

Мирослав Беловић

МИЗАНСЦЕН

Тај једноставни француски израз *mise en scene* – што значи распоред на сцени – прати један нарочити звук. Он као да упија сву загонетку редитељске уметности: звучи привидно јасно и доступно, а крије стотину замки и непознаница.

Кандидати на пријемном испиту за групу позоришне режије, на питање шта је то мизансцен, обично одговарају: „Мизансцен – па то је мизансцен!” Или: „То је оно што видимо.” Или: „То су покрети глумаца; то је положај глумаца у овој или оној сцени.” Или: „Мизансцен је једно од најважнијих средстава уметничког решења позоришне представе и највидљивији израз редитељског виђења...” То је већ одговор који се ослања на тумачења у енциклопедијама. Сви ти одговори, ма како непотпуни, носе у себи зрно истине. Позоришне гледаоце, наравно, не занимају формулације. Они, гледајући представу прате непрекидни ток мизансцена који се смењују. Гледаоци нису као редитељи забринути над питањем да ли мизансцен тачно одражава психофизичке радње лица комада.

У даровитом мизансцену осећа се логика поступака свих лица једног драмског дела, њихови односи који пролазе безбројне фазе, њихови сукоби. Мизансцен открива и личност редитеља, његов темперамент, његову једноставност, природност, непосредност, или његову извештаченост, кићеност, егзибиционизам. Он открива статичност или динамичност редитељске маште, сведочи о дару за композицију или о неумштости његових потеза у простору. Истинит и занимљив мизансцен успоставља одговарајуће односе са специфичношћу ауторовог рукописа, са бојама епохе и социјалном средином у којој се радња збива, а, пре свега, с карактерима које носи фабула комада. Маркантни мизансцен је разнолик, пластичан, изненадан, дубоко оправдан, и извире из проницљиво пронађених импулса свих ликова у драмском делу. Тачно пронађени мизансцен открива суштину појединих одломака и блокова драмског дела и органски је повезан с филозофијом представе и с главним збивањем.

Изражавајући конкретно смисао сцене, мизансцен, ако је осмишљен и надахнут, може да одговори силином истинске и снажне метафоре која у магновењу осветли проблем, да му неслућене димензије, једном речју – литерарну идеју преобрази у сценски покрет и знак. Систем мизансцена је, у ствари, редитељска кореографија, која психофизичку радњу повезује с говорном радњом, дајући на тај начин представи одређену пластичну форму која извире из суштине, стила и жанра целе представе.

Редитељ на почетку мора да пронађе општи карактер мизансцена у представи, а затим да тражи решења за сваку сцену, за сваки поједини тренутак. На основу конкретних редитељских идеја, мизансцен се фиксира у раду са глумцима, настављајући у простору процес обликовања ликова који је започет на пробама за столом. Мизансцен извире из тачно одређених координата карактера. Ти елементи се откривају током почетних, аналитичких проба. Мизансцен је живот ликова у простору. Под мизансценом се подразумева кретања глумца у простору, од једва приметног покрета једног глумца до изразито динамичких гитања у масовним сценама. Корени убедљивог и занимљивог мизансцена, говорим на основу дугогодишњег искуства, леже у садржајној и специфичној редитељској замисли целокупне представе. Унутарњи садржај сваке представе захтева сопствени оригинални визуелни облик, сопствену сценску пластику. Мизансцен је просторна материјализација суштине коју је редитељ открио у драмском тексту.

Улазећи у бит радње једног драмског дела, редитељу се, понекад, прво наметну импресивне сценске композиције. Те слике, рођене у машти, постају чворишта око којих се разгранава целокупна редитељска мисао у једној представи. За обликовање мизансцена нема рецепта, јер мизансцен извире из филозофије и естетике представе. Редитељ прво компоује мизансцене у својој фантазији, а дефинитиван вид им даје у конкретном раду с глумцима. Глумци су сведоци сложеног процеса редитељског мишљења из кога се рађају одређена мизансценска решења. Рискантно је унапред фиксирати мизансцен, разрадити га кабинетски до у детаљ, не сачекавши аутентичне глумачке реакције.

У пракси често сусрећемо груби и механички вид мизансценирања, такозвано распоређивање глумаца (отуд и термин „распоредне пробе“). Још у првој половини прошлога века мизансцен се сводио, углавном, на основне правце кретања глумаца. Решавали су се формални и наивни проблеми: да ли ће јунак ући с леве стране или кроз фронтални, најефектнији улаз. Најискуснији глумац, а понегде вешти инспицијент или сналажљиви суфлер, вршили су те саобраћајне дужности на сцени. Пошто је снага тадашње глуме била искључиво у говору, упрошћени мизансцен требало је да омогући несметани ток монолога и дијалога и да што више истакне јунаке

представе. Развојем редитељске уметности, мизансцен је постајао све сложенија композиција у простору, композиција која је сведочила о унутарњем животу лица комада, и добила своју пиктуралну вредност, угледањем на дела великих сликара.

У чему је главна карактеристика класичног облика мизансценирања (који се у многим позориштима и данас примењује)? После аналитичких проба за столом, осваја се простор под тачним упутством редитеља. У првим пробама на сцени постављају се основни мизансцени, нека врста просторног споразумевања које онемогућује неред, сударање и покривање глумаца. Затим тај груби цртеж током даљих проба постаје све јаснији, истинитији, психолошки веродостојнији и саображен с унутарњим особинама сваког појединог лика. Постоји и метод импровизације, који се појавио у тренутку када је дојадила доминација речи у театру. После успешног проналажења линије радње у једној одређеној сцени, редитељ води глумце на позорницу у намери да аналитички проналазак фиксирају путем импровизације, кроз конкретне односе у простору, кроз физичко самоосећање и низ оправданих сценских поступака. Постоји метод потпуног елиминисања такозваних читалачких проба; то је покушај да се одмах пође од конкретне радње у простору и времену. Тим методом служио се и Станиславски, у последњој фази свог редитељско-педагошког рада, нарочито на пробама Молијеровог *Тартифа*. О томе речито говори књига Топаркова, који занимљиво описује процес рада на Молијеровој комедији и примену метода физичких радњи.

Постоји и врло раширен метод рада у коме редитељ за време читалачких проба, преводећи књижевно дело на сценски језик радњи, сукоба и односа, саопштава глумцима низ својих основних мизансценских замисли. На тај начин он увлачи глумце у све појединости своје редитељске визије; контуре будуће представе постају сваким даном све читљивије; врши се постепена и неприметна припрема за прелазак у простор. Помоћу тог метода глумац без страха и грча спонтано прелази у простор и стваралачки суделује у компоновању мизансцена. На основу редитељских сугестија он тражи свој цртеж у простору, измишља детаље и прилагођења, даје предлоге и усаглашава своју игру с партнером. Та узајамност и сарадња потврђују мисао да је мизансцен једна врста креативног договора између редитеља и глумца, договора који суптилно конципира редитељ. Важно је да глумац нема осећање да ради по диктату. Редитељ све своје мизансценске замисли може спровести у дело ако делује педагошки, не потцењујући инвенцију глумаца и њихову природну жељу да буду активни чиниоци на пробама, а не само пиони који извршавају редитељске директиве. Пракса ми је безброј пута посведочила да тај метод сарадње најбоље одговара савременом глумцу и да одстрањује неспоразуме на мизансценским пробама.

А ти неспоразуми између редитеља и глумаца веома су непријатни: диктаторско натурање редитељских решења, нарцисоидно одбијање појединих глумаца да се потчине општем задатку сцене, свађе између партнера због ситнице, због примитивног проблема ко је у првом а ко у другом плану; увређеност што неко ради неку физичку радњу док *он* говори, сујета што у једној композицији мора да буде леђима окренут публици, и тако даље, и тако даље... Ако је редитељски концепт представе дубоко осмишљен, ако је његова воља чврста а педагошки метод поуздан – такви неспоразуми ишчезавају.

Постоји у свету и такозвани пословни метод: редитељ на две-три пробе објашњава своју замисао, а затим на недељу дана распушта глумце да науче текст; после осам дана они се враћају у позориште са занатски савладаном партитуром своје улоге, и редитељ почиње да изграђује минуциозни мизансцен спектакла. Филм будуће представе је снимљен до у танчине у редитељској машти: нема се времена за тражење и импровизовање; иде се строго, брзо и професионално ка резултату. У позоришној пракси често сусрећемо примитивно наметање мизансцена. Редитељ–неуметник, редитељ–симплификатор самоуверено командује глумцима: „Е, сад устани па пређи до стола! На столу ти је кутија са цигаретама, припали једну и говори текст до тог и тог места. Онда брзо по дијагонали иди до клавира и забави се превртањем нота. Бави се тиме до краја партнеровог монолога, а онда узбуђено пређи велики простор до левог портала и у емоцији чуђења наслони се до њега...” Такав начин мизансценирања, наивног размештања глумаца у простору, механички је површан; то је нека врста редитељског филателизма.

Који су елементи функционалног и уметнички конципираног мизансцена? Такав мизансцен је, пре свега, дубоко садржајан и увек рачуна с глумцем. Цело збивање комада редитељ изражава пластично, кроз носиоце улога. Истинит, природан, тачан и занимљив мизансцен извире из дешифроване сцене у којој је пронађена линија радње, непрекидни ток дешавања, у којој је одређена позиција сваког појединог карактера.

Неодгонетнуту сцену је немогуће успешно пренети у простор. Хаос у анализи обично рађа још већи хаос у простору. Редитељски егзибиционизам у мизансцену углавном је последица прикривања мисаоних празнина. То одмах пада у очи гледаоцима, који не пристају на блиставу и привлачну амбалажу иза које се скрива мртвило духа. Међутим, чим је редитељ открио садржајни и активни значај сцене, чим је пронашао могућности за игру и сукоб – може тражити од глумаца да ту сцену импровизују у простору. Добром етидом може се фиксирати језгро сцене. На тај начин представа стаје брзо на ноге и редитељу пружа могућност за обраду, нијансирање и одбир изражајних средстава. Тај метод се годинама успешно примењује у многим светским театрима. Он помаже да мизансцен буде природан и

ненакалемљен. Тај метод није крут, он олакшава глумцу да своје покрете на сцени синхронизује с физичким самоосећањем карактера који игра. Тај метод, такође, помаже глумцу да се што више приближи језгру карактера и да открије оно што реч камуфлира. Помоћу импровизације глумац најлакше открива противречности одређене личности; неколико мизансценских потеза понекад речитије и силовитије осветле карактер од добро осмишљене говорне радње. Мизансцен је и живот и више од живота. Он је и истина и сценска условност. Тај чудесни однос између истине и условности мора се за сваки нови комад изнова тражити и откривати. Мизансцен није само правац кретања него и начин кретања; то је и трајање кретања, брзина кретања.

Мизансцен прикладан за једно драмско дело, не одговара за друго. Сведоци смо честих крађа ефективних и бизарних мизансцена, механичког преношења туђих решења. То преписивање туђих мизансцена нема никакве везе с редитељском етиком. У мизансценима је срж редитељске визије. Редитељ поставља мизансцене предосећајући утисак који одређена сцена и одређени лик треба да оставе. Он је први и најважнији контролор свих нађених решења. Редитељ је усавршени, виши облик оног Шекспировог огледала о коме Хамлет говори у своме говору глумцима. Крађа мизансцена је крађа идеје, јер је мизансцен просторни израз унутарњег живота ликова, израз који је у стању да разоткрије свесни и подсвесни живот и најсложенијих карактера. Мизансцени су путање људских судбина које се пресецају у тензији сукоба. Те путање су одувек биле у центру редитељског проучавања. Унутарњи живот карактера увек добија свој видљиви облик. Цео људски живот је стално кретање и сучељавање са животима других. Часови потпуне усамљености, у већини случајева, минимални су према часовима нашег активног односа са средином, са животом људи и са светом ствари.

Студенти су ме често питали о тренутку када треба прећи у простор. На то је питање тешко одговорити. То зависи од природе драмског дела, од екипе с којом се ради, од темперамента редитеља, а, пре свега од метода који примењује. Једно је несумњиво: опасан је и преурањен одлазак на сцену, као и закаснили прелаз на мизансцен. Опазио сам да одгађање преласка у простор представља неку врсту редитељске бојазни, страха пред акцијом. Због тога неки редитељи необично дуго седе за столом и на тај начин успављују активну и динамичну природу глумца. Често је и следеће питање: да ли редитељ у току припрема треба да бежи од мизансценских решења, која га, пре сусрета с глумцима, могу одвести у шаблон или декоративност. Ако за време редитељских припрема редитељску машту опседају снажне и речите композиције, ако се намећу глобална мизансценска решења, нема разлога да редитељ бежи од њих. Без тих основних решења сцене, без тачне архитектуре целе представе, пробе могу постати ап-

страктне. Да би се слободно импровизовало и маштало на пробама, редитељске припреме, и код најзрелијих мајстора, морају да буду конкретне и свеобухватне, да продру у само срце сценске поезије одређеног драмског аутора, и да се кристалишу у низ мизансценских решења која, природно, доживљавају преображај у додиру с уметношћу живог глумца. Те припреме су јалове ако сусрет редитеља са сценографом није донео резултате. Ако кроз дијалог није нађено погодно просторно решење, ако нису пронађени прави услови за игру, ако нису фиксирана упоришта око којих ће се развијати сценска радња, редитељска машта може да остане у равни апстракције, а то је опасно за будућност представе. Да би сарадња са сценографом била делатна, редитељ мора предложити конкретна мизансценска решења, наравно, глобална. Без тих предлога скица може да буде мртва. Може да буде лепа и ефектна, али неподесна за игру и мизансцен.

Моћ и лакоћа редитељског импровизовања у простору расту с позитивним искуством. Међутим, у свим периодима редитељског рада, од првих корака до радова на крају каријере, редитељ мора да има у глави основне мизансценске пунктове, чворна решења за сваку сцену, осе око којих се све врти, грана и градира. Нарочито је деликатан рад редитеља над скупним и масовним сценама. То су велике шансе за сценски наред. Припреме за те сцене морају бити детаљне. Припремајући се за режију тих секвенци, редитељ помало личи на војсковођу који припрема план будуће битке: тлоцрти, скице, макете, фигуре статиста од картона, часови проведени у маркираном декору да би се осетиле димензије простора и могућности кретања статиста. Масовне сцене је немогуће постављати без основног решења. Оно што је вредело за масовну сцену у Шекспиру, не одговара Софоклу, а покрети маса и хора у *Анџиџони* немају ничег сродног са масовкама у комедији Лопе де Веге. Масовне сцене из Бихнеровог комада о Француској револуцији потпуна су супротност масовним сценама у Камијевом *Калигули*. Тек када се нађе „гриф“ за решење масовне сцене, може се приступити разради сваког појединог одломка и усаглашавању детаља са целином сцене. Уосталом, мизансцен монолога, мизансцен дијалога, мизансценска решења за скупне и масовне сцене – све то почива на основној редитељској идеји представе, и извире из ње.

Довољно је, у том смислу, размотрити редитељску основу двеју представа које смо видели на БИТЕФ-у. Опис тих основа дао је, луцидно, Боро Драшковић у свом есеју „Театар нација”.¹

О Планшовом *Тартифу* он пише: „Иако затичемо Оргонову породицу разодевену, овај дом више није приватно место откако се у њега уселио Тартиф. У своју кућу, коју обнавља, Оргон заједно с канализацијом уводи и – догму. Заслепљен, Оргон, тај кућни тиранин,

¹ Боро Драшковић, *Театар нација*, Сцена 6, Нови Сад 1975, 2–17.

хтео би да свој дом у процесу изведе тако да личи на краљев дворец, баш као што хоће да цела његова фамилија, не само мајка, буде истомишљеник с Тартифом, који у неку руку представља најпозванијег тумача државног морала. Истовремено, Оргон чува папире одбеглог непријатеља поретка. Оргон је додуше скинуо перику, али не и маску! Оргон уводи двосмислену политику у своју трпезарију, у своју перионицу, у своју спаваћу собу и у своје ограђено двориште. Идеологија прелази у правила понашања, како очекује Планшон.” Из ово неколико Драшковићевих реченица да се наслутити облик представе и начин мизансценирања.

О једној од најинтересантнијих представа од свих БИТЕФ-а, о драми Горког *На лејовану* у режији Штајна, Боро Драшковић пише: „Штајн је овај комад, који проистиче из непрестаног долажења и одлажења, претворио у стално кружење; у том безглавом кретању мочварних мушица открио је дубински смисао дела и уцртао га у спољни мизансценски план. Тако је ритам представе постао успорени ритам гнојења ране: полако кружећи, отров постепено захвата читав организам. На том огромном простору, широком и дубоком, људи се крећу као дугмад на уврнутом концу, одбијају се једни од других, уз празан звук, попут оних кугли за голф у трећем чину, нестају у дрвећу као инсекти у мрежи из које нема излаза.”² Из овога описа Штајнов мизансцен постаје јасан. Из луцидног основног опредељења редитеља израстао је и новаторски облик целе представе.

Хтео бих да наведем и размишљања Анатолија Ефроса о његовој чувеној режији Гогољеве *Женидбе*. Из тих размишљања рођена је једна нова, досад невиђена и дубоко савремена *Женидба*:

„За позориште нашег времена Гогољева *Женидба* није у довољној мери смешна, а за неко озбиљније проницање као да у њој нема материјала. Овако или онако, *Женидба* се ретко игра. Тачније речено, она се скоро уопште не игра. А вреди ли форсирати смех у жељи да комад постане интересантан за публику? Зар није боље извући филозофију? И то не неку нарочиту, необичну филозофију, већ разумљиву и блиску нашем једноставном осећању. Исто као у Гогољевом *Шињелу*, и у његовој *Женидби* осећа се тежња ка срећи. И у оба случаја та тежња је привидна.

Поткољесина обично цртају као млакоњу и на тај начин стварају статичну жанр-слику одређене средине; из ње је немогуће, чини ми се, извући праву динамику. Ако је *Женидба* тежња ка срећи, а Поткољесинова неодлучност, у исто време, сумња у то да је срећа у женидби – ето језгра које ће бити смешно, или неће бити смешно, не знам, али ће, у сваком случају, представљати основу за целовити драмски лик. У

² Исто.

нашем послу, уосталом, не значи ништа изрећи нешто што звучи паметно, то треба сценски разрадити и доказати.”³

Ефросова представа у пракси је доказала ове његове виспрене медитације. И не само доказала. Чини ми се да их је превазишла. Динамични, изненадни и бизарни мизансцен те представе, која се гiba између стварности и фантастике, органски се грана из жанра за који се Ефрос определио.

Сва три наведена цитата сведоче о пуној зависности мизансцена од жанра. Ознаке жанра редитељ често може да пронађе у самом ткиву текста, узимајући, обично, у обзир и ауторове напомене. Међутим, у одређивању жанра редитељ често бива послушник традиције и шаблона који су се формирали у вези са скоро сваким драмским писцем: за трагедије Есхила и Софокла треба тражити строге и монументалне мизансцене, реалистичка драма треба да се трансформише у животне, истините и једноставне мизансцене, сатирична комедија тражи графику у мизансцену, лака комедија се гради на покрету и допадљивим мизансценима, у Молијеровим комедијама добро је применити симетрију, итд., итд.

Дешава се да се драмско дело у редитељској машти преломи у доста непознатом облику, и да редитељу пође за руком да ту непознаницу преведе на језик ликова и мизансцена. Жанр је угао редитељског гледања, специфично и дубоко индивидуално редитељско виђење људи, појава, догађаја, ствари – свих оних елемената од којих је компонована уметничка стварност једног драмског дела. Исто дело доживеће многоструке и невероватне преображаје у тумачењу различитих редитеља. Један види једно, други друго. Сваки редитељ има у очима сопствена имагинарна сочива и сопствене имагинарне боје, свој систем примања, упоређивања и обједињавања. Редитељи сваки драмски садржај пропуштају кроз сопствене разнобојне филтере, и долазе до сопствених открића жанра. Ти садржаји доживљавају своје друго рођење у додиру с оним тананим, а у исто време моћним механизмом, који условно зовемо редитељским сензибилитетом. Тако је, уосталом, и у другим уметностима. Делакроа је, на пример, овако причао Стендалу у овом феномену: „Ви знате да сам страстан, дозлабога емотиван. Моја ми машта дочарава тигра кад видим мачку, а силно дрвеће кад угледам обичну гранчицу.” Машта уметника не одсликава стварност, она је богата, продубљује, кондензује, прерађује, она је кроз уметност поново ствара, и то у најчуднијим облицима. Сви ти облици говоре о својим ствараоцима. Редитељ измишља и ствара своје жанрове, своје комбинације трагичног и комичног, своје варијације и ишчашења озбиљног и смешног. Цео сложени механизам мишљења присутан је у декору, костиму, сценској

³ Из књиге Анатолија Ефроса *Проба – љубав моја*, Москва 1975. Поменути одломак, Гоголева *Женидба*, објављен је у *Сцени* 1, Нови Сад 1976, 2–9.

музици – гледаоци га осећају пре свега кроз глумца, кроз глумчеву говорну радњу и кроз његов живот у простору – кроз мизансцен. Делакроа од мачке види тигра – то је резултат његовог темперамента, његове хиперосетљивости. То се дешава и у свету режије. Неко минимализује, неко максимализује, неко инсистира на обичном, неко на необичном. Милион могућности. Милион путева. Милион мизансценских облика.

Ако је редитељ своја унутарња лутања завршио одлуком да у својој представи тражи за дело форму, рецимо, лирске комедије, он ће морати да ту форму пронађе и фиксира и у односима између ликова, у фактури њихове говорне радње, а, нарочито, у специфичности мизансцена и темпо-ритму представе. Остварити лирску комедију кроз мизансцен – задатак је сложен, тежак. Треба све тананости тога жанра разрешити у простору. На ограниченој сцени треба казати често неухватљиве ствари, изразити суштину естетике једног песника.

Трагедија, комедија, трагикомедија, драма, психолошка драма, социјална драма, социјално-психолошка драма, фарса, водвиљ, сатира, политички трактат, мјузикл, и тако даље, и тако даље – безбројни жанрови, комбинације жанрова и наслућивање како би они могли да изгледају. Непостојање правила и рецепата. Једини координатор ту је таленат редитеља који продира у непознато, и свест да елементе жанра и мизансцена треба тражити у самој сржи редитељског виђења.

Има редитеља изразито несналажљивих у простору. Тешко се привикавају на диктат декора; једна нелогична кретња глумца избацује их из концентрације. Они губе континуитет мисли, инсистирају прерано и без потребе на детаљу и измуче на тај начин и себе и глумце. Таквим редитељима велику главобољу задају сцене у којима је много глумаца. Уместо да радосно маштају и слободно размишљају у простору, да траже логику сваког поступка, да пластично изражавају хтења и акције сваког лика – они кабинетски вуку често бесмислене мизансценске линије. Када је терен за мизансценирање припремљен стваралачки, када су откривене суштине и акције у свакој сцени, када је пронађен лајтмотив сваког лика, када је осмишљено нанизана радња на радњу, када су израђени сукоби и пронађени прави подтекстови, једном речју: када се проникло у структуру сцене и ликова – онда и процес мизансценирања тече спонтано и не силује осетљиву природу глумца која се опире лажи и дрилу. На правим мизансценским пробама сва решења ничу једно из другог, у чудном складу и повезаности. Да би тако текле мизансценске пробе, редитељске припреме, поново наглашавам, треба да буду благовремене и темељите. Осим тога, редитељ на мизансценским пробама треба да буде и добар психолог, да зна врлине и мане сваког глумца, његове навике, његове физичке могућности да осећа однос тела и простора, да влада раздаљинама у простору, да неприметно повезује леву и десну страну

позорнице, дубину и просценијум, да влада свим плановима сцене и њиховом техником која може да му омогући иновације у мизансцену. У добро организованим позориштима и сценограф и костимограф и композитор прате на пробама развој редитељских мисли, нарочито за време постављања мизансцена. У самом процесу рада решавају се неспоразуми, отклања се несклад и врши се синхронизација свих елемената који сачињавају мизансцен. На тај начин се одстрањују сва могућа изненађења у декору, костиму и музици, изненађења која могу да униште и најбоље мизансценске идеје.

Редитељ мора да рачуна с различитим типовима глумаца: једни се брзо и лако сналазе у простору, други су бојажљиви или скептични; једни воле само општа упутства, а други захтевају све појединости кретања; једни слободно маштају, измишљају и предлажу, а други су напети и неповерљиви на пробама; једни раде весело и „носе” се са шаблонима, други раде мргодно или крчме решења из својих старих, добрих улога. О томе редитељ мора мислити и у раду на мизансцену наметнути зналачки и креативни метод који својом конкретношћу и поступношћу може да обједини све глумце.

Све ово што сам обележио само је блед одраз онога што се збива на пробама које теку у знаку узајамног редитељско-глумачког стваралаштва и интензивне игре маште. Права проба је живи дух и градитељски дијалог глумаца с редитељем који зна шта хоће. Уметност редитеља се схвата тек када се присуствује многим пробама, нарочито мизансценским, када се види процес рађања сценских идеја и сва сложеност редитељског компоновања једне драмске представе.

Редитељ није само мајстор у раду с глумцима и творац занимљивог мизансцена. Он је мислилац и песник обузет звуцима и бојама свог времена, оштри и смели опсерватор који на сцену транспонује битне теме које га окружују, не дају му мира, и без којих нема продора у истину и напредак. Редитељ мора изврсно владати технологијом своје уметности, али се не сме затворити у уске оквире редитељског професионализма.

Глумачки ансамбл брзо увиди какав редитељ стоји пред њим. Једна проба довољно јасно открива знање или незнање, садржајност или празнину, мајсторство или невештину, аутентичан таленат или блеф. То се необично јасно осети нарочито на мизансценским пробама. На читалачким пробама редитељ се може заклонити иза паравана чињеница, може засенити присутне познавањем епохе или писца, али сценичност његових идеја постаје видљива, или проблематична, тек у простору. Мизансцен тражи од редитеља изузетну мобилизацију маште, логике, осећања за темпо и ритам, а, пре свега, способност метафоричног мишљења. Али, ма колико је редитељ уметнички ушао у свој пројекат, он не сме да изгуби контролу над организацијом представе, јер од благовременог добијања свих сценских елемената зависи квалитет представе. Закаснили или алкаво урађени декор, намештај

и реквизита уносе неред и недореченост и у најбоља редитељска мизансценска решења.

Редитељ не сме бити књишки мољац или, како то сликовити рече Сахновски, „не сме да буде покретна библиотека”. Ипак, редитељ мора продрети у тајне многих уметности. Уметност мизансценирања тешко је усавршити без познавања и стручног проницања у сликарство и вајарство. Збир дарова које носи у себи, редитељ мора претворити у видљиви и чујни свет сцене, у ликове, у њихов живот у мизансцену, у онај дубљи поетски смисао који зрачи из позоришне представе и ради кога се, у ствари, и бавимо редитељском уметношћу. Редитељ је носилац немира и сумње која помаже да се продре у срж појава и егзистенција, он је стални инспиратор да се иде даље и да се не задовољава већ пронађеним. У савременом позоришту редитељ је само онај ко нађе пут да своје идеје сценски реализује. А то је немогуће без владања сценским простором и без умећа да се пронађе мизансцен који одговара стилу и жанру представе. Без адекватног мизансцена представа је половична, несценична, и редитељску мисао деградира на ниво намера. Мизансцен је најсигурнији мост између редитељског виђења и остварења.

Често говоримо о неопходности свакодневног глумачког тренинга, оног што је Станиславски популарно назвао „рад глумца над самим собом”, а заборављамо на важност рада редитеља над самим собом. Редитељ који заостаје, чија се мисао не богати, не еволуира, редитељ који каска за својим временом и не схвата његове императиве – може својом интелектуалном и емотивном инертношћу повести, и довести, у ћорсокак цео ансамбл, цело позориште. Надахнуће је само један елеменат редитељске уметности; рад, стално студирање, ангажованост и конкретност у раду са глумцима и осталим сарадницима, сензибилност, упорност, борбеност, деликатност и ефикасност, дубоки смисао да се целокупни ансамбл неосетно води из фазе у фазу, и доведе до крајњег резултата – одлике су без којих је тешко замислити позоришног редитеља.

Ретко који песник открива и своју песничку лабораторију или, као Пикасо, пристаје да пред камером открива тајне своје уметности. Ретко који редитељ бележи своје пробе и води дневник. Многе значајне ствари које су се решавале у позориштима нису забележене. Али, ипак постоје редитељске књиге Станиславског за Чеховљевог *Галеба* и Шекспировог *Ојдела*. Постоји детаљно разрађени редитељски план Немирович-Данченка за трагедију *Јулије Цезар*. Постоје инспиративне књиге Антоана, Рајнхарта, Мејерхољда, Таирова, Тајрона Гатрија, Вахтангова, Питера Брука, Гротовског, Артоа. Постоје дела, записи и чланци Бранка Гавеле, Братка Крефта, Раше Плаовића, Мате Милошевића, Хуга Клајна, Јосипа Кулунџића. У тим књигама и редитељским коментарима могу се наћи мисли које бацају ново светло на проблеме мизансценирања.

Осим литературе, сликарства и вајарства, изузетне лекције даје нам и сам живот и његова свакодневица. Живот исписује најчудније мизансцене. Треба их само уочити и фиксирати у редитељском памћењу. Из те кутије сећања извиру у правом тренутку призори и стапају се са материјалом комада на коме се ради. Наравно, редитељ не користи механички тај „фондус“ – он га трансформише и врши ону танану синхронизацију између убедљивости и условности. Тај деликатни однос између истине и поезије, између димензије живота и димензије позорнице, по мом је мишљењу битан чинилац. И суперреалистичка драма има своје условности, које треба открити. У зависности од жанра, и то жанра који је део његове маште а не литерарних клишеа, редитељ, у процесу припрема, а затим на пробама, врши стваралачко сједињавање материјала који му је живот понудио са законима позоришне игре, која је незамислива без условности.

Miroslav Belović

MISE-EN-SCENE

Summary

This essay analyzes mise-en-scene as a mirror of genre of a given play, as well as of living of human mind on the stage.

As an essential and most visible expression of director's attitude, mise-en-scene has gone through an outstanding evolution in the last century: from the craftsman's understanding as an arrangement of actors on the stage, it is now understood as a union of all performance elements - its basic idea, richly orchestrated characters, genre and stylistic features.

Mise-en-scene metaphors often light a scene much better than a long dialogue, and immediately overwhelm audience. They are the very core of the theater language and not simply illuminations of director's imagination or his bold quest for an adequate form - they are the very negation of scene grayness and neutrality.

An inspired mise-en-scene is inseparable from scenery, condensed and poetical. It ties acting art of transformation to painting and music. Its strength is not only in visual magnetism and constant vibration, but also in counterpoint with always new and justified rhythmic base. In the contemporary theater mise-en-scene has turned to a reliable path to plastically differentiated characters, genre and style of the performance.

From an empty stage to the most complicated scenery constructions there are countless undiscovered mise-en-scenes and un-dreamed off stage forms.

One of the crucial components of the director's art is his ability to achieve maximum of artistic effects with minimum of mise-en-scene tools.