bismo se mi nepotrebno zadržavali. Oni su u svom brzom francuskom govoru izabrali i akcentima, logičnim ili emocionalnim, podvlačili samo one retke reči ili delove rečenica koji su najizrazitije osvetljivali kazivanu misao. Pokušavao sam od tada, ne uvek sa mnogo uspeha, da se u svojoj glumi približim što više tom načinu govora, oslanjajući se, naravno, na zakonitosti našeg jezika.

Moj drugi učitelj, Jurij Rakitin, išao je u krajnost sasvim suprotnu velikoj Isailovićevoj brizi o govoru. On je tvrdio da, ako glumac potpuno pravilno i uverljivo izražava svoje scensko htenje, onda će gledalac, ma i ne razumeo sve reči, ipak shvatiti što je potrebno. To je, naravno, zalažilo već u oblast naturalističkog, pa i antiliterarnog teatra, na šta, dabogme, Rakitin nije mislio. Glumac realističkog teatra, to je jasno, treba da kultivisanim scenskim govorom pravilno i ubedljivo vrši govorne radnje. Naizgled vrlo jednostavno, a nije tako. Uvek mi pri tome pada na um veliki čelista Kazals, iz svojih najboljih dana. Njegovo muziciranje na ovom nimalo lakom instrumentu bilo je tehnički besprekorno, savršeno, čudesno lepog tona i, u isti mah, muzička, skoro bih rekao govorna fraza tako jednostavna i jasna — da je izgledalo kao da ništa nije prostije i lakše od takvog sviranja. A ono je najteže. U glumi, oni koji zanemaruju govor, mnogo lakše vrše govorne radnje. I obrnuto, oni koji se trude

da im govor bude na potrebnoj visini imaju često poteškoća sa govornom radnjom. Za sve vreme mog glumačkog rada pokušavao sam da uskladim ova dva zadatka. I u svom dvadesetpetogodišnjem pedagoškom radu nastojao sam da to učinim bliskim svojim studentima. Rezultati me, na žalost, nisu uvek zadovoljavali, kao ni moji sopstveni.

Ono što je za većinu glumaca i danas i u moje vreme predstavljalo priličnu teškoću: da kazivanje stihova u drami prilagode zahtevima realističkog scenskog izražavanja, rekao bih da za mene nije predstavljalo naročiti problem. Stihovi su mi oduvek bili prisni — voleo sam ih i relativno lako sa mladalačkog deklamatorstva prešao na prirodno kazivanje, čuvajući pri tom sve vrednosti stiha kao takvog. Radeći sa studentima, video sam kako je mali broj onih koji su umeli od prve da u isti mah sačuvaju i stih, i prirodno kazivanje misli. Ja sam uživao da igram u dramama vezanog stiha; možda i zato što sam bio ubedjen da, ako se i desi da u glumi podbacim, stihove ču, svakako, dobro govoriti. Ne znam da li je ovo moje ubeđenje bilo uvek opravданo.

Imao sam po prirodi dobro građen govorni aparat. Nekih naročitih muka oko postizanja zadovoljavajuće tehnike govora nisam imao. Zahvaljujući nešto vežbama u školi, nešto nekim udžbenicima koje sam imao, a najviše sopstvenim ispitivanjima i iskustvu, stekao sam brzo potrebna znanja o svim elementima dikcije, o funkcijama svih delova aparata za govor i o tehniци. Vršio sam određene dikcijske vežbe relativno kratko vreme. Docnije sam, kada bih osećao potrebu, vežbao na tekstovima uloga. Kad sam bio mlad, pa i kasnije, govorili su mi da imam lep glas. I ja sam ga tako čuo. Čirilo mi se da je doista ugodan, mek, prijatne boje i topao. Kada sam taj svoj lepi glas prvi put čuo sa magnetofonske trake, ne samo da ga nisam poznao, nego mi se nimalo nije svideo. Bilo je u njemu nekog prizvuka koji mi je bio stran — nije ličio na onaj glas koji čujem kad govorim. Ali, mnogi su mi i dalje govorili da je lep i ja više nisam znao gde je istina. Ono što sigurno znam, to je da mi glas nikada nije bio snažan i da, već samim tim, nisam bio u mogućnosti da glasom izražavam velike, jake emocije i afekte. Tako je i sam moj glas, pored ostalih glumačkih osobenosti, uslovljivao određene uloge. Međutim, moj glas je imao dosta širok raspon, i, mada nisam imao razvijen pevački sluh, ja sam sa osetnom muzikalnošću vladao svojim glasom i bio potpuno svestan svih njegovih mogućnosti. Sve to je, u znatnoj meri i dosta često, nadoknađivalo nedostatak snage i moćne izražajnosti mog glasa. Kad god sam mogao, izbegavao sam fortissima, jer sam znao da onda moj glas dobija pomalo neugodnu, visoko intoniranu boju. Vešto gradeći krešenda, u okviru svojih glasovnih mogućnosti, postizao sam ponekad sasvim zadovoljavajuće rezultate. Kada je u pitanju bila normalna jačina ili tih i govor, bio sam potpuno gospodar svog glasa i njime, čini mi se, ubedljivo izražavao mnoga raspoloženja. Naravno, dešavalo mi se i da pređem svoje glasovne, a i scenske emotivne mogućnosti, i onda je dolazilo do prazne, neubedljive i neugodne vike.

Drugo glavno oruđe glumčevog zanata je njegovo telo. Realističko pozorište je, kod nas, u priličnoj meri zapostavilo i kulturu glumčevog tela. Iako ne snažnog

sastava, bio sam skladno građen, pokreti su mi bili harmonični i dosta izražajni. Osim toga, u vreme učenja u glumačkoj školi imali smo obavezne časove plastičnog baleta. Dok su drugi učenici zanemarivali ove časove i najzad ih sasvim napuštali, Mirko Kujačić i ja smo ih zavoleli i pune dve godine marljivo vežbali. Baletsku školu je vodila Klaudija Isačenko. Kako u to vreme još nije bilo muških igrača, nas dvojica smo joj dobro došli. Igrali smo u nekim operama u baletskom horu i, najzad, na jednoj ispitnoj predstavi igrali smo dve tačke sa tadašnjim najboljim učenicima, Sonjom Stanislavljević i Natom Milošević. Zahvaljujući vežbama plastičnog baleta, stekao sam vrlo brzo svest i vlast nad svojim telom, dakako u okviru svojih fizičkih mogućnosti i za potrebe one vrste teatra u kojem sam se nalazio. Kao sa govorom, tako sam i sa svojim scenskim držanjem i gestovima najpre preterivao i pokazivao svoje umenje više no što je trebalo. Docnije, sve se svelo na pravu meru i moje prirodne i stecene fizičke osobenosti, dakle, kultura tela, često je bogatila moja glumačka ostvarenja.

Pitali smo jednom Peru Dobrinovića kako radi svoje uloge. Odgovorio nam je: *Pa, eto, sednem tako za sto, otvorim ulogu, pa čitam i mislim.* Pitali smo ga i da li nekad radi pred ogledalom. A *zašto?*, odgovorio je. Bili smo grdno razočarani što ni jedan Pera Dobrinović nije mogao da nam da spasonosni recept. Mnogo docnije, kada sam upoznao sistem Stanislavskog i radio sa studentima i glumcima kao pedagog, uvideo sam da ni Sistem, sa svim svojim praktičnim savetima, ne koristi ništa više nego Dobrinovićevo: čitati i misliti. Dakle, naučiti ulogu i stalnim razmišljanjem sticati svest o značenju uloge u delu, o liku koji uloga nosi, o svim njegovim osobinama, odnosima sa licima, o zbivanjima; njegovim reagovanjima i htenjima; potražiti u sebi razne osobenosti i raspoloženja potrebna liku. Ako nam ona nisu svojstvena ili bliska, onda pokušati da ih raznim pomoćnim sredstvima pronađemo u možda sasvim zapretanim kutovima naše psihe. Kada nam uspe, ukoliko nam uspe, da lik i sve ono što on sobom nosi pronađemo u sebi, nekada manje, nekada više, onda tek pristupamo još težem poslu: istraživanju izražajnih sredstava kojima ćemo ono što smo usvojili učiniti jasnim publici.

Naravno, u praksi je sve to isprepletano, nesistematizованo, najčešće veoma tegobno iako je ta tegoba nekako prijatna sve do same premijere, od koje zavisi da li će nam posle svega rada i napora ostati gorčina ili zadovoljna ravnodušnost.

U mladosti, kao i najveći broj glumaca, bez obzira na talenat, i ja sam pre svega maštao i razmišljao o tome *KAKO* ću da izgledam, *KAKO* da govorim, *KAKO* da uradim ovo ili ono na sceni. To *KAKO* je sasvim prirodno, i ako postoji glumac koji tvrdi da o tome nikada ne razmišlja, onda ne govori istinu. Međutim, to *KAKO* se toliko nameće, kod nekih glumaca i za sve vreme njihovog glumovanja, da zanemaruju razmišljanje o tome ŠTA lik hoće i šta čini. To je razlog, verujem, što Stanislavski od glumca traži potpuno zapostavljanje pitanja *kako ću nešto da uradim* i da ga upućuje na stalnu misao: *šta hoću da uradim*. Pitanje ŠTA HOĆU podstrekava htenje i radnju i čini postupke glumca na sceni životnijim i ubedljivijim. Do tog saznanja dolazio sam postepeno kroz glumačku praksu. Sve

dok nisam posle rata pročitao »Sistem«, nisam znao da to postoji negde formulisano i dato kao praktično uputstvo.

Verovatno kao i svim glumcima sveta, i meni je mašta ili Dobrinovićev razmišljanje bilo stalni pokretač stvaranja lika: prvih godina pretežno spoljnog, a docnije, dabogme, prodiranja u ono što je bitno. Moja maštanja, pogotovu kod većih uloga, značila su niz besanih noći ili onih časova na ulici ili u parkovima kada prolaznici misle o lakov i besposličarskom glumačkom pozivu. Ponekad, nesvesni izraz glumčevog lica ili gest, podseti nekog da je to ipak rad, a drugog navede na pomisao da pred sobom ima budalu.

Ja sam spadao u red *pametnih* glumaca. Veoma brzo sam shvatao delo i ulogu. Trudio sam se, kada god mi je bilo moguće, da se pomoću literature što više upoznam sa vremenom, okolnostima, a, eventualno, i sa ličnošću koju treba da tumačim. Međutim, u glumi je pamet manje potrebna nego talenat. Ponekad je čak štetna i veoma talentovanim glumcima. U poznjim godinama često sam se sećao članka, ne znam koga sovjetskog čuvenog teatrologa, koji je u nekom časopisu pisao o jednom razdoblju ruskog pozorišta u kom su glumci mogli mirne duše da drže katedarska predavanja o delu i ulogama koje tumače — a predstave su bile sive i dosadne. I meni je »pamet« bila često u priličnoj meri štetna. Blagodareći brzom razumevanju i spretnoj tehnici izražavanja, vrlo sam brzo dolazio do izvesnih rezultata, a onda na njima i ostajao. Sve što lako dolazi uspavljuje želju za traženjem, i za stalnim traganjem i isprobavanjem različitih mogućnosti izraza. Kao čovek, ja sam se, kad god sam mogao, uzdržavao od napadnih ispoljavanja svojih raspoloženja, bojeći se da privlačim tuđu pažnju, čuvajući se neukusnosti. Zato sam, verovatno, iz svojih glumačkih maštanja odstranljivao sve što bi mi se učinilo preterano i pretenciozno. Time sam, istina, sačuvao svoju glumu od poneke neukusnosti, ali sam je sigurno još češće osiromašivao. A kada mi se događalo da na probama ili predstavama već sasvim u liku, spontano, bez večito strogog nadzornika, bez razmišljanja napravim nešto, to su onda, skoro uvek, bili moji najbolji i najuspešniji scenski domišljaji.

Učenje teksta nije mi čak ni u poznim godinama pričinjavalo teškoće. Mada sam u životu slabog pamćenja, profesionalno pamćenje mi je bilo izvanredno. Glasno sam učio samo one tekstove u kojima je trebalo postići naročitu dikcijsku ili govornu perfekciju. Pred ogledalom sam probao samo u najranijim godinama. Brzo sam shvatio da proba pred ogledalom najčešće znači smanjenje sposobnosti slobodnog izraza lica, pa, prema tome, i slobodnog i spontanog izražavanja raspoloženja. Dabogme, kao sve drugo, ni pomoć ogledala ne treba potpuno osuditi. Ima uloga, karakternih naravno, kada je zbog ispitivanja mogućnosti stanovitog osobenog izraza lica potrebno da se malo konsultujemo i sa ogledalom — ali to je sve.

U čisto realističkim komadima glumcu je, u stvari, najteže. Realizam na pozornici obavezuje glumca da sve što na sceni čini bude potpuno životno uverljivo, a da ne pređe u naturalizam. Od psihološkog realizma, preko pravilnog toka misli, u stalnom življenju *životom duha uloge*, pa do najobičnijih fizičkih radnji, treba

delovati kao u životu. Gledao sam i veoma talentovane glumce kako nespretno, neuverljivo popiju na sceni gutlaj vode, kao da ne znaju kako se to u životu čini. Ima opet glumaca sasvim prosečnog talenta kod kojih sve obične scenske radnje deluju izvanredno životno. Većini glumaca je, i danas, najteže da sasvim usvoje realističke tekstove, da ih ispune životom, da kroz njih kazuju jasno podtekst, da ih iskazuju pravilno i ubedljivo u svim nijansama različitih kazivanja i raspoloženja. Osim u narodnim komadima i većini komedija, u čisto realističkoj glumi i pravim realističkim dramskim delima na probama se glumci često bore za postizanje istinske životne ubedljivosti, u svim detaljima. Meni je bilo najteže i poslednje sam to postigao, da, kada je potrebno, u logični ili emotivni akcenat unesem još i neko izvesno izražajno naglašavanje. Čini mi se da mi je to postalo jasno tek kada je Gavela radio sa mnom ulogu nekog dečaka u jednoj drami. Imao je strpljenja i upornosti da do kraja istera, da me natera da govorim tekst onako kako je trebalo. Docnije, kada sam i sam počeo da učim druge, iskusio sam da je to mladim glumcima, pa i mnogim starijima, najteže, a nekima ostaje nepojmljivo i nemoguće celog života.

Mada sam u mladosti bio samo ograničeno sujetan, iako je, verovatno, izgledalo drukčije, ipak sam i ja platio svoj dug izvesnom stepenu pozorišne narcisoidnosti i samopokazivanja. Kada je glumac mlađ, i igra uloge koje sam ja u to vreme igrao, onda to nije nimalo čudno. Bio sam svestan da u ulogama dopadljivih mlađića i izgledam na sceni dopadljivo, bar po ukusu dobrog dela publike, naročito ženske, iako ne po svom sopstvenom. To mi je, prirodno, pričinjavalo zadovoljstvo. Posmatrajući docnije druge glumce, uvideo sam da je tako samopokazivanje i samodopadanje upadljivo, da smeta ozbilnjom gledaocu, da šteti predstavi i samom glumcu. Mislim da sam se relativno brzo oslobođio te sklonosti, koja kod nekih glumaca zna da potraje i u zrelosti. Kod nekih se, opet glumaca samozadovoljstvo javi tek kada postignu izuzetne uspehe, kad postanu značajna pozorišna imena. Takvi glumci, ne retko, tom svom samozadovoljstvu potčine likove koje tumače i sve odnose na sceni. Mislim da je to najgora vrsta scenske narcisoidnosti.

U mladosti sam jednom sa drugovima, sa zadnje galerije gledao neku operu u kojoj je pevao jedan nezgrapni tenor čije nam se pevanje nije svidalo. Posle svakog čina čim bi uobičajeni aplauz publike počeo da jenjava mi smo ga nanovo potsticali snažnim pljeskom i uzvicima odobrovanja, a kada bi se ushićeni pevač pojavio mi smo se mладалаčki bezobzirno smejali njegovom samozadovoljstvu i kočoperenju.

Često sam sedeći u gledalištu slušao potsmešljive komentare na račun nekog slabog glumca koji je aplauze publike primao ozareno kao da se odnose i na njega. Docnije sam često bio svedok ovakvih igrarija mlađih.

Izvesni glumci postaju ljubimci većeg dela publike i ta ih publika, naravno, uvek pozdravlja srdačnim aplauzom. Međutim, ljubimac se može postati iz različitih razloga: zbog dopadljivih uloga koje glumac pretežno igra, zbog simpatičnog

izgleda ili specifičnog šarma na pozornici, ili u životu, zbog snažne sugestivnosti kojom se publici nameće i još zbog različitih drugih uzroka, koji ne moraju da imaju čvrste veze sa kvalitetom glume takvog glumca. Malo je gledalaca koji znaju da prave razliku između dobre i uspešne glume. Glumački se uspeh ne zasniva uvek na glumačkoj autentičnosti.

Sve to sam ja često imao na umu i zbog toga se vrlo brzo otrežnjavao od eventualne ponesenosti pohvalama publike.

Ja sam, bio pre svega, *salonski i kostimski glumac*. Kako po izgledu mogu da pripadam mnogim evropskim nacijama, a ni jednoj izrazito, i kako u mome glasu i gestovima nema ničeg lokalnog, ubedljivo sam delovao u komadima različitih pisaca. U takozvanim narodnim komadima, u kojima sam nekada silom prilika morao da učestvujem, nisam izgledao naročito ubedljivo. Ni onda kada sam u njima stvarao uspešne uloge. U svojim nastojanjima da budem što uverljiviji u realističnoj glumi, često sam morao da se borim sa, kod mene dosta naglašenom, sklonosću za scenskim estetiziranjem. Suprotno većem broju drugih glumaca, čini mi se da sam se u delima i predstavama koje nisu po formi bile čisto realističke osećao sigurnijim.

Ima ljudi koji zrače autoritetom i sugestivnošću. To su oni koje, na primer, prodavac obično prvo usluži, oni koje drugi i nehotice slušaju (bez obzira na vrednost onoga što govore), i tako dalje. Kada je takav čovek glumac, njemu sama pojавa na pozornici obavlja dobar deo posla. Ako je zaista talentovan, to će ga oslobođiti stalne brige za pažnjom publike. Ako je prosečan glumac, njemu taj dar prirode omogućuje da ponekad zavara ne samo običnog gledaoca, nego i one koji se smatraju pozorišnim poznavaocima. Kao većina glumaca, ja nisam posedovao to dragoceno svojstvo. Dragoceno i u pozrištu i u životu. Ja sam za sve vreme glume morao budno da pazim da mi ne zataji *odašiljač*. *Odašiljač* je, po meni, ona sposobnost glumca da sve svoje radnje, raspoloženja, sve odnose, karakteristike lika, sve što sačinjava život njegove uloge, tako reći podsvesno, neprekidno usmerava emituje gledaocima.

Glumci lako zaboravljaju da se iz gledališta sve vidi, ili, bolje rečeno, oseća. I meni je trebalo izvesno vreme da postanem svestan te činjenice. Niko me na to nije upozoravao i, kao i drugi, morao sam do mnogih stvari da dolazim ličnim zapažanjima.

Lišen sposobnosti za izražavanje jakih emocija, bez snažnog scenskog temperamenta i zanosa, moja gluma je mislim bila obeležena izrazitim scenskim nervom, poletom, psihološkim produbljuvanjem, nijansiranjem i nenapadnim, ali jasnim karakterizacijama likova. Bio sam za nekoliko stepeni više glumac *glave nego srca*.

Jedan od najnezahvalnijih glumačkih poslova je tumačenje čuvenih likova iz života ili literature. O tim licima, gledaoci imaju neku svoju, više ili manje

određenu predstavu koju je teško suzbiti, često i pored izvrsne glume. Shvatljivo je to u slučajevima kada je lik u drami koncipiran tačno prema uzoru, a glumac, prosto, najvećim brojem svojih scenskih osobenosti ne odgovara onome što uloga traži. Ali, ima i takvih ličnosti koje sami pisci prikazuju drukčijim nego što se nalaze u svesti gledalaca, pa ipak znatna većina publike traži od glumca ono što je njoj blisko. Sećam se dva popularna lika koja sam glumio. Knez Miškin iz *Idiota* dobro je, čini mi se, prošao. Ali igrao sam i Napoleona u Cvajgovoј drami *Siromahovo jađnje*, ili, kako je kod nas nazvana, *Kad Napoleon voli*. Dobro sam prostudirao karakteristike lika i mislim da sam ga sasvim pristojno igrao. Ne sećam se kakvi su bili komentari ni publike ni kritike, ali znam da moj Napoleon nije mnogo odgovarao mojoj sopstvenoj predstavi o svarnoj njegovoj ličnosti.

Pored punog usvajanja piščevog teksta, jednu od izuzetnih teškoća predstavlja i postizanje autentičnosti svih stanja i radnji. Pravi pozorišni gledalac veoma je osjetljiv na glumčevu scensku laž. Verovatno nema glumca, ili su bar beskrajno retki, koji uspevaju da, naročito u velikim ulogama, ni jednog trenutka ne skliznu sa scenske istine, bilo na liniji unutarnje, gorovne ili fizičke radnje. To sklizavanje je moguōno i dešava se u svim vrstama teatra u kojima je akter živ čovek. Najčešće je tamo gde ima najviše zamki — a to je realističko pozorište. U njemu nema glumačke ili rediteljske podvale. Publici je ta gluma najbliža, najrazumljivija, jer čini ono što joj je najpoznatije. Laž se i nespretnost glumačka tu najlakše otkrivaju. Uhvatio sam bezbroj glumaca u laganju, i onih najvećih. Naravno, i samoga sebe.

Naše mesto između takozvanih gluma predstavljanja i preživljavanja — nije tako lako odrediti. Mislim da je negde po sredini, naginjući više ka preživljavanju. Naravno, ove dve krajnje vrste glume teško je naći u potpuno čistom vidu. Ako za najčistije predstavnike glume preživljavanja uzmememo ruske, a za glumu predstavljanja francuske glumce, a sve njih u okvirima realističke glume, brzo ćemo uvideti da se čak i na tim krajnjim polovima često prepliću suprotnosti. Nije to nikakvo zlo, jer, po mom mišljenju, krajnosti ni u glumi nisu uvek poželjne. Nemoguće je naći francuskog glumca koji se ne bi podao trenutnom stvaralačkom raspoloženju ako bi mu ono za vreme predstave naišlo, pa njime oživeo do krajnjih mogućih granica fiksaciju svoje uloge. Nema,isto tako, ni ruskog glumca, ili bar ja ne verujem u to, koji je u stanju da sve vreme svog glumljenja, pa čak i jedno jedino veče, stalno iznova izaziva u sebi potrebno raspoloženje, a da se nikada ne osloni na već pronađeno i nehotice fiksirano, i u jednoj i u drugoj krajnosti kriju se opasnosti. U glumi predstavljanja popuštanje budnosti i labavljenje scenskog nerva može lako da skrene iglu sa gramofonske glumčeve ploče, a u glumi preživljavanja razumljiva glumčeva indisponiranost može da poremeti tok života uloge i da, isto kao kod predstavljачa, upropasti sve što njegovi partneri na sceni izgrađuju. Fiksirana gluma lakša je za glumca i u neku ruku sigurnija, ali, bez mogućnosti da raste bar teorijski, dok su te mogućnosti kod glume predstavljanja, opet teorijski, bezgranične, ali i sa stalnom opasnošću da podbase. Naše pozorište, osim u priči, koja se menja prema modi, nema utvrđenog pravca. Zahvaljujući prirodi naših ljudi, gluma se, kao što sam

rekao, priklanja više preživljavanju, ali se, nekada više nekada manje, meša sa predstavljačkom glumom — najčešće se sve zajedno prepušta slučaju. I moja gluma, mada nije tako često bila prepustena slučaju, kretala se između dve krajnosti, ne dotičući nikada ni jednu. U samom početku, kao veliki broj i današnjih početnika, često sam čvrsto utvrđivao sve pronađene detalje, čuvajući se da ih ne razrušim. Dognije sam bivao sve slobodniji, tražeći i na predstavama novije mogućnosti u sebi. Ipak, svakako prema svojoj prirodi, nikada nisam upadao u haos: uvek sam se trudio da stvari sredim na neki način.

Među svoje pozitivne glumačke svojstvenosti, pored nekih drugih, računam i to što sam i pored nedostatka jače lične sugestivnosti, čini mi se lako uspostavlja kontakt sa publikom. Toliko neprijatna praznina koju glumac oseća kada nema one nevidljive niti koja ga spaja sa gledaocima jedva da mi je poznata. Samoga sebe pohvalujem za držanje prema partnerima na pozornici. Mislim da sam doista bio dobar partner, čak i onda kada sam loše igrao. Ima glumaca egocentričnih, koji sve vreme igraju za sebe, bez istinske veze sa partnerom, koji svoje oči kriju od partnera i u kojima, obično, ničega ni nema. Pri tom, ti glumci mogu da budu vrlo dobri, začudo. Ima izvrsnih glumaca koji se obraćaju partneru samo onda kada je to njima potrebno. Sve su to ljudi kojima je stalo samo do sebe i do sopstvenog isticanja. Ima i takvih koji su loši partneri prosti iz nebrižljivosti. A ima i takvih nedrugova koji namerno žele da dekoncentrišu partnera, ili, kao najmanju pakost, na namerno ne uklone senku koju sami stvaraju na partnerovom licu postavljajući se između njega i reflektora. Kažu da su takve pojave nekada bile veoma česte. U moje vreme bilo ih je manje. Nadam se da su sada sasvim retke.

Jednom, na jednoj premijeri, dok sam sa koleginicim iza kulisa očekivao prvi izlazak, potužila mi se ona na jaku tremu i zamolila me da je držim malo za ruku, kako bi i na nju prešlo moje spokojstvo. Učinio sam to. Tvrdila je da joj je pomoglo da se malo smiri, a ja sam od treme umirao. Kao što se u privatnom životu iza mog smirenog izgleda skriva stalna nervozna, tako je oduvek, pred svaku veću premijeru, iza mog spoljnog spokojstva ceptila prava pravcata trema. Kada sam se nalazio pred novom predstavom u kojoj bih imao značajnu dramsku ulogu i mnogo teksta, nemir bi počeo još pre premijere. Teško bih gutao, grlo bi me bolelo, promukao bih i osećao se kao da idem u susret nekoj neizbežnoj operaciji. Na dan premijere bio bih nesrećan i bolestan i pitao se hoću li izdržati predstavu. Predstavu bih, bez obzira na uspeh, naravno, dobro izdržao. Grlo bi na čudesan način ozdravilo, promuklosti bi nestalo i ja bih osećao olakšanje kao od iznenadnog ozdravljenja. Osim u mladim danima, nisam voleo da me ma ko vidi posle premijere. Išao bih kući sporednim, mračnim ulicama, kao krijući se, sa nekim nevoljnim osećanjem praznine i onda kada bih nosio buket cveća. Pogotovu tada. Što sam bivao stariji, nezadovoljstvo posle premijere, pa često i posle običnih predstava, bilo mi je sve jače. Uvek sam zavideo glumcima koji na premijeru odlaze u svečanom raspoloženju, radosni što će moći da igraju pred premijerskom publikom, i da posle predstave odlaze među svet, srećni da se pokažu, da primaju čestitanja, ozareni uspehom, pravim ili zamišljenim. Jedan od

razloga što nikada nisam voleo premijere, leži i u toj mojoj tremi koja me je sputavala, činila da mi ruke drhte u prvim trenucima, i sprečavala me da vladam sobom onako kao na docnjim predstavama. U glumi bih počinjao da uživam tek na trećoj predstavi. Poznato je, uostalom, da obično druga predstava znači izvestan pad, da bi na trećoj počeo normalan hod i eventualan rast glume većine učesnika.

Naravno, ima i glumaca koji baš na premijeri, dajući sve od sebe, postižu svoje najbolje rezultate. Kao u mnogim drugim momentima glumčevog stvaralaštva, ni ovde nema pravila — svako reaguje prema svojoj prirodi. Oni koji su jači ili oni koji su samouvereniji, sigurniji u sebe, i ovde bolje prolaze. Ja nisam spadao u te. Ja sam skoro posle svake premijere osećao neku vrstu stida. Kada bi mi neko govorio pohvale u lice, bilo mi je veoma neugodno. O svom radu, o svojim traženjima, lutanjima, strepnjama, nadama, mučenjima, radostima, razočaranjima, uspesima i neuspesima, nisam nikada govorio ni sa kim, ni sa najbližim. Moj privatni i moj pozorišni život bila su dva potpuno odvojena sveta. Sasvim neglumački.

Neke uloge

U drugoj školskoj godini, pored niza malih, dobijam i svoju prvu veliku ulogu u Narodnom pozorištu: Saša u *Neverovatnom cilindru kralja Kristijana*, Živojina Vukadinovića. Posle premijere, po običaju, priredio je autor večeru kod *Srpskog kralja*. Iz pozorišta je sa mnom pošao Rakitin, reditelj predstave. Uhvatio me je pod ruku i sa ushićenjem govorio o mojoj igri. Bio je prosto zaljubljen u moje izvođenje. Kada smo stigli na večeru, opazio sam da su mi prisutni čestitali dosta uzdržano. Ne sećam se šta je sutradan pisala kritika, ali u svakom slučaju to nije bio moj uspeh, mnogo pre neuspeh. Dakle, prva velika uloga i prvi neuspeh. Tražeći razloge, ubrzao sam shvatio o čemu se radi. Tada još nisam uočio Rakitinovu povremenu sklonost u režiji. On je bio veoma darovit reditelj, ali je, kada mu se činilo da za to ima priliku, voleo da pravi klovni jade. Dohvatilo bi se uloge u komadu, koja mu se činila zgodnom da sa njom iživi svoju potrebu za lakrdijanjem, i nije mogao da se umeri. Tražio je od mene da se kao Saša što više prenemam, da budem durljivo, plačljivo i kapriciozno derle, a ne zaneseni, ali normalni dečak. Ja sam se svojski trudio da zadovoljim sva njegova domišljanja, i otuda njegovo oduševljenje i moj neuspeh. Godinu dana docnije, igrali smo tu predstavu na gostovanju u Zagrebu. U međuvremenu sam pokušao da, koliko mogu, napravim Sašu životno i scenski uverljivim, da ga lišim preteranosti. Uspeo sam da kritike u Zagrebu budu povoljne za mene. Mnogo smo puta Rakitin i ja radili zajedno u Narodnom pozorištu. Ja sam bio jedan od njegovih glumaca. Bez obzira na uspehe, nekad veće, nekad manje, dobro smo se slagali u radu. Stekao je u mene poverenje, i ja bih ga često odvraćao od pokušaja da nametne svoje klovnovske dosetke meni ili kojem drugom glumcu. Od Rakitina sam naučio mnogo, kao i od Isailovića. Njih dvojica su predstavljali dve krajnosti i po temperamentu i po shvatanjima glume i pozorišta. Čuvajući se

njihovih krajnosti, mislim da sam u svojoj glumi, stvarajući sopstveni izraz, nagnjao čas na jednu, čas na drugu stranu, zavisno od uloge.

Odmah posle Saše u *Neverovatnom cilindru*, dobijam ulogu Đoke u prvom izvođenju Nušićevog *Sumnjivog lica*. Sa Nušićevim likovima nisam imao mnogo veze, pa ni afiniteta prema njima. Sa Đokom je ipak sve išlo normalno. Režirao je, i igrao Načelnika, Pera Dobrinović. Ja sam bio simpatični, zbuljivi mladić, a Dobrinović ništa drugo nije ni tražio. Dobrodošni gospodličić Vilmo iz sladunjave Čića Tomine kolibe, bila je treća vidnija uloga koju sam igrao pre no što sam završio Glumačku školu. Veze nās, svršenih đaka, sa školom nisu prestale još izvesno vreme. Sada već kao glumci, igramo u školskim predstavama uloge za koje nema zgodne podele u školi. To su bile obično glavne uloge. Bio sam Učitelj Gotvald u Hauptmanovom *Hanelinom vaznesenju* i Stanko u *Pod maglom* i, kao poslednje sudelovanje, onaj isti Nušićev Žarko Damnjanović iz *Običnog čoveka*, koga sam nekad kao diletant igrao po Vojvodini. Te iste, dvadeset četvrte godine, posle *Galeba*, oprاشtam se od dragog Akademskog pozorišta kao Tenor u *Gaudemusu*, Andrejeva.

Započeo je dugačak niz malih, srednjih, većih, i sve veći broj velikih uloga. Dugo su u Narodnom pozorištu sve uloge lirske, sentimentalne dečake i mladića bile unapred namenjene meni. Te sam slatkaste uloge ja još više zasladio, tako da su na ozbiljnog gledaoca verovatno delovale otužno. Ali, takvo je bilo i vreme. Najpopularniji filmski ljubavnik sveta, tih godina, Rudolf Valentino, izgledao je kao premazan šećernom glazurom, a tako je i glumio. Bilo je to doba kada je Hudožestveni teatar svojim scenskim realizmom ostavio nezaboravne utiske, a ipak je svaki glumac koji igra mlađeg čoveka obavezno stavljao na lice popriličnu količinu mladalačkog tena i rumenila i trudio se da mu oči budu dobro zasenčene, a kosa brenovana. Brenovanje kose bilo je u modi i kod starijih glumaca. Kao da sada vidim pozorišne frizerе u belim, šminkom zamazanim mantilima, kako jure iz garderobe u garderobu sa neizbežnom malom lampicom u kojoj gori spiritus i sa »kolmajzom« koji vrte u ruci. Izaći nenašminkan na pozornicu, bilo je kažnjivo. Jedino su starci, igrajući starce, dopuštali sebi slobodu da na licu naprave samo dva-tri poteza ili mrlje šminke. Osim njih, to se usuđivao još samo poneki šmirant na popodnevnim predstavama, ili onim za vojsku. Začudo, koliko se dugo zadržalo preterano šminkanje i u sasvim realističkim predstavama!

U ranoj mladosti bio sam Weltschmerz-om opsednuta, pritajena romantičarski sentimentalna sanjalica. Prirodno, godinama i sazrevanjem se mnogo šta u meni izmenilo. Ipak, tragovi su morali ostati još sasvim sveži, kada sam, u dvadeset drugoj godini života, i prvoj sezoni posle glumačke škole, dobio ulogu Uroša iz Bojićeve *Uroševe ženidbe*. Bilo mi je strano njegovo preterano mekuštvu, naročito u Ljubavi, ali njegov lirizam i njegova osećajnost bili su mi sasvim shvatljivi, a neka razmišljanja, kao ona iz poslednjeg monologa, o besmislenosti ljudskih naporâ, bila su mi u ono vreme veoma bliska. Jasno je da sam tada sve uloge dočekivao sa radošću — pa kako ne bih Uroša. Pa još stihovi, zvučni Bojićevi stihovi. I pored nekih neslaganja, bila mi je ta uloga prisna. Premijerom sam opet

bio nezadovoljan: preterano osećajno, preterano plačevno od početka do kraja, i pored dobro kazivanih stihova. U emotivnim ulogama retko kad sam mogao na prvoj predstavi da nađem potrebnu meru. I Uroša sam morao da ispravljam da bih u Zagrebu i za tu ulogu dobio povoljne kritike. Uroš mi je bio jedno od prvih iskustava da prisnost teksta ne obezbeđuje i uverljivu glumu.

Nešto se bolje držao moj Jere iz Vojnovićeve *Maškarate ispod kuplja*. Voleo sam tog simpatičnog maškaranog Pjeroa. Bio sam ga malo baletizovao, jer se još nije izgubio uticaj baleta, ali, sve u svemu, mislim, nije bio loš. Posle Pjeroa je došao na red i Harlekin u *Ruka ruku mije* od Benavente. Tu smo već mogli i Rakitin i ja da do mile volje izvljavamo svoje sklonosti. On klovnovske, ja baletske. A onda, odjednom, zahvaljujući mnogim premijerama i relativno malom ansamblu, dve neočekivane uloge usred mojim simpatičnih sentimentalnih dečaka i mladića: u *Golgoti*, M. Predića, igrao sam Đurića — u Diminom *Kinu* Lorda Melvila. Đurić mi je pružio priliku da smišljam kojim će se sredstvima podmehnuti liku i kakvu će mu masku podariti. Lord Melvil me je obradovao još više. Glumci često vole da igraju nitkove, pokvarenjake, zločince. Glumačka paleta je za takve uloge mnogo bogatija nego za uvek iste, dobre, ispravne, poštene i bogougodne likove. Igrao sam, iako mlad za tu ulogu, Lorda Melvila sa naročitim uživanjem. Melvil je bio nadmeni lord, ciničan, pokvaren, nesimpatičan, omrznut — i u komadu i u publici. Značilo je to predah koji je dopuštao drugačije scensko izražavanje nego što sam bio navikao.

Dve godine pošto sam završio Glumačku školu pozvan sam na odsluženje vojnog roka. Intervencija upravnika, da mi se zbog repertoara u koji sam već uveliko bio upleten odloži vojni rok, nije uspela. Otišao sam u Sarajevo, u školu za rezervne oficire. Sa mnom je u istoj četi bio i Branko Tatić, koji tek što je završio Glumačku školu. Ubrzo je cela škola znala da se u prvoj četi nalaze dva glumca. Samo, jedan od njih nisam bio ja, nego jedan svršeni pravnik. On i Tatić bili su divni ljudi i drugovi i, u isti mah, dva prava pravcata simpatična spadala. Umirili bi se jedino večerom kada smo u vreme časova za učenje sedeli zajedno i ja im čitao pesme iz srpskih i hrvatskih antologija. Ja sam važio kao jedan on najozbiljnijih daka-vojnika i niko nije ni slutio da sam glumac. U to vreme je upravnik sarajevskog pozorišta bio Branislav Nušić. Kada je doznao da sam u Sarajevu, izradio je dozvolu da igram u tamošnjem pozorištu. Igrao sam dve uloge: Karl-Hajnca u *Starom Hajdelbergu* i Marija Kavaradosija u drami *Toska*. Skoro uvek kada bih odlazio na predstavu, dežurni oficir koji je trebalo da mi potpiše dozvolu za izlazak iz kasarne rekao bi: *Pa nisi ti glumac, to su ona druga dvojica*.

Karl-Hajnca, melodramskog princa, igrao sam sa zadovoljstvom. Ta uloga je spadala u moju tadašnju specijalnost. Kavarodosija nisam ni voleo, ni dobro igrao. Uostalom, *Toska* se igrala samo dva-tri puta. *Hajdelberg* je imao puno uspeha. Posle pet godina igrao sam Karl-Hajnca i u Beogradu: ne više sa oduševljenjem, ali sa prijatnošću, jer je to bila predstava za moju publiku. Ali moja publiku, od početka, pa još dugo, sve dok sam igrao mladiće, bila je pretežno sastavljena od

šiparica. Dabogme, ne Isključivo od njih. Mladići su počeli da se uključuju u moje simpatizere kada sam počeo da igram *lafove*, a starija publika onda kada sam, najzad, počeo da dobijam veći broj uloga iz vrednijeg repertoara.

Prvih godina sam bio zadovoljan prostom činjenicom što stojim na daskama Narodnog pozorišta, a zadovoljan i ulogama, od kojih sam ponekog mladića doista i voleo. Zadovoljan sam bio, naravno, i što sam, zahvaljujući simpatičnim ulogama, naprečac stekao znatnu popularnost. Ipak, počelo je da se javlja i nezadovoljstvo: nezadovoljstvo repertoarom pozorišta uopšte i svojim ulogama posebno. Preovladavala je romantika, melodrama i bulevarska drama ili komedija, pored takozvanih narodnih komada. Znao sam da sam za sve uloge koje sam dobijao bio predodređen, jer sam u ansamblu za njih bio najpogodniji, ali sam ipak bio nezadovoljan. Sasvim prirodno, zaželeo sam dramsku literaturu koja se meni sviđa i uloge u kojima bih imao da rešavam ozbiljnije glumačke probleme nego do tada. Prošao sam već bio vreme početništva, izvadio ruke iz džepova, oslobođio se većite cigarete na sceni, manuo se pokazivanja, stekao dovoljno iskustva i sve više savladavao zanat. Nisam se sasvim oslobođio svojih mladića sve do rata, ali ipak bilo ih je sve manje, i bili su sve značajniji. Moji su mladići na pozornici bili doista mlati. Znali su oni da budu i naivni, i bezazleni, i razdragani, i puni poleta, vedri, nasmejani, zabavni, jednom reči: sasvim drugačiji nego što sam ja bio u životu. Mislim da su bili zbilja dopadljivi za mnoge u publici, ali bilo mi ih je dosta. Međutim, bilo je i takvih koje sam veoma voleo. Na primer, Ralija iz Šerifove drame *Na kraju puta*. Ovu smo antiratnu dramu svi igrali sa izuzetnom ljubavlju. Mislim da je predstava bila dobra, i da sam i ja, pored ostalih, prilično dobro igrao. Rali je sasvim mlat oficir, koji prvi put dolazi na front, i to baš u jedinicu kojom komanduje verenik njegove sestre. Pominjem ovu predstavu zbog nečeg što je karakteristično za glumčev odnos prema ulozi. U poslednjem činu, posle tek završenog noćnog prepada, poručnik saopštava komandiru ko je sve nastradao. Za to vreme, pred izlazak na pozornicu, ja stojim iza kulisa, čekajući da me narednik, teško ranjenog, iznese na scenu. Stojim i uvek pažljivo osluškujem. U publici apsolutna tišina. Poručnik saopštava komandiru imena nastradalih. Na kraju, sa ustezanjem i mučno, izgovara ime Rali. U tom trenutku, kao po pravilu, na svakoj predstavi začuo bi se spontani uzdah tužnog zaprepašćenja. Rekao bi čovek: uzdah celog gledališta. Ja se, naravno, nikada, i ni u kom smislu, nisam poistovećivao sa ulogama koje tumačim, ali, čudno, u ovakvim trenucima učini se glumcu da se takav izraz ljubavi publike prema liku odnosi nekako i na njega lično. Pored ostalih, i to je jedan od momenata zbog kojih je gluma često veoma prijatna. Mnogi glumci znaju za to osećanje.

Pored ove drage uloge, da pomenem još i Eseksa u *Jelisaveti od Engleske* Bruknera. Imao sam đivan kostim, a rekao bih, nisam ni loše igrao.

U privatnom životu ja sam prilično, da ne kažem potpuno, nespretan u pretvaranju, u laganju, u glumi. Ne da nikada nisam lagao, ili kao svi ljudi spontano nešto odglumio, ali sam to uvek činio nespretno, i sa ogromnim

unutarnjim otporom. U privatnom životu, samo sam jedanput bio prinuđen da se poslužim smišljenom glumom. Kada bih u životu dolazio u situaciju da moram da lažem, ako je ikako bilo moguće, radije sam prečutkivao istinu, nego kazivao neistinu. Uvek sam se bojao da mi laž neće zvučati ubedljivo. Govorim to o sebi zato što su uloge pretvarala, lažljivaca, onih koji glume u glumi, spadale u moja najuspešnija ostvarenja.

Počelo je sa Aleksom u *Laži i paralaži*, još u glumačkoj školi. Docije sam ga igrao i u predstavi „Narodnog pozorišta“. Igrao sam Aleksu, sa prekidima, mnogo godina. Onaj drugi, docniji Aleksa, bio je, razume se, daieko zrelijiji, ali je u mom tumačenju ostao isti. Moj Aleksa kao da je došao upravo iz salona Molijerovih *Smešnih precioza*, a ne iz vojvodanskog sela. Istina, i ja smatram da, nasuprot kritici, koja ocenjuje glumca mahom samo po tumačenju lika koji prikazuje, publika obično pamti glumca po uverljivosti i delovanju njegove glume, ne brinući se mnogo o pravilnom ili nepravilnom tumačenju lika. Ja sam Aleksu glumio dobro, ali ne i pravilno. A pun glumački uspeh je nesumnjivo tek onda kada se, u isti mah lik i dobro glumi i pravilno tumači. Mislim da je jedan od takvih mojih uspeha, u stvari moj najpotpuniji uspeh, kome ne mogu da nađem bitniju zamerku, bio Moska u Džonson-Cvajgovom *Volponu*. Po mom mišljenju, bila je to, kako se kaže, moja životna uloga. Jedan kritičar, sećam se, napisao je da je komad trebalo da se zove *Moska*, a ne *Volpone*. Moska je mladi sluga koji pomoću prevara, glume i intriga na sve strane uspeva da se domogne bogatstva gramzivih, nakaznih ljudi, da bi to bogatstvo upotrebio ne za sebe lično, već da bi ga razdelio mnogima. U vreme »*Volpona*« imao sam već skoro trideset i jednu godinu, ali sam na pozornici, zahvaljujući svom izgledu, hitroj i lakoj diktiji i pokretima, još ubedljivo delovao kao dečak. Moska je renesansni Venecijanac; dobijam, dakle, kostim i široke mogućnosti za iskoriščavanje čitavog arsenala mojih već isprobanih sposobnosti u ulogama mlađića. Parade reči i pokreta, sada već potpuno u službi zadataka, omogućavale su mi specifične efekte. U to vreme u Beogradu je bila u modi igra *jo-jo*. To je mali drveni disk koji se, kanapom privezan za prst, vešto diže i spušta. Rakitinu je palo na um da se sve vreme igram tim diskom. Posle dosta muka dobro sam uvežbao, i *jo-jo* mi je izvanredno upotpunio igru. Došao sam do saznanja da lagati na pozornici znači vršiti gororne radnje iskrenije nego iskreno. Osim u nekim vrstama komedije, laganje se ne sme pokazivati. U ovome je, pored ostalog, bila tajna uspeha i mog Moske, i nekih drugih lažljivaca. Mislim da je moj razigrani Moska od prve delovao veoma prisno i simpatično, da su se plementi ciljevi njegove lukave i spretne igre mogli od prve naslutiti. Završni Moskin monolog nad nasleđenim zlatnicima, njegovo humano likovanje, rešio sam po svojim glasovnim mogućnostima, mislim, vrlo uspešno. Dobro pripremljenim i izvedenim krešendom dao sam finalu predstave uspešan završni akord. Na žalost, u ovom svom najuspešnijem glumačkom ostvarenju nisam mogao dugo da uživam. Posle samo osam predstava, pod pritiskom visokomoralne beogradske čaršije, zbog tri nešto slobodnije scene (danas sasvim bezazlene), predstava je skinuta sa repertoara. Često sam tako prolazio sa uspelim ulogama. Iz različitih razloga, nekoliko predstava dela ozbiljne vrednosti u kojima sam imao značajne uloge skidano je sa repertoara pre

vremena. Bilo je, dabogme, i uspelih uloga koje sam često igrao, mahom iz manje vrednih dramskih dela. (Vrednost glumačkog ostvarenja nije uslovljena vrednošću drame.)

Igrao sam dosta Molijerovih ljubavnika. Zar su mogli da me mimoidu! Izdvajam jedino, i u Molijera, i kod sebe, Klitandra iz *Učenih žena*. Međutim, sa Cankarevim Maksom iz *Kralja Betajnove* svakako ne bih mogao da se pohvalim — u stvari, te se predstave ni malo ne sećam.

Prisećam se Armana iz *Gospode s kamelijama*. Moj Arman, osim dobrog izgleda i više-manje pristožno odigranih scena, ne bi mogao da se pohvali nekom osobitošću. Pa ipak, kao što to biva, on je, osim vernih šiparica, pridobio i znatan deo ostale ženske publike. Zahvaljujući velikom broju predstava, umesto po Moski ili nekoj drugoj ulozi, mene mnogi pamte po Armanu Divalu. Arman mi je ostao interesantan zbog dve nezgode koje sam u toj ulozi doživeo. Tekst sam, kao obično, znao vrlo dobro. Ipak, u jednoj sceni nastane mi prekid u pamćenju. Čujem suflera, tu, pred mnom, ali, u panici, ne shvatam šta mi dobacuje. Srećom, bio sam od onih glumaca koji se u takvim prilikama snalaze. Improvizovao sam neke vezne reči i nekako se ispetljao, ne gubeći smisao kazivanja. Bio je to samo jedan možda, trenutak, u publici mnogi nisu ni zapazili nezgodu, ali meni se činila večnost. Krv mi je udarila u glavu, u ušima zabubnjalo, a mozak napregnut da prsne. Za te očajne glumačke sekunde publika i ne sluti, ali glumce oni i te kako staju. Redak je glumac koji ih nije iskusio. U drugoj jednoj predstavi *Gospode s kamelijama*, opet u četvrtom činu, kada ostavljeni ljubavnik u afektu želi da se obračuna sa nevernom ženom, posle veoma emotivnog monologa, ja pojurim ka dnu scene da pozovem goste kao svedoke moje očajničke osvete. Kako sam pojurio, sapleo sam se i pružio koliko sam dug na pod. Kao uvek u sličnim situacijama, kada se glumcu dogodi neka nepredviđena nezgoda na pozornici, pogotovu u nekom napetom trenutku, publika prsne u smeh. Situacija za glumca više nego očajna: propala scena. Hitro i spretno sam se podigao i, za mene neuobičajenim intenzitetom i snagom izraza, produžim igru i uspem da smesta prekinem smeh u gledalištu. Šteta je što takav zanos i snagu nisam imao uvek, u svim predstavama. Ja nisam bio glumac romantičarskih uzleta, a igrao sam mnogo takvih uloga. Da sam živeo u vreme romantičarske glume i teatra, kao i toliki drugi, ni ja, svakako, ne bih bio glumac. Spaslo me je prilagođavanje romantičnog pozorišta savremenom ukusu.

Dve-tri reči o mom Gregersu iz Ibzenove *Divlje patke*. Sećam ga se po jednom svom eksperimentu. Pokušavao sam da sav njegov dosta obiman tekst govorim izmenjenim, grlenim, hrapavim glasom. Igrao sam tako sve predstave *Divlje patke* — ali više ni jednu drugu ulogu. Shvatio sam na vreme da se glasom ne treba šaliti. Inače, sećam se da sam se trudio da Jegersa dam malo drukčije nego što se to obično činilo. Umesto čoveka pomalo tajanstvenog i skoro romantičarski zlokobnog, pokušavao sam, i maskom i glumom, da ga spustim na zemlju, ophrvanog mnogim kompleksima. Jednom sam tu ulogu igrao sa veoma visokom

Fjodor Mihailović Dostojevski: »Idiot«, Mata
Mišević (Knez Miškin) i Milivoje Živanović,
Narodno pozorište, Beograd (1937).

Fjodor Mihailović Dostojevski: »Idiot«, Knez Miškin,
Narodno pozorište, Beograd (1937).



Fjodor Mihailović Dostojevski: »Idiot«, Knez Miškin,
Narodno pozorište, Beograd (1937).



Fjodor Mihalović Dostojevski: »Idiot«, Blaženka Katalinić i Mata Milošević (Knez Miškin), Narodno pozorište, Beograd (1937).



Fjodor Mihailović Dostojevski: »Idiot«, Mata
Milošević (Knez Miškin) i Dragoljub Gošić,
Narodno pozorište, Beograd (1937).

Fjodor Mihailović Dostojevski: »Idiot«, Svetolik
Nikačević i Mata Milošević (Knez Miškin), Narodno
pozorište, Beograd (1937).



Fjodor Mihailović Dostojevski: »Idiot«, Ruža Tekić
Mata Milošević (Knez Miškin) i Milivoje Živanović,
Narodno pozorište, Beograd (1937).



Fjodor Mihailović Dostojevski: »Idiot«, Mata
Milošević (Knez Miškin), Dragoljub Gošić i Božidar
Drnić, Narodno pozorište, Beograd (1937).

Fjodor Mihailović Dostojevski: »Idiot«, Mata
Milošević (Knez Miškin) i Marija Taborška, Narodno
pozorište, Beograd (1937).



Miroslav Krleža: »U logoru«, Kadet Horvat (u sredini), Narodno pozorište, Beograd (1937).

Dušan J. Sekulić i Miloš Š. Janković: »Komedija uoči gospke«, Blaženka Katalinić i Mata Milošević (Meko), Narodno pozorište, Beograd (1937).



Anton Pavlovič Čehov: »Tri sestre«, Mata Milošević
(Baron Tuzenbah) i Dara Milošević, Narodno
pozorište, Beograd (1937).

Anton Pavlovič Čehov: »Tri sestre«, Baron Tuzenbah,
Narodno pozorište, Beograd (1937).



Stefan Cvajg: »Kad Napoleon voli« (Siromahovo jagnje). (Napoleon), Narodno pozorište (1939).

Mata Milošević (1940).

Viljem Šekspir: »Bura«, Dara Milošević i Mata Milošević (Ferdinand), Narodno pozorište, Beograd (1940).

Mata Milošević (1940).



Aleksandar Nikolajević Ostrovski: »Kola mudrosti, dvoja ludosti«, Glumov, Narodno pozorište, Beograd (1946).

Maksim Gorki: »Neprijatelji«, Leposava Đorđević, Mata Milošević (Badrin), Raša Ploović i Dara Milošević, Narodno pozorište, Beograd (1946).



Ričard Briksli Šeridan: »Škola ogovaranja«, Mata Milošević (Džozef Serfes) i Marica Popović, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd (1948).

Viljem Šekspir: »Otelo«, Ljubiša Jovanović i Mata Milošević (Jago), Narodno pozorište, Beograd (1947).



Viljem Šekspir: »Otelo«, Jago, Narodno pozorište,
Beograd (1947).



Mata Milošević (1949).



Arno d'Iso i Džems Gou: »Duboki su korenji«, Havard Merik, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd (1949).

Laza Kostić: »Pera Segedinac«, Karlo VI, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd (1950).



Ivan Sergejevič Turgenjev: »Mesec dana na selu«,
Mata Milošević (Rakitin) i Sava Severova,
Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd (1951).



Bernard Šo: »Kandida«, Zoran Ristanović, Marija Crnobori i Mata Milošević (Morel), Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd (1951).



temperaturom. Svest o dužnosti prema pozorištu bila je i kod mene veoma razvijena.

Nisam bio nušićevski glumac. Pored Đoke u *Sumnjivom licu*, na samom početku mog glumovanja, igrao sam i na prvom izvođenju komedije *Dr. Pominjem* to zbog jednog slučaja. Igrao sam Velimira kao smušenog, knjigama opsednutog mladića. Snalazio sam se u ulozi, čini mi se, dosta dobro. Na samoj premijeri, u sceni kada, stoeći za stolom u sredini sobe, treba da priznam devojci koju volim da u Švajcarskoj imam dete, u istom trenutku kada sam zbnjeno izgovarao reč dete, podigao sam, sav zaokupljen tom radnjom, sa stola jednu mrvu, koja se slučajno tamo stvarno nalazila — u publici spontani aplauz. Dočnije, na drugim predstavama, ponavljao sam tu radnju: uvek je bilo više ili manje smeha, aplauza nikada.

U svojoj prvoj zvaničnoj režiji u Narodnom pozorištu, *Maksim Crnojević*, dodelio sam sebi ulogu Nadana. Nadan se nalazio na mojoj već dobro oprobanoj glumačkoj talasnoj dužini. On je intrigant, zlobno pretvarala, vešt glumac i sve ono što sam ja voleo i znao da igram. Uz to, i sočni stihovi Laze Kostića. Predstava nije uspela, ali sam kao glumac imao priznanja. To me, iskreno govoreći, nije začudilo. Ali i u toj mojoj ulozi, kao u mnogima koje su mi uspele, bilo je neskladnosti. Moj Nadan kao da je došao iz Mletaka, pa se malo, površno pocrnogorčio. Voleo sam ga i takvog. Na žalost, i on je bio kratkog veka.

Jedna slaba alternacija Raskoljnikova pokazala mi je da sa tim likom Dostojevskog na pozornici nemam naročite veze.

Onda je došao jedan lik koji mi je bio prilično blizak, iako nismo istog roda: *Ruj Blaz*, Igoa, bio je prilika da još jednom, i možda najviše, na pozornici pokažem svoje umeće i ljubav prema kazivanju stihova. Romantičarski zanos Ruj Blaza bio je malo skučen u mom tumačenju, pa ni određeni autoritet njegove snažne individualnosti nije svakako dolazio do punog izraza, ali su njegovi monolozi, njegovi zaneseni stihovi, dramatičnom zvučnošću, poletom i toplinom, po mom, možda uobraženom mišljenju, postizali lepe efekte.

Nisam bio nimalo oduševljen kada sam od raznosača uloga primio *Don Karlosa*. U Šilerovom *Don Karlosu* postoje samo dve muške uloge koje glumci, već prema svojim godinama, želete. To su Markiz Poza i Filip II. Don Karlos je bio rođeni brat, iako malo značajniji, svim onim silnim mojim mladićima, kojih sam već odavno bio sit. Ali, kako mi je bilo jasno da sam u ansamblu za tu ulogu bio najpogodniji, nisam se bunio. Uostalom, ja se nikada nisam bunio. Don Karlos je prošao onako kako sam očekivao: ni bolje, ni gore nego mnogi drugi mladići njegove vrste. A bilo je tu ipak i jedno zadovoljstvo: stihovi. A onda, kao obično, glumac se vremenom zaljubi, bar donekle, skoro u svaku ulogu koju igra. Bilo bi zlo da nije tako. Međutim, o *Don Karlosu* govorim zbog nečeg drugog. Na jednoj probi, za vreme pauze, reditelj, Erih Hecl, pričao mi je kako je *Don Karlosa* igrao neki nemački glumac, naročito kako je njegov poslednji veliki monolog nad mrtvim

Markizom Pozom ostavljao izvanredno jak emotivan utisak. Odjednom sam osetio kao da se nešto srušilo u meni. Bio je to snažan psihički šok, koji mora da se za trenutak odrazio u mojim očima ili na licu, jer me je Hecl zapitao šta mi je. Naravno, smesta sam se pribrao. Čudno, bio sam već petnaest godina glumac, imao sam dosta iskustva i dobro poznavao sebe i svoje glumačke mogućnosti, i ne znam zašto, baš u tom trenutku, osetio sam i emotivno krah nekadašnjih, već prevaziđenih nada: nisam i nikada neću biti veliki glumac; uvek ću ostati drugi. Po svom običaju i sposobnosti da ne odajem osećanja i misli, produžio sam probu, kao da se ništa nije dogodilo. Ovakvi unutarnji lomovi mogu da kod labilnih ljudi, ili kod onih koji uopšte nisu uspeli, ostave tragove zauvek. Na mene je to delovalo kao neko definitivno očišćenje. Verovatno da nema glumca koji nije, bilo kada i u bilo kom vidu, doživeo nešto slično — pa i oni najveći, u trenutku nekog neuspeha, kada bi samouvereno posegli za nečim za šta im nedostaje mogućnosti. Nema glumca koji sa istim uspehom može da igra sve što zaželi.

Propuštam mnoge uloge u komadima manje literarne vrednosti — koje su mi donele veće uspehe i znatnu popularnost u ono doba. Jednu ipak moram da pomenem. Ja sam često igrao u salonskim komedijama — to je bila jedna od mojih specijalnosti. Znao sam mislim, da dosta vešto plasiram humorne poente i da držim pažnju publike i veoma dugim tekstovima. Ali ja nisam bio komičar, i nisam ni dobijao tipično komične uloge. Ipak, događalo se ponekad, verovatno po nuždi. To, naravno, nikada nije bila gruba komika. Ja sam u tim prilikama pažljivo istraživao karakter lika i domišljao se smešnim, a uverljivim trikovima. Pravim komičarima je lako: ma šta, ma kakvu besmislicu da naprave, ona deluje ubedljivo. Začudo, moje retke komične uloge obično bi vrlo dobro prolazile, čak i kod kritike. Mislim da je to bilo uglavnom zbog neočekivanosti. Jednu ulogu među njima mogu ipak, čini mi se, da stavim među svoje najbolje. Bio je to Tomazo Saveli, u Benedetijevoj komediji *Crvene ruže*. Za mene je interesantno kako sam došao do te uloge. Za vreme proba se nisam snalazio. Do same glavne probe ostao mi je lik nesiguran, nerešen. Nisam znao šta ću s njim, mučio sam se. Onda je došla generalna proba. U kostimu, našminkan, sa malo prećastim nosom, čekao sam nelagodno prvi izlazak. Reditelj je plato sa koga se ulazilo na pozornicu podigao za dva tri stepenika. »Šlagvort« je pao — i u istom trenutku meni padne na pamet da je moj Saveli kratkovid. Tako, kratkovid, strčim pomalo nespretno niz ona dva-tri stepenika — i lik je bio rođen. U stvari, on je u meni već postojao, ali bez tela; sada je dobio svoj oblik. Njegova raspoloženja, odnosi, psiha, sve sam ja to već ranije imao, ali nisam uspevao da to oživim na način koji bi odgovarao vrsti uloge. Sada je odjednom, kao čarobnim štapićem, sve došlo. Saveli je bio živahan mlad čovek, kratkovid, sa željom da se to ne primeti — i zato se još više primećivalo. Na premijeri, opet iznenada, postao je pomalo nepoverljiv čak i prema najbližim prijateljima, pa je novčanice koje mu je prijatelj dao zagledao prema svetlosti. Njegova nesrećna zaljubljenost ni za njega samog ne predstavlja bol koji bi publiku trebalo da gane. Naprotiv, on preko njega prelazi, bar naizgled, sa vetropirastom rezignacijom. Bio je moj Saveli vedar, simpatičan i luckast. Kako nisam bio komičar, to me smeh publike nije naveo na preterivanje, kakvo se rođenim komičarima zna katkad da otme. Delovao sam,

verujem potpuno ubedljivo. Naveo sam Savelija kao primer kako uloga može da dođe spolja i sasvim slučajno. Da reditelj nije stavio stepenice, meni verovatno ne bi iznenada na um pala misao o kratkovidosti i živahnosti, a od toga je počelo sve. Inače, bio sam glumac koji do uloga dolazi po pravilu *iznutra*. Začudo, svi domišljaji do kojih sam došao tokom te generalne probe sasvim spontano, delovali su na publiku, sa malim varijacijama, podjednako na svim predstavama. Još jedna zanimljivost povodom te uloge: gostovali smo sa *Crvenim ružama* u Zagrebu, u isto vreme kada su sa tom predstavom zagrebački glumci gostovali u Beogradu. Mene zagrebačka publika u toj ulozi, rekao bih, nije primila naročito srdačno, kao što beogradska, kažu, nije primila zagrebačkog Savelija. Komika zagrebačkog Savelija bila je setna, moja vedra. Obe publike pretpostavljale su tumačenje svog glumca.

Još jedna uloga koju sam voleo zato što me je odvajala od uobičajenih likova i odvodila u drugi svet — meni tada drag, bila je Tuzenbah u *Tri sestre*, Čehova. Sa neznatnim potezima šminkom bio sam dovoljno ružan, a jednostavnu, toplu i punu taktu prirodu Tuzenbaha čini mi se uspeo sam da donesem. Voleo sam njegova čutanja i njegov oproštaj.

Na početku sam govorio o preteranom šminkanju, koje smo nasledili od starijih glumaca. Ta navika je bila već davno prevaziđena. Naša glumačka generacija bila je ona koja je učinila postepen prelaz od jakog do jedva primetnog šminkanja. Ni u ulogama lepotana nije se više lice onako mazalo tenom i ruževima kao nekada, a i kosa se nije kovrdžala. Sve se više šminka svodila na prirodnu meru. Bilo je, naravno, izuzetaka. To su bili još poneki zaljubljenici u zanimljivu i preteranu masku, ali i njih je bilo sve manje. Do apsolutnog izbacivanja šminke tada još nismo bili došli, ali mi je, sećam se, bilo čudno kada sam u to vreme gledao glumce velikih svetskih pozorišta sa primetnom šminkom na licu.

Uloga koju stavljam, ne samo ja, odmah pored Moske, bio je Knez Miškin iz adaptacije *Idiota*, Dostojevskog. Suprotno Raskolnjikovu, ovaj lik Dostojevskog odzvanjao je u meni glumcu u punoj meri. Bio mi je on blizak još davno, kada sam ga prvi put u romanu upoznao. Razumeao sam ga tada do razneženosti, mada, i pored nekih bliskih momenata, nikada nisam video sebe u njemu. Ja Miškina nisam glumio efektnim, paradnim glumačkim sredstvima. Igrao sam ga jednostavnije od svih svojih uloga. Delovao sam, uz dobro pronađenu masku, nekom velikom bezazlenom dobrotom, iskrenošću i ozbilnjom naivnošću. Sasvim drugačije nego Mosku, voleo sam mog Miškina. Voleo sam njegovu jednostavnost i njegovo veliko razumevanje. Mala mrlja kvari mi prijatno sećanje na ovo ostvarenje: u poslednjoj slici reditelj nas je pustio da glumimo više no što je potrebno. Tako mi se ona blago vijugava linija uloge bez potrebe završila u malom grču. Na žalost, i ova moja uspela uloga bila je kratkog veka. Publika tih godina nije bila naklonjena Dostojevskom.

U Plaović-Đokovićevoj *Vodi s planine* igrao sam Ćatu. Lažljivac, spletkar, intrigant, seoski pokvarenjak — sve ono što sam umeo da iznesem na pozornicu sa

ubedljivošću i što sam voleo da glumim. Uspeh nije izostao. Da bi bio potpun, nedostajao je seljak u mom Čati. Zaludni su bili moji pokušaji da glasom i gestom podražavam seljaka — ostajao sam građanin. Glumac ne donosi svoje scenske likove kako hoće, nego kako svojim sredstvima može.

Još jedna kratkotrajna ljubav: profesor Križaj u drami Jože Kranjca *Direktor Čampa*. Uvek prepuno gledalište Maneža, naročito galerije, na skoro svaku misao koju Križaj izgovori odjekivalo je aplauzima i demonstrativnim uzvicima. I pored apela uprave da se uzdrže ili bar ublaže bučna izražavanja svojih raspoloženja, kako bi predstava mogla da se što više prikazuje, gromke manifestacije nisu prestajale. Napredna omladina se nije dala umiriti. Policija je ubrzo skinula komad sa repertoara. Bilo nam je svima žao, a naročito meni. Glumac ima u takvim prilikama utisak kao da je požar u gledalištu i njegova zasluga. Jednim delićem možda i jeste, a to je uzbudljivo, u najmanju ruku.

Dabogme, već dugo su uloge koje igram nešto značile i u glumačkom i u repertoarskom smislu. Zanimljivo je bilo, i ne samo zanimljivo, igrati Luja XIV u *Molijeru*, Bulgakova ili, još zanimljivije, Bonapartu u Cvajgovom komadu *Kad Napoleon voli (Siromahovo jagnje)*, pa Mišela u *Strašnim roditeljima, Koktoa*. Imao sam trideset i devet godina kada sam igrao tog dečaka, prvi put zaljubljenog. Sve su to bile zanimljive uloge, koje su ponekad zahtevale opsežne studije, kao uloga Bonaparte, na primer, ali ja ih ne smatram naročito značajnim među mojim šarolikim glumačkim ostvarenjima.

Došao je rat i četiri beskrajne, nemile i mučne godine zarobljeništva u Nemačkoj, tačnije u Austriji. Oduvek sam patio od logike i logičnih zaključaka. Takav jedan logični zaključak učinio je da ne budem proizveden za rezervnog oficira, već da ostanem narednik-đak. Zbog toga sam se nalazio u vojničkom a ne u oficirskom zarobljeničkom logoru. Pominjem to zato što me je taj boravak u vojničkom zarobljeničkom logoru prisilio da, jedan jedini put, odglumim i u privatnom životu jednu unapred smisljenu ulogu. Pred kraj rata Nemci su, kršeći Ženevsku konvenciju, primoravali i zarobljene podoficire da idu u radne komande. Ja to nisam htio i, u dogovoru sa zarobljenicima lekarima, rešio sam da pred veoma strogim nemačkim lekarom-majorom, komandantom zarobljeničke bolnice iskoristim svoj zanat i odigram ulogu gluvoog čoveka, kako bi mi potpisao uverenje da sam nesposoban za rad. Razmislio sam dobro o ulozi i odigrana scena je uspela.

Inače za sve vreme četvorogodišnjeg boravka među žicama nisam ni jedanput glumio. Na retkim zarobljeničkim priredbama prvih godina dva puta sam recitovao, režirao sam Nušićeve jednočinke i *Sumnjivo lice*.

Po završetku rata vraćam se u Narodno pozorište. Prva uloga bio mi je Homutov u *Roditeljskom domu* Katajeva. Govorili su mi da sam je dobro igrao, naročito scenu pijanstva.

Posle jednog solidnog Viktora Karenjina u *Živom lešu*, dolaze tri poslednje uloge u Narodnom pozorištu; tri uloge nesumnjivo značajne u mom glumačkom delovanju. Najpre Glumov, *Kola mudrosti, dvoja ludosti*, Ostrovskog. Imao sam tada već četrdeset i pet godina i igrao sam svog poslednjeg mladića. Posle tolikih godina opet sam imao ulogu koja je odgovarala i mojim scenskim sklonostima i mojim mogućnostima. Ovo nije bio onaj vedri, čovekoljubivi prevarant Moska, koji mi je bio drag ne samo kao uloga. Glumov je prevejanac i licemer iz lične koristi. Istine koje ha kraju baca u lice svojim žrtvama nisu njegovo opravdanje, već ogledalo njihovog blata. U Glumovu je gluma u glumi imala za mene još jednu poslasticu: trebalo je prikazati uvek drugog Glumova — on menja sebe prema ličnostima čije poverenje i simpatije treba da zadobije. Za glumca mojih sklonosti izvanredan zadatak: bez ikakvih spoljnih promena, iz slike u sliku tumačiti nekoliko različitih karaktera. Na pozornici sam delovao još dosta mladalački. Neznatnim promenama u držanju i gestu, a jasnim naglašavanjem različitih karakterističkih osobenosti, uz laki humor, provodio sam svog Glumova kroz predstavu sa puno uspeha, čini mi se. Pomalo umoran u to vreme, Rakitin je ipak radio nekih dana sa puno oduševljenja i na mnogim opasnim mestima mi je pomogao. Bila je to jedna od onih mojih uloga sa kojima sam doista mogao da se pojgravam i da glumeći ih uživam u potpunoj opuštenosti. Osim istinske mladosti, sve drugo, u granicama mojih mogućnosti, bilo je tu — doista reprezentativna i paradna uloga.

Maksima Gorkog sam najviše voleo zbog *Klima Samgina i Italijanskih priča*, a najmanje zbog njegovih drama. Pre rata igrao sam Barona u *Na dnu*. Sada mi je bila dodeljena uloga industrijalca Zahara Bardina u komadu *Neprijatelji*. Bio je to u Narodnom pozorištu prvi rad po *Sistemu Stanislavskog*. Reditelji, Klajn i Plaović, pripremili su opsežnu rediteljsku knjigu sa svim *Idejama, velikim i malim zadacima*, raznim *parčadima* i njihovim nazivima i svim što je red da se nalazi u jednoj takvoj knjizi. Stariji glumci su potajice gundali, a mladi su verovali da će to od njih napravno praviti dobre glumce. Ja sam, kao obično, pošao *iznutra*. Uz pomoć literature i reditelja, podsetio sam se svega što mi je moglo koristiti: vremena u kojem se radnja zbiva, tadašnjih društveno političkih prilika, odnosa, pronikao sam u licemerno liberalistički karakter Bardina, i mada ulogu u početku nisam voleo, zaređao sam se zadatkom da taj lik razotkrijem. Ali, i pored toga, što mi je bio sasvim jasan, i pored svih *parčadi* i svega ostalog, moj Bardin dugo nije hteo da oživi, dugo je ostao nedonošće. I baš kao i sa Savelijem, u sred probe, ovoga puta pre generalne, došlo mi je da isturim stomak a ruke stavim na bokove, kao što često čine podeblji ljudi. Posredstvom te male, spoljne, fizičke promene pokrenulo se u meni novo osećanje lika, življe i ubedljivije. Zatražio sam da mi naprave lažan stomak. Zahar se rodio i živeo na sceni, čini mi se, više nego pristojnim životom. Zahara Bardina i Glumova, dva toliko različita pozorišna lika, igrao sam, tako reći, u isto vreme. Prilikom gostovanja pozorišta u Zagrebu igrali smo jedno veče *Neprijatelje*, a odmah drugo *Kola mudrosti, dvoja ludosti*. Ovakva glumačka ekshibicija, sa dve potpuno raznorodne uloge, i to još pred stranom publikom, ne cloživljava se često.

Poslednja moja uloga u Narodnom pozorištu, pozorištu moje mladosti i najlepših glumačkih dana, bila je Šekspirov Jago. Reditelj sam bio ja i, u duploj podeli, dodelio sebi Jaga. Radili smo, naravno, po *Sistemu* — sa svim nazivima, delovima, *parčadima* i svim ostalim. Ali sve samo da bi se zadovoljila forma, tada neizbežna. Jaga sam spremao sa naročitim marom i ljubavlju. Mnoge komponente te uloge spadaju u ono što sam ja najbolje mogao na sceni. Igrao sam ga sa puno žara i zalaganja. Moj Jago je uživao u veštrom, prevejanom pojigravanju ljudskim sudbinama. Pokretačka snaga za mog Jaga kao da se nalazila u nekakvom opojnom nasladivanju krvavim hazarderstvom i sopstvenim majstorstvom, a ne u silnoj, strasnoj i tragičnoj mržnji, kako je to kod Šekspira. U njemu sam, čini mi se, glumu u glumi doterao do krajnje uverljivosti. Reagovanja publike na pojedinim mestima u predstavi pružala su mi puno glumačko zadovoljstvo. Jago bi po tome trebalo da se uvrsti među moje najuspelije scenske likove. Nedostajalo je samo nešto, i to nešto bitno. Ja nisam bio pravi šekspirovski glumac. Da je »Otela« napisao neki, recimo, italijanski pisac, moj venecijanski pokvarenjak zablistao bi verujem sjajem uspešnog glumačkog ostvarenja. Njega je, međutim, napisao Šekspir, a ja nisam posedovao onu tragičnu dubinu i moćnu snagu i težinu izraza, koja je potrebna da se glumački iskaže ono što od junaka Šekspirovih tragedija čini izuzetne pesničke i pozorišne ličnosti. Ipak, i sa tim saznanjem, igrao sam Jaga sa naročitim uživanjem. Zanimljivo je, možda, napomenuti da sam ja, koji nisam bio nimalo šekspirovski i nimalo nušićevski glumac, kao reditelj najviše režirao baš Šekspirove tragedije i Nušićeve komedije.

Prelaskom u Jugoslovensko dramsko pozorište sticajem prilika bavio sam se više režijom nego glumom. Prvo sam igrao jednog slabog Vojnickog u *Ujka Vanji*, i još nekoliko uloga bez veće važnosti za mene. Izdvojiću od njih jednu sasvim malu, Car Karlo VI, u Kostićevom *Peri Segedincu*. To je epizodna uloga u prvoj slici. Počeo sam da maštam o tome kako će kad ostaram sa zadovoljstvom igrati životpisne epizode, u kojima će moći da iživim nikad zadovoljenu želju za prerušavanjem na sceni. Ta mi se želja nije ostvarila. Car Karlo mi je pružao jednu takvu mogućnost. Ja sam je iskoristio na svoje zadovoljstvo i za zabavu mojih drugova. Naime, uvek u istom kostimu, sa jedva izmenjenom maskom, često sam menjao karakter svog cara. Od prvobitnog dostojanstvenog i nepristupačnog, pretvarao sam ga u mekušnog, koleričnog, melanholičnog, tiranskog, smešljivog i ne znam sve kakvog.

U *Mesec dana na selu*, Turgenjeva, igram Rakitina kao uzdržanog gospodina, koji se kloni sentimentalnih izliva. Mene je kod Turgenjeva više zanimalo tekst, rečenica kao takva; tipično literarna rečenica, daleko od stvarnog, svakodnevnog govora. Ja sam voleo da na pozornici govorim takve tekstove i tražim kako da spojim njihove literarne svojstvenosti sa što prirodnijim kazivanjem.

Na svakoj predstavi Šoove *Kandide*, čekajući iza kulisa svoj prvi izlazak na scenu, slušao sam reči koje Merčbanks izgovara Kandidi: *Ja se užasavam da imam ma šta sa nepoznatim ljudima, i: Nikada ne znam koliku napojnicu treba dati... Te reči kao da je Šo uzeo iz mojih usta.* Neposredno posle toga ulazio je na scenu

Morel, sušta suprotnost: siguran u sebe i u svoj praktični duh, zadovoljan svojim ispravnim shvatanjima i ispunjavanjima dužnosti pastora i građanina, samosvestan, pun uspeha, pun pouka, tvrdo uveren da je sklad njegovog privatnog i javnog života njegovo lično delo. Trudio sam se da što dublje prodrem i što plastičnije prikažem sve te osobenosti Morelove prirode. Mislim da sam u tome dosta i uspevao. Ali, Morel je po Šou, a to je u ovom slučaju prilično važno za karakter lika, snažan muškarac. Dopadljiv, jak i sportski razvijen. U repertoarskim pozorištima, sa stalnim ansamblom, podela uloga mahom je stvar kompromisa: kompromisa između zahteva uloge i mogućeg izbora glumca. Kada je taj izbor prinudan on najčešće ide na uštrb fizičkog izgleda uloge — tu je, obično, i najmanje štete. Međutim, ima uloga u kojima fizički izgled lika *igra*, ima određenu funkciju u komadu. Takav je slučaj, u priličnoj meri, po mom mišljenju, kod Morela. Sa malo proširenim ramenima crnog svešteničkog kaputa, stavom i pokretima trudio sam se da bar donekle dočaram čoveka snažne muskulature, ali, dabogme, sve to nije moglo da stvari ubedljiv utisak o Morelovim jakim mišicama. Osećao sam se u svakoj predstavi prilično bedno kada ja, *snažni* Morel, preteći zgrabim slabašnog Merčbanksa, a taj *slabi* Merčbanks mora očito da se pretvara da je slabiji. Taj nesklad između zahteva uloge i moje sopstvene fizičke snage sputavao me je u mnogo scena, naročito u onoj sa Merčbanksom i u završnoj sceni otkrivanja stvarne slabosti i izgubljenosti ispod samouverene maske snažnog čoveka. Često su mi se u toj završnici potkradali *falš* tonovi. I pored svega, uživao sam u najvećem delu uloge pokušavajući da otkrijem laž i taštinu *jakih* i samozadovoljnih ljudi. Naročito su mi zadovoljstvo predstavljali njegovi propovednički, poučavajući monolozi. Mislim da sam uspevao blagim načinom da im se podsmehnem, ne ružeći u biti dobrodušnog Morela i njegovu zabludu.

Setio sam se, ovim povodom, i jednog mog sportiste na sceni. Bilo je to mnogo ranije, pre rata, u bulevarskoj komediji *Ona i njih trojica*. Bio sam *ljudavnik* — sportista. Mladi su veoma rado gledali ovu simpatičnu, veštu i bezvrednu komediju. Mislim da sam spretno i sa humorom zabavljaо zasmejano gledalište, koje mi je, očigledno, oprاشтало sportistu.

Krležu sam igrao samo dva puta: pre rata jednog lošeg Horvata, u slaboj predstavi *U logoru*, i u Jugoslovenskom dramskom, Viteza Urbana u *Ledi*. Blazirani, cinični, bivši Don Žuan, umoran od zadovoljstva tela i duha, koji se navikom još upušta u igru, veoma me je privlačio. Ta uloga je bila dosta po mojoj meri. Bili su tu i frak, i salon, cinizam, laži, i pretvaranja, sve ono o čemu sam se na pozornici dobro snalazio. A bila je tu i bogata Krležina rečenica, kroz koju sam se sa uživanjem probijao, tražeći najpogodniji put da je dostojno iznesem. Međutim, nisam bio zadovoljan svojim izgledom. Nije mi uspelo, iz ko zna kojih razloga, da izgledam onako kako sam Urbana video u svojoj mašti. Podsećao sam više na nekog savremenog, umornog plej-boja, nego na poslednji izdanak jednog sasvim određenog, zamirućeg društva i sredine.

Izvan svog stalnog pozorišta igrao sam veoma retko. Jednom smo obrazovali, u okviru Ateljea 212, četvoročlanu grupu. Prvi posao bio nam je koncertno

izvođenje jednog čina Šoove drame *Don Žuan*. Stajali smo iza pultova sa tekstom i, samo naznačujući glumu, govorili Šoove izvanredne domišljaje. Govorio sam Don Žuana. Izgovarao sam slapove Šoovskih duhovitosti još svežom govornom tehnikom, sa nervom, sa, čini mi se, punim shvatanjem osobenosti Šoovog humora. Bilo mi je to jedno od najdražih glumačkih istupanja.

U istom glumačkom sastavu, ovoga puta i sa naznačenim mizanscenom, govorili smo i prvi deo Geteovog *Fausta*. Govorio sam samog Fausta. Kako se radilo o stihovima, nisam imao nikakvih problema oko kazivanja kada sam već našao ključ za Faustove monologe. Ipak, Fausta na sceni, kao pravu ulogu, ne bih dobro odigrao. Poslednje koncertno izvođenje našeg kvarteta bio je kosovski ciklus narodne poezije i izbor dužih i kraćih narodnih pripovedaka, što smo sve zajedno izvodili pod imenom *Kolajna*. Pokušavali smo, mislim prilično uspešno, da u pesmama kao u kamenu uklesani ritam narodnog deseterca kazujemo plastično, sa dinamičnim i emotivnim senčenjima u okviru čisto koncertnog izvođenja. Verujem da sam se u tome dobro snalazio. To ne bih mogao reći o sebi i za narodne pričovetke.

Našim koncertnim izvođenjem *Fausta* u maloj sali i na maloj pozornici u zgradiji *Borbe* otvoren je Atelje 212. Tu, na toj pozornici igrao sam Advokata Stivensa u adaptaciji Foknerovog *Rekvijema za iskušenicu*. Jedan prijatelj rekao mi je da igram Stivensa kao Žan Gaben: bez glume. Delovao sam samo pojavom i dobro nađenim držanjem. Skoro sve vreme sam se nalazio na sceni, sa relativno malo teksta, i pružao celovit scenski lik bez mnogo glumačkog napora. To je obično slučaj kod tipičnih filmskih starova, koji uverljivo pronose ekranom filmski lik, bez obzira na svoje glumačke sposobnosti. U jednim novinama stajalo je da je moj Stivens najbolje odigrana uloga godine. Bilo je, dakako, u našoj predstavi i u beogradskim pozorištima te godine daleko značajnijih glumačkih ostvarenja. Možda je Stivens bio najcelovitija uloga, što ne znači i najbolja.

Napomenuo sam već kako sam nekada zamišljao da ću jednom, kada više ne budem zaokupljen ulogama dugih tekstova, sa naročitim zadovoljstvom igrati epizode i stvarati više ili manje uspele medaljone različitih karakterističnih binskih tipova. Kada bi mi se veoma retko pojavila takva neka uloga, ja bih je sa ljubavlju prihvatio. Dabogme, sa ljubavlju zato što nisam bio gladan velikih i značajnih uloga. Sećam se tako uloge Grofa u Balzakovom *Gopseku*, i još po koje. Pored Karla VI, o kome sam govorio, desilo se da je glumac koji je igrao teško bolesnog kralja Edvarda VI u Šekspirovom *Ričardu III* bio odsutan i ja sam, kao reditelj, pošto mi je i tekst i sve ostalo bilo poznato, uskočio u ulogu, bez probe. Igrao sam tu epizodnu ulogu samo dva puta. Mislim da sam mnogo od onoga što sam kao reditelj zamišljao uspeo da pružim u kratkotrajnom tumačenju tog lika. Nije mi se dalo da stvaram veći broj takvih malih, ali dragocenih scenskih ostvarenja.

U Jugoslovenskom dramskom pozorištu čekala me je još jedna uloga čiji je primarni značaj bio u tekstu. Jug Bogdan u *Banović Strahinji*, B. Mihajlovića-Mihiza.

To prvo izvođenje *Banović-Strahinje* ja sam i režirao. Ne znam tačno kako je došlo do toga da igram Jug-Bogdana. Možda pomalo i zato što mi se tekst uloge veoma svideo, jer je, donekle, odgovarao ponekim mojim nazorima. Kad god sam mogao, kao reditelj nisam uzimao uloge u svojim predstavama. Ovde, koliko se sećam, nisam se naročito dvoumio. Međutim, pokazalo se da je i Jug Bogdan jedna od onih mojih uloga koje sam sasvim drugačije zamišljao nego što sam ih igrao, a pogotovo nego što sam u njima izgledao. Nije mi uspeло ni da, kao ono u *Crvenim ružama* ili *Neprijateljima*, spontano nađen neki gest, držanje, način govora, ma šta što bi me izmenilo, što bi pomoglo da se približim onakvom Jug-Bogdanu kakvog sam ga gledao u svojoj maštbi. Spontanog domišljaja nije bilo, a svi svesni pokušaji ostajali su neubedljivi. Sećam se koliko sam se samo mučio na generalnim probama da nadem pogodnu masku, verujući da će mi baš ona u poslednjem trenutku pomoći. Bežao sam od izvesne dostojanstvenosti, koja se, suprotno mojoj želji, uvlačila u moje tumačenje lika. Sve je bilo uzalud. I ja i pisac morali smo da se zadovoljimo maskom koja je najviše odgovarala mom sopstvenom liku. Na samoj premijeri, nezadovoljan izgledom, prihvatio sam iznenadnu misao da ipak na neki način učinim Jug-Bogdana običnjim čovekom, slobodnijeg držanja i punog smeha. To se nije slagalo sa mojim izgledom i bilo je promašaj. Već na sledećoj predstavi manuo sam se svega i moj Jug-Bogdan je od tada dugo živeo onakav kakvog sam ga u to vreme jedino uspeo da stvorim: ironični stari gospodin, koji je mnogo znao, mnogo video, preživeo — i mnogo šta razumevao. Voleo sam ga.

Poslednja uloga koju sam spremao bio je *Rajli*, u Eliotovom *Koktelu*, u predstavi *Ateljea 212*. Nedostajala mi je neka skoro opsesarska čudnost i snažna sugestivnost tog lika. Dobro sam, čini mi se, govorio pesmu koja se nalazi u ulozi. Poslednji tekst koji sam izgovorio na sceni bio je meni drag tekst Jug Bogdana, 16. maja, 1967. godine.

Povukao sam se kao glumac sa pozornice pre no što sam, morao. Ipak mislim da sam to učinio u pravi čas.

Za vreme nekih četrdeset godina profesionalnog glumovanja radio sam sa mnogim rediteljima. Ako me sećanje ne vara nikada nisam na radu sa rediteljima dolazio u neki ozbiljniji sukob. Bez obzira da li je reditelj za mene predstavljaо pozorišni autoritet; da li sam ga cenio ili ne; da li sam sa njim bio u drugarskim, ili samo radnim odnosima; da li je bio stariji ili mlađi od mene, uvek sam se disciplinovano trudio da koliko mogu odgovorim njegovim nastojanjima. Kada je bio u pitanju reditelj sa kojim bih mogao da raspravljam, u slučaju neke bitnije nesuglasnosti pokušavao bih da u razgovoru razjasnimo stavove i nademo neko zajedničko rešenje. Nikada, međutim, nisam tvrdoglavо pružao otpor rediteljima, čak ni onima koje nisam cenio. Znao sam da to može da poremeti potreban sklad u radu i da u krajnjoj liniji šteti predstavi. Nisam se nalazio među onim, srećom malobrojnim glumcima, koji misle da je proba rediteljeva, a predstava njihova. Na predstavama posle premijere trudio sam se da uloge i dalje doradujem, ali uvek u datim granicama. Spadao sam, na žalost, u one glumce

koji tek posle premijere slobodno dišu na sceni i nesputano se bave usavršavanjem svoje uloge.

Još nešto: osim u jednom slučaju na samom početku, a i tada samo donekle, nikada nisam krivio reditelje ili nekog drugog, kada u nekoj ulozi ne bih uspeo. Brzo sam shvatio da reditelj može da navede glumca da pogrešno tumači neki dramski lik, ili neku scenu, ali ne može da ga natera da neubedljivo glumi. Mladi glumci često nisu svesni mogućnosti ili specifičnosti svog glumačkog izraza. Ni ja nisam bio izuzetak. Mnogi glumci nisu toga svesni veoma dugo — neki do kraja života — jer to ne žele. Ugodnije je kriviti drugog. Sebi u prilog mogu reći da mi je brzo postalo jasno da za moje neuspehe niko nije bio kriv, da je i uspeh i neuspeh uglavnom zavisio od mojih glumačkih mogućnosti.

Nikada nisam tražio uloge, iako je, naravno, bilo i takvih koje sam želeo da igram. Zato je upravnik Predić nekada mislio da nisam ambiciozan. Nikada nisam ni vraćao uloge, ni onda kada sam to mogao, mada je bilo i onih koje bih rado vratio. Igrao sam uvek što mi se dodeli. Smatrao sam da je to trenutna potreba pozorišta i nisam želeo da stvaram komplikacije.

Moj odnos prema pozorišnoj kritici vremenom se menjao. U početku, sasvim naivno, nisam mogao da razumem kako je moguće da o jednoj istoj odigranoj ulozi jedan kritičar napiše pohvalu, a drugi je pokudi. Ili, kako je moguće da za nekog glumca koji je očito sasvim prosečan piše pozitivno, a za drugog, znatno boljeg, negativno. Pitao sam se onda, ako kritika treba da bude i glumcu putokaz, kome da veruje. U to vreme objavio sam o kritici i jedan članak u časopisu *Misao*. Danas, verovatno, ne bih stavio svoj potpis ispod svega što sam tada napisao.

Uskoro sam raščistio sa sobom i pitanje kritike i prestao da kritičarima zameram ono što je sasvim prirodno. I ja sám o glumačkim ostvarenjima drugih glumaca ne mislim uvek onako kako misle neki drugi. Svaki čovek ima svoj sopstveni sud, svoj sopstveni odnos, shvatanja i afinitete prema raznim ljudima i njihovim delima. Neka idealna, opšte priznata objektivnost je nemoguća. Glumcu ostaje da se oslanja na ocene onih kritičara u čije mišljenje ima najviše poverenja.

Kada bih verovao da tuđi saveti nešto vrede, preporučio bih mladim glumcima da ih pohvale ne ponesu suviše, jer one mogu biti i pogrešne i samo izraz trenutnog raspoloženja. Mnogo više pažnje trebalo bi da posvete onim ocenama koje su neprijatne. Čak i ako su u pravu kad smatraju da kritičari iz bilo kojih razloga nisu u volji, treba da pomisle da u svakom nepovoljnem mišljenju mora da postoji bar zrnce istine. Učiti se treba na zamerkama a ne na pohvalama.

Kao mladić veoma sam sentimentalno doživljavao proslave poznatih i omiljenih glumaca. Docnije, sledeći nazore koji su odgovarali mojoj prirodi, odlučio sam da nikada ništa ne proslavljam. Tako je onaj veliki besmisleni lovorov venac moga druga, koji mi je iznet na pozornicu prilikom premijere *Galeba Akademskog* pozorišta, na samom početku moje glumačke karijere, ostao jedini lovor koji sam kao glumac primio.

Recitovanje

Najpriyatnija sećanja u meni izaziva moja nekadašnja recitatorska delatnost. Najpre ona amaterska, a onda, i naročito, ona tako reći profesionalna. Moja recitatorska istupanja pred širokom publikom na javnim priredbama započela su, mislim, već u prvoj ili drugoj godini glumačke škole. Pored mnogih drugih, recitovao sam najčešće na priredbama Narodnog univerziteta, najpre u velikoj dvorani Matematičkog fakulteta, a zatim, kada je završena, u sadašnjoj dvorani Kolarčeve zadužbine, koje se najradije i sećam. Sve do rata spadao sam u sasvim mali broj najpopularnijih beogradskih recitatora. Teško je bilo zamisliti u to vreme bilo kakvu literarnu ili prosto recitatorsku priredbu bez mog imena. Vrlo brzo sam stekao izvanrednu sigurnost na podiju. Imao sam relativno malo treme čak i kada su bili u pitanju stihovi koje prvi put ili retko recitujem. Pored bezbroj stihova koje sam recitovao prema programu, imao sam svoj lični repertoar pesama koje sam najbolje recitovao, koje je publika od mene najčešće tražila. Njih sam kazivao kada bi bila priredba recitatora, a ne programska. Te sam stihove recitovao i na česte zahteve za *bis*. Ja sam na recitatorskom podiju govorio obično ljubavnu liriku. Sve svoje pesme, naravno, znao sam napamet, voleo ih i sa radošću govorio. Glavni izvor bila mi je Antologija novije srpske lirike Bogdana Popovića — iz nje glavni pesnici: Radičević, Šantić, Rakić i Dučić; pored njih i skoro svi ostali iz Antologije; mnogi van nje ubrajajući i tada mlade srpske i nekoliko hrvatskih pesnika. Publika me je primala sa izvanrednom simpatijom. Imao sam i svoj način nastupanja do kojeg sam došao sasvim spontano, a posle ga stalno koristio. Stupio bih na estradu potpuno mirno i ozbiljno, kakav sam u privatnom životu. Dočekivao bi me uobičajeni, srdačan aplauz: buran — kada su bili samo mlađi, odmeren, ali srdačan — kada bi publika bila sastavljena pretežno od starijih. U sred aplauza osmehnuo bih se. To je izazivalo uvek isti efekat. Izgledalo mi je kao da taj, njima već dobro poznati, drugarski i prijateljski osmeh i čekaju i želete; kao da sam tim osmehom uspostavljao sa njima pravi kontakt — aplauz bi se još pojačao i postajao prisniji. Ponekada sam morao da smirujem aplauz kako bih mogao početi. Nisam počinjao recitovanje dok se ne uspostavi potpuni mir u sali. U tome je moja mlađa publika naročito uživala. Bilo je i smešnih situacija kada bi se neka žena, recimo, zbunila jer cela dvorana u punoj tišini upire oči u nju i čeka da se ona smesti. Naravno, sve sam to propraćao osmehom sa podijuma, tako da ni za trenutak nije dolazilo do neugodnog štimunga koji bi mogao da zasmeta ljubavi, koja će se za čas prosuti po auditoriju. Kao i kada bih igrao svoje vedre mladiće, recitovao sam sa miadalačkim poletom, sa puno nerva, pa i zanosa. Voleo sam da isprobavam razne tehnike kazivanja stihova. Mislim da sam svoj najveći tehnički, ritmički i dinamički domet postigao u odeljku *Zbogom vinograd* iz Brankovog *Đačkog rastanka*, mada to nisu bili i najpopularniji stihovi kod moje publike. Pesme koje su od mene najviše zahtevali bile su, koliko se sećam: Brankove *Vragolije*, Bojićeve *Aveti*, Šantićeva *Prolećna pesma*, Rakićeva *Iskrena pesma* i Dučićev *Epitaf*. Izgleda mi skoro nepravedno što sam istakao ovih pet pesama kada se setim sa kakvom su ljubavlju primane tolike druge pesme i toliki drugi pesnici, od najstarijih do najmlađih. Dabogme, moje ljubavi prema pesmama nisu se uvek poklapale sa

Ijubavima većne u publici. Ali, i one koje sam ja više voleo i one koje je publika pretpostavljala recitovao sam sa istom usrdnošću. Jasno je da mi nisu baš sve pesme podjednako uspevale — manje po prijemu publike, a više po mojoj sopstvenoj oceni. Kao što je slučaj i kod estradnih pevača, aplauz publike je, sasvim nepravedno, više upućen recitatoru nego autoru pesme. Recitovao sam ja i misaonu, i socijalnu liriku, ali kao i u glumi nije bilo važno šta ja više volim, nego u čemu me publika bolje prima. Sve do rata ostao sam mlađ na recitatorskoj estradi, rado slušan, i uživao u svetlim očima i ozarenim licima svojih slušalaca. Osvetljena dvorana omogućavala mi je da vidim pažnju i ponesenost najvećeg dela publike. Posebna prijatnost i dokaz apsolutne prisnosti ljubitelja poezije i mog kazivanja bila je ona divna tišina i u trenucima najmekših mojih glasovnih preliva. U recitovanju sam mogao slobodno da manipulišem svojim glasom, da volim i zvuk i značenje reči. I sada se živo sećam svoje daleke recitatorske prošlosti, jer mi je bila izuzetno draga. Sklon sam verovanju da mi to nije vreme polepšalo sećanja, kao što se, inače, često događa. Onda je došao rat i sve je prestalo, zauvek. Sećam se jedne recitatorske priredbe odmah nekako po mom povratku iz zarobljeništva, opet u Kolarčevu zadužbini — ali sasvim druga publika — nikoga više ko bi me poznavao. Mlaki aplauz iz učitivosti, skoro nepoznatom glumcu. I sada je bila mladost, ali druga, sa drugim simpatijama. I ja sâam nisam više bio isti. Nisam se više usuđivao da stihove govorim napamet. Imao sam jaku tremu. Nestalo je i one nekadašnje sigurnosti, pojgravanja recitatorskom veštinom. Četiri pune godine zarobljeništva odnele su mnogo štošta.

Sećam se godine 1934. Gostovali smo sa Narodnim pozorištem u Sofiji. Imali smo i jedno recitatorsko matine. Pre mene je izašao da govor pesmu Dobrica Milutinović, doajan pozorišta, veliki tragičar, možda najtalentovaniji glumac u istoriji srpskog teatra. Svi su za njega znali. Njegova veličanstvena pojava dočekana je burom aplauza. Pristojan je bio i aplauz posle recitovanja, ali osetno slabiji. Neponredno posle Dobrice došao sam ja na red: aplauz iz učitivosti. Recitovao sam dve ili tri pesme — posle svake pljesak se pojačavao. Ispraćen sam sa doista zavidnim aplauzom. I drugi recitatori ispraćeni su, bar neki od njih, kao i ja, daleko burnije nego što su dočekani. Ja sam još jednom izlazio, ovoga puta i dočekan i ispraćen sa puno srdačnosti. Posle priredbe se oko nas mlađih okupila grupa oduševljenih mlađih Bugara, zadovoljna našim načinom recitovanja.

Prošle su mnoge godine. Posle rata, na jednoj prigodnoj svečanosti, recitovali smo jedan mlađi glumac i ja. Obojica smo imali lep aplauz, ali, posle proslave, neki ugledni ljudi prilazili su mlađom glumcu da čestitaju, a sa mnom se pozdravljali s nečim kao: *Mi se već znamo*. Setio sam se tada Sofije i Dobrice Milutinovića.

Stihove sam kazivao još prilično dugo. Ali na radiju.

Ja nisam bio *rođeni* glumac ni u pozorištu, ni van njega. Sve što sam ovde pisao o sebi i o nekim svojim ulogama, jeste moja današnja istina. Publika je imala svoju. Te dve istine, naravno, ne moraju da budu istovetne.

Bez obzira šta danas mislim o svojoj glumi, o glumi uopšte, i o glumačkom pozivu — kada bih se opet nalazio na početku, pred izborom životnog puta, verujem da bih izabrao isti kojim sam prošao.

(1974.)

Peda



gogija

Kao što mi je izgledalo sasvim prirodno da se bavim glumom i režijom, tako mi se činila sasvim normalna i sklonost prema pedagogiji glume. U stvari, ja sam se nekom vрstom glumačke pedagogije bavio od samog početka, kada sam kao srednjoškolac sa drugovima spremao predstave po kućama. U to vreme moji glumci jedva da su i videli neku predstavu u pozorištu, a ja sam već priželjkivao da teatar bude moje životno opredeljenje. Logično je dakle što sam im pokazivao kako da glume, iako ni sām nisam znao mnogo više od njih.

U Glumačkoj školi, bio sam među onima kojima se zanatska strana glumljenja bez naročitog truda vrlo brzo otkrivala. Docnije, posmatrajući druge glumce, i one koji su glumili odlično i one čija je gluma bila loša, zapažao sam i registrovao i nesvesno šta su i kako su radili.

Režirajući po raznim amaterskim grupama, i pre i posle stupanja u pozorište, ja sam, naravno, istovremeno i podučavao amatere glumi.

Po javnom redosledu, međutim, išlo je sve kako je red: najpre gluma, onda gluma i režija i najzad gluma, režija i pedagogija.

Godine 1927. iz uprave Muzičke škole Stanković zapitali su me da li bih bio voljan da bez honorara, jer budžetom to nije bilo ipredviđeno, držim časove dикције učenicima solo-pevanja. Pristao sam. Još u Glumačkoj školi smatralo se da imam dobru dикцију, a u predratnom vremenu važio sam kao jedan od ne baš velikog broja glumaca koji dobro govore naš književni jezik. Verovatno je to podstaklo upravu Stankovića da mi se obrati, verujući da onako mlad neću praviti pitanje honorara. Bio je to moj prvi zvanični, redovni pedagoški rad.

Tada sam bio zaljubljen u operu i redovno posećivao operske predstave. Lako sam zapazio lošu dикцијu mnogih pevača. Slušajući pevače kod kojih su se reči dobro razumevale i u operi i na koncertnom podiju, činilo mi se da primećujem koliko precizno i jasno izgovaranje suglasnika ne samo da pomaže razumevanju teksta, nego da, u neku ruku, znači i dodatnu podršku proizvedenih, pevanih tonova. Osim toga, u to sam vreme prevodio sa nemačkog *Tehniku govora*, ne znam više kojeg nemačkog stručnjaka. Mislio sam da će taj prevod prilagođen za naš jezik docnije možda štampati. To nisam uradio, a posle rata taj mi se prevod nekako zagubio. Tih godina sam bio prilično zaokupljen pitanjima dикцијe i kulture govora, kojom sam se i ranije dosta bavio. U Glumačkoj školi dикцијu nam je predavala Zlata Markovac sa puno volje i znanja. Mada su tehničke vežbe za dикцијu bile dosadne i mada sam ja po prirodi imao dobro postavljen govorni aparat, trudio sam se da što više prodrem u veštini pravilnog scenskog izgovora. Prevodeći onu nemačku knjigu naučio sam još više i činilo mi se da za mene nije bilo naročitih tajni u tom delu glumačkog zanata.

Smatrao sam da doista mogu u znatnoj meri i druge, pa i pevače, da upućujem u veštini pravilnog izgovaranja glasova. Na žalost, osim retkih izuzetaka, učenici pevanja nisu pokazivali naročito zanimanje za predmet, koji im je očito izgledao od manjeg značaja i nebitan za postizanje povoljne ocene iz pevanja. Svakako su mislili da kada mogu toliki popularni operski pevači da ubiraju gromke aplauze za svoje pevanje bez obzira da li se pevane reči razumeju ili ne, zašto bi se oni

mučili toliko dosadnim dikcijskim vežbama. Na kraju školske godine kao nagradu primio sam diplomu i zahvalno pismo sa izraženom željom da saradnju nastavimo. Koliko se sećam, sledeće godine nastavu nisam produžio.

Moja zvanična glumačka pedagoška aktivnost započela je po završetku drugog svetskog rata, kada sam se vratio iz zarobljeništva. Godine 1945. Narodno pozorište osniva Dramski studio. Određen sam bio da vodim nastavu glume u klasičnoj drami.

Već bogata sopstvena iskustva, saznanja stečena posmatranjem glume drugih glumaca, kao i znatno teoretsko profesionalno znanje obogatio sam tada i tek izdatim Dokovićevim prevodom *Sistema Stanislavskog*, kao i drugom sovjetskom teatrološkom literaturom, koja je počela da pristiže. Oslanjanje na učenja Stanislavskog bilo je tada, tako reći, obavezno. Ja sam se slagao sa mnogim postavkama Stanislavskog, jer su u većini odgovarale mojim sopstvenim shvatanjima glume, ali sam se bunio protiv vulgarnog tumačenja njegovog *Sistema*. Mislim da sam u svojoj tadašnjoj nastavi uspevao u priličnoj meri da uskladim zvanično prihvaćena i moja lična gledanja na glumačko vaspitanje novih generacija.

Tu prvu posleratnu generaciju devojaka i mladića primljenih u Studio sačinjavalo je tridesetak učenika. Neki od njih još u vojničkim uniformama, drugi više nego skromno odeveni, sa još očitim tragovima prošlih mučnih godina, ali svi sa oslobođenom mладаљском željom da se posvete glumi i pozorištu. Koliko mi je ostalo u sećanju, bila je to generacija veoma poduzetnih, marljivih, radnih, nerazmaženih i većinom nadarenih mlađih ljudi, koji su se svojski trudili da od nastave prime što više i da postignu što bolje rezultate. Svojom pozorišnom delatnošću oni su to i potvrdili u punoj meri. Bar većina njih.

Nastava u Studiju trajala je dve godine. Posle završenog diplomskog ispita prve klase prešao sam iz Narodnog u Jugoslovensko dramsko pozorište i time prestao sa radom u Dramskom studiju, koji je, uostalom, posle godinu dana ukinut, jer je osnovana Pozorišna akademija, sadašnji Fakultet dramske umetnosti.

Za profesora glume u Akademiji bio sam postavljen od samog osnivanja, 1948. godine. Nastava je bila organizovana po sistemu klasa i trajala je četiri godine. Program rada bio je izrađen po ugledu na slična sovjetska učilišta i, kako se shvatalo, odgovarao je potrebama i zahtevima našeg savremenog teatra. Naročito u početnom periodu program rada bio je veoma široko zasnovan i predviđao postepen prelaz od posebnih vežbi osnovnih elemenata glume, preko slobodnih improvizacija, zatim obrada kratkih dijaloga sa datim tekstrom, pa kratkih dramskih odlomaka do rešavanja čitavih činova i najzad do ispitnih predstava.

U početnim radovima ja sam, uglavnom, vršio nadzor nad radom asistenata, koji su vodili vežbe. Intervenisao sam onda kada mi se činilo da je to neophodno.

Ivan Sergejevič Turgenjev: »Mesec dana na selu«,
Rakitin, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd
(1951).



Profesor Mata Milošević sa prvom klasom studenata
glume Pozorišne akademije u Beogradu (1952).

Miroslav Krieža: »Leda«, Mata Milošević (Urban),
Mira Stupica i Viktor Starčić, Jugoslovensko
dramsko pozorište, Beograd (1953).



Mata Milošević (1952).



Viljem Šekspir: »Romeo i Đulijeta«, Irena Kolesar,
Mata Milošević (Lavrentije) i Stojan Dečermić,
Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd (1954).



Viljem Fokner: »Rekvijem za kaludericu«, Stivens,
Atelje 212, Beograd (1958).



Mata Milošević (1958).



Borislav Mihajlović-Mihiz: »Banović Strahinja«,
Mihailo Janketić, Mata Milošević (Jug Bogdan) i
Jovan Miličević, Jugoslovensko dramsko pozorište
(1963).



Mata Milošević (1964).



Naravno, što je nastava dalje odmicala moje su intervencije bile češće i bitnije. U rad asistenata mogao sam da imam puno poverenje. Bili su to mladi daroviti reditelji, koji su se već sa uspehom oprobali u radu sa glumcima. Asistent u prvoj klasi sa kojom sam radio bio mi je moj nekadašnji učenik iz Dramskog studija, Miroslav Belović. U drugoj godini, zbog povećanog broja studenata, usled odlaska Bojana Stupice sa Akademije, pridružila mu se Soja Jovanović. Sledeće četiri godine, u mojoj drugoj klasi, sa nešto manje studenata, sve vreme je asistenturu vodio Belović. U trećoj klasi, tri prve godine asistent je bila Ognjenka Miličević, a u četvrtoj godini Milenko Maričić i Duško Mihajlović. Dok sam vodio klase ja sam sa studentima prelazio osnove teorije glume, a svoje glavno angažovanje posvećivao sam recitacijama i naročito spremanju za diplomski ispit scena iz klasičnog repertoara. Diplomski rad studenata sastojao se iz predstave nekog dela u okviru realističke drame i odlomaka iz dela klasične dramske književnosti u stihu.

Godine 1960., posle dvanaest godina rada po sistemu klasa, prešli smo na rad po godištima. Smatrali smo pogodnim i potrebnim da učenici tokom školovanja prođu kroz nastavu četiri profesora a ne samo jednog. Ja sam stalno vodio četvrtu godinu i spremao diplomski ispit. Za to vreme asistenti su mi bili: prve godine Olga Savić, druge Miodrag Radovanović, treće, četvrte i pete Irinej Čenan, a šeste i sedme uz njega i Duško Mihajlović. Diplomski ispiti studenata sastojali su se iz prikazivanja većih odlomaka klasičnih dela. Radio sam na tekstovima: Sofokla, Evripida, Korneja, Rasina, Molijera, Šekspira, Lope de Vega, Getea, Šilera, Viktora Igoa, Laze Kostića, Đure Jakšića i drugih.

Sedam godina sam proveo vodeći četvrtu godinu i spremajući završne ispite. Onda sam osetio da bi, obzirom na tadašnje pozorišne tendencije, trebalo menjati program rada za četvrtu godinu i da diplomske predstave treba prilagoditi zahtevima vremena. Predložio sam stoga da četvrtu godinu preuzmu, smenjujući se, moje mlade kolege, a da ja vodim neku vrstu kursa klasične drame u šestom i sedmom semestru.

Na tom poslu ostao sam šest i po godina, a onda sam se, kada mi se učinilo da je za to došlo vreme, definitivno povukao, kao što sam to već ranije učinio sa glumom, a docnije i sa režijom. Na pedagoškom radu u Dramskom studiju i u Pozorišnoj akademiji proveo sam dvadeset i šest godina. Ja sam se, međutim, i za sve vreme svog rediteljskog poslovanja, naročito sa mlađim glumcima, bavio i pedagogijom. Smatrao sam to sastavnim delom rediteljskog delovanja.

Rad sa studentima pričinjavao mi je posebno zadovoljstvo. Želeo sam da u odnosu prema njima premostim prepreku koju su vremenom sve više predstavljale moje godine. Znao sam da, po izgledu, na mnoge, naročito mlade, delujem prilično nepristupačno i trudio sam se da na časovima koliko god mogu uklonim odnos profesor — učenik. I sâm sam nekada bio dak Glumačke škole i znam kako je neugodno i sputavajuće uticala na mene odbojnost našeg prvog nastavnika i koliko sam slobodnije i lakše radio docnije sa nastavnicima koji su nam pristupali

sa više prisnosti. Zbog toga sam već od prvih časova pokušavao da tokom rada uspostavim što lagodnije odnose i što prijatniju i vedriju atmosferu. Na mojim časovima nije bilo stroge discipline. Ipak je vladao red i veoma bih retko osetio potrebu da intervenišem kada bi mi se učinilo da može doći do izvesne nepoželjne raspuštenosti. Moja nastojanja da postignem dobro raspoloženje na časovima nastajala su, u stvari, najpre, zato što bi časovi na kojima bih morao da glumim strogog profesora meni lično bili do krajnosti neugodni, a onda, i to je glavni razlog, želeo sam da postignem što potpunije opuštanje učenika kako bi bili u stanju da bez unutarnje napetosti pristupaju rešavanju postavljenih zadataka, i ne strepeći od mojih profesorskih primedaba, što se, bar u početku, neminovno događa pred suviše strogim i nepristupačnim nastavnikom.

Da bih što bolje upoznao studente dok smo radili po sistemu klasa tražio sam od njih da mi napišu svoje što iskrenje biografije. Pozivao sam ih posle toga na poverljive i prijateljske razgovore. Bili su to često veoma zanimljivi časovi. Mnogi su se predamnom sasvim prisno otvarali i govorili mi ponekad i ono iz svoje intime što se retko kome poverava. Naravno, nisu svi studenti u tome išli tako daleko. Obično, oni koji su bili stariji ustezali su se da se potpuno otvore. Neki od njih bivali su i očito neiskreni. Ali sve mi je to pomagalo da ih bolje upoznam. Ponešto što na časovima u njihovom radu ili ponašanju ne bih razumevao postajalo mi je jasnije i shvatljivije.

Kada smo napustili sistem klasa i kada sam prešao na bavljenje samo četvrtom godinom pokušao sam da produžim sa poverljivim razgovorima. Znao sam da neće ići tako lako kao sa onima koji su mi se ranije poveravali, jer su još bili mladi. I sada je dosta njih bilo do krajnosti iskreno, ali ipak iznoseći svoja prisna doživljavanja i lična svojstva većina je bila uzdržana i oprezna. One nekadašnje spontanosti bilo je sve manje i zato sam prestao da studente pozivam na tu vrstu razgovora. Starosna razlika između mene i studenata postajala je godinama sve izrazitija i postavljala je sve više granicu koju je bilo teško preći. Jedan od razloga mog kasnijeg povlačenja leži i u tome. Osećao sam kako ta velika razlika u godinama između mene i studenata vremenom postaje sve prisutnija i na časovima, kako se onaj spontani kontakt između nas sve više gubi, kako u meni sve više gledaju starog profesora, a ja nisam želeo da samo profesorišem.

Za sve vreme mog rada sa studentima, koliko se sećam nije nikada dolazilo do nekih značajnijih nesuglasica. Osim u nekim sasvim retkim slučajevima, naši međusobni odnosi bili su mislim puni obostrane naklonosti. Možda često i više od toga. Na časovima nisam osećao bilo kakvu nelagodnost, sve do poslednje dve godine. Skoro svi studenti tih godišta bili su već u trećoj godini studija angažovani po pozorištima i drugde, tako da su, sasvim prirodno, mahom zanemarivali rad u Akademiji, ili ga, osim sasvim retkih izuzetaka, vršili bez naročitog zalaganja. Ja sam ih razumevao, i sâm sam smatrao da studenti treba što pre da odu na praksu. Oni su bili mlađi i dragi pozorišni zaljubljenici, ali rad sa njima nije mi mogao ipružiti prijatnosti.

Moja retka strožija istupanja na časovima imala su obično čisto pedagoški karakter, i nikada nisu bila izazvana zlovoljom prema studentima. Jednostavno voleo sam dodir sa tom mlađošću, koju sam pokušavao koliko sam znao i mogao da uputim putem kojim će brže i lakše moći da savlada zanatski deo glumačke veštine. Talenat im dabogme nisam mogao uliti. Ako ga je bilo upućivao sam kako će ga pomoći zanata očistiti od diletantizma i približiti što više profesionalnoj glumačkoj umetnosti.

Neki od mojih studenata iz prve klase, kada nađem na njihova imena, podsećaju me na jednu mrlju koju ne mogu sebi da oprostim. Kada je Akademija osnovana smatrao sam da ocenjivanje studenata treba da bude što strožije kako bi diplomu Akademije dobili samo oni koji je u potpunosti zaslужuju. Zbog toga sam posle kontrolnog ispita na završetku druge godine isključio veći broj studenata za koje sam smatrao da zbog nedovoljnog uspeha, ili iz nekih drugih razloga ne treba da ostanu u klasi. Neke kod kojih sam se kolebao ostvario sam još za neko vreme. Prema svima njima i dalje sam imao srdačan odnos, a neki su mi bili čak i veoma dragi. Ipak, smatrao sam da sam ispravno postupio. Međutim, već sledeće godine preovladao je stav da u Akademiji treba ostaviti što veći broj studenata zbog nedovoljnog broja obrazovanih glumaca u mnogim pozorištima, koja su u to vreme nezadrživo nicala širom zemlje. Tako je priličan broj godina ocenjivanje studenata u Akademiji bilo veoma labavo, pa su diplome dobijali mnogi koji su pokazivali znatno slabiji uspeh nego oni kojima je dalje studiranje bilo uskraćeno, uglavnom mojom odlukom. Neki od tih studenata bez akademske diplome postigli su veoma pristojne rezultate u radu po pozorištima, filmu ili na televiziji, dok su mnogi koji su stekli diplomu ostajali u senci, ili se iz različitih uzroka posvetili drugim pozorišnim ili nepozorišnim delatnostima. Uostalom, ni u glumi diploma nije garant uspeha. U glumi možda ponajmanje.

Verovatno i zbog svoje slabe rečitosti, nikada nisam studentima držao predavanja iz teorije glume eks katedra. Uostalom, nisam ni mario za teorije koje ne ističu iz prakse ili koje ne služe direktnom razvoju prakse. Veoma česta teoretisanja radi teoretisanja smatrao sam više ili manje uspelom literaturom, čiji je samo povod bila pozorišna umetnost. Tu literaturu sam kada je bila dobra sa zadovoljstvom čitao, ali nisam smatrao za potrebno da time prerano opterećujem studente i da im otežavam početni pristup praktičnom radu. Preporučivao sam im, naravno, da docnije, kada malo stasaju kao glumci, radi podizanja opšte pozorišne kulture i radi upoznavanja različitih tokova teatarskih misli i stremljenja što više prošire svoja teoretska znanja. Svoja lična i druga teorijska shvatanja ja sam na časovima koliko je bilo potrebno uplitao u praktičan rad i na primerima ukazivao na njihove osobenosti.

I u Dramskom studiju i u Akademiji obrađivao sam skoro isključivo tekstove iz dela klasične literature u stilu. Smatrao sam da rad na tim tekstovima postavlja pred studente najteže i najkomplikovanije zadatke. Vežbe u rešavanju tih glumačkih zadataka umnogome olakšavaju rešavanje zadataka koja postavljaju dramska dela drugih vrsta.

Moja glavna pedagoška nastojanja bila su usmerena na savlađivanje dve po meni bitne nužnosti glumačke veštine: Jasno i pravilno kazivanje misli i uverljivost glume. Za mene su to osnove svakog glumačkog stvaranja, bez obzira na teatarsku opredeljenost. Veoma sam cenio i podsticao maštovitost u glumi, ali samo ako ne zanemaruje ili čak ide nauštrb jasnosti i uverljivosti.

Skoro je neverovatno koliko je ponekad teško u stihovanim tekstovima pronaći i, još teže, jasno kazati autorovu misao. Pogotovo u predstavama u kojima su glumci prepušteni sebi, kada reditelji ne obraćaju dovoljno pažnje na tekst. U takvim predstavama, čak i u proznim dramama sa nešto komplikovanijim rečenicama, mogu se čuti i potpuno pogrešno kazane misli, koje onim gledaocima koji doista prate šta se na sceni govori stvara zbrku u shvatanju autorovih misli. Glumce često zna da ponese neka zgodna reč u tekstu pa zapostave pravi smisao onoga što govore. Još češće nebržljiv glumac bez kontrole ne poveže tekst koji trenutno kazuje sa celokupnim zbivanjem i odnosima u drami. Gledajući predstavu jedne naše romantičarske tragedije u prva četiri stiha kojima predstava počinje čuo sam četiri pogrešno kazane misli i dva ogrešenja o metriku stiha (umesto dva daktila dva troheja). Često sam studentima pominjao ovaj drastični primer nehaja prema značenju teksta. Kada sam jednom mladom diplomiranom reditelju govorio o problemima kazivanja stiha na sceni odgovorio mi je da on o tome u Akademiji nije nikada ništa čuo. Verujem da je to netačno, jer iako se nastavnici režije možda ne bave ovim poslom, studenti režije su bili obavezni da posećuju časove dikcije na kojima se govori i o rešavanju stihovanih tekstova. Krivica je svakako u uticaju nekih pomodnih shvatanja o značaju teksta u raznim teatarskim eksperimentima. Priličan je broj mladih reditelja kojima tekst služi samo kao povod ili podloga na kojoj će izgraditi svoje neobavezne rediteljske zamisli.

Trudio sam se da studentima objasnim kako će, kada su se već dobro upoznali sa tekstrom i kada znaju na šta se taj stihovani tekst odnosi, najkraćim putem i sa što većom sigurnošću utvrditi reč koja osvetljava pravu misao napisane rečenice. Dabogme, i ja sam tu reč nazivao nosiocem logičnog akcenta, mada sam se tog izraza uvek bojao. Često čujem glumce kako reč koja nosi glavni akcenat u rečenici tako napadno ističu da je očigledno njihovo nepoimanje značaja međusobnih odnosa svih reči koje sačinjavaju datu rečenicu. Ponekad je ta tako grubo i bezvezno izbačena reč još i pogrešno odabrana. Isto tako čestu grešku u govoru glumaca predstavlja i pridavanje podjednakog značaja skoro svim rečima u rečenici. U strahu da neće biti dovoljno jasno šta sve hoće da kaže, glumac skoro svaku reč posebice naglašava i natura partneru i slušaocima u gledalištu. Takav način govora sreće se najčešće kod glumaca-početnika, od kojih se mnogi tog načina ne mogu da oslobole ni do kraja svog glumovanja. Sve to u stvari pokazuje da glumac nije usvojio misao rečenice koju govorи, da mu je ona ostala tuda. Svaka reč u rečenici ima svoje mesto i svoju vrednost u prirodnoj govornoj melodiji kazane misli. Sve vreme, i u školi i u pozorištu, borio sam se za prirodan govor glumaca. Na žalost, na te greške naročito na onu mnogo rašireniju, nepotrebognog naglašavanja mnogih reči, nailazim, ne baš retko, i kod mojih bivših učenika.

Postoje, dabogme, i predstave u kojima se naročito traže različite stilizacije govora, koje se više ili manje udaljavaju od prirodnog, ali to su izuzeci i imaju onda svoje osobene zakonomernosti.

U velikim teatarskim centrima u svetu scenski govor, a naročito govorenje stihovanog teksta razlikuje se negde više negde manje od običnog govora i ima svoje zakonitosti. Kod nas je, međutim, sve više preovladavalo poimanje da govor na sceni treba da bude što verniji govoru u životu, pa i kada je u pitanju stih. Smatrao sam da je ta tendencija ispravna i zastupao sam je i u Akademiji. Kod studenata, zavisno od vremena, pojavljivala se sklonost da stihove ili deklamuju, ili da ih nasilno razbijaju i svode na ulični govor. Jasno je da su ova nastojanja neodrživa. Govorio sam da stihove treba što više prilagođavati običnom govoru, ali čuvajući vrednosti stiha kao takvog. Stihovi imaju svoj osobeni jače ili slabije naznačeni ritam, ponekad i slik, preko čega se ne može prelaziti nebrižljivo. Vrednosti stiha kao takvog ne smeju se prenebregnuti. Na njih ni u kom slučaju ne treba napadno ukazivati, ali se moraju osećati, poštovati, negovati i uklopti u prirodan govor.

Na repertoarima naših pozorišta sve više su se pojavljivale predstave komada u kojima je jezik išao do naturalističkog podražavanja uličnog govora raznih društvenih slojeva. U takvom govoru doista nije bilo uvek značajno da se baš svaka reč razume, niti je štograd remetilo ako glumac svojevoljno ili slučajno poremeti red reči, koje je i pisac možda samo slučajno tako poredao. Jezik tih drama, među kojima ima naravno i vrlo dobrih, glumcima je prisan, često i njihov sopstveni i oni su ga lako usvajali i govorili prirodno i bezbrižno. Studenti su osećali da je i njima takav scenski govor sasvim blizak i da se takvim nebrižljivim govorom mogu na sceni najlakše izraziti. Skloni su bili verovanju, koje je jedno vreme ovladalo i nekim glumcima, da je takav neobavezni način govorenja pravi govor savremenog pozorišta, bez obzira o kakvom se delu radi.

I to je bio jedan od razloga zašto sam se čvrsto držao stihovanih klasičnih tekstova. Smatrao sam da će studenti radeći na takvim tekstovima, koji ne podnose neobavezan odnos, naučiti da govoreći na pozornici, sasvim prirodno čuvaju čistotu i sve vrednosti teksta bilo u stihu bilo u prozi.

Pogrešno shvatanje savremenog scenskog govora uticalo je da su mnogi studenti sasvim zanemarivali rad na tehniči govora, iako su za taj predmet imali određene časove. Oni su, više ili manje redovno, pohađali te časove, ali za usavršavanje u dikciji potrebne su i uporne svakodnevne vežbe. Naročito je to važno za one koji nemaju po prirodi dobro postavljen govorni aparat. Teško je mladog čoveka koji je talentovan, ili misli da jeste, ubediti u potrebu redovnog napornog vežbanja. Kod nas za uspeh glumca još nije neophodna i profesionalna zanatska perfekcija. Tako, kada je u pitanju tehničko usavršavanje, studenti primedbe nastavnika obično smatraju profesorskim cepidlačenjem. Naravno da je upadljivo isticanje dobre dikcije nespojivo sa prirodnim govorom na pozornici. Govor glumčev ne sme da se pretvori u dikcijske vežbe. Dok govor glumac ne

treba da misli na pravilno proiznošenje glasova; on mora da poseduje skoro podsvesno osećanje da li je neka reč, neki glas čisto ili nečisto izведен. Tehnika mora da bude uvek potpuno u službi glumčevih zadataka u ulozi. Dabogme, neko može da bude talentovan glumac čak i sa govornom manom, ali u visoku teatarsku profesionalnost spada i opšta zanatsko-tehnička kultura glumca.

Ukazivao sam stalno i na potrebu kultivisanja, oplemenjivanja glumčevog glasa. Kod mnogih studenata glas je zvučao dosta sirovo ili lokalno obojen. Takvi glasovi mogu da budu dragoceni za izvesne uloge, ali će u većini uloga posmetati. Upoznavanje sopstvenog glasa i rad na njegovom razvijanju i, ako je potrebno, oplemenjivanju, spada takođe u profesionalnu kulturu glumca. Akademija ima predvidene časove i za taj posao. Mnogi su se studenti dosta koristili tim časovima, ali sam imao utisak da su ih izbegavali baš oni kojima su najviše bili potrebnii. Neke uloge postavljaju glumcu teške zadatke i u pogledu njegovih glasovnih mogućnosti. On mora biti spremna da im odgovori. Najveći broj uloga u karijeri većine glumaca neće podnosi lokalnu boju glasa ili naglaska. Naravno, glasovi većine studenata nisu bili neoplemenjeni, ali je dosta takvih i bilo i ostalo.

Relativno je malo bilo studenata sa kojima se moglo upustiti, bar donekle, i u ono što se zove umetnost govora, dakle, ne samo u kulturu nego i u umetnost govora kao takvu. Ukazivao sam na neke strane pa i naše glumce koji su scenski ili estradni govor doista znali da podignu na pravu umetničku visinu. Neki studenti su uspevali docnije da ozbiljnim zalaganjem i upornim radom postignu znatne rezultate u kod nas toliko zapostavljenoj, skoro bih rekao i neshvaćenoj, umetnosti govora.

Još jednu primedbu iz oblasti scenske kulture stalno sam ponavljao: poznavanje i scensko kultivisanje sopstvenog tela. Govorio sam da glumčevu telu mora biti uvek spremno da odgovori svim zahtevima koje mu teatar postavi. Pogotovo teatar raznih nerealističkih stilizacija. Govorio sam o kulturi stava i pokreta upošte, o njihovoj lepoti, kada je to potrebno. Mnogi su teško uviđali potrebu za to. Verovatno je i tome bio uzrok pretežni repertoar današnjih pozorišta i moda kod mlađih potpuno slobodnog, raspuštenog držanja tela kako na ulici tako i na pozornici. Ali glumac ne igra i neće igrati samo ljudi današnjice i jedne odredene sredine. Stoga studenti treba da kultivisu svoje telo i da ne prenebregavaju časove za to odredene. Često sam bivao iznenaden kako mnoge skladno izrasle devojke i mladići ne osećaju svoje telo i ne vladaju njim. Katkada sam zbog toga stavljao dosta oštре primedbe.

Jednom, u vreme kada se u Jugoslovenskom dramskom pozorištu igrala predstava *Romeo i Đulijeta*, boravila je u Beogradu grupa mlađih Parižana, svršenih studenata filmske režije. Jednoga dana posetili su Akademiju i doveli su ih na moj čas. Ostali su prilično dugo i, navodno, bili veoma zadovoljni onim što su videli. U razgovoru rekli su mi da su gledali *Romea i Đulijetu*. Kada su čuli da sam ja reditelj, kao lepo vaspitani mladići, uz to još i Francuzi, izručili su mi more komplimenata. Među stvarima koje su ih na predstavi najviše impresionirale

bilo je držanje, stavovi i pokreti naših mlađih glumaca. Dodali su da se tako nešto danas ne može videti kod mlađih glumaca na sceni Francuske komedije. A ti, o kojima su se tako laskavo izrazili, bili su bivši studenti naše Akademije, kojima sam nekada držao pridike o kulturi tela, i za uzor ukazivao na strane glumce, poglavito francuske.

Telo glumca mora da bude do krajnosti izražajno, pokreti plastični i sposobni za svaku karakterizaciju lika kao i za svaku stilizaciju. Potrebu za kulturom tela morali bi studenti da shvate najozbiljnije. Na žalost, bio je to dosta redak slučaj. Činjenica je, međutim, da je izvestan broj studenata docnije, u praksi, pokazao i u tome pristojne rezultate, ali mnogi nisu uspeli ni do sada da u potpunosti zagospodare svojim telom.

Zadatak je Pozorišne akademije da priprema visokoobrazovane profesionalce a ne da bude odskočnica za eventualni angažman više-manje talentovanih diletanata. Ako ta moja uveravanja nisu uvek nailazila na puno razumevanje nije krivica bila isključivo do studenata.

Svoj pedagoški rad temeljio sam na svom sopstvenom dugogodišnjem iskustvu i na posmatranju rada drugih glumaca i boljih i lošijih od mene. Ono što sam pročitao u knjigama najpre bih poredio i proveravao sa svojim ličnim saznanjima.

Tokom mog dugogodišnjeg rada na Akademiji odnos prema Stanislavskom se menjao zavisno od promena pozorišnih tendencija, ili mode. Ja sam se najpre suprotstavljam slepom potčinjavanju *Sistemu*, ili bolje rečeno onome što se bez potrebe uzimalo iz *Sistema* i proglašavalo neprikosnovenim. Docnije, kada je ime Stanislavskog postalo sinonim za *zastareli teatar i prevazidenu* glumu, branio sam mnoge njegove stavove i praktična uputstva. Ukaživao sam da prave osnove njegovih postavki važe za glumu svih vremena i svih mogućih vrsta teatara. On je zastupajući jedan određeni teatarski pravac ukazivao i na zakonitost uvek žive i većito postojeće glume kao takve, a to je glumačka uverljivost. Bez obzira kojoj vrsti, kojoj scenskoj stilizaciji ili varijaciji glumac služi svaki njegov postupak na sceni mora da bude istinit. Profesionalni glumac dužan je da prodre u tu istinu i da je gledaocima glumački autentično prikaže.

Imali smo nekada u Narodnom pozorištu druga, kome nije trebalo baš sve verovati. Za vreme neke probe pre rata zamolio me da ga saslušam i možda mu dam neki savet. Veoma utučen, poverio mi je svoju nesreću: Zaljubio se ludo u čerku poznatog naučnika i ona u njega. Njen otac se svim svojim autoritetom usprotivio njihovoj ljubavi i braku. Bio je to težak udarac za oboje i najozbiljnije su se nosili mišlju ili da bez ikakvih sredstava pobegnu u svet, ili da oboje izvrše samoubistvo. Stajao je moj drug predamnom u prigušenom očajanju, sa suzom u oku i molio me da mu dam neki savet. Sve što sam mogao bilo je da ga odvraćam od samoubistva. Sutradan sam ga video dobro raspoloženog, vedrog, pričljivog, bez ikakvog traga jučerašnjeg očajanja. Nisam ništa pitao. Znao sam da je sve

bilo puka izmišljotina. A bio je neobično uverljiv. Posle rata pričali su mi o nekim njegovim zapanjujuće ubedljivim ratnim pričama za koje se docnije ispostavilo da su sve bile izmišljene. Lagao je bez potrebe, najčešće bez koristi, prosto da bi lagao. Važio je kao dobar glumac, ali na sceni manje ubedljiv nego u životu. Ovu i još neke slične priče kazivao sam studentima da bih objasnio na najprostiji način da je gluma, moglo bi se reći, u suštini sposobnost savršeno ubedljivog laganja, podignuta do umetnosti. Glumac mora biti u stanju da krajnje uverljivo iznosi tuđe misli, da ispoljava sva moguća raspoloženja i osećanja koja se od njega traže i da vrši verno sve radnje unapred smišljene. Uverljivost je najvažnija osobenost glume. Sve što glumac čini pred publikom i za nju, mora da deluje što autentičnije. Ima u životu odličnih lažljivaca koji bi na pozornici delovali sasvim neubedljivo, i obrnuto.

Imao sam običaj da, malo preterujući, kažem studentima: Meni je svejedno da li ćete vi ulogu igrati dubeći sve vreme na glavi, ako me kao gledaoca uverite da je to vaše dubljenje autentično i ispravno u datom trenutku i u datoj predstavi. Pravi Stanislavski je za mene u tome. Sve ostalo je manje važno, jer se odnosi samo na jednu vrstu glume, iako može, a ne mora, da bude od koristi i drugim vrstama. Učeći studente glumačkoj uverljivosti uglavnom u okvirima realističkog glumačkog izraza, koji je pretežno vladao teatrom mog vremena, ja sam ih učio onome što je najvažnije za glumu svih pravaca i svih vremena.

Osnovne elemente glume kao i rad na ulogama i spremanje predstava raznih vrsta, osim stihovane drame, studenti su radili sa ostalim nastavnicima. Naravno da sam se i ja bavio svim onim što sačinjava glumu i često ponavljao ono što su oni već čuli i radili. Jedan od elemenata glume sa kojim mladi teško izlaze na kraj, a kojim mnogi ne ovladaju ni celog života, jeste opuštanje mišića. Teorijski je ta potreba opuštanja svima jasna, ali u praksi treba dosta vremena i iskustva da bi se bar donekle postigla. Biti svestran grčenja i svesno se opuštati da bi određeni mišići bili spremni da stupe u akciju po našoj želji, velika je veština za koju je potrebno dugo i istrajno vežbanje.

Za obične gledaoce jedan od najočiglednijih izdajnika glumca je nesklad između njegovog izraza i pokreta na sceni. Pokret koji nije u potpunom skladu sa izražavanim raspoloženjem najočitiji je znak da to raspoloženje nije glumački autentično. Samo potpuno psihofizičko jedinstvo i prožimanje može da uveri u glumčevu scensku istinu.

Pričao sam studentima o jednom razgovoru dr Klajna sa poznatim engleskim glumcem Ralfom Ričardsonom. Hugo Klajn i ja smo u različito vreme imali prilike da gledamo u Londonu jednu predstavu, priču o čoveku koji je usled povreda u ratu povremeno gubio moć sećanja. Osumnjičen za neki zločin nikako nije mogao da dokaze alibi. Tokom tri čina on se trudio da se seti gde se u vreme zločina nalazio. Ričardson je taj napor sećanja davao izvanredno životno ubedljivo. Klajn se upoznao sa Ričardsonom i zainteresovan i kao reditelj i kao psihijatar zapitao ga gde je i kako studirao slučajeve amnezije. Ričardson mu je

odgovorio da ih nigde nije studirao već se prosto trudio da na sceni pravilno izvršava MALE ZADATKE. Mislim da je ovaj Ričardsonov odgovor najbolje uputstvo mladim a i mnogim starijim glumcima kako da dodu do glumačke uverljivosti.

Čitao sam često u novinama izjave glumaca o koncepciji uloge koju treba da tumače. Bile su te izjave katkad veoma umne i pokazivale da je glumac stvarno dobro proučio i delo i ulogu; da su mu shvatanja interesantna, ponekad i bizarna i maštovita. Međutim, osim u veoma retkim slučajevima, sve je to na pozornici izgledalo prilično drukčije, pa se događalo da se ne primeti ni trag od onog što se u novinama pročitalo.

Za pozorišnog gledaoca dragoceniji je glumac koji dobro odigra svoju ulogu nego onaj koji o njoj može da drži predavanje. Gledaoca se ne tiče čak ni da li glumac stvarno zna šta igra, ako on gledajući ga u to znanje veruje. Navodio sam pisanje jednog poznatog sovjetskog teatrologa o izvesnom razdoblju tamošnjih pozorišta kada je skoro svaki glumac mogao sa profesorske katedre da predaje o piscu, delu i svojoj ulozi, a predstave bile sive, nezanimljive, neuverljive i neuzbudljive. Jasno je da savremeni obrazovani glumac treba dobro da poznaće sve što se odnosi na ulogu koju tumači, ali to nije primarno u njegovom stvaralačkom radu.

Brzo sam došao do saznanja da je sva ona široko zahvaćena početna nastava na kojoj smo insistirali prvi godina postajala sama sebi cilj i da sve te raznolike vežbe relativno malo stvarno koriste daljem radu, ma koliko se studenti njima rado zabavljali. Mnogi koji su u tim početnim vežbama i improvizacijama bili najinteresantniji, docnije, kada je došlo do pravog rešavanja zadatih tekstova i likova, pokazali su se slabiji nego neki koji ranije nisu pokazivali naročitu sposobnost. Tokom rada odstupao sam sve više i od nametnutog sitničarskog razglabanja *Sistema*. Upoznavao sam, međutim, studente kako, po potrebi, da primene ona praktična psihotehnička uputstva Stanislavskog koja mogu da im doista koriste.

Upozoravao sam studente zanete raznim pomodnim eksperimentima da ni Stanislavskog ni njegova učenja ne preziru nego da ga dobro prouče i pronađu u njegovoj psihotehnici mnogo štošta što im može dobro doći kada im neka uloga ili deo uloge nikako ne ide, bez obzira kojoj vrsti teatra služe.

Kad je trebalo i ja sam od svojih učenika tražio da budu svesni pitanja: ŠTA HOĆU. Jasan i pravilan odgovor može doista da pokrene glumca na akciju. A radnja je za mene bila u srži rešavanja svakog delića uloge. Svakog trenutka na pozornici glumac vrši neku radnju i onda kada miruje. Zato sam zahtevao od studenata da na sceni doista budu u stalnoj akciji i da pored na pitanja ŠTA HOĆU imaju uvek precizan odgovor i na pitanje: ŠTA RADIM da bih svoje htjenje postigao. U osnovi komplikovanog glumačkog izražavanja jeste prikazivanje različitih delovanja. Bit glume je u činu. Dakle ne u stanju nego u radnji. Glumac uvek u svakom trenutku na sceni prikazuje, ili bolje, vrši neku radnju, govornu ili fizičku ili obe istovremeno, koja je određena i podstaknuta *unutarnjom* radnjom.

Najčešća ogrešenja glumaca su baš o govornu radnju. Čak i mnogi uspešni glumci koji raspolažu svim mogućim glumačkim svojstvima često govoreći tekst zanemaruju radnju na koju sam tekst ukazuje.

Boreći se protiv ustaljenih glumačkih šablona i igre *uopšte* na tadašnjim ruskim pozornicama, Stanislavski je ustajao protiv pitanja: KAKO u rešavanju glumačkih zadataka. Mislim da nema glumca koji se već od samog početka ne pita KAKO će da uradi ono što hoće. Znam mnogo glumaca kojima je rešenje pitanja KAKO otkrilo ulogu i omogućilo da postane uverljiva. Nije tačno tvrđenje da sama svest glumca o onome šta hoće i pravilno usmerena akcija uz znanje svih odnosa i okolnosti uslovljava i najpogodniji način. I u potpuno realističkom tumačenju, menjajući sredstva glumac može da na različite načine tumači iste zadatke. Da i ne govorimo o tome da način glume iste uloge zavisi i od različitosti pristupa delu koje se postavlja na pozornicu. Izbor načina je neminovan, ali pitanje KAKO mora da čini apsolutnu celinu, da zavisi i da se potpuno uklapa u ona dva prethodna pitanja: ŠTA HOĆU I ŠTA RADIM.

Neposredno pošto sam napisao prethodni pasus o pitanju KAKO, gledao sam jednu televizijsku dramsku igru. Igrali su mlađi glumci i svojski se trudili da nam pokažu KAKO vrše propisane radnje i KAKO govore. Sve je izgledalo kao parodija diletantske glume. Loša parodija. Nigde prirodnog ljudskog postupka, a predstavljali su normalne ljude u mogućim životnim situacijama. U toj vrsti glume pridružio im se i jedan poznati i iskusni glumac. To navodi na pretpostavku da ih je na takav način glume naveo reditelj, a oni nisu uspeli da ga ožive i učine uverljivim. Možda je to trebalo da bude neki vid loše persiflaže. U svakom slučaju nije bilo ni malo ubedljivo. Imao sam utisak da je celo izvođenje školski primer kolika se opasnost krije u neizbežnom pitanju KAKO kada je ono prvi i jedini pokretač glume. Oni nisu glumili nego pokazivali kako glume.

Sećam se, tek što sam pošao u Glumačku školu prvi put su u Beogradu gostovali članovi Moskovskog Hudožestvenog teatra. Pričalo se tada kako čuveni Kačalov igra i leđima. Doista, njegova raspoloženja, rekao bi čovek čak i njegove misli, kao da su bile potpuno jasne publici i onda kada je bio okrenut leđima. Posle drugog svetskog rata opet je gostovao MHT. U predstavi *Tri sestre*, video sam jednog uglednog člana ansambla kako doslovno igra leđima. Očigledno van uloge tog trenutka, glumac je micanjem ramena pokazivao da plače.

Nije mi tada bilo jasno kako to da se kod Kačalova osećalo njegovo psihičko stanje iako je okrenut leđima. Docnije sam, naravno, došao do poznatog saznanja da glumac na pozornici, bez obzira u kom se položaju nalazi, mora u svakom trenutku da bude prisutan kao lik, da živi *duhom uloge*. Za glumca nema odmora dokle god je na sceni. Ako na pozornici ima više glumaca lako ćemo zapaziti one koji misle svoju privatnu misao i samo očekuju *slagvort* da bi se uključili u igru.

U nekoj inostranoj avangardnoj predstavi gledao sam glumce kako čine neke skoro mehaničke radnje sa nekakvima spravama i istiskuju iz stegnutog grla tek poneku

reč, reklo bi se sasvim besmislenu. Čak se i tu mogao da prepozna i izdvoji daroviti profesionalac, po uverljivosti kojom je vršio određene radnje. A video sam i jednu veoma popularnu i talentovanu realističnu glumicu koja nije umela da prirodno i uverljivo prinese čašu ustima.

Postoji i jedna druga vrsta glumačkog pokazivanja: samopokazivanje, uživanje u sebi samom pred publikom. Svejedno da li se radi o pokazivanju svog fizičkog izgleda, ili lepog glasa, govornih bravura, svojih pokreta, načina na koji se nešto izvodi, jednostavno svega onoga što nije potčinjeno zadatku zbog kojega je glumac na sceni. Glumački narcisoidnost jedna je od najlošijih osobina koja kod ponekog glumca zna da se zadrži i u već poodmaklim godinama.

U vezi sa narcisoidnošću navodio sam studentima jednu englesku predstavu u kojoj lepa glumica čitav čin igra razgoličena, u kombinezonu, a da sva u ulozi, ni jednog trenutka ne obrati publici pažnju na svoje lepo telo. Pomišljao sam kako bi se u takvoj prilici ponašale mnoge druge glumice kojima je samopokazivanje na pozornici prvenstvena briga. Inače, ova ružna osobina obično kod publike ne postiže željeni efekat.

Jednu od veoma značajnih i teško premostivih teškoća predstavlja za studente i početnike promena mizanscena u delima iz klasičnog repertoara. U takvim, stilizovanim predstavama na pozornici nema nikakvih rekvizita koje u realističkoj drami mogu često da budu spas glumcu i učine bar naizgled uverljivim njegovo kretanje po pozornici. Obično reditelj po zahtevima svoje stilizacije određuje glumcu tačno mesto na kojem mora da se u datom trenutku nalazi, a glumčev je da pronađe u sebi unutrašnji podsticaj koji ga pokreće i odvodi baš tamo gde mu je određeno. Glumac u predstavama, bilo koje stilizacije, ne sme da se kreće slobodno, odgovarajući potrebi koja se u njemu može da pojavi. Jednom reči, glumac je u takvim predstavama naizgled sputan. Naravno, ako on doista vrši svoje zadatke i uspeva da određena kretanja uklopi u život uloge, ona će biti potpuno uverljiva za publiku, a on sam će ih osećati kao logičnu potrebu.

Ima i glumaca, ne samo diletanata, koji za vreme igre doživljavaju emocije privatno i mešaju ih sa glumačkim zadatkom. Njihova privatna emotivnost može da blokira u njima potrebu prelaženja iz jednog raspoloženja u drugo po zahtevima uloge. Poznavao sam neke mlade glumice koje nisu mogle da se kontrolišu u dovoljnoj meri, i ponete zbivanjima na pozornici, nisu mogle da se uzdrže od privatnog reagovanja. Pošto su takva zastranjenja najčešće primetna, publika sa odnosa prema liku prelazi na odnos prema glumcu.

Gledao sam jednom jednu našu tada mladu glumicu, veoma talentovanu, i na momente sam hvatao sebe u nedoumici da li uživam u njenoj darovitosti, ili mi je neugodno što prisustvujem privatnim mučenjima mlade glumice. Poznata je priča o jednoj od najčuvanjih nekadašnjih ruskih glumica. Imala je navodno sasvim izuzetnu sposobnost uživljavanja u ulogu. Jednom, u sceni umiranja, čini mi se Margaretę Gotje, silnom autosugestijom dovela je sebe u takvo stanje da su

njeni partneri, užasnuti, prestali da glume, a prvi redovi partera se podigli sa svojih sedišta uvereni da prisustvuju stvarnom umiranju slavne glumice.

Svejedno da li je to istina ili samo priča, koja treba da ukaže na ogromnu moć velike glumice da se uživi u ulogu, ona pokazuje da onog časa kada se učini da gluma postaje pravi život, prestaje glumačka umetnost. Glumac na pozornici mora da bude u svakom času svestan uslovnosti scene i gledališta kao i svih svojih postupaka i granice koju mu postavlja umetnost kojoj služi.

Glumac mora da, osim mnogih drugih, razvije u sebi i sposobnost da pred izlazak na scenu odstrani svoje privatno raspoloženje i privatne misli i da se potpuno prenese u zadatke koji mu neposredno predstoje. Svaki trag privatnog raspoloženja kao i najmanja pomisao koja nije vezana za scenu poremetiće normalan tok njegovog scenskog delovanja i njegovu glumu učiniti manje uverljivom.

Sasvim je normalno da se svakom glumcu može dogoditi dok je na pozornici da mu se nametne neka druga misao. Glumac mora biti u stanju da je odagna i vrati se svojim zadacima; za to postoje praktična uputstva. Sve je to veoma teško i traži od glumca prilično napor i prakse dok takva sposobnost ne postane sastavni deo njegove glumačke veštine.

Bilo je ranije dosta glumaca, a možda ih ima i danas, koji podstaknuti pričama o glumi po Stanislavskom smatraju da im je potrebna duga psihička i fizička priprema da bi na predstavi kako treba odigrali svoju ulogu. Neki od tih glumaca se prosto prave važnim, dok neki doista veruju da im je za igru potrebna duga koncentracija na ulogu i dugi odmor. Slušao sam jednom jednog našeg velikog glumca kada je bio mlađ kako u društvu nepoznatih ljudi uverava slušaoce da se on kada uveče ima da igra cara celog dana i oseća i ponaša kao car, a kada igra prosjaka, onda je i njegovo privatno samoosećanje ravno prosjačkom. Ma koliko uverljivo ispričano to je kod tog mog druga bila dabogme puka izmišljotina, koja je trebalo da ga načini interesantnim. Jedan talentovani glumac koji se veoma trudio da se ponaša tačno prema sugestijama pravovernog stanislavskovskog reditelja, žalio mi se jednom kako se celog dana uživljavao u ulogu, a na predstavi je igrao slabo.

Mnogim je glumcima iz sopstvenog iskustva poznato da su često zatajili kada su bili sveži i orni za igru, i obrnuto, da im se dešavalo da glume odlično kada su bili umorni, neraspoloženi i kada su verovali da će sigurno podbaciti. Zašto se to dešava može se objasniti, ali sada nije reč o tome. Suvršna i dugotrajna usredsredenost, na ulogu nepotrebna je i može lako da dovede do nepoželjnih posledica.

Svoje delo glumac stvara pre premijere, na probama i van proba, često u prividnoj dokolici. Na predstavama on to već stvoreno delo sa više ili manje uspeha putem svojih izražajnih sredstava i mogućnosti oživljava, a ne stvara

iznova. Tokom predstava glumci mogu da već završeno delo obogaćuju, da menaju u njemu poneku nijansu, ali ga nikad ne menjaju iz osnova. Za stvaranje sasvim nove uloge od istog materijala potreban je nov prilaz ulozi, nove studije, nove probe i nova predstava. Izuzetak mogu biti samo one epizodne uloge, koje stoje po strani glavnih scenskih zbivanja.

Glumac koji nosi u sebi svoje završeno delo mora biti u stanju da ga u svakom traženom trenutku oživi u celini ili u delovima ako je pravi glumac i ako je doista nešto stvorio.

Postoji stav nekih glumaca realističkog pravca, opet tobože po Stanislavskom, da glumac ne sme da misli na publiku ni kada sprema ulogu ni kada je igra. I to je, naravno, besmislica. Jedna od mnogih. Glumac glumi za publiku a ne za sebe. Čak i u takvoj rediteljskoj postavci koja bi išla do krajnjih granica realističkog čak i naturalističkog prikazivanja i uslovno stavljalai i četvrti zid, glumac mora svakog momenta da bude svestan da sve što čini čini radi publike i za nju. Tu svoju svest on na pozornici brižljivo prikriva, ali je ona u njemu uvek budna.

Obično kada gledamo diletante možemo lako uočiti da se svesrdno predaju svojim ulogama, da svom snagom doživljavaju i izražavaju sve moguće emocije i raspoloženja, pa ipak publika ostaje mirna, nezahvaćena njihovim doživljajem na sceni. Gledaoci mogu da budu i veoma zainteresovani nekim domišljajima, mogu da budu i očarani nekim osobinama diletanata, ali nikada neće biti stvarno privučeni, stvarno vezani za pozornicu. Nije tu u pitanju samo nedostatak zanata u igri diletanata, nego, u najviše slučajeva, nedostatak svesti ili sposobnosti da ono što hoće i što čine, preko *odašiljača* u sebi upute onima radi kojih to čine. Ima i među glumcima dosta onih koji svoje uloge igraju sasvim pristojno, pa su čak i veoma emotivni, ali zbog nepostojanja ili lošeg usmeravanja *odašiljača* ne dopiru do publike.

Kao materijal za rad sa studentima stalno sam uzimao klasične, stihovane tekstove. Smatrao sam da rad na takvima tekstovima postavlja pred studente čitav niz veoma teških i značajnih problema čije uspešno rešavanje može umnogome da im olakša rad na scenskim zadacima koje im postavljaju drugi tekstovi. Savladavanje rada na stihovanim dramskim tekstovima tražio sam i od onih studenata koji po svojim glumačkim svojstvenostima nikada neće biti u prilici da se time u praksi bave. Mislim da je korist koju su mogli da izvuku iz tog rada nesumnjiva.

Pričao sam studentima i ovo: Nekada, davno, reditelj i glumac Mihailo Isailović režirao je Šekspirovog *Mletačkog trgovca* i igrao ulogu Šajloka. U jednoj slici *Mletačkog trgovca* Šajlok govori čuveni monolog o ljudskoj ravnopravnosti. On to govori dvojici mlađih plemića od klijih sam jedan bio ja. Počevši od premijere, pa skoro na svakoj predstavi, Isailović je na kraju tog monologa dobijao snažan, spontan aplauz publike. Nekoliko godina docnije kada sam prevodio sa nemачkog knjigu o tehnići govora među nekoliko monologa obrađenih u toj knjizi naišao sam

i na Šajlokov monolog. Ispod Šekspirovog teksta sitnim slovima su bila ispisana uputstva kako taj tekst treba govoriti. Veoma jezgrovita, ta su uputstva objašnjavala sva raspoloženja Šajlokova tokom monologa, kao i način govorenja teksta. Obrada se zasnivala na gradaciji i unutarnje i govorne ekspresije, koja je nepogrešivo dovodila do efektnog završnog akorda. Isailović je u punoj meri uspevao da ova uputstva usvoji, uklopi u sopstveno viđenje lika i da zahvaljujući zanatskom majstorstvu koje je posedoval postiže puni uspeh.

Posle izvesnog broja predstava ulogu Šajloka preuzeo je Dobrica Milutinović. Miutinović je bio nesumnjivo jedan od najsnaznijih glumačkih talenata u istoriji našeg pozorišta, ali on ni na jednoj predstavi posle monologa nije bio nagrađen aplauzom. On je već od samog početka monologa izlivao svu silinu svog izuzetnog temperamenta, svoje prebogate scenske emotivnosti i svog raskošnog glasa. Zahvaćena od početka tim glumačkim obiljem publika nije mogla da doživi klimaks koji vodi u oslobođanje aplauzom. Milutinović je, isti na početku kao na kraju, držeći publiku dugo vreme u istoj napetosti, postajao monoton.

Pouka ovog mog svedočanstva je poznata činjenica da i osrednja darovitost podržana velikim majstorstvom može ponekad da nadmaši i najveći talent. Prava umetnost je spoj talenta i zanata, a zanat se savlađuje samo upornim radom. Kao što zanat bez talenta znači hladnu virtuoznost, tako talent bez zanata znači diletantizam.

Trudio sam se da u to uverim svoje studente, mada su se stalno susretali sa činjenicom da je za uspeh često dovoljan pa čak ponekad i tražen samo talentovani diletantizam.

Smatrao sam potrebnim da sa studentima radim i recitovanje. Želeo sam da se oprobaju u što raznovrsnijim pesmama. Od narodnih epskih i lirske, preko predbankovske pa sve do savremene srpskohrvatske poezije. Nisam zastupao nikakav isključivi pravac u recitovanju. Način kazivanja uslovjavale su same pesme, opredeljenost recitatora, kao i svrha kazivanja. Raspon mogućnosti recitovanja kreće se od skoro čitanja do skoro glume, ne dotičući ni jednu krajnost. Ima pesama i prilika kada će kazivač stihova jednostavno ukazivati na lepotu i skladnost pesnikovog izražavanja; ima i pesama kod kojih će se recitator poistovetiti sa pesnikom. Između toga je bezbroj drugih mogućnosti.

Sve što sam studentima govorio o rešavanju kazivanja stihova u dramskim delima važi u osnovi i za poeziju. Ovde je, međutim, pesnik mnogo više nego u drami obuzet formom i zato je rešavanje prirodnog kazivanja poetskog stiha teže no u drami. Pri recitovanju mnogo je veća opasnost da se recitator povede za melodijom stiha, metrikom, ritmom, rimom, izrazitim rečima u stihu, te da prenebregne kazivanje misli. Na raznim primerima pokazivao sam kako se lako može skliznuti u pogrešno i netačno kazivanje pesme ako se prethodno dobro ne prouči i ne pronađe njen pravi smisao. Kao najpogodniji primer za to služila mi je pesma Milana Rakića *Na Gazi-Mestanu*. Veoma su retki recitatori koji u prvoj polovini te pesme kazuju ono što je pesnik htio da kaže. Obično, poneti

tradicionalnim raspoloženjem kada je reč o Kosovu, taj deo govore suprotno smislu cele pesme. Tek kada shvati pravi smisao pesme recitator prelazi na rešavanje kazivanja svakog stiha.

Recitator mora da bude zaljubljen u jezik, da uživa u zvučanju reči, da precizno oseća ritam i njegove promene, da dobro poznaje metriku stiha, da pazi na eventualno rimovanje i najzad da oseća stvarno zadovoljstvo što stihove govori. Od pesme zavisi u kojoj će meri na sve to ukazivati slušaocima. Međutim, niukom slučaju misao ne sme da se izgubi u formi. Slušao sam neke, veoma retke, pesnike koji izvanredno govore svoje stihove. Mnogo je veći broj onih koji ih govore veoma loše. Začudo, većina pesnika ističe formu, ritam ili slik. To je, uostalom, dokaz onima koji smatraju da formu u stihu treba razbiti i govoriti ga kao običnu prozu, koliko je pesnicima stalo i do same forme bez koje i nema stiha. Da su pesnici želeli samo da kažu svoju misao ne bi izabrali teži način kazivanja, način u kojem ima i drugih vrednosti, a koje recitator ne sme da zapostavi.

Pitanje slika u rimovanoj poeziji predstavlja jednu od čestih nevolja recitatora. Neki jure preko stiha da bi što pre došli do slika, koji im se čini nekako najvažniji u celoj pesmi. Drugi prelaze preko reči koje nose slik trudeći se svim silama da ovaj ne ostane u uhu slušaoca. Provodio sam prilično vremena objašnjavajući kako se treba ophoditi u raznim slučajevima sa slikom, a da on ne bude ni napadno istican ni zanemaren. I tu važi pravilo — da pesnik nije htio rimu ne bi je ni tražio. Ima pesama kod kojih pesniku nije pošlo najsrejnije za rukom da načini opravdani predah na kraju stiha koji nosi slikovanu reč. U takvim slučajevima potrebna je prilična snalažljivost da se predah veštački opravda, kako bi kazivanje stiha delovalo sasvim prirodno.

Kod mnogih recitatora kazivanje nevezanog stiha prelazi u čistu prozu. Tu od pomoći mogu biti pesnici. Oni i u kazivanju takvih stihova obično ističu i ritam. Kod stihova bez interpunkcije ostaje recitatoru da pronađe pravu misao i da pronađe najpogodnije rešenje za recitovanje.

Dok u drami glumac-lik ne zna kako će se radnja razvijati, recitator unapred zna sadržaj cele pesme, pa prema tome i osnovno raspoloženje kojem su sva ostala eventualna raspoloženja podređena. Često se recitatori povode za raspoloženjima pojedinih stihova a zanemaruju osnovno. To je greška, kao što je greška kada se trude da razna raspoloženja potpuno glumački doživljavaju umesto da ih, zavisno od pesme, jače ili slabije naznačavaju.

Ima recitatorskih škola koje zastupaju gledište da je pri recitovanju svaki gest izlišan, čak zabranjen. Mislim da i to zavisi od pesme. Svakako, većinu lirske pesama recitator kazuje u potpuno mirnom stavu, skoro bez i najmanjeg gesta. Ima opet recitacija u kojima će redak ali izrazit gest dobro doći.

Recitator uvek i u svakoj prilici kazuje pesmu slušaocima, u direktnom kontaktu. Recitator koji ne ume da uspostavi neposredan odnos sa slušaocima, koji pesmu

kazuje za sebe, ne može imati pravog uspeha, ma koliko inače stihove pravilno, pametno i lepo govorio.

Dok sam radio u Akademiji relativno je malo studenata bilo zainteresovano za kazivanje stihova. Od onih koji su to bili razvio se docnije dobar broj doista sposobnih recitatora.

U ovom kratkom osvrtu na svoj pedagoški rad izneo sam tek ponešto od onog čime sam se najviše bavio, o čemu sam najčešće govorio studentima.

Od oko dve stotine studenata koje sam upoznao u Dramskom studiju ili na Pozorišnoj akademiji neki su pošli putevima više ili manje dalekim od glumačke umetnosti. Većina se, međutim, profesionalno posvetila pozivu za koji se spremala. Oni se velikim delom nalaze među onima koji predstavljaju naše današnje pozorište, našu savremenu glumačku umetnost. Mnogi su postali veoma popularni, čuveni glumci, a ima ih koji su doista postigli i najviše domete našeg glumstva.

Ja sam voleo rad sa studentima. Voleo sam časove sa tom mlađošću, najčešće veoma pristojnom i dragom. Podsticao sam njihov trud da što pre ovladaju zanatom, razumevao sam njihove želje, zanose, njihove nade i beznada, tuge i radosti, njihovu veru u sebe i njihove sumnje, izlete i padove, sav taj unutarnji nemir, tako prirodan i pojmljiv u školi u kojoj su nervi glavna pokretačka snaga.

Zamišljaо sam dokle će dospeti i kako će raditi kada iz ove pripremne škole pređu na posao, u pravu školu u kojoj nema završnog ispita, u kojoj je svaka uloga novo vrednovanje. Obraduje me svaki uspeh mojih nekadašnjih đaka i namrštim se i nehotice kada u njihovom govoru zapazim greške i neprirodnost, ili u glumi neuverljivost.

Kada neko od bivših studenata tokom svojeg glumovanja iznenada otkrije kako da razreši kakvu profesionalnu začkoljicu, možda se najednom seti da je o tome slušao nekada i od svojih nastavnika. Znam da glumac rešenja mnogih problema u svom poslu tek onda stvarno spozna kada sâm do njih dođe.

(1977.)

Uloge Mate Miloševića

1. Tahir beg, Šantić: *Pod maglom* (grupa beogradskih maturanata, jula 1919. godine)
2. Pavle, Tristan Bernar: *Govori čovek francuski* (grupa beogradskih maturanata, jula 1919. godine)
3. Žarko Damnjanović, Nušić: *Običan čovek* (amaterska grupa *Budućnost*, jula 1920)
5. Džafer Aga, Svetozar Čorović: *Zulumčar* (akademска уметничка група *Otadžbina*, jula 1921. године)
6. Armadel, T. Mozer: *Bibliotekar* (академска уметничка група *Otadžbina*, jula 1921)
7. Treći glasnik, Šekspir: *Ričard III* (prva uloga u Narodnom pozorištu u Beogradu, 4. 5. 1922. godine)
8. Rodolfo, Mirže: *Čergarski život* (dramска група *Sveslovensko kolo*, 25. 6. 1922)
9. Kleant, Molijer: *Tvrđica* — глумаčка школа — испитна представа I године, 28. 6. 1922)
10. Đorđe, Laza Kostić: *Maksim Crnojević* (Narodno pozorište, Beograd, juli 1922)
11. Efraim, Hebel: *Judita* (уметничка академска група, јуна 1922)
12. Selis, Bataj: *Naga žena* (Narodno pozorište, Beograd, 8. октобар 1922)
13. Aleksa, Sterija Popović: *Laža i paralaža* глумаčка школа 23. 12. 1922)
14. Vasa Vidić, Kosta Trifković: *Ljubavno pismo* (глумаčка школа, 23. 12. 1922)
15. Slavko, Jovan Dragašević: *Hajduk Veljko* (Narodno pozorište, 1922)
16. Gaspar, Đuzepe Đakoza: *Kao lišće* (Narodno pozorište, 1922)
17. Lafarg, Anri Bataj: *Naga žena* (Narodno pozorište, 19. 9. 1922)
18. Asesor, Blumental-Kadelburg: *Kod belog konja* (Narodno pozorište, 1923)
19. Franc, Mopasan-Metenie: *G-ca Fili* (Narodno pozorište, 1923)
20. Voznesenski, Tolstoj: *Živi leš* (Narodno pozorište, 1923)
21. Valentin, Šekspir: *Bogojavljenska noć* (Narodno pozorište, 24. 3 .1923)
22. Antonije, Žorž de Morijer: *Trilbi* (Narodno pozorište, 1923)
23. Medicinar, Tolstoj: *Vaskrsenje* (Narodno pozorište, 1923)
24. Redpeni, Šo: *Lekar u nedoumici* (Narodno pozorište, 16. 6. 1923)
25. Amadeo Pondeboa, Branislav Nušić: *Nahod* (Narodno pozorište, 17. 1. 1923)
26. Svetozar Vujić, Kosta Trifković: *Na badnji dan* (Глумаčка школа, 10. 3. 1923)
27. Čubukov, Anton Čehov: *Prosidba* (глумаčка школа, 28. 3. 1923)
28. Vilmo, T. Megerle: *Čiča Tomina koliba* (Narodno pozorište, 1923)
29. Trepljev, Anton Čehov: *Galeb* (Академско pozorište, 12. 4. 1923)
30. Anućkin, Gogolj: *Ženidba* (Академско pozorište, 1923)
31. Saša, Ž. Vukadinović: *Neverovatni cilindar njegovog veličanstva kralja Kristijana* (Narodno pozorište, 1. 5. 1923)
32. Đoka, B. Nušić: *Sumnjičivo lice* (Narodno pozorište, 29. 5. 1923)
33. Dorant, Marivo: *Igra ljubavi i slučaja* (Глумаčка школа) испитна представа II године — 10. 6. 1923)
34. Prvi momak, Janko Veselinović: *Dido* (Narodno pozorište, 1923)
35. Solanio, V. Šekspir: *Mletački trgovac* (Narodno pozorište, 16. 10. 1923)
36. ..., J. Mjasnicki: *Čikina kuća* (Narodno pozorište, 1923)
37. Izabatni Primus, K. Čapek: *R. U. R.* (Narodno pozorište, 19. 11. 1923)
38. Uroš, M. Bojić: *Uroševa ženidba* (Narodno pozorište, 11. 12. 1923)
39. Učitelj Gotvald, Hauptman: *Hanelino vaznesenje* (Narodno pozorište, 27. 12. 1923) (Sa глумаčком школом)
40. Rastko, B. Nušić: *Rastko Nemanjić* (Narodno pozorište, januar 1924)
41. Stanko, A. Šantić: *Pod maglom* (sa глумаčком школом, 6. 3. 1924)
42. Kote, S. Sremac: *Zona Zamfirova* (Narodno pozorište, марта 1924)
43. Kralj Francuski, V. Šekspir: *Kralj Lir* (Narodno pozorište, 7. 5. 1924)
44. Damjan, I. Vojnović: *Smrt majke Jugovića* (alternacija, Narodno pozorište, 1924)
45. Tenor, Andrejev: *Gaudeteamus* (Академско pozorište, 15. 6. 1924)
46. Jere, I. Vojnović: *Maškarate ispod kuplja* (Narodno pozorište, 18. 6. 1924)

47. Žarko Damnjanović, B. Nušić: *Običan čovek* (sa glumačkom školom, 6. 11. 1924)
48. Arlekin, Benevente: *Ruka ruku mlje* (Narodno pozorište, 4. 1. 1925)
49. Đurić, M. Predić: *Golgota* (Narodno pozorište, 10. 2. 1925)
50. ..., Frankaroli: *Mala Biragi* (Narodno pozorište, 8. 5. 1925)
51. Lord Melvil, A. Dima: *Kin*, (Narodno pozorište, 19. 3. 1925)
52. Kleont, Molijer: *Gradanin plemić* (Narodno pozorište, 9. 5. 1925)
53. Hor, Sofokle: *Antigona* (Narodno pozorište, 4. 4. 1925)
54. Arman, Emeri Kormon: *Dve sirotice* (Narodno pozorište, Sarajevo, 5. 11. 1925)
55. Karl-Hajnrih, Foster: *Stari Hajdelberg* (Narodno pozorište, Sarajevo, 5. 11. 1925)
56. Mario Kavaradosi, Sardu: *Toska* (Narodno pozorište, Sarajevo, 20. 3. 1926)
57. Svetislav i Jan-Ci, Nušić: *Put oko sveta* (Narodno pozorište, 25. 6. 1926)
58. Ivan, I. Stanojević: *Dorćolska posla* (Narodno pozorište, 1926)
59. Milan, E. Tot: *Seoska lola* (Narodno pozorište, 1926)
60. Momak, J. Veselinović: *Potera* (Narodno pozorište, 1926)
61. Advokatski pisar, Dž. Golsvorti: *Džentlmeni* (Narodno pozorište, 2. 10. 1926)
62. Frederik, Hopvud: *Uzoran muž* (Narodno pozorište, 18. 11. 1926)
63. Slobodan Ivanović, R. Odavić: *Posle oslobođenja* (Narodno pozorište 1. 12. 1926)
64. Arlekin, Šnicler/Dohnanjji: *Pieretin veo / balet*, (Narodno pozorište, 29. 1. 1926)
65. Mladi političar, D. Nikolajević: *Parola* (Narodno pozorište, 14. 2. 1927)
66. Mesala, Šekspir: *Julije Cezar* (Narodno pozorište, 1927)
67. Luka, P. S. Petrović: *Ruška* (Narodno pozorište, 7. 3. 1927)
68. Ferdinand, J. V. Gete: *Egmont* (Narodno pozorište, 28. 3. 1927)
69. Fontoš, Š. Lukač: *Ridokosa* (Narodno pozorište, 3. 6. 1927)
70. Mentit, V. Šekspir: *Makbet* (Narodno pozorište, 26. 5. 1927)
71. Marković, Sv. Predić: *Na belom hlebu i Sad ili nikad* (Narodno pozorište, 16. 9. 1927)
72. Armando, Pirandelo: *Henrik IV* (Narodno pozorište, 22. 9. 1927)
73. Nikola, B. Nikolajević: *Dogoreli krov* (Narodno pozorište, 10. 11. 1927)
74. Mladić, Panjol: *Džazband* (Narodno pozorište, 12. 10. 1927)
75. Drugi markiz, Rostan: *Sirano od Beržeraka* (Narodno pozorište 7. 2. 1928)
76. Jedan Rudničanin, Đ. Jakšić: *Stanje Glavaš* (Narodno pozorište, 16. 3. 1928)
77. Recitator, Honeger: *Kralj David* (Filharmonija, 9. 4. 1928)
78. Čovek u sportskim pantalonama, Dž. Golsvorti: *Bekstvo* (Narodno pozorište, 14. 5. 1928)
79. Poručnik, A. Fredro: *Gospode i husari* (Narodno pozorište, 28. 5. 1928)
80. Baron Benen, de Fler i de Kajave: *Zeleni frak* (Narodno pozorište, 27. 6. 1928)
81. Mladi čovek, F. Langer: *Periferija* (Narodno pozorište, 28. 9. 1928)
82. Graf Daun, Merežkovski: *Carević Aleksije* (Narodno pozorište, 24. 10. 1928)
83. Gaston de Šarans, A. Batai: *Luda devica* (Narodno pozorište, 9. 11. 1928)
84. II seoski momak, V. Živojinović: *Čovek snuje* (Narodno pozorište, 24. 11. 1928)
85. Adam, F. Milnar: *Igra u zamku* (Narodno pozorište, 14. 12. 1928)
86. Branilac Pauline Aguero, B. Viler: *Sudenje Meri Dagan* (Narodno pozorište, 18. 1. 1929)
87. Roj Lejn, Dž. Dening / F. Abot: *Brodvej* (Narodno pozorište, 30. 3. 1929)
88. Niko, I. Vojnović: *Allons enfants* (Narodno pozorište, 27. 4. 1929)
89. Marko plemeniti Tudizi, I. Vojnović: *Na taraci* (Narodno pozorište, 27. 4. 1929)
90. Franc od Ulriha, L. Fodor: *Crkveni miš* (Narodno pozorište, 17. 5. 1929)
91. Kelner, A. Savoar: *Bank* (Narodno pozorište, 19. 6. 1929)

92. Žorž, De Lord / P. Šen: *Naš popa kod bogatih* (Narodno pozorište, 1. 10. 1929)
93. Mark Serizol, E. Rej: *U novoj koži* (Narodno pozorište, 6. 11. 1929)
94. Staša, Velmar Janković: *Bez ljubavi* (Narodno pozorište, 28. 12. 1929)
95. Samuel Levi, A. Nikolosov: *Tri put venčani* (Narodno pozorište, 12. 12. 1929)
96. Sireno, hotelski boj, T. Manojlović: *Centrifugalni igrač* (Narodno pozorište, 3. 1. 1930)
97. Nikola, manastirski đak, St. Stefanović: *Smrt Uroša V* (Narodno pozorište, 14. 1. 1926)
98. Montano, Šekspir: *Otelo* (Narodno pozorište, 1930)
99. Bojan, seoski momak, M. Petrović: *Čučuk Stana* (Narodno pozorište 5. 5. 1930)
100. Mafijo Orsini, V. Igo: *Lukrecija Bordžija* (Narodno pozorište, 25. 3. 1930)
101. Rali, R. Šerif: *Na kraju puta* (Narodno pozorište, 12. 4. 1930)
102. Kolin Gabret, Somerset Mom: *Sveti plamen* (Narodno pozorište, 9. 5. 1930)
103. Mladi advokat, Tolstoj: *Živi leš* (Narodno pozorište, 1930)
104. Mirko, J. Dragašević: *Hajduk Veljko* (Narodno pozorište, 1930)
105. Princ Kristijan, Ugo Falena: *Poslednji lord* (Narodno pozorište, 11. 6. 1930)
106. Pavle Jelić, Nušić: *Predgovor* (Narodno pozorište, 24. 9. 1930)
107. Mladić, A. Antoan: *Nepriajateljica* (Narodno pozorište, 17. 10. 1930)
108. Mutimir, M. Cvetić: *Nemanja* (Narodno pozorište, 31. 10. 1930)
109. Laret, Šekspir: *Hamlet* (Narodno pozorište, 10. 12. 1930)
110. Šarli Urban, L. Fodor: *Naliv pero* (Narodno pozorište, 24. 6. 1931)
111. Dragoslav, D. Nikolajević: *Preko mrtvih* (Narodno pozorište, 2. 1. 1931)
112. Dr Albert Bresej, U. Dođinović: *U zatišju* (zamena — Narodno pozorište, 1931)
113. I plemić, M. Milošević: *Jovan Vladislav* (Narodno pozorište, 7. 2. 1931)
114. I vojnik, I. Okruglić: *Šokica* (Narodno pozorište, 16. 4. 1931)
115. Demetrije, Šekspir: *San letnje noći* (Narodno pozorište, 11. 9. 1931)
116. Stanislav Butro, M. Maršan: *Baltazar* (Narodno pozorište, 5. 11. 1931)
117. Karl-Hajnc, M. Ferster: *Stari Hajdelberg* (Narodno pozorište, 9. 11. 1931)
118. Hari Bertrand, E. Berk: *Ono što se zove ljubav* (Narodno pozorište, 25. 11. 1931)
119. Todorović, M. Milošević: *Jubilej* (Narodno pozorište, 16. 1. 1932)
120. Maroje, M. Dimitrijević: *Sestra Leke Kapetana* (Narodno pozorište, 9. 2. 1932)
121. Nepoznati gospodin, Nikodem: *Skampolo* (zamena — Narodno pozorište, 1932)
122. Toni Anderson, B. Koners: *Roksi* (Narodno pozorište, 2. 3. 1932)
123. Paolo, D. Nikolajević: *Večna koprena* (Narodno pozorište, 16. 3. 1932)
124. Ivan, A. Laslo: *Pošteni nalazač* (Narodno pozorište, 1932)
125. Eseks, Brukner: *Jelisaveta od Engleske* (Narodno pozorište, 7. 5. 1932)
126. Don Manuel, Kalderon: *Gda Đavolica* (Narodno pozorište, 23. 6. 1932)
127. Gospodin koji očekuje bogato nasledstvo, Nušić: *Mister dolar* (Narodno pozorište, 16. 9. 1932)
128. Borislav Petrović, R. Vesnić: *Putem iskušenja* (Akademsko pozorište, 4. 10. 1932, zatim Narodno pozorište, 8. 10. 1932)
129. Moskva, Džonson / Cvajg: *Volpone* (Narodno pozorište, 8. 11. 1932)
130. Valentin, Gete: *Faust* (Narodno pozorište, 16. 12. 1932)
131. Bogdan Orlović, Đ. Jakšić: *Jelisaveta kneginja Crnogorska* (Narodno pozorište, 29. 12. 1932)
132. Drug, R. Mladenović: *Čovek ponosan što nema sreće* (Narodno pozorište, 7. 4. 1933)
133. Jerko, J. Kulundžić: *Mašina savest* (Narodno pozorište, 25. 4. 1933)
134. Josin sin, Nušić: *Beograd nekad i sad* (Narodno pozorište, 11. 5. 1933)
135. Apolodor, B. Šo: *Cezar i Kleopatra* (Narodno pozorište, 24. 5. 1933)
136. Radosav Stanković, M. Predić: *Tri Stankovića* (Narodno pozorište, 2. 6. 1933)

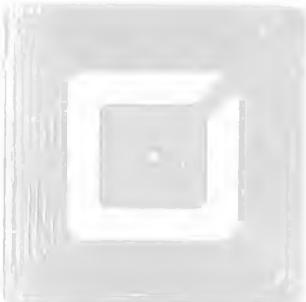
137. Klitandar, Molijer: *Učene žene* (Narodno pozorište, 4. 7. 1933)
138. Gaston, Turinski: *Pojeo vuk magarca* (Udruženje glumaca, 6. 10. 1933)
139. Maks, Cankar: *Kralj na Betajnovi* (Narodno pozorište, 24. 11. 1933)
140. Urednik novina, V. Janković: *Sreća A. D.* (Narodno pozorište, 7. 12. 1933)
141. Političar, D. Nikolajević: *Mnogaja ljeta* (zamena — Narodno pozorište, 1933)
142. Viktor Deli, H. Jaraj: *Zar Žeraldina nije andeo* (Narodno pozorište, 5. 2. 1933)
143. San, V. Janković: *Sreća A. D.* (Narodno pozorište — zamena, 1934)
144. Arman Dival, A. Dima Sin: *Gđa s kamelijama* (Narodno pozorište, 6. 3. 1934)
145. Aleksandar Nikolić, Ž. Vukadinović: *Sentimentalna banka* (Narodno pozorište, 2. 5. 1934)
146. Gij de la Tempet, De Kroase: *Svadbeni let* (Narodno pozorište, 6. 5. 1934)
147. Mladić, M. Đoković: *Dogovor kuću gradi* (Narodno pozorište, 21. 6. 1934)
148. Glas mladosti, M. Dimitrijević: *Večiti Vavilon* (Narodno pozorište, 7. 9. 1934)
149. Ilen, M. Diran: *Privremena sloboda* (Narodno pozorište, 1. 11. 1934)
150. Mark Didije, Ž. Tuduz: *Među vukovima* (Narodno pozorište, 31. 12. 1934)
151. Jegers, Ibzen: *Divilja patka* (Narodno pozorište, 2. 1. 1935)
152. Gospodin sa šarenim prslukom, M. Begović: *Pustolov pred vratima* (Narodno pozorište, 28. 2. 1935)
153. Nadan, L. Kostić: *Maksim Crnojević* (Narodno pozorište, 5. 3. 1935)
154. Raskolnjikov, Dostojevski: *Zločin i kazna* (alternacija — Narodno pozorište, 29. 3. 1935)
155. Arman, E. Burde: *Teška vremena* (Narodno pozorište, 24. 9. 1935)
156. Šarl Erlan, D. Amiel: *Ona i njih trojica* (Narodno pozorište, 4. 12. 1935)
157. Ruj Blaz, V. Igo: *Ruj Blaz* (Narodno pozorište, 26. 12. 1935)
158. Kominje, Šekspir: *Koriolan* (Narodno pozorište, 15. 2. 1936)
159. Mile, Cosić / Dimić: *Sile* (Narodno pozorište, 5. 3. 1936)
160. Pjer Moren, A. Lavdan: *Markiz Priola* (Narodno pozorište, 11. 3. 1936)
161. Sven, K. Bramson: *Sreća* (Narodno pozorište, 31. 3. 1936)
162. I džentlmen, D. Ilić Jejo: *Ženidba Čarli Čaplina* (Narodno pozorište 12. 5. 1936)
163. Gospodin Dembi, O. Vajld: *Lepeza gđe Vindermir* (Narodno pozorište, 23. 5. 1936)
164. Grof Resto, Balzak / Hazenklever: *Gopsek* (Narodno pozorište, 28. 5. 1936)
165. Mečem E. Skrib: *Čaša vode* (Narodno pozorište, 18. 6. 1936)
166. Franc Zenger, T. Manojlović: *Općinjeni kralj* (Narodno pozorište, 6. 10. 1936)
167. X. Klabund: X. Y. Z. (Narodno pozorište, 17. 12. 1936)
168. Velimir, Nušić: *Dr* (Narodno pozorište, 17. 12. 1936)
169. Don Karlos, Šiler: *Don Karlos* (Narodno pozorište, 13. 3. 1937)
170. Baron, Gorki: *Na dnu* (Narodno pozorište, 1. 4. 1937)
171. Meko, D. Sekulić / Š. Janković: *Komedija u oči gospe* (Narodno pozorište, 13. 5. 1937)
172. Pjer Vinjak, D. Amiel: *Zrela žena* (Narodno pozorište, 28. 5. 1937)
173. Tomazo Savelj, Benedeti: *Crvene ruže* (Narodno pozorište, 5. 6. 1937)
174. Carević Aleksandar, N. Nojman: *Patriota* (Narodno pozorište, 7. 9. 1937)
175. Tuzenbah, Čehov: *Tri sestre* (Narodno pozorište, 2. 11. 1937)
176. Kadet Horvat, M. Krleža: *U logoru* (Narodno pozorište, 2. 12. 1937)
177. Knez Miškin, Dostoevski: *Idiot* (Narodno pozorište, 30. 12. 1937)
178. Le Bre, E. Rostan: *Sirano od Beržeraka* (Narodno pozorište, 1. 2. 1938)
179. Ćata, Plaović / Đoković: *Voda s planine* (Narodno pozorište, 17. 2. 1938)
180. Milutin, M. Petrović: *Čučuk Stana* (zamena — Narodno pozorište, 1938)
181. Etien, A. de Pere Šapi: *Usedelica* (Narodno pozorište, 28. 9. 1938)
182. Luj XIV, Bulgakov: *Molijer* (Narodno pozorište, 20. 10. 1938)
183. Bonaparta, E. Cvajg: *Kad Napoleon voli (Siromahovo jagnje)* (Narodno pozorište, 7. 2. 1939)

184. Mišel Anslo, Ž. Ber / Luj Verne: *Voz za Veneciju* (Narodno pozorište, 15. 4. 1939)
185. Profesor Križaj, J. Kranjc: *Direktor Campa* (Narodno pozorište, 22. 9. 1939)
186. Lamberto Laudizi, Pirandelo: *Gde je istina* (Narodno pozorište, 17. 11. 1939)
187. Mišel, Kokto: *Strašni roditelji* (Narodno pozorište, 2. 1. 1940)
188. Karanđišev, Ostrovski: *Bez miraza* (alternacija — Narodno pozorište, 1940)
189. Ferdinand, Šekspir: *Bura* (Narodno pozorište, 4. 6. 1940)
190. Stanojević, Plaović / Đoković: *Kad je sreda petak je* (Narodno pozorište, 12. 10. 1940)
191. Valter, Bokal: *Supruga* (Narodno pozorište, Banja Luka, 1. 1. 1940)
192. Mišel Buje, A. Piže: *Srečni dani* (Narodno pozorište, 22. 1. 1941)
193. Renato, Porto Riš: *Nevernica* (Narodno pozorište, 14. 3. 1941)
194. Homutov, Katajev: *Roditeljski dom* (Narodno pozorište, 2. 10. 1945)
195. Viktor Karanjin, Tolstoj: *Živi leš* (Narodno pozorište, 9. 2. 1946)
196. Glumov, Ostrovski: *Kola mudrosti dvoja ludosti* (Narodno pozorište, 11. 4. 1946)
197. Zahar Bardin, Gorki: *Neprijatelji* (Narodno pozorište, 2. 11. 1946)
198. Jago, Šekspir: *Otelo* (alternacija — Narodno pozorište, 8. 5. 1947)
199. Vojnički, Čehov: *Ujka Vanja* (alternacija — Jugoslovensko dramsko pozorište, 7. 4. 1948)
200. Prolog, Šeridan: *Škola ogovaranja* (Jugoslovensko dramsko pozorište, 10. 6. 1948)
201. Džozef Serfes, Šeridan: *Škola ogovaranja* (Jugoslovensko dramsko pozorište, 1949)
202. Havard Merik, D'Iso / Gou: *Duboki su korenji* (Jugoslovensko dramsko pozorište, 12. 3. 1949)
203. Karlo VI, L. Kostić: *Pera Segedinac* (Jugoslovensko dramsko pozorište, 1. 2. 1950)
204. Rakitin, Turgenjev: *Mesec dana na selu* (Jugoslovensko dramsko pozorište, 5. 1. 1951)
205. Pastor Morel, B. Šo: *Kandida* (Jugoslovensko dramsko pozorište, 28. 12. 1951)
206. Baron, Gorki: *Na dnu* (zamena — Jugoslovensko dramsko pozorište, 1953)
207. Urban, Krleža: *Leda* (Jugoslovensko dramsko pozorište, 17. 4. 1953)
Urban, Krleža: *Leda* (Osijek, Narodno kazalište, 25. 4. 1954)
208. Kapuleti, Šekspir: *Romeo i Đulijeta* (Jugoslovensko dramsko pozorište, 25. 4. 1954)
209. Lavrentije, Šekspir: *Romeo i Đulijeta* (alternacija — Jugoslovensko dramsko pozorište, 21. 5. 1954)
210. Knez, Šekspir: *Romeo i Đulijeta* (zamena — Jugoslovensko dramsko pozorište, 28. 11. 1954)
211. Don Žuan, Šo: *(Don Žuan u paklu* (koncertno izvođenje, Beogradski dramski kvartet, 4. 1. 1955)
212. Gavrilović, Sterija: *Rodoljupci* (zamena — Jugoslovensko dramsko pozorište, 25. 9. 1956)
213. Kreont, Anuj: *Antigona* (Atelje 212, 23. 4. 1956)
214. Branilac, Dostojevski: *Braća Karamazovi* (Jugoslovensko dramsko pozorište, 1. 6. 1957)
215. Faust, Gete: *Faust* (Beogradski dramski kvartet, 6. 4. 1957)
216. *Kolajna* — Kosovski ciklus narodnih pesama i narodne pripovetke (Beogradski dramski kvartet, 19. 12. 1957)
217. Profesor, Čapek: *Lupež* (Jugoslovensko dramsko pozorište, 3. 6. 1958)
218. Stivens, Fokner: *Rekvijem za kaludericu* (Atelje 212, 15. 10. 1958)
219. Fred, Kokto: *Pisaća mašina* (Jugoslovensko dramsko pozorište, 10. 12. 1959)
220. Komentator: *Medu javom i međ' snom* (Monolozi — Jugoslovensko dramsko pozorište, 18. 2. 1960)
221. Uvodnareč, Dostojevski: *Krotka* (Jugoslovensko dramsko pozorište, 1961)

222. Edvard IV, Šekspir: *Ričard III*
 (zamena — Jugoslovensko dramsko pozorište, 1961)
223. Lord Hestings, Šekspir: *Ričard III*
 (zamena — Jugoslovensko dramsko pozorište, 1961)
224. Teramen, Rasin: *Fedra* (zamena — Jugoslovensko dramsko pozorište, 1961)
225. Pesnik, Tagore: *Gradinar* (izbor stihova — Jugoslovensko dramsko pozorište, 29. 12. 1961)
226. Jug Bogdan, B. Mihajlović-Mihiz: *Banović Strahinja* (Jugoslovensko dramsko pozorište, 27. 2. 1963)
227. Rajli, Eliot: *Koktel* (Atelje 212, 13. 1. 1965)
228. Sudija, Vajs: *Istraga* (Jugoslovensko dramsko pozorište, Kruševac, 2. 7. 1966)



Ulogom Jug Bogdana u predstavi *Banović Strahinja* B. Mihajlovića Mihiza odigranoj 16. maja 1967. godine u Jugoslovenskom dramskom pozorištu u Beogradu oprostio se Mata Milošević od publike i prestao da se aktivno bavi glumom.



Mata Milosevic

Moja gluma

Pred nama su jednostavna, sažeta i iskrena sećanja Mate Miloševića o njegovom glumačkom »hodu po mukama«. Autor je tačno okarakterisao svoju isповест:

»Sve što sam ovde pisao o sebi i o nekim svojim ulogama, jeste moja današnja istina. Publika je imala svoju istinu. Te istine ne moraju, naravno, da budu istovetne.«

Miroslav Belović

TEATRON

O velikim dramskim, operskim i baletskim umetnicima koji su vrhunskim kreacijama obeležili vreme i obogatili našu pozorišnu umetnost ostali su uglavnom sarno fragmentarni zapisи, varljiva sećanja i izbledele fotografije. Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije u želji da sačuva od zaborava ta znamenja našeg pozorišta odlučio je da pokrene biblioteku TEATRON.

Biblioteka TEATRON je osnovana 1975. godine.

TEATRON 1

Petar Volk:
Raša Plaović

TEATRON 2

Petar Volk:
Milivoje Živanović

TEATRON 3

Mata Milošević:
Moja gluma

