

КОРЕОГРАФИЈА СЦЕНСКЕ БОРБЕ



Вања Таушан (асистент проф. Александра Станковића у Дубровнику) и Роко Буторац („SKUP“ Dubrovnik – Skupina za oživljavanje i uprizorenje povijesnih prilika – Re-enactment group Dubrovnik)

Није свака борба на некој сцени исто што и сценска борба нити је свака сценска борба исто што и *уметност* сценске борбе. Да би једна борба на сцени била *сценска борба* она мора испуњавати услове сценичности, а да би при томе још имала и уметничку димензију она се мора изводити и на *уметнички* начин. Уметност сценске борбе није, дакле, *борба* на некој сцени већ *уметност* у форми борбе на сцени, а због чега суштина уметности сценске борбе није прозаична туча на сцени у форми визуелног спектакла акробатско-каскадерских егзибиција већ *уметност* - борилачка акција кореографски, режијски и глумачки испуњена стилским, естетским и вредносним смислом.

Суштина уметности сценске борбе, дакле, није туча – пука техника сензорног спектакла акробатско-каскадерских вратоломних егзибиција испражњених од духовног, естетског, стилског, поетског, вредносног, већ уметност. Она није борба на сцени, већ УМЕТНОСТ у форми борбе на сцени због чега нема борилачке акције у уметности без уметности у борилачкој акцији. Сценска борба зато не тражи само борца, већ и УМЕТНИКА, - она је дете мајке уметности и оца борбе. Отуд говори о сценској борби значи говорити, не само о техници борилачке вештине, већ и сценској уметности, па и уметности уопште.

Кореографисање сценског мачевања

Једна иста борилачка акција одређена драматуршко-сценаријским текстом (нпр. „сече га по руци“) се од стране кореографа сценске борбе може

поставити на мноштво начина (сечење у пролазу, сечење из окрета, директно сечење, индиректно сечење, сечење уз разоружање...). Исти сценаријски садржај, дакле, може имати различите кореографске облике као што и различити сценаријски садржаји могу имати исти кореографски облик. Иста форма може имати различите узроке а различите форма исте узроке. Кореографисање сценске борбе подразумева две врсте активности:

Прва активност. Рад кореографа на изради конкретизације сценарија сценске борбе тј. прецизном компоновању, монтажи и аранжирању разних борилачких покрета и акција у једну целину. То значи да драматуршку слику (која може бити генерална, скица или таксативна) борбе кореограф треба да испуни техничким садржајем борилачких акција тј. да изабере типове борилачких кретања и радњи које ће у борби користити глумци. Ту спадају кретања и радње за напад, блок, рањавање, прву ескиважу, другу ескиважу и завршни погодак, али и активности на њиховом интегрисању у једну функционалну целину водећи рачуна о њиховој форми, врсти оружја, карактеру бораца, условима борбе и месту борбе у контексту комада у целини итд.

Кореографисање сценске борбе је једним делом слично математици која је чисто формална и не занима је садржина (свеједно је да ли се сабирају или множе трешње, новац или људи, важна је тачност). Тако и израда кореографије по сценарију сценске борбе има део за који је неважно да ли једну акцију изводи Марко или Јанко, да ли се изводи у овом или оном простору, овом или оном динамиком итд. већ да ли је она урађена у складу са одређеним техничким правилима вештине која се користи у сценској борби. То значи да на основу једне врсте блока мачем технички могу да следе само неке врсте узврата, а не све врсте узврата, да на основу одређених кретања ногу у нападу могу да следе тачно одређене техничке радње мачем у нападу итд., а што је све невезано са сценском артикулацијом борбеног покрета.

Из тог разлога у креирању кореографије није довољна само понуда мноштва борилачких акција које ће се слободно узимати као са „шведског стола“ већ и знање начина њиховог избора и употребе. Наиме, свака борилачка акција се користи само у складу са њеном врстом и особинама, али и врстом и особинама акција које иду пре и после ње. Отуд кореограф не може користи произвољно било коју акцију на било који начин тј. мора бити добро упознат са самом техником борилачке вештине која ће се користити на сцени, а која је тесно везана са драматуршким предлошком комада. Тако нпр. у чувеној сцени из Фауста:

Мефистофелес (Фаусту):

Докторе, сад не узмичи! Ходи!
Држи се мене, да руку ти водим.
Напоље с мачем! Чврсто боди!
Ја ћу одбијати ударце све!

Валентин:

Де, одбиј овај!

Мефистофелес:

Што да не?

Валентин:

И овај!

Мефистофелес:

Свакако! Одговори!

Валентин:

Ово је ко да се ђаво бори!

Штра је то? Већ ми је рука сва крута.

Мефистофелес (Фаусту):

Сад!

Валентин (пада):

Јао!⁵¹

Уколико у овом случају кореограф у своју кореографију сценске борбе уноси борилачке акције сечења потпуно промашује и показује се неук јер се ђаво по легенди (први учитељ мачевања био ђаво јер је Каина научио да изводи бод имброкато, који је овај искористио да убије брата Авеља) мачем бори лукавим, подлим и невидљивим бодовима, а не широким, отвореним, видљивим и витешким покретима измаха и замаха при сечењу.

Данас, међутим, у свету доминације савремених постмодернистичких сценских уметности, већ око четири деценије доминира сценска борба коју диктира арогантно непознавање технике борилачке вештине и њених историјских форми (дакле, и један антиисторијски приступ). Резултат тога је да се на позоришној, балетској и оперској сцени све више, чак и кад је реч о класичним (реалистичким) комадима, јавља мноштво разних кореографских немарности, грешака, неукост и бесмислица.

Поред наведеног сценска борба осим техничког исто тако мора у себи да носи и карактеризацију лика бораца, као и целине комада, а због чега је и несводљива на технички формализам. У том смислу кореограф треба да бира тип борилачких акција и начин њиховог извођења који ће одговарати карактеру борца А и борца Б, и ускладити их са одређеним општим формалним правилима технике сценске борбе и кореографисања - чисто техничким шаблоном рада.

Но, кореографисање сценске борбе не подразумева само рад на елементима од којих је сачињена једна сценска борба – борилачким акцијама, већ и рад на њој као целини тј. на генералној композицији сценске борбе која треба да је договорена са редитељем. Ту најчешће и долази до неспоразума и грешака.

Тако видимо кореографа који сценску борбу креира класично – једноперспективно, а требало је модернистички (паноптички или динамички -полиперспективно), или постмодернистички (у интеракцији разних статичких и динамичких перспектива и полиперспектива које се поигравају са композицијом сценске борбе од фокусне-централне до мултитаскинг расуте у разним видео и другим ефектима фузије разних уметности на сцени).

Један од најважнијих задатака сваког кореографа сценске борбе је, дакле, добро креирање композиције сценске борбе. Кореографска композиција сценске борбе овој даје и спољашњи изглед и унутрашњи карактер, дакле, одређену форму и садржај. Без кореографски добро урађене композиције не само да ће сама сценска борба бити лоша већ и неодговарајућа јер неће моћи да се уклопи у целину режијске композиције комада. Алати помоћу којих кореограф креира композицију сценске борбе су:

- врсте (форме) борилачких акција;
- ритам борилачких акција;
- хармонизација (јединство) борилачких акција;
- контрастирање (разлика динамика) борилачких акција,
- симетрија и асиметрија борилачких акција

- итд.

2. Рад кореографа на нотацији кореографије - писању кореографског текста. Кореографија борилачких покрета (сценарио борбе) коју је креирао кореограф треба да се пренесе глумцима и лицу које увежбава са њима сценску борбу (инструктору, асисенту, учитељу сценских борби). У ту сврху се врши графичко (или видео) бележење сценарија радњи глумаца које они треба да изводе током сценске борбе и њеног савладавања. Без на овај начин тачно и детаљно забележених борилачких радњи сваког од актера у свим фазама борбе, не може се квалитетно и безбедно поставити сценска борба. Такође, глумци (ма како добро савладали кореографију борбе) кад престану да изводе представу, за кратко време забораве покрете борилачких акција. Ово се посебно брзо дешава кад је реч о сложеним и дугачким сценама борбе или групним борбама. Ако тада не постоји прецизно забележена и сачувана кореографија глумци почињу импровизовати на основу сећања, а што је и уметнички и безбедносно неприхватљиво. Уколико је, међутим, кореографија нотирана и сачувана свака сценска борба се може поставити поново и беспрекорно чак и после више деценија паузе.

КОРЕОГРАФИЈА БОРБЕ

СЦЕНА 5-8

Борилачка епизода 2

кадар	ЈОВАН (јатаган) лево фраза ↓[опрезно]		ПЕТАР (сабља) средиња фраза ↓[опуштено]		ГОЈКО (нож-батина) десно фраза ↓[опрезно]
I	1. /2 корака десно/	↔	1. /стоји/	↔	1. /2 корака лево/
II	2. /корак десно/	↔	2. /стоји/	↔	2. (чула батину)
III	3. /десни искорак/ (12-6)	↔	3. /искорак полулево/ (пропусна V; ударац левом руком)	↔	3. /искорак леви/ (батина 1-6) – пас
IV	4. /заноси се десно/	↔	4. /полуокрет/	↔	4. /искорак десни/ (нож бодз)
V	5. /стоји/	↔	5. /испад у десно/ (12-6 по руци са ножем)	↔	5. /у искораку/ (испушта нож – рука ≠)
VI	6. /стоји/ предлог снимања: одозго	↔	6. /скакуће – „загревање“/	↔	6. /стоји/

Пример нотације кореографије сценске борбе за три борца

Умеће нотирања сценске борбе и познавање симбола и језика кореографије је од кључног значаја за кореографа јер „границе мог језика, уједно су и границе мог света“ (Витгенштајн). То пренесено на уметност сценске борбе значи да је језик кореографије оно што делом дефинише границе уметности сценске борбе јер кореограф једино кроз одређене појмове и знаке промишља и бележи како треба да изгледа једна сценска борба.

Škola mačevanja „Sveti Đorđe“
<http://www.macevanje.org>

