Као што „у свима нама има све“ (Владета Јеротић) и „сваки човек носи у себи заметке свих људских особина и показује понекад једне а понекад друге“ (Толстој), тако и сваки правац у уметности сваке епохе садржи у разном обиму и све друге правце - „...почев од грчких времена па наовамо, барокни стил је већ постојао више пута.” (Ф. Ниче). Но, иако свака епоха у себи обједињује елементе свих епоха она је и другачија од њих, па чак и њима супротна. Зато сценска борба нпр. романтизма у себи садржи елементе ренесансе, али и средњег и старог века, и постмодерне... као нит која повезује сва времена у један континуитет, али истовремено и елементе који кидају и секу те нити у мноштво дисконтинуитета различитих историјски непоновљивих форми сваког специфичног историјског периода.

*

Ко неће да се бави прошлошћу (узроцима) и будућношћу (могућностима) биће жртва садашњости (последица) која се бави њима кроз замисли и интересе креатора историјских догађаја који се не баве само садашњошћу.

***

ДОСАД ОБЈАВЉЕНО у оквиру пројекта енциклопедије
ПОЗОРИШНО МАЧЕВАЊЕ И УМЕТНОСТ СЦЕНСКЕ БОРБЕ

1. УВОД У УМЕТНОСТ СЦЕНСКЕ БОРБЕ
2. ИСТОРИЈСКА СИСТЕМАТИКА МАЧЕВА ЗА МАЧЕВАОЦЕ И СЦЕНСКЕ УМЕТНИКЕ
3. ИСТОРИЈА СЦЕНСКЕ БОРБЕ (ЕВРОПА)
4. СЦЕНСКА БОРБА И ПОЗОРИШНО МАЧЕВАЊЕ У СРПСКОМ ТЕАТРУ ОД СРЕДЊЕГ ВЕКА ДО ПОСТМОДЕРНЕ

У ПРИПРЕМИ ЗА ШТАМПУ

5. СЦЕНСКА БОРБА И ПЛЕС-ИГРА
6. ПОСТМОДЕРНА УМЕТНОСТ И СЦЕНСКА БОРБА У САВРЕМЕНОМ ТЕАТРУ
7. ТЕХНИКА СЦЕНСКОГ МАЧЕВАЊА (2 КЊИГЕ)
8. ДРАМАТУРГИЈА, РЕЖИЈА, КОРЕОГРАФИЈА И ДИЗАЈН СЦЕНСКЕ БОРБЕ
9. БОРИЛАЧКА КАРАКТЕРОЛОГИЈА (ОПШТА И ИСТОРИЈСКА), СЦЕНСКИ БОРБЕНИ ПОКРЕТ, МЕТОДИКА ОБУКЕ У СЦЕНСКОМ МАЧЕВАЊУ
10. СЦЕНСКО-ИСТОРИЈСКА БОРБА И БОРИЛАЧКО ОРУЖЈЕ И ОПРЕМА КРОЗ ЕПОХЕ; РЕЧНИК ТЕРМИНА СЦЕНСКОГ МАЧЕВАЊА



**„Онај коме је данашњица једина стварност,
не зна ништа о добу у којем живи.“ (Оскар Вајлд)**

Откуд уопште говор о уметности сценске борбе у данашње постмодерно време постуметности? Отуд што уметност почиње да се свети постуметности својим ускрснућем, јер кад је постуметност прогласила све за уметност постало је немогуће говорити о било чему, а не говорити о уметности.

Чему уопште бављење историјом уметности сценске борбе данас у савремено постмодерно доба постисторије које тако нешто сматра ретроградним јер заговара дисолуцију историје и гледање само у сада или сутра?

Но, као што постоје оправдани разлози због којих се, уистину, не треба бавити прошлошћу, већ гледати напред јер „да се хтело гледати иза себе, добили бисмо очи на потиљку“ (Борислав Пекић), тако постоје оправдани разлози и за супротно. Да није тако, одговорићу у духу наведене опаске, природа нам не би дала главу која се окреће и назад како бисмо видели и оно што нам је иза леђа пошто „ако се не зна порекло неке ствари, то јест њен узрок, не зна се ни сама ствар“. (Морис Мерло Понти).

Отуда је бављење историјом сценске борбе, а ова уметност је елемент готово половине свих класичних и савремених театарских остварења, из једног угла, уистину, сувишно и „ретроградно“, али из другог угла (из којег оно што је испред нас увек делом зависи и од оног што је иза нас) веома значајно, не само за данашње, већ и позориште сутрашњице.

И то не само због савремених постмодернистичких ретро трендова, којима је историја потребна због игре наративима прошлости – забаве владајућег света спектакла, већ и зато што „будућност припада онима који се најдаље и најдуже сећају прошлости“ (Фридрих Ниче).

9 788680 762333

Цртеж: Критски борилачки плес *курета* богиње Реје која буком удараца мачева о штит сакрива плач Зевса како би га спасила од прождирања бога времена – Кроноса.

ИСТОРИЈА СЦЕНСКЕ БОРБЕ (ЕВРОПА И СРБИЈА)

ИСТОРИЈА СЦЕНСКЕ БОРБЕ (ЕВРОПА)
(ОД ПРАИСТОРИЈЕ ДО ТРАНСМОДЕРНЕ)

*

СЦЕНСКА БОРБА И ПОЗОРИШНО МАЧЕВАЊЕ У СРПСКОМ ТЕАТРУ
(ОД СРЕДЊЕГ ВЕКА ДО ПОСТМОДЕРНЕ)

Александар Станковић



„Будућност припада онима који се најдаље и најдуже сећају прошлости“.
(Фридрих Ниче)

Уметник сцене који у свом раду хоће да се бави само садашњим, а да то не буде половично и сакато, не треба да сметне са ума да садашњост не чини само тренутно његовог времена – оно појединачно и краткотрајно.

Садашњост поред ефемерног увек чини још и пролазно, али које и траје кроз време неке епохе – посебно. Садашњости увек припада исто тако и оно опште и универзално, а што се као непролазно и трајно распростире кроз све епохе и сва времена.

Но, док до појединачног – краткотрајног своје садашњости, уметник у свом делу долази живећи и бавећи се само са сада, а слеп за све друго, он до њеног посебног – вековног и општег – вечног, може доспети једино уз осврtање, промишљање и осећање прошлости, дакле, бављење историјом. „Хронику пише само онај коме је важна садашњост.“ (Гете)

Књига I

ИСТОРИЈА СЦЕНСКЕ БОРБЕ (ЕВРОПА)

(ЈЕДНА СЛИКА ИСТОРИЈЕ ЕВРОПСКОГ СЦЕНСКОГ ЖИВОТА ОД ПРАИСТОРИЈЕ ДО ПОСТМОДЕРНЕ У ОГЛЕДАЛУ ИСТОРИЈЕ СЦЕНСКЕ БОРБЕ)

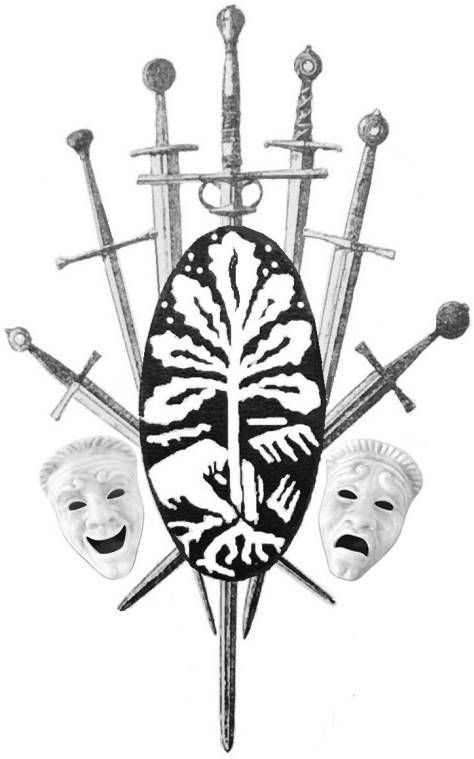
Књига II

СЦЕНСКА БОРБА И ПОЗОРИШНО МАЧЕВАЊЕ У СРПСКОМ ТЕАТРУ

(ОД СРЕДЊЕГ ВЕКА ДО ПОСТМОДЕРНЕ)

(Сепарати енциклопедије ПОЗОРИШНО МАЧЕВАЊЕ И УМЕТНОСТ СЦЕНСКЕ БОРБЕ)

Александар Станковић





Едиција „Рапир“
Књига XVIII
Fabula Nostra
Београд, 2024



„Разарање прошлости је један од најкарактеристичнијих и најјезивијих феномена с краја 20. века. Већина младих људи на крају овог века се развија у некој врсти перманентне садашњости...“ (Ерик Хобсбаум)

О том *синхронијском* начину живота *рептилског мозга*[1] у коме се гледа и види само тренутно, овде, и приземна свакодневица - неисторијском животу бескрајне садашње привремености, нестабилности, неизвесности, угрожености и немира људи који живе без јуче и сутра, дакле, *бесвесно* - јер свест је интеракција знања о јуче, данас и сутра, Фридрих Ниче пише: „Посматрај стадо које пасе поред тебе: оно не зна шта је јуче, шта је сутра, скаче тамо-амо, ждере, одмара се, прежива, поново скаче и исто од јутра до мрака из дана у дан, везано ужетом свог тренутног задовољства и бола. Тако животиња живи неисторијски.“

Но, уколико неко живи у несвести и незнању прошлости он живи у несвести и незнању и садашњости јер као што се последице могу разумети тек из узрока тако се и садашњост може разумети тек из оног што ју је узроковало - прошлости.

Из тог разлога као што се не могу разумети неки елементи нпр. данашње моде (мушка одећа се закопчава са десне стране да се приликом вађења мач, који се носио са леве стране, не би закачињао за руб са дугметима). тако се не могу добро разумети ни многи елементи савременог театра и драмске уметности без познавања утицаја стварне и сценске борбе. на театарску уметност током прошлости. С тим у вези *Дори Кобленц* (Dori Coblentz), која је у својим истраживањима доказала утицај тактике и технике ренесансне борбе мачем на ренесансну глуму, драмску уметност ренесансе и форме драмског сукоба на сцени, пише: „Сами драмски текстови, приручници мачевања (који су често писани у драмској форми – прим.аут.) и савремени списи о борбама за награде и двобојима пружају доказе који показују како је рана модерна драма присвајала мачевалачке елементе. Мачевање се, дакле, протеже даље од уметности одбране и прожима на разне посредне и непосредне начине модерну драму и сцене које приказују сукоб (...). На то указује и британски историчар позоришта Дејвид Вајс (David Wiles) који налази да су елизабетански глумци користили мачевалачке елементе да би побољшали своју свест ума и тела, држали на сцени чврст став са ногама, избегли сваки покрет који је сувишан (...) да би увежбали како комуницирати са партнером у смислу ритма и проксемије итд.“

Из тог разлога „онај коме је данашњица једина стварност, не зна ништа о добу у коме живи. Да би схватио свој век, неопходно је да човек схвати све векове који су му претходили, као и њихов допринос његовом веку.“ (Оскар Вајлд)

1 *Примитивни мозак* са краткорочним памћењем наслеђен од гмизаваца задужен за рефлексну реакцију у најнижем моду живота (детекција хране, препознавање опасно-безопасно и уочавање прилике за размножавање). Функционише по бинарном принципу: задовољство-бол, напад-бежање, глад-ситост, имам-немам, хоћу-нећу, узмем-не дам...



Хамлет, Сара Бернар, 1900

Историја сценске борбе и савремена постисторијска театрологија



„Не желим будућност која ће
прекинути везе са прошлошћу.“
(Џорџ Елиот)

Сценска борба спада у једну од најатрактивнијих области сценске уметности уопште и чини део готово половине историје репертоара свих класичних и савремених театарских и филмских остварења.[2] Она је присутна у свим епохама људске цивилизације – од праисторије до данас, јер борба, насиље, терор и смрт су саставни део свакодневног живота па, дакле, и уметности.

Примамљивост ове сценске форме за уметнике и публику није присутна само због њене динамичности и визуелне атрактивности већ и урођене природне (инстинктивне и несвесне) појачане заинтересованости људског мозга за све што је од посебног значаја за биолошки опстанак: опасно, страшно, неизвесно, ризично, смртоносно, а што је главни садржај сваке сценске борбе.

С тим у вези Фридрих Ниче пише: „Историја и искуство нам говоре да изражена чудовишност која потајно побуђује машту и носи је изван стварности свакодневице старија је од култа лепоте и издашније расте од лепог у уметности (...) Изгледа да је то великој већини људи потребније него лепота: свакако зато што садржи јачи наркотик.“

Укус уметника и публике је, дакле, увек делом био окренут и опасном, насилном, страшном, стравичном, ужасном, одвратном, језивом и ружном (види „лепота ружноће“ - *Историја ружноће* – Умберто Еко) тј. елементима који привлаче највећу (биолошко-инстинктивну) пажњу људи, а што говори не само о генерално историјском осећају угрожености, страха, стрепње, несигурности и опседнутости опасним и смрћу већ и о карактеру одређених култура. Наиме, културе чији је карактер примарно ратнички и компетитиван имају већи број разних форми сценских борби (како ратничких плесова тако и сценских борби у позоришту, балету, опери и филму) него културе које су примарно мирољубиве и некомпетитивне. Слично је и са историјским епохама. У временима великих сукоба непосредно уочи њих и након њих је знатно више сценских садржаја који у себи садрже разне форме сценске борбе него што је то у периодима мира.

Но, било како било у свим временима и културама је увек била присутна сценска борба и она се разликовала само по обиму и форми од епохе до епохе било да је реч о уживању у племенским ритуално-ловачким жртвовањима, сценском спектаклу гладијаторске арене, средњевековним јавним спаљивањима вештица, нововековном спектаклу јавних кажњавања пред публиком или данашњем онлајн посматрању разних ријалити злочина и војних интервенција преко савремених медија и мрежа.

2 Милорад Поповић Шапчанин о укусу београдске публике свог времена пише: „Публика више воли комаде са јаким, узбудљивим ефектима. Подајте какву нову драму пуну сценичности, трагичних заплета, где има и ножа и отрова и целата и пожара и свега што потреса живце и они ће пунити свакад кућу.“ Отуд и једно истраживање др Живојина Петровића показује да је нпр. „Сирано“ чија је премијера била 21. марта 1914, дакле, пред сам Први светски рат, до 25. маја 1914. за само два месеца, „одигран чак 12 пута при чему је интересовање публике било толико да је представа пунила салу Народног позоришта у Београду три вечери узастопце“.

Фасцинација смрћу, која је посебно изражена у западној култури, као есенцијалним проблемом егзистенције па и борбом, насиљем, злочином, убијањем и злочинцима, и грабежом за пролазним животом - а што је све генерички повезано са смрћу, је, дакле, присутна у свим епохама како у стварности тако и у уметности. Довољно је само сетити се праксе средњевековних плесова смрти – *Dance macabre*, и на хиљаде графика на ову тему.



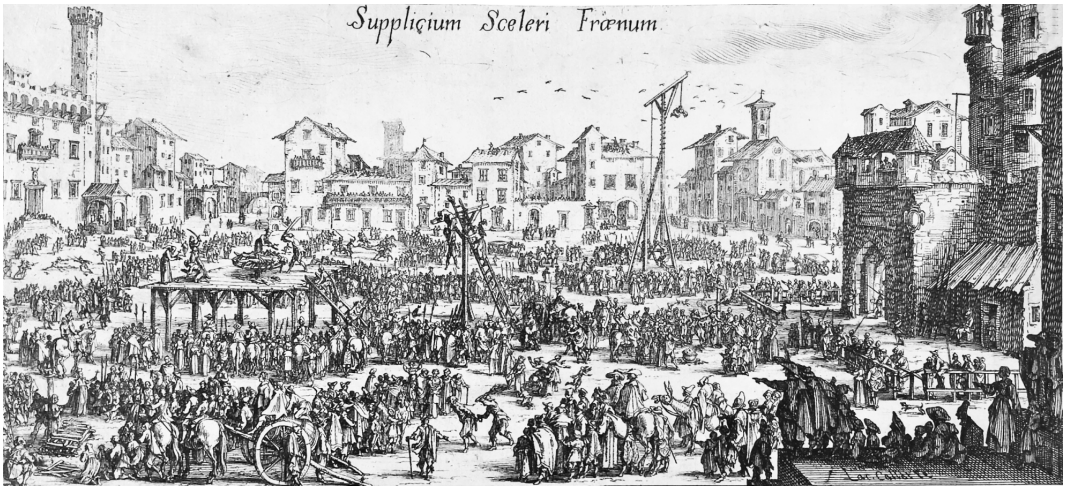
Dance macabre (totentanz) – мртвачки плесови, фасцинација и опседнутост смрћу, насиљем и борбом у западној култури (Богородичина црква у Либеку, Немачка, 1460; црква св. Марије крај Берама, 1474;неки од 40 плесова смрти Ханса Холбајна из 1538. и каснијих уметника)

Та фасцинација постоји и у разним облицима *квазисценског* [3] живота Европе у оквиру којег се граде или постављају посебни сценски простори (арене и тргови) у којима публика може слободно посматрати разне врсте смртоносних борби, мучења и кажњавања (штавише, на старословенском реч „позориште“ означава између осталог и место за извршење смртне казне).

Ту припадају и разне врсте егзекуција у којима је често учествовала у форми крвавог и убилачког хепенинга „интерактивно“ и сама публика кроз линчовања, каменовања, групна шибања и сл. Но, та фасцинација је присутна такође и у сценском животу Европе и то од античких драма до

3 Под квазисценским борбама подразумевам борбе које имају неке елементе сценске борбе (простор, публику, костим, оружје), али и елементе праве борбе. У квазисценским борбама, које само визуелно личе на сценске борбе, примарни циљ није сценско уметнички чин, већ победа у борби. У квазисценске борбе овог типа спадају нпр. гладијаторске борбе, витешки турнири, спортска такмичења, дакле, све врсте борби које се изводе пред публиком, али код којих примарни циљ борбе није сценска уметност већ надметачка победа. С тим у вези треба нпр. подсетити да место на којем су извођене витешке трке коња називано је потоциште али и позориште. Квазисценска борба је карактеристична и за разне врсте ритуала у којима се користи оружје (бодежи, ножеви, ритуална секира), извесне врсте насиља над учесницима (нпр. бичевање при иницијацији и сл.) или обреди жртвовања животиња уз ритуални плес. Током свих ових обреда изводи се нека врста насиље пред учесницима и публиком у театарској или плесној форми, али које по исходу увек носи значајну количину ризика од стварног повређивања, а што је за праву сценску борбу неприхватљиво. Гледано из угла неких савремених постмодернистичких концепата спортско такмичење - иако у њему циљ борбе није сценска уметност већ победа у борби и не изводи се по унапред одређеној кореографији већ сходно тренутној борбеној ситуацији, представља сценску уметност јер су то активности које се одвијају као перформанс пред публиком која ужива нпр. у лепоти извођења борилачких акција. Наравно, и тај угао гледања је легитиман но, онда сценском уметношћу можемо сматрати и борбу петлова или паса, трку коња, борбу ветрова или облака, морских таласа и стена итд. у којима уживају посматрачи, а што несумњиво често садржи у себи извесне естетске слојеве. У том смислу сматрам да је спортска борба, ипак, гранично подручје и да поседује потребне али не и довољне услове да би била сценска борба тј. представља форму квазисценске борбе. Све форме квазисценске борбе би се, гледано из једног угла, могле назвати још и антиуметничким и антисценским борбама зато што је реч о борбама на сцени које иступају из света традиционалне уметности улазећи у свет конкретне и стварне борбе. Отуд и актери који изводе ову врсту сценске борбе најчешће и нису уметници већ натуршчици склони наивној, сировој (Арт брут) деестетизованој форми борбе на сцени.

данас у театру, опери, балету и филму. Постоји, дакле, како историја насиља у стварности тако и историја насиља на сцени, а без обзира о којој је сценској форми је реч.



Спектакл јавних егзекуција пред публиком у 17. веку. „Патња је најпримамљивији призор, зато се народ скупља чак и по крововима. Држава нема монопол. И породица мора прва бдети: један газда шиба свежњем прутова гола леђа свог слуге. Телесним казнама може прибегавати газда над слугом, газдарица над слушкињом; једна разгневљена мајка на тргу бије дете по голој стражњици; неколико неваљалаца се припрема да види свог бога. Лево је ломача, казна којом власти кажњавају јеретике које оптужује црква; пред њу су, ради наравоученија, доведена деца из школе. Одсецање главе је часна, а мучење на точку срамна казна; на вешалима је један класично обешен и један човек истргнутих удова чији ће измрцварени леш остати за јавну подуку. Видимо и људе који се припремају да једног кривотворитеља „обраде“ растопљеним оловом.“ (Pierre Chaunu) Графика, Жак Кало, 1629.

Но, иако постоји мноштво истраживања и књига на тему историје насиља у стварности како из угла историографије и социологије тако и психологије, па је ово подручје релативно добро обрађено (*Историја мучења кроз векове* - Џорџ Раили Скот, *Историја насиља* - Робер Мишамблед, *Историја насиља* - Едуар Луј, *Археологија насиља* - Пјер Кластр, *Начини егзекуције кроз историју* - Џефри Ебот *Поља крви* – Карен Армстронг, итд.), истраживања и књига из области сценског насиља (сценске борбе), а која се баве историјом насиља на сцени из угла театрологије скоро да и нема иако је ова сценска форма готово незаобилазна у театру (а посебно у савременом филму).

Данас је, наиме, међу уметницима сцене све присутније готово гадљиво одбацивање не само учења, читања, књига, докумената и изучавање духовне културе и историје уопште већ и радикално нихилистичка незаинтересованост за бављење прошлошћу и саме уметности којом се баве.

Такви уметници сцене у свим раду инсистирају на ставу да је бављење **историјом** у уметности уопште, па и у уметности сценске борбе у данашње постмодерно доба *постисторије* које заговара **дисолуцију историје** и гледање само у *сада* или *сутра,* нешто ретроградно и анахроно па гаје Фаустовско схватање да:

„...прошла доба су у тами,
запечаћена књига права;
што вама дух се доба чини
оно је сопствени дух ваш у суштини,
у коме се доба одражава.
И ту сад често видиш беду пуку,
да ти се збиља утроба окреће:
трице, старудије и смеће,
и, у најбољу руку,
повесни неки призор дирљиви,
пун изрека поучних
ко створених да лутка их блебеће!“
(Гете, *Фауст*)

Чему, дакле, уопште бављење историјом сценске борбе у данашње постмодерно доба *синхронијскоī* и анти-историјског приступа свему?

До одговора на ово питање се може најкраће доћи одговором на контрапитање: откуд то неповерење према прошлости, обезвређивање искуства, заборав историјског и апологија култови садашњости и будућности? Од постмодернистичког схватања да *не ӣостоје чињенице* (*ӣа ни исӣоријске*) већ само наша тумачења и интерпретације, дакле, креације. За савремену постмодернистичку концепцију, дакле, јер „не постоје чињенице већ само њихова тумачења“ (Фридрих Ниче) истина о било чему, па и прошлости, увек је контекстуална (*конӣексӣ је све, а чињеница је ништа*) и релативна. Отуд „нема историје која није само једна интерпретација историографских чињеница“ (Марта Фрајнд), па стога не постоји истори***ја*** (једно чињенично знање и истина о фактима прошлости), већ само истори***је*** (мноштво историја не само као личних и слободних, већ и објективних тумачења шта је у прошлости било, а шта не).[4]

Овом схватању у прилог иде још и податак да у свим областима људског живота, па и културе и уметности поред видљиве („надземне“) историје непрестано тече и река невидљиве („подземне“) историје – која је обично главна, а због чега су многи документи о истини прошлости склоњени и уништени док они сачувани и доступни су добрим делом заправо фабриковани и подметнути фалсификати којима је циљ завођење и креирање лажне слике - једне историје привида и опсена.

Историографија се (па и историографије разних сценских уметности) зато данас све више третира не као наука, већ као превазиђени, анахрони, ретроградни и парадоксални покушај дохватања факта о нефактичком (непостојећем и несталом у временом), као *ӣриӣовесӣ*, *ӣрича*, *бајка, миӣ* – бескрајна и слободна игра наративима о догађајима из прошлости.[5]

Другим речима: тврдње о реконструкцији, познавању начина борбе бораца прошлости, њиховој опреми, одећи, оружју, приступима борби, су бесмислице, а цела прича о традицији, пошто нико не може да зна какав је дух водио карактер неолитског ратника, римског војника или средњевековног витеза – фарса. Исто тако, ако би се чак некако и доспело до аутентичности и истине о прошлости таква реконструкција борбе и борца би била неразумљива данашњем човеку који не може да се уживи у оно што не припада његовом времену.

Тај наратив важи и за проучавање историје сценске борбе јер постоји раширено схватање да нико не може са сигурношћу знати како је уистину изгледала и како се изводила сценска борба у грчком позоришту, старом Риму, ренесансном или позоришту средњег века. То се само може хипотетисати.

---

4 Апологета овог наратива има у свим епохама мноштво: „Историја је река, коју онај што је пише наводи куда хоће“ (Љуба Ненадовић); „Историја би била бриљантна ствар, само кад би била истинита“ (Толстој); „Историјске чињенице су шкољке из којих је време извукло бисер. Упркос најобилнијој грађи ми нисмо кадри да рестаурирамо њихову живу срж, већ само суву и мртву љуштуру, остављајући изван сазнања и осећања све што се стварно збивало под енигматским шифрама прошлости, па ма то имало најсуровије облике патњи, искушења у смрти, а што чини, заправо, једини релевантан садржај историје, која никад неће бити написана“ (Борислав Пекић); „Стања великих владавина и народа, измиче нам стопут више него што нам доспева у наше сазнање“ (Монтењ); „Свако историјско истраживање пати од неке амнезије“ (Блох); „Каже се да ће сви који чују двоје људи како описују исти саобраћајни удес изгубити сваку веру у историју као науку“ (историчар Џефри Бароклоу); „Историја коју читамо, строго говорећи, уопште није заснована на чињеницама већ је збир прихваћених процена од стране одређене групе људи са неким заједничким интересом“ (историчар Расел Милер); „Из историјских дела сазнаје више о историчарима него о историји“ (Томас Ман); „Примена аналитичких инструмената херменеутике на историографију показала је да је читава представа о историји коју стичемо битно условљена правилима одређеног књижевног рода - дакле историја је пре *ӣрича*, приповест, него што смо то уопште спремни да признамо (...) нема једне јединствене историје која обухвата све, него постоје само различите историје, различити нивои и начини реконструкције прошлости у свести и колективној уобразиљи“ (Ђани Ватимо); „Победници су ти који управљају историјом и задржавају само оно што се подудара са представом коју они имају о њој, како би оправдали сопствену власт“ (Бењамин); „(...) Ко, хоће овде да иде у лов на коначне истине без призива, на праве истине које се никако не мењају, тешко да ће донети кући нешто више од плитких фраза и општих места најгоре врсте, на пример (...) да је Наполеон умро 5. маја 1821. итд. Али, зачудо, баш у овој области најчешће наилазимо на тобожње вечите истине, коначне истине без призива итд.“ (Фридрих Енгелс, „Антидиринг“); „Уместо да буде заиста учитељица живота, историја је у многим *сӣудијама* назадних и кратковидих писаца постала слушкиња њихових класних, верских, или *националних* интереса и убеђења и средство за борбу у рукама фанатика и опскурната. *Исӣоријска исӣина* подешавана је према њиховим жељама и потребама“ (Иво Андрић); „У Херодота, оца историје, много је бајки“ (Цицерон); „Од историје учимо да од историје не учимо“ (Хегел) ...

5 Овај приступ прошлости је добио посебан замах од времена кад више ни чињенично-позитивистичко гледање на свет не важи строго ни у самим егзактним наукама (Хајзенбергов принцип неодређености).

У складу са тим и **савремена доминирајућа посткултурна форма сценске борбе** због њеног **антиисторијског карактера** не тежи више (ни у покушају) историјској аутентичности и истинитости (истина данас у свету владавине пост-истине више није вредност јер није важна истинитост и чињеничност једног става, већ његово дејство, утицај и утисак који ће да створи, а то ефикасно може и симулација истине, полуистина, обмана и лаж), већ *померености*, калеидоскопској игри комбиновања, варирања, конгломерацији, мешању, произвољности и апсолутној слободи синкретизма у приступу времену, простору и техникама сценске борбе.

Тако видимо да се мачеви средњег века користе у 21. веку, техника спортског мачевања 21 века у Хомеровим комадима, Хамлет који се не бори са Леартом рапиром и дагом, него на улицама Харлема у каубојским чизмама са *хеклером,* или слично видео игрици будућности.

У вези са тим тенденцијама, које су се појавиле још у крилу модернизма, **Егертон Кастл**, познати теоретичар историјског мачевања 19. века, је написао: „(...) мачевање осликава прилике у друштву. Сведени, елегантни мали мач, који се користи уз мало снаге, покретима из зглоба шаке, смртоноснији од рапира, чини се као примерено оружје којим ће два напудерисана господина са перикама и високим крагнама на достојан и углађен начин изравнати рачуне.

Мачевање малим мачем, са својим једноставним ставовима, јасним покретима и прецизним бодовима, очигледна је особеност доба у коме се ценио истанчан и јасан стил Едисона, Поупа и Хјума, једнако као што у својим главама замишљамо дивљу, импулсивну и маштовиту борбу рапиром и бодежом уз живописан жагор Елизабетиних и Џејмсових дворјана.

Глумци, који су иначе врло педантни када је у питању историјска веродостојност, лако препусте важне детаље везане за борење првом учитељу мачевања на кога наиђу; зато се могу видети Лаерт и Хамлет који с крајњом лакоћом изводе *salute* (поздрав) који је, осим што је потпуно неизводљив рапиром, настао тек пре педесетак година. У погледу историјске тачности, мања би штета била налити шампањац у краљев пехар, него гледати Хамлета који изводи испад, финтира врхом, брани се квартом и терцом – заправо мачује флоретом – иако је Озрик најавио борбу рапиром и бодежом.

„(...) И који оштрим челиком насрну
на храброга Меркуција. Овај,
разјарен, стави против мача мач,
и с презирањем ратничким је једном
руком одбијао хладну смрт у страну,
а другом је враћао Тибалту,
чија је вештина одбијала њу.“
„Ромео и Јулија“, Вилијам Шекспир

Овакви стихови (а таквих је много код елизабетанских драматиста) сугеришу да се борба рапиром битно разликује од модерног борења, мада није ништа мање узбудљива.“ Данас, дакле, у свету сценских уметности, већ око четири деценије влада *аберација* (лат. aberrare – лутање, одступање, скретање) због које се сценска борба арогантно гледа и види једино неисторијски (анти-историјски) што значи да се она изводи стално на један исти шаблонизован савремени постмодернистички начин у коме је историја сметња, а без обзира на садржај комада и уметничке циљеве редитеља, глумца, драматурга, кореографа. Но, тако се дошло и до укалупљености, једноличности, монотоније и незанимљивости – главног непријатеља сценске борбе. Разноврсност, богатство и динамичност уметности захтева и плурализам сценских форми па и форми сценских борби, дакле, и свест о **различитости** тј. да се мачевање на сцени као и у стварности јавља у разним „жанровима“ јер дуел за почаст, туча у кафани, разбојнички препад, такмичење...имају различиту форму, структуру и правила. Отуд нпр. док су рвачки захвати у мачевању средњег века били регуларни део борбе они су у ренесанси постали алтернатива ниже класе а у бароку и двобоју 19. века забрањени, срамни и израз неукости, бешчашћа и примитивизма. Исто тако барокна форма сценске борбе 18. века, у којој се акценат ставља на естетско, етичко (част), стилско, украс, сувишно, етикецију, манире, педантерију, театралност и извештаченост мноштва реверенци (мачевалачки поздрави оружјем), је другачија од неокласицистичке или романтичарске форме

сценске борбе 19. века. Исто тако неокласични двобој мачевима два Парижанина из времена Наполеона одбацује декоративност, арабеску и театралност у борилачким покретима, а који су карактеристични за барок, и боре се чинећи све са акцентом на практично, техничко, сведено, једноставно, ефикасно и корисно. Њихов *буржоаски* користољубиви дух борбе се разликује од *феудалног* частољубивог племићко-аристократског и ближи је ренесансном јер одише култом разума, дисциплине, прорачуна, прагматичног и просветитељског – једног времена успона технике, индустрије, капитализма и трчања за новцем.

Времена се разликују па се, дакле, разликују и начини стварне, али и сценске борбе јер „има међу људима много разних сукоба који увек изнова настају као последица различитих, међусобно опречних мишљења и осећања која се не могу измирити. Кад се тако једна страна нарочито истакне, овлада мноштвом људи и тријумфује у таквом степену да супротна страна мора да се повуче и да, притешњена, мирује извесно време, онда ту превласт називамо духом времена, који затим влада извесно време.“ (Гете)

Отуд свака мисао, свака реч, свака тврдња и осећај (па и чиста фантастика) припадају неком духу времена и нешто су што увек на неки начин носи у себи део стварности и нешто је стварно, а што налази своје место и у сфери уметности уопште, уметности сцене, па и уметности сценске борбе.

*

Не треба, међутим, (иако се на позоришној, балетској и оперској сцени због тог приступа често јављају разне деформације са којима се нежељено и непријатно сусрећу како глумци тако и редитељи, драматурзи и кореографи) одмах и лакомислено заузети негативан став према овом анти-историјском концепту и сасвим одбацити његово присуство и позитивно деловање у култури и уметности сцене па и сценске борбе. Један од грчких мудраца је не без разлога рекао да *све што јесте има и разлог што јесте* (разлог постојања). Зар догађаји у стварности, уистину, нису увек и делом последица сопственог деловања - узрок сами себи, па и независни и припадајући само себи и једино свом времену, а невезани за прошлост? Зар тада није и оправдана њихова незаинтересованост за прошлост? Такође, зар се различита времена не додирују и не преплићу - догађаји у њима слободно и без границе мешају и *разливају* по свим временима негирајући сваку могућност њиховог затварања у неке оквире прецизних историјских факата? Исто тако, зар историјска наука не губи смисао кад највећи и најбитнији део садашњости - бескрај прозаичних и ефемерних дешавања свакодневице и ситнице што пролазе и нестају без трага у бескрају анонимних тренутака бескрајног броја анонимних људи, је нешто неухватљиво и небитно за историјску науку.

Но, истине тог савременог постмодернистичког концепта (као и све) имају своје границе (лимите). Наиме, иако се може бити у обманама везано за прошлост па то упадање у заблуде и неистине узимати као разлог за одбацивање бављењем историјом, не треба сметнути са ума да смо исто тако врло често у обманама везано како за оно што се дешава сада тако и у будућности па се, ипак, човек бави и садашњошћу и будућношћу. Такође, прошлост и садашњост нису у свему и апсолутно одељени, дисконтинуирани и неповезани светови за себе што постоје једино као самостварајући (што је данас мејнстрим став) већ су и међусобно уплетени и узајамно узрочно условљени делови континуитета целине времена. Зато Оскар Вајлд на једном месту и каже: „Онај коме је данашњица једина стварност, не зна ништа о добу у којем живи. Да би схватио свој век, неопходно је да човек схвати све векове који су му претходили, као и њихов допринос његовом веку.“

Исто тако иако догађаји нестају у пролазности, ништавилу заборава и несазнатљивости прошлог (а та несазнатљивост је још масивнија и свеобухватнија од несазнатљивости садашњости и будућности) не треба сметнути са ума да друштва прошлости исто тако нису апсолутно различита од нашег данашњег и да стога постоје и извесни елементи који континуирано трају кроз све епохе избегавајући зубе Кроноса који прождре своју децу.[6]

6 „Онај ко је добро видео оно сада, видео је и оно што је било, и све оно што ће бити.“ (Марко Аурелије, 121-180 г. н. е); „Ко је упознао људску природу тај зна не само оно што се сад збива, већ и оно што ће се вековима касније збивати.“ (Тукидид, 460-396 г. п. н. е); „Што је било то ће бити, што се чинило то ће се чинити, и нема ништа ново под сунцем. Има ли што за шта би ко рекао: види то је ново? Већ је било за векова који су били пре нас. Само не помиње се што

Наиме, друштва нестале прошлости су и даље људска друштва као и наше које са њима има низ веза, сличности и идентитета - ствари које трансисторијски задиру у сва времена. Постоје, дакле, и извесне временски неуништиве нити континуитета које повезују све борце свих епоха, а које су присутне у сваком борцу и борби различитих епоха. Отуд је истраживање и разумевање техника, начина борбе и форми сценске борбе прошлих епоха, као и долазак до извесних истина о њима, ипак, делимично могуће и плодоносно. Такође, ако можда и не можемо сасвим реконструисати карактер неолитског ратника, можемо ратника из каснијих епоха о којима нам постоје трагови њихове етике, начина борбе, опреме, оружја итд.

Несумњиво, дакле, присутни су увек извесни универзални елементи у физичкој борби људи сваке епохе и свих простора јер моторичко-анатомске могућности покретљивости руку и ногу, могућности држања нпр. мача су генерално и природно исти код свих људи пошто се људско тело физички није мењало већ 200 хиљада година. Такође, и сама врста оружја – нпр. мач, има своје универзалне техничке карактеристике које диктирају да се он користи на један универзалан начин, а без обзира на различите варијације типова мачева (кратки мач, дуги мач, једноручни, дворучни, тешки, лаки, једнооштрични, двооштрчни, равни, повијени). Гледано из тог угла, начин борбе мачем у свим временима је исти и поседује извесни карактер непромењивости и **димензију неисторичности**, па и горе поменут антиисторијски приступ има управо ту свој корен, повод и узрок, али и оправдање.

Но, ти општи и неисторични елементи сваке борбе, који се као нит континуитета простиру кроз све епохе, увек се манифестују само у конкретним просторима, временима и околностима, а који су одређени културом оних који се боре јер култура је начин обликовања свакодневног живота, па и ратовања (борбе) у њему. Та својства одређене конкретне културе фаворизују дајући одређене врсте приступа борби и радњи у борби (рецимо више руке него ноге, више снагу него технику, више дистанциону него блиску борбу, више напад него одбрану, више бодење него сечење), а друге маргинализују или одбацују, стварајући тако дисконтинуитет различитих форми борбе, оружја и опреме различитих епоха и простора.

Из тог разлога, свака епоха и простор издвајају неке елементе борбе дајући им акценат, па и посебан карактер том универзалном и непромењивом. Тако нпр. у *раном* и *романичком* средњем веку мач се више користио за сечење, а у *готичком* за бод, у античко доба се за одбрану секундарно користио мач, а примарно штит, док се у ренесанси они користе уједначено, а у 17. веку више мач него штит (а касније уместо штита бодеж), да се дворучно мачевање користило од 13. до краја 16. века, а пре тога и после тога само егземпларно, да се у двобојима 19. и 20. века уместо мачева доминанто користе сабље и пиштољи, да се на Балкану од 15. века престаје употребљавати мач, а користи се сабља и јатаган.

Отуд, као што постоје оправдани пост-културни разлози због којих се не може и не треба осврtати на историју и то каква је прошлост била већ гледати у сада или напред јер „да се хтело гледати иза себе, добили бисмо очи на потиљку“ (Пекић), тако постоје и оправдани ***рекултурни***[7] разлози због којих се може и треба осврtати у назад јер да није тако – одговорићу у духу Пекићеве опаске, природа нам не би дала главу која се може и окренути уназад како бисмо видели и оно што је иза нас.

Потребно је, дакле, у нечем неосврtање на историју и прошлост јер живимо у у садашњости, па је наша мисија *савременост*, но потребно је делом исто тако и продубљено гајење, осврtање и

је пре било; ни оно што ће после бити неће се помињати у оних који ће после настати.“ (*Књига проповедника* гл. 1 - 9, 10. и 11)

7 Под *рекултуром* подразумевам културни модел супротан посткултурном, модел обнове, рестаурације, реконструкције и регенерације културе (култура изворно и значи сабирање, чување, неговање и гајење достигнутог), дакле, традиционалног и класичног тј. трајних вредности („Ако се не сместиш у трајање, не можеш ништа разумети“ - Луиз Ламбриш). Но, зато што „традиција није чување пепела, него преношење ватре“ (Густав Малер) реч је и о тражењу и стварању стално нових форми тог класичног при чему то *ново* никад не напушта парадигму и бит класичног и традиционалног, већ га кроз разне нове димензије, хоризонте и интерпретације продубљује, проширује, богати и мења, али истовремено чувајући и утврђујући га у његовој архетипској суштини. У том смислу би се рекултура могла дефинисати и као *неомедијална*. Савремена посткултура је, јер „модерно је оно пролазно, летимично и случајно“ (Шарл Бодлер), окренута против свега безвременог и универзалног (*метанарације*, *метафизике*) у било чему, па и сценским уметностима. Она је опседнута и испуњена новачењем, пролазним, летимичним, случајним, обичним, свакодневним, тривијалним, потрошним – дакле, оним што се мора конзумирати и куповати стално изнова и у том смислу она тежи да сву уметност редукује само на једну њену форму – ефемерну уметност.

бављење историјом јер човек кад доноси неку одлуку не гледа само у садашњост, већ се и осврће на искуства из прошлости као и на своје циљеве и могуће исходе који се налазе у будућности. То је слично лету баченог камена на који не утиче само иницијална сила узрока из прошлости, већ и силе у тачки у којој се камена летећи тренутно налази, али и оне испред њега у које као у будуће он тек стиже.

Зато бављење прошлошћу и историјом у уметности сценске борбе је из једног угла, уистину, сувишно и „ретроградно“, али из другог угла (из којег оно што је испред нас увек делом зависи и од оног што је иза нас) је веома значајно, не само за данашње, већ и позориште сутрашњице па је разумљива и оправдана потреба макар и за успутно бављење прошлошћу у уметности сценске борбе.

Но, у том бављењу уметник не треба *као тијан тлоша* да тежи апсолутном приказу „праве слике ствари“ прошлости. Достизање те аутентичности је немогуће јер оно што је било нестало је у пламену живота бескрајне комплексности остављајући нам само трагове и пепео. Исто тако аутентично историјско извођење комада из прошлости је нешто што би било неразумљиво људима данашњице - оно може говорити само *авештима*. Тек удахњујући извесну садашњост комадима из прошлости они се оживљавају носећи са собом не само оно старо већ и ново. И као што би борба малим дворским мачем (шпадом) у римској арени посматрачима тог доба била страна и неразумљива тако и данас борба гладијусом без уношења духа савремености који треба да буде мост ка тој прошлости би била савременом посматрачу у многим елементима страна и неразумљива. Сценска борба која тумачи прошлост треба, дакле, да садржи у себи аутентично прошлости, али преломљено кроз призму садашњости.

Стога уметник сцене иако живи у садашњости нема за задатак само да је *садашњи,* већ и да у ту садашњост преведе прошлост и будућност који су њен структурни део јер у *сада* су нераздвојно заплетени *јуче* и *сутра* – узроци али и тенденције. У том смислу, истраживање техника, начина борбе, форми сценских борби током историје и утврђивање истина везаних за друштва прошлости која се разликују од нашег данашњег друштва, немогуће је без нашег анахронистичког тумачења, па и заблуда о прошлости. Истраживач историје сценске борбе, дакле, на неки начин увек види и приказује прошлост у властитом облику, па зато данашња сценска борба која тумачи нпр. средњи век увек обилује елементима данашњице и то не само ненамерно, већ и намерно јер у противном би била у великој мери неразумљива савременом посматрачу. Но, уметност није у обавези да буде само дете свог времена. Она, наиме, оно што чини не треба да прелама само кроз своју непосредну пролазну садашњост или будућност – буде ефемерна, већ и кроз призму ванвременског и рефлексију свевременског – буде класична, јер уметност, као и уметник нису само деца несталног, краткотрајног и трошног времена (сметлишта профаног), већ и постојања уопште и његове ванвремене вечности (храма светог).

**

„Прошлост је ризница искуства“. (Полибије) Како су се, дакле, изговарали текстови у Шекспирово време, какво је било кретање по сцени, стил глуме, врсте оружја, па и некадашњи начин борбе на сцени, са једне стране је од великог значаја (као што је са друге потпуно безначајно) и за позориште данас и позориште свих епоха из многих разлога, а због чега никако није бесмислено бављење уметника сценске борбе како прошлошћу генерално тако и прошлошћу своје уметности. Од свих разлога навешћу само **три** главна.

Први разлог. Уметник који не познаје прошлост осуђен је да је понавља, али неплодно јер креативност као стварање нечег новог увек се делом темељи и на познавању оног већ достигнутог на коме се гради ново пошто ново није нешто што долази ни од куда (*Deus et machine*) и стоји без корена као *чардак ни на небу ни на земљи*. Сликар треба да овлада сликарском традицијом, формама и техникама сликања, начинима посматрања и приказивања претходних епоха пре него што покуша да створи нове технике и форме сликарства. Уметник стога треба да се бави и прошлошћу, а како би боље и потпуније разумео сопствено време, али и себе самог препознајући своје место и место тога што ствара у главним историјским токовима.[8]

8 Види: *Четири главна тока у историји европске сценске борбе.*

Стога свако данашње бављење уметношћу сценске борбе треба да је делом истовремено и продирање у њену прошлост као што треба да буде и обрнуто, бављење прошлошћу у уметности сценске борбе отварање врата за бављење њом у садашњости и будућности. Једино такав рад са прошлошћу уметнику сцене неће доносити само грађу из ризнице света прошлог, а коју може користити у свом стварању, већ ће давати и *elan vital* – живот његовом стваралаштву јер „Уметност у којој има живота не приказује прошлост изнова; она је наставља“ (Роден), а што је разлика између точка који се врти празно у месту и точка који се вртећи некуд иде.

Други разлог. Уколико се сценској борби тежи прићи као уметности мора јој се прилазити као форми и делу културе, дакле, као духовности која се преноси и чува кроз време.[9] Само тада, кад је и делатност која се бави и чувањем достигнутог, дакле, прошлошћу (и то оним делом прошлости који култивише и оплемењује човека) и тако је прозор кроз који *мртви отварају живима очи*, она стиче и своју уметничку димензију.

Да је тако потврђује и чињеница да свако назадовање и разарање културе - варварство, започиње управо са заборавом и негирањем прошлости, деструкцијом историје, историјски достигнутог и рушењем и уништавањем достигнутих културних и уметничких вредности. Зато данашњи свет као свет доминације посткултурне струје постмодерне многи и дефинишу као свет *неоварварства*.[10]

Трећи разлог. Сам дух изворне пост-модерне је (не савремене посткултурне квазипост-модерне) енциклопедијски. Он комбинује, варира, копира, колажира, експериментише, прави хибриде, еклектику, фрактале, витраже..., а то не може ако нема грађу и уколико не поседује и сакупљачки порив који гладно тражи, копа, истражује, гомила, меморише знање и податаке, не само о непосредној садашњости, већ и прошлости и будућности („Велики човек (...) као пчела прикупља мед, прикупља знања и открива нове истине...“ - Никола Тесла).

Историји и историјској грађи за једну сценску борбу се, дакле, не мора приступати само нихилистички - у духу *свака историја је релативна па и све историје за бацање*, и као смећу за спаљивање, рециклажу, поругу, подсмех, погрду, сарказам, поигравање, деконструкцију и деструкцију. Приступ историјској грађи за једну сценску борбу може бити и *рекултурни* тј. кроз повратак историографији и једном упорном и темељном полиперспективном *рударењу* по прошлости из бескрајно углова чиме се отварају врата не само за неку игру слободног посткултурног колажирања, комбиновања, конгломерисања, већ и изградњу једног мозаика који ће давати мултиполарну (*холограмску*) слику која се све више приближава *ускрснућу* једне историјске стварности нестале у времену.

На тај начин пронађеном материјалу и духовним остацима времена које је прошло, а који ће бити изложени посматрању људи свих епоха, приступа се са поштовањем и пажњом као грађи једне *вавилонске библиотеке* (Хорхе Луис Борхес) која се пуни истраживањима историје као складиштем за обнову, рестаурацију, реконструкцију и регенерацију, али и креирање новог живота.

На том трагу и са том намером се данас све више појављују појединци и групе који супротно савременим доминирајућим постисторијско-антиисторијским трендовима гаје један нови - „ретро“ дух. Реч је о покретању специјализованих часописа, посебних телевизијских канала, сајтова, издавачких кућа и истраживачких тимова који се професионално и аматерски на разне начине баве прошлошћу. Они реконструишу начине грађења из давних времена, израду древних бродова, справа и машина, оружја, начине борења, начине свирања и израде инструмената из прошлости, начине певања, сликања, играња, говора, писања, лечења, кувања, реконструишу

9 Реч култура има два корена и значења. Први је *култ* (лат. cultus) – поштовати, обожавати, а други је лат. *colere*, *cultura* – неговати, чувати, гајити, развијати и оплемењивати. У оба значења „култура почива на памћењу“ (Хајдегер), поштовању и неговању створеног у прошлости („Први и основни процес у култури јесте традиција“ - Уго Фабијети; „Култура је оно што је човек сачувао“ - Пикасо; „Цивилизација (култура) је резултат дуге и тегобне друштвене борбе која се води на истом месту и које различите генерације, наслеђујући једна другу, преносе једна на другу“ - Токвил), дакле, опирању пролазном и безначајном у животу. Зато сваки заборав прошлости води разарању културе – *варваризацији* и *вандализацији* (лат. *vandalismo* – страст за рушењем и уништавањем достигнутих културних и уметничких вредности, склоност пустошењу).

10 „Тако смо стигли до садашњег степена цивилизације у којем смо изгубили културу: она као да поприма обрисе високо техницизованог варварства и дивљаштва, у којем ратна крађа људских органа – откривена у западним (америчким) ратовима у ратовима од 1999. до 2022. године – постаје детектор надолазећег *новог људождерства*, одобреног унутар најсофистицираније друштвеног поретка“ (Франк Лисон).

путовања и битке из прошлости итд. Тако је настао и концепт који се састоји у повратку на разне форме сценске уметности прошлости (ренесансно, барокно, романтично...), а који је сличан савременим покретима у мачевалачкој вештни (историјско и спорт-историјско мачевање). Отуд се може видети све више глумаца који посећују школе нпр. историјског мачевања, баве се оружном музеологијом, учествују активно у разним историјским фестивалима и борилачко-историјским спекталима. Ова заинтересованост за „ретро“ и историју је феномен везан за комаде који треба да имају реалистички карактер и сцени дају слику која репродукује и реконструише аутентично догађаје из прошлости. Но, заинтересованост за историју и „ретро“ је постала такође и део концепта који је усмерен управо у супротно - *трансепохалност*.

Наиме, интересовања и истраживање историје код многих савремених постмодернистичких уметника (који иначе заговарају постисторијски и антиисторијски концепт) постоји само као средство да допру до грађе за њену деконструкцију у нове, аутентичне и антиреалистичке форме - поигравање са наративима прошлости а као елемент забаве владајућег света спектакла.

На том фону настају и разни урбан-супкултурни покрети као што је нпр. *стеампунк* – веома естетизован ретрофутуристистички правац који спаја футуризам и заинтересованост за викторијански период 19. века, а у чијем духу је креирано мноштво филмова и сценских борби у њима.

Могућност и метод реконструкције историје сценске борбе

Истину о времену једног Рембранта савремени сликар ће боље разумети из самих Рембрантових слика него из историјског проучавања времена у коме је Рембрант живео. Једном уметнику је неки период прошлости увек ближи кроз уметност тог периода него кроз историјска истраживања тог периода.

Уметност сценске борбе (као и глума, плес, свирање...) је уметност која има свој предмет, али не ствара и не бави се стварањем неког предмета већ стварањем од свог предмета уметности. Из овог разлога сва сценска уметност – па и уметност сценске борбе је у неку руку ефемерна у изворном значењу те речи јер иза ње не остаје никакав уметнички предмет већ живи кроз уметнички чин, поетику акције и уметничког акта, кроз стварање, а не створено, не кроз материјлни предмет и објекат већ кроз стваралачки чин и чин уметничке самореализације уметника. Не постоји, дакле, материјални предмет који она треба да реализује и створи већ само чин у коме се реализују односи између материјалних предмета и у коме су ти односи суштина а не предмети сами.

Поставља се, стога, умесно питање могућности говора историјске науке о историји сценске уметности – па и историји уметности сценске борбе с обзиром на саму природу сценског рада који не оставља материјалне трагове (изузев филмске уметности), јер како то Шекспиров Просперо каже:

“Ови наши глумци,
Као што сам ти већ и рекао,
Духови били, и ишчезли су сад
У невидљив ваздух.“

Из овог разлога историјско-позитивистичко знање о томе како је технички стварно изгледала реална борба рапир-дага у Шекспирово време је неопходно и потребно и те врсте грађе има (још од почетка 14 века се појављују манускрипти, приручници и рукописне књиге о техникама борбе мачем и другим оружјима. Њих ће временом бити све више и они ће све прецизније и

обимније давати појединачне слике начина борба за разне епохе – види моју књигу: *Кратка историја европског мачевања са освртом на мачевалачку литературу*, има и као ПДФ, и књигу *Michael Kirkland - Stage Combat Resource Materials_ A Selected and Annotated Bibliography* ПДФ). Но, то никако није довољно за креирање једне сценске борбе са изабраним реалистичким карактером. ***Уметност је огледало света које рефлектује стварност, али је у исто време потпуно независно од ње*** (Gustav Klimt), а због чега се борба у стварности једне епохе увек делимично разликује од борбе на сцени те исте епохе, а о којој постоје веома штури и ретки подаци.

Овај проблем истраживач историје сценске борбе може решити на два начина. **Први начин** је путем *апроксимација* које се ослањају на чињеницу да људи свих епоха и простора због исте моторике телесних покрета и сличности оружја на сличан начин воде реалну борбу. Они, стога, кад се баве сценском борбом неког периода баве се само реалном борбом њиховог времена с тим што је преобуку у костим и оружје прошлог (жељеног) времена. Ово је најчешћи, најповршнији и најједноставнији начин.

Други начин је - ако су истраживачи дубље и студиозније пришли решавању тог проблема, конкретизација. Тада се баве конкретним изгледом (техником борбе, оружјем, опремом и костимом) праве борбе периода о коме је реч залазећи прецизно у стилове, школе и детаље борбе (нпр. да Енглез 17. века у борби мачем даје акценат на просуђивању, лукавству, препređености и тактици док Италијан даје акценат на техничким елементима као што су дистанца, тренутак за напад итд., Шпанац на кретању у страну и геометрији углова свог положаја тела и руке са мачем у односу на положаје тела, руке и мача противника итд.) сматрајући да је то позитивистичко упуштање у историјско истраживање сасвим довољно.

Но, оба метода се баве само *потребним али не и довољним условом*. Уметност сценске борбе једне епохе је несводљива без остатка на фактицитет непосредне стварне борбе те епохе. Један уметнички правац, наиме, не настаје само као последица деловања вануметничких фактора (друштво, политика, економија, техника....) већ и као последица деловања самих уметничких фактора – других уметничких праваца и властитог унутрашњег развоја. Свака уметност, па и сценска, има, дакле, свој релативно аутономни карактер који је независан од утицаја конкретног времена у коме постоји па у том смислу није пуки израз и mimesis њега. Стога погледу историјско-позитивистичког истраживања стварности борбе једне епохе увек делом измиче уметничка страна борбе те епохе – poiesis - а која такође, али на уметнички начин и из другог угла, говори о тој епохи и борби у њој. Из тог разлога се у реконструисању сценске борбе једног периода треба бавити не само историјским фактицитетом праве борбе већ и исто толико и уметношћу те епохе, па и уметношћу сценске борбе те епохе. Истраживач сценске борбе се мора, дакле, обратити и уметничком ако жели да његова сценска борба буде уметност, а не пуки документарно-технички показ и пример једне аутентичне борбе. То значи да би се реконструисала нпр. реалистички једна средњевековна сценска борба која је у форми плеса није довољно проучити само технику борбе, опрему и оружје средњег века већ и његову уметност - карактеристике и врсте музике средњег века и врсте и карактеристике плеса, сликарства итд. у средњем веку.

Истину о времену Рембранта ће, дакле, боље разумети један сликар из самих Рембрантових слика него из историјског проучавања времена у коме је Рембрант сликао. *Једном уметнику је неки период прошлости увек ближи кроз уметност тог периода него кроз историјску науку о том периоду.*

И као што неко ко хоће да свира аутентично музику нпр. *ренесансе* неће ову изводити на савременим инструментима већ ће ослањајући се на историјски фактицитет користити аутентичне ренесансне инструменте тако и неко ко хоће да креира ренесансну сценску борбу на аутентичан начин неће користити мачеве, опрему и одећу 18.или 20. века већ ће ослањајући се на историјски фактицитет користити аутентичне ренесансне мачеве.

Али, као што музичар са аутентичним ренесансним инстументима не може на њима свирати аутентичну ренесансну музику ако пре тога није проучавао и начин свирања на тим инструментима, али и дух и карактер музичке уметности ренесансе, тако и креатор уметности сценске борбе ренесансе не може направити аутентичну сценску борбу са својим аутентичним мачевима ако пре тога уз технику њихове употребе није проучавао још и дух и карактер уметности ренесансе, па и уметности сценске борбе у ренесанси.

На овом месту се оправдано може поставити питање исправности извођења историје сценске борбе из њеног повезивања са историјом других уметности. Историја балета, наиме, као и позоришта, филма и опере има своје специфичности и властите историјске токове. Исто важи и за уметности које нису сценске (сликарство, музика, архитектура, пластика...). Из тог разлога није могуће изводити аналогије везане за историју сценске борбе.

Но, с једне стране између свих наведених уметности постоје утицаји и преплитања, а са друге стране све уметности израстају у сваком периоду и простору из истог тла које им даје извесне заједничке елементе и карактеристике. Историја сценске борбе стога није повезана само са историјом других сценских уметности и историјом уметности уопште већ и са историјом математике, физике, политике, технике, религије... Из тог разлога историја свих уметности у себи делимично садржи извесне заједничке елементе и континуум који их повезује, а због чега се и може вршити њихова делимична упоредна анализа, ослањање, аналогно посматрање и закључивање не само у границама уметничког већ и вануметничког.[11]

Наведени елементи: карактер уметности (сликарство, музика, књижевност, архитектура...) неког периода, оружје тог периода, техника стварне борбе, карактер бораца и њихов однос према противнику и вештини итд. су, дакле, увек на неки начин повезани извесним ИНТЕРАКЦИЈА па зато и паралелама и аналогијама јер припадају једном истом духу који влада једним истим временом. Ово омогућава да се макар и грубо може реконструисати историја сценске борбе различитих епоха.

Тако нпр. за позни средњи век (почетак ренесансе), дакле, период (како где) средине 15. века је карактеристичан за уметност (сликарство, књижевност, архитектура...) дух детаљисања, необуздане аналитичке разраде у мноштво елемената, бављење израдом појединачног до неограниченог броја детаља. Тај дух плурализације и дивергенције је владао и стварном борбом мачевима тог периода. Отуд и у манускриптима и приручницима борбе (Лебкомер, 1482. године) се излаже техника борбе кратким мачем (дугим ножем), али и осталим врстама мачева која приказује борилачке акције састављене од мноштва различитих типова контаката сечива (често неочекиваних и бизарних положаја шаке, руке и мача) уз употребу друге ненаоружане руке, а који пружају могућности за мноштво разних врста бодова и сечења из неочекиваних положаја у неочекиване тачке. Тако конципирана борба се заправо састојала од борилачких акција које су саме биле сачињене од мноштва различитих појединачних, а међусобно повезаних трикова са оружјем који секвенцијално смењују један други до финалног поготка.

Таква врста мачевања је захтевала мајсторску рутину и увежбаност сваког детаља неке борилачке акције при чему су се борци тог времена здушно бавили креирањем што сложенијих форми које у себи садрже што више елемената појединачних трикова и радњи.

Насупрот томе рани средњи век у уметност и свакодневни живот уноси дух рустичног, грубог, једноставног и сировог. Таква је била и техника борбе. Тешки мач типа спата, намењен претежно за сечење уз употребу једноставних и директних бесконтактних акција сачињених од једног снажног измаха и замаха.

Несумњиво је, дакле, да је и сценска борба глумаца луталица како раног тако и позног средњег века одражавала дух свог времена како по форми тако и садржају.

---

11 Отуд данашње мејнстрим савремено постмодернистичко схватање има своје границе. Наиме, то схватање за један од кључних наратива има *фраїмєнтацију* - све је свет за себе и издвојена од свега одељена монада, нешто непоновљиво и специфично па и неупоредиво. Из тога следи да је немогућа било каква аналогија између било чега па ни општа правила која би важила за све, заједнички принципи, универзални закони и феномени. Све, дакле, има меру у изузетку - само у себи и за себе и ни у чему не постоје стандарди већ за све важе правила од случаја до случаја тј. дупли, троструки, четвороструки...аршини. Но, ипак, свет није апсолутно искључиво плуралан, дисконтинуиран, корпускуларан – „дигиталан". Сви делови света су, такође, исто тако и на мноштво начина повезани у разне целине (ако ничим другим онда – постојањем), они имају и сличности, а не само разлике и изузетности па не постоје две толико (апсолутно) различите ствари да се не могу аналогијом по нечему организовати у целине као што су група, скуп, род, врста, класа, раса, сој, сорта, ред, стил, жанр... Због тога све увек припада исто тако и неком континуитету (а не само да је фрагментирано) па исто тако подлеже извесним законима, правилима, принципима и стандардима. Овде се заправо види борба два основна приступа и схватања живота. У једном се размишља, осећа и делује у духу конвергенције - синтезе, аналогија, интегралног и кроз концепт јединства (монизма) света. У другом се размишља, осећа и делује у духу дивергенције - аналитичког, фрагментарног, диференцијалног и концепт различитости (плурализма) света.

Последњи, и не најмањи, проблем у разоткривању историје сценске борбе је мањак расположивих докумената. Они су обично ретки јер се сценска борба увек постављала некако на маргине креирања сценске уметности. Она је била или украс, забавни елемент или нужни део који постоји само јер је неопходан за трагично финале комада. Зато су и кореографије сценских борби најчешће загубљене или заборављене па се по потреби импровизовано реконструишу од стране глумаца који се присећају или препричавају њихове делове.[12]

Тада је нужно уз коришћење низа посредних докумената (врста и количина набављене опреме за сценску борбу, имена ангажованих редитеља, глумаца и кореографа сценске борбе, сачуваних докумената о извођењу сличних сценских борби у приближно исто време или са истим извођачима, начином борбе и утицајима других глумачких школа итд.) **аналогијом** реконструисати недостајуће. Тако се долази до резултата који су ако не чињеница која се открива сама као решење у некој укрштеници, а онда разложна, најлогичнија, највероватнија и најприхватљивија претпоставка.

Приступ историји сценске борбе

Свака садашњост у себи садржи и прошлост јер оно што се налази у последици већ је делом постојало у узроку.

Неки глумци, редитељи драматурзи и кореографи у приступу уметности сценске борбе не желе уопште да се осврћу на историју сценске борбе. Они сматрају не само да је то освртање непотребно или немогуће већ и да води креирању сценских борби у којима се губи аутентични печат данашњег времена, а једна сценска борба не треба да говори о прошлости кроз очи прошлости (као њена пасивна копија) већ кроз нов, активан и креативан поглед садашњости.

Но, такво гледање је неосновано јер куца на отворена врата. Наиме, и да хоћемо једну сценску борбу из 17. века извести на начин на који се она изводила у 17. веку ми то не можемо јер дух тог времена је неповратно нестао како у уметницима тако и посматрачима. Зато се и класика увек изводи на нов начин.

Историја било чега, уметности, па и сценске борбе увек је само збирка наших утисака о прошлости и наших тумачења ископаних фрагмената прошлости, а не прошлост сама. Свако историјско истраживање прошлости је стога увек неки ретросценарио неког истраживача или групе која извесне податке или открића гледа из свог хоризонта именујући их „чињеницама“. Зато чак и кад хоћемо ми никада не можемо створити копију неке прошлости и пренети је у садашњост већ увек и неизбежно створеном додајемо наш савремени, субјективни и активни печат.

Немогуће је, дакле, да се прошлост идентично понови (врати) тј. немогуће је поновити историјску аутентичност неке сценске борбе из прошлости јер „ако скувате рибе из акваријума, добићете рибљу чорбу. Рибе из чорбе не можете да вратите у акваријум. То је историја“ (Зоран Ђинђић) Из овог разлога и најбоља књига из прошлости на ову тему може дати само назнаке, наслућивања, мртве фрагменте и скромне детаље те уметности **отворене за бескрајна тумачења**. И као што садашње догађаје које непосредно гледамо својим очима некад можемо великим делом спознати, некад малим, а некад никако тако је и са истраживањем прошлости. Прошлост нам увек и у свему највише оставља само кости и костуре, а ми бавећи се њом морамо сами креирати тетиве, мишиће, кожу... док су дух и околности који су покретали та жива тела заувек нестали и несазнатљиви.

У том смислу се, дакле, може водити само борба (уколико се тежи реалистичкој сценској борби неког периода из прошлости) око тога да печат времена о коме та сценска борба говори буде јачи од печат савремености у којој се она изводи.

То значи да прави свет нпр. Спартанца је заувек нестао и ми се на сцени не можемо никада борити аутентично као они. Али, нити се ми апсолутно разликујемо од спартанског човека

12 Кад је реч о сценској борби у акционим филмовима - посебно савременим, ова опаска, међутим, не стоји с обзиром да она чини њихов суштински и претежни део па је и њена припрема, форма и реализација веома добро документована.

(телесно се понашамо, осећамо, мислимо….као сваки човек, па и као и сваки Спартанац) нити смо потпуно исти као он (наш телесни покрет, наше осећање, мишљење… је обојено карактером нашег времена, простора и културе). У том смислу нема апсолутно аутентичне глуме реалности спартанске борбе на сцени, али има наше уметничке слике те борбе која више или мање реалистички и аутентично може оживети ту борбу. Та борба, дакле, фигуративно речено неће бити стварање клона (копије) спартанске борбе на сцени, али ће бити стварање њеног брата близанца, брата, полубрата или неког њеног даљег рођака –један од мноштва мање или више различитих реалистичких пејзажа једне исте планине коју сликају различити сликари.

Познавање историје сценске борбе је још из једног разлога потребно а не сувишно савременим уметницима сцене. Прошлост и садашњост су уплетени као и све последице и узроци па је за креирање добре сценске борбе потребно познавати и историју сценске борбе као што је нпр. једном инжењеру за конструкцију новог мотора потребно знање о конструкцијама мотора који му претходе, једном композитору знање о компоновању пре њега итд. Једино стваралаштво који се ослања и на ризницу створеног - културу, не само да ствара већ и садржи у себи културу, па и култивише и оплемењује човека.

Дефинисање предмета историографског истраживања

Да би се могло говорити о историји нечег треба пре свега дефинисати то нешто. Да би се могло говорити о историји сценске борбе потребно је, дакле, претходно разграничити и барем делом се усагласити око дефиниције шта јесте а шта није сценска борба.

Савремени постмодернистички теоретичари сматрају да је такво дефинисање (и дефинисање уопште) сувишан и бесмислен подухват јер не постоји јединствена есенцијалистичка дефиниција уметности па ни уметности сценске борбе и да се може говорити само о различитим флуидним (радним) дефиницијама различитих конкретних и тренутно егзистирајућих промењивих форми ове уметности.

Ту је, међутим, реч о једном идеализованом (апсолутизованом) гледању на отвореност у дефинисању уметности – па и уметности сценске борбе, а чији је резултат потпуна деидетизација и немогућност њиховог било каквог диференцирања и разграничавања у односу на било шта друго. Последица тога је утапање уметности сценске борбе у једну неразлучиву кашу у којој се она више не разликује од било чега (сценска борба од борбе на сцени, права или спортска борба од сценске борбе, сценска борба од уметности сценске борбе, уметничко од неуметничког итд.), - дакле, један свет у коме је све стопљено у папазјанију безидентитетског пастиша у коме је све исто јер влада „ноћ у којој су све краве црне" (Хегел).

За тај наратив дефиниција уметности има колико и углова гледања и интерпретација, а које могу бити сагласне, паралелне, укрштене, супротне… као и углови из којих се она гледа. Уметничко дело отуд не постоји у смислу уметнички створеног већ у смислу интерпретације посматрача која га уводи или не уводи у свет уметничког. Зато све може бити уметност (ништа не бити уметност) ако се неки појединац или група људи определи, договори и прихвати својим тумачењем да му доделе статус уметничког дела. Но, постоје и појединци и групе људи који на ову ствар гледају такође и из угла постојања извесне линије разграничења (које између свега увек у стварности и постоје) тога шта јесте и шта није уметност јер иако неки људи на пса и слепог миша гледају из угла из којег су они уистину исто – животиње, сисари, жива бића итд. само људи са делузивним поремећајима нису у стању да разликују пса од слепог миша (ове виде и из угла њихових генеричких специфичности и разлика).

Исто тако уметност сценске борбе је, као и све друго, са једне стране уистину недовршена и отворена грађевина која се историјски мења. Отуд је и њена дефиниција флуидна, променљива – исторична, јер сценска борба није иста и нема исто значење и функцију у старом Риму, средњем веку, бароку… и данас. То значи да један исти термин у времену не говори о истим стварима и да време мења његово значење. Зато и дефиниција уметности сценске борбе мора бити различита за различите историјске периоде. Али, уметност сценске борбе (као и све друго) није постмодернистички виђен идеалитет апсолутно временитог, бескрајно промењивог и аморфног флуида о коме се не може говорити и који је немогуће дефинисати. Свет онтолошки, па и свака

форма у њему има елемент неравнотеже, покретног, ефемерног, промењивог, нестабилног..., али и елемент равнотеже, стабилног, трајног, константног и непромењивог...Отуд и уметност сценске борбе са друге стране (јер „музика се може свести на одређена правила од којих она не може одмаћи, а да не престане бити музика“ - Артур Шопенхауер) је делимично и један довршен феномен који је дубоко укопан у свој изворни и непромењив идентитетски темељ, а који генерички и архетипски припада свим временима док год сценска борба, ма колико различита била, постоји.

Сценска борба исто тако, иако поседује отворено и промењиво значење и флуидан идентитет јер интерагује са светом око себе преплиће се неразлучиво са другим феноменима и световима, има ипак, као и све друго, и делимично затворено значење (са апсолутно отвореним значењем она би била говор о свему – ни о чему) јер је утемељена на сопственом идентитету, самоделатности и затворености у себе (структура који се може мерити само њеним сопственим унутрашњим терминима).

Дефиниција уметности сценске борбе садржи, зато и специфично (појединачно), променљиво, отворено, недовршено, динамично, нејасно, недиференцирано, неограничено, непрецизно, изузетак, али и опште (универзално) непромењиво, затворено , статично, завршено, диференцирано, ограничено, прецизно, јасно и правило – и она отуд колико даје одговоре поставља и питања.

То значи да промена значења термина „сценска борба“ није апсолутна и да ће увек неки његови елементи бити сачувани и конзервирани па и кад се временом термин сценска борба замени неком *метасценском*, *постсценском*, *трансценском*... та нова терминологија никад неће носити собом и апсолутно нова значења и садржаје па ће измишљање нових термина и речи за старе ствари увек делом бити само пуко и празно новачење.

Кад је реч о неисторичној страни дефиниције сценске борбе као што није сваки звук музика (јер „музика је све што се чује, а са намером да се чује музика.“- Лућано Берио), сваки глас певање, сваки покрет тела плес..., тако исто ни свака борба на сцени није сценска борба, а још мање *уметност* сценске борбе тј. сценска борба у *уметничкој* форми. Свака сценска борба има у себи сукоб али сукоб (борба или насиље) на сцени је само потребан али не и довољан услов сценске борбе јер „где год има риба има и воде, али где има воде нема увек риба“. Исто тако у *уметности* сценске борбе увек је присутна сценска борба, али није свака сценска борба и уметност - сценска борба је само потребан али не и довољан услов за *уметност* сценске борбе.

Једна сценска борба, наиме, може бити креирана и изведена са уметничким циљевима, но, она се може изводити и креирати и без било каквих уметничких претензија и у потпуно другачије сврхе. Сценску борбу, дакле, могу изводити и перформери („људи од акције“) који могу бити само аниматори, забављачи, лакрдијаши, циркузанти и „борци“ на сајмовима, вашарима, „витешким“ фестивалима и турнирима, туристичко-рекламним приредбама, прославама, ревијама... То могу бити и спортисти, стручњаци борилачких вештина и историчари на свечаним академијама, парадама, церемонијама, светковинама, манифестацијама, смотрама, зборовима, приредбама, предавањима, радионицама...

У свим тим случајевима, иако се борба изводи на сцени, најчешће није реч о сценској борби у уметничкој форми (сценској борби креираној са циљем стварања уметничког дела) већ о сценској борби без уметничких претензија. То је форма *борилачке активности* која је организована у друге сврхе (реклама, туристичка разонода, историјска реконструкција, надметачка игра, вашарска забава, ритуални обред, церемонијал, комерцијална зарада итд.)

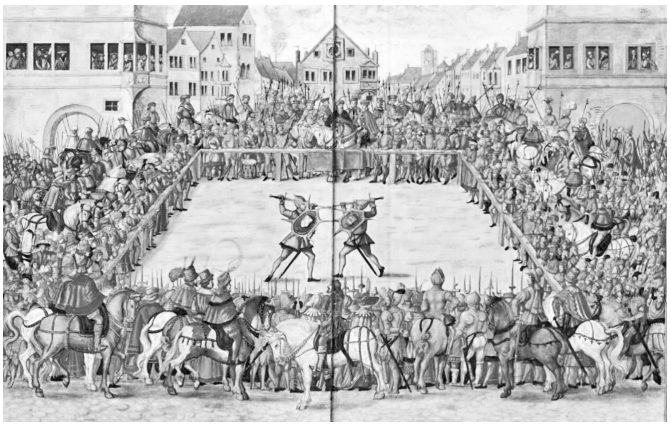
Сценска борба је извођачка активност која у визуелно-аудитивној форми сценски приказује фингирани и безбедни телесни сукоб (конфликт) или насиље за позориште, филм, балет, оперу, плес, фестивал... уз или без употребе сценског оружја, а која може, али не мора, имати уметничку форму.

Уметност сценске борбе, дакле, садржи у себи увек фингиран и условни (по дефинисаној кореографији) телесни сукоб (као обострану борбу или само једнострано насиље) глумаца на сцени који се изводи на безбедан (поштујући стручна правила сигурности) и уметнички (руковођено уметничким замислима редитеља, кореографа, драматурга и глумца) начин.

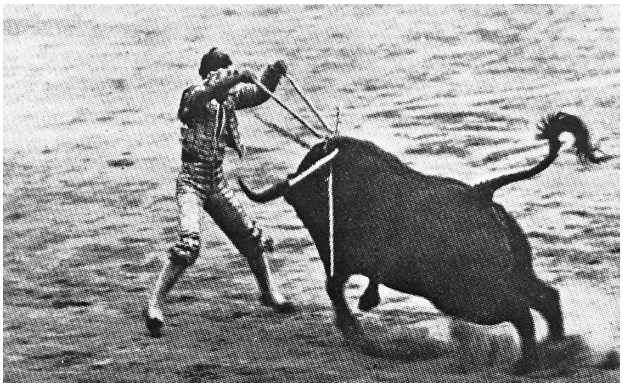
У том смислу треба разликовати три форме борбе на некој сцени пред публиком.

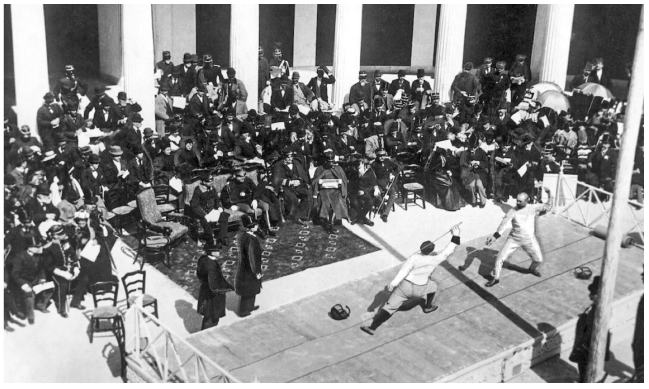
1. *Квазисценска борба*. То је борба на сцени која се изводи пред публиком не примарно из сценских разлога, већ првенствено због разрачунавања и победе нпр. аренске, спортске, витешко-турнирске или неке друге борбе која може, али и не мора имати крвав исход. У квазисценске борбе спадају и аренске гладијаторске борбе са животињама од којих је данас преостала високоестетизована борба са биковима у тореадорској арени. Та врста борбе може имати неке уметничке елементе али они су од споредног значаја и обима (види фусноту бр.3 – квазисценска борба)





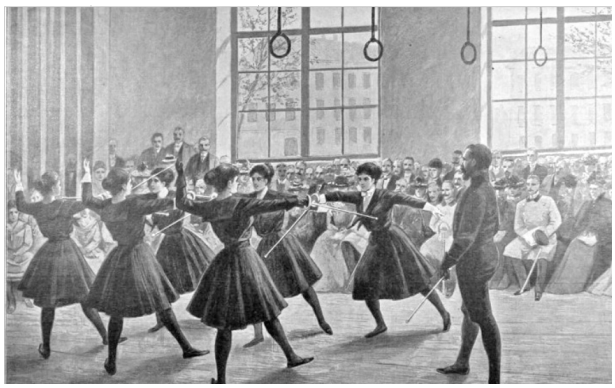
Гладијаторска борба у Помпеји, гравира из1885. године; сцена из турнирског меѓдана у Немачкој пред публиком крајем 15. века





Квазисценска борба у тореадорској арени; спортско мачевање пред публиком на првим Олимпијским играма у Атини

2. *Неуметничка сценска борба*. То је борба на сцени која се изводи пред посматрачима али не из такмичарских или уметничких разлога већ примарно са циљем егзибиционог приказа публици неке борилачке вештине, ради њене забаве, церемоније, ритуала, туристичке или неке друге рекламе на приредбама, фестивалима, вашарима, процесијама, парадама...итд., дакле , из примарно вануметничких разлога (са или без неких уметничких елемената).





Сценска борба као сценски приказ вежби спортског мачевања за жене, Немачка, 1890; сценски мачевалачки спектакл, Париз 1908. године

3. *Уметничка сценска* сценска борба. То је борба на сцени која се изводи пред посматрачима углавном у оквиру позоришних, балетских и филмских представа из примарно уметничких разлога (мотива) али која може али и не мора имати неке вануметничке елементе.





И док се неисторијском (есенцијалном) страном дефинисања сценске борбе бави теорија уметности сцене (театрологија - види *Увод у уметност сценске борбе*) у тексту којим се примарно бави књига пред вама покушаћу да изложим, у основним цртама, њену другу, отворену и недовршену, историјску страну дефинисања, а којом се бави историографија сценских уметности и сценске борбе.

О хронолошком и тематском приступу историјској грађи

У класичној историографији већ хиљадама година (Херодот, Тукидид, Полибије, Тацит, Ранке) влада *хронолошки* принцип тј. гледање и излагање догађаја како су се они ређали у природном временском следу. То значи да се говори нпр. о сценској борби у Србији 19. века пре него што се говори о сценској борби у Србији 20. века. Разлог је једноставан – историјски догађаји имају своју природну узрочно-последичну везу, а која је увек хронолошка јер узрок временски претходи последици. На тај начин историјски догађај посматран *логично* постаје разумљив.

У савременој постмодернистичкој историографији влада, међутим, другачији, *тематски* принцип, а у коме се гледање и излагање историјских догађаја заснива на слободном ређању изабраних тема. То значи да се може изабрати као тема нпр. сценска борба у Србији прве половине 20. века пре него што буде тема сценска борба у Србији прве половине 19. века. Оправдани и логични разлози за ово, такође, постоје. Догађаји, наиме, нису само узрочно- последично везани већ постоје и паралелно, али се и укрштају без међусобног утицаја. Отуд је и редослед њиховог тематског гледања и излагања, тако гледано, небитан. Такође, сваки догађај је једним делом резултат самоделовања тј. има узроке једино у себи самом, а не у нечему изван себе, па ни у прошлости и њеном ланцу узрочног и његовог хронолошког следа. Исто тако сви догађаји су на неки начин слични, исти или се понављају – део су општости па је свеједно како им се хронолошки прилази јер су у свим епохама присутни на мање или више исти начин.

У књизи сам (а у складу са начелом права на слободу избора) решио, ипак, да иступим из мејнстрим савремених токова и изаберем класични приступ. Разлог је једноставан: ако се грађа изложи *хронолошки,* она се увек може по избору читати и *тематски* - бирати слободно теме на прескакање и приступати историјској грађи и разумевању њених међусобних веза како се хоће, а не само и како се мора.

Но, уколико се грађа у књизи излаже по *тематском* принципу то ограничава њено читање искључиво на *тематски* концепт јер је читалац тада принуђен да хаотично разбацане коцкице тематског мозаика, догађаје и њихове везе (јер не зна стварни узрочно-последични хронолошки

ред) сам по властитом нахођењу релативистички креира, узрочно-последично произвољно спаја, тумара и комбинује стварајући у свом разумевању мноштва различитих виђења историје (од којих су многа чиста фикција, заблуда или чак ревизија и лаж), а све у складу са владајућим концептом *антиисторије* и *постистине*.

Кад је реч о *хронолошком* излагању кроз које ћу покушати да дам слику историје сценске борбе ту никад није реч о јединoм карактеру (духу) сценске борбе (нпр. романтичном) у некој епохи, већ главном (претежном, доминантном, акцентном) карактеру (духу), а упоредо са којим постоје и сви други (барокни, класицистички...) као што и он сам постоји у разним варијацијама у другим временима, но као секундаран и пратећи.

Наиме, све па и уметност сцене се налази у свету (*све–ту*) као целини, па и као његов део она увек носи у себи, али на специфичан начин, цео свет и све што је у њему. Отуд у сваком појединачном уметничком делу, ма ком уметничком правцу оно доминантно припадало (а увек мора мање или више неком припадати хтело се то или не јер свако дело је део свог времена и припада му чак и кад је против њега), увек се делом налази и целина уметности са свим њеним уметничким правцима. С тим у вези Јохан Хојзинг у својој *Јесени средњеī века* пише: „Далеко у средњем веку запажени су облици и покрети који су носили печат ренесансе (...) Али важи и обрнуто. У ренесанси се налази много више `средњевековног` него што то теорија, изгледа, допушта (...) Али ипак се не можемо одрећи разлике: средњи век и ренесанса су за нас постали појмови у којима суштину ових епоха у њиховој специфичности и различитости осећамо тако јасно као што јасно осећамо разлику између укуса јабуке и јагоде, а да је ипак готово немогуће описати ту разлику.“ [13]

Зато „могли бисмо рећи да свако доба има своју постмодерну, баш као што свако доба има свој облик маниризма.“ (Умберто Еко) То значи да, кад је реч нпр. о сценској борби Европе средине 19. века којом доминира романтични дух (она је по карактеру нагла, страсна, драматична, театрална, препуна хероизма и духа витештва у коме је важнији став од исхода, дакле, част, истина, правда, битнија од победе и живота и са техником борбе у којој доминирају ризичне, нерационалне, саможртвујуће и херојске акције) говорим о периоду у коме постоје и елементи рационалног (класицизам), церемонијалног и конвенционалног (барок), али и ирационалног и мистичног (надреализам), но у мањој мери и у романтично обојеној форми.

Читалац у књизи понуђену слику историје сценске борбе, јер *свака историја се сазнаје увек и неизбежно као историја дискурса*, при чему је и сам историјски метод као научни метод само један од дискурса јер апсолутни и непогрешиви метод не постоји ни у једној људској спознаји и науци уопште (већ је пре један непрекидни низ заблуда које се у времену исправљају), не треба, дакле, посматрати као затворену, догматски и довршену шему и рецепт за креирање комада из прошлости већ као путоказ и инспирацију, али и као темељ за друга истраживања на тему историје сценске борбе јер „историја се мора стално писати изнова не зато што су се промениле чињенице него гледишта историчара“ (Томас Ман).

Подела на историјске периоде кроз коју ћу изложити слику историје сценске борбе је дидактичко-методског карактера јер историја у стварности није подељена на периоде као дисконтинуитете већ је непрекинути континуитет који поприма у одређеном развојном тренутку као израженије извесне фазе. Она је, дакле, увек једна целина на којој се само јаче или слабије, драстично или готово невидљиво оцртавају одређене делимично фрагментарне форме живота те целине у времену.

13 Свако време је као и сваки човек па: „све супротности се у мени налазе, и јављају се како кад и на који се начин окренем. Стидљив, дрзак, чедан, раскалашан; брбљив и ћутљив, издржљив, осетљив; довитљив, тупав; мрзовољан, доброћудан; лажљив, искрен; зналац, незналица, и дарежљив и тврдица и расипник: све то видим у себи у извесној мери. А ко год себе заиста пажљиво испитује налази у себи, чак и у своме уму, овакву променљивост и овај несклад. Ништа не могу да кажем о себи што би било безусловно, једноставно и трајно, без збрке и мешавине, нити једном речи. (...) Ми смо сви сачињени од комадића, и то састављених тако безоблично и разнолико да сваки делић у сваком трену игра за свој рачун. А постоји иста онолика разлика између нас и самих нас колико између нас и других.” (Мишел де Монтењ, *Оīледи*, 1580)

Уметник сцене који у свом раду хоће да се бави само садашњим,
а да то не буде половично и сакато,
не треба да сметне са ума да садашњост не чини само тренутно
његовог времена - оно појединачно и краткотрајно.
Садашњост поред ефемерног чини још и пролазно које и траје кроз време неке
епохе - посебно. Садашњости увек припада исто тако и оно опште
и универзално, а што се као непролазно и трајно распростире кроз
све епохе и сва времена.
Но, док до појединачног - краткотрајног своје садашњости,
уметник у свом делу долази живећи и бавећи се само са сада, а слеп за све друго,
он до њеног посебног - вековног и општег – вечног,
може доспети једино уз осврtање, промишљање и осећање прошлости,
дакле, бављење историјом.
„Хронику пише само онај коме је важна садашњост.“ (Гете)



I ДЕО

ИСТОРИЈА СЦЕНСКЕ БОРБЕ (ЕВРОПА)

(ЈЕДНА СЛИКА ИСТОРИЈЕ ЕВРОПСКОГ СЦЕНСКОГ ЖИВОТА ОД ПРАИСТОРИЈЕ ДО ПОСТМОДЕРНЕ У ОГЛЕДАЛУ ИСТОРИЈЕ СЦЕНСКЕ БОРБЕ)



Енрико Карузо као Дон Хосе у завршној сцени убиства Кармен у истоименој опери, 1914. год.



„Врло је корисно да се једном, у већој мери, отуђимо од свог времена и да такорећи будемо гурнути од његове обале у натраг на океан прошлих погледа на свет. Гледајући оданде према обали, ми, свакако први пут, сагледавамо њену укупну конфигурацију, и, кад јој се опет приближимо, имамо ту предност да је у целини боље разумемо него они који је никад нису напуштали.“ (Ф. Ниче)



Сценска борба у праисторији

„Историја је попис алтернатива – недовршен
разговор са прошлошћу“ (Џон Тош)
„Рачунајмо са мноштвом историја.“
(Волфганг Велш)

Људски телесни покрет је у почетку, са једне стране, имао инстинктивно артикулисану форму нужности у функцији одржавања непосредног биолошког живота. Но, он се – када су биолошке потребе биле релативно задовољене, са друге стране, манифестовао и у супротном облику, као слободно, неартикулисано и неутилитарно моторичко делање – игра. Та игра је била израз притиска вишка унутрашње телесне и психичке енергије као и потребе за пражњењем телесне и психичке напетости кроз спонтане покрете слободних мишићно-моторичких кретњи - лудистичку забаву.

Када се та слободна моторичка игра почела изводити уз звуке првих удараљки или ритмичких гласова, дакле, уз прву музичку подлогу настао је и први плес. У периоду прелажења са сакупљачке на ловачку и ратничку културу инстинктивни борилачки покрети плесача стичу прве неинстинктивне, а борилачки артикулисане форме покрета напада и одбране. Кад су се ови покрети почели уз звуке прото музике (и њен темељни феномен да се звук не види, а постоји и делује стварајући психо-емоционалне садржаје) индуковати у лудистичке или ритуално-шаманске и сакралне плесове који приказују борбу која је профана (ловачка или племенска) или спиритуална (сакрално-магијска) настали су екстатички ловачки или ратнички магијско-обредни плесови.



Шаманski обредни ловачки плес пред лов (бацање фигурица животиња за лов од теракоте и ватру), Здењек Буријан, 1966

Прва форма сценске борбе је, дакле, несумњиво била **борилачки плес.** Њега је чинио комплекс ловачких или ратничких борилачких покрета и акција око ватре, са или без музике. Његов циљ је био анимистички – комуникација са духовима пред лов или борбу у ритуалима њиховог призивања у помоћ и одобровољења, а терања злих у опасним ситуацијама, а како би лов или рат био успешан. Те ратничке игре су се изводиле још и након лова или племенске борбе, а у форми захвалности духовима ради успешног лова или победе у бици.

Пошто су борилачки плесови имали увек колективни карактер једна од њихових битних функција је била и стварање извесног архетипског *заједничарења* (окупљање и кохезија) *групе* кроз религијски (лат. *religare* – спајање, повезивање...) контакт са спиритуалним светом духова

око себе чиме се кроз овај *ēтос* (обичај, навика) групе утицало на њено душевно стање - њен *пāтос* (занос, усхићеност и егзалтираност) припремајући је психички за активност лова или рата. Отуд је у праисторијским временима у борилачким плесовима *ūублика* понесена музиком и ритмичким покретом једног извођача - „прауметника“ (ратник, шаман или поглавица), у заносу транса екстатичке игре преузимала и сама његову улогу отпочињући у обостраној игри активност заједничарења (и данас то налазимо нпр. у русаљским, коледарским и калушарским играма).

Сценска борба, дакле, води порекло из истог корена из којег и први плес јер је делом и била инкорпорирана у њега, али у форми обредне или ритуалне драме. Та драма је имала одређени садржај, театралност, гледаоце – публику која активно (данас би за то рекли *ūерформāтивно*) учествује у њој током чега су извођени разни борилачки покрети против невидљивих бића или других учесника.

Може се готово са сигурношћу тврдити да су те прве ритуалне драме имале форму која је пратила културне обрасце групе у којој је извођена. Тако је у једним групама она имала форму елемента крвавог жртвеног обреда и била заправо *квазисценска* борба са стварним убијањем.[14]

Насупрот томе жртвени обред у другим групама има или је временом попримио форму симболичког, а на шта указује низ различитих каснијих историјско-културолошких образаца (нпр. код преласка из ловачке или сточарске у седалачку културу, или у хришћанству у коме је крвна жртва Старог завета временом замењена бескрвном жртвом Новог завета итд.).

Та првобитна сценска борба је у основи поседовала две функције: профану (иманентну) и магијску, култну (трансцендентну). Она, дакле, није била само сценска прича о доживљају из свакодневног ловачког живота (као део експресије радости, слављенички плес због успешно изведеног лова или победе над противничким племеном...) већ и магијско-сакрални наратив који је кроз ритуал имао за циљ да одобровољи добре духове или да издејствује заштиту и истеривање неког злог духа.

Сценска борба у форми првобитног плеса је, дакле, имала и обредно-екстатички карактер јер кроз њу се покушавао остварити контакт, комуникација и утицај и на невидљиви свет.

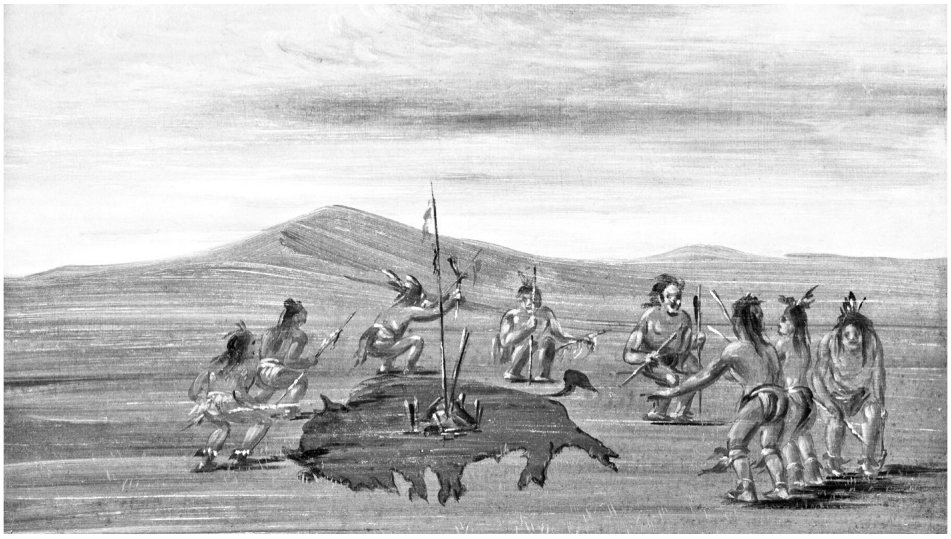


Шаманский обредни ūлес ūред лов, Здењек Буријан, 1966

14 Тако нпр. у *аст҃енарском* ритуалу који се и данас извод у неким деловима Балкана изводи се борбена игра (плес) чији је један од сегмената убиство жртвене животиње. Играјући, наиме, око бика везаног за стабло црквене порте и окићеног цвећем и шареним тракама од хартије, звонцима и са запаљеним свећама на роговима архиастенар са кадионицом пред окупљеим посматрачима благосиља животињу са иконама у рукама. Док свештеник чита молитву остали играчи заокружују у плесу бика који најчешће сам поклекне на савијене предње ноге и спусти главу као да предосећа своју смрт. Један од астенара тада током игре изненада искочи из круга и забија нож у врат бика. Након тога остали астенари черече бика али тако да крв мора да отиче тачно у унапред припремљену јаму са чије једне стране су упаљене свеће а са друге стоје посуде са светом водом и празне посуде за прихват крви. Цео овај чин се обавља уз пратњу музике а у конаку се као светиње чувају ножеви и секира коришћени у обреду. У овом борбеном плесу, дакле, циљ игре није био сценски догађај у смислу уметности већ ритуално жртвовање, а због чега је реч о плесу у форми квазисценске борбе. У квазисценску борбу, у том смислу, припада и борба са биковима у кориди, а у којој се пред публиком, у бљештавим костимима и уз употребу копаља и мачева на спектакуларан начин изводи убијање раздраженог бика.

Магијско убијање злог духа је било у служби живота и та борба и убијање је било јавно драматизовано – ритуализовано како би се учесницима сликом овај догађај учинио ближи.

Борилачки ритуал се обично одвијао тако што су нпр. ловци носили маске или коже животиња које лове или које њих лове како би их у ритуалу симболички (аналогијом) убијали. Синкретичко мишљење првобитног човека је, наиме, веровало да слика неког бића остварује стварну везу са тим бићем, да симбол и знак нису симбол и знак већ стварност. Ово веровање је темељ многих магијских ритуала, а један од њих је убијање нацртане животиње.



Забележено чување традиције праисторијске прошлости универзалне форме ловачког борилачког плеса. „Буфало“ ловачки плес Сијукс Индијанаца око на тлу нацртаног бизона прободеног копљима у срце, Џорџ Кетлин, 1830. године.

„По речима Кола Вилсона Пигмеји Конга цртају по песку слику животиње коју намеравају да улове, а онда одапињу стрелу у њен врат;Тунгузи резбаре животињу коју намеравају да улове; Јенисеи праве дрвену рибу пре него што крену у риболов, и тако даље. `Хватање`плена у дрвету, или на песку, или у камену, постаје неопходно пре његовог хватања у стварности. Пећинске слике на којима су приказани људи прерушени у животиње проширују овај процес стварања плена и хватање те животиње човеком (...) који је одбацивао своју људску природу како би приграбио дух животиње, и како би њен дух запосео њега (...) У `увежбавању`покрета животиње и њеног понашања, ловац мора да научи нешто више о плену. У увежбавању самог лова, на цртежима, или као део групног гоњења животиње која је претворена у људско биће, ловац развија сопствено реаговање и интуицију. Била је то неопходна магија. Ове животиње биле су потпорна животна снага примитивних ловаца, а њихов инстинкт је требало да се сједини са том снагом (...) Временом, глумци ће почети да користе физичка помагала како би изгубили своју личност, и како би учврстили веру у оно што се догађа: коже, боје, јеленске рогове и, оно што је најважније за позоришну тему, маске“ (Роналд Харвуд). На овај начин се постизала „поседнутост“ – сједињавање са животињом, другим ратником или ловцем и ступало у мистично стање путем којег се комуницирало са „вишим“ и невидљивим силама које треба да помогну у борби или лову.

Борбени плесови су се изводили и након завршеног лова јер „у примитивном друштву ловац и рибар често су се морали владати по правилима уздржљивости и подвргавати обредима чишћења сличним онима који су били обавезни за ратника и победиоца (...) Тако је и ловац или рибар који се подвргава сличним обичајима углавном подстакнут страхом од духова животиња, птица или риба које је убио или намерава да убије. Јер дивљак обично замишља да и животиње имају душу и разум као и он, и стога се опходи према њима са сличним поштовањем као и према људима. Као што покушава да умилостиви духове људи које је убио, тако се труди и да одобровољи и духове животиња које је убио.“ (Џејмс Фрејзер)

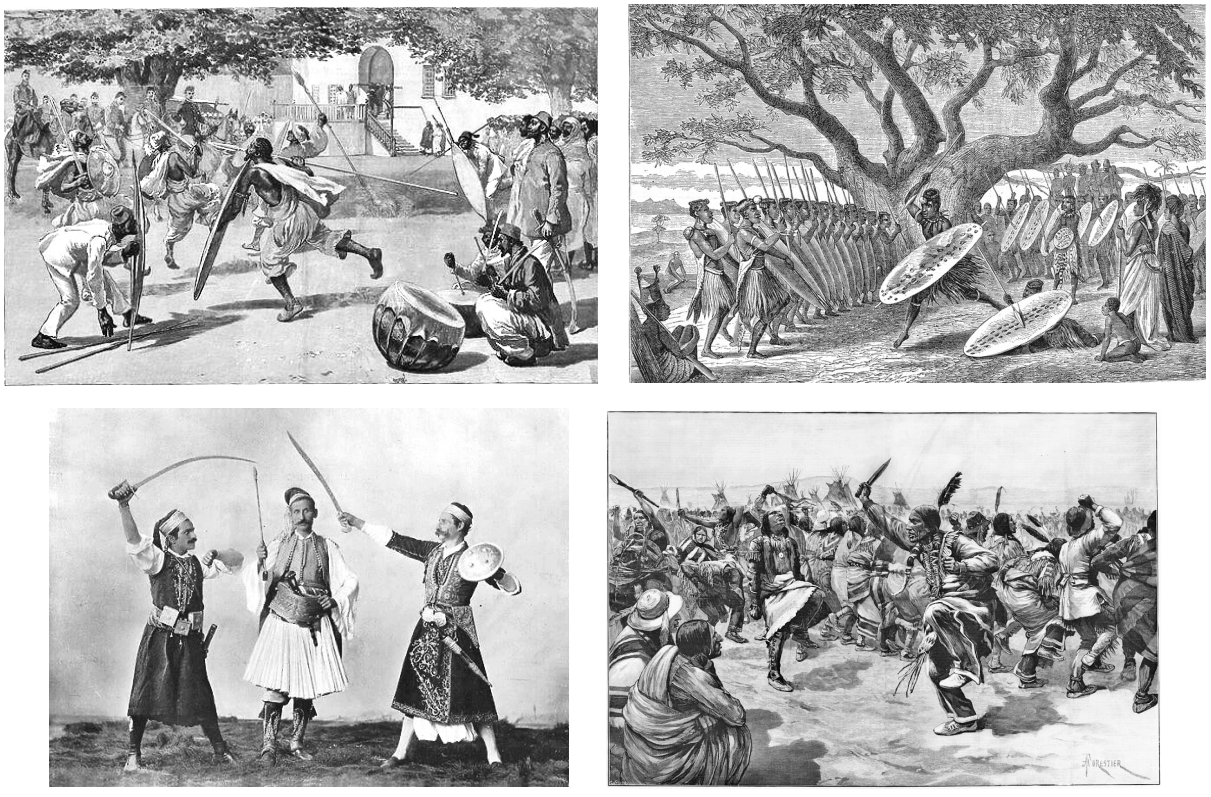
Сви ови квазирелигиозни ритуали (који су увек били синкретички јер се у њима истовремено и играло и певало и глумило и изводио ритуални обред и све то спајало са свакодневним животом лова и борбе) нису били позоришни чин у класичном смислу, али се у њима налазе његови зачеци и

елементи при чему они у себи имају и више од позоришног јер делују дубље (егзалтирајуће) од чисто сценског (због чега се и тежи кроз савремено ритуално позориште ући у те екстатичке дубине).

Али, док је првобитна сценска борба била доминантно везана за ловачке култове у каснијем периоду земљорадничких заједница њен садржај је све више повезиван са церемонијама плодности земље и стоке. О томе говоре многи обреди који се и данас изводе традиционално међу многим народима. Тако на Јави наилазимо у периодима суше на ритуале у којима уз плес и пред селом играчи изводе сценско насиље - међусобно се шибају витким прутевима док им не потече крв низ леђа. Капи њихове жртвене крви, наиме, треба да призову капи кише која треба да падне из неба. И Фрејзер на једном спомиње како народ у Египју, једној абисинској покрајини, се туче у крвавим инсцениранim борбама, село против села, читаву недељу дана сваког јануара да би киша пала.

Но, преласком са ловачког начина живота на седалачки (земљораднички) стварале су се и прве урбане заједнице, а са њима и ратничке структуре за њихову заштиту. На тај начин и сценска борба све више губи ловачка и магијска обележја и карактер, а поприма све више чисто ратничко-војничка и секуларна. Тако је нпр. једна од битних функција сценске борбе постала церемонија. Наиме, pošto je gotovo kod svih primitivnih zajednica pitanje statusnog položaja u plemenu uvek најважније питање sve церемоније vezane za ритуале борбе за власт или proglašavanje novog vladara plemena (инаугурација) sadržavale su i scensku igru koja daje sliky моћи победника и vladara. Та igra у форми ратничких плесова је morala, stoga, sadržavati u sebi i pokazivanje sile i oružja koje on poseduje, a što treba saplemenike da impresionira i zaplaši kako bi u njima bio stvoren osećaj poštovanja nove vlasti.

Сценска борба је, дакле, била део свих церемонија, племенских свечаности и друштвених догађаја у којима је била потребна театрализација и спектакл који ће приказати војну и политичку власт и моћ. Овај - један од темеља сценског живота уопште, ће се одржати и у свим епохама касније, а постоји и данас у разним војним церемонијама, парадама и свечаностима. Ови плесови су се изводили не само у Европи већ и широм Америке, Африке, Азије и Океаније, а што значи да су имали културолошки универзално људски карактер.



Неки ратнички плесови широм света (Северна и Јужна Африка, Иран и Северна Америка)

Фигуралност и нефигуралност праисторијске сценске борбе

Из свега изложеног се може видети да су покрети сценске борбе у праисторијско доба имали две форме. **Прву форму** су чиниле конкретни (фигурални) борилачки покрети напада и одбране које су изводили племенски ратници-ловци и шамани, а који су имале релативно дефинисан облик како непосредном борилачком праксом тако и пренесеном борилачком традицијом.

Другу форму су чинили борилачки покрети који су настајали у тренутку заноса кад су играчи током својих сценских активности улазили у транс опседнутости трансформишући тиме конкретне фигуралне покрете напада и одбране у разне апстрактне и импровизоване борилачке покрете необузданог извијања тела, окретања главе, витлања и осталих нефигуралних борилачких покрета са или без оружја. Тада праисторијска сценска борба и њени ритуално-плесни (ратничко-ловачки) покрети само асоцирају на борилачке покрете својом симболиком јер су креативно и слободно модификовани и импровизовани у форме којима није толико циљ приказ борбе, колико увођење у транс, занос, екстазу, запоседнутост – комуникација са спиритуалним светом ратничко-ловачких духова.

Могло би се оправдано закључити да је првобитна сценска борба била утемељена на фигуралном зато што су у њој коришћени прво инстинктом уређени фигурални борилачки покрети напада и одбране, а фигурални покрети неинстинктивне (креиране) борбе који су настали касније створени су надградњом и култивацијом инстинктивних – њиховим претварањем у покрете првобитне борилачке вештине. У том случају апстрактни и нефигурални борилачки покрети су настајали импровизацијском деформацијом фигуралних и њиховим претварањем у слободне форме које само подсећају на борилачке. Но, као што се борилачки фигурални покрет током заноса игре трансформисао у разне нефигуралне лудистичке форме сигурно је било и ситуација у којима се лудистички сценски плес сачињен од импровизованих покрета слободне игре из одређених „драматуршких“ разлога могао трансформисати у неки од борилачких плесова уношењем у њих одређених борилачких покрета па и фигуралности. Постоје, дакле, подједнако јаки разлози за став да се сценска борба у почетку развијала од стања фигуралног (веће уређености борилачких покрета) у стање нефигуралног (мање уређености борилачких покрета), за супротан став, или став да су они били у некој врсти лабилне равнотеже. Мени је, ипак, ближе мишљење да је у првобитној сценској борби удео нефигуралног био претежнији јер у тим плесовима није постојала ни могућност ни тежња кореографског организовања покрета па ни нека већа потреба за уређеношћу борилачких форми. Сматрам и да је та првобитна претежност нефигуралности опадала у корист фигуралности са порастом укупне уређености и цивилизованости живота заједница, а генералним опадањем природног, спонтаног и неуређеног у њима.

Функције праисторијске сценске борбе

Први борилачки плесови су, а што се може закључити из свега изложеног, имали четири функције:

1. Магијско-сакралну-ритуалну функцију. Сценска борба је имала карактер споне са светом духова и трансценденције, а у складу са укупно анимистичким схватањем живота и света људи тог времена.

2. Екстатичку функцију. Реч је о довођењу бораца-играча у стање егзалтираности и чулне опијености, заноса и помућене свести о сопству (ја), па и заборава опасности и страха од смрти пред лов или битку. Та екстатика је могла бити „света“, али и профана тј. ратник је падао у стање транса било од магијско-мистичких деловања и усмеравања ка свету спиритуалног од стране шамана или врача, било од простих утицаја ритмова музике и заједничког покрета у плесу.

3. Вежбовну функцију. У свим заједницама које имају ратнике постоји потреба за увежбавањем и усавршавањем борилачких покрета миметичким понављањем борилачких радњи и акција (савладавање форме борилачких покрета и кондиционирање) уз ритуални плес и музику.

4. Кохезиону функцију. Првобитни ратнички, ловачки и ритуални плесови су имали за једно од својих функција одувек и окупљање заједнице (заједничарење) око активност која некако служи групи. То окупљање је било синкретичког карактера јер се у њему стапало не само световно и свакодневно са религиозним већ и са сценским као првом формом и заметком уметничког

уопште. „Увек када је у прошлости остваривала највише домете, уметност се није обраћала једном човеку већ колективној свести и заједничком осећању, она никада у људима није подстицала оно што је лично, специфично, изоловано у једном бићу, већ оно што је у њима опште и што их повезује и удружује у заједничком животу и судбини.“ (Лазар Трифуновић)

Техника борбе

У борби се користе инстинктивни покрети напада и одбране. Напад копљем или мотком је исти као и у лову – једноставан и снажан. Измаси и замаси за ударце мотком или копљем су широки и линеарни (праволинијски) или поликружни и кружни уз вртење изнад главе и са стране тела. Борилачки став је подједнако десни и леви, чучећи и скачући.

*

Сценска борба је, да закључим, настала из стварне бојеве ловачке или ратничке борбе и то инкорпорирањем њихових правих борилачких покрета у сакрални или лудистички плес. У том смислу она има своје јасно порекло и место у систематици борилачких вештина, а што се може најбоље видети у њеном коренском положају у шеми систематике форми нпр. мачевалачке борилачке вештине.

Карактер сценске борбе праисторије

Сценску борбу праисторије чини слободан, а не кореографисан плес. Она је под јаким набојем ритма и симболизма, а не реализма. Борба се одвија на светим местима на којима се окупљају сви чланови племена и њу најчешће отпочиње шаман-врач, а затим је преузимају и остали чланови групе.

У тим сценским свечаностима користи се свакодневно хладно и то ловачко оружје јер у првобитној заједници још није постојала диференцијација оруђа и оружја. Актери првобитне сценске борбе су кроз ритуални плес глумили борбу и у њу су се уживљавали губећи осећај за реалност, а што их је водило у екстатичка стања транса – основну карактеристику сценске борбе свих древних народа. Карактер сценске борбе ловачких и ратничких народа у односу на пољопривредне (седалачке) је био различит. Наиме, физичке способности као што су брзина, снага, спретност и издржљивост су биле од већег значаја код ратничких и ловачких народа. Отуд је и њихова сценска борба и борилачка игра имала у себи пуно снаге, окретности, скокова и потребу за издржљивошћу. Насупрот томе земљораднички народи код којих брзина и снага у њиховом животу нису од толиког значаја своју културу и уметност, па и сценску борбу су темељили више на потреби за естетским, лакшим, мирнијим са мање динамике, али више суптилности сложености и виртуозности акција и покрета

Како је технички изгледала сценске борбе праисторије и које су врсте покрета извођене не може се са сигурношћу рећи, али она највероватније изгледа као и сви плесови који се традиционално и данас изводе у многим племенима Африке, Латинске Америке, Индонезије и Аустралије.

Сценска борба у старом веку
- Класична сценска борба –

Сценска борба и у старом веку задржава делом сакрално-прагматичну функцију преко алегоријске и асоцијативне борилачке извођачке представе. Она је нпр. била део праксе обреда драматизованог убијања у крвавим ритуалним борбама етрурских гладијатора на загробним свечаностима (парарелигиозне *квазисценске* борбе са циљем жртвене компензације боговима); сакралних плесова *салијеваца* - римских свештеника бога Марса као део ритуалних припрема за сезону рата део обреда очишћења војске на завршетку сезоне војних похода итд.

Но, сценска борба временом све више губи сакралну функцију, а добија профану – војне вежбе, параде, приредбе, забаве, спектакл... Она тако наменски постаје нпр. део вежби борилачког тренинга (грчка пириха) или војничких борилачких плесова које су изводили римски војници у

формацији легије као део војне обуке и тренинга војничке дисциплине и усклађености кретања и деловања у строју (од чега је у траговима преостало савременим војскама данашње стројево кретање војника током парада). Она је и даље важан део практичне припреме за битку, а што је незаобилазно код готово свих варварских народа. Гали и Германи су нпр. изводили сценски борилачки ритуал који ратнике и публику психички припрема за стање самозаборава, губљење самосвести и страха од смрти посредством увођења у играчки транс и екстазу (грч. *ek-stasis* – иступати, стајати ван из себе).

Но, било да врши свету (сакралну) или профану функцију сценска борба ће се током старог века (као и у средњем и делом новом веку – до појаве модернизма) доминантно и готово у потпуности темељити на два концепта:

1. *Реалистичком* (лат. *res* – ствар, стварно) приказивању борбе из визуре уобичајене непосредно видљиве стварности. Та форма је типична за античке и ренесансне уметнике. У том концепту је циљ да *суштина* сценске борбе буде оно *већ постојеће*. „Зашто бих се трудио да у свету видим оно чега нема и да изобличујем уз помоћ маште оно што се у њему налази?“, питао се Гистав Курбе. По том схватању уметност је *огледало живота*. Отуд уметник не треба да се бави неким естетским фантазијама и измишљањима, већ стваралаштвом које има везе са реалним светом стварних људи. Стога се и у сценским уметностима за матрицу сценске борбе узима непосредно постојећа стварна борба са циљем да се постигне што већа сличност са њом, а не нека идеја или идеалитет борбе („Реализам није ништа друго до негација идеалног“ - Гистав Курбе). У складу са овим, кореограф елементе и акције за креирање своје кореографије и глумац начине за њено извођење узимају из реалне емпиријске борбе и ту је циљ огледалски имитирати борбу каква је она у реалности.

То је *миметички* (грч. *mimesis* - активност која понавља, репродукује, копира, подражава)[15] тј. имитативни, приступ у сценској борби и он се користи како у документаристичким формама (историјско-истраживачка и реконструктивно-едукативна сценска борба) тако и уметничким формама (филм, позориште, балет), а његов врхунац је на граници стварне борбе у разним формама квазисценске борбе.

У овом концепту постоје различите форме сценске борбе (али све су реалистичке) с обзиром на различите облике стварне борбе у различитим временима, просторима и културама. Разликују се, наиме, врсте оружја, технике њихове употребе и начин борбе у свакодневном животу – па и на сцени. Тако реална борба мачевима у старом веку, раном или позном средњем веку није иста као реална борба у ренесанси, бароку или класицизму. Она није иста ни у самом античком свету јер су се различито борили Грци, Римљани и варвари.

Реалистички концепт у сценској борби Европе је доминантан од старог века до краја 19. века и он постоји и данас у традиционалном театру.

2. *Супранатуралистичком* (*трансцендентном* - лат. *transscendens*, с оне стране искуства, прекорачујуће, натчулно, натприродно). Док *реалисти* сматрају да је видљива реалност једина стварност и да иза ње нема ничег осим привида и фикција *супранатуралисти* сматрају да је ова видљива материјална реалност привид и илузија, да постоји други свет изван и иза стварности доступне нашим чулима и да је тај духовни свет једина права стварност. Отуд се у свим уметностима, па и сценским, стварају уметничка дела која за садржај имају онострано, али се по форми држе овостраног тј. реалистичког концепта. Ту је, дакле, реч пре свега о сакралној уметности и разним формама обредних и ритуалних сценских борби у којима, иако се повод за борбу на сцени и њен садржај налази у сфери оностраног и трансцендентног, оружја и технике борбе који се користе су мање-више исти као и у стварној (реалној) борби

За реалистичку сценску борбу је карактеристично јединство места, радње и времена (то јединство има и изузетке јер део реалности је и ирационално, сан, лудило, опсена, привиђење итд. Исто тако реалност се може гледати из различитих углова па је и са те стране наведено јединство нарушено. На овом наративу ће касније и ступити на сцену модернистичке форме уметности).

15 Миметичко као одражавалачко је делом и универзална категорија природе јер и свуда у природи свако последично реаговање нечег на неко спољашње деловање увек на неки начин говори о узроку и одражава га као што шамар на лицу одражава величину и облик шаке која га је нанела.

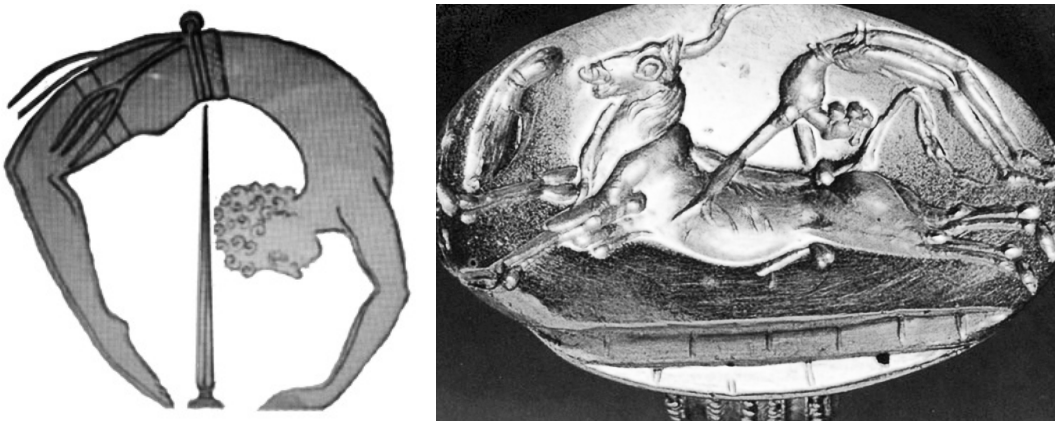
Такође, у класичном (традиционалном) приступу сценској борби сукоб два актера уметник посматра увек из једне фиксне тачке и на један начин. Ту, дакле, уметник и посматрач из једног угла и правца гледања посматрају борбу на сцени у њеној непосредно видљивој форми и то тако да виде само оно што непосредно гледају. Посматрач сценске борбе је овде статичан, фокусиран и углавном фиксиран централним и фронталним погледом линеарне перспективе. Наравно, овај концепт је примарна одлика класичног приступа (посматрачи седе у амфитеатру, арени, у гледалишту витешког турнира или позоришној сали), а што не значи да не постоје извесна одступања и изузеци од доминантног и владајућег. Тако нпр. у средњевековним миракулима и мистеријама посматрачи сценске радње се крећу дуж сценографије на којој се радња одвија симултано. Слична је ситуација била и у нововековним квазисценским спектаклима у којима су се приказивале сцене јавног насиља кажњавања и егзекуција на јавним просторима припремљеним за ову врсту спектакла, а где су се посматрачи слободно кретали.

Сценска борба код старих Грка

Почеци сценске борбе старог века се налазе у бронзаном добу на Криту и култури Минојаца. Критски човек је, наме, уживао у покрету, а на шта указује мноштво фрески које приказују уживање у игри и плесовима готово на сваком кораку. Сценску борбу Крићани нису изводили директно (као приказ непосредних борилачких акција) већ индиректно кроз извођење и приказ елемената који чине и који су потребни за евентуално извођење борилачких акција у стварности. Разлог томе је била мирољубивост минојске културе која се развијала као острвска и тиме заштићена од напада, у миру готово 1600 година. Отуд су Крићани више вредновали лепоту, уметност и технологију од ратова и војне моћи. (па је и археолошки сачувано веома мало оружја). Отуд ова култура није била ратничка па није ни гајила етос борилачких плесова тј. сценске борбе.

Но, Крићани су посредно изводили елементе сценске борбе и то у оквиру култа телесне културе. Они су, наиме, гајили **акробатику**, а као део игара с биковима – *тауромахија*. У овим играма, које су биле врста сценског спектакла, али уједно и ритуални догађај обреда одрастања (иницијације), младићи и девојке су морали дочекати бика који је јурио према њима, ухватити га за рогове и пребацити се преко његових леђа како би их на супротној страни дочекали други играчи.

Критску акробатску културу чинила је и *кубистика* (пеливанство) која је представљала спој акробатике и народне циркуске игре разних скокова, стојева на рукама, глави ходању на рукама или играња између мачева и ножева, а која ће и касније у старој Грчкој бити веома популарна у разним пучким светковинама.



Кубистика и тауромахија

Све наведене сценске активности које су извођене пред публиком су биле, поред осталог, елементи стварне критске борбе зато што се права борба на Криту изводила са два бодна мача

(рапира) и састојала се првенствено од мноштва ескиважа, измицања, скокова и разних врста акробација, а што није било својствено другим племенима и културама тог простора (Микенци у то време нпр. користе тешке секуће мачеве и штитове па је њихова техника борбе потпуно другачија – као и форма њихове сценске борбе). У том смислу су сценске активности тауромахије и кубистике биле заправо форма изражавања (и припрема, увежбавања) технике стварне борбе.

Сценска борба код Грка каснијег периода је још увек једним делом везана за свето и трансценденцију. Она се, дакле, као *супранатуралистичка* у разним формама упражњава као део светковина које су се у раном периоду грчке културе одржавале готово свуда. Тако нпр. стари Грци су пред ратове вршили низ обреда како би умилостивили богове Олимпа и призвали неког од њих за свог заштитника. У оквиру тога је настало мноштво култова који су били обично праћени жртвеним обредима: Ареса, Атине, Аполона... Од ових ритуалних ратничких плесова сматра се да је најстарији „курета" (катхармос) грчки борилачки плес. Овај плес су изводили критски Курети.



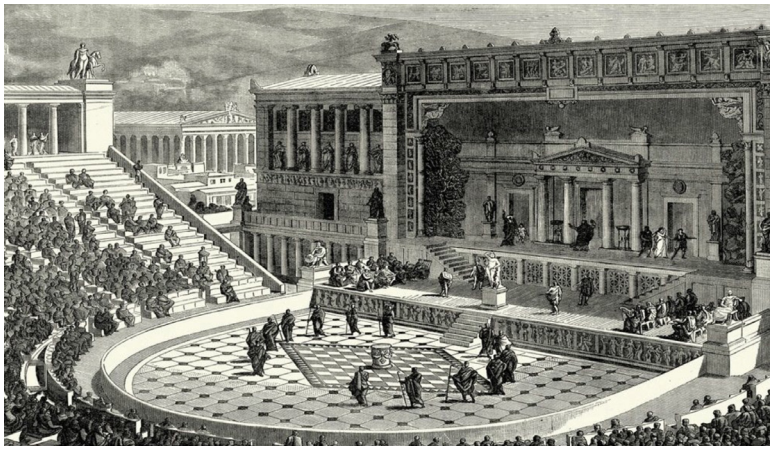
Ритуални борилачки плес „курета".

То је био бучни, дивљи плес са скоковима уз лупање оружјем о штит или други мач уз снажне крикове. Овај борилачки плес, представљао је део ритуала који је симболизовао богињу Рају и буку којом она пригушује плач сина Зевса како би га спасила од Крона који га тражи да га прогута.

Ритуалне ратничке сценске борбе су постојале и на гимнопедијским свечаностима у Спарти на којима су наги младићи изводили ратне плесове и бивали крваво бичевани (да би се припремили на патње које их чекају у вежби за рат јер стара спартанска изрека каже „вежбе треба да су крваве да битке не би биле крваве") пред жртвеником богиње Артемиде - богиње звери и лова (негде и рата) наоружане копљем или луком и стрелама.

Грчки ратници су у плесовима изводили борбу користећи при томе копље, штит, мач, секиру..,. а њихова игра није приказивала само стварну већ и историјску и митолошку борбу. Ритуални борилачки плесови су поред групне форме постојали и у форми виртуозних, екстатичких соло плесова као нека врсте култа оружја. Из старогрчких светковина, а понајвише оних посвећеним богу Дионису, сматра се, касније је настало и првобитно грчко позориште. Наиме, све грчке речи које почињу са „тхе" (тхеос - божанско) говоре о светом карактеру и повезаности са религијом, сакралним и трансцендентним па то важи и за реч тхеатрон (позориште). Отуд у свим трагедијама у којима се појављују и борилачки плесови учествују и богови и њихови односи према човеку и човековом свету. Зато се и ценска борба изводила у склопу приказивања древних трагедија и сатирских игара које су драматуршки биле препуне митолошких, обредних и хомеровских сукоба и борби богова, хероја и смртника. Сатири су током ових представа певали или играли а глумци се борили. Сатирска игра је пратила надметања глумаца брзим и одсечним корацима који су се претварали у борилачке ставове и позе тако да су непрестано били између покрета и фигура обојених симболизмом, а у ритму митолошке борбе која се одвијала на сцени. Тешко је оценити због духа агонизма који је у то време доминантно владао свакодневним животом

Грчке да ли је игра била нарација борбе или је борба била нарација игре па је глумце и публику обузимало увек исто осећање стапања ових.



Грчки театар

Аристотел указује да у грчком позоришту постоји и тзв. „спектакуларна“ трагедија која је богата спољашњим ефектима. То говори да је сцени до пуног израза долазила и сценска борба праћена мноштвом реквизита, сценографских елемената (који су често укључивали и кочије са коњима – Ахилеј вуче у двоколици и мрцвари тело мртвог Хектора) и статиста који су једини могли дочарати нпр. разноврсност и хаотичност тројанског бојишта.





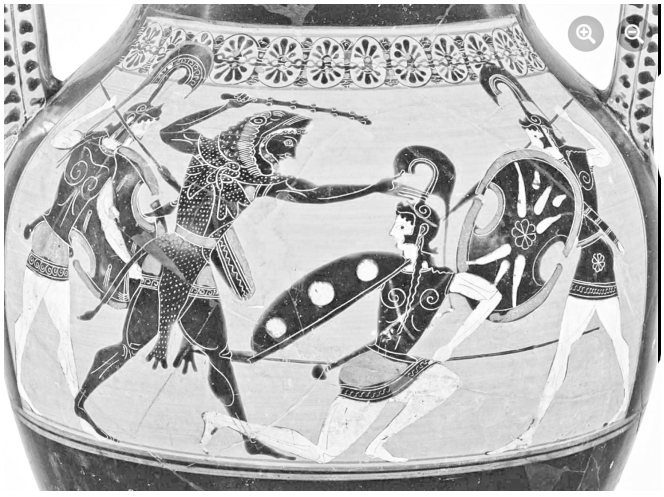
Ахилеј мрцвари тело Хектора

Но, ови подаци указују и на то да се у грчком театру поред сценске борбе у форми плеса сатира изводила и драмска сценска борба. То значи да се у грчком позоришту по први пут изводила сценска борба у једној форми која није плесна. Сценска борба па и само грчко позориште, дакле, има не само доста разлика већ и доста сличности са сценском борбом ранијег периода. И једна и друга су део светковине.Али за разлику од претходног периода актери сценске борбе код Грка остају глумци и не губе се у својој представи услед падања у ритуални

транс. Они се, такође, не мешају више са публиком (осталим учесницима светковине). Са друге стране играју се писани комади (са јаким набојем митолошке приче предака), дакле, по драматуршком предлошку, а чега раније није било. Представе се играју у за то специјално изграђеним просторима – позориштима, али су се ова, ипак, градила близу светилишта или су увек носила име неког бога. Сценска борба више није само плес и игра, али, бива праћена игром и песмом сатира и има елементе игре и песме.

Користили су се богати и отмени костими који се разликују од свакодневне одеће, али се носе и маске на лицу, а што је често био елемент и сценске борбе праисторије (бојење лица или ношење разних маски, крзна и сл.). Ове маске, међутим, нису више фантастичне већ са реалистичким обележјима, али понешто пренаглашеним цртама. На низу ваза се могу видети глумци на позорници како носе мачеве, копља, штитове и стреле, а што указује да се у сценској борби тога доба користи право оружје исто као и у ранијем периоду.

Док је за сценску борбу првог грчког периода била карактеристична акробатика за сценску борбу другог периода била је карактеристична света (божанска) и узвишена борба. Она прати митолошке теме сукоба богова, хероја и полубогова, Хераклове борбе (од којих су најчешће извођене борбе Херакла са Амазонкама) итд. На сцени грчког позоришта тог ранијег периода је владао посебан однос према насиљу. Наиме, стари Грци су се трудили да у позоришту не приказују непосредно сцене насиља као што је тренутак убијања и користили су различите методе да се тај чин визуелно прикрије. Но, приказивали су „лешеве“ пострадалих који су на kraju tragedije изношени са сцене помоћу покретне платформе (позорнице) на точковима која се указивала на сцени изненадним отварањем двоструких врата и користила се за изношење на сцену већ припремљених призора, а називала се *екиклема*.



Битка Херакла и Амазонки

У каснијем грчком позоришту глумци скидају маске и костиме богова у којима су се међусобно борили (јер раногрчки Хомеров Олимп је био право поприште таквих борби) и изводе сценске борбе које више нису у тој мери драматуршки везане са религијом, митологијом, историјом и вечним темама већ прате теме са профаним, грађанским животом у атинском полису. Из тог разлога сценске борбе нису више износиле само трагичне сцаје већ се почињу изводити и у склопу комедије. То је било време у коме се митови и митолошке битке често отворено изврgавају пародији и изобличењима па су актери сценске борбе у свом понашању и костиму тада имали елементе карикатуре и претеривања, а што је за резултат у сценском смислу имало неизбежно постојање и комичне стилизације сценске борбе са карактером гротеске.

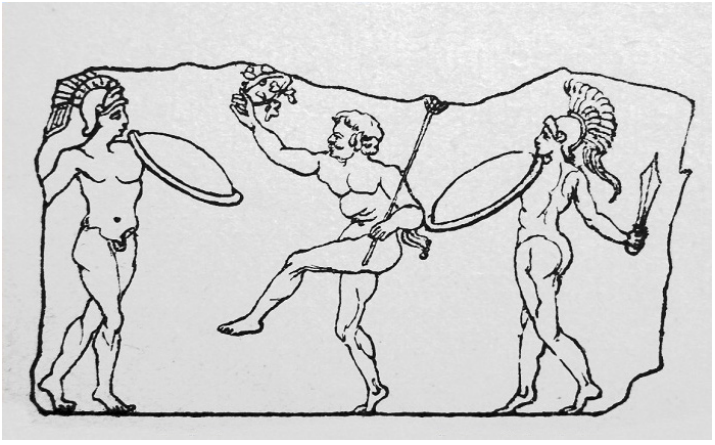
У том периоду сценска борба није имала хипертрофичан карактер насиља и уживања у његовом креирању и проматрању на сцени. Оно се, наиме, увек изводило готово стидљиво и с мером. Сценска борба је била више на маргини драме, њен украс, а не центар и циљ. О томе говори податак да су често сцене у којима има убистава, злочина и свирепости биле просто

исказиване нарацијом говорника, а не и физички приказиване. Основна и главна стилизација сценских борби у грчком позоришту је, као и сва грчка уметност, реалистичка, а техника која се користи је актуелна (у сценској борби се користи иста техника која се користи и у правој борби).

Но, насупрот ситуацији у позоришту сценска борба је у Грчкој у једној другој области свакодневног живота имала веома велик значај. Сценске борбе су се, наиме, осим у позориштима изводиле много више и непрекидно као део борбених игара војничког типа. Грци старог века су користили борбени плес са оружјем који се звао пириха. То је било сценско мачевање у форми екстатичке ратничке игре, а која је приказивала борбу човека са замишљеним противником.

Овај борбени плес је пореклом са Крита, колевке грчког плеса и европског мачевања. По предању га је пронашла богиња Атина. Он се изводио као соло плес у пуној ратној опреми који приказује борбу ратника са невидљивим силама. Подразумевао је низ повезаних, јасних и одмерених покрета и окрета телом у свим правцима, мноштво јаких скокова и окрета, научених и увежбаних измицања, узмицања, напада и одбране који подражавају борбу мачем, копљем и штитом.

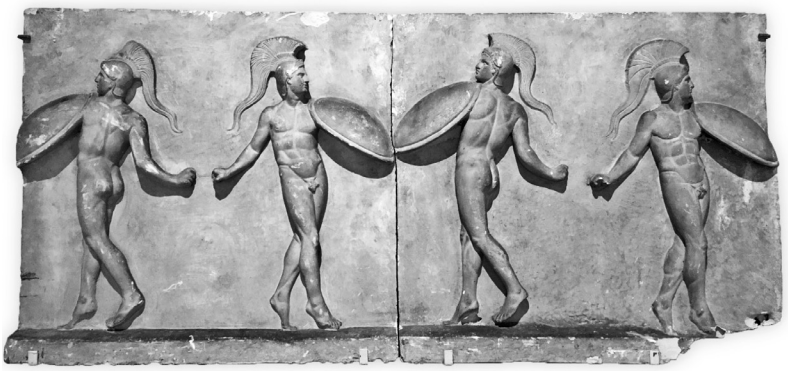
Тај, физички изузетно тежак и захтеван плес, који је у себи садржавао чак и кратко хоплитско трчање, изводио се уз тактове музике.



Грчки ратнички плес „пириха“

У тој врсти сценске борбе, војници – сценски мачеваоци изводећи борбене игре сарађују, тј. мачују као саборци, а што им је омогућавало да развију и сачувају своје мајсторство у владању оружјем, виталност и окретност тела. Овакво извођење борбених радњи тражи чистоћу и ритам акција, повезаност покрета, усправно тело и прав торзо, равнотежу, осећај за простор и дистанцу, осећај за брзину и снагу покрета, концентрацију и пажњу и координацију како се суиграч не би повредио, али и способност да се прати и игра у ритму музике фрулаша (ово се тада звало „оркестрика“),дакле, већи број елемената који чине суштину вештине сценске борбе.

Пошто форма надметања у вештини војног мачевања није постојала (била је забрањена због опасности повређивања) безопасни плесови су били идеални медијум. У овим плесовима су се играчи раније договарали ко је победник, а ко поражени тако да су игре садржавале елементе драмског и кореографског. Грчки војник је, дакле, учио борбу кроз плес и плесу се учио кроз борбу.



Старогрчки ланчани плес „пириха” (фрагмент каменог рељефа – мачеви играча су поломљени)

О оркестрици (пириха уз музику) у Спарти пише и Хиполит Тен: „Од пете године деца уче у пирихи, пантомими наоружаних бораца, да изводе све кретње одбране и напада, све ставове и кретње потребне за наношење удараца, одбијање удараца, сагињање, скакање, гађање из лука и бацање копља."

И у оквиру своје војне обуке спартански ратници су имали борилачке плесове. У вези са њима је Сократ тврдио да „најбољи плесач је уједно и најбољи војник." Стога су на гимнопедијама (масовним гимнастичким свечаностима у Спарти) дечаци и младићи изводили разне борбене – ратничке плесове уз пратњу музике. Тако су нпр. ембатерије биле плесне корачнице уз пратњу музике у ритму анапеста, са којима су Спартанци полазили у борбу. У овим играма је играло истовремено више ратника увек држећи мач и штит са кацигом на глави у брзом ритму, уз звуке фруле, имитирајући напад и одбрану од непријатеља скоковима и прегибањима.

У Грчкој Перикловог времена су биле веома распрострањене војничке игре које су биле чак прописане законом. У овим играма се неговао агонистички дух уз обавезу да се прописани покрети остварују према владајућим естетским правилима. Војне игре, као и пирихе су се изводиле са оружјем и то на религиозним свечаностима посвећеним успомени на победу Атине над Титанима јер како је то Платон сматрао – плес има божанско порекло па се кроз њега у време обреда могло остварити јединство са боговима. У овим играма је учествовало истовремено више ратника увек држећи мач и штит са кацигом на глави, у брзом ритму, уз звуке фруле, имитирајући одбрану од непријатеља скоковима и прегибањима, или напад у виду избацивања стрела и борбе мачем. На овај начин су се приказивале све фазе борбе.

Важан елемент у већини тих плесова био је усправан торзо. И нападе и одбране и ескиваже и скокове (уз употребу оклопа, штита, кациге и оружја) требало је изводити усправног торза, а филозофско објашњење за то је дао Платон пишући да „када се подражавају покрети савршених тела и душа (идеја), правилно је да се буде усправан положајем тела усмереним на горе и право свим деловима тела." Сматрало се, дакле, да је усправан положај борца са високо („поносно") подигнутом главом израз културе за разлику од погнуте главе и хоризонтално постављеног тела који су знак зверињег начина живота и борбе (контраст живота везаног за приземно или божанско). Но, несумњиво је поред наведеног практичан разлог за овакав положај тела у игри био потреба приказивања и увежбавања истог таквог положаја тела током борбе у поретку фаланге, а у коме није било могуће сагибати се или изводити уклањања и ескиваже пошто торзо мора иза штита да остане усправан и глава са ратном кацигом подигнута како би се противник гледао и видело шта чини.

И Плутарх знатно касније пише о плесу „Геранос" („ждрал"), кога је Тесеј утемељио на Делосу, а који се играо још у Плутархово време (I-II века н.е.), у коме се игра изводи у ритму музике при чему ратници подражавају покрете птице ждрала која се креће и бори усправно, подигнуте главе и правог врата. Војне игре су се често изводиле и као линијске-ланчане, али тако да је током плеса одржаван поредак првог реда фаланге.

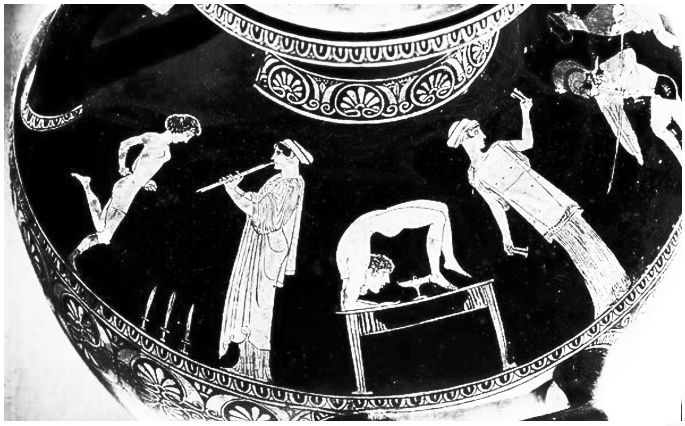
У VII веку пне. је био веома раширен плес (преузет из критске акробатике) над мачевима који су дршком побијени у земљу. Војник тада над њима игра у пуној ратној опреми: са агривским штитом, шлемом и двосеклом секиром.

Војнички плесови као и пирихе нису, међутим, увек имали строго форму правих сценских борби. Наиме, док су се покрети једног или оба учесника изводили у почетку по унапред договореном сценарију уз музику или без ње, вештији и увежбанији војници су своје борбене покрете изводили слободно импровизујући везано за покрете другог учесника сценске борбе. Линија између тог слободног и опасног „махања мачевима" и сценског мачевања је танка, а код добрих мачевалаца често и невидљива. Но, она ипак постоји јер свака права сценска борба је увек условна и изводи се по мање или више унапред дефинисаној кореографији борилачких покрета.

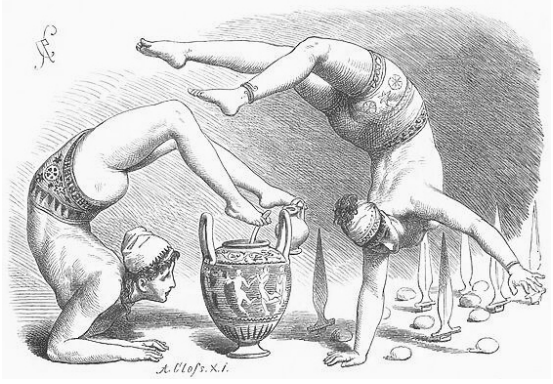
Сценске борбе у старој Грчкој су имале често и квазисценски карактер, а везано за разне ритуале и обреде. Тако Плутарх бележи постојање сценског насиља у оквиру обреда култа Артемиде у Спарти и Атици. Тада су на церемонијама пред публиком рађена ритуална шибања дечака, младића, девојака и животиња чиме је извођен обред „истеривања глади" уз песме са речима „напоље са глађу а унутра са богатством и здрављем."

Исто тако у преткласично доба антике извођена су често погребна жртвовања и жртвени обреди на којима су извођене квазисценске борбе. У овим жртвеним играма су често поред игре извођени и драмски дијалози у којима је излаган циљ обреда или обредне радње. Најпознатије погребно жртвовање је било оно у Партоклову част када је испуњавана Ахилејева заклетва да он неће сахранити Партокла док не усмрти Хектора и не жртвује дванаест тројанских младића. Он ће ову заклетву испунити жртвујући пред публиком на ломачи још и коње, волове, мед и свето уље.

Но, током целог класичног раздобља грчке антике сценске борбе су и даље једним делом задржале свој први – акробатски карактер, а који је био сачуван за потребе разних пучких светковина забавног карактера, а о чему сведоче вазе сачуване из тог периода.



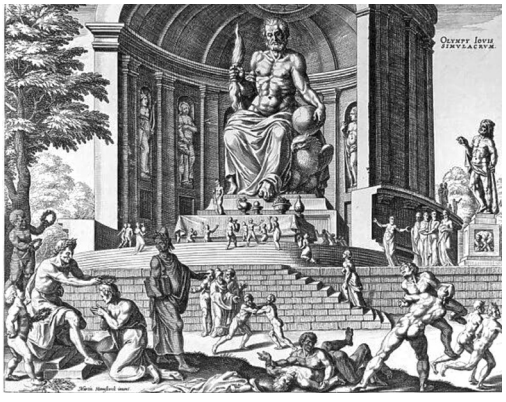
Грчка ваза из 5. века пре нове ере. У средини акробата, лево од њега плесач између мачева који игра уз звуке фруле, а десно грчки војници који играју уз тактове античке кастањете.



Жене грчке акробате изводе циркуске акробације између мачева

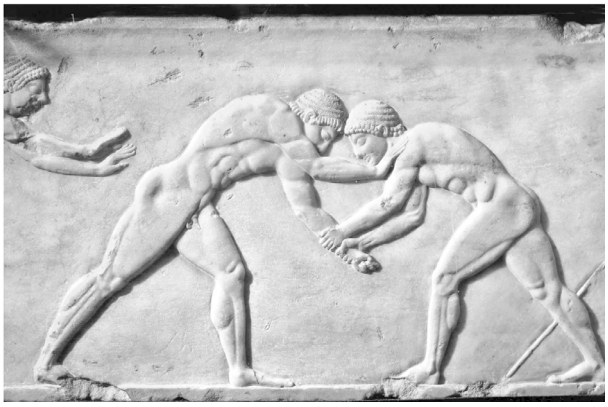
У античкој грчкој је постојао још један облик сценске – заправо *квазисценске* борбе реч је о борбама које су извођене пред публиком током Олимпијских игара. На тим играма (за које се сматра да их је успоставио Зевс, а покренуо први Херакле саградивши стадион за борбе) се изводила само једна форма борби (остало су била надметања) – *панкратион* (грчки – *свеборба*)

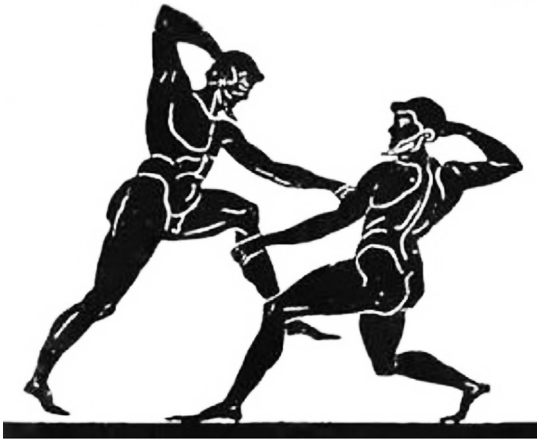
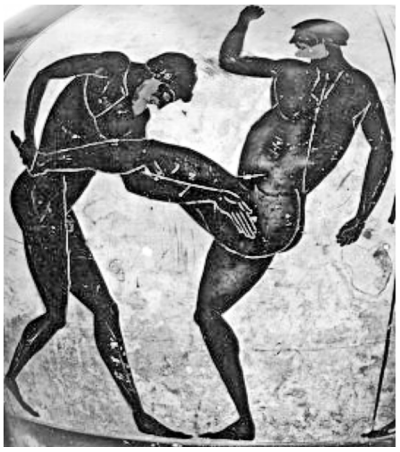




Квазисценске борбе панкратеиста пред публиком испред Зевсовог храма током Олимпијских игара, гравире из 1638 и 1657 (Матеус Мериан)

То је мешавина бокса и рвања. Борба мачевима је ван рата била забрањена због велике опасности од повређивања кратким мачем (чак су и вежбе за борбу извођене дрвеним мачевима), а иста ситуација је важила и за борбе копљем које су на Олимпијским играма постале надметање у бацању у даљ. У панкратиону се користио бокс (пигме), рвање (пале) и разне технике удараца ногама. Нису се користиле рукавице већ се ударало голим песницама. Победа је освајана нокаутом, предајом или смрћу противника од гушења у рвачким захватима на тлу. Било је дозвољено све: ударци песницом, гушење, ударци лактом, коленима, ломљење руку, ногу, прстију, бацања, полуге итд. (забрањено је само уједање и нападање очију). Чак је било дозвољено пробијање прстима стомака и чупање црева противнику. Борбе су пратиле судије са бичевима и моткама како би пазили да борци поштују правила о забрањеном уједању итд. Уколико није било победника до мрака судије би разласиле *климакс* у коме би борци стајали један испред другог и ударали се, али без права на блокирање удараца тако да би победник био онај који је пред публиком остао последњи на ногама. Многи борци су у борби умирали или из ње излазили као инвалиди (записано је да је Платон два пута победио у панкратиону на Олимпијским играма).



Сцене из грчке квазисценске борбе панкратиона (мешавина бокса, рвања и удараца ногама потпуно слободног стила) која се изводила на Олимпијским и Немејским играма.

У Грчкој је постојала на Олимпијским играма (од 520. године п.н.е) и *хоплитодромија* – трка војника хоплита под пуном ратном опремом. Шлемови, штитници за потколенице (кнемиде) и штит. Ова опрема се звала *паноплија*. У Зевсовом храму су чувани бронзани штитови (њих 25 је нађено) како би се осигурало да сваки тркач има штит исте тежине. Победник у овој трци није имао право да учествује на идућим тркама, изузев ако није неко гарантовао да ће он победити. Али ако не победи претила му је смрт јер је сматрано да победник не сме да буде побеђен пошто он представља целу Грчку па би то значило пораз земље. Поред Олимпијских било је и мноштво других игара: Ајантеје, Протесилајеве, Елеутеријске, Леонидине, Карнејске, Аполонске,Теоксенијске, Хелијске, Херејске, Алејске итд.

Све те борбе су биле сценско-религиозне свечаности које су се изводиле пред публиком у славу и захвалност богу Зевсу и апотеоза телесног савршенства која смртницима омогућава да се уздигну и приближе боговима, а што потврђује и њихово изворно име „светковина“[16][16] (а не спортско такмичење како то данас Прокустровски и социоижењерски смишљено тумаче апологете постмодерне идеологије компетивизма и спортификације свега) и у том смислу не нешто што је имало за циљ сценско-уметничко стварање и доживљај публике јер се у борбу ступало са циљем побеђивања противника у славу Зевса. Та надметања су, дакле, организована као химне највиђенијих бораца (и атлета, песника, писаца, говорника…) Зевсу (јер *„Боїови воле иїре*“ - Пиндар) те величања његове славе кроз сопствену вештину и врлину.

Олимпијска борба, дакле, није била лично надметање (спортско такмичење) бораца већ симболично укључивање и сценски приказ борбе космичких сила и Олимпијских богова, а што тврди и Хомер у Илијади говорећи јасно да радост агониста (бораца) *„...не избија толико зброї йобеде колико зброї сукобљавања супроШносШи*“. Због тога се победницима није давала награда већ палмина, ловорова или гранчица маслине пошто њихова радост у борби самој је највећа награда за учествовање у божанском поретку логоса свеопште борбе.

Доказа за ово има пуно, навешћу само један. Године 1879 нађен је у Олимпији заветни диск на коме је записано: „Поплиј Асклепијад, пантатлетичар посвећује овај диск Зевсу на 225 Олимпијади.“ Борбе које су се водиле на играма биле су, дакле,врста жртвовања властите снаге и спретности, давања своје части као поклон боговима- као што се даје (жртвује) жито или домаће животиње.[17]

Карактер и техника сценске борбе старе Грчке

Сценска борба античке Грчке формом прати све карактеристике реалне борбе тог времена што значи да је тип борбе актуелни уз борилачке покрете три форме: ***хомеровске* форме** (груби, снажни, непрецизни ударци мачем са три правца – један вертикалан и два хоризонтална, уз дављење, ударање шакама, чупање косе, бацање песка у очи, ударце ногама и каменом, напад и бежање да би се опет напало, одбране штитом и нападе штитом и копљем, „мачевање“ копљем уз окретну употребу копља као мотке за борбу); **минојске форме** (бодни рапири и све врсте ескиважа – борба без сечења и удараца); **форме фаланге** (строј са зидом од штитова који је наоружан копљима, став леви, војник раменом до војника и бодови копљима одозго – преко руба штита).

То значи да грчка *йириха їимноїедија, кубисШика, оркесШрика, ембаШерија, їарен, курейа, салије, белкреїа itd.* su састављени од аутентичних борилачких покрета,тј. да су *фиїурални*. У њима чак и импровизовани борилачки покрети (који су чешћи у ратничким плесовима и састоје се од пренаглашавања и модификовања покрета грчке технике борбе уз прилагођавање карактеристикама пратеће музике) миметички опонашају борилачке покрете стварне борбе. Сценска борба, а посебно игре се изводе најчешће као кореографисани јер је то било неопходно с обзиром да је грчки строј и начин ратовања (фаланга) подразумевао ред, усклађеност и дисциплину покрета свих ратника који га чине.

Дух сценске борбе је код Грка, када је реч о ратничким плесовима, примарно носио у себи карактер телесне културе и грчке гимнастике која је радила на повезивању и развоју хармоније телесног и духовног – да духовни покрет у ратнику буде отеловорен, а телесни покрет одуховљен. Ратничка игра код Грка, дакле, није била само пуко истицања вештине изражено кроз игре са оружјем.

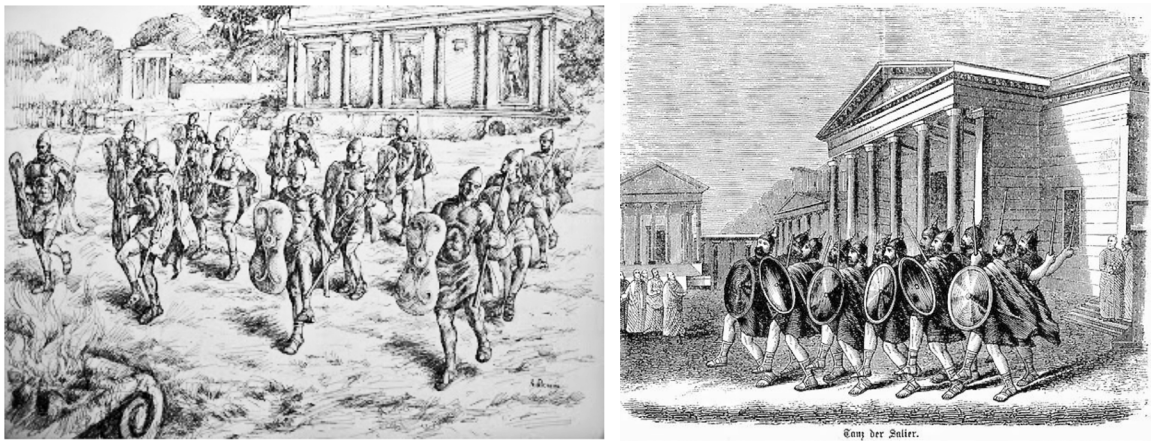
16 Спорт се у древним временима јавља као носилац заједнице са божанством и „регулатор“ односа човека са богом или боговима (...) Он је био пракса која је омогућавала људима да се уздигну ка небу. (Слободан Чавка – Спорт као секуларна религија)

17 Да су Олимпијске игре биле светковина, а не спортско такмичење које се организује због побеђивања учесника (због такмичара) говори и податак да је Олимпија била светилиште (свето место) на Алтису (свети гај) на коме су вековима подизани верски објекти (поред храма Зевса били су и храмови, кипови и жртвеници посвећени и другим боговима и херојима (Пелопеон, Хиподамеон, Хереон, кип богиње Нике, Метрон, храм богиње Хестије, велики жртвеник бога Зевса, олтари богиње Хере и Реје и још 69 других олтара посвећених разним боговима античког света,Филопеон, Пританеј, Зенес, ризнице Нимфеум, Ехо ходник и Крипта. Цео простор је био ограђен зидом који је одвајао свето од профаног и штити светилиште.

Више о сценској борби у старој Грчкој читалац може наћи у књигама: *Плес (игра) и сценска борба; Техника сценске борбе по епохама* (сепарати енциклопедије *Позоришно мачевање и уметност сценске борбе*).

Сценска борба код старих Римљана

И у старом Риму су биле веома распрострањене „војне игре“. Римљани су, наиме, од старих Грка преузели пиришке плесове (пириху), али су их прилагодили својој опреми и начину борбе (користили су нпр. током игре округле штитове које су држали подигнуте изнад главе ударајући мачевима њихове металне рубове, а што је производило гласну звоњаву). Римљани су од ратничких плесова највише упражњавали оне у марту – месецу бога рата Марса, а у функцији освајачких похода јер је тада почињала сезона ратовања. Један од ритуала је био плес свештеника Салиа (ред играча „салија“ - салио - скакач) у игри „белкрепа“. Ова игра је представљала борбу Минерве са Титанима и извођена је као ратна игра око жртвеника. Салии би се облачили као ратници и организовали у две групе (две стране бога Марса: бесног и мирног) које би се сценски борили крећући се уз скокове ударајући и стружући мачевима по својим штитовима, а што је симболично представљало чишћење оружја пред борбу.



Војнички плес Салиа у славу култа бога Марса, Ото Спамер, 1867.

У овој игри су доминирали дивљи скокови са оштрим и израженим покретима наоружаних војника. Салија је за време игре и певао, а што је помагало у развоју вештине контроле дисања. Плутах у вези са тиме пише: „Они узимају штит, тунику, метални појас, шлем и са кратким мачем, играјући обилазе град. У основи се ова игра састоји од кретњи ногу. Они брзо и лако са снагом изводе у такту разне скокове и окрете. „На овај начин су се приказивале све фазе борбе.

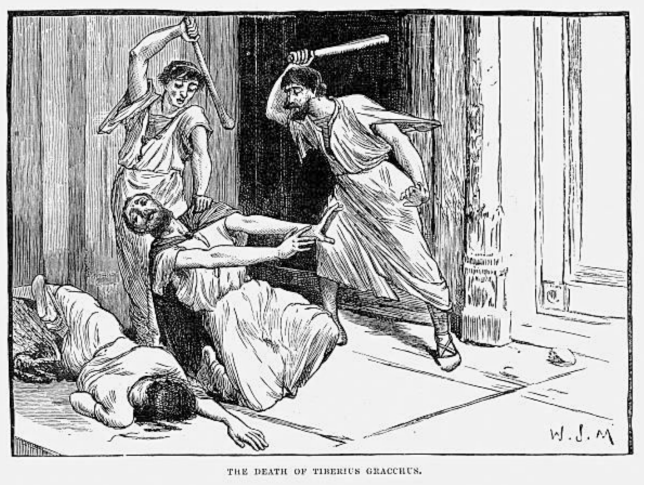
Војне игре су одржаване и у склопу фестивала трка коња на Марсовом пољу; затим 23 марта на фестивалу Тубилустриум који је био свечаност припреме војске за рат, а када су се обично на Марсовом пољу организовале исцениране маневарске битке пред грађанима Рима као врста војне параде; у јулу у част бога Аполона су одржаване сценске борбе у Циркусу Максимусу; па Вицториае Цаесарис као подсећање Римљана на освајачке походе над Галима. Било је још фестивала у којима су извођене сценске борбе. Тако у априлу на фестивалу у част Флоре у циркусима су, по Јувеналу, играле голе проститутке изводећи лажну борбу гладијатора.

Кад је реч о позоришној уметности прва позоришта у Римљана за тему су имала божанско и мистеријско. Из тог разлога су највише биле приказиване митолошке теме и узвишене битке богова и хероја. Пошто је један од најомиљенијих облика позоришне забаве у Риму била и пантома или „наративни плес“ она се као међуигра често изводила у форми античког борбеног плеса.

Римско позориште ће у времену које следи 250-300 година п.н.е. губити везу са божанским и за теме ће узимати мање свето и сакрално, а више световно и профано – сукобе и борбе прво људског и божанског, а затим сукобе у човеку и међу људима, чак и пародирајући свето. И док су у почетку глумци носили маске и изводили своје сценске борбе у лику Зевса, Нептуна, Плутона... они су касније скидали маске и изводили борбе у свом лику или дочаравајући лик који се бори.

Но, римски укус навикао на сталне ратове и насиље није било лако задовољити уобичајеном грчком позоришном сценом па ни уобичајеном сценском борбом. Наиме, „Рим је био веома богат, али становници су били многобројни и углавном необразовани и неписмени, у једној привреди која је била хаотична и где је број незапослених могао износити и 150 хиљада било је периода у којима је било скоро шест месеци државних празника. Масе је требало забављати... То је значило заситити њихова чула и отупети њихове умове; позоришта су зато била испуњена спектаклима којима није било премца по китњастости, раскоши и бруталности. Најпопуларнији од свих догађаја био је зато проливање људске крви.“ (Венеција Котас)

Отуд се у старом Риму јављају писци и драматурзи позоришних комада препуних призора насиља, окрутности, свирепости, необузданости и убистава. Драме Луција Анеја Сенеке су биле пуне крви, ужаса и сцена насиља јер је то било доба Нерона и Калигуле када је живот био безначајан. Ово насиље се изводи нескривено и отворено, а за сцене борбе су често позивани (слично данас учитељима борилачких вештина) специјалисти – слободни гладијатори, вешти у борби, окретни и са обученошћу за сценичност. Римски дух надметања и борбе се чак ширио и на гледаоце сценских борби који су се често делили у групе које навијају за свог глумца као бољег. Каткад је глумац био и протеривaн „зато што је гомилу изазвао за или против себе“ (Пол Вен)



Сцена из римске драме Смрт Тиберија Граха

Сценска борба и гладијаторска арена

Театар и сценске борбе у њему, међутим, нису били довољни с обзиром на ратнички карактер и потребе Римљана за бруталношћу. У Риму су чак око 100. године позориште оптуживали и забрањивали „зато што подстиче мекушност, за разлику од бестидних гладијаторских борби које су челичиле и развијале храброст гледалаца. С тим у вези чувени римски комедиограф Теренције говори кроз уста свог јунака Луциа Турпија да: „Већина људи желела је спектакле, гладијаторе, жонглере, акробате и боксере. Традиционалне римске особине:озбиљност, строгост и достојанство ускро неће ништа више вредети.“ И сатиричар Јувенал изјављује како само две ствари интересују масе: хлеб и арена (цирк-циркус) при чему што је циркус био спектакуларнији то се више маси допадао.

Зато је и поред свих покушаја са насиљем у позоришту срце Римљана увек било више у арени као делу индустрије забаве него у позоришту. Анегдота у том смислу каже да су римски грађани често напуштали позориште како би посматрали гладијаторске борбе. Гладијаторске борбе су биле намењене **за публику**, са **извођачима** (гладијаторима) наученим да се боре **спектакуларно**

и уз раскошни декор (вештачка језера са бродовима, шуме са зверима, лавиринти итд). Сценска суштина римске арене је увек и само била сензација (визуелна и звучна побудљивост) - **спектакл** као најосновнија (најједноставнија и најпримитвнија) форма сценског живота. Разлог је био једноставан: циљ није био посматраче духовно и душевно култивисати већ их што баналније забавити како не би размишљали ни о чему, а због чега „претежна визуелност је наличје закржљалости мисли“. (Јохан Хојзинг)

Иако ће тема гладијаторских борби бити детаљно изложена у мојој књизи која се бави драматургијом, ратничком карактерологијом и режијом ценске борбе на овом месту ћу се осврнути само на најосновније, а од значаја за разматрање историје сценске борбе.



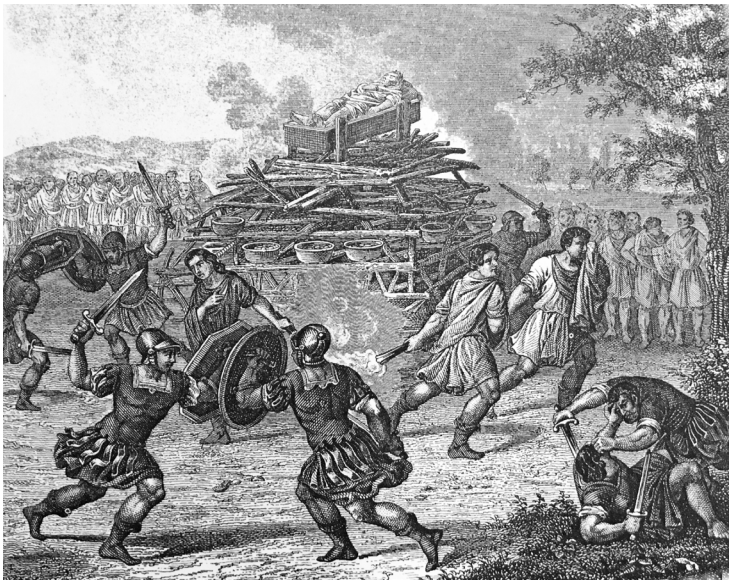
Гладијаторске борбе, „Saturnalium sermonum libri duo qui de gladiatoribus“
Ogier Ghislain de Busbecq, Justus Lipsius 1582

За разлику од панкратионских квазисценских борби у грчкој арени током Олимпијских игара које су биле религиозна (света) свечаност у славу бога Зевса, борбе у римској арени борбе su организоване као профани квазисценски спектакл за забаву. То су, дакле, биле борбе које имају сценске елементе као што су публика, сцена, театрални борилачки покрети актера, често и кореографију организатора, али и стварни и крвави, а не исценирани крај. О повезаности римске арене и позоришта говори и податак да је први амфитеатар за борбе који је изграђен 1. века пн.е. (Гај Курије) био грађевина која је коришћена истовремено за позоришне представе и за гладијаторске борбе (била је сачињена од делова који су покретањем након изведене позоришне представе трансформисали позоришну сцену у гладијаторску арену). Ове игре су биле толико популарне да је на prostoru Rimskog carstva postojalo oko 200 gladijatorskih arena.[18]

Гладијаторске борбе су се развиле из традиције етрурских погребних игара на којима су приморавали робове да се боре до смрти на сахрани њихових господара, или су их жртвовали тако што су на њих пуштали псе. Реч је била о обреду приношења жртви које су биле крвави ритуал (у почетку се приносила за жртву коза а касније је то замењено борбом људи) узвођен као спектакл светковине пред посматрачима и учесницима сахране. Овај квазисценски спектакл се изводио како се дух умрлог не би светио живима и умилостивио жртвама да би с миром дао на уживање имовину наследницима.[19]

18 Свети Августин пише о неком Алимпију, хришћанину, који се спремао да постане монах како су га другови довукли у арену где је он присилно седео покривши очи и уши рукама. Када га је громогласно скандирање публике натерало да погледа он је и сам почео да виче и навија крвавим сценама борбе. Исто тако, свети Иларион је једно време толико страсно присуствовао гладијаторским играма да је био принуђен да се исели у афричку пустињу, где арена није било.

19 Слични ритуали се налазе и код Скита и Грка. Илијада наводи да је Ахил убио дванајсторицу најплеменитијих Тројанаца пред погребном ломачом његовог пријатеља Патрокла. И у Микени је постојао обред приношења људских жртава кроз борбе на сахранама.



Свеш̄ковина по̄гребних ѓладијаш̄орских борби исп̄ред ломаче умрлог̄, Ogier Ghislain de Busbecq, Justus Lipsius 1582.

Римљани ће преузети овај ритуал 264. године п.н.е. Тада су два сина умрлог *Јунија Брута* поставила три пара мачевалаца да се узајамно боре. То је била, заправо, прва гладијаторска битка у Риму. У почетку су се борбе организовале само на погребима пред ломачом (бустум) на сахрани (због чега су се први гладијатори и звали „bustuarii"). Након тога су се борбе организовале у сатурналијама - свечаностима у славу бога Сатурна, и извођене су у децембру. Касније се почињу изводити у склопу прослава рођења и годишњица смрти и победа, као и вид победничког приношења људских жртава у част ратницима палим у борби јер по Тертулијану Римљани су веровали да људска крв чисти душу покојника.

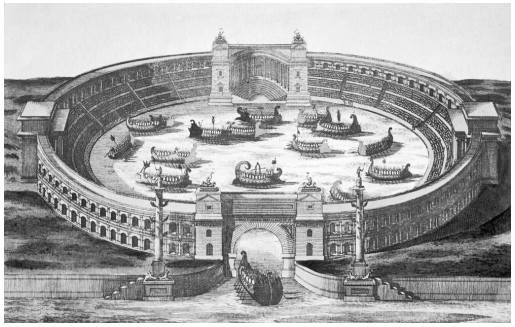
Но, убрзо ће се гладијаторске борбе ослободити свог религиозног карактера јер ће их организовати и богатији Римљани у виду приватних, затворених забава уз гозбе, баханалије или разне прославе. Тако ће Римљани одбацити обредно значење ових квазисценских борби и изводиће их у склопу гладијаторских игара као световне представе за уживање и разоноду.

Како би арена била што већи сценски спектакл у њима су се борили чак и римски императори (њих девет), а међу њима су били Тит, Андријан, Вер, Јулијан, Нерон, Калигула, Хадријан. Император Комод је у аренама, као гладијатор SECUTOR - scaeva (левак), извео око хиљаду борби лично.

Највећа арена на свету за гладијаторске борбе је била Колосеум у Риму са 50000 места и интересантно је да су у првој борби којом је ова арена и отворена два најбоља гладијатора убила истовремено један другог.

О кавим је сценским спектаклима била реч говори довољно податак (Плутарх) да је Цезар (који је и сам водио велику школу гладијатора) једном увео у арену 320 парова гладијатора у сребрним оклопима, а Помпеј 500 лавова и 18 слонова. Цезар је по окончању грађанских ратова у арену једном увео 200 пари коњаника. Други дан је против њих организовао пешадију. Трећег дана је на свакој страни учествовало по 500 пешадинаца, 200 коњаника и 20 слонова. Појављивале су се и жирафе, поклон египатске краљице Клеопатре. За битке на води (наумахије) су прављена вештачка језера у аренама или је копано језеро на брежуљцима Тибра. Једном је тако у борби учествовало 4000 веслача и 2000 бораца (у једној од наумахијској бици је учествовало чак 19 хиљада гладијатора). У 103. години Трајан је отворио велике игре које су трајале 123 дана. У овим играма је погинуло око 11000 људи и 10000 звери. Напокон, у 249. години поводом прославе хиљадугодишњице Рима у Колосеуму је убијено 2000 гладијатора, 60 лавова, 32 слона, 30 дивљих магараца, 40 дивљих коња, 10 тигрова, 10 жирафа, 10 зебри, 1 носорог...





Квазисценска борба гладијатора (bestiarii) са лавовима и тиграовима, римски рељеф; борбе галија у арени („Наумахије“)



Римска публика посматра квазисценску битку галија (наумахију) у римској арени, Упијано Чека, 1894.

Да би се, међутим, правилно разумео однос и место гладијаторских борби у историји сценске борбе треба разликовати две врсте гладијаторских борби.

Прву врсту гладијаторских борби су изводили „дамнати ад мортем“ - гладијатори из периода краљевине. У арени су тада као „гладијатори“, убијани заправо, дезертери војници, злочинци, криминалци, „безвредни” ратни заробљеници, хришћани и сви они који су осуђени на смакнуће или разапињање на крст (бориле су се и осрамоћене и за разне ствари осуђене и кажњене жене), а од чега се хтела начинити сензација, екстравагантна егзекуција за забаву и спектакл за поуку и пример публици.

Реч је, дакле, била о квазисценској борби у која је била обична егзекуција у форми зверства у коме су се борили они без икаквих шанси да преживе. Тако је нпр. цар Јудеје Агрипа наредио да се поставе једна против друге две групе злочинаца, по 700 на свакој страни. Они су се међусобно борили мачевима до истребљења. То су, дакле, били прикази присилних борби неуких људи који су некад били голоруки, а некад костимирани и наоружани као гладијатори. Они су се борили међусобно или против гладних звери. Често су били везиваних руку, за једну ногу или стуб и на њих су пуштани да их растргну лавови, вуци, медведи, бикови, бесни пси, а све ради забаве публике.[20] И током целе касније историје Рима одржао се овај тип гладијаторских борби јер је у царству увек постојало довољно осуђеника на смрт, кажњеника и сувишних заробљеника. Ове гладијаторске борбе имају сценски карактер само у смислу што су извођене организовано пред публиком и у сценски организованом простору док је, заправо, реч о обичном крвавом покољу. Те борбе, дакле, иако су прављене као прикази за публику нису биле сценске борбе већ врста јавне егзекуције за публику пошто њихов завршетак никад није била фингирана-сценска већ права смрт која се и очекивала, а циљ борбе није био уметност већ садистички доживљај публике која је активно одлучивала о смрти актера.

20 Многи од ових гладијатора су покушавали сами да се убију и тиме избегну страшну смрт. Тако су се за време конзула Симаха (345-402) његових 29 гладијатора пред бацање у арену међусобно подавили, а последњи који је остао извршио је самоубиство тако што је разбио главу о зид тамнице.

Историјски записи показују да је код овог типа гладијаторских борби смртност била веома висока и да су шансе за преживљавање и освајање симпатије публике - слободу биле веома мале – само 30%. Овај тип гладијаторских борби је уједно био за ланисте (власнике гладијаторских школа) нека врста пијаце за куповину нових гладијатора јер борци који су се ефектно борили привукли би пажњу и били регрутовани (купљени-продати) за гладијаторске школе у којима њихов живот нешто више вреди јер њихов власник зарађује на борбама које сценичношћу и атрактивношћу, а не пуким убијањем донесе успех.

Друга врста гладијаторских борби је изводјена касније - у периоду царевине и то са гладијаторима који су највећим делом били професионални мајстори борбе. Многи међу њима су били и слободни грађани („аукторати“) који су се добровољно пријавили за битке у аренама одричући се свих грађанских права и имовине, а како би избегли регрутацију и војну службу. Њих је било готово половина од свих гладијатора. Наиме, гладијатор волонтер се обавезује уговором на робовање без икаквих права само на три године док је војна служба трајала 25 година. И једно и друго је било подједнако опасно по живот, али су шансе биле веће да се преживи као гладијатор, па чак и заради богатство ако се штеде награде које се добијају због доброг борења. Ови гладијатори су морали уговорно да се закуну (сацраментум гладиаториум - гладијаторски завет) свом ланисту.

Међу добровољним гладијаторима је било и оних које је нужда натерала и који су на овај начин себи обезбеђивали смештај, храну и нешто новца, но било је и оних који су у арену долазили из животне досаде, страсти за борбом и надметањем, сценском славом и популарношћу, убијањем и авантурама. Након три године такав гладијатор је добијао назад слободу, или је то могао и раније ако га је неко откупио и ослободио, или је сам сакупио новац за сопствени откуп и слободу.

У борбама је учествовало мноштво различитих типова гладијатора (постојале су чак и жене гладијаторке које су се бориле голих груди и прерушене у Амазонке) са различитим оружјем и различитом заштитном опремом (Самнити- наоружани само кратким мачем; Хоплити наоружани и потпуно оклопљени; Трачани са шлемом, штитом и мачем; Ретиарији трозубац и мрежа; Еседарији борили се на коњима и колима итд.). У борбама је често била присутна и бизарност тако да су у њима учествовали чак и људи патуљастог раста, инвалиди без руке, ноге или са одузетим ногама, слепи, па чак и деца (66. године на борбама које је организовао Нерон) Неки цареви су забаве ради (Нерон) често приморавали и жене познатих римских сенатора да се боре у арени.

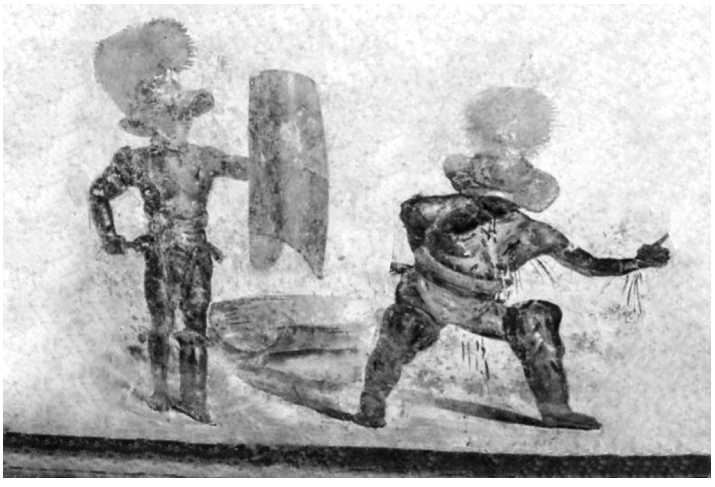
Ако би у овим борбама сукоб био незанимљив арена је негодовала и показивала шаку са окренутим палцем на доле као знак да се гладијатори убију, или уколико је један од гладијатора био тешко рањен или побеђен гомила би обично навијала „југола!, југола!“ – „пресеци, пресеци“ (му врат). Тада је император одлучивао о животу пораженог. „Ако би видео спуштен палац, поражени гладијатор би мирно сео на своје пете, загрлио победника око бутине и забацио главу како би изложио свој голи врат. Затим би лагано климнуо главом како би дао знак да је спреман за оно што ће се догодити, што је, кад се све околности у арени узму у обзир, била релативно безболна смрт. Противник би му тада брзо пресекао грло. Умирући би тада пустио свог џелата и склопио руке у очекивању смрти, док му из врата шикља крв.“(Најџел Которн). Публика у арени је, дакле, (као и у праисторијским ритуалним борбеним плесовима у којима је публика истовремено била и учесник) имала инерактиван однос са актерима борбе тј. она је у извесној мери својим расположењем и одлукама утицала на борбу која је одвијала на крвавој сцени. У том смислу модернистичке идеје и тенденције у театру 20-21. века, а које се односе на то да публика треба да буде заједно са уметником актер дешавања радње на сцени, није нека револуционарна новина,или библијски речено: „Ништа ново под сунцем“.

Неки победници су били прави забављачи и веома су се поносили вештином да испишу императорово име у песку крвљу своје жртве, а одсечену главу би стављали као тачку на слово „и“ на крају. Ако би борба гладијатора трајала дуго, а публици почињало да бива досадно, Калигула би наредио да се борба прекине и да учесници одмах један другоме прережу грло; у арени је као стандард важило правило – бар две смрти у сат времена (...) Ако би неки од учесника изгубио живце и почео да бежи, одбијајући да се бори, гомила би се разљутила и викнула: „Хоц хбет!“ (готов је). На императоров знак, његов противник би одступио, а у арену би ушао један веома ружан кепец, Јерменин, одевен у златну униформу. Наоружан различитим

оружјем, усмртио би осрамоћеног гладијатора на најболнији могући начин. Његово умеће било је толико велико да је публика ћутала као заливена, а крици жртве чули су се не само у арени него и по околним брдима. За око десет минута био би насецкан у мале комаде, по којима би се кепец помокрио пре него што оде. После сваке борбе, у арену је улазио ћелав, у црно одевен „стрвинар“, носећи сребрни чекић и усијани жарач. Усијани жарач би ставио побеђеном међу ноге. Ако овај не би реаговао, „стрвинар“ би сматрао да је овај мртав и ударио би га чекићем по глави, како би ослободио његову душу. Свако ко би још био жив, али превише израњављен да би наставио борбу, био је одвучен у „довршаоницу“ испод стадиона, где би га са пар удараца ножем докрајчио касапин, који се иначе бавио коњима.“ (Најџел Которн, *Љубавни живот римских императора*, прев. Невена Мрђеновић).

Док се у првом периоду, дакле, гладијатор борио само за живот у другом периоду се борио за част, каријеру и слободу, док је у почетку гладијатор био само безвредни „потрошни материјал“ за крвави спектакл забаве публике касније се помоћу њега могла стећи велика зарада па он добија велику вредност и цену на тржишту спектакла. То се најбоље види из податка да је обучени гладијатор у арену улазио само 2-3 пута годишње и да је стављан у борбу у којој ће бити са бољим шансама него противник. Он је, дакле, био веома скуп јер су његово одржавање и обука, који су трајали годинама, коштали пуно. Најбољи гладијатори су од стране својих власника зато третирани посебно: неговани, чувани, мазани уљем, бријани, масирани, довођене су им робиње или су коришћени као робови за задовољства римских дама. Храњени су на посебан –вегетаријански начин (звани су још и „прождирачи јечма”) зато што су код такве исхране кости отпорније на ломове, ране се теже инфицирају, брже зарастају, а организам је укупно виталнији. Професионани гладијатори су имали популарност данашњих филмских звезда јер су победници стицали славу (подизани су им споменици и исписивана су им имена као графити) па је одличан гладијатор преко клађења доносио пуно новца господару због чега се овај на сваки начин трудио да га не изгуби лако, јефтино или узалуд. Многе борбе су биле зато проглашаване чак и нерешеним или се борба прекидала код рањавања како погођени гладијатор не би добио озбиљније или смртоносне повреде. Из тог разлога је избегавано да се сударе два одлична гладијатора јер тада увек или један или оба могу да страдају, а то је чињено само за веома високу цену или ради изузетног спектакла.

Тако је нпр. познат случај, о коме је писао песник Марциал, како је Тит Флавије поводом отварања Колосеума организовао стодневне гладијаторске игре у којима је два најбоља гладијатора (Прска и Вера) ради личног политичког спектакла сукобио „до смрти” једног. Они су се, међутим, тако дуго борили да су исцрпљени заједно положили своје оружје испред себе – што је био знак обостране предаје, а због чега су морали бити обојица убијени. Тит им је, међутим, због њихове изузетне и ефектне борбе која је публику дигла на ноге поштедео животе и дао им статус слободних грађана. Везано за тај догађај Марцијал је написао: „Двојица су се борила и двојица победила.“ Сличан пример се налази и на једном рељефу из 1 или 2 века у Халикарнасу на коме је приказана борба жена гладијаторки у тешким оклопима. Поред натписа „Амазонка“ и „Ахлија“ пише да су се обе часно повукле из арене.



Фреска из Помпеје на којој се види како крварећи гладијатор десно држи подигнут прст предаје.

У том периоду су, дакле, врсни гладијатори углавном изводили фингиране борбе у којима је било рањавања, али до смрти је долазило ретко и случајно (тако је нпр. током целог 1. века н.е. од 200 гладијатора који су се борили у аренама само 19 погинуло у борбама). Гладијатори су имали шансу 1:10 да погину. Тако да се гладијатор те врсте просечно за 20 година борио само 10-15 пута.

Ова врста гладијаторских борби је, дакле, била организована примарно као визуелно-сценски догађај сличан данашњим борбама кечера или ММА бораца у кавезу и то уз поштовање мноштва правила којих су се гладијатори морали држати (постојале су чак и аренске судије), а без циља да се заврше крваво тј. смрћу учесника. Овде, наиме, не треба заборавити да гладијатори не само у том случају већ и генерално током борбе нису имали за задатак убијање противника већ атрактивну борбу која је подразумевала прво рањавање, разоружавање или онеспособљавање (изузев ако није пао у неку немилост или је продат његов живот за велики новац па се морао борити стварно на живот и смрт). Циљ је, дакле, био да гладијаторска борба буде сценски ефектна и спектакуларна - траје дуго и сурово, а не кратко и ефиксано смртоносна (што је било начело војничке – легионарске борбе).

Из тог разлога су учене и увежбаване примарно технике погодака у ноге и сечења по рукама и грудима јер ови нису смртоносни, а стварају крваве ране и отварају простор за атрактивну борбу са рањеним противником. Чак су се и израђивале посебне врсте оружја са кукама, кратким сечивима и плитким врховима да би борба резултовала крвавим ранама, али које нису смртоносне. Зато су гладијатори углавном користли секуће, а не бодно оружје и технике. Гладијатори су у борби користили технику борбе гладијусом и другим оружјима која је била бојева и примењивана у стварној борби, али су ти борилачки покрети модификовани са циљем сценичности. Тако нпр. гладијатор је имао обавезу да са гладијусом искључиво сече – рањава и полако, садистички и атрактивно касапи противника, а не да боде. Он бод гладијусом користи само у случају да је циљ дозвољена егзекуција (када се бод најчешће изводио одозго на доле кроз кључну кост). Задатак те врсте гладијатора је био првенствено, дакле, да се боре виртуозно и сценски атрактивно уз научене и посебно изабране атрактивне и гротескне нападе, одбране, ескиваже и позе са широким и разноврсним ударцима, скоковима и падовима који су имали за циљ да привуку и одушеве публику спектакуларношћу. Овај начин борбе се није користио у војсци и реалној борби.

За гладијаторско „позориште“ је било карактеристично да, иако је постојао строги редослед и раније замишљен генерални сценарио борби које ће се одиграти у арени, за „глумце“ прецизне кореографије борбе није било. Наиме, када су организоване борбе од великог значаја позивани су и посебни стручњаци да осмисле битку и направе костур спектакла у коме је слободна и импровизована сценска борба била срж и суштина дешавања. Они су били нека врста „редитеља“ ових представа који су чак креирали и приредбе – процесије, пре отварања борби. Гладијатори су били дужни да у оквиру главног програма борбу импровизују слободно у складу са околностима, а до расплета (који могао бити случајна смрт, намерна смрт, исценирана смрт, прекинута борба, нерешена борба или предаја једног или оба актера) који је требало да се изведе сликовито у духу античких хероја (од гладијатора који је требало да умре очекивало се да прими покорно и сценски атрактивно смртоносни ударац како би умро као „прави гладијатор“ и тако, можда, добио свој надгробни споменик са рељефом и пригодним епитафом).

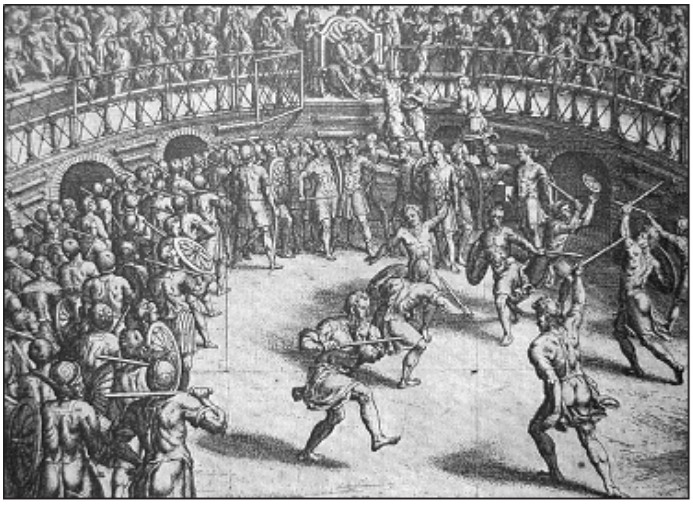
За гладијаторске борбе овог типа би се могло рећи да су биле великим делом сценске јер су најчешће биле фингиране (са гладијаторима глумцима, сценом и сценографијом, редитељима-ланистима, посебном борбеном опремом и публиком), али због одступања од саме суштине сценске борбе - да је условна (по кореографији) и безопасна и са безопасним оружјем, оне су из данашнејг угла гледања **квазисценске**.

То што се на овим представама често пуштала крв и што су биле ризичне по живот је већ питање укуса римске културе јер арена је за Римљане представљала само мало грубље позориште које је више одговарало једној „мужевнијој“ (више садистичкој) естетици и укусу. Наиме, за 1300 година античког Рима није било ниједног јединог дана без ратова и зверстава како у самом граду Риму тако и широм света којим је Рим владао. Само нпр. за време Тиберија у граду Риму је деценију трајао свакодневни покољ грађана без предаха, а који се одликовао како Тацит пише „настраном крволочном суровошћу (...) ни време, ни молитве, ни ситост која умирује друге звери није могла

да умилостиви Тиберија, нити измени одмазде за како стварна тако и умишљена дела.“ Његов наследник Калигула, луд крволочни манијак је „сматрао да је сувише скупо одгајати стоку да би се храниле дивље звери чуване за гладијаторске представе, те је стога наложио да се звери хране похваташим и заробљеним људима. Многе Римљане високог чина у чију је оданост посумњао прво би унаказио врелим гвожђем за жигосање, а потом бацио лавовима...“(Светонијус). Овај дух суровости и естетике насиља код Римљана је, међутим, био традиција. Тако нпр. у октобру су Римљани у славу бога Фонса (бунара и фонтана) организовали коњичке трке у Циркусу (коњ је за Римљане био животиња рата) на којима би победнички коњ био жртвован Марсу одсцањем главе и репа. Његов јахач би узео реп и трчао до Форума уз музику да би неколико капи накапао и тамо. Затим би се одсечена глава украсила и две групе Римљана би започеле борбу око тога ко ће је први дохватити како би је поносно окачили и носили по граду.

Две наведене врсте квазисценских гладијаторских борби (покољ и крвава симулација) нису биле, међутим, увек биле строго раздвојене. За Римљане је, наиме, била права посластица посматрати нпр. борбу једног професионалног гладијатора и једног или два гладијатора обична заробљеника или пљачкаша који су бачени у арену да би били спектакуларно убијени. То, дакле, више није била сценска борба већ егзекутивна борба – покољ пред публиком, а који је био за ту врсту публике привлачан не само због његове визуелне атрактивности већ и због неизвесности пошто је у таквој борби могао случајно страдати и сам професионални гладијатор. Из тог разлога су посматрачи у кладионицама арене по правилу стављали своје новчане улоге на изабране борце и исход борбе, а што је још више распаљивало страсти публике. Гладијаторске игре су трајале до 5. века нове ере када их је император Теодорик потпуно забранио.

У римској арени је, међутим, извођена и једна чисто сценска врста борбе. Наиме, као што је већ раније речено, након аренске процесије изводиле су се увек прво уводне борбе. Ове борбе су изводили или јуниори полазници гладијаторских школа или сами гладијатори Но, оно што је за њих било карактеристично је да борци нису имали праве већ дрвене мачеве. Овакво куртоазно „оружје“ је омогућавало актерима да изводе веома атрактивне акције на потпуно безбедан начин, а са задатком да како себе тако и публику загреју за крваву борбу која следи касније.



Уводне гладијаторске сценске борбе са штаповима или дрвеним мачевима Saturnalium sermonum libri duo qui de gladiatoribus,
Ogier Ghislain de Busbecq, Justus Lipsius 1582.

Римске квазисценско-надметачке борбе

У Риму нису постојале само квазисценске гладијаторске борбе већ и надметачке у форми борилачких грчких Олимпијских надметања. За Римљане су атлетска такмичења била на другом месту после бокса, рвања и панкратиона па су за њих та „Олимпијска“ надметања имала првнствено борилачки карактер. Римљани су променили и вредност и карактер ових квазисценских надметања.

Док су, наиме, у старој Грчкој надметања имала религиозни карактер она су у Риму имала забавни (луди) карактер и организована су не као светковина због богова већ због публике коју је требало забављати и замајавати јер: „Римљани се интересују само за гладијаторске игре, забаву, уживање у спектаклу и слављење победника. Они опијени споредним занемарују бављење својим животом и својим друштвеним положајем“. (Јувенал) Тако нпр. 354. године је од 365 дана чак 175 дана било „хлеба и игара“.

Сценска борба у римском „живом позоришту“

У доба Нерона је уведена једна до тад невиђена „сценска“ новотарија: живо позориште. Наиме, „Римљани нису имали довољно времена за класичну драму старе Грчке. Више су волели пантомиму, која је обично обухватала и еротске сцене – често завођења и силовања из грчке митологије – а изводили су их мушкарци; жене су се у позоришту појавиле после другог века пре нове ере. Извођачи су често били наги и није изостављан ни један детаљ радње, ма колико ласциван.“ (Најџел Которн). Венеција Котас анализирајући римско позориште пише: „И разврат се раширио у позоришту током последњих римских векова, за време којих су римски цареви подстицали на бесрамне сцене и у њима и сами учествовали (цар Хелиогабал је потпуно наг играо улогу Венере). Ова разузданост позоришних обичаја приписивана је веома дубоким политичким разлозима. Царевима је одговарало да искваре укус публике, како би је потпуно отупели, па су због тога замењивали озбиљне сцене старог класичног позоришта сценама мима и бестидног плеса.“

На сцени су такве комаде „глумили“ осуђеници или робови с тим што су се све сцене насиља и убиства изводиле стварно - непосредним убијањем несрећних „глумаца“ када то време и место по сценарију захтева. „Народ је тада присуствовао сценама које су играли осуђени хришћани, током којих су ови несрећници увођени на сцену, богато костимирани у богове или јунаке, како би својом патњом приказали најтрагичније сцене из грчке митологије, и били заиста убијани, усред сцене из грчке митологије, као у некој уметничкој апотеози. Тако Лауреолус, главни глумац, који је играо јунака драме, истог имена, био је најпре разапет на сцени, а затим га је растргао један медвед, уз аплауз присутних.“ (Venecia Kotas)

Тај „веризам“ је ишао толико далеко да кад је требало приказати прељубу император Хелиогабар је наређивао да се она изведе аутентично пред њиме. Наравно, и овде није реч о сценским борбама већ режираним квазисценским крвавим убиствима пред публиком.

Сценска борба и римска пантомима

У Риму је, међутим, постојала и једна веома популарна и чисто сценска форма у којој се неизоставно јављала на специфичан начин и сценска борба. Реч је о пантомими. Марко Фабије Квинтилијан око 90. године н.е. даје опис пантомимичара тог времена: „Њихове руке захтевају и обећавају, оне позивају и терају; оне преводе ужас, страх, радост, тугу, оклевање, признање, кајање, одмереност, напуштеност, време и број. Оне узбуђују и умирују. Оне преклињу и одобравају. Оне поседују снагу имитирања која замењује речи. Да би дочарале болест, оне имитирају доктора који опипава пулс пацијента; да би указале на музику, оне шире своје прсте тако да подсећају на лиру...“

Пантомима је, дакле, говорила о свему што чини свакодневни живот Римљана. Али шта је више чинило свакодневицу Римљана од насиља, рата и гладијаторских борби? Борба је, дакле, такође и неизоставно била део уметности пантомиме.[21]

Пантома или „наративни плес“, а у форми античког борбеног плеса – пирихе, је приказивана у позоришним представама често као међуигра, али и као међуигра спектакла борбе гладијатора,

21 Сценска борба у форми пантомиме је и данас незаобилазни део правилног савладавања кореографије сваке сценске борбе. Наиме, глумац након наученог редоследа напада и одбрана мачем треба да остави оружје и почне изводити научену кореографију као пантомиму, а са циљем да овлада адекватним сценским борбеним покретом који треба да прати радње са оружјем.

трка двоколица, као форма телесног загревања и припреме гладијатора пред борбу или као приказ публици борилачке вештине са оружјем гладијатора пре борбе.

Карактер и техника сценске борбе античког Рима

У римском периоду се по први пут борба јавља као сценски спектакл за који се праве грађевине монументалније од сваког позоришта не би ли се уживало у посматрању борбе. То је био период у коме је сценска борба имала у највећој мери квазисценски карактер. Она се по први пут почела изводити са примарним захтевом СЦЕНИЧНОСТИ, у коме су борци учени некој врсти „глуме“ (театралности у извођењу борилачких акција) и правила селекција борилачких акција на оне које су погодне и непогодне за потребе аренског спектакла.

Основна и главна стилизација сценских борби у Риму је, као и сва римска уметност, реалистичка, али техника која се користи, иако актуелна, није била бојевог типа (техника борбе гладијатора се разликовала од технике борбе римског војника).

Ратнички плесови се исто тако састоје од пренаглашавања и модификовања покрета римске војне технике борбе уз прилагођавање карактеристикама пратеће музике. Ратнички плесови поред индивидуалних или у паровима прате форму борбе Хомеровског периода, али се организују и групно у форми игре римских војника организованих у модификован поредак римске легије.

Кад је реч о техници сценске борбе у старом Риму постоје четири врсте стварне борбе, па и четири врсте сценске борбе. Прву врсту борбе су упражњавали војници (легија) и реч је о стројевој обуци и стројевом начину борбе

у строго дефинисаном поретку. Војници користе штит у левој руци, стоје у левом ставу и изводе бодове кратким мачем (гладијусом) након што су искористили своја копља за одбрану или напад. Другу врсту борбе су упражњавали гладијатори који су били индивидуални борци обучени за најразличитије врсте оружја и технике борбе. Борили су се са мачем, без мача, са штитом, без штита, са два мача, ножем, мрежом, копљем, трозупцем итд. Став им је био слободан уз кретање у свим правцима (нелинеарно). За одбрану су подједнако користили мач колико и штит, али и ескиважу. У римској арени се могла подједнако наћи како борба парова гладијатора тако и борба гладијатора организованих у строј или коњицу. Трећу врсту борбе су водили варвари који су се борили индивидуално, али необучено тј. више инстинктивно и уз употребу сирове снаге и окретности. Копље у борби су користили или за бацање или као мотку док су мач користили као батину за једноставне праволинијске ударце из широких измаха, а уз често кружно витлање изнад главе. За разлику од гладијатора и римских војника који су користили кратке мачеве и то примарно за бод варвари су користили дугачке мачеве и то примарно за сечење. Четврту врсту борбе су водили људи потпуно неуки и необучени за борбу. То су обично били робови и разни преступници који су бацани у арену наоружани мачем, копљем или ножем да се боре како умеју и знају тј. инстинктивно.

Више о сценској борби у старом Риму читалац може наћи у књигама: *Плес (игра) и сценска борба; Техника сценске борбе по епохама* (сепарати енциклопедије *Позоришно мачевање и уметност сценске борбе*).

Антички „варварски“ народи и сценска борба

Под осталим народима подразумевам оне који су живели на простору Европског континента, али нису спадали у грчко-римску цивилизацију, а све до пада Западног римског царства, дакле, оне народе који су називани „варварским“. Ту је првенствено реч о Келтима, Галима, Германима, Самнитима, Илирима, Трачанима, Дачанима, Трибалима, Словенима итд.

Барем колико је забележено, и за сад познато, једина форма сценске борбе која је код њих, генерално гледано, упражњавана је била ратнички плес. Сви ратнички плесови старих народа имали су у себи радње које телом и оружјем имитирају битку. Оне су се најчешће изводиле као увод и припрема за битку која следи. Кроз игру наоружан ратник за кратко време бива доведен у посебно психичко стање екстатичког транса у коме губи свест о страху и у заносу егзалтације правом битком продужава борбену игру. Многи од тих плесова су били под утицајем римских јер

је римска култура генерално утицала и на културе „варварских“ народа, али је било и обрнуто – посебно у период краја Царства, јер су тада ови народи по броју доминирали (чак и владали) не само у војсци већ и у Царству у целини. Но, постојали су и аутентични плесови, али код острвских Келта (ирских), а чија је изолованост и омогућила очување аутохтоне традиције.

У Галији је била позната игра која се приписивала богу Лигу. Она се звала „baunbah“. У чему се она састојала не зна се но име се преводи са „бој на дистанци“ и има назнака да се она изводила са копљем са два врха које се вртело изнад главе и са стране уз пуно акробатске вештине.

За Германе је био, по Тациту, карактеристичан плес тешких мачева: „Постоји један вид приказивања њихове (германске) игре и он је у свакој заједници исти. Обнажени младићи у поноћ почињу свој плес међу мачевима и пободеним копљима. Вежбањем се показује окретност и елеганција. То се не ради за победу већ за задовољство посматрача.“ Овај податак, међутим, указује на то да борилачки плес се, можда, по први пут изводи из неутилитарних разлога (обред, вежба, екстатички транс пред битку) већ из естетских разлога – уживања у чистој, слободној игри, а што је један од кључних елемената сваке уметничке активности. Крајем старог века и почетком средњег века на европским просторима се са најездама Хуна и Авара појављују и борбени плесови азијских народа. Но, сви варварски народи у Европи тог времена „мрачног периода“ трпе и утицаје римске културе тако да делимично усвајају и тековине њихове културе борбе и ратовања.

Карактер сценске борбе „варвара“

Сценска борба варвара формом прати све карактеристике реалне борбе тог времена што значи да је тип борбе актуелни и бојеви. Ратнички плесови се састоје од пренаглашавања покрета варварске технике борбе која се примарно састоји од сечења и удараца, а не бодова уз прилагођавање карактеристикама пратеће музике. Дух сценске борбе је био реалистички и натуралистички. Ови народи се нису борили у колективном строју већ су били индивидуалци, а што наводи у правцу да су међу њима доминирали и ратнички соло плесови. Они исто тако нису имали ни театарску ни квазисценску (аренску) ни вежбовно-војничку сценску борбу већ искључиво плесну која је била или ритуалног или чисто сценског карактера („за задовољство посматрача“ - Тацит) и по томе на линији првих уметничких форми. Борилачки покрети су били најчешће импровизовани тј. сценски борилачки плес се изводио без унапред одређене кореографије.

Више о сценској борби код варвара читалац може наћи у књигама: *Плес (игра) и сценска борба; Техника сценске борбе по епохама* (сепарати енциклопедије *Позоришно мачевање и уметност сценске борбе*).

Сценска борба у средњем веку

Две врсте средњевековног позоришта

Овај период углавном захвата време од пропасти Западног римског царства па до појаве ренесансе тј. кратко време након пропасти Источног римског царства тј. Ромејског царства (Византије). Средњевековно позориште се развија у два смера. Први смер је у прво време био доминантан и њега је чинило профано, лакрдијашко-забављачко позориште путујућег типа. Други смер је религиозно-спиритуално позориште. У оба позоришта су постојале сценске борбе, али у различитом обиму и форми. Временом ће религиозни театар тежећи да се што више приближи народу у себе уносити све више спектакуларни и забавни елемент (миракули), али ће и профани театар полако уносити у себе просветитељске и морално-религиозне елементе.

Но, док профано позориште створено за забаву и разоноду народа и властеле неће мењати своју суштину и остаће исто по намени, форми и карактеру и на Истоку и на Западу Европе религиозно позориште ће се мењати како по својој суштини и форми тако и карактеру зависно од простора и времена.

Сценске борбе у профаном средњевековном театру

У периоду раног средњег века - након пада Западног римског царства (476.године) и током најезде варвара, у то веома хаотично време, не постоје трагови било каквог званично организованог позоришног живота. Ниједан значајнији драмски писац није стварао. Драма је практично била мртва.

Гладијаторске арене су биле затворене, али ланисти (управници гладијаторских школа), магистери или докторесы (учитељи борбе) и ослобођени гладијатори који су поседовали велико борилачко умеће као занат на различите начине почињу живети од своје вештине настављајући борилачку традицију античког, али и варварског света. Они су чинили једну посебну групу људи названу „шампиони“ (*campiones* – од речи *campus* -логор, специјализовани простор за обуку), како их је по први пут назвао у VII в. Бискуп Севиљски Исидор.

Постојале су две врсте *шампиона*. Први су били плаћеници који су самовољно ступали у службу властеле као телохранитељи, војници или заповедници. Други су тежили да живе слободно издржавајући се држањем часова мачевања и борилачких вештина у својим покретним школама које су се селиле да би на феудима богаташа организовале обуку њихових војника и плаћеника. Често су ове групе умеле да започну и праву борбу како би јавно показали која је група боља.

Од ове друге врсте шампиона је временом формирано мноштво путујућих трупа које су почеле да зарађују новац од забављачке активности извођења исцениираних борби и имитације различитих ситуација замишљене борбе пред публиком на сајмовима, вашарима, прославама и дворовима. Њих су често називали и *gladiatores*, *palestritae*, *preastigiatores*...

Те путујуће групе ће се временом по природи свог заната (који је, дакле, био сценски) повезивати са групама путујућих глумаца, музичара, певача и играча – забављача. Њима су глумци, музичари и играчи били од корист јер су програм приказа сценских борби обогаћивали пратњом музике разних инструмената (труба, бубњева и гајди), плесом, песмом и глумом. С друге стране групе путујућих шампиона су забављачким групама биле од користи не само као сценски борци, акробате и жонглери који обогаћују њихов сценски програм већ и због њихове умешности у борби јер су глумци свуда у Европи били генерално не само лоше рангирани (у немачком списку сталежа из 1568. године између 114 занимања глумци су претпоследњи, испред зеленаша и дворских, сеоских и вашарских луда) већ и прогањани (у Немачкој су глумци били ван закона и свако их је могао истући, ранити, па чак и убити, а да за то никоме не одговара, глумцима је био забрањиван приступ у градове, црква им је одузимала право причешћа а родитељи наследства итд.) пошто се сматрало да су дангубе јер „хлеб се може зарадити само књигом или мотиком.“

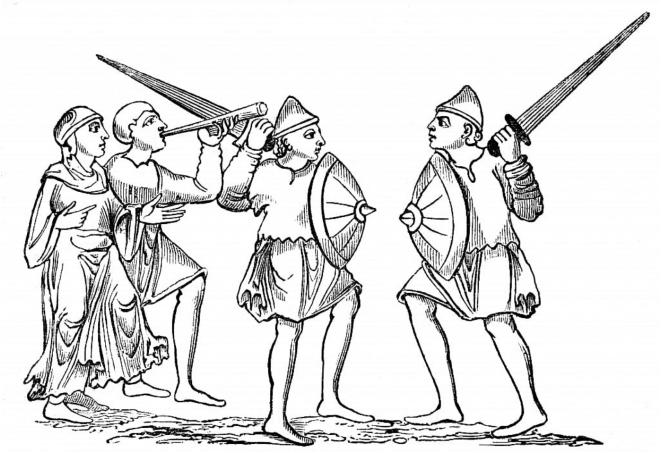
Овако окупљене скитајуће групе су се, дакле, бавиле глумом, свирањем, певањем, жонглерским и акробатским вештинама, пантомимом, опсенарством, имитацијом, гутањем ватре, мечкарством, исцениираним борбама оружјем, рвањем и боксом, кубистиком итд. како би зарадиле новац, храну или одећу. Оне су постојале свуда у Европи путујући из града у град и из земље у земљу. Своје представе су изводили маскирани или „накарадно обучени“.



Средњевековне игре над мачевима – наставак традиције античке кубистике, илуминација Јоханеса Вилберга, 1489.

Њихови вашарски спектакли су били веома атрактивни и омиљени у народу па је ова врста шампиона – глумаца сценске борбе, обилазила не само градове и домове феудалаца већ и села приређујући артистичке представе у којима је било плеса, музике, певања и незаобилазних сценских борби. Њихов циљ је био само пролазна забава, смех, радост и заборав које треба пружити људима у време у коме на сваком кораку постоји непрекидна несигурност, брига, смрт, насиље, страх, сујеверје, глад, куга, плаћеничке војске које пљачкају, убијају и силују, пожари, вештице, ђаволи, инквизиција...

То позориште је, дакле, световно, забавно, без стационарне зграде и првенствено акционо - атрактивно и спектакуларно са разноврсним изражајним средствима. Глумци су изводили представе на улицама и трговима, импровизованим вашарским сценама, испред цркава, али и на разним феудалним дворским забавама, свечаностима и церемонијама, а посебно у 15. веку, јер су оне по правилу имале у себи позоришне елементе.



Англосаксонски плес са мачевима уз музику. Гравира из 1833 (књига Спортови и разбибриге народа Енглеске) по цртежу манускрипта из 9. века.

Може се, дакле, са сигурношћу тврдити да су са овим групама ударени темељи првих правих сценских борби јер су ти путујући глумци током својих борби морали користити технике које су безбедне за колеге извођаче, али и технике кореографије борби које ће бити занимљиве, атрактивне и сценичне за публику.

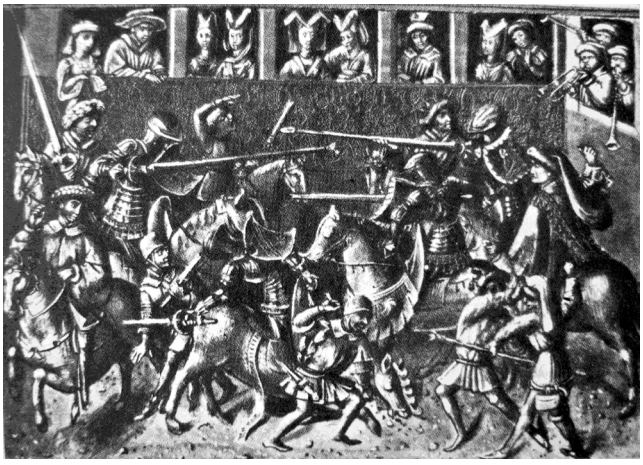
Глумачки спектакли и њихове сценске борбе су извођене често пре витешких турнира, а дешавало се да групе и саме организују игре у форми имитације витешких турнира. Тако су многи турнири у средњем веку заправо били позоришно-циркуске представе сличне данашњим кечерским борбама. Ове сценске групе су такође чувале и традицију извођења и учествовања у народним (фолклорним) играма и карневалима који су се изводили широм Европе најчешће у склопу разних народних светковина и празника. Тако се у средњем веку јавља *пучко позориште* које потиче још из Рима, а има за теме свакодневни народни живот - па и борбе у њему.

Квазисценска борба и средњевековни турнири

Шампиони који су се задржали на свом првобитном занату и успешно одржавали школе борилачких вештина и мачевања, обуку витезова, или су, пак, и сами стекли звање витеза почињу да организују један нови вид сценске (квазисценске) борбе. Реч је о витешким турнирима који представљају другу врсту сценских борби које су се организовале у средњем веку (подсећам, места на којима су одржаване турнирске трке коња су у Србији често називана још и *позориште*). Витешки турнири су настали из Галских игара у Француској које су почеле да се организују од 11. века Турнири су се организовали поводом разних свечаности и прослава на двору. Организовање турнира је започињало са слањем гласника по градовима. Учесници турнира су се окупљали неколико дана раније да би судије херолди (вође, судије и управници турнира који су били и

нека врста кореографа) могли да провере њихово витешко порекло (јер на витешким турнирима су могли да учествују само племићи по пореклу).и да ли имају одговарајућу опрему за борбу.

Турнири су били намерно организоване борбе на предвиђеним местима, са изабраним и ограниченим простором за борце (сценом) и простором за посматраче – публику (гледалиште).



Квазиценски спектакл средњевековног и позно средњевековног турнира. Изнад ограђеног простора за борбе налази се простор за публику и свираче са трубама



Лука Карнах Старији, графика из 1509. године приказује турнир као малу маневарску битку пре публиком (горе-десно) и свирачима (горе-лево)

Средњевековни турнири нису били, дакле, само пука надметања него и сложене **спектакуларне театрализоване свечаности**. Они су били организовани са циљем надметања актера (усавршавања борилачке вештине, одржавања борилачке кондиције, стицања плена од поражене стране…), али у форми забаве и сценског спектакла – градског позоришта на отвореном. То је била нека врста обнављања традиције борби римске арене, али на нов и знатно хуманији начин јер актери (витезови) се нису борили присилно по наредби као робови у власништву ланисте.

Са друге стране турнири (не у почетку) нису били организовани са циљем убијања већ надметања, а доказ за то је употреба посебне тзв. куртоазне опреме и оружја који су били предвиђени за ударце и бодове уз заштитне елементе како не би дошло до повређивања учесника.

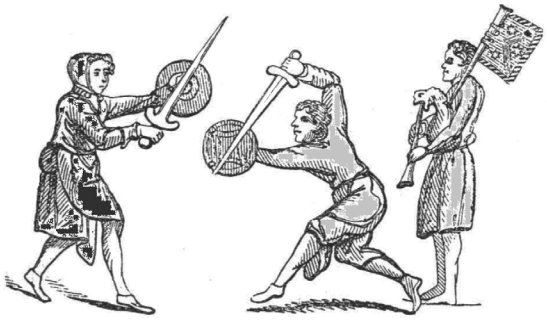


Квазисценски спектакл турнира позног средњег века у ограђеном простору пред публиком и свирачима у позадини.

Сценска суштина средњевековног турнира је, дакле, као и у римској арени, била обични спектакл - најосновнија (најједноставнија и најпримитивнија) форма сценског живота, али пошто је циљ борбе био надметачка победа (престиж, титула, плен, рука даме, показивање вештине пред публиком, част...), а не сценска уметност реч је о квазисценској форми у служби сценског спектакла.

У почетку су турнири били организовани ван града, а касније на самим градским трговима са постављеним оградама и местима за публику коју су чинили племство и народ. Док су турнири били у повоју нису била постављена строга правила па је обично било пуно повређених и мртвих јер се користило право оружје, а борбе су биле нека врста маневарских вежби. Тек средином средњег века, а нарочито у позном средњем веку, постављају се строга правила борбе, посебна опрема, церемонијал и уводе херолди. Овде треба напоменути да су пре и након турнирских борби по правилу организоване велике свечаности, поворке, параде и вашари на којима су учествовали акробати, жонглери, кловнови, пеливани, мађионичари и опсенари (илузионисти), комедијаши, циркусанти, шарлатани, бацачи ножева, гутачи мачева и путујући глумци са својим програмима у којима је обавезно било и сценских борби које су често биле и лакрдијашке пародије на турнирске борбе.

Како овај део, тако и онај турнирски је био извођен углавном уз пратњу игре, песме и разних музичких инструмената од којих су најраширенији били бубањ и труба.



Сценска борба уз музику їајди, 13. век, Манускрийт Но. 14, Е

Кад је реч о техници сценске борбе у средњем веку она је у периоду раног средњег века извођене у *романичком духу* (чак су се и мачеви тог времена називали романички). Борилачке акције су примарно секуће и секућим оружјем. Мачем се сече као што се удара мотком – из једног вертикалног и два хоризонтална правца уз измах из рамена. Акције напада и одбране су једноставне, засноване на снази, окретности, ескивирању и неспецијализованости борилачких радњи (један напад се брани на разне начине). Техника борбе је груба, сирова, али и сурова јер је и стварна борба утемељена на бруталности па се борба углавном састоји од серија снажних удараца са разних страна док један од бораца не попусти пред агресивношћу, издржљивошћу или снагом друге стране У сценској као и у стварној борби најчешће се уз тешки мач типа спата, који је обично без врха, користи и штит. Борилачки став је леви (лева нога напред), борци полазе агресивно и истовремено у напад и контранапад. За одбрану се користи мање мач а више штит док се за напад користе подједнако и штит и мач. Кретање по бојишту (сцени) је било нелинеарног типа (у свим правцима). Као оружје се не употребљавају само мачеви и копља, већ и секире, косе, српови, чекићи, буздовани, млатови и остале врсте војничког оружја. У борби се даје предност агресивности тј. нападу над одбраном тако да онај ко први напада и одржава иницијативу, дакле, наноси ударце, има већу шансу да победи. Отуд је обострани и истовремени напад - судар бораца, најчешћи догађај у борби тог времена.

Турнири и сценске борбе у развијеном (позном) средњем веку (до 15. века) добијају *їоӣички дух* (и мачеви се називају готичким). Турнири тада постају прави раскошни спектакли племства и врста аристократског славља. Вече уочи турнира припрема се гозба а након турнира се слави чак и више дана. Куртоазне борбе се воде у омеђеним пољима и уз херолде, судије и звуке труба и крике поклисара. Они су привлачили масу и аниматоре славља, жонглере, акробате, глумце и трговце.

Турнири у позном средњем веку великим делом - и кад је реч о учесницима, имају и сценски карактер. Наиме, многи елементи витешког турнира су у себи поседовали театралност и сценичност који су требали у публици да створе драматику, напетост и друга осећања. Тако нпр. изазивач двобоја је према правилима одређивао да ли ће борба бити до победе или до смрти. Ако би дрвеном дршком копља дотакао штит противника то би значило борбу до победе. Међутим, ако би дотакао штит металним врхом копља то би значило борбу до смрти. Витезови дуеланти се такође трудили да својом опремом изгледају сценично и импресивно (оклопи, штитови, плаштови, перјанице, заставе и заставице, грбови...), али и да у борби изгледају ефектно тј. да за публику буду занимљиви (као и гладијатори некад) и показују окретност и инвентивност у вештини. Тиме су привлачили пажњу и интересовање не само дама већ и оних који су их могли ангажовати у ратну службу. Турнири су, наиме, били и нека врста ратничке „берзе рада".[22]

Но, кад је реч о техници сценске борбе она делимично одступа од технике реалне борбе тог времена. Наиме, мачеви и друга оружја тог времена се израђују у правцу напуштања доминације сечења, а преласка на бод. Тако настају мачеви са веома агресивним врховима и технике борбе које за циљ имају не сечење већ убадање и пробадање противника кроз алкице верижног оклопа. У борбу се уводе једноипоручни мачеви, а штит се одбацује. Но, оваква техника борбе је непогодна за сцену јер је веома опасна. Из тог разлога се сценска борба углавном морала изводити романичком техником, али уз употребу лакших мачева (затупљеног врха) и уз мању и опрезнију употребу бода него што је то било у стварној борби. Борци и даље полазе истовремено у напад (судар), али у борби почињу (јер је штит одбачен) користити и другу руку која се поставља на лист мача како би се њиме манипулисало још и као мотком или копљем, али и да би се изводиле разне врсте полуга, разоружавања, хватова, бацања и разне врсте замршених радњи мачем на мач које за финале имају „бодове" из потпуно неочекиваних положаја. Пошто се за одбрану у борби више не користи штит највећи број блокова се изводи самим мачем, а што захтева не само специјализацију одређених одбрана за тачно одређене нападе већ и већу увежбаност како бораца у стварности тако и актера у сценској борби. У борби се значајније користи десни став, а што значи да се борба одвијала равномерно у оба става. У сценску борбу се у том периоду (13-14. век) уводи значајније и једноипоручни мач („бастард"), али који се у то време углавном користио „варварском" техником простих секућих удараца као секиром.

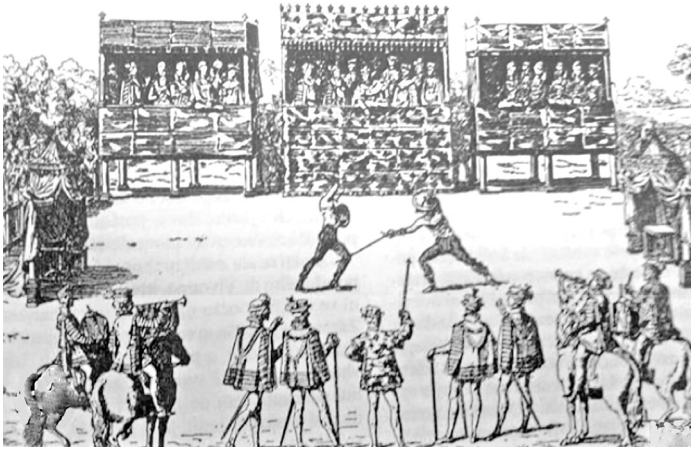
У средњем веку је постојала још једна форма квазисценске борбе која води порекло још од Келта и античких времена. Наиме, у раном средњем веку је био међу европским народима веома распрострањен двобој „права самопомоћи" – (право јачег) који се изводио пред краљем (племенским вођом) свитом и чланoвима заједнице у посебно припремљеном и ограђеном простору за борбу, а како би се утврдило ко је у праву када је реч о неком спору.

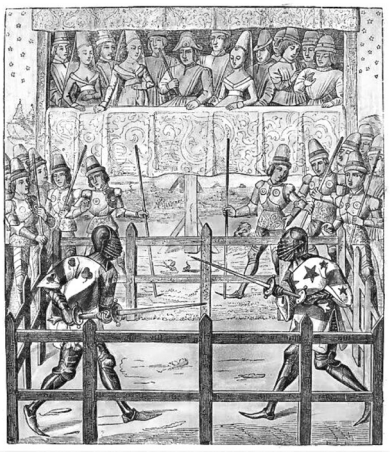
22 Тако нпр. приликом великог мађарског сабора витешког „Реда змаја" - који је одржан 22. маја 1412. године у Будиму, организован је веома раскошан и велики витешки турнир на који су дошла, без мађарског племства, 3 краља, 1 деспот, 13 војвода, 21 гроф, 26 великаша, те 1 кардинал, 3 надбискупа, 11 бискупа, 1.500 витезова и 3.000 пажева. Ту су били витезови из Мађарске, Русије, Пољске, Чешке, Литваније, Пруске, Немачке, Аустрије, Влашке, Молдавије, Србије, Босне, Хрватске, Турске, Грчке, Епира, Италије, Француске и Енглеске а говорило се на чак 17 језика. Сви они су дошли са својом пратњом, послугом, музиком, играчима и забављачима. Тако је свита деспота Стефан Лазаревић, првог витеза „Реда змаја" била толико велика да је имала, како је записано у једној пољској хроници, 1.000 коња, а у Будим је тада укупно дошло око 40.000 коња. Након завршеног турнира организован је лов и славље са играма и музиком који су трајали седам дана а све је завршено 2. јуна 1412. године када је у Будиму организован сценски спектакл огромне параде витезова кроз град. Тога је било и раније. јер је још у 12. веку Стефан Немања основао Први српски витешки ред „Свети Стефан" Касније су оснивани редови Орла, Вука итд. Везано за турнире се и путовало, а српски витезови су најчешће ишли на турнире у Венецију и Угарску. Тако је забележено да приликом женидбе цара Душана „Долазе витезови да се надмећу у ратничким вештинама из Византије, Бугарске, Угарске, Германије (...) Поред града витезови се утркују на коњима, надмећу у гађању стрелом, бацању ножева, топуза, копља, рвању..."(Нићифор Григора)



Раносредњевековна квазисценска борба двобоја у оīрађеном īросшору īред īлеменским вођом и īлеменом.

Ова врста квазисценске борбе ће се одржати и током развијеног и позног средњег века, али под именом судски двобој или двобој „божјег суда“ тј. борбе у којој ће „Бог“ пред публиком и сведоцима у посебно припремљеном простору са уређеним гледалиштем помоћи победника и показати ко је у праву.





Квазисценска борба судскоī двобоја īред краљем и īосмашрачима у 15. веку; Kvaziscenska borba dvoboja pred īraљem i publikom na gradskom trgu u 16. veky

Више о профаној средњевековној сценској борби у другом делу књиге - *Сценска борба и īозоришно мачевање у срīском шеашру*, глава *Сценска борба у средњевековној Европи*.

Сценска борба у црквеном средњевековном театру

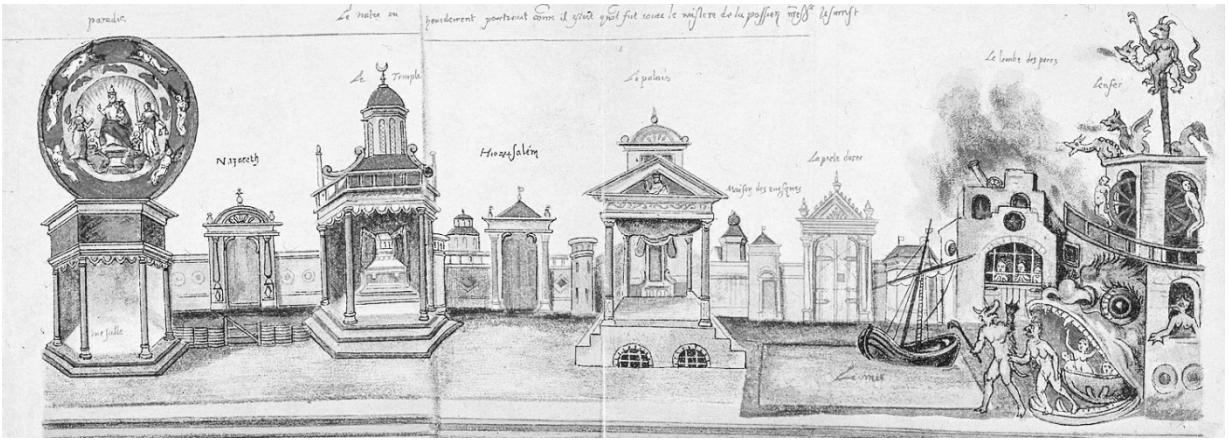
Према путујућим позориштима, дакле, и сценској борби у њима (а посебно према витешким турнирима) је у Европи постојао генерално веома јак отпор цркве који је током целог средњег века растао све (како-где) до 17. века.

Хришћанство је, наиме, од самог почетка одбацивало традицију класичне античке културе, а у њу је спадало и позориште. Сенекине трагедије које су настајале у Риму биле су препуне крвавих борби, масовних крвопролића и језивих сцена које су хришћане подсећале на њихово страдавање у римској арени. Ово је створило додатну одбојност хришћанског укуса.

Но, иако се црква са једне стране борила отворено против позоришта са друге стране је направила црквени театар са намером да верницима позоришним средствима дочара, приближи и ојача религиозни живот и веру.

Тако у оквиру саме цркве настаје нова позоришна форма – црквена драма тј. духовно позориште обреда очишћења. Њен циљ није био као у профаном театру бављење овоземаљским животом и његовим пролазним радостима – уметност пролазности, већ бављење вечним и божанским у овом пролазном животу. Она се бавила искључиво сакралним темама, а са циљем ширења религиозних и моралних начела. Црквена драма се у почетку изводила само на Ускрс и Божић, а касније и за друге верске празнике.

Црквена драма се организовала како унутар саме цркве тако и у њеном дворишту, али и на градским трговима. Извођена је у специфичној сценографији у којој се радња одвијала не сукцесивно у времену већ суксцесивно у простору тј. симултано у времену (decor simultane). Отворену сцену су, наиме, чинили независни одељци – кућице (мансије), од којих је сваки представљао друго место радње у комаду. Са кретањем глумца из одељка у одељак померао би се и центар радње комада. Често су, тако, приказивани догађаји у којима постоје елементи сценске борбе или сценска борба у једном одељку, али и са кретањем из једног у други одељак, а како би се дочарало кретање борбе кроз разне просторе. Одељци позорнице су некад постављани праволинијски, али некад у полукруг или круг. Оваква сценографија се и у секуларној форми понегде одржала све до средине 17. века (да би се, међутим, поново појавила у оквиру разних постмодернистичких позоришних експеримената 20-21. века).



Мистерија Муке Исуса Христа у Валенсијену, 1547. године у средњевековном decor simultane. Кулиса за ову мистерију је била дугачка 58 метара, а широка 17,5 метара. Извођење мистерије је трајало 25 дана пред целим градом (плаћала се улазница). Учествовало је 13 надзорника и 63 глумаца (аматера) који су тумачили 169 улога. Постојао је низ специјалних ефеката (десни угао) као што су дим и пламен из факла, анђели који лете, кад су убијани невини излазила је крв из њихових тела, грешници су били мучени на точку, а из мучионица су излазили крици и јауци итд.(Хубер Кајо, 1577.)

Црквена драма је имала две главне форме: *мистерије* и *миракул*. У мистеријама се приказују библијски догађаји из Старог завета. У њима су описивани детаљи историје кроз сценографију битке или битку саму заједно са легендама које су се заснивале на апокрифима. Ове драме су имале за задатак да неписменом скупу верника јасно прикажу пад Луцифера (борба са анђелима), догађај Каина и Авеља (убиство), уништење света кроз Армагедон итд. У мистеријама су, дакле, постојале форме непосредне сценске борбе у ужем смислу Мистерије су почетку биле додатак литургији, а касније су постале независна форма ван црквеног простора - у порти цркве, на градском тргу.

У миракулима су приказивана чуда из живота светаца и ту се сценска борба углавном јављала као сценска борба у ширем смислу – слика физичког насиља, а не као приказ непосредне физичке борбе на сцени. Ту су, дакле, присутне разноврсне форме мучења, одрубљивања глава, Иродов покољ невине дечице, страдање Христово итд. док супротстављање оружјем на ово, дакле, права сценска борба је избегавана јер је требало приказати хришћанску жртву или (ненасилан) одговор на насиље. Сцене мучења у миракулима су често биле не само веома дуге (неколико дана) већ и и детаљне (натуралистичке) при чему су коришћена маскирања (ђаволи) и разни врло маштовито замишљени ефекти. Представе су изводили изабрани грађани глумци-аматери (који би цео град уз сарадњу осталих грађана претворили у једно велико позориште) и припадници разних еснафа. Народ и учесници би се тада окупљали и по неколико дана да би као у трансу пратили овакве сценске догађаје изгубивши потпуно осећај за реалност, време и простор. Ту је било и ђавола и пакла и приказа пакленских мука са којима ђаволи муче неверника или неверници муче свете људе итд., а што често није сматрано прихватљивим јер је постојало веровање да се тако навлачи на себе проклетство тиме што се приказује и глуми грешност (глумци су облачили костиме или играли улогу ђавола). Глумци су тада пре представе примали унапред опроштај (ablass) за своју глуму.

Један текст Томе Аквинског нам може указати на то како су могле изгледати сценске борбе у оквиру средњевековног црквеног театра. Реч је, наиме, о црквеном схватању лепог: „Три ствари спадају у лепоту. Прво, чистота или савршенство: јер што је несавршено због тога је управо и ружно. Затим, прави склад или сагласност. И најзад јасност, због чега се оно што има чисту боју назива се лепим.“ Лепим се, дакле, сматрало све што има у себи складност, хармоничност, савршенство (под којом се у средњем веку подразумевала светлост и сјај, блиставост и искрење) и јасност (чистоћа боја). Но, док су ови критеријуми у црквеној естетици били везани за свето тј. лепота је била атрибут божанског и није служила наслађивању ока или уха (чулног) већ душе и духа (небеском уживању) они су се у световном смислу односили на светлост драгог камења, злата, сребра, јаркост чистих боја, физичку симетрију предмета, одеће итд.

То значи да док се у световној сценској борби тежило чистоћи, једноставности, јасноћи и симетрији борилачких покрета, одећи и опреми јарких и чистих боја, живописном, раскошном, китњастом, шареном и светлуцавом декору (мноштво заставица, грбова, сјајних оклопа, звучних ефеката фанфара и труба итд.) црквена сценска борба не треба да је лепа по форми (већ ружна, грозна, одвратна у световном смислу), али по садржају лепа - одуховљена и божанска.

Црквене сценске представе и сценско насиље у њима су имали посебно радикалан карактер у 14-15. веку тј. у доба епидемија, непрекидних ратова, глади, покоља, пљачки, мистицизма, фантазма, страхова, представа пакла, чудовишних бића, демона, дивље игре и помамних мртвачких плесова (узимање халуциногених гљива) итд. Све ово је давало пуну слику духа *готике* у којој је све испуњено мистичним, опскурним, шиљатим, рогљастим и са бодљама, а што подсећа на језике пламена ломача који се уздиже у небеса да све очисте од општег греха.

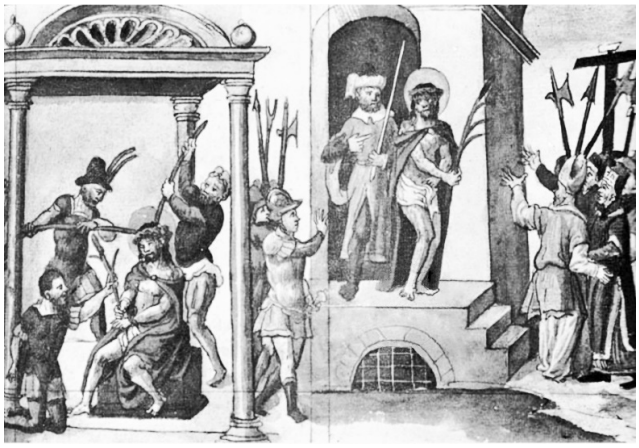
Тако је забележено да је у Буржу 1536. године играна представа заснован на делима Апостола у реконструисаној римској арени у којој су поред глумаца са раскошним костимима учествовали и свештеници. Представа је почела са мисом у цркви да би се пренела процесијом у позориште. „У самој арени су коришћена двоја кола, по енглеском узору: на једнима је био Пакао, а на другима Небо. Она су давала оквир радњи, која се одвијала уз помоћ свакојаких духовито смишљених средстава и машина: Луцифер је бљувао ватру, змај је махао крилима (...) Гледаоци су могли да виде земљотресе, страшна мучења и погубљења при којима су руке и главе одсецане од тела, а утроба кидана“ (Роналд Харвуд).





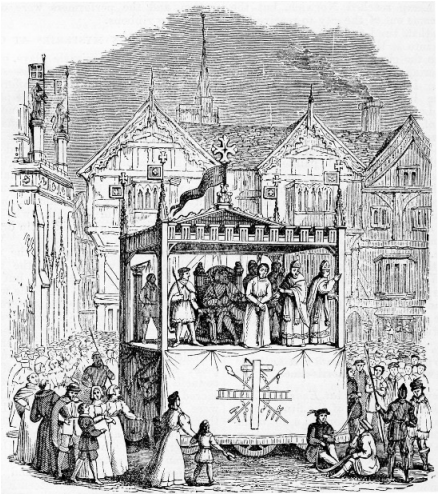
Сценско насиље са разним формама оживљавања у приказу миракула Патње свете Аполоније (Жан Фуке), 1452.; део сцене из Мистерија Христовог ускрснућа, гравира из 1882

У црквеним миракулима су глумци аматери могли слободније деловати и изводити разне врсте маштовитог сценског насиља и борби (нпр. против нечастивог, анђела против ђавола и сл.), а простор извођења миракула као и учесници у њима је био веома слободан. За ове представе су често записивана и упутства за режију, изглед и садржај радње и учеснике на позорницама.



Сцена из мистерија у Паризу, 1547. године





Мистерија у Холандији у 15. веку, Еуген Хуберт, 1885; мистерија у Швајцарској у којој се пред окупљеном публиком изводи сцена Пилатовог суђења Исусу

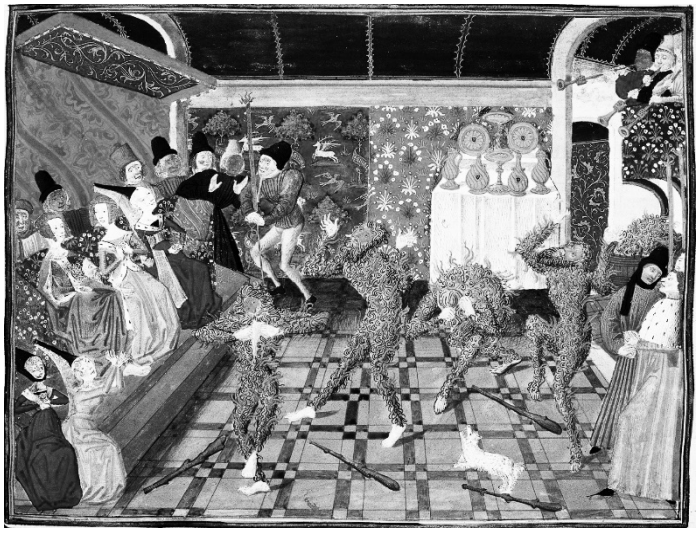
Мистерије и миракули ће временом, а како би се црквено позориште приближило масама, све више испуњавати профаним и световним - личити на пучко позориште, а сцене насиља у њима ће се претворити ако не у нешто што личи на паганске и дијаболичке игре, а онда у лакрдију која дегенерише религиозни дух. Миракули ће тако изазивати више смеха и забаве него побожности и духа светости. Због тога ће их почетком 16. века црква забранити, (мистерије се забрањују у Француској 1548). а средином 16. века религиозно позориште средњег века ће углавном и нестати.



Убијање ђавола дворучним мачем, сцена из средњевековног миракула

Но, упркос црквеним забранама током целог средњег века задржало се ипак и пучко позориште тј. путујући глумци забављачи и лакрдијаши који су изводили представе за народ на светковинама, вашариштима и сеоским гозбама. С тим у вези Арман Машабеј пише: „Захваљујући списима црквених отаца из првих векова, текстовима концила, едиктима итд., знамо да је игра цветала испред цркве, у цркви, по гробљима и чак по домовима црквених лица, којима је, међутим, било забрањено да примају „плесачице“ и друге лакрдијаше, пајаце, „салтаторе“ или глумце, чије је понашање неморално, ако не и демонско.“

С тим у вези нпр. у одлуци Базелског сабора из 1436 пише: „Забрањено је под претњом строге казне, изводити у црквама и црквеним двориштима уобичајене сценске игре, игроказе, маскараде, а исто тако и представљати бискупе и краљеве и принчеве.“



Сцена средњевековне представе „ватрени плес дивљака“ са батинама у костимима од вуне (у једном објашњењу су играчи борбени плес изводили у оделима која су запаљена) - италијански двор 1470. године

Ово секуларно позориште су чинили жонглери (од ioculare – разонодити), акробати, пеливани, циркусанти и забављачи који су певали, играли и глумили (углавном комедија, фарса, пантомима и мимика) уз пратњу разних инструмената, али и шампиони који су се бавили

атрактивним вештинама (борба, мачевање, бацање ножева и гутање мачева, мађионичарство, акробација и жонглирање) и дресуром. Неки су носили маске, а неки одела животиња у које су се прерушавали. Често су ове путујуће групе – које су се бавиле занатом своје вештине само утилитарно, дакле, због новца, а не због уметности, биле гости и у замковима племства које је такође радо присуствовало њиховим играма, песмама и лакрдијама у којима је често било и сценског насиља. Од ових група ће касније настати и први циркуси.

Сценска борба у средњевековном фолклорном позоришту

Пред крај средњег века се сценска борба појављује у **трећој форми**. Реч је о фолклорном театру. Овај театар је постојао у сеоским срединама и био је носилац нелитерарних сценских облика (параде, процесије) па и оних проистеклих из фолклорне традиције „глумовања“, али „лажних битки“ које воде порекло од витешких турнира раног средњег века. Том приликом би се сеоске „војске“ увежбавале у мизансцену који је био тачно аранжиран, при чему би се становници једног села „борили“ против других у простору за игру који је подразумевао читаве долине са околним брдима.

У фолклорно позориште и сценске борбе у њему спадају и народне игре и плесови јер готово сви народи Европе су упражњавали као националну игру неки плес у коме се користе мачеви, копља, секире или неко друго хладно оружје. Тако је широм Европе била веома распрострањена игра „морешка“ (настала 12-13. века) на Медитерану, затим стари витешки плес с мачевима „кумпанија“, „покладарско коло“, „русаљске игре“, „коледарске игре“ итд. (о овим плесовима више у мојој књизи Игра-плес и сценска борба).

У средњем веку, дакле, и поред изразите доминације цркве и верског елемента у свим сферама и упркос свим притисцима сакралног духа Европе тога времена, сценска борба је задржала и профани карактер и присуство у свакодневном животу.

Сценска борба у Византијском (Ромејском) царству

Источно римско царство у 4. веку напушта латинску и окреће се грчкој култури, одбацује римски политеизам и постаје хришћанско. Тако Рим на просторима источног дела царства („ромејско царство“) – *imperium Romanum*, постаје Византија тј. христијанизовано римско царство.

Византијски цирк (арена) је у почетку чувао тековине римског цирка, али у одмеренијој форми. На хиподрому су се тако осим трка кочија изводиле и разне светковине, славили празници, процесије, организоване бучне представе, пантомиме, плес, рвање, игре са медведима, гозбе, певања и акробације, али су биле укинуте крваве игре, борбе дивљих животиња и убијање гладијатора. Сценске борбе су изводилии *хистриони* – путујући забављачи – глумци и играчи у пантомимама из времена старог Рима.

У Византији је било познато и такозвано „епско позориште“ и лутка-игре. Епско позориште се бавио драматизацијом великих епских форми славећи Александра Македонског као утемељитеља Ромејске државе и његове победе које су представљане као победе хришћанства. Кад је реч о сценским борбама најпознатије су биле оне у оквиру светковина „**касап**“ и „**календе**“.

Светковина „касапа“ се изводила неколико дана после ускрса и тај плес је имао веома блиску везу са пирихом старих Грка. Она се изводила на Хиподрому у Константинопољу чак и у 18. веку. У овом *пиричком* плесу су играчи као народна војска изводили игру у више група с великим ножевима, штаповима и бичевима у рукама држећи се за појасе.

Игре у оквиру гозбе Календа су трајале 12 дана и за њих је карактеристично мешање грчких и римских елемената. Користиле су се маске и костими за прерушавање. „У овој сценској игри прерушени глумци у Готе иду улицама у групама. Пошто би се поделили у две групе изводили би ратнички плес са штитовима, рукујући малим штаповима, као што се касапи служе својим ножевима. Они у исто време певају песме на варварском језику. Док Готи играју, певачице интонирају победничке химне у част царева, затим, када се игра заврши, исти Венети и Празини,

који представљају два непријатељска табора, приказују сцену пантомиме, веома чудну, у којој подражавају покрете варвара чије костиме носе.“ (Venecia Kotas).

У Византији је била, као и у Риму, распрострањена и сценска борба у форми пантомиме - „наративног плеса“. Она је или као пириха или као пантомимичка лакрдија (нешто слично комедији дел арте) извођена као међуигра у позоришним представама, али и као међуигра спектакла трка двоколица „...за време којих су се видели мушкарци, жене, чак и младе девојке, како пристижу у великом броју; и не само из нижих класа, већ и из средњих и, Зевса ми!, такође и велики број из најдостојанственије и најпривилегованије.“ (Хорикиоса)

Но, током више од 1000 година постојања Византије игре, плесови, позориште... су били час прогањани час подржавани на директан или индиректан начин тако да су актери сценског живота стално живели и радили између обожавана, скитње, бичевања и вешања. Глумци и остали извођачи су били увек са дна друштвене лествице (глумице су обично биле и проститутке) па је закон прописивао да се глумачко и плесачко занимање сме преносити само унутар исте породице са колена на колено.

Све сценске представе на Хиподрому и на улицама су, дакле, биле стално под притиском не само цркве која је сматрала да је реч о паганским играма (црквени Сабор се обраћао калуђерима замерајући им што и они обичавају да узму учешће у прерушавањима и пролазе улицама обучени у сатире за време разних празника. Свети оци су у свим сценским представама видели најчешће богохулни чин и анатемисали су готово све народне празнике). Црквени Сабор је чак прогласио да „свештенство које припада вишем или нижем слоју не треба, када присуствује венчањима или гозбама, да остане да гледа сценске игре, већ треба да се дигне и изађе пре него што игре почну.“ На крају је свети екуменски Синод забранио сваку представу на Хиподрому и сваки сценски плес али је зато подржавао црквену форму сценског живота оличену у литургијској драми.

Слично томе су и сами византијски цареви имали амбивалентан став према циркусу и Хиподрому. Неки су их забрањивали, други подстицали, трећи јавно забрањивали, а тајно толерисали (тако нпр. Цар Јулијан је осећао одвратост према театру, али је ипак повремено приређивао гозбе и театарске игре. Слично томе и Јустинијан И је забранио Олимпијске игре и друге паганске игре, а нарочито позоришне, а при томе их је повремено и сам финансирао кад је налазио интерес у томе (узгред, његова жена Теодора пре него што је постала царица била је и сама у Цариграду обожавана глумица пантомимичарка, плесачица и куртизана). Јустинијан тако прописује закон којим „цар забрањује епископима и монасима да присуствују сценским играма“. Други закон забрањује везано за Календе „помодарима, пре свега глумцима, мушкарцима, као и женама, и проституткама, да се прерушавају у монахе и свете.“

Око 1350. године Хиподром одлази полако у заборав, а световно позориште ће се претворити у карневал или путујуће циркуске групе. Од тада доминира свето – литургијско позориште. Његова сврха је била да се кроз разне литургијске игре видљиво и што јасније верницима демонстративно представе духовни садржаји светих књига. Званични сценски живот постаје црквени приказ религијског догађаја за поуку сличан ономе који је постојао и у Европи на западу, а сценске борбе су се свеле на кратке сцене из Старог завета и делова у њему који се односе на битку архандјела Гаврила против палих анђела, прво убиство у људском роду (Авељ и Каин) итд.

Техника борбе на византијској сцени је пратила технику борбе у стварности и она је била идентична са техником римске борбе позног Царства – једноручни тешки дуги мач типа спата (кратки гладијус је био већ избачен из употребе), углавном сечење, употреба штита за одбрану, став леви. Но, путујући глумци нису изводили сценску борбу која садржи технику римског строја већ сценску борбу која је слободнија, индивидуална, окретнија и сценичнија, а то су разне форме употребе мача и штита, или само мача, у гладијаторској арени.

Остали народи и сценска борба

Након пропасти Западног римског царства, дакле, у периоду раног средњег века на простору Европе се налазе многи народи како азијског тако и западног и северног порекла (Англи, Саси, Франци, Вандали, Саксонци, Готи, Визиготи, Остроготи, Хуни, Гепиди, Словени итд.). Сваки од њих је имао своје обичаје, културу, уметност, музику, игру па и сценске борбене плесове јер ниједан од тих народа није (барем колико је познато) имао институцију позоришта. На овом

месту ћу (јер је тема шире обрађена у мојој књизи *Плес (игра) и сценска борба*) се осврнути само на нордијски народ Викинга јер су њихови пљачкашки походи, освајања и утицај на културу Европе били велики од краја 8. века до средине 11. века. Документи показују да су Викинзи упражњавали један ратнички плес уз музику *скалда* (старонордијски певачи, песници и приповедачи из ратничког раздобља који певају о митовима, боговима и херојима) који је имао разне варијације. Реч је о њиховом плесу „Светих рогова".



Викиншки ратнички плес „светих рогова". Аутор цртежа, Макуоид Перси (британски позоришни дизајнер) је 1890. године овај плес приказао слободно-уметнички јер је Викинге „наоружао" мачевима који су по форми сечива и дршке из периода раног Рима (халштатски) а не викиншким (који имају широко сечиво и другачију јабуку).

Карактер и техника сценске борбе средњег века

Сценска борба средњег века формом прати све карактеристике реалне борбе тог времена што значи да је тип борбе актуелни и бојеви. Генерално гледано постоје две форме сценске борбе у средњем веку – *романичка* и *готичка*. Које су њихове карактеристике и разлике изложено је у глави *Стилизација сценске борбе*.

Дух сценске борбе је био реалистички и натуралистички (као и антички). Сценска борба у средњем веку, генерално гледано, нема карактер уметничког пошто има јасну утилитарну функцију – њени циљеви нису сценска уметничка дела већ верска подука и црквени утицај или забава посматрача са циљем зараде новца.

Кад је реч о секуларној и профаној форми она је, дакле, била занат као и сваки други занат – ковачки, сарачки, пекарски... и није се сматрала неком самосталном и посебном сфером живота. „Иза поруџбине неког уметничког дела готово увек стоји некаква практична сврха, нека практична намена за живот. Тиме се практично брише граница између уметности која слободно ствара и уметничког заната, или боље речено – та граница још није повучена. Ово раздвајање не постоји ни кад је реч о личности уметника." (Јохан Хојзин) Иста је ситуација и са црквеном формом сценске борбе. Њена намена није било стварање уметничког дела већ оруђа које ће да служи практичним верским потребама цркве.

Додатно о сценској борби у средњем веку читалац може наћи у књигама: *Плес (игра) и сценска борба; Техника сценске борбе по епохама* (сепарати енциклопедије *Позоришно мачевање и уметност сценске борбе*)

Сценска борба у новом веку

Сценска борба у доба ренесансе

Почетком 16. века главни носиоци позоришног живота Западне Европе биле су путујуће групе глумаца које своје представе изводе на улицама, двориштима гостионица или дворовима. Но, представе, па и сценске борбе које су изводиле ове глумачке групе су у ренесанси добиле осим циркуско-лакрдијашких и нове садржаје који раније нису били присутни.

Наиме, са падом Цариграда у Италију 15. века долазе избеглице Византијци који са собом доносе богату баштину грчке културе. Западну Европу која је дивља, груба и у полуварварском средњевековљу тако преплављују византијски математичари, филозофи, песници, архитекте, научници, говорници, књижевници, занатлије, музичари, скулптори, драматичари, глумци... У том спајању настаје европска ренесанса и њено занимање за антички свет па човек који је говорио италијански се није сматрао цивилизованим ако поред латинског није познавао и грчки, класичну античку музику, сликарство, архитектуру, вајарство, античку драму и театар. Позориште се у том периоду зато враћа својим античким узорима јер је дух ренесансе сматрао да је антика врхунац људских стваралачких снага.

Из тог разлога на дворовима ренесансних властелина и кнежева прво Италије, а касније и других градова Европе, који су били опчињени античком културом и уметношћу, своје представе почињу да држе глумачке групе које напуштају библијску тематику и баве се грчком и римском тематиком па и изводе сценске борбе везане за митолошко или историјске догађаје антике. У представе се враћају грчки и римски мајстори драме јер је превођење римских и грчких класика створило темеље за многа позоришна дела. Шекспир ће нешто касније материјал за своје класичне драме (Кориолан, Антоније и Клеопатра, Јулије Цезар, Тимон Атињанин) налазити у Плутарховим *Упоредним животописима познатих људи* које је у то време превео Томас Норт. Отуд се и сценске борбе тог времена баве приказивањем сукоба јунака класике: Илијаде и Одисеје, Тројанског рата, грчке митологије и драматургије. У паузама ових комада почињу да се изводе разне борилачке игре и плесови, а што раније није био случај. Тако нпр. Baldasari Castiglione пише како је за време представе „La Calandra" Бернарда Довизија на двору у Урбину 1513. године извођен између чинова борбени плес Јасона. Он је, наиме, на сцени наоружан мачем и штитом играјући упрегао два бика `који су ригали ватру`и натерао их да ору док је сејао семе `змајевог зуба из којег су и позорнице полако израстали војници који су плесали борбени плес морешка".

Но, иако класична култура и окренутост класици подразумева дух идеала равнотеже, хармоније и склада ренесанса се кретала по ивици тог идеала јер то је био и период хуманизма (од лат. *humanitas* – човечност), а то је поглед на свет који човека поставља u центар свега („*Човек је мера свих ствари...*" – Протагора) придајући му највећу вредност и право на апсолутну слободу („*Ништа људско није ми страно*" - Теренције). Хуманизам човека тако поставља не само изнад бога већ и света јер човеку признаје моћ и право да креира свет по својој ничим ограниченој вољи као обоготворени демијург и апсолутни субјекат. По том *антропоцентризму* се *хуманизам* разликује од средњевековног *теизма* у коме највише место заузима Бог или *натурализма* у коме то место припада природи.

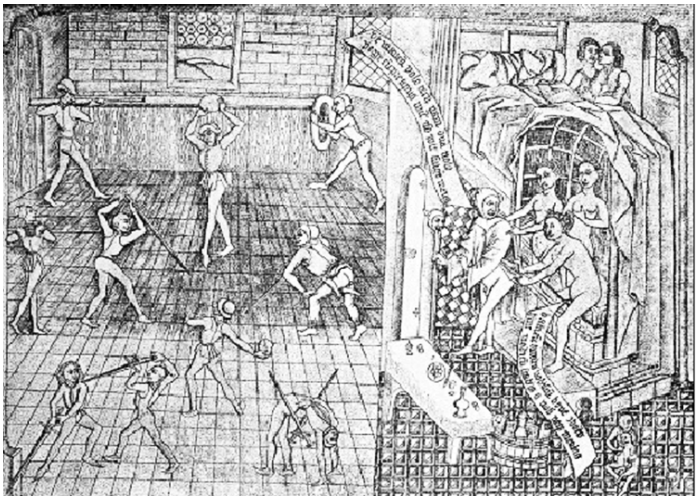
Напуштања средњевековне окренутости Богу и окретање секуларном мења, дакле, у корену свакодневни живот људи Европе. Он постаје испуњен и вођен идеалом индивидуализма, свеопште борбе за власт, положај, моћ, богатство и територије – махијавелизмом. О духу тог времена, а што је од посебног значаја за разумевање карактера већине људи па и њиховог свакодневног живота, Хиполит Тен пише: „...У граду се дешавало много убистава по дану и по ноћи. Једва би прошао који дан, а да не би ко погинуо...(...) Гвичардини приповеда како је Тривулцио, намесник француског краља за миланску област, на тргу убио својом руком неке месаре, који су се дрзовитошћу, прирођеном таквим људима, опирали сакупљању неких плаћања. (...) Други пут је војвода Валентински дао довести у двориште свога двора људе осуђене на смрт и, одевен у најлепше хаљине и уз бројно присуство одабраних званица, сам их је гађао стрелама. (...) Једном су ђаци чувеног сликара Рафаела решили да убију сликара Роса, јер је Росо, опака језичина,

оговарао Рафаела(...) Чудним контрастом, док је понашање постало отмено и укус префињен, карактери и срца остали су дивљи. Ти људи су образовани, стручњаци, лепи говорници, учтиви и светски људи, а у исто време ратници, разбојници и убојице. По делима дивљаци, а по умовању цивилизовани људи, они су интелигентни вукови."

Са таквим карактером људи и њиховим начином живота настала је и потреба за једном другачијом и новом формом позоришне уметности у ренесанси (пучка драма) која се бави темама свакодневног профаног живота који је био сав Макијавелистички: саткан од обести, гордости, охолости, страсти и суровости. Отуд и сценске борбе почињу да говоре уместо о метанаративима античких митова и хероја о микронаративима свакодневице двобоја у крчми, пљачкашког препада, борбе за власт, убиства из лудила, љубоморе, зависти, похлепе, мржње итд. при чему између обиља моралних сентенци се појављује и мноштво свакојаких сценских ужаса, свирепости и грозота. Но, та врста позоришта напушта у сваком смислу вечно (дакле непроменљиво и непокретно) и почиње се бавити пролазним, ефемерним и животним па из тог разлога долази и до напуштања доминације статичности дешавања на сцени, а која је била карактеристична за средњи век. Акција на сцени па и сценска борба се, дакле, испуњавају покретом враћајући се тако и у том смислу изворно грчком значењу речи „драма" (радња, чин, покрет).

Главни носилац и конзумент ове врсте позоришта је било ренесансно грађанство настало јачањем трговачке и грађанске класе организоване у разне занатске и трговачке еснафе. Ти еснафи почињу везано за своје прославе и забаве сами организовати разне врсте игара, дружења, концерата па и позоришне представе. Тако је сваки еснаф приказивао сопствене комаде који су обично говорили о њиховој активности. Касапи су имали своје представе, ковачи своје, сукнари своје... Молери су нпр. једном били кажњени зато што је њихова представа Три краља из Колејна била лоше изведена „уз презир читаве заједнице и пред многим странцима" (како то напомиње Роалд Харвуд).

Један од најјачих еснафа су чиниле многе школе мачевања које су се отварале почетком новог века широм свих већих градова Европе. су функционисале тако да у својим просторима организују осим активности везаних за учење мачевања и других борилачких вештина имају и активности које се односе на акробатику и жонглерство. У тим просторима се уједно и јело и пило и свирала музика, а многе од школа су имале и топла купатила и простор јавне куће са креветима. Ове школе мачевања су често организовале своје показне активности пред публиком на јавним трговима.



Школа мачевања из 1464. године. У њој осим мачевања вежбани су и сценска акробатика и жонглерство, а што ће бити то време чест случај коегзистирања мачевалачке и глумачке вештине у истом простору. На цртежу се види да је склопу истог простора била и крчма са јелом, пићем, купатилом и јавном кућом.

Ова традиција ће нешто касније бити преузета и од стране најјачих еснафа у градовима 16-17. века - градских милиција и стража као и мноштво разних мачевалачких братстава. Реч је о полувојним организацијама које су биле карактеристичне за сваки град понаособ. Припадници ових милиција (који су били грађани) су имали задатак да чувају град од спољашњих напада и

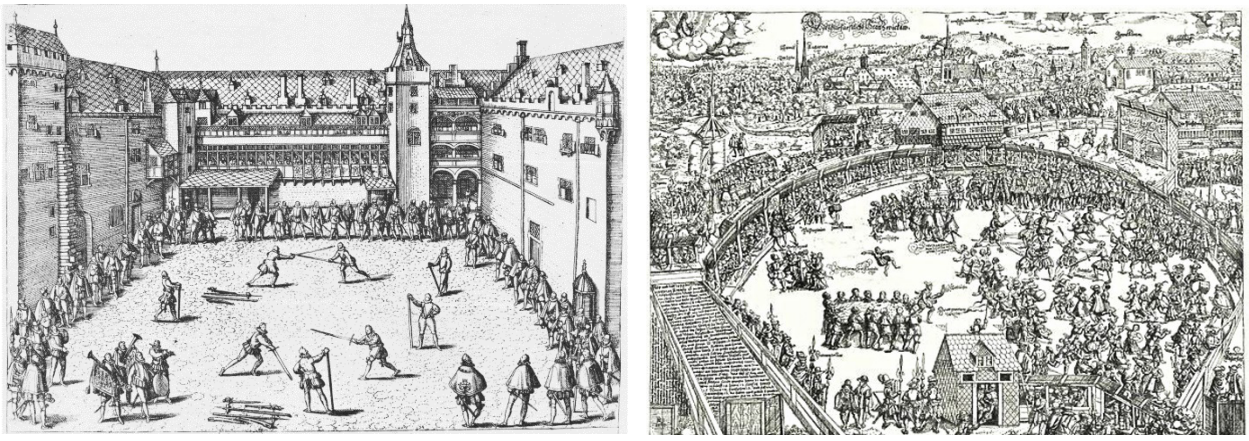
унутрашњих немира и они су за свој позив и ратне услуге добијали плату. Готово сви милицијски и борилачки еснафи су такође одржавали своје позоришне представе на дане разних годишњица или у оквиру разних градских прослава. Већ сам карактер њихових активности говори да те представе на сцени нису имале лирски, трговачки или занатски већ борилачки садржај тј. биле су приказ разних врста борбе (копљима, хелебардама и мачевима), а који су морали имати известан уређен сценски карактер и форму (прилагођени безбедном сценском извођењу), дакле, изводити се не као борбе на сцени већ као сценске борбе тј. борбе на сцени које треба да буду сценичне – визуелно атрактивне ефектне и спектакуларне за публику.



Официри милиције светоī Андрије, Франс Халс, 1633

На то упућује податак да у сврху извођења таквих представа су ангажовани не само чланови еснафа већ и глумци и кореографи.

Јавне манифестације ових школа за градску публику на трговима су се редовно организовале са циљем показа достигнутих вештина. Постоје нпр. подаци у градском већу да је у Улму само 1550. године било 24 представе овог типа. У Нирнбергу су се оне одржавале средином 16. века сваке недеље од Ускрса па на даље. Од наплаћивања улазница за ове спектакле финансиран је рад школа борби и мачевања. Борбе на сцени су биле куртоазне тј. постојала су фер-плеј правила уз забране многих техника. Тако су нпр. били забрањени убоди мачем, рвање са мачем, хватање руку, додиривање очију, бацање камења, ударци у међуножје итд. Мачеви су били затупљени, а борба се водила до прве крваве ране. (у 16. веку су крваве ране већ биле забрањене). Ове борилачке манифестације су се често организовале и у форми масовних градских турнира, а циљ таквих спектакла је био исти као и разних сајмова и циркуса: да забави становнике града, али и трговачка и занатска зарада од посматрача из других градова.



Показ борилачких активности на īрадском тр̄у за ӣублику около и у нишама на сӣрат̄у у дну īравире уз свираче (долелево), Дизелдорф 19. јуни.1585; Цвикау, Немачка, велики т̄урнир одржан на īрадском тр̄у ӣред масовно окуӣљеном ӣубликом авīуста 1573. īодине

Актери разних ренесансних сценских дешавања су поред самих чланова еснафа биле и позоришне путујуће дружине глумаца које су настављале традицију средњевековних путујућих глумачких дружина. Оне су почетком 16. века још увек у многим просторима Европе биле прогањане као опасне по заједницу, а глумцима се судило као „хуљама, скитницама и пљачкашима“ уколико не би могли да докажу да су у некој плаћеној служби „неког барона овог краљевства или било које друге особе вишег ранга“(Акт о кажњавању скитница и помоћи сиромашнима и немоћнима краљице Елизабете, 1572).

У тим првим импровизованим позориштима која су углавном радила на трговима или у дворовима великаша кулиса и реквизита је било мало, сценски костими су били раскошни и разноврсни, али нису пратили историјску веродостојност комада, а што говори да је и однос према техници борбе на сцени био сличан. У тим позориштима се због сиромашне сценографије пуно пажње придавало звучним сценским ефектима (музика, трубе, пуцање, звекет мачева итд.).

Током ренесансе се исто тако даље одржава традиција сценских борби у форми народних игара и плесова („морешка“, „кумпанија“, „покладарско коло“, „русаљске игре“, „коледарске игре“ итд.), али настају и нове са градским карактером. Наиме, грађани ренесансних држава-градова поводом различитих догађаја, прослава и светковина организују на трговима плесове и игре у којима постоје разне форме борилачких плесова. Тако је нпр. један од најпознатијих борилачких плесова немачки плес *„руже и змије”* са дворучним мачевима, а који се изводио готово до почетка 20. века.



Традиционални плес „руже и змије“ са дворучним мачевима типа федершверт популаран у Немачкој 16. века - мачеваоци са федершвертима стоје на плетеним платформама које носе остали чланови њихове групе и мачују се. Нинберг 1600

У време ренесансе (Италија, Падова, 1545) појављује се и још једна веома интересантна театарска форма па и облик сценске борбе у њој. Реч је о смешно стилизованом мачевању које припада театарском стилу комедије **del arte** (мајсторска комедија)23[23] насталом у Италији средином 16. века. Ова комедија, за све слојеве друштва је проистекла из малих и великих вашара и настављала је традицију средњевековних жонглера, акробата лакрдијаша, еквилибриста, акробата, шарлатана, забављача и пантомимичара са сајмова и карневала.

У комедији del arte сценске борбе најчешће прелазе у хумор и вулгарност. Извођачи су били путујуће групе од 10 до 15 чланова који су као типизирани ликови изводили, између осталог, и сценске борбе али импровизовано (имајући унапред спремљено и увежбано мноштво сценских трикова, гестова и поза које су слободно комбиновали у нападу и одбрани) у оквиру неког

23 Значи да се овим занатом и мајсторством (арт) могу бавити само способни глумци, мајстори од заната који су у свом послу учени и увежбани, речити, духовити, талентовани мимичари, гимнастичари, импровизатори, акробате, музичари, певачи...

генералног сценарија. Представе су се изводиле на трговима и биле су бесплатне а посетиоци су новац донирали у шешире или су представе плаћали племићи покровитељи или богати спонзори. Начин борбе је карактерисао лик с обзиром на тип личности који припада овој сценској форми јер су многи ликови типски везани за многи ликови типски везани за хладно оружје или неку врсту насиља. Током сценских борби су извођени и разни акробатски и гимнастички трикови тако да су извођачи – глумци, заправо били професионалци који су често били ангажовани за дворска позоришта јер су у овима глумци углавном били аматери аристократе.

Борбе су најчешће водили скитница Brighella - криминалац, лопов и убица са ножем којим убија сваког ко му смета. Затим Pulcinella – грбавац који се бори штапом, па Capitano који је хвалисави војник кукавица, али и разни демони и друга натприродна бића. У овој сценској форми која припада глумачкој, а не ауторској драматургији теме су свакодневни микронаративни догађаји и насиље везано за њих (љубомора, крађа, пијанство, злочин, браколомство, сукоб генерација), дакле, ефемерно захваћено на ефемеран, али комичан, гротескни и апсурдан начин.

У сценским борбама се користе поред разних реквизита и мачеви (Ковјело има мач, Брогела носи бодеж, Арлекино носи дрвени мач, Фрителино носи мач, Капитано гротескно велики мач и бодеж, Чинцио – мач) који служе за извођење скаредних и смешних покрета и сцена уз мешавину са пантомимом. У механизму изазивања смеха се користе често и циркуларно понављање борилачких радњи, смешне борилачке позе и гегови као и вулгарне радње са мачем или у рвачким захватима. Пошто су сви ликови (често носе и маске) подељени у протагонисте и антагонисте пуно је сплетки, двобоја, свађа, рањавања, убијања и физичког кажњавања.



Мачевалачке и скаредне сцене са мачевима у комедији del arte, Жак Кало

Сачувани документи из тог периода показују да су реквизити шаљивих сценских борби комедије del arte како због димензија тако и облика били безопасне дрвене реплике што значи да се тада по први пут радило професионално и у овој области сценске борбе.

Карактер сценске борбе ренесансе

Пошто је дух ренесансе био реалистички и натуралистички (као и у старом веку) и сценске борбе су имале исти такав карактер. То је период и у коме се све више ради на њеној сценичности тј. избацивању извесних правих борилачких покрета, уношењу у њу нових и измишљених, а све како би борба била што атрактивнија за публику (тако нпр. у комедији del arte сценска борба је не само оружјем већ и борилачким покретима лакрдијска извитопереност праве борбе). Сценску борбу су изводили како аматери тако и професионални глумци и за њу је било карактеристично мешање родова, сировост осећања и неотесаност, а борилачке сцене су биле већ обогаћене сложенијим техникама употребе мача који се подједнако користи за сечење бод. Без обзира да ли је реч о позоришним комадима који третирају античку тематику или позоришним комадима који припадају пучком театру сценска борба се изводи на актуелни начин (prati технику реалне борбе ренесансе).

Од оружја фигурира хелебарда, копље, мачеви типа рапир са једноставним балчацима који су тек почели да напуштају форму мачева са простим крстастим балчаком, дворучни мачеви и разне врсте кратких мачева као нпр. у Италији *цинкуедеа*. У овом периоду се већ почиње разликовати цивилна техника борбе од војне, па се то рефлектовало неизбежно и на сценску борбу јер су њу углавном и изводили цивили. Цивили, наиме, не користе оклоп док војници још увек (али га делимично скидају и користе углавном грудни оклоп). У борби и цивили и војници користе округли, средње велик штит ротелу, а мали баклер штит користе само цивили. Борба је дуелног типа тј. подразумева употребу оружја, али и разне захвате, ударце, саплитања и низ трикова. За цивилну борбу мачевима у време ренесансе је карактеристична лукавост, трик, препреденост, превара и финта, а не више средњевековна снага. Отуд и креирање сценске борбе кореографски прати овај дух и карактер. Цивили у борби мач више користе за бод него за сечење како се борба ближи крају 16. века. Додатно о сценској борби у ренесанси читалац може наћи у књигама: *Плес (игра) и сценска борба; Техника сценске борбе по епохама* (сепарати енциклопедије *Позоришно мачевање и уметност сценске борбе*).

Сценска борба у доба маниризма

Пошто су глумци и у 16. веку сматрани дружинама које су мешавина блуда, превара, разврата и лоше репутације, маргинализовани слој без сталног место боравка прогањан као скитнице (у Француској је глумце до 1630. године Ришељеова полиција хапсила и сматрала озлоглашеним) они почињу да се удружују у прве сталне глумачке еснафе тражећи простор и заштиту племића и мецена. Неки од њих у томе успевају и тако ударају темеље дворском позоришту у палатама (Teatro Farnese у Фиренци), а неки својом игром сакупљају довољно новца да подигну сопствена прва стална позоришта (у почетку покривене бине, а касније и дрвене грађевине кружног облика) на периферији градова.

Из тог разлога известан број ренесансних глумачких група не само да престаје живети и радити скиталачки већ и ствара прве специјализоване просторе за позоришне представе после античког доба. Позориште поред путујућег постаје, дакле, и стационарно. Ова позоришта су била релативно скромних димензија и намењена грађанству не само за представе из његовог свакодневног живота, већ и античке трагедије. Но, ово позориште је у извесној мери било обојено посебним – манирстичким духом који се простирао кроз све области живота тог времена.

Тако сликарска перспектива, откривена у ренесанси, улази у сценографију манирстичког позоришта утичући на стварање сцене са декором илузије треће димензије. Почињу се изводити и експерименти са осветљењем сцене. Постављају се бакље или уљане лампе иза боца са обојеном течношћу или папиром ради стварања обојеног светла и ефеката на сцени (циљ је био створити јаке контрасте светлости и сенки са оштрим границама како би дешавање на сцени било што драматичније) због тежње испуњености атмосфере мистичним и мрачним страстима.

Тај дух увођења (по први пут у уметност) елемената ружноће и дисхармоније је био делом последица и свакодневице тог времена која је била широм Европе сва испуњена суровошћу, крајностима, бруталним насиљем и кланицама верских ратова. Појављују се и експерименти

са сценом. Тако у Енглеској 1605. године наилазимо на ротациону бину која показује акцију на сцени из различитих углова.

Све ово је довело до тога да маниристичко позориште постане позориште сценских ефеката драматичности и не толико спољашњег доживљаја сцене (као што ће то бити у бароку са увођењем разних веома компликованих и маштовитих средстава и машина за производњу визуелних и звучних илузија) колико унутрашњег - оног који је циљао на емоционалну сензационалност и спектакуларност унутрашњег доживљаја.

Одбацује се, дакле, затвореност духа ране ренесансе у реализам и натурализам па сваки уметник ради у свом индивидуалном маниру (маниризам). Тако настаје многострукост тема и приступа због чега је од реализма важнија субјективна визија, доживљај, деформација облика и покрета, индивидуална оригиналност и разноликост која иде од отмене углађености до бизарности. Полаже се на сјај, луксуз, раскош костима, кићење, боје, накит. Доминирају несклад, удаљавање од природног и уравнотеженог, херметизам, тежња алегорији и енигматици у којима је циљ радње на сцени „да зачуди". Свуда влада немир, неравнотежа, јаки контрасти, силовита осећања, страсти, освета и чудовишни злочини. Циљ у радњи на сцени па и борби у њој није била лепота већ изражајност, шок, креативност, одбацивање правила, нестварно, бизарно, екстравагантно, изопачено, неправилно и необично, ексцентрично, ружно, болесно, дегенерисано, деформација, садизам, свирепост и патња.[24]**24**

Тако нпр. француска трагедија и траги-комедија прве половине 17. века је била пуна разузданих излива страсти и насиља и неки је сврставају у позориште суровости („Сид" – Корнеј) Отуд су у то време биле посебно популарне трагедије, а међу њима чувена *Шпанска трагедија* од Томаса Кида која је препуна сценског насиља, крви и лешева на сцени, као и *Слушкињина трагедија* од Џона Флечера. Разлог за ово је био и етика тог времена за коју је била карактеристична свадљивост, напраситост, частољубље, пргавост и плаховит темперамент јер „ главна и права професија дворјана треба да буде у ратним подвизима" (*Књига дворјана*, Кастиљоне, 1528).





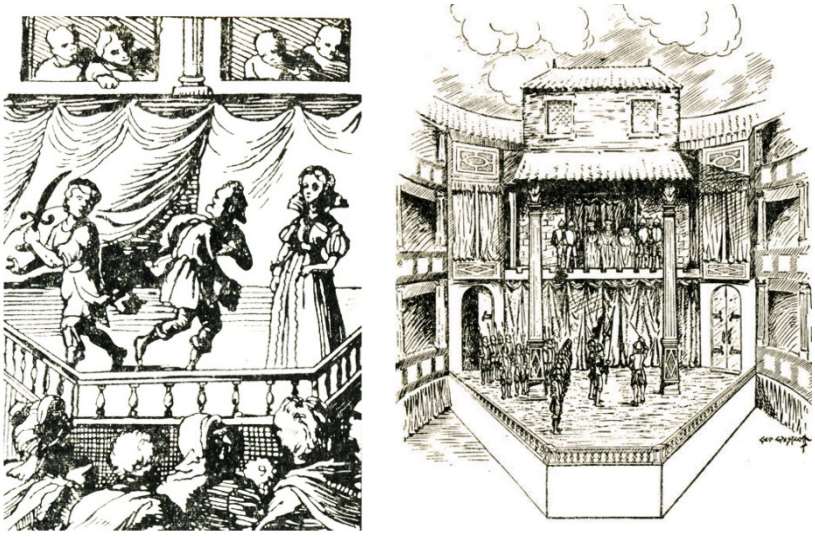
Шпанска трагедија од Томаса Кида (1615) и Слушкињина трагедија од Џона Флечера и Франциса Беаумонта (1611)

24 То је било карактеристично и за све друге области живота. Тако нпр. чувени биолог Алберт Себа у то време 31 годину црта генијално дело - чувену *Енциклопедију природних куриозитета* са хиљадама слика чудних, дегенерисаних и монструозних животиња и бића.



Борилачка сцена из Шпанске трагедије Томаса Кида

Шекспиријанско позориште са драмама античке тематике је зато било са великом количином унутрашњег набоја, насиља и суровости па и сценских комада за које је било карактеристично обиље позоришног мачевања. У то време, а посебно заслугом Шекспира, није било готово могуће замислити позоришни комад у коме нема сценског мачевања или неког другог вида сценске борбе хладним оружјем па је период маниризма у неку руку био време ренесансе сценске борбе у историји позоришног мачевања.[25]**25** То потврђује и податак да је Ричард Тарлтон, иначе члан глумачке групе Вилијема Шекспира, био уједно и члан Лондонског савеза мајстора мачевања, и вероватно први модерни кореограф сценских борби. Исто тако познати *Блекфрајерс театар* у Лондону (1576-1584) је био чувен по томе што је у истом простору било позориште и школа мачевања. Наиме, театарска и мачевалачка вештина су коегзистирале тако што је позоришна сцена била на спрату, а мачевалачка школа у приземљу при чему су многи чланови били активни на оба спрата. Кад је касније Џејмс Бербиџ реконструисао овај простор тако да је мачевалачка сцена постала позоришна и прилагођена окружењу позоришног стварања глумци су још увек изводили сценске борбе мачевима у просторима у којима су раније учитељи мачевања Вилијам Џојнер, а касније Бонети поучавали своје ученике смртоносној вештини борбе мачевима.



Борилачке сцене. Роксана, трагедија, 1632. год; Тимон атински Алкибијад са војском пред зидинама Атине

25 У Енглеској пре 1615. године борбе на сцени су биле веома тражене, честе и сматрале су се најважнијим и кулминативним делом позоришне представе. Но, кад је краљ Џејмс забранио двобоје и позоришна сцена је била изложена цензури па су један кратак период борбе на сцени избегаване и коришћене су само као финални део расплета и за завршнице комада.

Сценски комади су, дакле, били пуни морбидних и бизарних страсти са згуснутим сликама смрти и крви. Како би био задовољен исцрпљен укус публике (слично времену римске арене) у енглеском позоришту почињу слике ужаса смењивати слике убилачких грозота и суровости. Све то је кулминирало 1642. год са избијањем грађанског рата, а када је парламент забранио све позоришне представе и када су строго кажњавани и извођачи и публика.

Но, мачевалачка вештина на сцени тог времена није свуда у Европи имала исту историју као у Енглеској. Наиме, чувена Молијерова глумачка група је 1658. године (после 13 година потуцања по Француској) добила дворану и статус Краљевске трупе. Тада Молијер (1650), у чијим комадима је често била присутна сценска борба, пише један текст у коме показује изврсно познавање како технике тако и духа мачевалачке вештине речима: „Мачевање - уметност наношења удараца и бодова мачем без примања истих. Погађање противника до његовог пораза, без примања погодака, учинила је мачевање као вештину врло компликованом и тешком, јер оку које види и пази, разуму који размишља и решава, руци која испуњава, потребно је додати још и тачност и брзину, што све укупно даје живот оружју."

Опера и сценска борба

У периоду маниризма из музичке драме настаје опера. Музичка драма је драма у којој постоји музике и певања, али за разлику од опере у којој су музика и певање доминантни у музичкој драми је драмска радња примарна а певање и музика су секундарни. Прво дело које се сматра опером потиче из 1597. године и то је била „Дафне" од Јакопа Перија а друго је његова Еуридика из 1600. год. Опера је у почетку тежила да оживи класичну грчку трагедију тако да ће се у њој веома брзо појавити и сценска борба. Ова првобитна опера је имала само дворску публику.

Карактер сценске борбе маниризма

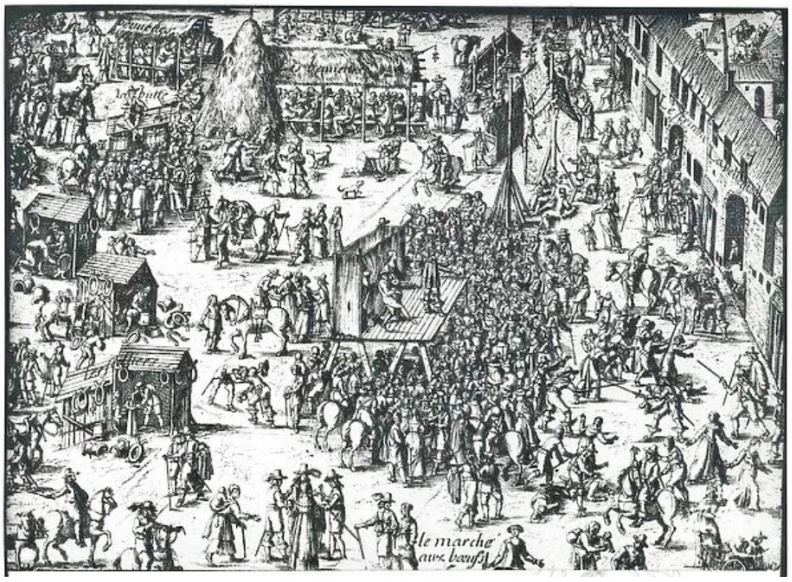
Сценска борба маниризма формом генерално прати карактеристике реалне борбе тог времена што значи да је тип борбе актуелни бојеви али и асинхроног типа. Оружје које се користило за сценске борбе у овом периоду је најчешће било грађанског, а не војничког типа (а што је зависило од тематике драме) и то првенствено рапир – мач намењен више боду него сечењу, рапир у комбинацији са дагом (бодеж за леву руку), рапир у комбинацији са плаштом у левој руци, али и нож-бодеж. Штит је већ био избачен са сцене јер се и у свакодневној цивилној борби више не користи. Глумци Шекспировог времена су играли своје комаде у свакодневним костимима свог времена. (тек у 19. веку почињу у Шекспировим комадима да се носе одела која теже да прате драматуршко време) Иста је ситуација била и са оружјем, па и техникама борбе.

Но, пошто је дух маниризма био окренут против релистичког и натуралистичког и сценске борбе су биле под тим утицајем. То значи да је борба споља гледано реалистичког типа, али је праћена претеривањем и извитоперењем - јаким контрастима, унутрашњим психолошким набојем, силовитим и необузданим страстима, деформацијом борилачких покрета, разним индивидуалним и оригиналним борилачким триковима на сцени. Циљ није била лепота већ изражајност, креативност, одбацивање правила, нестварно, бизарно, екстравагантно, изопачено, неправилно и необично, ружно, грбаво, болесно, дегенерисано, злочин итд. Додатно о сценској борби у епохи маниризма читалац може наћи у књигама: *Плес (игра) и сценска борба; Техника сценске борбе по епохама* (сепарати енциклопедије *Позоришно мачевање и уметност сценске борбе*).

Сценска борба у доба барока

„Барокно доба је сво у светковинама. 17. век почиње са фантастичним свечаностима римске јубиларне 1600 године. Опера је била нуз-продукт барокне светковине. Све је у декорацији. Она је са улица у 18. веку била потиснута у позориште и његове ноћне светковине. Организовање сталних оперских и позоришних представа је допринело, дакле, да се улице ослободе најезде светковина." (Пјер Шону)

У 17-18. веку је Европа била фантастично одушевљена спектаклима који су се изводили по трговима, а за време сајмова и разних фестивала и прослава у готово свим градовима. На тим манифестацијама су се поред позоришних представа истовремено изводили покази занатских активности, трговачке продаје, размене на сточној пијаци музичка и циркуска извођења и сценске борбе



Спектакл Гилбрејског сајма и сточне пијаце са позоришном представом и борбама. Почетак 17. века.



Трг у Нирнбергу на коме су чланови мачевалачког друштва „Klopfehte“ изводили приказ своје активности. Борбе посматра публика не само око борилишта већ и са прозора, балкона, надстрешница и кровова кућа. 1623. године,

Ова опчињеност визуелним и звучним спектаклима је привукла пажњу и на позориште које је постало не само спектакл новог костима, сценографије, осветљења већ и музике посредством опере. У друштву у коме се религија повлачи пред просветитељством, науком, техником, трговином, банкарством, саобраћајем и колонијализмом јача световно и барокно позориште заузима место које је у 16. веку припадало цркви. Оно постаје једна световна литургија.

Барок у себи задржава окренутост ренесанси, античком и митолошком (у то време јача историцизам и занимање за истраживање начина живота прошлих времена због чега се изводи мноштво комада са тематиком античког времена), али томе додаје и теме из свакодневни живот 17-18. века јер не занима га толико вечност колико свакодневни живот, фестивал и сцена која у себи уједињује бујање свих различитости шароликог живота. Но, барок ставља и акценат на естетизацију у свему – етици, одевању, политици, уметности, крвавој борби...па и

уметности сценске борбе. Отуд барокна сцена и сценска борба на њој одише тежњом лепоти, елеганцији раскошним, луксузним, богатим, свечаним, разузданошћу маса, разноликошћу детаља, театралношћу, китњастим, украшавањем, монументалним, илузионистичким, орнаментиком, спољашњим ефектом, спектаклом и линијама борилачких акција које имају сложене криволинијске трајекторије док се кретање бораца по сцени одликује лаганим, одмереним и грациозним корацима менуета.

Људи барока и њихов укус се, дакле, развијао на тенденцијама, идејама и приступима појединих мајстора борбе ранијег периода који су били весници духа који ће постати водећи у времену које долази. Тако је Манцолино 1531. године, дакле, у време маниристичке деестетизације борбе изјавио да Ружно мачевање не може да победи, а елегантно мачевање не може да изгуби (...) Нећемо стога звати победником оног ко случајно побеђује и задаје насумично ударце као брутални сељак, нити ћемо побеђеним звати онога ко поступа по исправном учењу. Више је поштовања достојно међу образованим људима губити са равнотежом него побеђивати ван сваке елеганције.“ Отуд како у драматургији тако и извођењу сценских борби доминира стил над побеђивањем а сама борба мачевима је препуна абелимента (abellimento) тј. орнаментацијом у борилачким акцијама ради њиховог улепшавања и елеганције. Ово украшавање се изводило као предфаза нове борилачке акције (на даљини). То је било доба ДВОРА. Дворјанин је човек који прима плату од краља или високог племића према коме се односи снисходљиво и са поштовањем. Он припада повлашћеној класи и племићком сталежу и част му је да служи и буде одан. Дворјанин се примао у двор на основу његове углађености, способности говора, ласкања, беспрекорног држања и монархијских осећања. Он живи на двору са својим господаром и у његовим салонима чинећи дворски живот који је први почео у Италији а затим у Шпанији, Француској, Енглеској и Немачкој. Ратник дворјанин није отмен само по роду већ и по осећању и васпитаван је у одржавању отмености и пристојности. Свуда је тражен добар стил. Он је неспособан да себи допусти било какву непристојност, наглост или грубост и све ради уљудно и све може да уради и биће му допуштено ако то изведе са тактом и елеганцијом.



Сценска борба у Оперско-балетској игри - Трећи интермецо „Битка у храму мира је заустављена доласком љубави и њене свечане пратње – свите (кортежа)“ у Фиренци, 1616. Жак Кало и Ђулио Парији

За ту епоху двора Хиполит Тен каже: „Овај грандсењер има великодушне осећаје. Осетљив у погледу части као нико и зато без тешкоћа излаже свој живот ризику смрти због најмање увреде. Рачуна се да су под Лујем XIII погинуле четири хиљаде племића у двобојима. Презирати опасност је у племићевим очима прва дужност благородне душе. Овај отмени светски човек, који брижљиво пази на своје врпце и на своју перику, нуди се за рат у фландријском блату и код Нервиндена непомичан истраје десет сати под топовском паљбом. Када Ликсанбур најављује да

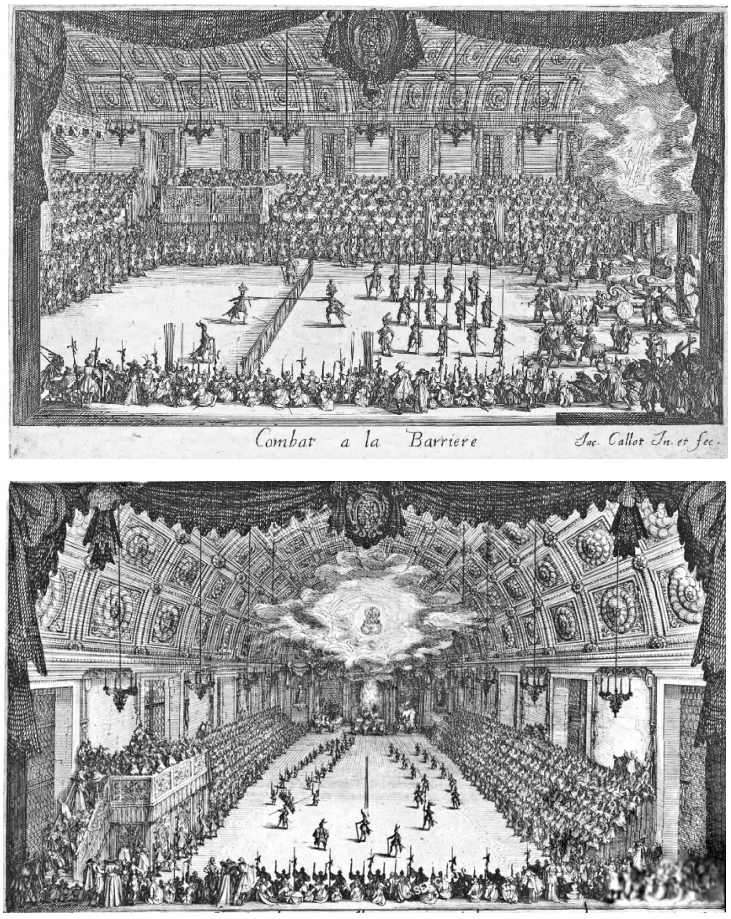
спрема битку Версај се празни и сви намирисани кицоши хрле у војску као на плес. Али с друге стране они су дворјани, то јест светски људи и по том савршено углађени. Пример им је давао сам краљ. Луј XIV је скидао шешир и пред коморкињом, а Сен Симонове „Успомене“ спомињу оног војводу, који од силних поздрава није могао прећи версајско двориште него са шеширом у руци. Из једнаких је разлога, дворјанин искусан у мучним приликама, дипломат, господар самог себе, савршен у вештини да скреће и ублажава истину, да ласка другима и да их штеди, да се никад не замери и да се често свиди. Све су те способности и осећаји дело аристократског духа, пречишћенога светским понашањем.“

И у градитељској делатности барока позоришта заузимају место које је у 15-16. веку припадало црквама. Наступа период изградње великих позоришних простора са раскошном, блиставом, атрактивном, живописном, гламурозном, фасцинантном и импресивном сценографијом, мноштвом учесника и комадима у којима су доминирале углавном сцене масовних битки.

Тако је из ренесансног настало дворско позориште у палатама (нпр. грандиозни Teatro Farnese у Фиренци, 1618. године).

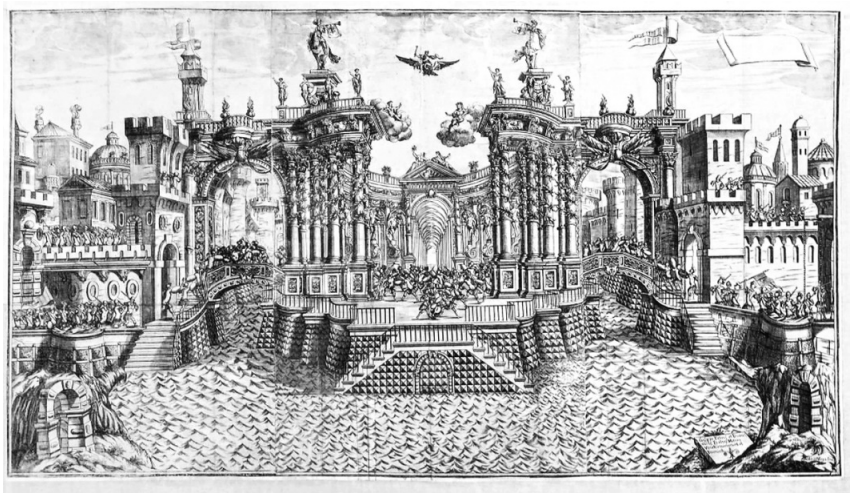
Крајем 17. века племићи су почели да граде чак и своја приватна позоришта и запошљавају властите глумачке групе. Позоришне представе и остали облици сценског живота – па и сценске борбе, рађене су у духу који је владао Европом тога времена, а за који позориште постаје нека врста места у коме се бришу границе између свих уметности, па и сценских како би се створила „целовита уметност”. У том смислу и архитектура и сликарство и музика и балет – сви заједно учествују у стварању једне сценске представе која треба у публици да пробуди осећај егзалтације и патоса.

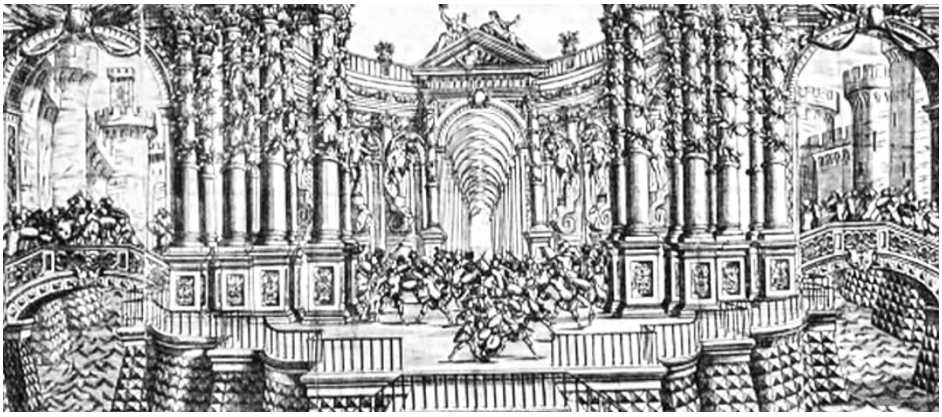
У том периоду двор постаје центар сценских дешавања и срце сценског живота. Делимично се чак обнављају и квазисценске борбе у форми раскошних дворских турнира на којима су се изводили дуели племића пред дворском публиком.



Квазисценска борба. Две гравире параде пешадије и дуел копљима са баријером на дворском турниру Жак Кало, 1627.

Појављује се и спектакуларна сценска борба у форми инсцениранних војних битака и игара које се одвијају и ван позорнице, у партеру преко практикабла. Дешавало се да сценска борба буде толико грандиозна да се на градским трговима подижу привремени амфитеатри. О духу те епохе говори и нпр. податак да у позоришту ФАРНЕЗЕ у Парми 1628. године у комаду *Меркур* и *Марс* чудесну витешку игру у партеру игра Марс који ће касније бити потопљен водом, а где ће се одвијати одсутна битка последњих бораца на преосталом острву.

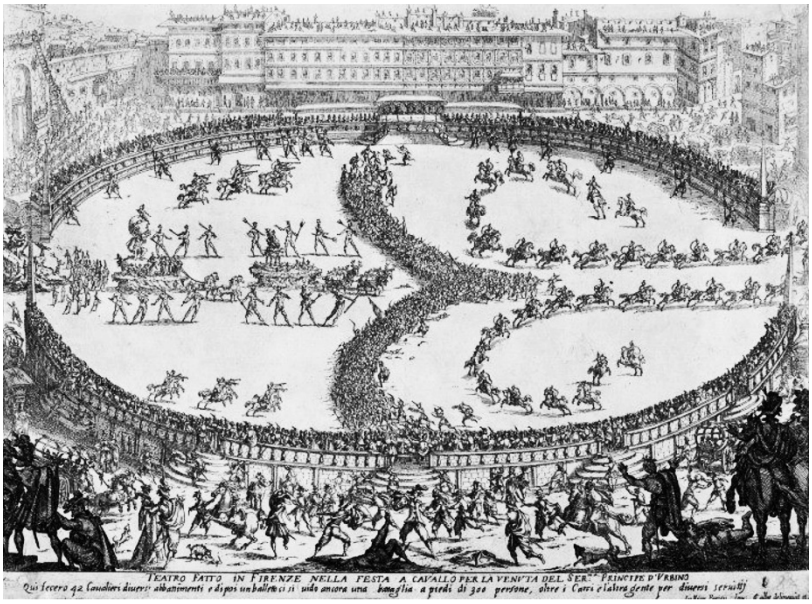




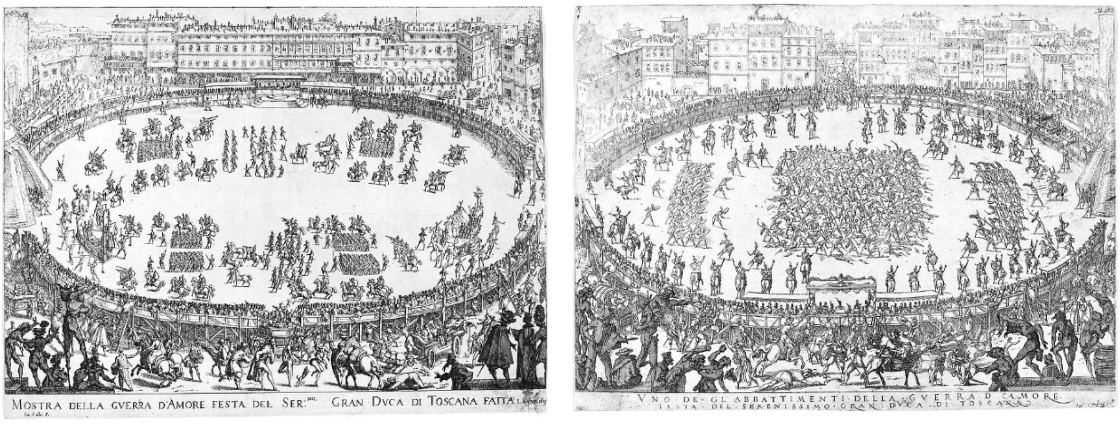
Сцена масовне битке Херкулових и Ахелојевих ратника у сценографији на језеру војводског парка палате Корно (Парма) 1690. године за оперу-балет ***Тријумф љубави*** *(La Gloria D'Amore) – Бернардо Сабадини. Сценографија Доменико Гаспаре и Пјетро Мауро.*

Спектакуларне и колосалне представе у којима учествују и коњаници изводећи сценске борбе коњичких битки су биле веома честе. С тим у вези Жорж Поповић пише: „У ренесанси и на почетку барока, у Италији, увелико су коришћене разне коњичко-артистичке нумере у позоришним програмима, о чему нас детаљно информише књига *Историја архитектуре позоришта*: Teatro Farnese alla Pilota, Г.Б. Алеотиа у Парми грађен је 1618. године као поливалентан са пистом за коњички балет. Слична игра-борба две супротстављене дружине костимираних коњаника је одржана у Ватикану, и поново 1565, све пред папом. Крсто Ивановић, наш први театролог, пише: - Кад је шатор отворен била је права милина гледати богатство сцене, необичност сценских справа, одушевљење извођача и велика раскош масовних сцена. У извођењу је било 300 лица и то 100 Амазонки, 100 Мавара од којих 50 на коњима, у једној дивној сцени... у другој представи 100 коњаника и бројни статисти. Било је то у Италији 1680. године."

Сценска борба је, дакле, у том периоду била део грандиозног и импозантног спектакла који је био сличан спектаклу римских арена само са другачијом сценографијом, костимима, актерима и без крвавог насиља.



Teatro Fatto – празнично позориште Piazza Santa Croce у Фиренци (коњички балет из Guerra di Bellezza) у коме су извођене спектакуларне сценске битке,1616



Параде и битке у амфитеатру у Тоскани. Улазак кочија из Африке и Азије, борба пешадијских одсека треће секције. Приказ „Битке љубави“ у славље великог господара Тоскане; „једна од победа борбе секције пешадије у бици љубави и славље господара Тоскане. Жак Кало 1615-1616

За тај период је било карактеристично да се у сценским борбама избегавало директно приказивање насиља. Наиме, у двору се крајем 17. века сматрало да није довољно да неки догађај на сцени буде „истинит“ већ је потребно и да буде ноблес (фр. noblesse – племенито, достојанствно, префињено, сјајно, отмено) тј. у складу укусом и правилима понашања (les bieseances). Из тог разлога су се пред сценама смрти или у тренуцима крваве финализације сценске борбе често завесе спуштале, а како би се избегла непријатност згражавања и осећај вулгарности у публици. Ова врста културе дворске размажености је, међутим, сметала многим уметницима који су сматрали да такав приступ гуши радњу и креативни процес па су слична правила одбацивали у позоришним представама које су изводили ван двора.

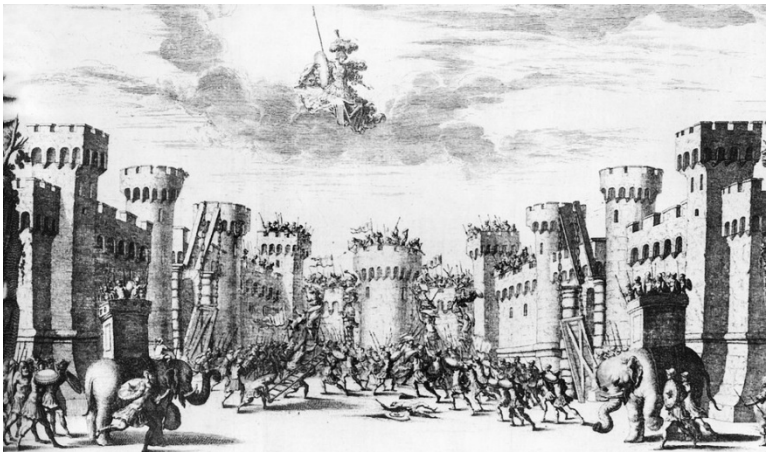
У то доба су били посебно цењени дворски стручњаци за естетику. Међу њима је био посебно цењен композитор и аниматор грандиозних музичких спектакала Антонио Чести. Он је проживео живот у окружењу владара, најбољих певача и либретиста свога доба и сматра се зачетником драматургије и венецијанске опере.



Позоришна сценографија са коњаницима крајем 17. века, Жан Батист Лили.

У то време, наиме, због спектакуларности споја опере и балета сценске борбе су се више изводиле у овој форми него чисто позоришној. Тако је нпр. Честијева опера *Златна јабука* изведена у Бечу на посебно изграђеном позоришту на отвореном било толико грандиозна да се изводила два дана током чега је било мноштво масовних сценских борби.

У то време налазимо чак и приручнике о томе како поставити борбе на позоришној или балетској сцени. Тако П.Фабри и А.Помпило у Фиренци 1630 издају књигу „Неколико савета како поставити на сцену драмско дело“ које се у поглављу Il Corago бави војним борбама с мачевима.



Спектакуларне и помпезне барокне сценске борбе - битке из опере Златна јабука (Антонио Чести) изведене поводом свадбе Леополда И у Бечу 1668. год. Извођење је трајало два дана, а сценограф Лудовико Бурнацини је користио сложену техничку машинерију укључујући и олупине бродова и куле које се руше. Матеус Кисел 1668.

За барок је била карактеристична тежња да се мноштво и богатство различитих елемената који чине сценску радњу уједине у синтезу и складно јединство. Ова тежња је настала као реакција на разбијеност, извитопереност и индивидуализам калеидоскопског света маниризма у коме елементи живота и сцене постоје више сукобљени и растрзани за себе сами него уједињени у једну целину. Барокна целина је, наиме, богата и разнолика, жива и покретна, али није хаотична већ хармонична, не подстиче осећај неизвесности и немира јер су елементи који је чине овладани, укрођени и упитомљени хармонијом и симетријом чији су део.

Ово је разлог због кога је позориште почетком 18. века не само веома богато статистима и сценографијом већ и веома заинтересовано за истраживања одеће, моде и културе прошлих времена (акценат на ренесанси, а преко ње и на антички свет) па се и на тај начин сценска борба почиње уклапати у радњу драмских комада. Због тога ниједна позоришна вештина (па ни сценска борба) више није имала толико слободан и независтан карактер у односу на друге елементе

позоришног комада, а што је за последицу имало неупоредиво сложенији процес припреме и извођења позоришне представе. У ту сврху су у креирању позоришних представа ангажовани стручњаци различитих профила. Тако нпр. један од њих је био у то време познати дизајнер Жан Берен који је уједно био и сликар и гравер, цртач и костимограф у краљевској канцеларији. Он је био одређен не само за дизајн ентеријера и намештаја већ и за дворски спектакл, сахране, прославе итд. Исто тако је био познат Лодовико Отавио Бурнацини који је био архитекта, позоришни сценограф, инжењер, дизајнер, мајстор цртања и костимограф на царском двору у Бечу. Он се сматрао најзначајнијим „позоришним инжењером“ у барокној Европи.

Из овог разлога представе у позоришту барока више нису могли изводити ни глумци аматери, а што је био случај у претходним епохама (почетком 17. века позориште још увек припада аматерима). Пошто је, дакле, дворско барокно позориште захтевало професионалне глумце они су обучавани од стране разних учитеља плеса, кретања, етикеције, говора, јахања итд. о томе како се понаша на сцени. Ти учитељи су постојали и када је реч о борилачким вештинама јер школе и учитељи мачевања и борбе у 18. веку су у европским градовима постојали готово свуда.

На овај начин крајем 17 и почетком 18. века глумци постају посебан свет и свештеници једне нове световне религије. Они су звезде на сцени које у сваком тренутку раде и мисле на лични престиж и славу, а како би задобили пажњу богатих мецена. Из тог разлога позоришне представе често личе на такмичарску арену у којој се конкурентски надмећу глумци око тога ко ће освојити веће обожавање публике. Постоји мноштво докумената који говоре о томе да глумца ван тренутка његове роле радња на сцени и то шта његове колеге раде уопште не интересује. Он кад не мора да глуми или пева, „креће се просценијумом, поздравља познанике...смеши се, шмрче бурмут, уређује костим“ (Пјер Шону). Једино што га занима је лични успех у његовом делу комада. Овакав приступ је имао за последицу да радња комада у целини постаје мање важна, а да је све усредсређено на ефектне одељке.

Све ово указује и на то како се изводила сценска борба. Глумци су, наиме, на сцени тежили да се такмичарски покажу пред публиком ко је бољи у мајсторству мачевалачке (најчешће) вештине и виртуозности у руковању малим дворским мачем. Уколико се, међутим, изводио неки од античких комада, а што се види из гравира тог времена, глумци су били у римском костиму, користили штит, али не и мач гладијус већ кратки војнички 18. века, а који се користио првенствено техником бода. Значи на начин на који се мач користио у 18. веку, а не у римско време.



Борилачке позе.Ратни костим краља за Ballet de Cour Luja IV, Stefano della Bella, Žan Beren i Luis-Rene-Buket, средина 18. века и 1650; Зачарани витез, опера, Жан Батист Лили, 1685.

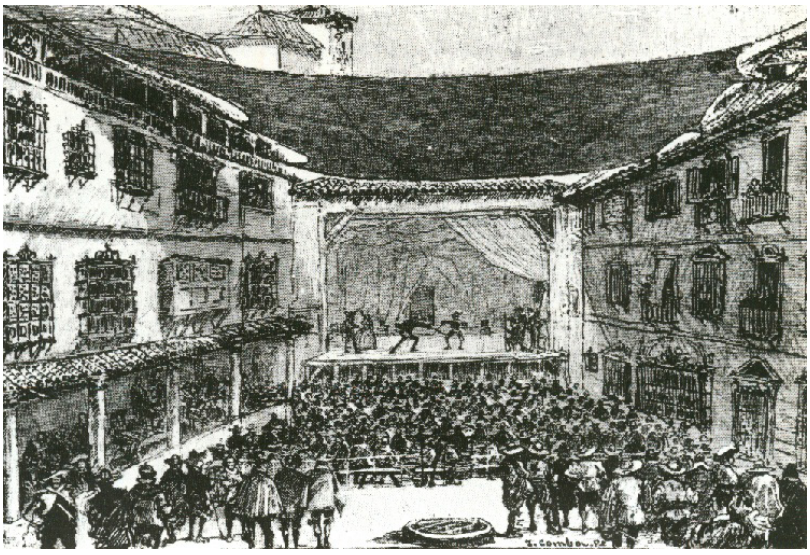
За барокно позориште је карактеристичан и веома јак илузионизам. Када није постојала могућност да се изводе сценске борбе на отвореном израђивана је сценографија која илузионистички веома ефектно дочарава велике и отворене просторе. Другим речима: док је декор 17. века био сликан онај 18. века се заснивао на перспективи и утиску дубине. Сликарство уступа место архитектури. Сценографија постаје динамична и мења се помоћу разних механизама

ротације и транслације. Све ово је утицало на то да и сценске борбе стекну једну потпуно нову димензију – спектакуларност, а која није постојала раније (изузев у квазисценским борбама римске арене).



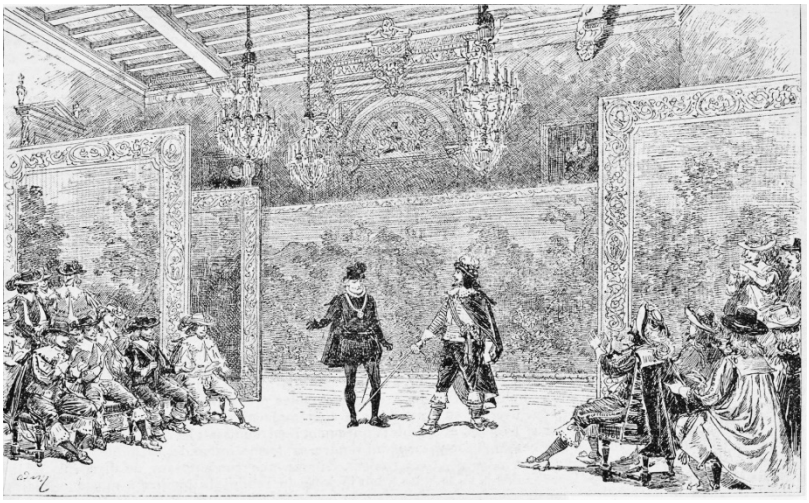
Сценска борба са илузионистичком сценографијом у позоришту с почетка 18. века

Но, у време барока поред монументалног **дворског** позоришта постоји и знатно скромније по димензијама, изгледу и амбицијама **грађанско** позориште које је вукло корене из периода маниризма. Оно је намењено забави грађанства. На његовом трагу ће се развити и сва остала позоришта до данас. Теме овог позоришта нису биле барокни раскош, антика, луксуз и сценски престиж већ свакодневни живот грађанског слоја који се као трговачко-занатски развио и ојачао у Европи тог времена



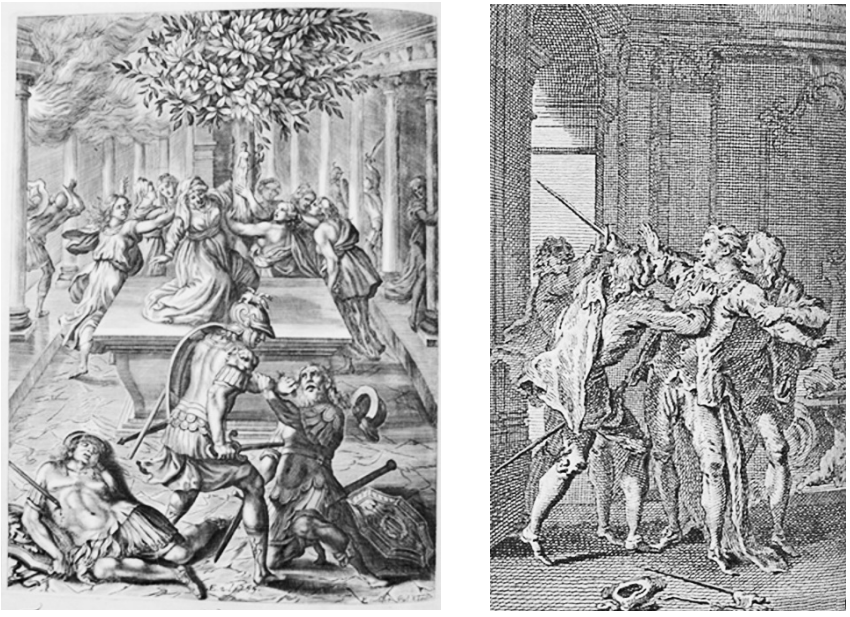
Сценска борба у мадридском позоришту почетком 1760, Дибујо Ј. Комба

Пишу се и нови комади у којима готово по правилу има мачевања или других облика сценске борбе. Један од омиљених драмских жанрова, посебно у Шпанији и Француској, тог доба је био комад о авантурама витеза луталице, а све на трагу популарних романа (најпознатији Сервантесов *Дон Кихот*).



Сид, трагикомедија Пјер Корнеја (1637) која за тему има легенду о средњевековном шпанском витештву. Приказ двобоја у овој драми је толико наљутио кардинала Ришељеа да је забранио двобоје.

Пред крај периода барока је била популарна и тзв. *херојска драма*. Реч је о форми која је настала у периоду енглеске рестаурације 1660-1700. Ова драма говори о херојским, јуначким и витешким делима и подвизима у име љубави. За њу је био карактеристичан начин извођења у коме је изразито пуно елемената спектакла и звучних (трубе, бубњеви...), сценографских и костимографских ефеката. Најпознатији представник херојске драме је био Џон Драјден.



Борилачке сцене. Драме Вирџилова дела, 1716, Дон Себастиан (Краљ Португала), 1710

Начин глуме у то време је био испуњен театралношћу – позоришном извештаченошћу карактеристичном за 18. век. То значи да су сцене поред духа раскоши, богатства, китњастости, монументалности, илузионизма... због тежње ефекту, претераној изражајности и спектаклу извођене снажно, са широким покретима, гестовима и мимиком уз мноштво церемонијалности и реверанци карактеристичних за свакодневно бојево мачевање, па дакле и за сценско мачевање тог периода. То нам доказују и сачуване гравире и цртежи глумаца са позоришних представа тог времена.









Борилачке сцена и борилачке позе. Хамлет (Талма) Гертруда (Дишеноа),1769; Софија Баделеј (Сноу) као слушкиња Жоан ла Пусел у Шекспировом Хенрију VI – „спремна сам, ево мог оштрог мача“, 1776; Вилијем Смит као Ричард III, Ковент Гарден 1761; сцена са ножевима из Макбета, 1776

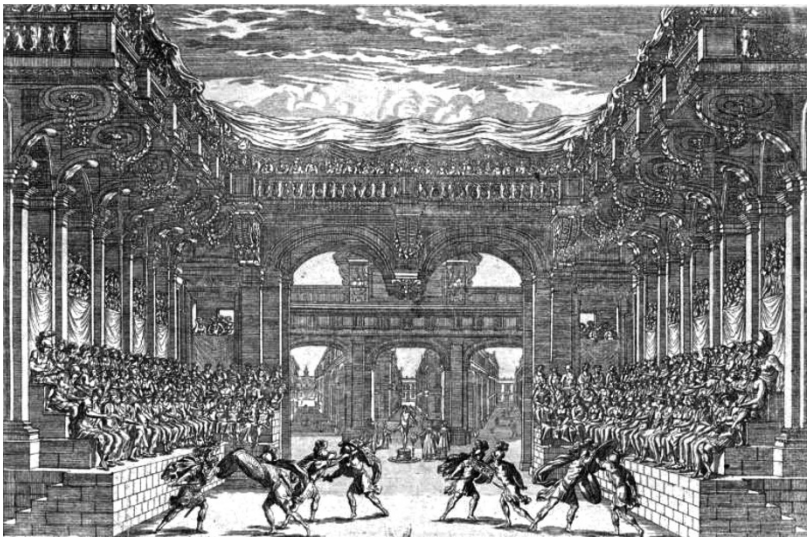
Сценска борба у балету и опери 17-18. века

Балети су се у 16. веку, па и сценске борбе у њима, изводили тесно везани са опером од које се осамостаљују тек у 18. веку због чега су и балет и опера - иако деца ренесансе, ипак васпитаници барока. Сценска борба у форми балета 17-18 века је пратила плесни ток тог времена. Тај ток је био углавном дворски плес уздржаних и деликатних покрета који подсећа на театрално ходање или низ повезаних поздрава (реверанце) и наклона тако да је како сам балет тако и сценске борбе у њему претежно декоративног карактера.

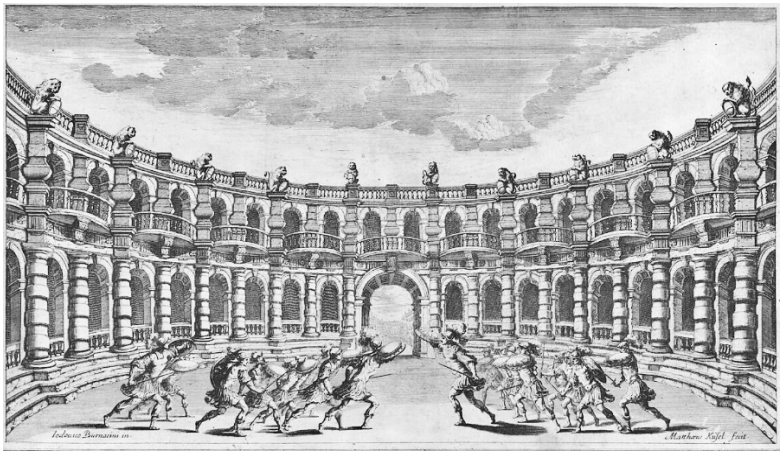


Балет 16-17. века изводи племство као комбинацију игре, костима, декорације, музике, певања и сценске борбе и он се називао ballet de cour; скица за костим, Жан Берен (1640-1711)

Изузетак су чинили балети који су имали митолошку и античку тематику, а у којима су постојале секвенце са масовним сценама. У тим деловима сценска борба се није изводила у балетској форми већ драмски, а уз музичку подлогу и она је изгледала као извесни уметнути део након којег се настављао балет (види књигу: *Игра (плес) и сценска борба*).



Грандиозна сцена борбе мачевима из опере-балета, Женидба Пелеуса и Тетис (Ђакомо Торели) одржаној у Лувру 1654 (1690?). години.



Сценска борба - битка из опере Златна јабука (Антонио Чести), Беч 1668. год.

Сценске борбе су се изводиле и у склопу **оперских** представа. Оперски спектакли су, наиме, настали у Италији 17. века и одатле су се проширили целом Европом. Опера је барокни изданак ренесансних владарских светковина. Родила се у богатству, аристократској средини и била је намењена само изабраним као сталешки спектакл. Слуге и ливреји нису пуштани у оперу, публика ван ложа није имала право да тапше, само је краљ могао да затражи „бис“ итд. У операма се сценска борба изводила у деловима у којима певачи уз певање треба и драмски – физичким покретом свога тела и оружја, да дочарају борбу или сцену у којој по оперском сценарију постоји неко насиље.





Опера Ахилеј Џона Гаја, и Џорџ Матокс у лику и борилачкој пози Ахила, 1733; борилачка поза из *Све за љубав* Џона Драјдена (Елизабета Хартлеј у улози Клеопатре),1773.

Опера је крајем 17. века (како-где) почела да се меша са балетом и балетском сценском борбом престајући да буде само аристократска забава. Тако се 1637. године опере почињу изводити у Венецији јавно уз наплату улазнице. Посебно је често као популарна извођена опера *Одисејев повратак* (1640) од Монтевердија, а која је имала тумачења са деловима који укључују и сценску борбу.







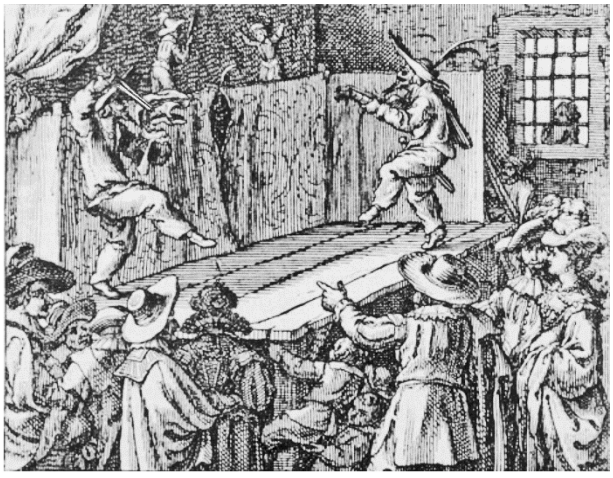
Ла Хаинеа, опера Армида (Жан Батист Лили, 1686); Опера Роланд (Жан Батист Лили, 1685), Борилачке сцене. Опера Тезеј - музичка трагедија (сцена у којој Тезеј предаје мач док преузима чашу са отровом), Париз 1711, Жан Батист Лили, по либрету из 1675;

Треба напоменути да је у опери 18. века био обичај да се између три традиционална чина умеђу и два чина комичних међуигара. Често су те међуигре извођене и у форми комично стилизованих сценских борби.

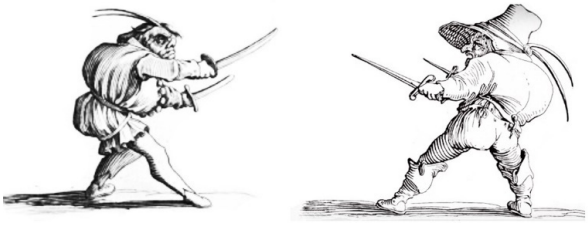
Пучки театар и сценска борба

Током целог периода барока којим је примарно владао дворски театар, а секундарно градски остала је и даље потреба за несериозним театром провинције и села у којима делују *вашарска позоришта* (Theatre de la foire) која су радила на великим пролећним вашарима и у јесен. У тим народним позориштима се сценска борба изводила у циркуским представама, вашарима, народним играма и плесовима и они су наставили традицију средњевековних народних игара и плесова уз употребу оружја (плес месара, трауштајнерски плес тешким мачевима, моштра, морешка, кумпанија итд.). Ова врста сценске борбе ће бити део програма и пучких путујућих позоришта која у то време још увек путују широм Европе показујући своје забављачке представе на градским трговима и у крчмама.

Традиција сценске борбе у овој форми се одржала и као комедија del arte како на јавним трговима током разних циркуса, карневала и вашара тако и у позориштима и њу су углавном изводили глумци који су преузели и копирали ову форму сценске уметности од италијанских глумаца који су у 17-18. веку напустили земаља Централне Европе због пожара верских ратова.



Плес са мачем комедије del arte у склопу луткарске представе, крај 17.века.



Борилачке позе. Цртежи ликова из циркуских гротескних сценских борби „гоби“ патуљака, Жак Кало 1616.





Сцене у комедији del arte 18. века и лик капетана Спавенте са пародично великим мачевима.

Квазисценска борба у периоду маниризам-барок

Задовољавање потребе за гледањем сценског насиља и суровости у позоришту ће се, међутим, са градских позоришта преселити у 17. веку на градске тргове Европе. На њима ће се, наиме, уместо сценско-позоришног насиља изводити пред публиком право насиље - веома популарни масовни спектакли јавних егзекуција.



Квазисценски спектакл јавног насиља кажњавања пред публиком у 17. веку. Осуђенику је закачен за ноге кантар што указује да је реч о казни за закидање на мери приликом трговине, Жак Кало, 1629;

Реч је, дакле, не о обичном извршавању смртне или других врста казни већ јавној представи и спектаклу са јасним сценским карактером: сценографијом (бина за егзекуцију), музиком, публиком и извођачима (осуђеници, извршитељи и свештеници). Егзекуција је, наиме, требало да остави посебан утисак на посматраче и то не само морални утисак. Она је уједно била и представа која показује моћ владара и цркве, победу добра над злом итд. Из тог разлога крвник није обични извршитељ са секиром или мачем. Он је професионално обучен човек који је поред врсног познавања технике егзекуције једним покретом мача или секире требало да поседује и одређени сценски осећај и знање (исто као и професионални гладијатори у старом Риму). Он се на бини за егзекуцију морао од самог почетка до краја чина који обавља понашати не само достојанствено него и сценично јер сваки његов покрет је требало да буде театралан, поза, израз и гест правде коју представља, а чиме ће привући што већу пажњу публике како би чин казне био што упечатљивији. Из овог разлога су радње крвника најчешће биле праћене звуком бубњева, а покрети измаха, замаха или ударања су морали бити усклађени са њиховим звуцима. Целу ову квазисценску представу су употпуњавали још и гласник који је уз звуке добоша читао објаву пресуде, свештеник који је обављао верски ритуал очишћења и крвник сам који је тражио опрост од грешника.

У ову врсту **квазисценског спектакла** су спадала и разна бичевања, шибања и сакаћења, а које је требало извршити не само ефикасно већ и за публику спектакуларно, али и извршења казни која су подразумевала разне врсте сурових мучења (нпр. погубљење ломљењем костију на точку код вештог целата може трајати и неколико дана), а на којима је публика исказујући уживање због „тријумфа правде“ често одушевљено клицала и навијала.



Квазисценски спектакл. Трг претворен у сцену за публику која ужива у јавном приказу насиља над осуђеницима, Жак Кало, 1629.

Јавне егзекуције су биле посебно велики сценски спектакли када су смицане важне личности као што су племићи, министри или краљеви и тада су за њихово организовање позивани људи који су се на двору бавили режијском организацијом балова, позоришних представа, прослава и сл. Јавне егзекуције, које су постојале и у средњем веку (јавно спаљивање јеретика, вештица...), ће бити извођене и у 19. веку (одсецање делова тела, гиљотинирање главе и вешање осуђеника) и 20. веку, а постоје у многим земљама и данас (јавна егзекуција осуђеника стрељањем, вешањем, каменовањем електричном столицом, убризгавањем отрова, гасом...). Тако нпр. последње јавно гиљотинирање у Француској је било изведено 1924. године, а у неким арапским земљама и данас се пред публиком изводи одсецање глава и делова тела мачем и секиром. У неким земљама и данас постоји и законска обавеза да сви чланови пороте присуствују сцени извршења смртне казне, чину насиља који се организује како драматично тако и спектакуларно. У другој половини 17. века је постојала још једна посебна врста квазисценске борбе и њу су изводили професионални борци за паре. Они су у многим европским земљама, а посебно у Енглеској, организовали разне врсте аренских борби у боксу, рвању и мачевању. Ове крваве и изузетно сурове борбе су доносиле уносне своте новца кладионичарима, организаторима борби (власницима сала за борбе) као и самим борцима. Такође, и многи учитељи мачевања су поред својих школа организовали аренске борбе за многобројну публику, а које не само да су доносиле новац од клађења већ и нове чланове школи. У овим аренским борбама су се користили прави, благо наоштрени мачеви углавном техником сечења, а користили су се сви типови мачева (палаш, даге, шпаде, мали штит, плашт, па чак и дворучни мач – Немачка). Поред мачевања борбе су извођене и штаповима и дугачким моткама.

Ове борбе су се изводиле и у самим позориштима, а о чему постоји један сачувани документ Тако извесни Кетис **1662.**године описује једну такву борбу. „Шетајући по новом позоришту наишао сам и видео прву борбу за награду у свом животу. То је било између неког Метјуа који је баратао свим врстама оружја и неког Верстика који је звучно секао неколико пута по глави и ногама тако да је сав био попрскан крвљу. Борили су се са два оружја, три пута за свако оружје. Борили су се сасвим озбиљно. Ја сам узео један од мачева и нашао да је врло мали и са тупљом оштрицом него што је код обичних мачева. Борба је извођена на позорници у средини амфитеатра где су ушли борци уз пратњу труба и бубњева обучени само у кошуље. Након сигнала који је дао бубањ извадили су мачеве и одмах почели да се боре чаркајући се прилично дуго, око 15 минута, без повређивања. Обојца су били веома вешти и храбри. Виши је имао предност захваљујући енглеском начину мачевања које више преферира сечење од бода па је лакше могао

да зада ударац по глави. Нижи је такође имао своју предност јер је могао задати ударац бодом у стомак или по левом бедру које је више незаштићено. Тако су ипак били равноправни. Но, високи је ударио ниског по ручном зглобу али га није спречио да настави борбу јер је овај очито навикао да трпи бол. Узео је једну до две чаше вина да се окуражи и одмах кренуо да освети своје ране. Напао је његово бедро што је ипак високи успео да заустави остављајући главу потпуно слободном што је мали искористио задајући му ударац који му је откинуо скоро цело лево ухо. По мом мишљењу било је веома нехумано дозволити људима да се убијају ради забаве. Хирург је одмах превио њихове ране и чим је то обавио они су наставили борбу свесни својих недостатака и дуго су се борили, скоро пола сата до следећег примања и задавања рана. На крају је нижи пропуштајући да исправно одбије напад, исцрпљен дугом борбом примио још један ударац по повређеном зглобу и тиме је био побеђен јер је одбио да настави борбу са мачем у другој руци".

Ова врста квазисценске борбе се изводила и у 18. веку (тако је нпр. једна од најпознатијих организација у Европи која се бавила „борбом за паре" била чувена *Школа за мачевање и бокс Џејмса Фиīа* из Лондона), али и све до половине 19. века када се трансформисала у спектакл чисто сценских – кечерских борби.



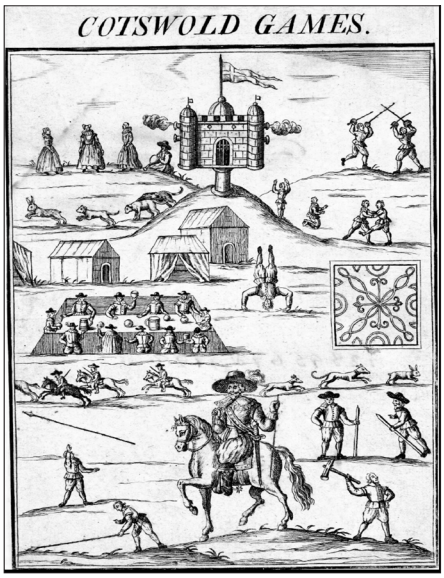
Плакāт īозива и дипломa за аренску борбу школе мачевања и бокса Џејмса Фиīа, 1712. īодина;

Са 17 и 18. веком се јавља још једна, нова, форма квазисценске борбе. Реч је о првим облицима борилачких надметања у форми спорта (јер све раније форме борилачких надметања у оквиру Олимпијских игара и витешких турнира у својој суштини нису биле спорт већ су само споља гледано личиле на њега[2626]). Ове спортске борбе су се изводиле пред публиком на за то припремљеном простору – сцени дешавања и са актерима – борцима такмичарима. Циљ ових борби, међутим, иако су оне често биле визуелни спектакл (борба на сцени), није био сценски феномен, а још мање уметност сцене већ само победа противника у такмичарском надметању у коме је сценичност догађања (која се може али и не мора појавити) само успутна и споредна појава.

Наиме, са појавом богатијег грађанског слоја трговаца, банкара, занатлија итд. јавила се и значајнија потреба за разним врстама забаве у свакодневном животу. Једна од тих је била и такмичарско надметање у разним вештинама, а чисто ради победе у надметању. Ту је од крвавих

26 На средњевековним турнирима (фр. tournure – обрт, коњаници се окрећу након судара како би се вратили на борилиште) у борилачким вештинама није, наиме, била реч о такмичењима већ о борбама у форми маневра, вежби или разрачунавања у којима није био циљ спортска победа већ научити се боље борити, одржати у форми борбену вештину, домоћи се зараде, имовине, плена, одбранити част, правду, веру…У вези са наведеним такође треба подсетити да су се витезови по правилу надметали за претходно уговорену откупнину, а некада је пораженом или заробљеном витезу узимано све. То значи да су се турнири одвијали у духу ратовања и отимања, а не спорта(фер-плеја и куртоазије) па се није сматрало неумесним да се напада с леђа, заробљавају рањени или да неколико витезова нападне по договору истовремено једног како би касније разделили плен.

борби без икаквих правила које су извођене „за паре“ настала борба по џентлменским правилима „фер-плеја“, а уз пажњу да не дође до повреда (куртоазна борба) Тако се нпр. још 1612. године у

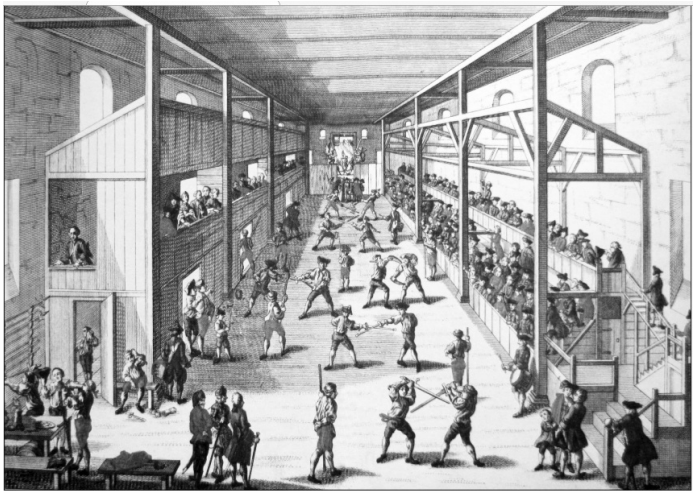


Котсволдске игре са разним квазисценским надметачким борбама, 1636. години.

Енглеској као годишње окупљање организују Котсволдске игре у којима су се такмичари пред публиком надметали у више дисциплина од којих су две биле борилачке – мачевање и бокс. Биле су извођене и маневарске битке мањих војних јединица (као нпр. опсада града). Ове свечаности са борилачким сегментима су се одржавале редовно 30 година, а након 1660 још 192 године. И у Француској су постојале сличне игре од 1796.

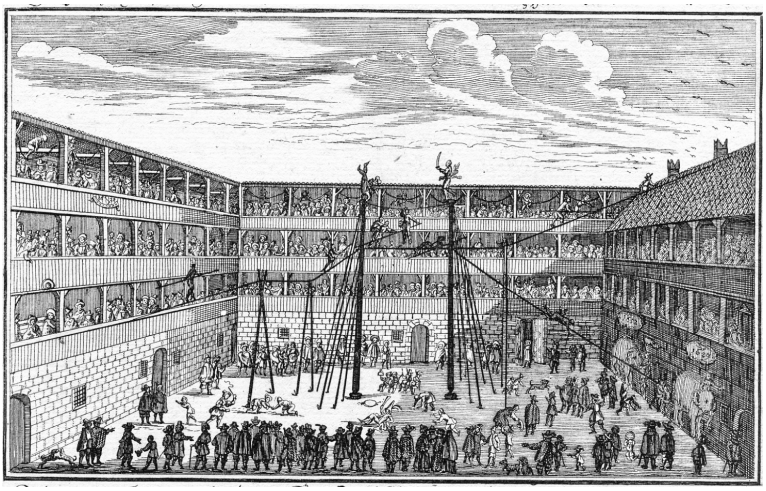
О томе пише 1688 и Ла Бријер у својим чувеним *Оледима* „Бернарди је био директор једне војне академије у којој су се млади племићи учили војном занату. Сваке године он је у близини Луксембурга подизао једну тврђаву, коју је један део његових ученика бранио а други нападао. Овај мали рат привлачио је велики број гледалаца.“

Током целог периода 17-18. века и даље су се одржавале јавне презентације борби (борбе на сцени) у оквиру мноштва школа мачевања које су у том периоду постојале готово у сваком граду Европе. Ове школе нису имале само показе куртоазних борби на сцени већ и све више показе сценских борби јер су због публике коју је као ново чланство требало привући атрактивношћу, ефектношћу и спектакуларношћу борилачких акција постало неопходно креирање извесне кореографије. Из тог разлога борбе о којима је реч све ређе се изводе импровизовано на трговима, а све чешће у специјализованим како градским тако и сопственим просторима школа мачевања.

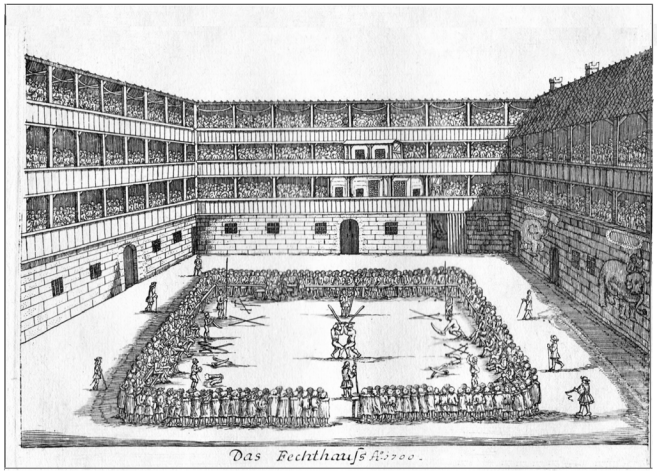


Јавни егзибициони приказ борби Школе мачевања Марксбрудер против школе Слободних мачевалаца. Публика посматра борбе са трибина десно и ниша лево Немачка, 1750. године

Многи градови широм Европе нпр. Нирнберг у Немачкој граде и посебне арене које имају универзалну намену У њима се изводе како позоришни комади тако и музичке, циркуске, борилачке и разне друге свечаности.



Нирнберī, јеđан од ūрвих ūозоришних ūросūора у Немачкој назван fehthaus (кућа мачевања или мачевалачки дом) и ūриказ циркуске ūредсūаве (1652) у којој између осūалих учесūвују акробаūе, жонīлери и мачеваоци који изводе елеменūе сценске борбе на врху ūрāеза



Нирнберī 1700. īодине. и борбе на сцени у ūросūору īрадскоī ūеаūра fehthausa (мачевалачкоī дома) ūред ūубликом на ūрибинама и око самоī борилачкоī ūросūора.

Карāкūер сценске борбе барока

Сценска борба барока формом генерално прати карактеристике реалне борбе тог времена што значи да је тип борбе актуелни и бојеви асинхроног карактера. Пошто је дух барока био окренут реалистичком и сценске борбе су имале исти такав карактер, али уз његову модификацију у барокном правцу. То значи да се на сцени користио најчешће мали дворски мач, искључиво бодно оружје које се користи сложеном (флореташком) техником. Борба се одвијала уз пуно реверанци, театралних покрета, етикеције, педантерије, елеганције, углађености, екстраваганције и декоративности борилачких покрета у спектакуларном амбијенту. У борби су стил и част имали већи значај од победе. То значи да духом сценске борбе влада првенствено естетика и естетско у извођењу борилачких акција и понашању бораца у борби. Исто је важило и када је била реч о комадима који тумаче антички период. На слици глумца Вилијема Смита (гравира из 1761. године - види горе) јасно се види да он користи мач са крстастом накрсницом који припада ранијим епохама, а мач држи и стоји у типичном борилачком ставу 18. века за борбу малим дворским мачем.

Са бароком, а због појаве дворског позоришта и уметничких форми игре (балет) у певања (опера) и сценска борба почиње да добија уметнички карактер и форму у оквиру њих јер сврха дворског театра није била само забава, свечаност, церемонија, приредба и прослава већ и уживање аристократије у уметности по себи - чистој музици, игри и драми. Додатно о сценској борби у епохи барока читалац може наћи у књигама: *Плес (игра) и сценска борба; Техника сценске борбе по епохама* (сепарати енциклопедије *Позоришно мачевање и уметност сценске борбе*).

Сценска борба у доба класицизма

Дух класицизма је донела Француска револуција која је вредносно била окренута просперитету грађанства и буржоазије. Отуд док су у 16, 17 и 18. веку уметности, позориште и сценска борба у њему били заступљени највише на двору крајем 18. и почетком 19. века они се доминантно селе у свет грађанског живота. Дух сценских борби које су се изводиле у њему, је пратио карактер времена који је имао у основни две форме. Прва је била окретање концепту практицизма, прагматизма, утилитаризма и везаности за теме свакодневног грађанско живота. То је један свет који расте на хумусу картезијанско-спинозистичког схватање природе и друштва поретка квантитета, геометризације, математизације и најезде просветитељског рационализма. Победа буржоаског прагматично-утилитаристичког духа капитализма мења карактер праве борбе, врсту оружја, приступ борби и однос према противнику, а што се све рефлектује и на начин приказивања борбе у сценским уметностима.

Отуд као што права борба на бојном пољу и у двобоју се више не темељи на аристократско-племићкој етици, естетици, части и стилу већ усредсређености на корисно, практично, успешно и ефикасно тако и сценска борба, кад је реч о њеној форми, добија дух практичности, сведености и ефикасности. Стога разноврсност, богатство и инвентивност покрета при приступу борби и током извођења напада и одбрана се више не сматра врлином већ маном јер се у борби почело тежити минимализму у борилачкој техници. Борилачко кретање по сцени је искључиво линеарно (по правој линији) па су и линије кретања борбе по сцени такође праволинијске и минимализоване, а борилачке акције брзе, кратке, једноставне, визуелно јасне, рационалне, уравнотежених елемената и композиције, суздржаних емоција и утемељене на избегавању маште, виртуозности и артизма.

Борба је била само средство победе и она не носи у себи ништа више осим те пуке инструменталности. Када је реч о садржају сценске борбе он прати свакодневицу грађанског живота - бави се тучом у крчми, пљачком, злочином из љубоморе итд., дакле, микронаративима.

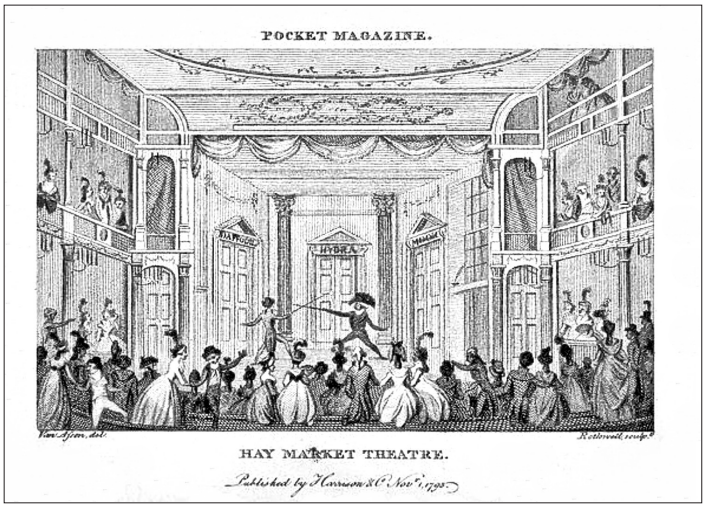


Сценска борба у британској фарси Госпођица тинејџерка, са рекламом „Модерни дуел као део представе“, театар у Портсмунду, 1791.

Но, са друге стране, а с обзиром на заинтересованост неокласицизма за римску и грчку културу и уметност који су били идеал уметности тадашње европске буржоазије („Лепота се

не налази у природи већ су је створили Грци“) и уметност сцене је била окренута античком, свету античке митологије, њеним херојима и јунацима, дакле, макронаративима. Зато се на позоришним, оперским и балетским сценама поново изводе значајно грчки и римски класици па и значајније сценске борбе које тумаче не само тај већ и период ренесансе, а тежећи историјској аутентичности. С тим у вези се појављују археолози, научници и историчари уметности, поклоници антике који путују и истражују културе широм света, ископавају Помпеју и Херкуланум и полазе у истраживање грчког света, египатских, етрурских и галских старина.

Све то утиче на генералну слику уметности у то време па и театра и сценске борбе у њему. Наиме, у тежњи да се поврати мера и равнотежа насупрот свету екстраваганције неумерености и егзалтираности барока и рококоа, култура и уметност крајем 18 и почетком 19. века у Европи се опет окрећу свету рационалности, једноставности, равнотеже, ограничености правилима, одмерености хладноће, дисциплине и озбиљности - античком и ренесансном идеалу.



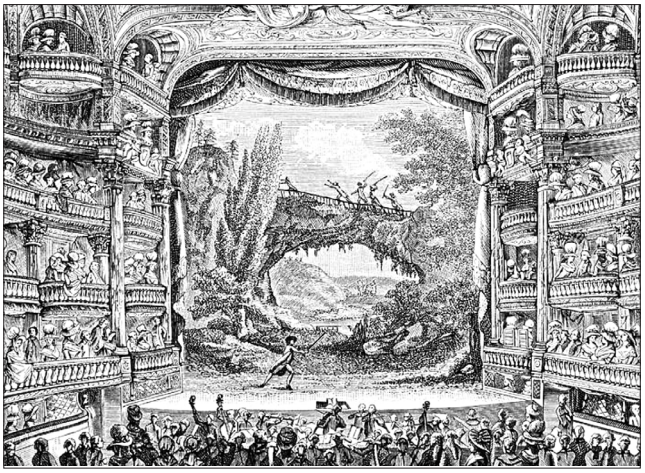
Сцена мачевања у Хај маркет театру, Лондон, 1793

У позориште неокласицизма Француске су се често изводили комади и са сценским борбама које прате догађаје из периода француске револуције (револуционарно позориште). Позориште је, наиме, имало велики утицај на кретање политичких идеја у Европи па су многи комади имали за тематику револуционарне сукобе на улицама, хапшења, егзекуције итд. Неизбежни део свега тога су биле и сценске борбе.





***Фигаро** од Бомаршеа у борби против друштвеног злостављања, 1784; борилачка сцена из периода Француске револуције у представи револуционарног позоришта*



Борилачка сцена и револуционарном позоришту, Париз 1789.

Квазисценска борба у доба класицизма

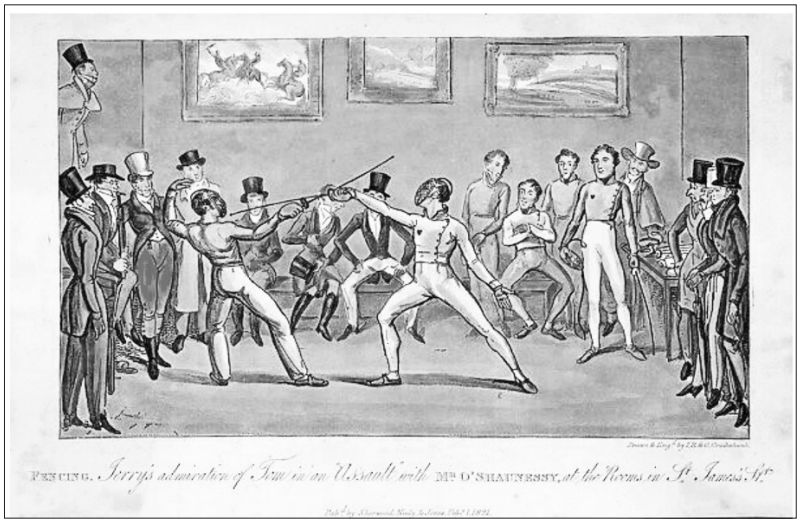
Са богаћењем и јачањем буржоазије после француске револуције долази и у свакодневном животу грађанства до формирања значајне количине слободног времена а са њим и до потребе за забавом. Тако на линији Котсволдске игре настају прве форме спортских активности, а што је узело највећи замах у Енглеској почетком 19. века. У школе широм Европе се уводе програми телесног вежбања које ће нпр. у Француској (по систему Амороса Франциска) бити систематизоване у 4 области:

- Грађанска гимнастика
- Војна гимнастика
- Здравствена гимнастика
- Сценска (акробатска) гимнастика

Из овог разлога ће и мачевалачка вештина генерално добити нов - транзициони облик тј. прелазну форму између бојеве ка спортској. Мачевање ће, дакле, са низом других спортова као што су тенис, крикет, клизање, бокс итд. постати популарна забава, разонода и разбибрига за виши грађански слој и посусталу аристократију. Тако настаје пракса организовања разних квазисценских борби у форми такмичарских надметања пред широм и ужом публиком у потпуно безбедној форми (користили су се заштитна опрема за лице и посебно дизајнирани мачеви). Ова спортска такмичења су се организовала и за друге борилачке вештине као што су бокс и рвање и она су била масовно посећивана јер су најчешће подразумевала зараду од клађења.

Но, појава транзиционог мачевања (прелазни облик са бојевог на спортско мачевање – пола бојево а пола спортско мачевање)[27] је утицала и на сценско мачевање у позоришним представама. Наиме, борилачке акције које су се користиле у техници бојевог мачевања, а које су подразумевале поштовање извесних строгих правила форме извођења се разлабављују па се мач (шпада) на сцени све више користи формом покрета технике спортског а све мање бојевог мачевања (види у другом делу књиге: *Четири главна историјска тока у уметности сценске борбе* – Други ток, борба регулационог и дерегулационог обрасца).

27 Период *транзиционог* мачевања отпочиње са *Доменико Анђелом* (Domenico Angelo Malevolti, 1717-1802) познатим учитељем мачевања који први дефинише мачевање не више као бојеву вештину већ као „средство за развој здравља, равнотеже и грациозности“ због чега „...он је на многе начине најавио крај борбе мачевима“ (Артур Вајс). Тако настаје (како би мачевање било занимљива, лака за извођење и динамична грађанска забавна игра) једна *квазибојево-квазиспортска* врста мачевања.



Квазисценска борба – спортско мачевање пред публиком са краја 18 и почетка 19. века

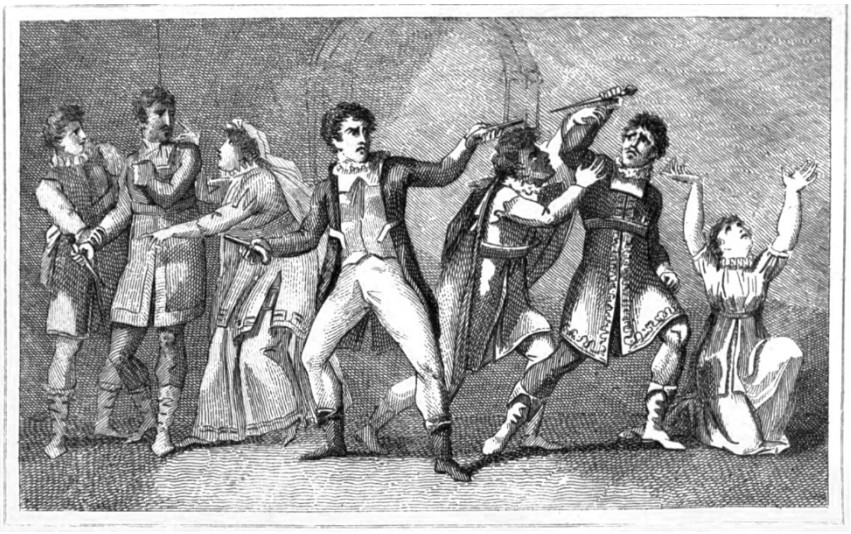
Карактер сценске борбе неокласицизма

Сценска борба неокласицизма формом прати карактеристике реалне борбе свог времена што значи да је тип борбе реалистички, актуелни и бојеви. Иако се, дакле, бави антиком и класичним борба на сцени још увек не прати технике борбе епохе о којој комад говори (када је реч о античким и ренесансним темама и комадима) већ користи технике цивилне и војне борбе своје епохе. Класицизам одбацује декоративност и блиставост барока као и ведрину и лепршавост рококоа, а у место њих ставља суви реализам, једноставност, симетричност, правилност, ред, јасност, сведеност, прагматичност, утилитарност... Из тог разлога је и борба таква: нема вишка детаља, драматичности, ефективности, театралности, поза, китњастих и виртуозних потеза мачем, уметничког духа у борби итд. Њих замењује практично, прагматично, корисно и чиста немаштовита ефикасност у борби. Другим речима: главни дух сценске борбе тог времена је *техника* за разлику од претходног периода у коме је дух био *естетика* и романтизма који следи, а у коме ће то бити *страст*. Током борбе на сцени није реч, дакле, више о части, правди, истини и витештву већ о прагматичној победи по сваку цену и на сваки начин, а у духу „циљ оправдава средство“ – пуки практицизам. Из тог разлога се за двобоје на сцени радије бира ватрено оружје од мача. Уколико је, међутим, реч о мачевалачкој борби у употреби је еспадрон, шпада или ако је реч о војницима и официрима – сабља. То значи да се на сцену уноси више различитих типова оружја па и техника сценске борбе није више доминантно бодна већ исто толико и бодно-секућа и секућа. Додатно о сценској борби у епохи неокласицизма читалац може наћи у књигама: *Плес (игра) и сценска борба; Техника сценске борбе по епохама* (сепарати енциклопедије *Позоришно мачевање и уметност сценске борбе*).

Сценска борба у доба романтизма

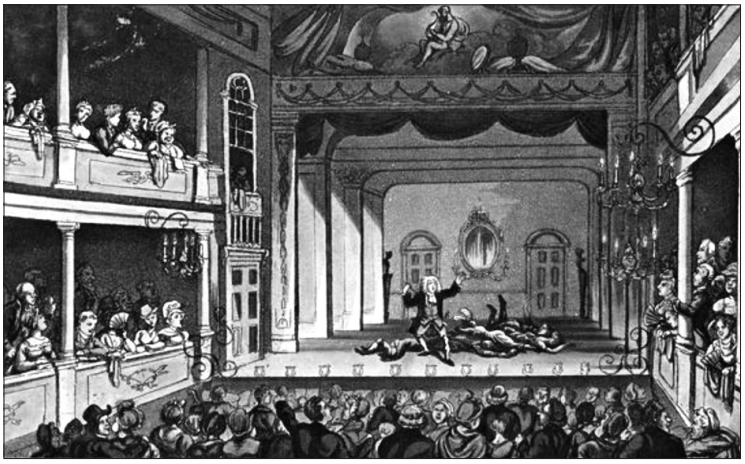
Неокласични укус живота са својим духом строгости, практичности и прагматичности ће, међутим, након одређеног времена постати заморан, монотон и мучан са својом приземношћу, баналношћу и прозаичношћу за нове генерације које долазе. Зато се почетком 19. века рађа реакција на рационализам класицизма и просветитељски интелектуализам у 18. веку. Почиње да се даје примат осећајности, страстима, емотивном и спонтаном, заносу, губитку мере, ирационалном, интуитивном, афекту, а не рационалности. Јавља се јака потреба за уношењем у живот чаробног, неизрецивог, бескрајног и идеалног јер онај уметник који стварајући остаје само на приземном не досеже даље од обичног док онај који покушава да се уздигне у идеално доспева не само у савршено већ и необично.

Дух класицизма смењује тако уметнички правац који ће доминирати све до средине 19. века – *романтизам*.

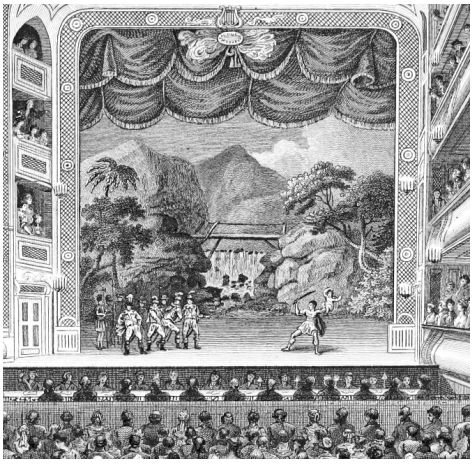


Борилачка сцена у мелодрами ***Прича о мистерији,*** *Томас Холкрофт, 1802.*

Романтизам у извођењу сценске борбе наглашава дух узвишених осећања, племенитих вредности, занесењачког, силине необузданих страсти, идеализаторског, пасторалног, идиличног, симболичког, мистичног, езотеријског...унутрашњи душевни свет и индивидуализам борца. Његова борба је страствена, ношена жртвовањем због виших циљева, самотњачка, окренута идеалима који се боре против тренутних друштвених вредности и већине која их прихвата. Из појма бескрајног и бесконачног, као суштинског појма романтизма, рађа се и уобличава појам једне нове витешке широкогрудости. Резултат овог духа је био пуно саможртвовања и страсти, дакле, и обично борилачка сцена са пуно призора мноштва мртвих.

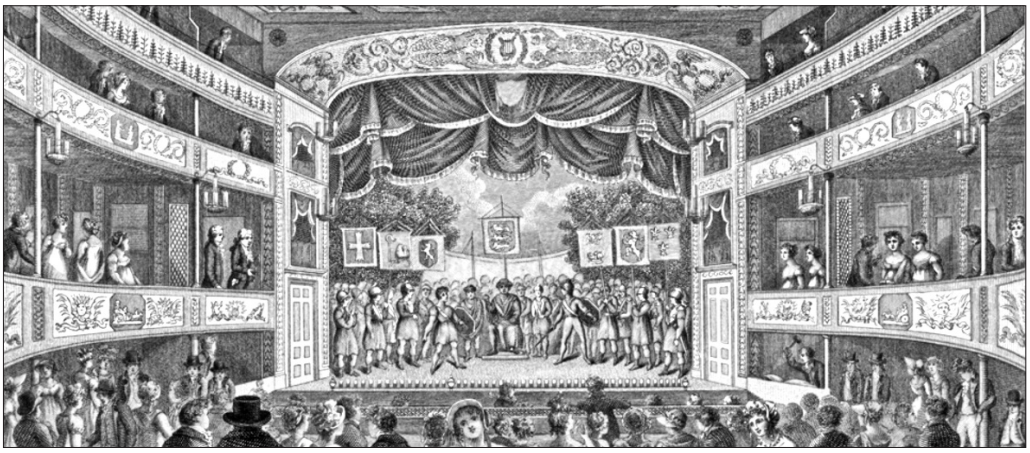


Сценска борба са масовним убиствима у Паризу почетком 19. века



Сценска борба у доба романтизма, Краљевска породица у посети театру Ковент Гарден, Лондон 1804.

То је и период када се јавља и изразита тенденција историцизму тј. доминира смисао и занимање за историју (посебно средњевековну), занос и чежња за прошлим витешким временима, народна предања, митологију, легенде, пустоловине, фолклор, аутентичност костима итд.

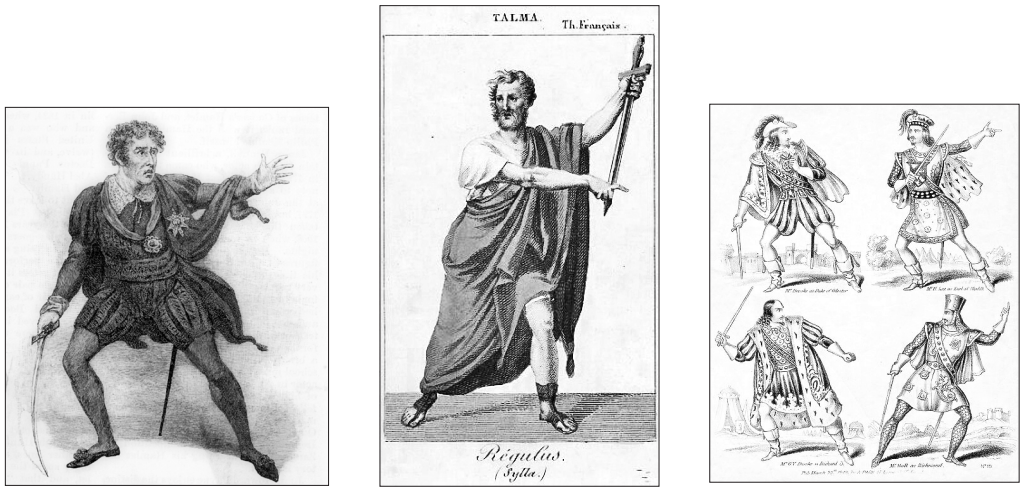


Сценска борба у доба романтизма, Лондон 1804.

И позориште прати карактер романтичарски дух епохе па се и у сценским борбама јавља изразита тенденција према веома јакој експресивности, драматичности, атмосфери борбе пуно патоса, крајности, и која је под јаким ефектима емоција, страсти, боја и звука који су често мрачни и мистични. Глумачки стил је обично бомбастичан, изражено театралан, пун пренаглашених поза које су често на граници баналности и гротеске тако да сценска слика има у себи нечег извештаченог и неприродног.

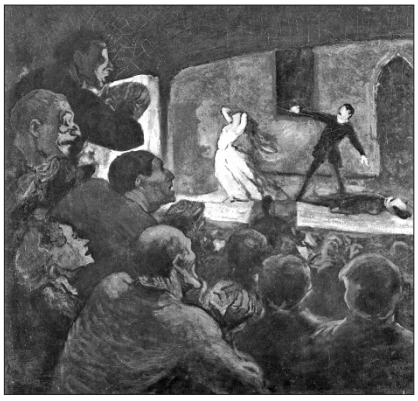


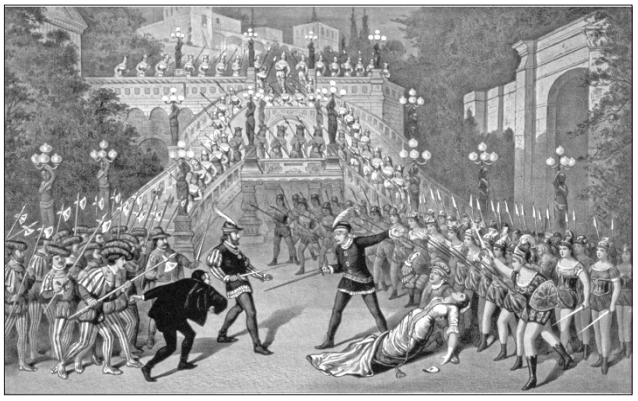
Борилачке позе: ***Ричард III*** *(Edmund Keаn -Edmund Кин),1815* ***Ричард III*** *(Edmund Кин),1815.*



Борилачке позе: Хамлет (Едмунд Кин) 1814; Франсоа Талма као Регулус у Сили од Жуоа, 1822
Четири лика из Шекспирове Ричарда III, 1848;

И остале врсте сценских уметности прате токове позоришта. Тако *балет* и *опера* такође улазе у фазу романтизма, па и уметност сценске борбе у њима. То значи да насупрот класицистчкој опери и балету који добрим делом прате грађански живот Европе за време и после француске буржоаске револуције – па и сцене насиља везане за њу и после ње, долазак духа романтизма у великој мери мења како теме и карактер опере и балета тако и теме и карактер сценских борби које се изводе у њима.





Борилачке сцене у мелодрами, Хороне, Думије (Daumier), 1856-60; Црни лопов, браћа Кирафли, очеви модерног сценског спектакла,1866.

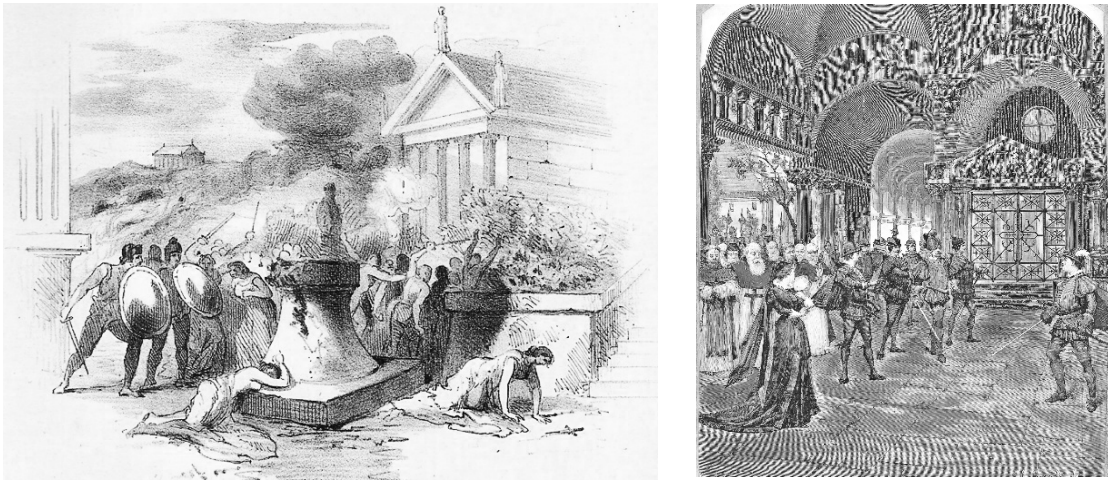
На површину избијају сцене насиља везане за љубав, љубомору, страсти, узвишене идеале, родољубље, митове, легенде, хероје, јунаке, витезове – дакле, макронаративе. Појављују се историјски костими који замењују свакодневно грађанско одело, светлосна и музичка атмосфера која треба да буди романтичну и мистичну машту, а сценске борбе постају колористичне и са циљем да што више утичу на субјективне осећаје публике.





Борилачка сцена из балета ***Наумона****, Едувара Лалоа, 1881 и сценасценске борбе у Париској опери (највероватније опера Дон Себастиан од Доницетија, 1843.)*

У опери друге половине 19. века доминира музичка драма коју прати спектакуларна сценографија, костимографија и музичка оркестрација. Ту су познате и често игране грандиозне опере са сценским борбама: *Хамлет* (Амброис Томас), затим Ромео и Јулија (Шарл Гуно), Јованка Орлеанка (Чајковски) *Дон Кихот* (Жил Масне), *Тројанци* (Хектор Берлиоз), Вагнеров *Прстен Нибелунга* – опера у три циклуса (*Рајанско злато*, *Валкире, Зигфрид* и *Сумрак богова*) заснована на различитим германским и викиншким сагама и еповима. Извођење ове сценски монументалне опере (у целини траје око 15 сати) у којој се на пуно места изводе сценске борбе је примарно драмско, а музика је средство за драматизацију.



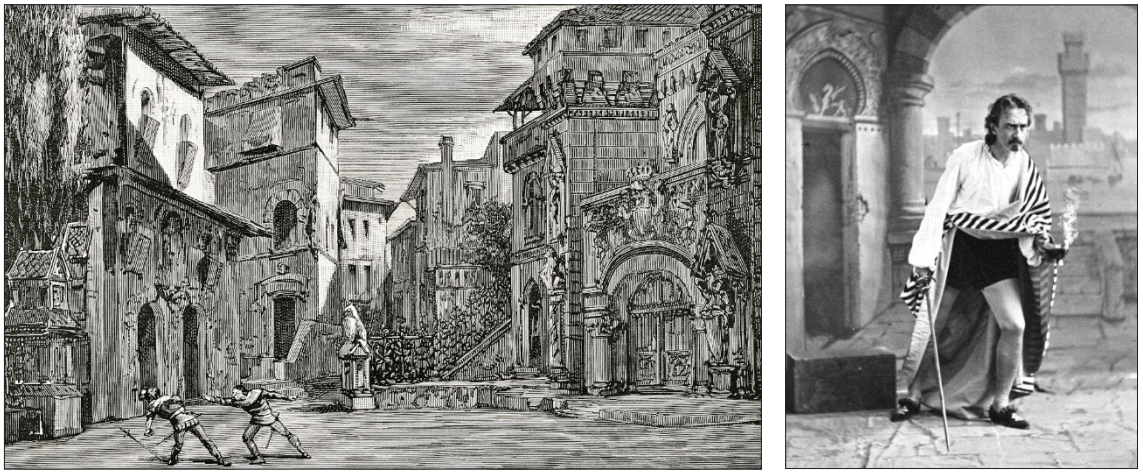
Сценске борбе у опери Тројанци, Хектор Берлиоз,1858 и Дон Карлос, Верди, 1884.



Борилачке сцене: Вердијеве опере Бал под маскама, Трубадур и Јованка Орлеанка.

Сценским насиљем и сценском борбом су посебно испуњене Вердијеве романтичне оперске драме. Ту су *Дон Карлос* (1884), *Трубадур* (1853), *Јованка Орлеанка* (1845), *Бал под маскама* (1859), *Луиза Млер* (1849), *Атила, Макбет* итд.

Тако је нпр. цензура у Напуљу из политичких разлога 1858. године тражила измену либрета, а између мноштва захтева један је био да се на сцени не приказује убиство.



*Опера **Сид**, Жил Масне, 1885; позоришна представа **Отело**, 1880.*

У овом периоду и уметници који приказују садржаје везане за позориште, балет или оперу исто тако и у своја дела, бирајући не само форму већ и садржај сцена, уносе дух романтизма.





Жан Батист Фор као Хамлет,у опери Хамлет Амброаза Томаса, 1877, на слици Едуарда Манеа; Дејвид Гарик као Шекспиров Ричард III, 1825, Семјуел Вилијам Рејнолдс; Romantična opera Ајванхо, Росини, 1891. У истој години је имала 155 извођења.

Осим у позоришту, балету и опери сценске борбе се одржавају и даље као део различитих традиционалних етничких игара и плесова („морешка“, „кумпанија“, „покладарско коло“, „русаљске игре“, „коледарске игре“, немачке игре с дворучним мачевима итд.).

Квазисценске борбе у доба романтизма

У време романтизма су широм Европе биле веома популарне квазисценске спортско-такмичарске мачевалачке борбе јер је њихов фер-плеј дух директно кокетирао са витешким духом романтике. Мачевалачка такмичења пред публиком су постала део свакодневице у Француској, Италији и Аустрији које су биле главне мачевалачке силе тог времена.

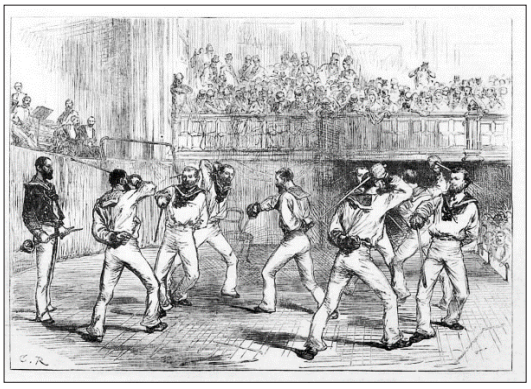
Крајем 19. века се јавља још једна форма квазисценских мачевачаких борби тзв.. *академије.* На академијама се приказивало спортско мачевање које је веома блиско правом сценском. На тим академијама се, наиме, пред публиком изводила борба која се звала ***forme d`art martial***. Реч је о некомпетитивним приредбама (представама) у облику мачевалачког спектакла које нису била такмичења са циљем проналажења бољег борца (победника) већ показ и приказ публици мачевалачке вештине. Ту, дакле, у мачевању циљ није победа у такмичарској борби већ мачевање само и визуализација лепоте вештине пред посматрачима. На академијама се борба водила под именом *assaut*. и у њој се тежило нанети погодак али са циљем лепоте и стила мачевања при чему су ови увек били важнији од поготка. И док је у спортском такмичењу једини циљ прагматични *погодак* у духу класицизма на академији је главни циљ романтичан - да се покаже што савршенији и лепши рад и умеће вештине, а погодак је сасвим споредан. Но, иако ова врста борбе на сцени има готово све елементе сценске борбе (публику, сцену, циљ је сценичност – лепота и атрактивност борилачких акција, безбедност јер актери користе заштитну опрему) она то није у потпуности јер се не изводи по некој унапред креираној или договореној кореографији већ је са потпуно непредвидивим акцијама и зато борба у правом смислу те речи.

Но, постојале су и академије и у чисто сценској форми тј. без икакве врсте борбе. Реч је, о разним приредбама и демонстрацијама на којима се нису изводиле слободне борилачке акције већ показ и презентација мачевалачке вештине по унапред договореној кореографији која је требало да покаже или елементе мачевалачке вештине или увежбаност чланова неког клуба. На овим манифестацијама се окупљала публика која је посматрала, дакле, не надметање већ атрактивни сценски приказ вежби (егзерцира) мачевалачке вештине – сценску борбу. Штавише, ова врста сценско-борилачког спектакла се често организовала и у позоришним просторима.





Квазисценска надметачка мачевалачка борба 19. века. Гроф Бонди против Лафажера, 1816 и сценска презентација мачевалачке вештине пред председником француске Феликсом Фором у Јелисејској палати 1895





Егзерцирни сценски приказ мачевалаца лондонског атлетског клуба са кутласима (кратка сабља) на бини концертне сале Сент Џејмс Хола у Лондону 1876; Академија у спортском мачевању за жене, 1890, Немачка

Карактер сценске борбе романтизма

Техника сценске борбе романтизма је актуелног (синхроног) типа тј. формом прати карактеристике борбе тог времена, али више спортског (двобојног) и линеарног него бојевог типа. То значи да мачеви и сабље се у сценској борби користе техником спортског мачевања 19. века.

Романтизам је сав опседнут осећањима, жељама, страстима. Отуд је борба на сцени по карактеру нагла, страсна, драматична, театрална, препуна хероизма и емотивности у коме је важнији идеал од исхода, част, истина, правда, слобода... од живота итд. То значи да сценска борба више не пати од естетизма, кићења, етикеције, префињености, сложености, богатства форми и импресивности као у бароку. Исто тако нема ни дух техницизма и практицистичког минимализма као у неокласицизму - у борби на сцени се не придаје толико значај техници и ефикасности колико страстима и експресивности. То значи да борбу не води толико промишљено, тактичко и стратешко, лукавство, увежбаност, корист и ефикасност – рационалност, колико емоције и ирационално који су увек на граници саможртвовања. Када је реч о оружју које се користи на сцени употребљавају се или пиштољи или лаки бодно-секући мачеви: еспадрони, рапири и пешадијске сабље, а мањим делом витешки мачеви (изузев ако је реч о витешкој тематици). Придаје се велики значај атмосфери у којој се изводе сценски комади, а која напушта класицистичко и античко и окреће се средњевековном, свакодневном или бајковитом, идиличном, нестварном, чаробном, заносном, егзотичном, мистичном или идеалном.

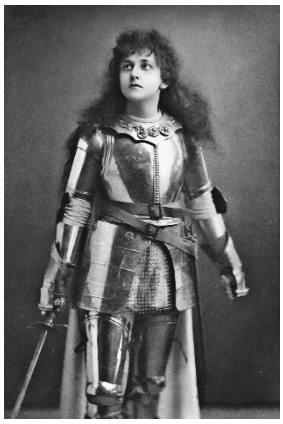
Додатно о сценској борби у епохи романтизма читалац може наћи у књигама: *Плес (игра) и сценска борба; Техника сценске борбе по епохама* (сепарати енциклопедије *Позоришно мачевање и уметност сценске борбе*).

Сценска борба у доба реализма

Доминирајући романтични набој који је владао духом сценских уметности друге половине 19. века бива замењен реализмом и историцизмом, а који ће својим одбацивањем хипертрофије осећања и идеализма доминирати у сценским уметностима почетком 20. века.

Из тог разлога се радило на конкретизацији форме сценске борбе како би се она са унутрашњег и субјективног окренула спољашњем и објективном тј. била визуелно што реалистичнија. То је било у духу бурног развоја свих па и историјских наука које су тежиле да што егзактније открију прошлост па и историју борбе кроз разне епохе. На ове теме се пишу разна истраживања и књиге тако да драматурзи, кореографи и сценографи имају прве релативно прецизне елементе за грађу потребну тачној реконструкцији оружја и опреме.

Посматрач сценске борбе у позоришту почетком 20. века гледајући комад као да се у временској машини враћао у прошлост: одећа и опрема (али не и начин борбе) репродуковани са великом верношћу. Овај дух је постао доминантан и у свим визуелним уметностима тог доба како сликарству тако и уметности фотографије која увелико хвата замах са својом способношћу да миметички преноси аутентичну стварност.





Позоришна представа Хенри IV и Мери Кинсли као Јованка Орлеанка, 1890;Ромео и Јулија. Џејмс К. Хекет као Меркуцио бори се против Тибалда Кембела Голана, 1899.

Но, тежња реалистичком приказу нпр. неке борбе из средњег века је била, заправо, поглед из реалности са краја 19. и почетка 20 века на средњи век – његово тумачење реалности средњег века. Из тог разлога је реализам-историцизам делимично сачувао неке тековине романтизма претходне епохе, а који се односе пре свега на атмосферу у којој се изводи позоришни, балетски или оперски комад, па и сценска борба у њему.





Сара Бернар као Хамлет, 1900; Едвард Гордон Крејг, 1912.

Тако поред опреме и оружја који теже аутентичности и глуме која у извођењу акција сценске борбе преферира што „реалније“ ударање по колеги, а које је на граници реалног и фингираног, и снажно и грубо ударање по оружју (оклопу или штиту) у одбрани и нападу, у борби се углавном користи техника спортског мачевања са почетка двадесетог века. И глума током извођења сценских борби још увек одише извесном романтичарском укоченошћу, крутошћу и театралношћу. Сценска борба нема „дубину“ и задржава се на спољашњости аутентичне форме делујући прозаично и готово приземно и механички (бездуховно), а што се може видети на разним сачуваним филмовима из тог раног периода кинематографије.



Хамлет, Хенри Б. Ирвинг, Валтер Хамден Оскар Аше, Мод Милтон, Аделфи театар, Лондон, 1905. Глумци за сценску борбу користе спортске флорете и спортски мачевалачки став, а не комбинацију дага-рапир и борилачки став који припада тој врсти борбе, а како је изворно драматуршки и замишљено од стране Шекспира.

Сценска борба у доба натурализма (веризма)

Док се приказ реалности у реализму држи извесних оквира и граница које избегавају или ублажавају слику свих тренутака борбе натурализам (веризам) насупрот томе тежи да пређе те границе. Реалиста приказује целину видљивог, а без фокуса на поједине делове и детаље тј. бави се општом истином и пресеком генералне ситуације у форми гешталта (отуд извесно упросечење и разводњавање) Натуралиста напротив бира детаљ видљиве реалности и фокусира се на њега посматрајући под лупом одређени део те опште истине тражећи радикалну слику специфичне и појединачне истине. Отуд натуралисти смета уравнотежена сликовност реализма и тежи да слику догађаја продубљује и детаљише са циљем да борба изазове појачану емоцију везану за ту површину, а не да буде само реалистична игра за очи. И док би у једној реалистичкој сценској борби финале био нпр. видљив и јасан убод мачем у натуралистичкој сценској борби то би било пробадање мачем уз бизарно крволиптање, агресивност, садистичко иживљавање, страст, бруталност, брисање крви са сечива, грозну гримасу, јаке крике итд. У првом случају не постоји посебан фокус на убод у односу на остале борилачке акције, а у другом случају он се ставља на продубљивање самог чина убадања са свим његовим елементима и последицама, дакле, ружно, мрачно и одвратно тог чина.

И док је у реализму циљ приказати борбу, али уз извесну умереност, одмереност, (алегоријски речено „еротски“) у натурализму је циљ показати ову из угла суровог, свирепог, безобзирног, окрутног, нагонског, жестоког, зверског, бизарног, бруталног и аналитички дословног („порнографски“) толико да она почиње да (као крајност) поприма све облик готово непрепознатљивог и нереалног.

Отуд у натуралистичкој сценској борби доминира „нелирско“, експресивно, разголићене и изражено пренаглашене емоције (али које нису интовертизоване као у романтизму већ екстровертизоване), помама, лудило, дегенерација, абнормалност, болест, патолошка страст – реалност до крајњих граница огољености, у свим димензијама и без идеализације и ублажавања.

Та експресивност се на сцени постизала игром светлости и сенки, јаким контрастима али и положајима тела глумца у борби који су необични (погнуто, нагнуто, искривљено, чудно) или покретима тела који се изводе у борби нагло, без прелаза из једног у други положај.

Драмски, оперски и балетски репертоар (а који највећим делом понавља пребогат репертоар уметнички изузетно плодног 19. века) се изводи на један другачији – веристички начин са пуно театралности, патетике, афективности и страсти мрачних тонова. Но, генерално гледано овај период, осим што у сценску борбу уноси више техничког, има мање театралности, борилачких поза, укочености и крутости него романтизам тј. сценски борилачки покрет је знатно природнији. Но, кретање борбе по сцени је још увек скромно тј. борци изводе борилачке акције статично, дакле, уз размену удараца и бодова у месту или уз пар корака напред-назад, испада или искорака





Опере: Дон Кихот, Жил Масне,1910; Фауст, Шарл Гуно, 1917.



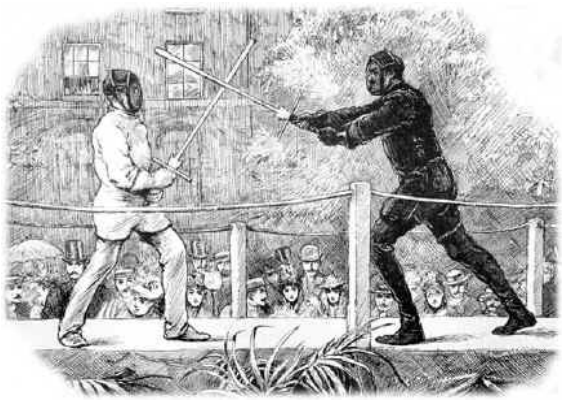


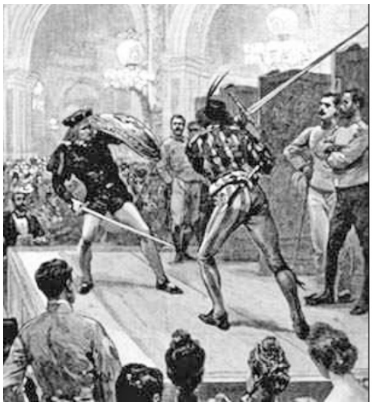
Енрико Карузо као Ерно у опери Армида од Глука, 1910; Енрико Карузо са ножем као Дон Хосе у завршној сцени убиства Кармен у истоименој опери, 1914; Отело Антонио Паоли, 1909



Фауст 1910. И овде се јасно види да актери стоје у типично спортско-мачевалачком ставу 20- века.

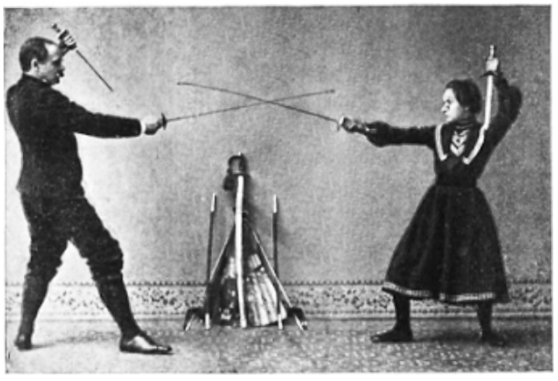
У последњој деценији 19.века и почетком 20. века била је популарна још једна нова врста сценских борби. Реч је о **сценско-историјским борбама**. Наиме, познати учитељи и теоретичари мачевања Хатон, Кастл и Рамонди су крајем 19. века, као протест против претварање мачева у лагане спортске реквизите („прутиће“ – како су их они звали) и „деформисања старе мачевалачке вештине“, направили покрет враћања у мачевање правих мачева (рапир, шпада, дага, мали штит, дворучни мач...) и техника мачевања прошлости. Они су крајем 19. века у мачевање унели и остале врсте мачева (дворучне, дагу, плашт, штит...) креирајући на тај начин поред тада доминантног спортског и ново - „историјско“ мачевање.





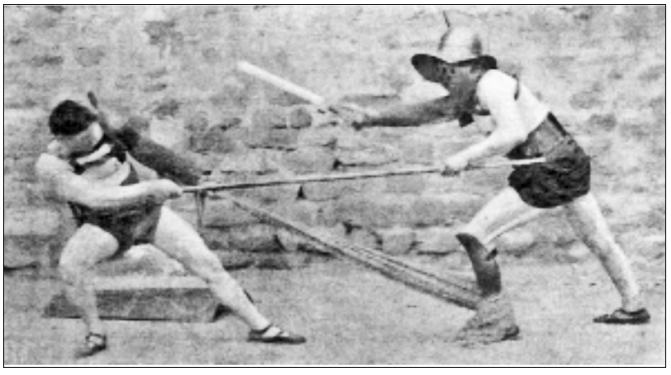
Демонстрације дворучног мачевања Хатонове групе, 1893;





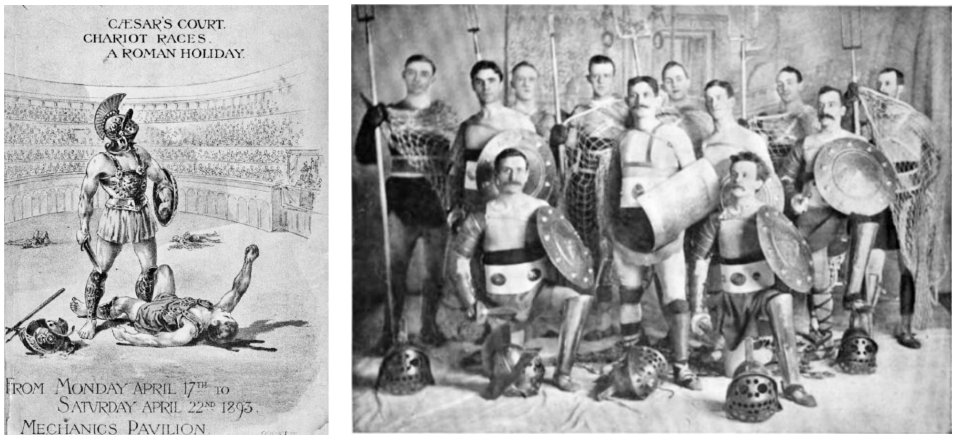
Сценски приказ историјског мачевања. Бечке мачевалке професора Јохана Харла позирају са мачевима и бодежима, 1880 (по једном извору у Бродвејском театру). Историјско мачевање и у нашим крајевима – мачевање флоретом и дагом у Школи мачевања Лајоша Вермеша у Суботици, 1900. године

Њихова истраживања, знања и вештине постају убрзо веома корисни и за сценске уметности па они почињу убрзо помагати у креирању сценских борби у разним позоришним, балетским и оперским комадима. Међу њиховим најпознатијим настављачима је био нпр. Жорж Дубоа (1865-1934) мајстор оружја француске Опере-комика који се посебно бави античком борбом римских гладијатора (издаје 1916. године књигу под насловом „Како се одбранити“, а 1918 књигу о техници рапирног мачевања).



Мурмилион против Ретиарија – реконструкције гладијаторске борбе у пројекту „живе археологије“Жоржа Дубоа, 1916. године

Ова нова борилачка форма се убрзо почела ширити свуда. Тако се за публику Америке и Европе почињу изводити разни сценски спектакли путујућих борилачко-глумачких група. Те групе ће бити језгро из којег ће се убрзо ангажовати први каскадери и глумци сценских борби за снимања популарних холивудских филмова са историјском тематиком. Тако је нпр. у априлу 1893. године током „Римских дана“ у Сан Франциску изведена пред публиком сценска демонстрација „Грчко-римских гладијаторских игара“ у којој је приказана сценска реконструкција борбе у арени различитим гладијаторским оружјима и техникама уз употребу грчког „панкратиона“. Глумци су поседовали аутентичну опрему разних типова римских гладијатора и изводили сценске борбе пред публиком током два дана.



Глумци извођачи гладијаторских сценских борби у Сан Франциску 1893. године

Ова врста сценских борби је постала и део активности разних забављачких и циркуско-акробатских група које су путовале широм Европе и Северне Америке, а чији су уметници често били ангажовани и за потребе филма или позоришта. У тим групама су се увежбавале и изводиле безопасне борбе мачевима који су имали затупљене врхове и оштрице, а по унапред припремљеној кореографији Ту су извођене исто тако и рвачке и боксерске борбе на исти – безбедан (одглумљен) начин. Циљ је био приказати публици што атрактивнију борбу са спектакуларним акцијама које неће довести до повреда, али ће изазвати страсти код публике подстакнуте да навија за свог миљеника не знајући унапред ко ће „победити”. Ова врста сценске борбе и уметници који је упражњавају је претеча не само првих школа сценских борби у Европи (које ће бити од великог значаја за младу филмску индустрију) већ је и често била повезана са *кечерским* борбама тога времена.



Историјско мачевање у Државном циркусу (Le Monde Illustre), 1887.

Кечерске борбе друге половине 19. века, а које су још од половине 19. века замениле квазисценске борбе за паре су са својим духом инвентивно сурових и агресивних сценских борби биле сасвим на линији натурализма (веризма) тог времена и као такве веома популарне. Само у периоду од 28. јула 1852 (када је забележена прва борба) до 05. децембра 1900. године одржано је више од 110 сценских борби у рингу. Ова борилачка шоу драма представља спој насиља и спектакла у коме се у рингу (посебним кеч аренама) изводе визуелно сурове и опасне, а у ствари бенигне, акције завртања ногу, „ломљења“ руку, „копања“ очију, ношење и бацање противника кроз ваздух, разни спектакуларни акробатски и каскадерски скокови као и захвати готово свих борилачких вештина. Да би то постигли актери унапред увежбавају начине извођења борилачких акција, а посебно падања, на безбедан начин Током кечерске борбе се сви борилачки покрети изводе исценацијом (тако да се противник не повреди, а да при томе они у највећој мери изгледају као да је циљ што јаче га повредити). До повреда, међутим, долази само ненамерно (случајно) и тада су оне готово увек лаке природе (огреботине, ишчашења, истегнућа и сл.).

Ова врста борби, иако се организује у форми такмичења, ипак није такмичење зато што је унапред кореографијом дефинисано ко губи, а ко побеђује у рингу. Кечери су, дакле, глумци (и глумице), а њихова борба је сценска у правом смислу те речи јер и поред релативно импровизованих борилачких акција напада и одбране, мечеви имају одређен општи план како би се постигла прича (*storyline*) као део сценског програма. Исто тако постоје и одређена правила везана за то шта је дозвољено и недозвољено током борбе, знаци предаје и сл. (као правила безбедности у извођењу сценске борбе уопште) Ова врста сценског спектакла, иако садржи у себи форму такмичења није, дакле, такмичење јер циљ борби није победа у рингу већ забава, привлачење пажње и развијање популарности код публике.

Сценска борба се периоду друге половине 19. века изводила и у свим формама етничких плесова са оружјем или без њега, а који чувају и настављају националне традиције претходних времена. Слична је ситуација и са војничким плесовима



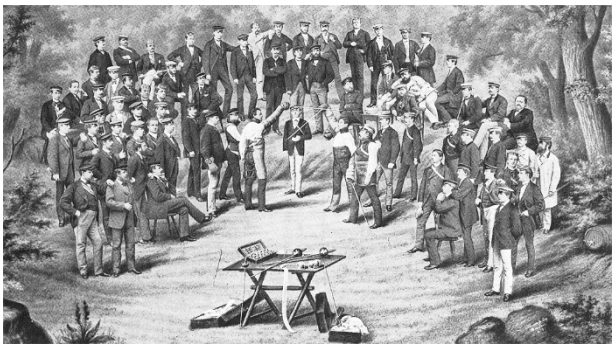


Игра француских војника у камиу новембра 1870; Соло борилачки илес, Козачка изгра са бодежима на авганистанској граници 1885

Квазисценска борба крајем 19. века

И квазисценска борба се очувала крајем 19.и почетком 29. века. Реч је о борбама *шлагер сабљама на мензури*, а које су биле веома популарне међу студентима у земљама немачког говорног подручја Ово је врста „тврђег“ пријатељског (куртоазног) мачевања које је на самој граници бојевог зато што се супарници боре са циљем да повреде један другог („пусте крв“) али не смртоносно. У ту сврху се користе релативно безопасне наоштрене праве сабље затупљеног врха, али и заштитна опрема која штити све изузев образа и чела (очи и нос су заштићени). Посекотине се наносе по образима и челу при чему секунданти својим сабљама контролишу ток размене мачевалачких удараца. Ова врста мачевања је креирана крајем 18. века, а са циљем да студенти на немачким универзитетима вежбају право мачевање правим мачевима али без опасности по живот јер је раније било пуно смртних случајева у студентским разрачунавањима и вежбама бодним мачевима (шпаде и спадрони). Ово мачевање се користило и као замена за праве двобоје пошто је била реч о несмртоносном, па зато и релативно прихватљивом начину разрачунавања мачевима.

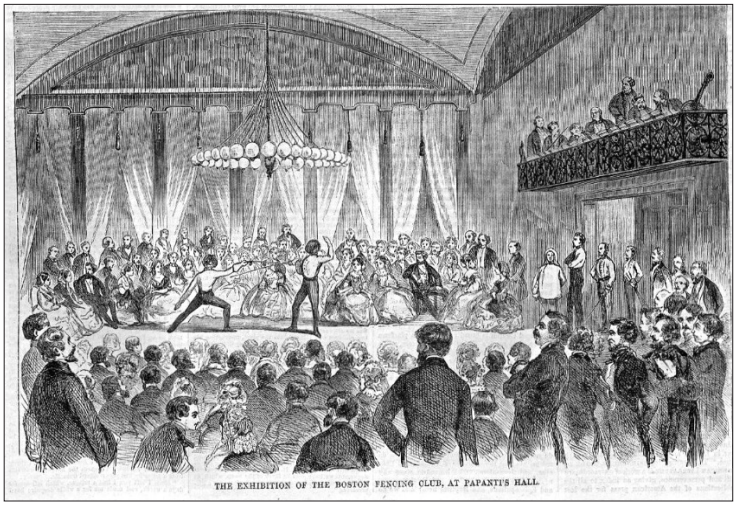
Ову борбу, која се изводила пред публиком, је губио борац који се први сам повуче. Ако би се догодило да један од учесника има посекотину због које не може даље да се бори мачевање је прекидано и одлагано док рана не зарасте. Правила су мењана тако да се временом борба водила до поготка из изведених 12 покрета мачем, а касније 24 покрета. У 19. веку се више нису бројали покрети већ време (15-20 минута). Након истека времена борба се прекидала. „Погодак" је био свака крвава посекотина на лицу која је имала најмање 2,5-3 цм. Борба се састојала од борилачких акција које су извођене или у месту или уз право покретања само једне ноге у неком од праваца.

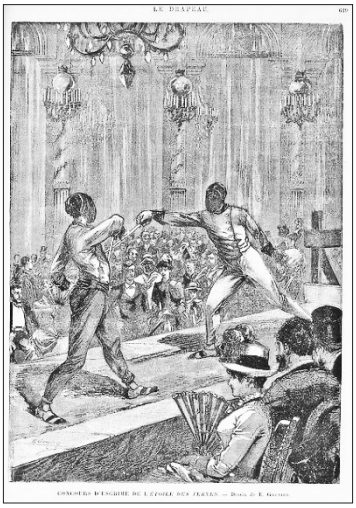




Квазисценска борба „шлаґер" сабљама „на мензури" пред публиком, крај 19. века; борба"на мензури", Гетинґен, 1888-89.

У 19. веку посебан замах добија и квазисценска борба у форми разних спортских такмичења. Наиме, широм Европе и Америке се у мноштву сала организују спектакли борби у боксу, рвању и мачевању, а које публика масовно посећује уместо позоришта као вид забаве и атракције. Многа од тих такмичења су се одржавала чак и у позоришним дворанама.





Еґзибиција Бостонскоґ мачевалачкоґ клуба 1859 у Папанґиној дворани
Квазисценска борба на мачевалачком ґакмичењу Звезда Терна, Париз 1885

Техника сценске борбе реализма и натурализма

Техника сценске борбе реализма и натурализма увелико претеже ка техници спортског мачевања спортским флоретом и спортском сабљом. То значи да иако постоје токови који се баве историјским типовима борбе они не хватају дубљи корен у позориштима, опери и балету јер је реч о сложенијим и тежим техникама борбе и за савладавање и извођење у односу на раширену, једноставну и приступачнију технику спортског мачевања тог времена.

Покрети у борби су широки – театрални, изражајни, али и превише снажни и више усмерени ефикасности и практичности него елеганцији и стилу. Борба је још увек релативно статична и

састоји се од кретања по сцени које чини 2-3 борилачка корака напред и назад уз испад или искорак. Када је реч о носиоцу борилачке акције то су руке тј. покрети руку са оружјем доминирају над покретима ногу и тела бораца. Пуно се полаже на веристичке ефекте („пробијање“ тела мачем, крв, хропац повређеног, слике суровости и насиља, мрачног злочина, мучења...). Кад је реч о опреми за сценске борбе најчешће се користи ватрено оружје (револвер и пушка) а кад је реч о мачевима официрске сабље или спортска сабља и спортски мач.

Додатно о сценској борби у епохи реализма-натурализма читалац може наћи у књигама: *Плес (игра) и сценска борба; Техника сценске борбе по епохама* (сепарати енциклопедије *Позоришно мачевање и уметност сценске борбе*).



Модернистичка уметност и сценска борба

Citius, altius, fortius.
(„Брже, више, јаче“)

Термин „модерно“ има два значења. Прво је колоквијално и односи се на тежњу свему што је ново. Он потиче још из ренесансе и односи се на нову уметност „arte moderna“ која се разликује од старе „arte antica“ уметност. У том смислу модерност је присутна у свим временима јер свако време ствара нешто ново, тренутно актуелно и у „тренду“ – „модерно“.

Друго значење термина „модерно“ је историјско-културолошко и означава период 19-20. века у коме постоји покрет у култури (модернизам) који се темељи на наративу генералног протеста (бунта) и борбе против доминације концепта владајуће класичне културе, клишеа, ауторитета и академске традиције. То је покрет који је настао као последица нових друштвено-историјских околности: замах развоја техничке и научне културе, индустрије, машина, транспорта, саобраћаја, трговине, економије итд. и у коме свеопшти динамизам и брзина и развој постају бит стварности. Отуд окренутост тог времена свему што се креће и мења, што је ново, негира, руши, одбацује и превазилази садашње и прошло (класично, традиционално), а окренуто је будућности. – модерном. Модернизам као историјско-културолошки концепт има мноштво карактеристика. Овде ћу се осврнути само на неколико за које сматрам да су значаја за тему уметности сценске борбе.

Прво што карактерише модернизам је његова негација и одбацивање већ створеног у прошлости тј. класичног и традиционалног у култури па и у уметности, а то значи и владајућег духа *реализма* који је генерално доминирао у разним формама уметности од старог па све до краја 19. века. Из тог разлога се са модернизмом јавља тежња *одбацивања реалности као очигледности и очигледности као реалности* и наратив да непосредна, свакодневна и видљива стварност само је једна димензија реалности испод које, у којој, изнад које и поред које само посредно, невидљиво и неочигледно постоји и мноштво других реалности. Због тога за модернисте „тачност није и истина“ па и уметност сценске борбе се не задовољава са формама сценске борбе које су реалистичке, прецизне и тачне. Сваки фактицитет се проглашава слепилом и глупошћу јер „не постоје чињенице већ само тумачење чињеница“ (Ф. Ниче), а „реализам...уметност мајмуна који се задовољавају оним што јест и који га опонашају.“ (Албер Ками).Тиме се рађају тежње да се на сцени прикажу они облици и димензије борбе који превазилазе пуку очигледност и непосредност реалне борбе. Тако настају извођења необичних, неконвенционалних и авангардних визура и форми сценске борбе, а у духу става Оскара Вајлда да „уметност је средство да се дође до необичних осећања.“

И док у реализму уметник тежи да сценска борба буде слика стварне борбе са акцентом на објективном он у модернизму тежи да слика стварне борбе буде приказана са акцентом на субјективном. Отуд за модернистички концепт сценска борба не може да буде огледало стварне борбе већ само њена специфична пројекција угла посматрања уметника, дакле, *приказивање посебног*.

Тако настају разне нове тенденције које све у себи садрже изразиту тежњу ослобађања од реализма и натурализма и приказивања борбе на сцени не каква она јесте стварно већ како се она види и доживљава. Ту, дакле, више није говор о борби већ о човеку који се бори, гледа или проживљава ту борбу. Сценска борба на тај начин постаје антропоцентрична као и цела култура тог времена.

Отуд док сценском борбом неокласицизма и реализма у потпуности доминира миметичко, а до натуралистичког, са модернизмом у сценску борбу продире *поетичко*. То значи да је у савременој уметности генерално (па и сценској уметности) тежиште померено са миметичког на стваралачко, а касније тумачење (углове гледања, перспективе делања које теже „померeном“). Циљ позоришта тиме није више илузионизам већ креативна уметност која не имитира стварност стварне борбе (пружа илузију реалности) већ креира ову тако да јој даје другачију и нову реалност.

Другим речима док уметници предмодернисти тј. класичари (миметичари) теже да обликују то што стварају по узору на стварност која их окружује уметници модерне теже да стварност која их окружује обликују кроз то што стварају по узору на своју личну чулну перцепцију, унутрашњи свет, сопствене идеје и емоције. У предмодерни се примарно свет утискује у уметниково дело које постаје отисак света, у модерни се примарно уметниково дело утискује у свет који постаје отисак уметника.

Из тог разлога кроз низ уметничких праваца који су настали почетком 20. века као што су футуризам, надреализам, симболизам, апстракција итд. јавља се и сценска борба која добија разне нове форме. Тако нпр. надреалисти кроз разне, а посебно иновативне технолошке, начине теже да прикажу нелогичну сценску борбу или ову креирају из различитих нереалних и нелогичних углова а који су визуелно упечатљиви и сценични.

Тако настаје мноштво уметничких стилова и покрета у духу изреке „сто људи-сто ћуди": *сецесија, експресионизам, фовизам, надреализам, дадаизам, футуризам*...при чему се у уметност уносе и елементи ружноће, дисхармоније, изопачености, лудила...(али у једној другачијој оптици од оне у маниризму). Почетком 20. века је тако створено више различитих уметничких покрета него што их је било у читавом претходном миленијуму. Отуд нпр. сценски импресионизам у сценској борби наглашава борилачку акцију која импресивношћу тежи да спектаклом импресионира посматраче јер оно чега публика треба да се сећа у драми је њен визуелни утисак, дејство на гледаоца, импресија и доживљај који драма и сценска борба својом атмосфером у њој ствара. „Не говоримо више о представи већ о томе какав утицај представа има" (Милијер). Зато импресионистички постављена сценска борба потенцира игру покрета, лепршавост, искричавост борилачких акција и идеја, префињеност и покрета и акције које скачу са једне на другу без довршавања. Ту је циљ спољашње (површинско) неке борбе, видљиво које треба да фасцинира и изазове визуелну егзалтацију Покрети су меки. Обично се изводи у отвореном простору као део забаве, уживања и разоноде. Тематика није митолошка. Акције су кратке и брзе.

Са друге стране нпр. дадаистичка сцена па и сценска борба се гради на потпуно другачијим темељима јер концепт даде је да „пишем овај манифест да покажем како се истовремено могу обављати најпротивуречније акције у једном једином свежем даху; ја сам против акције а за стално противуречје, али сам и за тврдњу. Нисам ни за ни против и не желим никоме објашњавати зашто мрзим здрав разум." (Манифест Даде, Тристан Цара, 1918.) Отуд се дадаистичка сценска борба састоји као и дадаистичка песма која се добија случајним склапањем исецканих речи из новина, од случајних, испрекиданих и уплетених случајних и намерних, бесмислених и смислених акција које су често противуречне и подсећају на стање делиријума или лудила помешаног са проницљивим разумом. Кад је, међутим, реч о експресионистички постављеној сценској борби она потенцира контраст, страст, тежину, грубо, инстинктивно, унутрашње неке борбе, њен доживљај, а због чега је борба конципирана углавном неуротично и са акцијама које су емоционално пренадражене (набијене емоцијама) и зато деформисане и искривљене, а уз исте такве борилачке позе и гестове тела. Анимално и сирово са грубим покретима.

Насупрот томе другачији концепт и задатак има једна футуристички постављена сценска борба која тежиште ставља на динамику, брзину и и разна техничка и фантастична помагала на сцени[28]

Такође фотографија и филм су утицали на то да уметници генерално, па и уметници сцене, више не делају пуко миметички већ да своја средства (боју, звук, телесни покрет...) организују на нов и другачији начин користећи их за креативно стварање сопствене реалности другачије од постојеће фотографски и филмски ухватљиве („...дигли смо руке од тежње да ствари представљамо онако како нам се јављају пред очима (...) Зашто не бисмо били доследни и прихватили чињеницу да нам је истински циљ да нешто изградимо, а не прекопирамо?" – Пикасо). Из тог разлога позоришна радња па и борилачка акција у њој често добија прво симболичко или алегоријско значење да би касније постала апстрактна тј. губила везу са реалним борилачким покретом постајући слободна и без везе са реалним борилачким покретом (слично апстрактним покретима праисторијског

28 „Данас је то компјутеризовано управљање технолошко-техничким средствима креирања сценске радње („Време је да се сва техничка достигнућа – филм, аутомобил, лифт, авион, оптички инструменти...искористе за сложени сценски апарат" – Ласло Наги) током чега су глумци на сцени замењени марионетама (позориште Гордона Крега), роботима или дроновима.

екстатичког ратничког плеса).То укидање реалности се изводи на многе начине, а најчешћи је аналитичко разбијање на фрагменте неког борбеног покрета који овај само наговештавају).

Друго што карактерише модернизам је његово одбацивање прошлости и то на два начина.

- *Први начин* подразумева генералну незаинтересованост за прошлост (осврtање „у назад“) и њене вредности, а на рачун фокусирања на „сада и овде“ или „сутра и тамо“. „Јуче“ се у том смислу ниподаштава, омаловажава, маргинализује, игнорише и баца у заборав као небитно, прошло, потрошено и застарело. Отуд се грађа за креирање и извођење уметности уопште па и уметности сценске борбе у модернизму не тражи више у прошлости већ у садашњости и будућности.

- *Други начин* подразумева супротно - радикалну заинтересованост за прошлост али из угла њене релативизације и критицистичко-деструктивног односа према њеним вредностима (нпр. дадаизам и футуризам). У том смислу модернизам у свим областима па и уметности ствара фронт „нагризања“, „уздрмавања“, „подривања“, „разбијања“, „растакања“ и одбацивања класичних и традиционалних вредности које су суверено владале хиљадама година раније кроз категорије „вечног“, „апсолутног“, „идеалног“, „савршеног“... у етици, естетици, науци, уметности... То се чини уз помоћ њиховог релативизовања, „превредновања“, „разобличења“ као лажних, привидних, „метафизичких фикција и авети против стварног живота“ (Ниче)... Отуд начело стварања у уметности почетком 20. века постаје борба против ауторитета, клишеа и правила јер „нема вечних и апсолутних истина” – непокретних перспектива једног угла и начина гледања, већ само истина промене, кретања, развоја и различитости. У уметности сценске борбе овај концепт подразумева различите врсте деконструкције традиционалних форми сценске борбе које су постојале у класичном театру и класичном балету.

Тако настају уметници и уметнички концепти у модернизму који посвећују значајну пажњу историјским садржајима и разним научним истраживањима прошлости али са циљем различитих модернистичких експеримената и поигравања са историјским комадима.

Треће што у великој мери карактерише модернизам је његова опчињеност променом и стално новим у материјалној и духовној култури – „прогресивизам“. Свеопшти динамизам води непрекидном трагању за свиме што је ново и иновативно, што се креће и не стоји, што негира, руши, одбацује и превазилази садашњост и тренутно стање, а окренуто је будућности. Модернизам, дакле, одбацује прошлост, али гаји и став непрекидног незадовољства и сумње према садашњости. Критеријум вредности није више *aksios* - вредно већ *novum* – ново јер „прогрес је у праву и онда кад има криво“ (Филипо Маринети).[29]

Ова карактеристика модернизма (позног) је имала две последице. **Прва последица** је да се у уметности уопште па и уметности сценске борбе тежило различитим врстама експеримената и трагања за новим формама како оружја, опреме на сцени тако и приступима кореографији, драматургији, режији, дизајну... Зато се почињу узимати миметички (хиперреалистички) елементи стварне борбе како би се слободно комбиновали, варирали, мешали, колажирали итд. формирајући целе светове различите од стварних, а уз оправдано образложење да *дело је уметничко дело чак и кад не приказује реални свет већ фиктивне замисли могућих светова*.

Друга последица је динамизам. Као и у свакодневном животу тако и у уметности се почиње тежити убрзавању и брзини. Отуд начин како креирања тако и извођења борилачких акција је све бржи па се и борбе на сцени изводе знатно убрзаније него што су у стварности (и овде је, дакле, присутно удаљавање од реализма). Тако долази и до још једне битне промене у извођењу сценске борбе. Наиме, све до почетка 19. века се сматрало да глумац не сме окретати леђа публици већ јој бити постављен лицем или профилно. Зато су и борбе на сцени извођене у оквиру овог шаблона, дакле профилно, а без кружног кретања по сцени, и генерално статично (пар корака напред-назад). Но, са крајем 19. века сценска борба се почела значајније кретати по простору сцене (глумци током борбе значајно иду напред-назад, замењују места у простору, раде окрете итд.) тј. борба на сцени захтева више простора. Такође, динамика радњи руку и ногу се уравнотежила у односу на претходни период када је доминирала радња руку над радњама ногу у борби.

29 Модернизам намерно занемарује да сваки напредак јесте промена али није свака промена напредак. Култура се може кретати и у назад, бити пад у примитивне облике и сурвавање у варварство. Зато није важно да ли је нешто ново или старо већ да ли је вредно или безвредно. Нешто ново, дакле, није самим тим и боље од старог јер сваки нови корак у времену је уједно и увек и корак у свим правцима – не само напред већ и лево, десно, назад, у круг..., и у провалију.

Модернистички концепт покретљивости у уметност сцене па и сценске борбе доноси промене и у сфери визуелне перцепције. Ту се уноси једна новина (заправо ставља доминантан акценат на једну форму која је постојала и током ранијих епоха, али као споредна и периферна) Модерниста, наиме, класичну (традиционалну) перспективу гледања сценске борбе која се одвија пред њим напушта (јер сматра да нема централног наратива – „метанаратива“, вечне идеје, мисли, истине, концепта, „стајне тачке“, „осовине“, „пупка света“ - catena mundi, према коме се може или мора оријентисати). Он почиње свет (па и борбу на сцени) посматрати вишеперспективно (паноптички), дакле, на више начина (слично телевизору са мноштвом канала) тј. није ограничен својом епохом и типом борбе који се у њој изводи. И док се у ренесанси сценска борба изводила на ренесансни начин, а ако је требало изводити античку она је опет извођена на ренесансни начин, са модернизмом се борба два актера креира на мноштво начина и то као старовековна, средњевековна, ренесансна, барокна..., а при томе се ради на креативном приступу аутентичности борилачких радњи свих тих епоха.

Модернистичка динамизација доноси још једну новину када је реч о начину посматрања сценске борбе од стране уметника. Уметник сцене престаје да буде статичан и фиксиран за једну (своју) стајну тачку. Он почиње и сам да се креће око предмета којим се бави прилазећи борби на сцени *динамички* тј. тако да форму сценске борбе коју је изабрао (нпр. средњевековну или античку) проматра, анализира и креира из различитих углова.

Сценска борба прве половине 20. века из свих наведених разлога за модернисте, чак и када се они баве класичним комадима, није више занимљива као пуко реалистички приказ стварне борбе - то како се она непосредно, обично види као свакодневни физички покрет тела и оружја у правом сукобу, већ како она изгледа из других и нових перспектива: симболистичке, надреалне, апстрактне, импресионистичке, футуристичке...Реч је, дакле, о једном стваралачком истраживању различитих димензија неке борбе на сцени, а не бављењу само једном њеном димензијом - реалистичком.

Главни продор модернизма у сценске уметности је ишао преко модернистичких токова у музици (Малер, Шемберг, Дебиси, Равел, Стравински, Прокофјев, Шостакович...) почетком 20. века, а који су утицали превратнички на балет и оперу, а ове две сценске уметности на позоришну уметност која је отуд почела попримати модерне тенденције. Други продор је ишао преко уметности сценографије која је у значајној мери била под утицајем модерних тенденција у сликарству. Тада сценографије за позоришне и балетске представе раде Пикасо, Салвадор Дали, Марк Шагал итд. Све ово је утицало и на режију, кореографију и костимографију сценске борбе, дакле, на укупан дизајн сценске уметности тог доба.



Опера Пелеас и Мелисандра, Клод Дебиси, 1902.

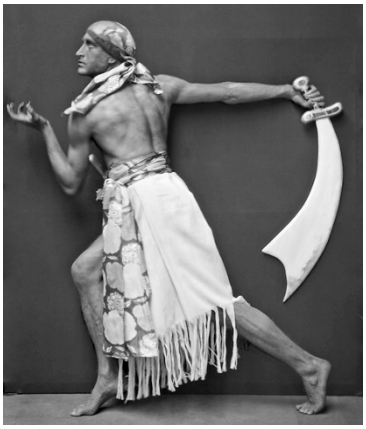
У складу са тим и извођење не само нових остварења са сценским борбама из драмске већ и оперске (нпр. лирска драма *Пелеас и Мелисандра* – Клод Дебиси) и балетске уметности (нпр. Dance guerre - гусарска ратничка игра из „Дафни и Кло“- Морис Равел, у „Петрушки“ - Игор Стравински, *Ромео и Јулија* - Прокофијев, Гајане /арменски ратнички плес сабљи/ - Хачатуријан) као и тумачење комада из претходног века добија у модернистичким извођењима један потпуно нов карактер.





Балет Медуза („Persej“),1904;Ида Рубинштајн као св Себастијан у истоименој музичкој драми-балету на музику Клода Дебисија, 1911; балет Садко, Адолф Боли, 1916

Балетске критике тог времена показују како већ од 30-тих година 20. века како-где у Европи настају тумачења и парафразе готово свих класичних комада као што су *Мајбет, Хамлет, Ромео и Јулија, Дон Кихот*... са најразличитијим формама сценских борби у њима, а које често као и комад у целини, имају потпуно другачији карактер од реалистичког. Кључни елемент свега тога је био и модерни балет који више не прати класичну форму већ се развија у правцу разних експерименталних облика везаних за авангардна истраживања тела и покрета на сцени.



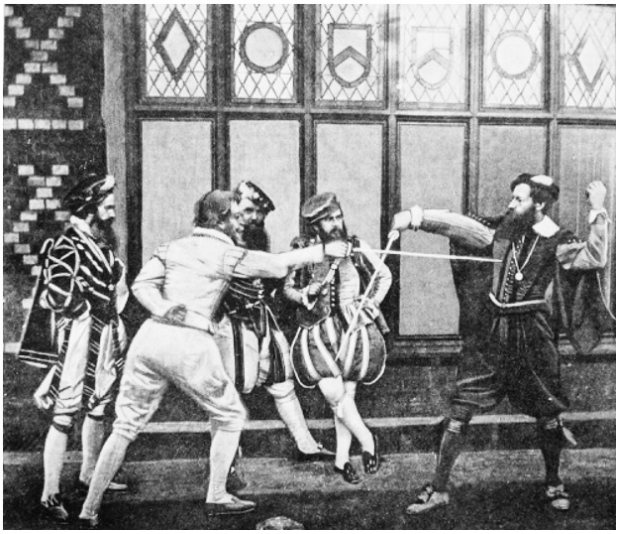


Балети Скимитар, 1920, Принц Игор, Бородин, 1913, Шехерезада Николаја Корсакова - Васлав Нижински, 1910,

Тај балетски покрет ће почетком 20. века са *Сергејом Ђагијевим, Исидором Данкан, Рудолфом Лабаном, Мартом Грахам, Минетом Вајман* итд. (код нас *Маја Магазиновић*) – јер је „класична балетска техника застарела, противна анатомској структури тела, као и физичком закону гравитације“ (*Исидора Данкан*), на сцену унети еклектичке експерименте са балетском игром (и другим врстама плеса), пантомимом, фотографијом, филмом, звуком... и различите изразе нове игре, сценографије, костимографије, радње, кореографије и режије. Све то ће и самој уметности сценске борбе у тим комадима дати једну потпуно другу форму и димензију.

Но, све ово, барем када је реч о уметности сценске борбе у позоришту, је донело измене, највише у дизајну сценске борбе. Наиме, модернисти ће, се у позоришној сценској борби готово све до средине 20. века у свом раду углавном ослањати на традиционална и **конвенционална средства**. И као што сликари импресионисти и даље користе уљане боје као и њихови претходници тако се и модернисти у театру, барем када је реч о уметности сценске борбе, и даље претежно ослањају на средства сценске борбе претходног периода (реализма и натурализма) само их употребљавају на нове, другачије и слободније начине. Модернизам је, дакле, у уметности сценске борбе до Другог светског рата био пре свега скуп иновативних уметничких пракси и приступа уз употребу старих средстава.





Борилачка поза Валтера Хамдена као Лаерта у Хамлету, Аделфи, 1905; Џон Досон Вотсон (у белом костиму) сликар и илустратор, костимограф, дизајнер и заљубљеник у позориште и глуму. насупрот Алфреду Куперу (црни костим) у костимима 16. века на божићним свечаностима (Едминд Евансо , Биркет Фостер и Линдсаи Вотсон су наслоњени на зид), 1906. године

То значи да све форме сценске борбе које се изводе у позоришту користе исте технике употребе оружја и тела као и претходници само другачије дизајниране и у другачијем духу, а који подразумева пре свега јаче изражену акционост тела на сцени, и бржи сценски покрет и слободнији приступ њеном спољашњем дизајну, али са духом који је био на линији сценских борби (уз мање и више експерименталне изузетке) претходних епоха (реалистичко-натуралистички). То потврђују и прве књиге тог времена које се баве сценском борбом, а у којима се она темељи на реалистичком (класичном) елементу. Вероватно још увек прва књига у 20. веку која се бави сценском борбом је штампана у Москви 1910. године под насловом „Школа сценског мачевања“ од Александра Лугара.


ШКОЛА
СЦЕНИЧЕСКАГО ФЕХТОВАНІЯ.
Составленная для консерваторій и театральныхъ школъ, а также для гг. Любителей.
Шпага, шпага съ кинжаломъ, сабли и бой на ножахъ.
Выработка пластики, необходимой для сценическаго дѣятеля.
Съ рисунками.
2-е исправленное и дополненное изданіе.
Составилъ А. Лугаръ,
преподаватель фехтованія при Александровск. воен. училищѣ, при офицерскихъ фехтов. курсахъ М. Гр. корпуса и при опер. С. И. Зимина.
МОСКВА.
Типо-Литографія И. Ф. Смирнова, Б. Дмитровка, д. Чуксина.
1910.



Прва књига у 20 веку из области сценских борби: Школа сценског мачевања, Александар Луīар, 1910. īод

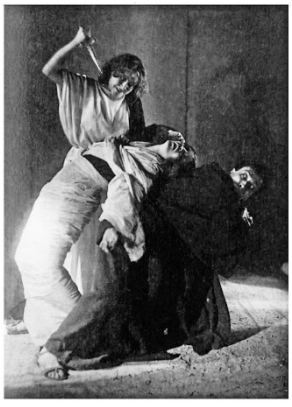
Но, модернистички концепт неће бити доминантан већ споредан (авангардни) концепт у позоришту Европе све до времена после Другог светског рата. То значи да је укус претежне публике још увек био окренут реалистичко-натуралистичком наративу па су и позоришни комади и сценска борба у њима претежно и извођени у том духу.





*Шекспиров **Ромео и Јулија**, Лицеум Театар у Лондону, 1908. Халивел Хобс као Тибалд и Матесон Ланг као Ромео; непознати глумац са тореадорским плаштом и мачем у сценографији шпанске кориде, 19. век.*

У периоду позне модерне и времену око Другог светског рата (опет како-где у Европи) долази до ветрова који почињу дувати из неколико праваца. Тада долази до јачег деловања позоришних концепата, теорија и приступа театру (Станиславски, Бекет, Брехт, Арто, Брук...) који су другачији од класичних, а све утицајнији у сценским уметностима па и сценској борби. Тако нпр нову димензију у сценске борбе уносе радови Антоана Артоа са његовим специфичним односом према насиљу. На тој линији се формира Жан Женеов ритуални театар суровости и позориште грозоте које истражује непосредно насиље и злочин у његовим разним формама и дубинама. Основна теза ове театарске форме је да ако свакодневна реалност савременог човека јесте прикривано, замаскирано и потиснуто психичко и физичко насиље, агресија, злочин, превара, криминал, отимање, лудило, лаж, ирационалност итд. тада је и уметност одраз те реалности.







Монах, Антоан Арто, 1931; Париски „Хорор театар“ (Grand Guignol), foto: Hans Vild, 1947; Илустрација за позориште „Алфред Жари“, Антонин Арто и Ели Лиотар,1930.

Зато не треба уметност кроз уметничку лепоту да учествује у томе већ да кроз екстремно натуралистичку огољеност укаже на опсену и разобличи је. У театру зато публика треба да се суочи са тешко подношљивим призором стварног психичког и физичког мучења (бичевања, садомазохистичког сексуалног иживљавања итд) и „треба да буде гурнута у стање шока, не само

емотивног и визуелног већ и физичког“ (Антоан Арто).[30] Тако настаје у сусрету глумца и публике „конкретна рана у срцу и чулима.“

Ту је такође и позориште Алфред Жари, затим и Париски „хорор театар“, итд. На том трагу ће касније деловати и *Орнијастичко-мистеријски театар* (Херман Нич) који је практиковала *Бечка група.*

Од Другог светског рата до седамдесетих година двадесетог века авангардни модернистички токови (дадаисти, надреалисти, футуристи, симболисти итд.) слабе а јављају се или њихове „нео“ форме или разне нове тенденције као што су:

- *Театар апсурда* на линији егзистенцијализма (живот нема неки унапред одређен смисао и мисију тј. есенцију већ је сам по себи бесмислен и апсурдан. Зато је све ствар слободног избора и сопствене одговорности сваког појединца - ствар људског егзистирања. Отуд захтев одбацивања традиционалног као заснованог на есенцијализму тј. смислу као есенцији постојања). У овом концепту борба на сцени је најчешће део апсурдног, бесмисленог и нихилистичког насиља, патње, злочинства и смрти обојеног беземоционалним и равнодушним јер човек је случајан и неважан део света па је борба у њему бизарни неспоразум, баналност и случајност једног надреалистичког Кафкијанског, Самјуел Батлеровог света *Ниђије* у коме негују лопове, суде болеснима а банке служе уместо цркава, или Кјубриковог света *Паклене поморанце* бесмисленог насиља.

- *Антидрама* у којој се изводи разарање целовите приче у низове фрагмената класичне драмске структуре и у којој је радња статична, а сценска борба углавном без динамике тј. сведена на сценско насиље. Сценска борба ту често не поседује узрочно-последичну повезаност борилачких акција, нема расплет и крај или заплет. а где борбе и има она је фрагментирана и истрзана уз понављање (цикличност) борилачких акција, при чему је сценски покрет механичан, дехуманизован и разбијен у кратке борилачке сцене. Борци су углавном безлични маргиналци, талог микронаративног живота и ликови који говоре о похлепи, мржњи, зависти, саможивости, незапослености, духовном и телесном посрнућу итд. али не на рационалан већ на експресионистички начин кроз изливе емоција, страсти и инстинкта.

- *Епско позориште* у коме се сценска борба приказује из необичних, и чудних, углова, а како би се изазвало чуђење, промишљање и искакање из колотечине навикнуте свакодневице чиме би борба на сцени била отрежњење, део протеста против бесмисла, побуна и критика. Ту се глумци не поистовећују са ликовима већ дистанцирају од њих како би се у публици изазвала демистификација и рушење илузија и идеализација (критика уметничког илузионизма), а како би се дошло до истине о стварности. Тако се вића сценска борба у којој један од глумаца критички и јавно прилази начину на који се други глумац бори указујући му на бољи, племенитији и смисленији приступ противнику на сцени или сценска борба која уместо да прикаже борбу Хамлета и Лаерта приказује како глумци неодговорно, невешто, траљаво, брзоплето и аљкаво уз многе грешке прилазе процесу учења кореографије и увежбавања борбе Хамлета и Лаерта. Циљ овог концепта је не уживљавање (драмско-Аристотеловски приступ) публике и глумаца у радњу на сцени већ да сви ту радњу гледају са стране дистанцирано (објективно) како би могли критички размишљати и деловати („Позоришту не треба судити по томе да ли подмирује навике своје публике, него по томе колико је у стању да је нагна на промену.“ Брехт).

- *Соцреалистичка драма* у којој се обнавља реалистичка сценска борба која носи својим етичким порукама и поукама јак ангажовани карактер.

Упоредо са овим се јављају и нове тенденције у драматургији. Долази до разарања класичне драмске структуре својствене европској традицији још од античког времена тако да сценска борба у позоришним комадима почиње често на изненађујуће неуобичајене начине, на неуобичајеним местима како на сцени тако и у сценарију драме. Те промене су се одвијале у неколико фаза, а све су део истог процеса – стварања „померене“ сценске борбе – оне која одступа од класичне.

У оквиру тог процеса се прво у аутентичне драмске комаде од стране редитеља и сценариста

30 „Садашњи живот тавори у својој старој атмосфери бешчашћа, анархије, нереда, помаме, разузларености, хроничног лудила, грађанске учмалости, психичке поремећености (јер није човек постао ненормалан, него свет), хотимичног непоштења и страшног лицемерја, огавног презира према свему што показује племенитост, захтева за једним поретком који је у целини заснован на извршењу исконске неправде, и најзад организованог злочина.“ (Арто) Цео концепт ове сценско-уметничке форме се, дакле, темељи на једном једноставном закључку који гласи: *ускладити се и прилагођено (па чак и успешно) живети у једном болесном друштву значи неизбежно постати и сам болестан.*

слободно уносе једни елементи, а избацују други. Тако нпр. уместо да се у Хамлету борба изводи рапиром и дагом она се изводи флоретима, дворучним мачевима или мачем и штитом итд. Затим се аутентични драмски комади изводе реалистички, али тако да се радња дешава у неком другом времену и простору јер трагедија Ромеа и Јулије се дешава на свету свакодневно у свим временима и просторима па она може имати различите форме и различите углове виђења. Тако настају адаптације које једној истој сценској борби дају веома различите „померене“ карактер.

Јављају се и театарски концепти којима је циљ да радња на сцени одбацује унутрашње и експресивне садржаје, а у којима се сценска борба своди на минималистичку апстракцију техничких радњи борилачких акција – на чисто телесни чин. Душевно бива прогнано, а изазивање осећања сматрано је вулгарним итд. Ту су и концепти у којима савремена техничка средства сценској борби дају потпуно нове форме. Тако се борба на сцени често изводи само аудитивно – емитовањем звукова борбе, или уз помоћ разних светлосних ефеката или на разне друге иновативне начине.

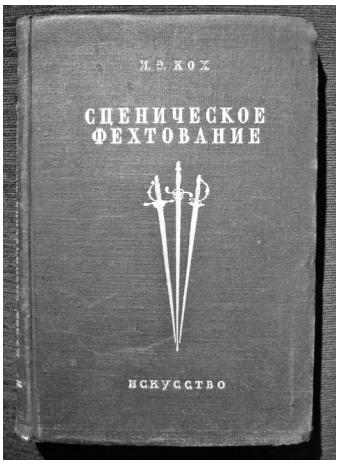


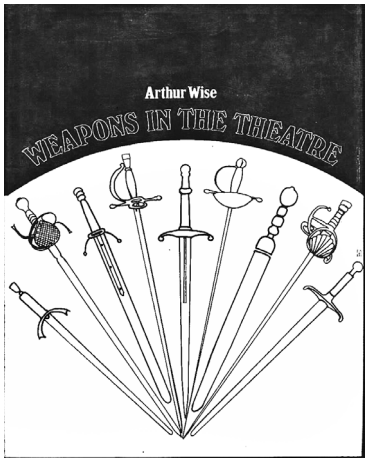
На нове модернистичке форме сценске борбе је у великој мери почела да утиче и филмска уметност. Наиме, са филмском техником која омогућава низ елемената који су неизводљиви у позоришној сценској борби јављају се и све већи захтеви за сценским борбама које су атрактивне и спектакуларне Тако још 1920 године на филмску сцену ступа редитељ сценских борби Педи Крин који креира нову технику употребе лаког мача, а за потребе глумца Ерола Флина. Ова техника је постала толико популарна да су је почели преузимати и позоришни уметници Тако је филмска сценска борба, коју су у почетку изводили позоришни уметници на позоришни начин, почела да утиче и мења позоришну сценску борбу. То је било и време када се почињу писати масовније књиге о техници сценске борбе Прва (1948) после Другог светског рата је била „Сценско мачевање“, од Еугена Коха издата од стране Лењинградског театарског института. Ту су, затим, „Сценска борба“ (једноставни приручник о техникама), Цилберт Гордон, 1973,[31]**31** „Сценска борба“ (уметност кореографије, режије и увежбавања борби за сцену и платно), Вилијем Хобс, 1981, „Оружје у театру“, Артур Вајс, 1968, „Упутства за театарску борбу“, Ален Садет 1996 итд.

Ови токови ће свој пуни замах почети да добијају тек у периоду 60-70- тих година када се оснивају разни цехови и удружења кореографа сценских борби као што су нпр. *Друштво британских режисера сценских борби* (1969), *Америчко друштво режисера сценских борби* (1977), *Британска академија сценских борби* (1996), друштва у Аустралији, Канади, Новом Зеланду итд. Исто тако овоме треба додати и појаву све јачег утицаја источних борилачких вештина и њиховог уношења у технике и форме сценске борбе Европе. Наиме 70-тих година двадесетог века са појавом *Њу ејџ* културе долази и до генералног ширења и популаризације културе Истока па и источних борилачких вештина, а што ће у великој мери утицати и кроз процес експанзије првих филмова са карате садржајима и на Западну сценску борбу.

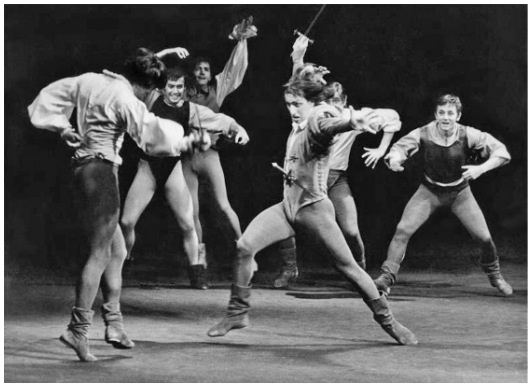
31 По речима аутора „Сви који се баве позоришном уметношћу, било као глумци, продуценти, техничари, или као наставници и предавачи у области образовања, наћи ће у овом приручнику обиље подстицајних информација и упутстава о уметности мачевања и све игре мачевима за сценске сврхе.“

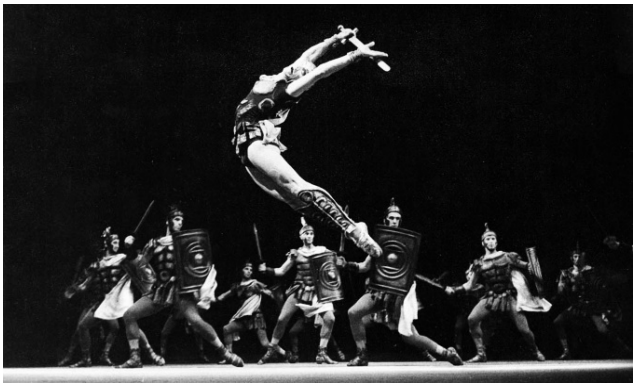
Све наведено ће уз разна авангардна модернистичка струјања у сценским уметностима – па и сценској борби у њима, захватати подједнако колико позоришну толико и балетску уметност.





Сценско мачевање, Еуīен Кох, 1948; Оружје у теашру, Арīур Вајс, 1968





Балеīи Ромео и Јулија (Прокофјев) 1971. īодине; балеī Спарīак, Арам Хачаīуријан, 1969

Но, током целог периода постојања модернистичких тенденција у сценским уметностима, а који је трајао до 70-80 - тих година 20. века, одржавао се паралелно и ток који је чувао вредности и форме традиционалног академског позоришта, балета и опере а у којима су се изводиле сценске борбе у класичном стилу.





Ричард III, Ралф Ричардсон као īроф од Ричмонда и Лоренс Оливије као Ричард III, 1944;Сирано де Бержерак Едмунда Ростана и Валīер Хамīден као Сирано, 1948



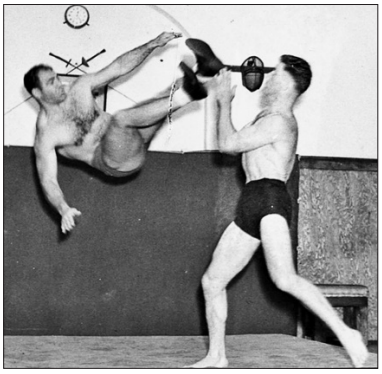


Маїбеш, *Вивијен Ли као леди Маїбеш, 1955;* ***Хамлеш,*** *Лоренс Оливије, 1947;* ***Сирано де Бержерак****, Жан Пјаш, Париз,1964*

Кечерске сценске борбе

У Америци и Европи је како на рингу тако и на филму била још од 1900. године све популарнија кечерска борба - борилачки спектакл сценског типа. (само од 13. јула 1900 до 22.децембра 1909. године одржано је у Америци и Европо 294 кечерске борбе, а сваке следеће деценије их је било све више и више) Ове борбе, чији се актери још од 1930. године називају и „модерни гладијатори“ ће свој пуни замах и експанзију добити 50-60 година 20. века да би крајем 20. века као WWE или кечерске (*catch*) борбе чиниле једну целу засебну индустрију ништа мање популарну од професионалног бокса. или тениса

И док су се раније кечери борили углавном само акцијама свога тела они ће касније почети да користе и разне предмете као столице, музичке инструменте, чекиће, флаше, мочуге, торте, цигле и сл., а да при свему томе не долази до повреда.




Чувени кечери Цо Саволди и „Мап Mountain“ (Френк Симонс) 1934 увежбавају ударац ūроūивника из скока у сали за мачевање; чувени кечер Али Баба који је снимао кечерске филмове још 1930. ūодине „удара“ о ūло Цорџа Захариаса.

Кечери током борбе производе крике напада и бола, мажу се лажном крвљу и уљем носе разне маске и костиме , боје лица ратничким бојама изводе разне гримасе и анималне гестове а од публике траже став о „докусуривању“ противника. Од 50-тих година 20 века актери су обично подељени на добронамерне (који треба да привуку одобравање и обожавање публике) и злонамерне (који треба да изазову негодовање и бес публике). Борбе могу бити појединачне и у паровима или групама (тимовима). Борци се на сцени публици не представљају својим правим именима већ именом лика који играју (заступају), а као на филму или у позоришту. Обично се пре борбе на сцени јавно излажу и разлози (поводи) за борбу, приказују различити изазивачки покрети, гестови и изјаве (вређања и псовке). Но, оно што је кључно је да укупна сценска радња борбе веома често досеже ниво сериозног и креативности и мајсторства уметничког хепенинга. Због тога данас све већи број кечера постају главне филмске звезде

Кад је реч о осталим формама сценске борбе у многим европским земљама је одржавана и даље традиција разних етничких плесова који су се изводили поводом прослава и светковина („морешка“, „кумпанија“, „покладарско коло“, „русаљске игре“, „коледарске игре“ итд.) У Немачкој су се могли видети плесови уз једноручне и дворучне мачеве, у Шкотској чувени шкотски плес над мачевима, у Србији победничко ратничко коло итд.





Плес с једноручним мачевима, Немачка, 1927; Шкотски плес „Gillie Callum“ над мачевима, 1900.



Војнички плес италијанских војника на броду код Триполија,
Турско-Италијански рат, 1912

Квазисценска борба у доба модернизма

И у овом периоду, а све до Другог светског рата, се у појединим деловима Европе (највише у Немачкој) одржала и традиција извођења квазисценске борбе и то у форми борби *шлагер сабљама на мензури*.







Квазисценска борба „шлаīер“ сабљама „на мензури“,
двадесеше īодине 20. века; Хајделберī, борба „на мензури“, 1925.;
мачевалац са заштиīом за очи и нос и īосекоīинама од шлаīера на челу и образу, око 1945.

Квазисценске борбе су се изводиле и у форми такмичарског надметања у историјским борбама. Тако је нпр. 1936. године у Дрездену пред 12000 гледалаца. одржан турнир у историјском мачевању дворучним мачевима и сабљама. Пре тога је одржан традиционални немачки борилачки плес, дакле, сценска борба, „Руже и змије“ који се изводи још од 16. века.





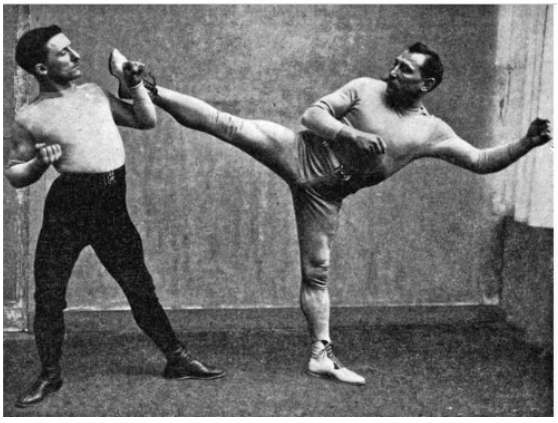
Плес „Руже и змије“ са ūешким дворучним мачевима у оквиру свечаноī īроīрама на ūурниру борбе дворучним мачевима у Дрездену 1936. īодине

Квазисценске борбе су, међутим, стекле највећу популарност у форми спортских такмичења у разним борилачким вештинама. Иако је ту реч првенствено о боксу, рвању и мачевању као традиционалним европским формама борбе све више се организују спортска такмичења и у источним борилачким вештинама као што су карате, џудо и аикидо, а који полако али и сигурно не само да се мешају са европском традицијом већ и преузимају примат. Највећи утицај на спортску форму квазисценских борби су имале модерне Олимпијске игре које су од обнављања почетком 20. века од самог почетка као оснивачке имале борилачке вештине мачевање, бокс и рвање.





Квазисценска борба 20. века - спортско такмичење пред публиком у Паризу, 1930. године; рвање на Олимпијским играма 1904. године.



Сценска демонстрација француске борилачке вештине сават на Олимпијским играма 1924. године у Паризу.

Карактер сценске борбе модернизма

Сценска борба мачевима у овом периоду техником прати претежно форму спортске борбе. То значи да се борба мачевима изводи углавном на начин на који се користе спортске сабље и флорети, а што показује мноштво фотографија глумаца периода од 1900 до 1970. године.



Чланови мачевалачког клуба Хаудеген, Беч, 1905. у припреми, костимирани за позоришни комад 16. века. Мачевалац десно изводи бод испадом на начин како се то ради у спортском мачевању флоретом или лаким мачевима 17. века, а што указује на то да се у сценској борби тог времена користи техника спортског мачевања 19-20. века.

Репертоар сценских борби, њихов карактер и тип је разноврстан, а у зависности од циљева драматурга и редитеља – са симболистичком, надреалном, романтичном, експресионистичком, футуристичком..., али и класичном реалистичком формом. Но, док је ова разноврсност била јаче присутна до периода између два светска рата она је касније све више опадала у корист импресионистичке форме сценске борбе тј. борбе у којој је главна спектакуларност и њен спољашњи изглед јер „театар треба да стимулише чула, а не ум“ (Арто). Ово ће уз све врсте акробатике, жонглерства, каскадерства и вратоломија зачињених дигиталним технологијама у другој половини 20. века постати главни и практично једини наратив у коме се појављује сценска борба у свим сценским формама. Линије кретања борбе по сцени су потпуно слободне, веома дуге и разнолике, а што указује да су носиоци борилачких акција у борби покрети ногу и торза, а не руку, али и на то да се у кореографисању тежи повезивању борилачких акција у континуиране целине у којима једна смењује сукцесивно другу.

Кад је реч о оружју које се користи у позоришту комади који се баве 20. веком за реквизите користе углавном ватрено оружје и нож док у комадима који се баве историјским темама или драмама старих аутора користе се мачеви. Брзина извођења борилачких акција па и борбе у целини је повећана у односу на све раније периоде.

Филм

За уметност сценске борбе и почетак 20. века је важна појава једног новог уметничког медија – филма. Наиме, техника фотографије, разних пројекционих уређаја, уређаја за покретне слике и напокон уређаја за серијске фотографије довела је до појаве филмске камере и уметности филма. Тако су двадесетих година 20. века већ виђени неми филмови у којима постоји спектакл сценске борбе. Наводно прва борба снимљена на филму (1897) је била бокс између Џејмса Корбета и Боба Фицмонса у немом документарном филму редитеља Енок Џеј Ректора Овај филм је био дуго времена права филмска атракција.



Сара Бернар као Хамлет у филму из 1900.

Филм је веома брзо - када је реч о сценским борбама, преузео примат над позориштем, балетом и опером из два разлога:

1. Зато што је у том новом медију било једноставније поставити визуелно знатно атрактивнију борбу (отворен простор, хладно бацачко и ватрено оружје, масовне сцене)
2. Зато што је постојао практично неограничен број књижевних и других остварења из прошлости са неком врстом борбе који се могу филмовати, а што није случај када је реч о позоришту, балету и опери.

3. Зато што је сценску борбу (бар када је реч о мањим борбама двобојног типа) лакше поставити због додатних могућности камере и монтаже, а којих нема у позоришној уметности.

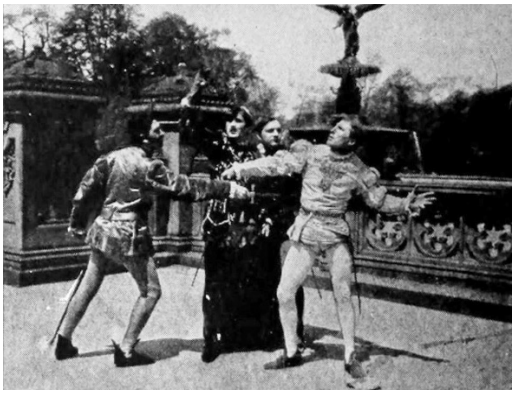




*Филм **Убиство војводе од Гиза**, Шарл де Баржи и Андре Калмет, музика Камиј Сен-Санс 1908.; **Госпођа де Монсоро**, Дима, сцена из заседе, 1899. (Волни као Биси, Шабер као д` Епернон, Реми као Келус.*

Филм је у периоду до средине 20. века, барем када је реч о сценским борбама, чувао традицију класичног и реалистичког користећи конвенционална средства и није пратио токове модернизма, а што је био случај у позоришту, балету и опери.





*Филмови **Хамлет,** 1908, **Ромео и Јулија**, 1908.*



***Јованка Орлеанка,** 1909 (Марио Каскрини)*

Познати филмови са сценском борбом из тог времена су нпр. *Велика пљачка воза* (Едwин Портер), *Убиство војводе од Гиза* (Шарл Ле Барги) – историјски филм који је сниман у позоришту, *Кастерова последња битка* (Франсис Форд), *Ричард III* (Андре Калмет) славни немачки црно-бели неми пустоловни фантастични еп из 1924. године *Нибелунзи* (Фриц Ланг), затим филмови *Александар Невски* (Сергеј Ејзенштајн), *Наполеон* (Абел Ганс), чувени *„Скарамуш“ итд.*





*Филмови **Ричард III**, 1912 и **Нибелунзи**, 1924.*

Филм као нови медиј сценске борбе почео је врло брзо да преузима позоришну публику јер је омогућавао приказивање спектакла сценске борбе у једној потпуно новој и знатно већој динамици. Трк коња, масовне битке, топови, бродови, рушење и паљење сценографије, бацачко оружје, експлозије промене планова од широких до блиске борбе... све то сценској борби даје једну нову и значајно сугестивнију (а пре свега спектакуларну) димензију у којој посматрачи виде борбу у свим њеним елементима и више не треба да дочаравају у себи оне њене делове који се не могу извести на позоришној сцени (што има предности, али и мане).





Филмови Кастерова последња битка, 1912 и Александар Невски, 1938.



Филм Нибелунзи, 1924, Фрица Ланга и Хана Ралф као Одинова ћерка Брунхилда





Филмови ***Скарамуш,*** *1923 и* ***Знак Зороа,*** *Даглас Фербанкс старији, 1920*

Карактер филмске сценске борбе модернизма

Кад је реч о филму сценска борба је колико *синхроної* толико и *асинхроної* и историјског типа и тежи да аутентичношћу реалистички прати костим, оружје и начин борбе епохе о којој филм говори. Користе се, дакле, све врсте оружја које је употребљавано од старог века до 20. века. Ту су кратки мачеви, дуги мачеви, дворучни мачеви, шпаде, копља, хелебарде, лук и стрела, револвери, пушке, катапулти, топови, коњица, фаланге, легије... Техника борбе мачевима, међутим, већом мером и даље прати, технику спортског мачевања (три мускетара се боре својим рапирима као што би се борила тројица спортиста спортским сабљама), а у мањој мери је у складу са актуелним историјским знањима прве половине 20. века, о историјском мачевању и начинима на које се мач користио у периоду који филм тумачи. Главне одлике сценске борбе тог периода су убрзаност, акробатика и динамика, значи спектакуларност, а којој се највише тежило у великим филмским пројектима историјског спектакла. Додатно о сценској борби у епохи модернизма читалац може наћи II делу ове књиге, глава *Модернизам и сценска борба у српском театру* и у књигама *Плес (игра) и сценска борба, Техника сценске борбе по епохама* (сепарати енциклопедије *Позоришно мачевање и уметност сценске борбе*).

Пост-модернистичка сценска борба

Седамдесетих година 20-тог века долази како у култури тако и уметности па и уметности сцене до напуштања концепта и стега модернистичке опсесије прогресом и непрекидним новачењем јер „... мит о сталном расту је у супротности са свим оним што ми јесмо. Морамо га се, стога, што пре отарасити“ (Дијего Фузаро)

Тако је настала пост-модерна која је делом критика модернистичког концепта перманентног развоја и одговор на једноумно, једносмерно и униполарно модернистичко усмерење ка само напред ,дакле, тежња за слободом да се креће такође и лево, десно, горе, доле, назад косо, понављајуће, спирално... Пост-модерна се стога не одриче модернистичке концепције напретка – непрестаног кретања напред већ га за разлику од модерне (која га једнострано апсолутизује и своди на једино постојеће кретање) укључује у комплекс свих других кретања у свим правцима не фаворизујући га генерално већ евентуално локално према конкретним околностима.

Исто важи и када је реч о преузимању модернистичких наратива везаних за одбацивање класичних и традиционалних етичких, естетичких, религиозних итд. вредности као „метафизичких“. Категорије апсолутно, вечно, идеално, божанско, лепо... се више не одбацују радикално и једнострано већ им се даје другачији положај и значење у координатном систему са другим вредностима јер иако свет у себи садржи нпр. ирационално у различитим облицима и обиму то не искључује и не негира да он садржи исто тако издвојено и невезано (паралелно)

поред себе али и повезано и испреплетано у различитим облицима и обимима и рационално. То значи да док модернизам дела по принципу: незадовољство-рушење-изградња новог, пост-модерна не гради рушећи старо већ га одржава какво јесте или користи као темељ за другачије ново.

Отуд иако пост-модерна долази *после модерне* она није на линији да буде нешто модернije од модерне тј. нова форма модерне која ће трчећи за „новим" само на нов начин потврђивати вредности модерне већ је на линији напуштања модерне, али не и њеног одбацивања већ *инкорпорирања*. Зато „дело мора бити модерно да би било постмодерно" (Лиотар).

Тако се стигло и до темељног и суштинског наратива изворне пост-модерне културе, уметности, сцене, па и сценске борбе – *плурализма*. О том духу Волфганг Велш пише: „Постмодерна је она историјска фаза, где је стваран и признат радикалан плуралитет као основа друштва и где тиме продиру плуралистички облици размишљања и акције, постају доминантни и обавезни (...) Стари сунчани модел – једно сунце за све и над свима – више не важи, он се показао неодговарајућим. Када се овај принцип не потискује, већ се оставља да делује доспева се у постмодерну".[32]**32**

Пост-модернистички концепт сценске борбе, дакле, не одбацује *реалистичко* схватање да је видљива стварност једина реалност, не одбацују ни схватање *трансценденталиста* да се права стварност налази једино иза видљиве реалности, али ни схватање модерниста да праву стварност чине разне димензије реалности, и креирање нових реалности. Ту је, дакле, реч о приступу који прихвата и чува у њиховом изворном облику реалистичку и модернистичку форму сценске борбе, али их такође и деконструише, комбинује, варира, пермутује, конгломерше, синкретише, колажира, прави мозаике, фрактале, пастише итд., и то суксцесиво или симултано у једном истом сценском делу, како афирмативно тако и уз цинично-нихилистичко поигравање са њиховим садржајима, формама, вредностима и конвенцијама.

Суштина пост-модернизма се може најбоље разумети из односа три појаве: *мултилатералности*, *интерлатералности* и *транслатералности*.

а) *Мултилатералност* заговара тезу да је у свему присутна различитост (плурализам) концепта, идеја, култура, локалних начина живота...али тако да сви они постоје паралелно и сваки живи суверено свој сопствени живот. Отуд схватање да различити приступи уметности сцене, па и сценској борби треба да постоје слободно, паралелно и у суживоту не мешајући се међусобно и одржавајући своје идентитетске границе (слично постојању уља и воде у истој посуди у којој обе компоненте постоје заједно не мешајући се). То значи да су глумци, драматурзи, редитељи, кореографи, сценографи, костимографи... сценских борби способни и заинтересовани да на сцену постављају све форме сценске борбе

32 Овај наратив је, међутим, постојао и у свим ранијим епохама (што ће рећи да неки елементи пост-модерне постоје и у модерни, али и временима пре ње), но, не као владајући и доминантан. Тако нпр. Мишел де Монтењ још 1588. године у својим *Огледима* пише: „Наш живот је састављен као хармонија света, од супротних ствари, исто тако и од различитих тонова, благих и оштрих, високих и ниских, слабих и јаких. Музичар који би волео само једне, шта би тај могао? Он треба да зна њима да се служи заједно, и да их меша (...) Наше биће не може без те мешавине, и ту је једна страна не мање неопходна од друге. Покушати противити се овој природној нужности, то представља лудост Ктезифонову, да се рита са својом мазгом (...) Различитост навика од једног до другог народа дира ме задовољством разноликости. Свако коришћење има свој разлог (...) Срамота ме да видим наше људе пијане од тог глупог расположења да се нарогуше на све облике супротне њиховом: изгледа им да су ван свог елемента кад су ван свог села". У том духу и четири века касније Алберт Ајнштајн пише: „Људско биће је временски и просторно ограничен део целине коју називамо универзум. Оно себе, своје мисли и осећања доживљава као одвојене од остатка тог универзума – то је врста аберације (оптичке искривљености) наше свести. Та искривљеност, која је као затвор у коме се налазимо, стално нас окреће и своди само на себе саме, личне жеље и наклоности једино према неколицини најближих особа. Наш задатак мора бити да се ослободимо тог затвора, проширујући кругове саосећања, да загрлимо сва жива бића и сву лепоту природе - повратак универзуму."

Реч је, дакле, о концепту који поштује, чува и негује различитост, самосвојност и аутентичност сваког наратива, а у духу: „Нисмо ни најпаметнији, ни најлепши, ни најјачи, ни најбогатији... али мислимо својом главом, имамо свој укус, избор, стил, начин живота, моралне и естетске принципе, веровања, приступе, идеале... и не желимо да их мешамо са другима, модификујемо или их се одричемо.“ Нека, дакле, цвета хиљаду ливада, али свака у свом врту.

б) *Интерлатералност* заговара тезу да различити концепти, идеје, културе, начини живота... треба да постоје у суживоту али додирујући се, преплићући се и утичући једни на друге, но, без губљења свог изворног и генеричког идентитета. То је, дакле, неки умерени конзервативизам који толерише извесне периферне измене идентитета али не и оне суштинске (генеричке). То значи да различити приступи уметности сцене, па и сценској борби и различити наративи уметности сценске борбе постоје слободно уз узајамне утицаје, мешања, преклапања и промене али уз истовремено чврсто одржавање, чување и непромењивост њиховог изворног карактера.

У том концепту су глумци, драматурзи, редитељи, кореографи, сценографи, костимографи... сценских борби способни и заинтересовани нпр. да постављају на сцену комаде у којима се класично или модернистичко до одређених граница додирују, преклапају, међусобно утичу и богате слику сценске борбе дубљим и ширим слојевима али да при томе основно класичног или модернистичког у њима и даље задржава своје примарно место и одржава (чува) свој генерички идентитет и карактер. Они се, дакле, делимично мењају, излажу мешању и модификацији, но, у свакој уметничкој форми та промена чини њен мањи, споредни, секундарни и периферни део. Ту се у креирању сценске борбе нпр. комбинују разни типови оружја, костима, националне технике борбе, простори, времена...али у границама одржавања изворног идентитета. Дакле реч је о варијацијама истих форми. Тако док би наратив *мултикултуралног* био неко класично извођење сценске борбе рапирима и дагама (бодежи за леву руку) у „Хамлету“ постављеном на традиционалан начин, у наративу *интеркултуралног* би био разне модернистичке форме интерпретација „Хамлета“ у којима се ова борба изводи сабљама, флоретима или са два ножа (бодежа).

в) *Транслатералност* заговара да различити концепти, идеје, културе, начини живота... треба да нестану у њиховом потпуном мешању и стапању у безидентитетску целину (масу – *пастиш,* или неки нов идентитет) одричући се своје локалности и изворног идентитета. То значи да различити приступи уметности сцене, па и сценској борби и различити (суверени) наративи уметности сценске борбе нестају, а добија се једна нова деиднетизована форма. Другим речима, савремени транскултурални глумци, драматурзи, редитељи, кореографи, сценографи, костимографи... су заинтересовани да постављају комаде у којима се класичне, модернистичке и пост-модернистичке форме сценске борбе међусобно у најразличитијим формама мешају али тако да им нестане њихов изворни појединачни облик у коме постоје а како би настао један нови заједнички у који су се сви стопили. Ту се нпр. у креирању сценске борбе увезују разни типови оружја, костима, националне технике борбе, простори, времена...без икаквих граница и уз потпуно разбијање и нестанак сваког изворног идентитета. Таквој слици сценске борбе неко може пребацити да је хаотична до апсурда! Али зар хаос и апсурд нису такође део стварности? Зар нпр. Кафкини апсурдни светови не приказују и стварне светове? Зар, напокон, апсурдност и хаотичност нису заправо постали главни и доминанти карактер и форма постојања управо нашег данашњег савременог света? У сценској борби не треба да постоји само логично, непротивуречно и диференцирано већ и апсурдно, нелогично, недиференцирано, неконзистентно и противуречно јер и сама стварност постоји и као једно и као друго.

Овде се, дакле, може поставити само питање колико је тај апсурд-хаос постављен на уметнички вредан начин јер свако транскултурално дело може као и сваки *пастиш* (нпр. и кулинарски) бити изврсно уметничко дело али и обична безвредна мутљавина, сплачина, смеће... Но, то исто питање припада и сваком створеном делу *мултикултуралног* или *транскултуралног* типа.

Изворни пост-модерни концепт, дакле:

- **Једним делом** подразумева уважавање аутономије и коришћење различитих форми сценске борбе, а *без њиховог икаквог мешања* са другим формама и нарушавања њиховог изворног идентитета.

- **Другим делом** подразумева коришћење различитих форми сценске борбе али уз њихово *делимично мешање* при чему долази до њихових делимичних измена, корекција и модификација, али тако да оне ипак већим делом остају у оквиру жанра и без значајнијег нарушавања њиховог изворног (генеричког) идентитета.

- **Трећим делом** подразумева *пастиш* у коме се користе различите форме сценске борбе, али тако да се оне *потпуно мешају* и стапају губећи сасвим свој изворни идентитет.

- **Четвртим делом** подразумева употребу различитих комбинација, варијација, пермутација, колажа, витража, фрактала... претходна три наратива при чему они могу постојати у равнотежи али и у прихватању једног од њих као доминантног и водећег у целини сценске борбе.

Изворна пост-модерна сценска борба, дакле, за свој темељни принцип има постојање различитих простора, епоха, углова гледања, естетика, техника борбе на сцени, оружја, кореографских правила... и да сви они треба да постоје у различитим међусобним односима (од неповезаности до стопљености, од равнотеже удела до једностране доминације неког од њих – једнополарност, биполарност и мултиполарност) при чему она не намеће све већ нуди све.

Са пост-модернистичким концептом се, дакле, сви концепти посматрања и креирања сценске борбе у зависности од околности проглашавају равноправним, једнаковредним и једнако прихватљивим. Тако настаје мрежна перспектива (хипероптикум) гледања и креирања сценске борбе која ствара претпоставке да она поприма било симултано било сукцесивно бескрајно облика.

За пост-модернистички концепт сценске борбе су из тог разлога кључне речи **интеракција и манипулација** јер пост-модернистичком интеракцијом и манипулацијом настаје *хипероптикум* у коме се истовремено гледа борба на сцени на један начин из једног угла, на мноштво начина из једног угла, на један начин из мноштва углова и на мноштво начина из мноштва углова, фиксно и уз кретање у све тачке и из свих тачака. Тако се и борба два актера у једној сценској борби посматра, креира и изводи као да су у сваком тренутку очи које је гледају свуда, па и у себи самима. То би, дакле, била нека врста „мрежне“ перспективе (сличне уласку у свет интернета са бескрајем линкова и подлинкова) тј. перспективе која чини „ризомски“ комплекс свих могућих перспектива гледања – тежња неком „апсолутном“ свевидећем гледању грчког дива *Аргуса Паноптеса* са стотину очију чији се поглед простире у бескрај свега, а при чему једно од тих очију је и самопосматрајуће.

Тако се у пост-модернистичком театру могу видети комади у којима се једна сценска борба изводи тако да публика ову истовремено прати на бини, али и на рикванду репродуковану пројектором из разних углова симултано и-или сукцесивно, успорено и убрзано при чему глумци улазе у публику или се публика креће око глумаца, па чак и учествује у том перформансу. Овај приступ (али прилагођен уметности филма) је постао готово правило у креирању сценске борбе у савременом филму уз помоћ дигиталних технологија тако да се сцене борбе могу видети из најневероватнијих углова и на најневероватније начине, а слично доживљају у собама музеја огледала. На тај начин сценска борба може бити вишедимензионална, хомогена али и хетерогена, минималистички једноставна али и комплексна, хармонична али и дисхармонична и какофонична, диференцирана али и идентитетски неиздиференцирана итд. У њу (као у поп-арт и редимејд уметности) почиње улазити банално-миметичко преузимање неуметничких елемената свакодневице (као код Дишана писоар) и њихово премештање из прозаичног простора у уметнички (врши се деконструкција значења – реконтекстуализација)33[33] па се у сценску борбу уносе реални (неуметнички) елементи праве борбе (прави оклоп), прави ударац (безопасан и опасан), право бацање (безопасно и опасно), право шамарање, саплитање и гурање; уместо оружја, тривијални предмети свакодневице (виљушка, ципела, дављење женском чарапом итд.) и они се транспонују у уметнички свет. И као што је у музици класицизма врхунац био музичким

33 Овај концепт је иначе футуристички јер су футуристи први одбацивали придавање уметничке вредности изолованим предметима потенцирајући синтезу уметничког предмета и његовог окружење тј. јединство уметничког и неуметничког. Но, и футуристи су овај концепт преузели из класичне уметности архитектуре и скулптуре у којима је императив интеракција између уметничког дела и неуметничког простора у коме се оно налази, па и у овом случају једне сценске борбе и простора у коме се она изводи, једне борилачке акције и сценске борбе у којој се она изводи, или сценске борбе и комада чији је она део

инструментом миметички имитирати звук нпр. клепетуше, а у пост-модернизму је то стварно коришћење праве клепетуше, тако се то дешава и у уметности сценске борбе јер неуметничко у другом миљеу (уметничком) добија другачије значење, као што исти текст у другом контексту мења своје изворно значење.

Тако, поред реалистичке (класичне), наилазимо и на сценску борбу која модернистички говори о различитим и другачијим формама реалности (експресионистичка, надреалистичка, футуристичка...), која креира потпуно нове светове другачије од реалних (еп-фантастична, апстрактна, симболистичка, *проширене реалности*), али и на сценску борбу коју чине разне комбинације, варијације, колажи, конгломерати, фрактали...претходне две у распону од сериозног до супкултурног *трeша*.

У свим тим облицима сценске борбе материјал (грађа) за њено креирање се не узима само из стварности већ и преузима од других уметника. То значи да уметник не ствара своју сценску борбу само из посматрања и ослањања на. непосредну физичку реалност стварне борбе већ и из ослањања на већ креирана уметничка дела и духовну реалност других уметника – из уметности саме. Ту једна сценска борба, дакле, више нема само форму наратива неке стварности већ и форму наратива наратива – она постаје уметност посредованог, уметност наратива сценске борбе.

У пост-модернизму зато предмет уметника сценске борбе није само његова слика реалности (миметичко) већ и нечија туђа слика реалности (наратив о реалности) тј. слика слике, или нечија нова реалност. Другим речима: кад нека реалност настане из идеје уметника као њена реализација тада узор не може бити више сама стварност већ је то и идеја из које је она настала. Тада не само да уметникова идеја имитира стварност и стварност постаје оно што имитира уметникову идеју већ и уметникове идеје миметички имитирају и саме идеје других уметника. Сценска борба отуд често постаје играње са њеним различитим већ постојећим уметничким интерпретацијама и кореографијама. Тако и сценска борба у савременој пост-модернистичкој уметности сцене не показује само стварну борбу већ и идеје и разне наративе ове, а што је карактеристично за савремену кореографију сценске борбе.

За пост-модернистичку уметност генерално је важно и поигравање са здраворазумском логиком. Овај механизам који је откривен још са модернистичким истраживањима нових и другачијих димензија стварности (надреализам) може се наћи у низу примера савремене сценске борбе како на филму тако и у театру (довољан је сусрет са сценским борбама у свету Монти Пајтона, Матрикса или савремене кинеске кинематографије).

Наиме, темељ у креирању класичне (реалистичке) форме сценске борбе је теза да борилачке акције на сцени морају бити пре свега логичне јер унутрашња формална логичка конзистентност (и њен основни принцип непротивуречности) је основни услов сваке истинитости па и реалистичности радње на сцени.

Овом ставу, међутим, још модернизам приговара речима да логичност треба да постоји - али које логике? Зар се интелект не развија и не открива непрестано нове начине мишљења и нове логике? Зар не постоје нови и другачији светови са својим структурама и логикама које нису ограничене класичном здраворазумском логиком, а која себе хоће да устоличи за једину, апсолутну и неограничено примењиву универзалну алатку (оруђе – „органон“) за све околности и сва времена? Дубље реалности о којима говори модернизам, реалност испод, у и изнад непосредне и свакодневно видљиве реалности траже и другачије логике њиховог разумевања. То не значи одустати од здраворазумског рационалитета већ овај проширити и у правцу разумевања не само другачијих рационалности већ и ирационалног („Верујем јер је немогуће“, credo, quia absurdum – Тертулијан,) које је такође део истине о свету. То, дакле, не значи да човек себе на тај начин искључује из класе разумних бића већ из класе САМО разумних бића.[34]

34 Зато Фридрих Ниче (*Људско, сувише људско*) и пише да: „Нелогично је човеку потребно и из нелогичног проистиче много тога доброг. Оно је тако чврсто усађено у страсти, у језик, у уметност, у религију и уопште у све што живот чини вредним, да се не може издвојити а да се страшно не оштете те лепе ствари. Само сувише наивни људи верују да се човекова природа може претворити у чисто логичку природу; али ако би постојали степени приближавања том циљу, шта се све не би изгубило на том путу!“ Савремене науке пружају видљиве примере оправданог веровања и у здраворазумски немогуће а савремена наука и техника данас готово на сваком кораку делују као магија и чаробњаштво ван разума и свакодневне логике. Тако квантна механика и општа теорија релативности доказују да се једна честица налази истовремено на два или више различитих места, да светлост је истовремено и талас

Стога разне пост-модернистичке форме уметности уопште па и уметности сценске борбе инсистирају на парадоксалном, апсурдном, алогичном, транслогичном, металогичном, дијалектичком, полилогичком...у свом стваралаштву и креацијама, а што делом има оправдање још и у класичним концептима. Зар се свака трагедија, први стуб театра, не темељи увек на неком парадоксалном положају и апорији апсурда – безнадежној ситуацији јунака у безизлазној противуречности која се трагично окончава? Зар се и комедија – други стуб театра исто тако не поиграва са логиком јер се темељи на смеху који такође увек садржи у себи и неочекивани апсурд парадоксалне подударности? Зар није логично да пијани или у страсти полудели борци на сцени изводе потпуно сумануте и нелогичне борилачке акције? Зар борба таквих бораца не треба да буде сва саткана од апсурдних покрета, акција и реакција? Зар једна надреалистички конципирана сценска борба треба да је структуирана са логичним и здраворазумским елементима? Или један ритуални борилачки плес?

За ову димензију сценске борбе посебно је погодан медијум филма у коме се на мноштво начина може креирати фантастична, апсурдна или надреална ситуација.[35]

Пост-модернизам је израдио и другачији однос према историјском у односу на развијени модернизам који се према прошлости односи нихилистички. У креирању уметничких дела па и у уметности сцене и сценске борбе пост-модерни уметник се односи тако да прошлост не само поштује и чува већ јој и критички приступа, исто тако и поигравајући се са њом, експериментишући, али и нихилистички је одбацивати при чему се сваком од наведених форми бави појединачно и чисто али и суксцесивно и симултано их комбинујући, колажирајући итд. Тако настају разни покрети и форме са посебним естетикама које се на специфичан начин односе према прошлости. У том смислу је нпр. индикативан урбан-супкултурни покрет стеампунк са својим ретрофутуристичким концептом повезаности викторијанског 19. века са научном фантастиком 20. и 21. века који доминира филмом *Дина* (Дејвид Линч, 1984) и сценским борбама у њему.







Дуелиста у пост-модернистичком steampunk костиму (Александер Шлеисер, 2012, www.steampunk.de); пост-модернистички ретрофутуристички дизајн сценских борби у филму Дина Дејвида Линча, 1984. године, фото: hometheaterforum.com)

и честица, предмети се скраћују са повећањем брзине и постају све тежи што се крећу све брже, време успорава пропорционално брзини кретања, парадокс близанаца итд.

35 Фантастична и надреалистичка форма сценске борбе се на филму јавља најчешће у два облика. У првом случају је реч о имагинацији и фантастици који су окренути примарно емоцијама посматрача (нпр. надреална сцена слике доживљаја борбе једног борца у делиријуму коме се сви елементи борбе појављују хаотично и без икакве логике и реда). Ту је проблем борца у његовом недостатку разума и трезвености. У другом случају је реч о имагинацији и фантастици који су окренути примарно разуму посматрача (нпр. надреална сцена слике доживљаја борбе једног неемотивног психопате коме се сви елементи борбе појављују логични и уређени али у склопове који су као целине поремећени, морбидни, апсурдни и парадоксални). Ту је проблем борца у његовом недостатку емоција.

Пост-модернизам гаји и једну промену односа према публици која посматра сценску борбу. Наиме, док је за класичан и модернистички театар карактеристичан посматрачки и пасивно-прималачки однос публике која гледа сценску борбу за пост-модернистички он је често активан и креативан (а што је започето још у модернизму) па се од публике захтева да сама прилази дешавању на сцени из различитих углова и кроз различита тумачења.

Са пост-модернистичким концептом настају промене и у статусу креатора и извођача сценске борбе. Наиме, овај концепт уметности данас у својој најрадикалнијој форми тврди да је бављење људским (вештачким) светом и даље мимезис који спутава и кочи стварање једне апсолутно (божански) креативне уметности јер представља репродуковање људског и везаност за људско (огледало људскости), а да прави поиесис је искорачивање из људског света у трансхумани и постхумани. Отуд у постављању и извођењу уметности сценске борбе су данас све присутније разне форме креирања и дизајнирања у којима учествују киборзи, дронови, роботи и нељудска (вештачка) интелигенција, а што савременој сценској борби даје значајно једну нељудску и често дијаболичну димензију.

Инструменти праксе пост-модернистичког концепта

У пост-модернистичком концепту сценска борба престаје бити само приказивачки и постаје и креативни уметнички чин, експеримент, истраживање, поигравање, бављење деконструкцијом класичног и модернистичког, не више само непосредним физичким сукобом два или неколико актера на сцени већ и бескрајним мноштвом разних нарација, извођења и сценских тумачења њихове борбе у разним комадима - борба концепата, али и ритуал, пародија, провокација али и завођење, индоктринација, агитација, заглупљивање, манипулација профитне индустрије...

Да би се тај плурализам постигао савремена сценска борба се излаже деловању разних пост-културних алата (инструмената) и средстава помоћу којих креира сценску борбу (и културу уопште) у складу са пост-модерним концептом.

Ти наративи су: **деконструкција, аналитичка фрагментација, релативизација, синкретизам (конгломерација и еклектика), преузимање, ефемеризација (потрошност), дерегулација, динамизација (акционост, спектакуларност), техницизација, соматизација, деестетизација, симулација**, итд.



Опера Макбет, Верди, Teatro Regio di Parma, 2017-18, Franco Lannino.

Многи од ових алата који се примењују као типски поступци (методе) у тумачењу, креирању, приступу и извођењу сценске борбе су чак и међусобно супротстављени (нпр. тежња партикуларизму, индивидуализму, хиперспецијализацији, интелектуализацији, експертизму, ултра авангардизму, херметичности и егзотичности уз истовремену тежњу, популарном, масовним трендовском, глобализацији...) но, то је само привидно јер реч је заправо о различитим „речицама“ које се са свих (па и супротних) страна уливају у једну исту реку плуралистичког

тока пост-модерне који тежи да буде свеобухватан у својој разноликости – обухвати свет у коме је „све(т)у".

У креирању и извођењу једне пост-модерне сценске борбе се може наћи примењен само један од тих типских поступака али је чешћи случај да их је више и они се користе како сукцесивно тако и симултано. Ти поступци-наративи на којима се темељи изворни пост-модернистички концепт се, међутим, у савременом *постмодернистичком* концепту користе екстремно и једнострано постајући тако база за идеологију једног потпуно супротног наратива културе, уметности, уметности сцене и сценске борбе, а у чему је и главна разлика између изворног *пост-модернистичког* и данашњег, савременог *постмодернистичког* наратива.

Савремена постмодернистичка (њу ејџ) сценска борба

(трансформација *пост-модернистичког* у *постмодернистички концепт*)

Како се уметност генерално, па и уметност сцене и сценске борбе приближавала крају 20. века *пост-модернистички* концепт се деформише у савремени *постмодернистички* (њу ејџ) концепт. Два су главна стуба на којима ће бити изграђен овај нови концепт који је само извитоперени сурогат свог изворног претходника.

Први стуб је настао стицајем историјско-геополитичко-идеолошких околности (неолиберални глобализам).Овај концепт је, наиме, урушио изворни принцип пост-модерне културе - плурализам и равноправно прихватање различитости свих наратива тако што смишљено, систематски и екстремно једноумно фоворизује бављење само оним вредностима, наративима и формама које су на линији **њу ејџ** идеологије[36]**36** и посткултуре, а радикално искључиво одбацују све традиционално, конвенционално, класично ортодоксно и „метанаративно".

Други стуб је настао као последица готово тоталитарног утицаја потрошачке (конзумеристичке) форме друштва и уношења у уметност сцене све више комерцијално-неуметничких елемената Тако ће у сценским уметностима почети да доминирају различите форме сценске борбе које су на граници квазисценског ријалити спектакла, антиуметности, квазиуметности и постуметности, а са циљем масовне прихватљивости и што веће зараде. С тим у вези Хорхе Гонсало изјављује: „У средишту постмодерне сцене скрила се контрасцена, недостатак сцене огољене опсцености, интимности без маске (...) ријалити шоу, улични документарац, репортаже о прљавим ћумезима, аматерски порно. Оно што је било изван дасака, сада заузима средиште медијатизације, ископава празнину у њој."

Деловањем ова два елемента *пост-модерни* концепт је постао („пост-модерни") или – *постмодерни*[37] тј. једна крипто деформација, извитоперење и компромитација аутентичне идеје изворне пост-модерне која је неприметно дошла на место изворне и заменила је. И док у сценским уметностима изворна пост-модерна, држећи се свог темељног начела плурализма, прихвата и третира равноправно концепте чисто класичног, чисто модернистичког, али и мешавине њихових различитих форми синкретике, пастиша, синтезе итд. савремена постмодерна

36 Радикално синкретичка идеологија нехомогених духовних погледа на свет, религија, паганизама, пантеизма, теозофије, атеизма, супкултурних концепата, наука, псеудонаука, психологије, парапсихологије, екологије, мистике, метафизике, научне фантастике, веровања, сујеверја, магије, окултизма, алтернативизма, сатанизма, холизма, исцелитељства, шарлатанства... измешаних помоћу релативизма, субјективизма и волунтаризма у котлу за претапање („melting pot") свега у једну безидентитетску етничку, религиозну, политичку, моралну, естетску, вредносну, сазнајну, историјску, уметничку.... кашу која је само опсена и симулација духовности, а заправо псеудо духовност и форма смишљеног и организованог заглупљивања. Овај концепт је усмерен ка интелектуалној и емоционалној форматизацији људи у правцу унификацији свега у један вавилонски гигаполис постполитичког, постекономског, посткултурног, постдемократског, постљудског, постисторијског... глобализма, трансхуманизма и неоварварског технофашизма. Пошто овај концепт подразумева разбијање помоћу деконструкције сваке културне и социјалне целине на њене безидентитетске фрагменте (елементе), а како би се све свело на флуидну масу погодну за сваку врсту обликовања, он представља деструкцију генеричког облика сваке структуре и зато је у суштини само врста новог али прикривеног (крипто) нихилизма

37 Данас практично и све друге форме које су добиле префикс „пост" (постобразовање, постистина, посткултура, постчовек, постдемократија, постекономија итд.) су се преокренуле невидљиво у своју супротност и инверзију, спин и перверзију изворног стања.

плурализам изједначава искључиво са трећом формом - мешавином, а прва и друга се одбацују и дискриминишу на све начине, а посебно радикално прва (класична) форма.

Тако је настао хомогенизовани мејнстрим концепт уништавања различитог у свим па и сценским уметностима у коме су сви наративи једнако прихватљиви и вредни, али наратив класичног, традиционалног, конвенционалног и „метанаративног" (за који није све подједнако прихватљиво и вредно) је нешто неприхватљиво и безвредно. Отуд све вредности и садржаји који су окренути вечном, великој идеји, Једном, савршеном, узвишеном, епском, херојском, митолошком, легендарном, трансцендентном, метафизичком, духовном, културном и класичном (Хомер, Шекспир, Достојевски, Христос, Буда, Мухамед,

Конфуције, Платон, Кант, Хегел, Леонардо, Микеланђело, Бах, Моцарт...) су неприхватљива јерес („застарело", „превазиђено", „анахроно", „ретроградно", „конзервативно", „атавистичко"), а вредности и садржаји окренути релативном, потрошном, субкултурном, пролазном, приземном, баналном, ефемерном... једино прихватљиве и највише вредности (дакле, нов „метанаратив").

За *предмодерну* – класичну културу постојање је једноперспективни црно-бели свет вечне борбе светлости и таме. Култура *модерне* уз црно-бели открива и сиви и жути, плави, црвени, зелени... – вишеперспективни свет. За *пост-модерну* културу слободе за све и „цветања плурализма хиљаду цветова" свет је класично и модернистичко, али још и њихово повезивање у витраж, комбиновање, синтезу колаж, синкретику, конгломерат, фрактал, пастиш... – паноптички хиперперспективни свет.

За савремену *постмодерну* посткултуру симулакрума и владавине сурогатног облика пост-модерне, међутим, све има само једну – *синкретичку* њу ејџ форму. Отуд као у некој болести ока, или делиријуму, све мора и сме да се гледа, види и доживљава хипертрофирано *шарено* и *хаотично измешано* тј. кроз анархију недиференцираних и збрканих схватања, идеја, правила, концепата и вредности смуљаних у папазјанију. Тај нови концепт, дакле, дискриминише и прогања све што хоће да буде са једним јасним (или релативно јасним) идентитетом и не уклапа се у једноумље конфузије безидентитетског галиматијаса. Тако је настала савремена хегемонистичка квази пост-модерна идеологија терора транскултурног претварању ливаде са хиљаду разнобојних цветова у ливаду хиљаду једних истих – шарених цветова, и слободе за разно у слободу само за разнолико - аморфни пастиш.

Изворна пост-модерна је, дакле, 90-тих година 20. века почела да се дегенерише у *постмодерну посткултуру, супкултуру* и *антикултуру* која својим идеолошким притиском тежи све (образовање, економију, политику, науку , језик– друштво у целини), па и уметност сцене да претвори у део тоталитарног концепта надолазећег *нео(техно)варварства*. укалупљеног у једноумност медиократитетске глобализованости.[38]

Карактер сценске борбе савременог постмодернистичког театра

Савремена постмодернистичка сценска борба се разликује од класичне (која је доминирала до 19. века), модернистичке (која је доминирала од 19. до средине 20. века), али и изворне пост-модернистичке (која је постојала 60-70 година 20. века) на начин да све њих прихвата само измешано у разним **њу-ејџ** формама које су по правилу зачињене у мањој или већој мери, отворено или прикривено цинизмом и нихилизмом.

Она у борилачкој техници користи све методе: савремену бојеву, савремену спортску и историјску. Карактер сценске борбе је по правилу раздробљен (нестају уметнички правци, а њих замењује анархија бескрајног мноштва индивидуалних експеримената), хаотичан, у бескрај разнолик, измешан и контрадикторан (мада Барт то стање описује реченицом „Ја нисам контрадикторан већ расут"), а све у зависности од циљева драматурга, глумца, редитеља и кореографа. Отуд је не само сценска борба већ и комади у којима се она изводи најчешће садржински, формално и структурално децентрирана (постмодерна генерално самим тим што све релативизује тиме одбацује и постојање категорије центра и хијерархије па док изворна

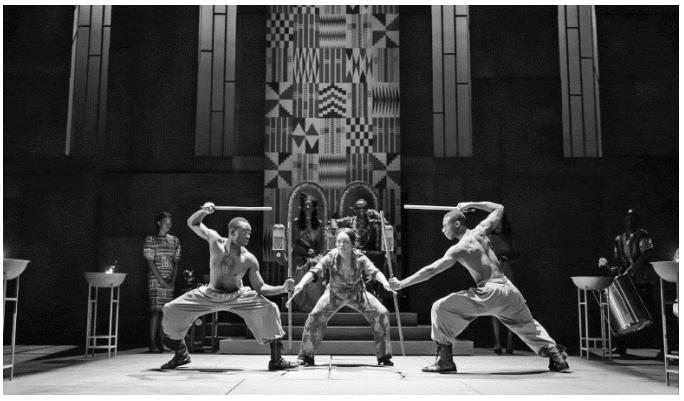
38 Тема савремене постмодернистичке сценске борбе захтева простор који је значајно већи од предвиђеног за књигу пред вама (види моју књигу: *Постмодерна уметност и сценска борба у савременом театру* - Уметност сцене и сценске борбе између концепта пост-модерне културе и постмодерне посткултуре.

пост-модерна прихвата централизацију, али и децентрализацију, савремена постмодерна све децентрализује тј. саму децентрализацију поставља у центар и тиме све централизује).



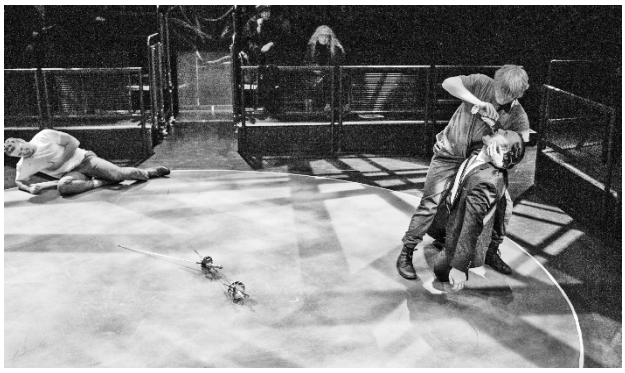
*Шекспиров **Хамлет** у савременом постмодернистичком позоришту: сценска борба Хамлета и Лаерта у Глоб Театру, Лондон, 23. април 2014, фото Лефтерис Питаракис*





*Шекспиров **Хамлет** у савременом постмодернистичком позоришту: сценска борба Хамлета и Лаерта - Хамлет (Папа Есиеду) и Лаерт (Буом Тихнани), 2016, Фото Мануел Харлан.*





*Шекспиров **Хамлет** у савременом постмодернистичком позоришту: Хамлет – Тимоти Смеђа Клаудиус, Лаерт – Ај. Роскам, режија Џон Гарит 2018, фото Габриела Маркс*

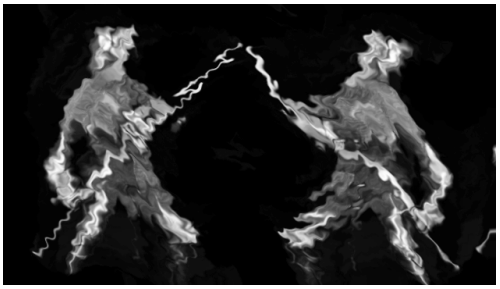
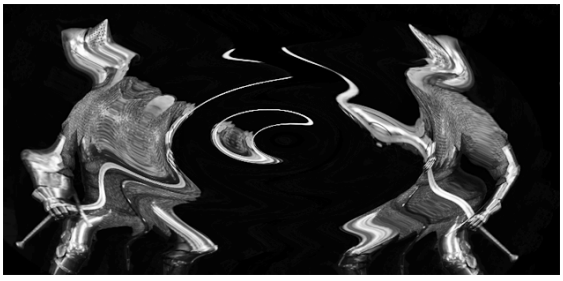
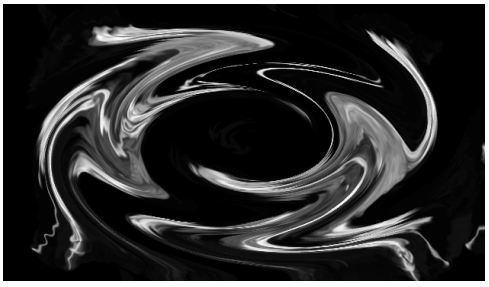
Пошто постмодернистичко позориште одбацује елемент поштовања драмског текста (ликове, фабулу...) па текст више не влада представом већ му се прилази слободно (контекстуално-наративно) и сценарију (кореографији) сценске борбе се прилази на исти начин. Он се преузима из других комада, комбинује и уклапа у друге сценарије, колажира, сече, прекида, у њега се умећу делови импровизације, музика, плес, видео перформанси, певање, светлосни ефекти, циркус, вашар, акробатика, кабаре, каскада, извођење на улицама, трговима, крововима зграда... јер постмодернистичка сценска борба је компилативна извођачка уметност прожета разним

уметностима и медијима. Отуд се у сценским борбама почетком 21. века волунтарно меша опрема и оружје, техника борбе Истока и Запада, борба са плесом, акробацијом, певањем, видео презентацијом или минималистичком празнином.

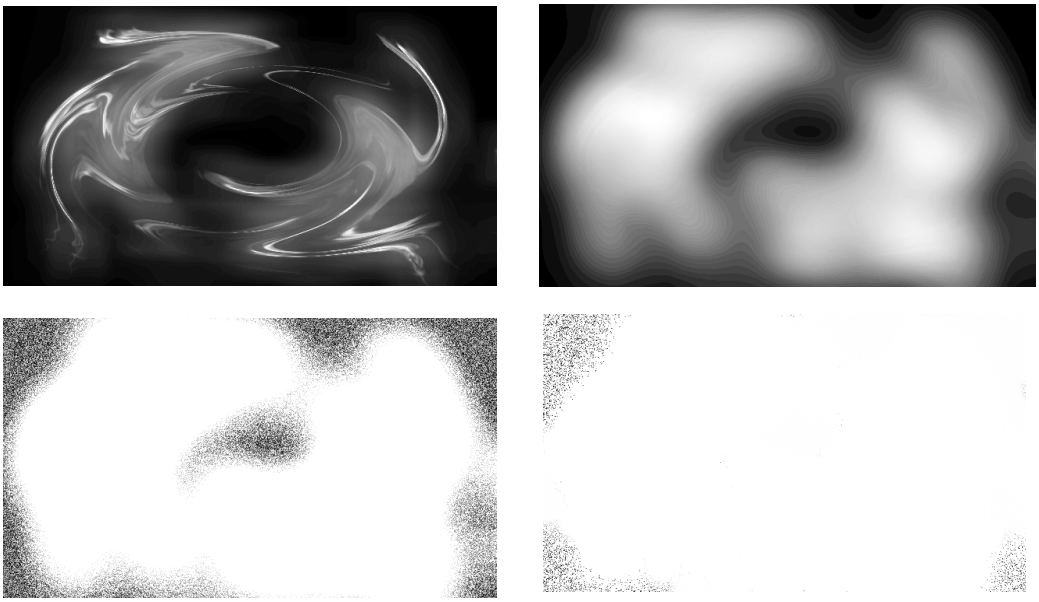
Са друге стране јер савремени постмодернизам сасвим напушта концепт реалистичке сценске борбе (пошто истина бива замењена постистином реалност нестаје у постреалности) она често ишчезава у разним формама концептуалне уметности, апстракцији и минимализму. Тако уместо оружја на сцени су у употреби као реквизити предмети који немају везе са борбом (нпр. уместо мача неки предмет свакодневног живота – цвет, чивилук, кишобран, оловка...). Такође, сценска борба престаје бити оно што се види а постаје оно што треба да се мисли. Наиме, уместо стварних борбених покрета на сцени се излажу замисли тих покрета па сценска борба престаје бити фигуративна, а постаје декларативна - поставља се као говор о некој идеји а не физичка реалност (нарација сценарија сценске борбе, прикази и шеме концепта кретања и акција бораца, препричавање садржаја борбе актера, наратор уместо борбе у датом тренутку каже „боре се“, приказ на сцени вежбе глумаца који припремају сценску борбу, пантомима, симболика и алегорија који треба да делују на публику итд.). Ту се, дакле, сама сценска борба потискује у други план а њу замењује бављење и поигравање са њеним различитим наративима. Отуд савремени постмодернизам често дематеријализује сценску борбу која престаје бити чулна и окреће се интелектуалном – рационализацији и постаје једна уметност која се све више претвара у филозофију.

Другим речима: ма коју форму постмодерна сценска борба имала у њој постоји склоност ка флуидности идентитета, разноликом, хибридном и хетерогеном, а њен преовлађујући тоналитет је дисхармонија, разбијеност, неред, асиметрија, ентропија, метеж, збрка, раздор, немир, побуна, нервоза, анархија, апсурд (одсуство смисла), одсуство хијерархије, неконзистентност, поруга, сарказам, подсмех, конфузија и смишљен хаос уз већу или мању али увек присутну ноту дистопијско-нихилистичке (данас би рекли „хејтерског“) настројености ка духовној празнини.[39]**39** Отуд док се у позоришту апсурда и епском позоришту уметник бави апсурдом и бесмислом како би указао на њих и стргао плашт илузија, опсена и лажи који их прикрива у савременом постмодернизму долази до прихватања, уживљавања и уживања у апсурдној стварности, као и њеном глорификовању на трагу концепта једног будућег света постхуманизма и техно нихилизма.

Уметност сценске борбе почетком 21. века (као и све уметности генерално) добија, такође и постуметнички карактер који има три доминантна обележја.

39 На то указује и етимологија грчке речи „хаос“ која изворно значи управо „безобличност“, - одсуство идентитета, „амбис“, „празнина“... а што је карактеристично за постмодернистичку деидентизацију.



Једна форма постмодернистичке деконструкције сценске борбе

Прво обележје је атрактивни спектакл који треба шаренилом, динамиком и брзином борбених акција на сцени на што једноставнији и калеидоскопски занимљив начин да опчини, забави (забављачко позориште и забављачки филм), разоноди, релаксира и „опусти“ (у складу са омиљеним узречицама савремене постмодерне посткултуре: „општено“, „уживај“ и „cool“,) публику. Савремена постмодерна сценска борба, дакле, у великој мери – као и сва савремена посткултура, има веома изражену хедонистичко-обломовску компоненту.

Друго обележје је веома изражена прагматика и лукративност савремене постмодернистичке сценске борбе. Наиме, пошто је савремена уметност део света у коме је једина вредност новац („време је новац“ уместо „време је живот“) то и сценске уметности данас за основни циљ имају да привуку што више публике како би и зарада била што већа. У том смислу и савремена постмодернистичка сценска борба тежи доминантно да има форму и карактер комерцијалног шоу бизниса усмереног профиту а не уметности, дакле, концепту у коме је профит централна вредност а уметничко периферна. Другим речима: циљ је постао свет *сваштаре* у којој је све измешано како би свако могао нешто да купи, дакле, један свет пастиша намењен људима обликованим културно, естетски, етички... до нивоа духовног и душевног ћу ејц мутљака како би као сваштождери задовољно и масовно куповали и конзумирали што више све и свашта (па и „царева нова одела“) под геслом „човек сам јер купујем“.

Треће обележје се односи на изражену технизацију савремене постмодернистичке сценске борбе. Ту је реч о креирању и извођењу сценске борбе која се темељи на техничком а занемаривању поетског, естетског и психолошког (духовног). Сценска борба се зато најчешће своди на пуку технику празних борилачких (каскадерско-акробатских) акција и (или) мноштво техничких ефеката које производе разни аудио-визуелни уређаји, справе и машине на сцени, а како би симулакрумом дочарали или заменили извођење стварне сценске борбе.

Из свих наведених разлога у савременој постмодернистичкој уметности, сценским уметностима, па и уметности сценске борбе је доминантно присутно напуштање бављењем естетским питањима и питањима уметности на рачун вануметничког (у складу са постмодернистичком деидентизацијом уметности и њеним изједначавањем са неуметничким). Но, пошто је вануметнички свет глобализован (уједноображен) отуд већина сценских борби данас углавном фабрички личе једна на другу и разликују се све на један исти начин. Ово потврђује да је савремени постмодернизам у својој суштини продукт идеологије ЈЕДНОГ које тежи (готово фашисоидно) стварању једне универзалне културе (посткултуре) у форми профитабилне масовне (популарне) конзумеристичке супкултуре потрошње - деформације и напуштања идеје и концепта изворне пост-модерне културе и уметности.

Зато су главне карактеристике савремене постмодернистичке сценске борбе:

1. Доминација деконструкције форми и садржаја сценске борбе тј. извођења различитих врста захвата на класичним и модернистичким комадима, а са циљем да борба у њима поприми сасвим друге форме и садржаје који су различити од изворних.
2. Доминација формалне и садржинске неиздиференцираности (деидентизација-дедиференцијација) и децентрираности, а засноване на релативизацији техника борбе, форми њиховог извођења и садржаја борбе – *енформелизација* сценске борбе
3. Доминација конгломеризације, синкретике, колажирања, комбиновања, и мешања различитих техника борби, форми њиховог извођења и садржаја борби.
4. Доминација фрагментације борилачких акција и сценске борбе у целини.
5. Доминација редуковања на телесно-технички спектакл (соматизација) - акробације, вратоломије егзибиције, блиставост, атрактивност, визуелно-звучну ефектност, гламурозност, фасцинантност, и импресивност - али и садржинску и духовну празнину.
6. Доминација хипердинамичности и хипертрофије брзине у извођењу борилачких акција.
7. Доминација дерегулације. У сценској борби се све тежи гледати и видети из угла изузетка тј. одступања од правила јер „нема две исте ствари на свету па ни општих правила“ (супротно принципу да „управо изузетак потврђује правило“). Отуд се у креирању и извођењу сценске борбе тежи слободној импровизацији у највећој мери, дакле, раду без познавања и признавања технике, правила борилачких вештина и кореографије – сценска борба има дух слободног перформанса који је сличан акционом сликарству.
8. Доминација преузимања. Уметници под креативним радом на сценској борби не сматрају самостално стварање оригиналних форми сценске борбе већ директно преузимање (копирање) разних готових позоришних, филмских итд. остварења како би их затим деконструисали, комбиновали, мешали итд. и на тај начин стварали своје дело.
9. Доминација дехронологизације чиме сценска борба почиње да се изводи у категорији ванвремености („померености“ времена) чиме се произвољно мешају технике борбе, оружја и садржаји борбе на сцени различитих епоха.
10. Доминација изражене суровости, бруталности, безочности, дивљаштва и разних врста патолошког и бизарног, а све усмерено у правцу бесмислене нихилистичке деструкције. Из тог разлога у постмодернистичком театру доминира сценски сукоб у ширем смислу (насиље) у односу на сценски сукоб у ужем смислу (непосредну борбу на сцени) и то у форми борбе чији је покретач не групни (етички, политички, економски, културни итд.) узрок већ разне врсте индивидуалних психијатријских, анксиозно-депресивних, шизофрених или психопатских поремећаја.
11. Доминација деестетизације због чега циљ сценске борбе није њена лепота већ супротно лепота ружноће тј. приказивање патолошких, најружнијих, најгаднијих и најморбиднијих елемената борбе на сцени. Уколико радња на сцени и сценска борба у њој треба да се и појаве у некој класичној форми лепоте и она ће бити изложена извесној деконструкцији и бојењу у правцу непријатног, а све на трагу Андре Бретонове изјаве да „лепота ће бити грчевита или је уопште неће бити“
12. Доминација ефемеризма (микронаративност) тј. окретање од узвишеног, херојског, витешког, значајног, суштинског... у садржајима који су везани за сценску борбу ка небитном, маргиналном, ефемерном, свакодневном (сукоб пијанаца у крчми, борба секикеса, иживљавање психопата и злочинаца, туча пијарица на пијаци, породично насиље итд), а до мере да они сами постају макронаратив, највећа и једина вредност.
13. Доминација посредованости (технизација). Између глумаца (и глумаца и публике) током извођења сценске борбе се губи непосредан глумачки контакт јер се између њих доминантно умеђу разне форме дигиталних технологија. Тако је нпр. настало савремено дигитално (сајбер) позориште (техно театар) – хибрид позоришта и визуелних и дигиталних уметности. Суштина је интерактивност између извођача, публике и дигиталне машине (компјутера). Глумац је сензорима везан за компјутер и сам својим покретима мења сценографију, музику, светло. То премештање креатарског чина као стварног у онтолошки други - сајбер простор између глумца и његове борбе умеће елемент науке и технологије,

који је толико набујао да су уметници изгубили контролу над њим (Мефисто у *Фаусту* изриче да: „На крају, ипак зависимо, од створења која су наше дело"), па глумац и његова сценска борба, као и глумац и публика, почињу да дивергирају постајући све удаљенији и отуђенији у једној активности која је на граници опскурног и херметичног.

Овај концепт тоталне технизације је отворио врата трансхуманистичкој (постхуманистичкој) верзији театра у коме су глумци избачени са сцене (сценску борбу воде дронови, роботи, андроиди, марионете или светлосни, ласерски и звучни ефекти у виду разних техничко-технолошких инсталација).



Балет ***Petite mort****, Моцарт, 1991.*

Карактер сценске борбе постмодернистичког филма

Док је прва половина 20. века још увек време сценске борбе у позоришту и њеног лаганог, али све изразитијег продирања у филм за средину и другу половину 20. века је карактеристично доминантно сељење уметности сценске борбе у филмску уметност.

Овде треба посебно нагласити да је сценска борба, а нарочито сценско мачевање, у кинематографији средином 20. века, доживело неку врсту ренесансе. Тад се, наиме, снима на стотине филмова библијског, митолошког и историјског спектакла или дешавања из витешког средњег века са епским биткама и авантурама мноштва јунака. У тим филмовима, учествује хиљаде статиста и глумци са комплетним и веродостојним репликама оружја, борбене опреме и грандиозним сценским објектима епоха које се тумаче. У сврху извођења сценских борби се ангажују бројне екипе стручњака разних профила укључујући, по први пут, и посебно режисере сценских борби.

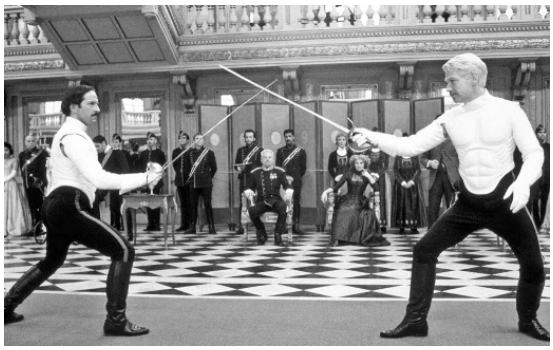




Зоро 1940, Хамлет, Скарамуш, 1953.

Савремена филмска продукција данас у постмодерном *друштву спектакла* је незамислива без сценске борбе и готово не постоји могућност да се неки филм креира без акционости неке

сценске борбе. Она се више не одвија само на тлу и на води већ и испод воде, у ваздуху и космосу. У сценској борби се користе сложена техничка средства, брза возила, запаљиви и експлозивни материјали, ризичне акције итд. Ови нови елементи сценску борбу у толикој мери усложњавају и богате да данас готово није могуће извести квалитетно и безбедно сценску борбу без школованих асистената сценске борбе или пак специјалиста-каскадера и пиротехничара.







Хамлет 1960, Маска Зороа 1998, Рат звезда 1980

Но, удео технике је постао огроман и у самом режирању сценске борбе без обзира да ли се оне изводе хладним или ватреним оружјем. У том смислу се све више користи низ снимateљских, монтажерских и компјутерских трикова како би сценска борба добила карактер и димензију какви се уопште и не могу реално, глумачком вештином извести. Из овог разлога се, веома често, појављује парадокс да у епохи апсолутне доминације сценске борбе глумци ову заправо изводе веома лоше, приучено и тек колико је потребно да моћна техника од тога начини визуелно чудо и врхунски спектакл.

Из тог разлога почетком 21. века и сама сценска борба престаје да буде реалност и сели се у сферу виртуелног дигиталног света. Глумац готово да престаје да се бори и мачује. Њему се електронски импутирају ове радње, а сценска борба постаје привид, фикција, имитација и креација компјутерског света – видео игрица. Уместо глумца сценску борбу изводе чак роботи, киборзи, андроиди, дронови...

Тип сценске борбе је подједнако историјски и актуелан, подједнако синхрон колико и асинхрон (али још и уз футуристичку димензију).

*

Историја није прогрес већ процес отворен
како за напредовање тако и за назадовање.
Сваки напредак је промена али није свака
промена напредак.

Постмодернистичке тенденције у сценским уметностима друге половине 20. века ће све више јачати али у смеру савременог култа профита и претварања свега у трговину и зараду. Све уметности, па и сценске, ће због тога највећим делом постати шоу бизнис, а уметност ће као облик културе у савременом свету све више губити једну од својих суштинских димензија

- културацију и оплемењивање човека. Оне ће се претежно претворити или у средство предиктивног програмирања очувања и развијања идеологије конзумеризма у коме „свака роба има своју будалу“(Егон Савин) или у пуко средство забаве. Но, француска реч за забаву - *divertissement* (lat. *divertere* - „преусмерити”, „скренути са пута“) разоткрива и суштину овакве „уметности“ (постуметности). Она дакле, има циљ да одврати пажњу човека од озбиљног, дубоког и суштинског у животу, преусмери пажњу на маргинално и тривијално, заташка и онемогући дубље бављење, промишљање и доживљавање онога што је круцијално. То је, дакле, средство „занимације“, „опуштања“, „блејања“ и опијум заборава суморног живота отуђене свакодневице обезличених потрошача света материјалних предмета у коме је уметник постао шоу-мен чији је посао само да непрестано креира све екстравагантније, шокантније, ишчашеније бизарније и спектакуларније сценске занимације.

Уметност, па и сценска уметност, се тако доминантно усмерила ка формама које имају за циљ задовољавање не духовности већ чулности и биологије човека подсећајући на време о којем, како сам већ раније цитирао, Венеција Котас пише: „И разврат се раширио у позоришту током последњих римских векова, за време којих су римски цареви подстицали на бесрамне сцене и у њима и сами учествовали (цар Хелиогабал је потпуно наг играо улогу Венере). Ова разузданост позоришних обичаја приписивана је веома дубоким политичким разлозима. Царевима је одговарало да искваре укус публике, како би је потпуно отупели, па су због тога замењивали озбиљне сцене старог класичног позоришта сценама мима и бестидног плеса.“

С тим у вези и Роналд Харвуд на крају своје *Историје позоришта* закључује: „Позориште је у ово наше време ухватило један нови и мрачан смер, и ја не могу а да га не чујем као снажан глас који инсистира на томе да више нема богова, а да у нама самим нема ничег божанског. Човек је постављен у животињско царство као поседник незаситих, принудних апетита кога опслужује исти интелект који је некада био његов понос. Он је убилачки грабљивац који живи у свету у коме нема разума и у коме постоји једино тобожњи морални поредак (...) Ми смо удес случајних околности који живи на гомили измета. Не кажем да ја заступам тај став, али тврдим да је то визија коју је пројектовало савремено позориште. Никада раније човек није имао тако суморну слику о себи. Част, племенитост, јунаштво, жртвовање, су све романтичне бесмислице или шлагворти циничних манипулатора (...) Позориште, драма, не само што су дијагностификовали то стање већ су га и усадили као једну снажну слику у наше умове. Ово завршно поглавље у историји позоришта могло би се оправдано насловити и као Пад човека.“

*

На прагу неопост-модерне форме културе, уметности и сценске борбе

> „Постмодернизам је срушио све зидове модернизма, ослободио нас заточеништва, али немамо место на које бисмо могли отићи.“ (Џереми Рифкин)

Концепт савременог постмодернизма је легитиман и прихватљив и у том смислу нужан као део укупног уметничког приступа уметности сценске борбе. Но, он постаје нелегитиман и неприхватљив уколико тежи да постане једини. Он чак легитимно може бити једини владајући или доминантан неко време и за неке околности и просторе, али не за сва времена, све околности и све просторе.

Из тог разлога известан корак у назад у правцу повратка концепту изворне пост-модерне, корак који је залет за скок у напред, а који подразумева поштовање најбољег од традиционалних пред-модерних знања, али и модерних и савремених постмодерних, би могао бити излаз из нихилистичког ћорсокака у који је запала савремена постмодернистичка посткултура, њена антиуметност и сценска уметност у њој.

Тај концепт с обзиром да представља изворну пост-модерну која је прошла и преживела искуство сагоревања у ватри своје савремене постмодернистичке деконструкције није више само стари изворни пост-модернизам. Он се у складу са **eadem mutata resurgo** (уздижем се

исти иако промењен) као феникс израста из свог пепела у једној новој –форми чије име још неиздиференцирано (трансмодерна, неопост-модерна, ре-постмодерна...) све више лебди у времену помаљајући се кроз мноштво знакова весника неумитног приближавања једне културе и концепта који се враћа изворној пост-модерни.

Тај, једним делом и у неку руку *неомедијални* концепт (на коме је пророчки радио још *Леонид Шејка* са својим *интегралним* сликарством) се шири свим па и сценским уметностима и уметности сценске борбе. У његовом темељу се налази идеја избегавања хипертрофије било којег концепта - једнодимензионалности и једноумности која је највећи противник слободног раста и развоја свих грана „дрвета“ живота па и уметности у свим правцима.

„Ђубриште је за мене имало значај
прелазног искушења модерне уметности;
с тиме је модерна уметност за мене завршена.
Када бих се вратио животу (животној снази) сликао бих онако како сликање
пружа највише радости, по узору на старе мајсторе
по цену тога да не будем оригиналан.
Мислим на слике са значењем. Сада одлазећи поручујем свима који ово следе да
наставе не бојећи се ризика. Сликање је облик молитве.“

(Леонид Шејка, 1982)

Тај концепт и дух да уметничко стварање је увек делом и есхатолошки чин је приступ који се све више појављује и у музици, плесу, свакој уметности и људској делатности и живљењу уопште па и сценским уметностима и уметности сценске борбе у њима.

