- „Када плешеш твој циљ није да дођеш до одређеног места на поду. Твој циљ је да уживаш у сваком кораку на том путу.“ Алан Ватс
- „Плес је шири од физичког тела. Када испружиш руку, она не завршава на крају твојих прстију, јер плешеш шире од тога; ти си и плесни дух.“ Џудит Џејмисон
- „Плес није у кораку већ између корака и корака.“ Антонио Гадес
- „Плес није ништа друго него одраз онога што наше тело претвара у уметност.“ Антонио Гадес
- „Ако гледате плесача у тишини, његово или њено тело биће музика. Ако укључимо музику, то тело ће постати продужетак онога што чујемо.“ Џудит Џејмисон
- „Има оних који плешу ноте, и оних који плешу музику.“ Ева Иботсон
- У лошој игри играч зна да постоји. У доброј игри он нестаје јер стапа се са њом у свеопшту игру постојања. Александар Станковић
- „Не покушавам плесати боље од било ког другог. Само покушавам плесати боље од себе.“ Михаил Баришњиков
-„Живите као да ћете сутра умрети, радите као да вам не треба новац, плешите као да вас нико не гледа.“ Боб Фос.

***

ДОСАД ОБЈАВЉЕНО из пројекта енциклопедија ПОЗОРИШНО МАЧЕВАЊЕ И УМЕТНОСТ СЦЕНСКЕ БОРБЕ

1. Увод у уметност сценске борбе
2. Историјска систематика мачева за сценске уметнике
3. Историја сценске борбе (Европа)
4. Сценска борба и позоришно мачевање у српском театру од средњег века до постмодерне
5. Плес-игра и сценска борба

У ПРИПРЕМИ ЗА ШТАМПУ

6. Постмодерна уметност и сценска борба у савременом театру
7. Техника сценског мачевања I
8. Техника сценског мачевања II
9. Драматургија, режија, кореографија и дизајн сценске борбе
10. Борилачка карактерологија, сценски борбени покрет и методика обуке у сценском мачевању
11. Сценско-историјска борба, борилачко оружје и опрема кроз епохе
12. Речник позоришног мачевања и уметности сценске борбе

„Ништа велико на свету није постигнуто без страсти.“ (Хегел)

Сав космос од звезда до атома као да *плеше*. Кроз хармонију кретања и борбу сударa све јури, скаче, кружи, окреће се, вибрира и осцилује у ритму или без њега. *Али не плеше*. Плеше само човек јер тајна плеса није у кретању већ у **страсти и радости кретања**, не у покретима већ у оном што их покреће - духу који струји кроз и између тих покрета

Да би плесач добро плесао треба, дакле, да плеше и његов дух и душа а не само тело. Отуд и машине, иако могу да виде, чују, мисле, раде **уместо** човека, компонују, свирају, сликају, говоре, пишу, рачунају, крећу се... **уместо** човека, не могу и да *плешу* јер за плес су потребни страст и занос испуњености сопственим покретом који је „песма тела од радости или бола.“ (Марта Грахам)

Стога, иако машине могу да чују, виде, мисле, раде, компонују, свирају, сликају, говоре, пишу, рачунају... **уместо** човека он не сме због те угодности да изда себе и изгуби страст, љубав, радост и бол сопственог плесања гледања, мишљења, компоновања, говора, писања...

Декаденција и пропадање човека увек почињу кад он допусти да неко или нешто **уместо** њега изводи његов телесни, духовни и душевни плес – кад замени живот за удобност и благостање (лењост и хедонизам). Не само јер једино сопствени плес љубави, страсти, радости и бола храни, оплемењује, богати и развија човека већ и јер он без тог плеса неизбежно упада у амбис бесмисла самосувишности – коло *Dance Macabre – плеса смрти* и ништавила празнине.



Dance Macabre (totentanz) – Плес смрти, Богородичина црква у Либеку, 1460.

ISBN 978-86-80762-34-0

ПЛЕС-ИГРА И СЦЕНСКА БОРБА

ПЛЕС-ИГРА И СЦЕНСКА БОРБА

- ТЕОРИЈА И СИСТЕМАТИКА БОРБЕНИХ ПЛЕСОВА ЕВРОПЕ -

Александар Станковић



У кинеском језику реч за „плес“ и „борилачку вештину“ једнако се изговара.

Плесати значи бити у хармонији, али и борби са земљином тежом. Сваки плес је, дакле, и врста игре што се одвија између хоризонтале и вертикале – дионизијске тежње телесности и аполонске тежње спиритуалности живота.

Плесати значи бити у хармонији, али и борби са земљином тежом. Сваки плес је, дакле, и врста игре што се одвија између хоризонтале и вертикале – дионизијске тежње телесности и аполонске тежње спиритуалности живота.

Као што је основни елемент сваке музике звук – *осцилујуће* кретање ваздуха настало борбом акција и реакција ексцитација инструмента тако је и основни елемент сваког плеса физичко кретање настало **борбом** изстезања и затезања мишића, **борбом** тела и простора, положаја и другог положаја, форме и друге форме, ритма и другог ритма, равнотеже и неравнотеже, кореографисаног и слободног, линеарног и кружног, вертикалног и хоризонталног, видљивог и невидљивог....

Но, као што да би из звука настала музика потребна је још и хармонија и контрапункт звукова, тако и да би из физичког покрета настао плес потребна је **хармонија** и склад између истезања и затезања мишића, равнотеже и неравнотеже, тела и простора, положаја и другог положаја, форме и друге форме, ритма и другог ритма, кореографисаног и слободног, линеарног и кружног, вертикалног и хоризонталног, видљивог и невидљивог...

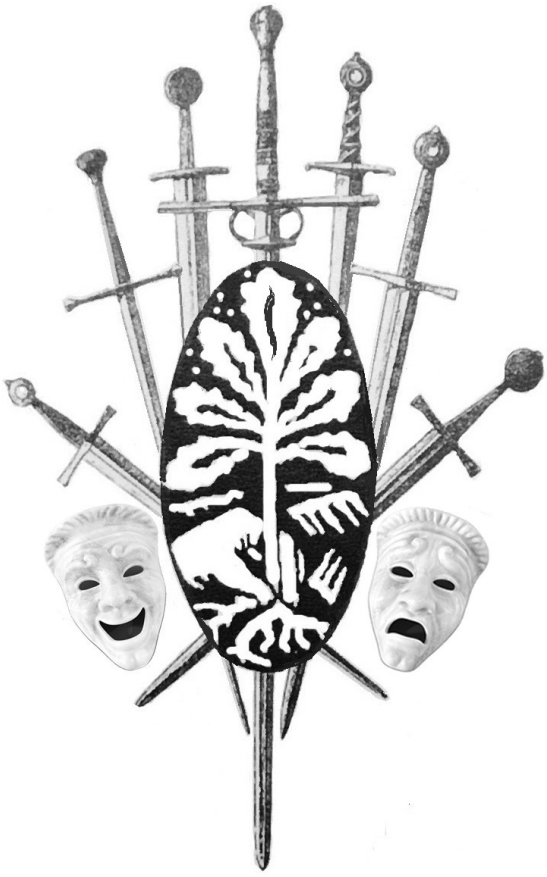
Отуд је сваки плес на неки начин осцилујућа борба хармоније и сукоба – дакле, форма **борбеног плеса** у коме се те супротности повезују (*coniunctio oppositorum*) и сједињују (*coincidentia oppositorum*), а играчи противници сарађују и допуњују (*contraria sunt complementa*) у једном *контрапункту* јер само „сједињавање оног што је у сукобу води превазилажењу њихове појединачне коначности и доспевању у бесконачно“ (Никола Кузански) – једини циљ и врх сваке добре игре и уметности.

ПЛЕС-ИГРА
И
СЦЕНСКА БОРБА

- ТЕОРИЈА И СИСТЕМАТИКА БОРБЕНИХ ПЛЕСОВА ЕВРОПЕ –
(Сценска борба и ритуални, ловачки, војнички, етнички, церемонијални, забављачки и уметнички плесови)

(Сепарат енциклопедије *ПОЗОРИШНО МАЧЕВАЊЕ И УМЕТНОСТ СЦЕНСКЕ БОРБЕ)*

Александар Станковић



Едиција „Рапир“
Књига XIX
Fabula Nostra
Београд, 2024


De S^r Igny In,
A Bosse fecit



„Богови су стајали у прамору. Узели су се за руке и плесали коло тако бурно,
да се прах капљица свуда усковитлао, те је из њега постао свет.Чаробним дејством плеса у колу из прамора излучило се Сунце, извор живота на земљи.“
Ригведе

Игра и плес



У кинеском језику реч за „плес“ и „борилачку вештину“ једнако се изговара.

Термин *игра* у српском језику је двозначан. Он се са једне стране користи у смислу сваке активности која има карактер разоноде, забаве тј. слободног неутилитарног деловања (дечије игре, спортске игре, друштвене игре итд). Но, он се са друге стране користи у смислу разних врста *плесних* активности. Наиме и *плес* сам по себи може спадати у активности слободног телесног покрета, а као израз потребе играча да се моторички у простору - али уз музичку подлогу – игра својим телом и његовим способностима и могућностима у простору.

Из овог разлога термин плес и игра се оправдано делом преклапају и користе као синоними. Стога ћу у тексту (иако се у литератури генерално ови термини користе као синоними пошто: „наука ни до данас није тачно разјаснила да ли постоји разлика између игре и плеса, и ако постоји у чему је“ – др. Кристина Пањанин Симић) ипак користити термин *плес* у смислу посебне форме ужег значења термина *игр*а. Термин игра ћу користити везано само за уметнички плес – балет, јер се колоквијално за балет користи термин балетска игра за разлику од разних врста фолклорних и градских плесова.

*

Инстинкт игре – слободне интеракције са сопственим телом, предметима или са другим телима постоји код свих сисара (мачка се игра са клупчетом, кучићи и мачићи се међусобно играју утд.), а код човека потреба за овом врстом активности почиње на нивоу бебе која се игра са својим прстима и предметима, а што се завршава са скакањем, трчањем, превртањем, надметачким (спортским) играма, друштвеним играма и разним моторичким активностима којима је циљ разонода и пражњење вишка физичке и психичке енергије.

Но, уколико се телесни покрет игре конституише тако да је везан за елемент звука (такт – ритмични ударци и мелодија – певање), јер „музика и плес су две уметности које су блиско повезане“(Молиер), реч је о плесу. Отуд уколико два човека изводе пријатељско (куртоазно) надметање у мачевању они учествују у једној спортској (такмичарској) игри. Али, уколико они своје борилачке акције напада и одбране почну да изводе хармонизовано са неким тактом или мелодијом – музиком, изглед њихових борилачких покрета и начин њихове борбе се радикално мењају и они почињу уједно да изводе једну форму борбеног плеса.

Суштина сваког плеса, дакле, јесте телесни покрет („основни елемент игре је – покрет. Покрет је промена положаја тела у простору“ - Мага Магазиновић), али као што није сваки звук музика тако није ни сваки покрет тела плес. Само уколико је покрет тела усклађен са извесним музичким елементима може се говорити о плесу.

Наиме, различите ритмичке и мелодијске структуре делују на људску телесност и психу и то стимулативно или умирујуће (дестимулишуће). Да не постоји корелација између звучног (музичког) и психичког не би постојао ни утицај музике на човека, а да не постоји корелација између психичког и телесног не би постојао ни плес.

Постоји, дакле, дубока и темељна кинестетичка потреба (готово инстинкт) да се покретом тела у простору кроз промене положаја и облика делова тела плесача реагује на ритам који је најчешће спољашњи (звучни –музички, визуелни –светлосни или тактилни – додир других тела у покрету) или који је унутрашњи (ритам осећаја, визија, унутрашњих стања). Ова повезаност игре и музике је толика да се у неким језицима свирање инструментом назива игром.

У плесу је, дакле, људско тело инструмент који се изражава играчким покретом (покретом у форми плеса) сачињеним од радњи тела у простору иницираним извесним ритмом, а које у почетку имају само телесно-моторичку вредност да би касније стекли и естетску, симболичку, комуникациону...вредност и карактер. У том смислу плес који историјски почиње као биолошки феномен инстинктивне игре телесних покрета и чула се временом цивилизацијски претвара у културни феномен- уметност.

Плес углавном има сценски карактер приказа посматрачима експресије идеја, емоција или телесно-моторичког стања, али га не мора нужно имати јер плесач плес може изводити и као лични чин ослобађања унутрашње психо-физичке енергије (нпр. соло плес Грка Зорбе) тј. из сопственог задовољства и уживања у покрету властитог тела. Плес се може изводити и без музике, али увек уз неки ритам (звучни, замишљени или чисто телесни-кинестетичко-моторички), а због чега и постоји нераскидива веза између плеса и ритма. Арман Машабеј с тим у вези пише: „Игра је визуелна уметност, али за разлику од сликарства или вајарства, који су непокретни, она је геометрија у простору, има, дакле, три димензије, покретна је, ритмизована, а њене могућности и ограничења су зависни од људског тела. Пошто је покретна, игра се одвија у времену и повезана је с музиком која означава њене подеоке, тј. ритам.“

Плесови имају различите форме и функције. Тако постоје обичајни, забављачки (прославе, карневали, весеља...), уметнички итд. Неки плесови имају статусну (социјалну) функцију престижа као нпр. кад су саставни део дворског протокола помоћу којег племићка класа показује своју способност васпитаности, самодисцилине, укуса и култивисаности у оквиру церемонија на којима је требало исказати отменост и разлику у односу на друге племиће или плебс.

Многи плесови имају симболичку, едукациону (телесна култура кроз плесни покрет) или комуникациону функцију, а када се покрет тела користи као средство изражавања стања, мисли и осећаја и где „када речи престају игра почиње да говори“. С тим у вези Микис Теодоракис изјављује да: „Инстинктивна, љубавна, ратничка, слављеничка, ритуална, света игра се са чврстог тла уздигла до камених врата храма, до полукруга грчког одеона, и на крају до дасака модерног позоришта. Ова универзална игра родила се кад и човек, и ми је морамо поштовати, величати и славити.“

Плес и борбени плес

Уколико се један плес изводи уз **борилачки артикулисане** покрете са или без оружја реч је о посебној врсти плеса - *борбеним плесовима*, а који су једна од форми сценске борбе. Сви борилачки покрети имају увек известан ритам, брзину, снагу и амплитуду. Ово су елементи који су карактеристични и припадају и сваком плесу. Такође, борилачки покрети захтевају динамичку стабилност, а и она је саставни елемент сваког плеса. Борилачке акције се, осим наведеног, увек изводе у простору у месту, или по линији и кругу, а што је, такође, карактеристично за плес. Из сва три наведена разлога покрети у борилачким акцијама су у својој суштини сродни и компатибилни плесним покретима. Ако се, дакле, покрети тела у плесној форми изводе на сцени усклађено са покретима тела који имају и **борилачку форму**, или уз употребу оружја, реч је о **борбеном плесу** као посебном виду сценске борбе.

Пошто суштински елемент плеса није увек пуки покрет тела уз звук-музику већ и покрет уз звук-музику који тежи да има естетску, симболичку, невербалну итд. димензију (по чему се разликују од покрета марширања, борилачких вештина, трчања...) и борбени плес може уз звук и кроз одређену кореографију немим језиком борилачких покрета, фигура тела и оружја исказивати естетске, симболичке, невербалне и уметничке вредности. То значи да борилачки плес може, али и не мора имати уметничку форму тј. уметничко у њему може али и не мора бити примарни садржај и циљ.

Борбени плесови су били раширени код свих народа, а већина историчара уметности плеса налази да је плес у ловачко-ратничкој форми први и најстарији облик плеса као што је и прво и најстарије праисторијско пећинско сликарство било управо ловачко.[1]

Борбене плесове налазимо у мноштву традиционалних и етничких игара, у балетским, позоришним и оперским остварењима која за свој елемент имају сценску борбу, али и као део разних церемонија, светковина, фестивала, обреда, карневала итд.

Борбени плесови (посебно најстарији) исто тако често имају и екстатичку функцију с обзиром на везу са соларним култом (у грчко-римском периоду прирећивани су ради заштите од соларних богова Аполона, Херкула, Јупитера и Марса). Они имају задатак да ратника уведу у екстазу - иступање из себе и уведу га у ментално стање заборава свога „ја“ и његовог стапања са космосом или неким богом. Стари Грци су зато игру називали „орхестра“, а тај термин је истовремено означавао и „екстазу“, „занос“ – излажење из себе. На тај начин ратник кроз плиму тзв. „океанског осећања“ бива захваћен заносом осећања бесмртности који га ослобађа страха од смрти у борби. Тако су нпр. Викинзи пред веће борбе обавезно играли свој борилачки плес који је са једне стране био призивање Одина (бога рата) на сарадњу, а са друге стране их је уводио у екстатичко стање помућене свести и неустрашивости у коме су желели да умру како би стигли у Валхалу – ратнички рај у коме столује Один и где се свакодневно смењују загробне битке и велике гозбе и плесови које воде лепе девојке Валкире.

Блиски екстатичким борбеним плесовима су ритуално-магијски плесови који су у праисторијско доба били саставни део свих ритуала са којима су и утемељени први сценски елементи каснијег театра („Ако је позориште ритуал, онда је то и плес“ - Паоло Куељо). У тим ритуално-магијским плесовима игра и оружје које се користи (мачеви, сабље, јатагани, ножеви и секире...), јер метал а посебно оштрице су познато средство заштите од демона, служе да би се паралисали зли духови. Зато и данас многи људи пре него што начну хлеб, ножем на њему направе знак крста. Из овог разлога је оружје са оштрицама (нпр. двосекла секира „лабрис“ код старих Грка) у многим народима *табуисано*. Тако постоје обичаји да се „...после смртног случаја избегава употреба оштрих предмета јер се мисли да је дух преминулог у близини, да га не би

1 Постоји мишљење да прве људске заједнице у свом темељу нису имале ловачко-ратничку културу па и да први плесови нису били ловачко-ратнички већ да су то биле сакупљачке, питоме и некомпетитивне културе са ритуално-сакралним плесовима. Но, највероватније су ове две културе настале истовремено диференцијацијом из неке празаједнице која још увек није поседовала ни обреде ни оруђа (оружја) ни плесове и да су, дакле, постојале развијајући се паралелно као две темељне и различите форме културе (једна примарно окренута материјалном, практичном и борбеном – Ничеански речено „дионизијска“ и друга примарно окренута духовности – Ничеански речено аполонска), а које постоје уз све могуће интеракције и међуоблике све до данас)

ранили (...) и да се ово забрањује да би се избегло сечење или повреда сени, која тада може бити присутна у свако доба, и, ако би случајно била повређена неком од ових ствари, много би се наљутила и донела болест.“ (Џејмс Фрејзер).

Борбени плесови су такође извођени и као одушак и вентил у смањењу агресије и тензије (као средњевековни турнири). Тако су нпр. борбени плесови извођени и у Шекспировом позоришту, а по завршетку представе а са циљем да увеселе публику после извођења трагедије. Извођени су и у античком Риму и касније на европским барокним дворовима а као забавне међуигре за предах публике (интермецо).

Борбени плесови немају само различиту намену већ и различит карактер и форму. И као што сценска борба у позоришту, филму или опери може имати дух који је: узбудљив, миран, шаљив, нежан (љупко, ведро), херојски, озбиљан, свечани, мистичан, одвратан...тако исто и борилачки плес не мора увек бити леп већ и одуран, досадан, еротичан, заносан, мистичан, језив итд.

Борбени плесови, такође, не морају имати увек реалистички карактер (као нпр.у Спарти) тј. имитирати директно борилачке покрете. Они могу имати и апстрактан - симболички, алегоријски, асоцијативан или метафорички карактер тј. индиректно имитирати, указивати или на неки други начин бити повезани са борилачким покретима и ситуацијама. Но, они увек на овој или онај начин имитирају борбу на сцени на плесни начин, дакле, увек више или мање спадају у *имитативне* плесове.

Основни елементи борбених плесова-игри

1. Звук (музика). Веза плеса и музике је толико тесна да многи теоретичари износе тезу да је примитивна музика произашла заправо из плеса (а не да је обрнуто) и да је плес та прва активност која у себи носи природне телесно-механичке ритмове покрета из којих је настала музика („Музички ритам је само звучна транспозиција кретања и динамике тела који спонтано и нехотично изражавају емоције” – Емил Делкроз). Отуд се и борбени плес састоји од обликованих борилачких покрета тела у простору који су у различитим интеракцијама са ритмичним звуком или музиком, а које су визуелно изражене. Тако нпр. не само музика, гласови или такт ногу или добоша већ и ударци мачева могу својим тактом стварати сопствену звучну пратњу плеса.

Ту је и главна разлика између плесне и других врста сценске борбе. Елементи као ритам и динамика су нешто што глумци у позоришту не чују већ изводе по свом унутрашњем слуху за динамику и ритам борбе, а који су сами изабрали или су им дефинисани од стране редитеља. Ако се у позоришној сценској борби музика и јавља она је пратећи елемент и има значај ефекта, а не носиоца покрета (изузев у различитим облицима постмодерне кореодраме или мјузикла у којима се мешају позоришне и балетско-плесне форме).

Но, у плесној борби музика има значајније место због чега је плесна борба сложенија форма за извођење од позоришне. У плесној борби је, наиме, борилачки покрет актера тесно везан не само за зацртану кореографију покрета већ и за везу те кореографије за звук-музику. Из тог разлога је борбени плес врста сценске борбе која се изводи условљено музиком, певањем или звучним ударима самих покрета ногу или оружја па се ту звучни елемент (музика) не понаша у односу на сценску борбу као пратећи већ као носећи фактор (онај по коме се борба одвија). Из тог разлога плесач борбеног плеса мора водити рачуна о више елемената који условљавају његову активност на сцени него што је то случај у нпр. позоришној или филмској сценској борби.

Неки музички елементи као што су **ритам**, **динамика** и **темпо** имају, међутим, са борбеним плесом више заједничког него други музички елементи као што су мелодија, хармонија и музички облик. Ова три елемента су и од НАЈВЕЋЕГ значаја за борбени плес.

Ритам је смењивање или узастопно (тактовно) понављање неке појаве (у овом случају покрета или звука) у одређеним просторним и временским размацима. Ритам у сценској борби настаје поделом времена борилачких акција напада и одбране на смењујуће секвенце од којих су на различите начине (формом, брзином, јачином или екстензијом) једне наглашене (максимум) а друге ненаглашене (минимум). Свака сценска борба има, дакле, своју унутрашњу динамику и ритам. Из тог разлога глумци у позоришту изводе покрете тела и ногу који имају не само борилачку форму (имају за свој садржај сценско насиље као размену физичких удраца) већ се

изводе брзо или споро, ритмично у различитој мери, снажно или јако итд. Кад је реч о плесној сценској борби музички и телесни ритам су органски повезани (промена напетости и опуштања телесних кретњи је у складу с променом трајања тонова. У том смислу покретљивост борилачких корака, скокова и поскока у ритму музике је суштинска за форму плесне борбе јер тај ритам и одређује њихов темпо. Сви покрети у ритму иду на једној или обе ноге, кроз ритмичку употребу руку или (и) оружја, у правој линији, са поскоцима у вис, напред, у страну и по кругу, а све уз осећај за измену ритма при чему се смењују брзи и спори покрети.

Динамика је веома битан елемент сценског борбеног плеса. Она се у музици односи на ступњеве јачине звука и са борилачким плесом је повезана преко снаге и амплитуде извођења борилачких акција и оружја**.** У борбеном плесу динамика је, дакле, повезана са изражајношћу игре.

Када је реч о **темпу** једна плесна борба може бити извођена споро, брзо, умерено, затим у једном сталном ритму константне брзине или са ритмом који се убрзава или успорава тј. уз разне ритмове борилачких акција Темпо борилачког плеса се тиме усложњава.

Три наведена елемента у борбеном плесу могу бити усклађени али и не морају чиме се постижу различити играчко-сценски ефекти. Темпо и изражајност покрета могу бити у узајамно различитим констелацијама. Борилачки покрет у плесу може бити ритмички брз али динамички слаб, може бити ритмички брз и динамички јак, може бити и ритмички и динамички слаб или јак. Разним комбинацијама ефеката динамике, ритма и темпа у сценском плесу постиже се оно што је за играчку сценску борбу најважније - разне форме ДРАМАТИКЕ плеса.

2. Техника борилачких покрета. Плесач треба да зна основне техничке елементе борилачке вештине и оружја које на сцени користи. Тек познавање главних форми борилачких покрета једном плесачу омогућава да током извођења плеса ове успешно модификује, инкорпорира и повезано користи уз играчке покрете дајући тиме својој игри карактер борбе. То познавање је од посебног значаја у случају кад плесна борба не подразумева само борилачке радње које су директно и видљиво кореографисане у игру већ и оне које се изражавају симболичним покретима - асоцијативним борилачким покретима кореографисаним у игру. Но, у оба случаја борбене физичке кретње се могу реализовати само на основу познавања аутентичног борилачког покрета. Међутим, и најбоље познавање технике борилачких покрета је недовољно за извођење плесне борбе јер у борбеном плесу као сценској уметности борилачки покрет треба да изгуби своју бојеву суштину и постане плесни покрет – произађе из плесног покрета и има плес за своју суштину. *Техника борбе, дакле, даје форму борбеном плесу.*

3. Техника плесних покрета. Плесач треба да зна вештину плеса - познаје основне техничке елементе плеса тј. радње руку, ногу и тела током игре, дакле, језик плеса. Тек добро познавање и уиграност тих елемената му могућава да се играчки изражава. Но, и најбоље познавање технике плеса није довољно да се изведе плесна борба јер сваки играчки покрет треба да добије специфичну форму борилачког покрета како би постао плес кроз борбу и борба кроз плес. *Техника игре (играчка техника) борбеном плесу даје, дакле, садржај*.

4. Кореографија, режија и сценарио. Борилачки плес се може изводити импровизовано тј. уз слободну и насумичну употребу борилачких покрета који најчешће немају неки одређени програмски садржај. Њега тада чини слободно и насумично комбиновање и повезивање различитих борилачких покрета са чистим формама игре. Но, такав борилачки плес (иако њиме доминира елемент слободе) није апсолутно хаотичан. Наиме, чак и индивидуални (соло) ратнички плесови који се најчешће састоје од импровизованих и спонтаних покрета тела и оружја плесача изводе се секундарно хармонизовано са музиком која поседује одређену композициону структуру и ритам па борбени плес прати (изражава) посредно преко ње и сам извесну композиторску структуру. Слично је и уколико се соло борилачки плес изводи и без музике. Покрети плесача ни у овом случају нису апсолутно слободни и хаотични већ су једним делом условљени самом структуром и особинама покрета борилачке вештине, а са друге стране унутрашњим психичким и телесним ритмовима механике тела (кинестетичким законима и могућностима тела) самог плесача. У том смислу би се играчки покрети таквог борилачког плеса и у овом случају дешавали донекле по неком обрасцу извесне уређености – унутрашње кореографије плесача самог, а која га посредно детерминише у смислу самосвести о радњама које он биолошки може или не може и не треба да изводи током свог плеса.

Борбени плес се, међутим, може изводити (што је најчешћи случај у уметничким формама) по извесној кореографији тј. по унапред креираној, осмишљеној и уређеној структури корака, покрета, фигура и радњи са оружјем играча на сцени. Кореографија изражава нешто програмско (осећај, догађај, мисао) и у том смислу она често показује на плесно-борилачки начин неки конкретан драмски садржај.

Потреба за кореографијом је посебно изражена у борбеним плесовима који су групног карактера. У њима је готово немогуће изводити плес са другим плесачем или групом плесача уколико током плеса не постоји између њих и одређени ниво усклађености (структуре) њихових борилачких покрета (балет).

Плесач сценске борбе, дакле, своју игру увек изводи у већој или мањој мери (у војничким плесовима и балету нпр. више а у фолклорним борилачким плесовима мање) ограничено и детерминисано неком кореографијом. Чак и борилачки плес који је наизглед композиционо неартикулисан има одређену симболичко или сценаријску намену – служи нпр. за приказ и изражавање лудила и тременса.

Но, као што плесач нема апсолутну слободу покрета у борилачком плесу већ је ограничен кореографијом тако ни кореограф борилачког плеса нема апсолутну слободу креирања кореографије. Он ствара кореографију игре усклађено и зависно од музике (може бити прво музички предложак па се према њему ради кореографја а може бити и обрнуто), врсте оружја, борилачке технике, кинестетичких закона и могућности тела и духа плеса у целини. Исто тако кореограф борбеног плеса мора своје активности усклађивати и са идејом редитеља који тежи да све елементе сцене (игру, кореографију, музику, сценографију…) хармонизује у једну органску целину одређеног духа.

Но, не само плес играча већ и свака кореографија борилачког плеса никад нису одређени и условљени апсолутно па у сваком раду кореографа као и игри плесача постоји увек известан простор могућности слободног и импровизованог деловања, а на чему се и темељи суштинска могућност креативног рада како уметника кореографа тако и уметника играча борбеног плеса.

5. Глумачка артикулација. Као што глумац треба да изводи своју улогу артикулисно у складу са општим начелима технике глуме, сценаријом и захтевима редитеља, али и из своје личне уметничке креативности и слободе, тако исто и плесач током игре. Другим речим борбени плес поред своје спољашње условљености техником плеса, кореографијом, музиком и редитељским захтевима мора садржавати још и спољашњи израз унутрашњег живота плесача као додатни и веома важан елемент. Наиме, ако се из борбеног плеса избаци оно из чега је и због чега је плес и настао – унутрашњу емоцију која ствара покрет и изражава се кроз покрет, и остави чиста спољашње условљена техника покрета тела добија се обични плесни аутомат. То је машина чији се покрети могу сцијентистички бројати и мерити. Али где је тада нестао плесач и оно неизрециво и неухватљиво уметности? Из тог разлога плесач који треба да изведе неку сценску борбу, као и редитељ који треба да је постави, увек узимају у обзир да:

1. Борбени плес представља покрет који настаје не из пуког спољашњег праћења музике и кореографије игре већ из њиховог унутрашњег проживљавања плесача који се изражава и хармонизовано их прожима.

2. У борбеном плесу не само да музика као основ допуњава сценарио покрета већ и сами борбени покрети плесача непрестано теже да допуне музику.

Корен разноврсности борилачких плесова

Тело није само биолошки феномен већ и објекат који је под утицајем културе (политика, економија, етика, естетика…) као што је и феномен који утиче на културу. Дух једног времена и простора неминовно делује и на тело тог времена и простора као што је то и обратно. Плес је, дакле, у одређеној мери и огледало културе па је и плесна борба додатно одраз не само музичке и играчке културе већ и борилачке културе (технике борбе, врста оружја, етичког приступа борби и противнику, оружју…) која је такође део опште културе једног друштва. И као што постоји економија, политика, етика, идеологија, естетика…двора, грађанства и сељаштва тако постоји и њихова уметност па и игра и карактер плеса и сценске борбе у њему. Отуд плурализам и разне

врсте борбених плесова у истом времену, истом простору и истој групи или народу. Социјална хијерархија се, дакле, рефлектује и на дистинкцију и хијерархију у области плеса због чега карактер плеса и његове особине нису одређени само његовим специфичним унутрашњим (плесним) узроцима и законима развоја већ и спољашњим који су независни од самог плеса.

Тако је у праисторијским заједницама (види: *Историја сценске борбе - Европа*) у којима је доминирала магијско ритуална култура и плес повезан са магијским тј. телесним покретима који кроз игру треба да испуњавају културолошке потребе те врсте. У том смислу и дан данас нпр. у Северној Македонији и северној Италији плесови са оружјем се користе у склопу ритуала истеривање злих духова пре венчања. Код Грка је, међутим, ратничка игра примарно изражавала и носила у себи карактер телесне културе и грчке гимнастике која је радила на развоју хармоније телесног и духовног због чега је у грчкој ратничкој игри био циљ да духовни покрет у ратнику буде отеловорен а његов телесни покрет одуховљен.

Код Римљана, међутим, ратничка игра је супротно томе примарно била у служби практичне војне вежбе – егзерцира. Ту се по музичком диктату у отежаним условима изводио плес са оружјем и у оклопу ради борбеног усавршавања римског војника. Ту је плес примарно утилитаран, а тело је у њему посматрано само као објекат вежбе оруђа за рат и без неке значајније естетске или духовне димензије.

И док су Грци у борбеном плесу радили на спајању тела и духа Римљани су у борбеном плесу радили на њиховом диференцирању – телесни покрет је требао бити чист телесни покрет а дух ослобођен сваког отелотворења. Покрет у игри је требао бити тачно дефинисан, војнички аутоматизован и научен телесно-рефлексни, диктиран ритмом музике и ослобођен сваке духовности.

Та културна димензија плеса, а која припада и борбеном плесу, узрок је томе што постоје различите форме борбених плесова, а везано за различите просторе, епохе и културе. Из тог разлога радити на поставци неког борбеног плеса, а занемарити његову конкретну културну димензију значи најчешће промашити (изузев ако је реч о савременом постмодернистичком плесу).

Врсте плесне борбе (борбених плесова)

Подела борбених плесова се може извести на много начина. Изабрао сам један за који сматрам да у највећој мери омогућава да се укаже на разне слојеве борбеног плеса који слично различитим коцкицама једног мозаика могу постављени заједно дати једну релативно општу (генеричко-архетипску) слику борбеног плеса као феномена, а која ће из многих културно-историјских разлога попримати различите форме. У том смислу сматрам да би се борбени плесови могли поделити првенствено:

1. *извођачки*
2. по *форми*
3. по *карактеру*



Наведена подела отвара врата за сваку даљу диференцијацију борбених плесова и омогућава дубље, али и шире разумевање ове историјски најстарије сценско-борилачке форме.

А)Подела борбених плесова ИЗВОЂАЧКИ

Ова подела се односи се на број актера (плесача) који изводе неки борилачки плес-игру и у том смислу они могу бити:

а) *индивидуални (соло) плесови*
б) *плесови у пару*
в) *групни плесови*
г) *мешовити плесови*

а) *У индивидуалним* (соло) борбеним плесовима плесач игра сам. Овај плес има три форме:

1. У првој форми играч се „бори“ против једног или више замишљених противника изводећи акције напада и одбране

2. У другој форми играч се не бори већ изводи различите борилачке покрете чисто фигурално, а који се повезано смењују по врсти, амплитуди и јачини (слично увежбавању неке борилачке вештине. Ту, нпр. може бити плес са мачем, тј. „други плесач може бити сам мачем)

3. У трећој форми играч на различите начине комбинује претходне две форме.



Соло борбени плесови: плес Хобома у Сиберовој комичној драми *Сеоско буђење* (или *Флора и плоча за кување у бунару*), крај 18. века; *San Giorgio*, играч са мачем, 1950; бедуин са сабљом, 1910.



Соло борилачки плес – козачка игра са бодежима, 1885.

У овим плесовима оружје (мач, копље, секира…) могу имати: 1. само пратећу (симболичну, украсну…) улогу; 2. активну употребну улогу у смислу средства борбе са замишљеним противником; 3. активну употребну улогу у смислу акробатско-жонглерског елемента плеса (нпр козачка игра сабљом-шашком).

б) *Борбени плес у пару.* То је плес у коме учествују два актера. И овај плес има три врсте:

1. Супарничку у коме се кроз плес сукобљавају (дуел) и боре два плесача један против другог.

2. Партнерску у коме два играча изводе заједнички (као сарадници) борилачки плес (било као припрему за борбу против неког, као увежбавање борилачких покрета или као борбу против неког).

3.Комбиновану у којој се на разне начине користе две претходне форме.



Партнерска плесна борба тарантела (tarantiacorum saltantium) са мачевима, Атанасио Киршер,1673)

в) *Групни борбени плесови*. Изводе их три и више играча на сцени Овај тип плесне борбе се користи најчешће у етничким борбеним плесовима и у масовним балетским сценама.



Групни борбени плесови – арменијски и грчки

И ови плесови могу бити:

1. Компетитивни – играчи кроз плес изводе непосредне покрете борбе у којима се нпр. мотке или мачеви сударају, ударају, изводе се напади и одбране и генерално радње које визуелно симулирају праву борбу

2 Фигурални – играчи кроз плес не изводе међусобне борбе већ оружје и борилачке радње користе као средство (реквизит) за образовање разних визуелних форми на сцени. У овом случају играчи најчешће држе заједнички једно исто оружје и не користе га компетитивно (за борбу) већ као заједничко помагало у плесу (нпр. у ланчаним плесовима мачеваоци држе једни другима врхове мачева).

3. Комбиновани – играчи у плесу изводе радње и покрете у којима се смењују компетитивни и фигурални елементи.

г) *Мешовити борбени плесови*. Код ове врсте плесова на сцени се појављују групе плесача које изводе сценску борбу заједно, издвојено у паровима или свако за себе. Често из заједничког плеса групе се издвоје појединци или парови који изводе борбу да би се затим вратили у групу. Мешовита борба се може изводити симултано или суксцесивно (смењују се делови плеса у којима постоји соло, борба у пару и групна борба).

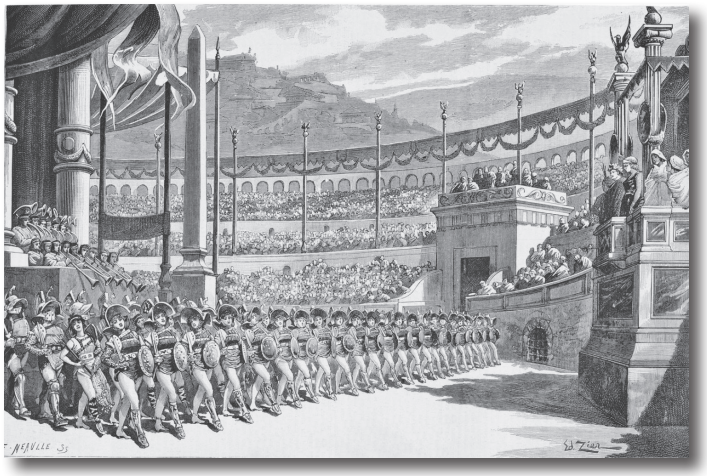


Некомпетитивни борбени плес Шкота над римским гробовима, 1900.

Б) Подела борбених плесова по ФОРМИ

Борбени плесови могу имати разне линије кретања по сцени формирајући мноштво визуелних форми које имају најатрактивнији карактер у групним борбеним плесовима. Борилачки плесови по форми могу бити:

а) **а)** *Линијски* борбени плесови су карактеристични по томе што играчи изводе плес формирајући и одржавајући праву линију распореда плесача. Линијски плесови се појављују најчешће у две форме. Прва је *фронтална* и у њој су плесачи организовани у фронт тј. облик војничког строја. Појава линијског плеса је у античко време и била везана за појаву новог начина организовања борбених група (код Грка фаланга а код Римљана легија) које су се кретале линијски-чеоно. Овај строј се може током плеса делити у фрагменте који изводе засебне игре (квадратне, троугле итд. форме), али је суштина да плесачи током игре теже да константно одржавају међусобно извесни праволинијски поредак.



Линијски борбени плес, сцена гладијаторског плеса из историјског балета „Месалина“, Луиђија Данеса. Гравира М Луиса, 1885.



Линијски борбени плес Salia у славу култа бога Марса, Ото Спамер, 1867.

Друга форма линијског плеса је тзв. „*контраданце*" и у њему играчи изводе своје борбене плесове постављени у два наспрамна линијска реда.

б) *Кружни* борбени плесови су најчешћи. Они се изводе у различитим формама „кола" у којима плесачи своје борилачке радње организују у круг (или разне врсте елипси) у односу на извесни центар, или разбијајући се на групе које плесне борбе изводе око више центара. Суштина је, дакле да се борбени плес игра по кружним линијама различитих пречника кретањем по периферијама тог круга, његовим тангентама или приближавајући се и удаљавајући од његовог центра.



Кружни борбени плес са мачевима „морешка"; кружни словачки борбени плес.



Кружни борбени плес афричких племена

в) *Ланчани борбени плесови*. Код ланчаних борбених плесова учесници држе мачеве за врхове и дршке добијајући тако провлачењем испод њих или њиховим преплитањем сложене фигуре које се змијолико (или као ланац) крећу у простору. Најпознатије фигуре које овако настају на сцени су отворени ланац, пуж, мост у затвореном колу, врата и ружа.

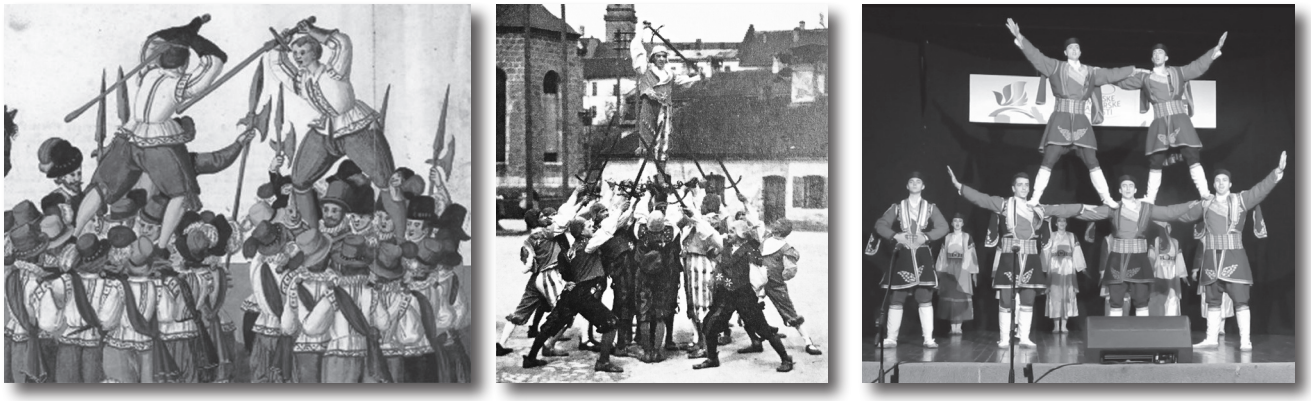


Ланчани немачки плес „руже и змије“са мачевима; ланчани плес „руже и змије“ у Холандији у склопу прославе дана Светог Ђорђа – детаљ графике Питера Бројгела, 1565.



Старогрчки ланчани борбени плес *пириха*

г) *Пењући* или степенасти борбени плесови су карактеристични по томе што играчи изводе свој плес стварајући фигуре не хоризонтално већ вертикално у простору. Они се, наиме, пењу једни другима на рамена у два и више спратова или се пењу на посебне платформе које други играчи носе.



Фрагмент пењућег немачког борбеног плеса *руже и змије*; црногорски пењући борбени плес („Куд Пљевља“).

д) *Комбиновани* борбени плесови. То су плесови у којима играчи плесне борбе изводе комбинујући разне линијске форме. У том смислу на сцени се виде суксцесивно или симултано кружне, ланчане и линијске плесне борбе које изводи цела група или њени издвојени делови.

Једна, али ређа, форма коминованих борбених плесова је *слободни* плес у коме сви играчи играју на великом међусобном размаку (уколико током плеса користе оружје) али свако за себе тј. тако да не постоји узајамна координација међу играчима. Ова форма се најчешће користи када треба кроз борилачки плес на сцени приказати масовну борбу у метежу.



Комбиновани борбени плесови: балет „Гајане", Арам Хачатуријан и зулу ратнички плес (Замбези)

Кад је реч о подели по форми борбени плесови се могу још поделити (условно речено) на **фигуралне** и **нефигуралне** (заправо **квазифигуралне**). Наиме, сваки борбени плес мора у себи садржавати извесне борилачке покрете (борилачку фигуру, став, позу, покрет) како би био борбени плес и у том смислу је сваки борбени плес на неки начин борбено фигуралан. Но, када се каже фигуралан под тим се уже гледано подразумева онај борбени плес који је реалистичан, тј. јасно и непосредно видљиво носи у себи борилачки покрет док када се каже нефигуралан (заправо квазифигуралан) под тим се подразумева борбени плес који у себи садржи делимично и у мањој мери неке елементе борилачког покрета који (најчешће на модернистички или пост-модернистички начин) симболично, асоцијативно, алегоријски или на неки други апстрактан начин посредно указују на борилачко.

У фигуралном борбеном плесу се, дакле, тежи одржати карактер и форма борилачког покрета и акција какви су у стварности док у нефигуралном (квазифигуралном) борилачки покрет добија апстрактну и често искривљену, деформисану или фрагментирану форму, а која је карактеристична нпр. за борбени плес ратника у трансу или борбени плес који треба да прикаже нпр. пијане, луде или неуке ратнике на сцени.

В) Подела борбених плесова по КАРАКТЕРУ

Све плесне борбе се по карактеру могу грубо поделити у две главне гране:

а) Наменске (партиципативне) борбене плесове – плесови са елементма и духом борбе који имају тачно одређену функцију и намену и у којима је игра инструменализована са задаком да буде у служби различитих практичних и прагматичних потреба свакодневног живота.

б) Слободне (уметничке) борбене плесове (лаичко-уметнички и уметнички)- плесови са елементима и духом борбе који су израз спонтаног изражавања и пражњења унутрашње психофизичке енергије плесача у форми слободне игре ради креативне игре саме и уживања у уметности и артизму игре као такве, а без неке спољашње сврхе и намене.

1. Наменски (партиципативни) борбени плесови

Плесна борба може бити обредна, еротска, циркуска, церемонијална итд. Под **наменским (партиципативним) борбеним плесовима** се, дакле, подразумевају борбени плесови који се изводе наменски и са одређеном функцијом, а у склопу разних активности у којима се борилачки плес (игра) јавља као централни или пратећи садржај. Код ових плесова је борбена игра инструментализована одређеним практичним сврхама плеса усмереним неком лукративном (прагматичном) циљу. То су плесови пре или после лова (ловачки плесови), пре или после ратних похода (ратнички или војни плесови), као део неког сакралног, магијског или неког другог ритуала или обреда (иницијације), као декоративни или забављачки елемент разних церемонија, прослава, ревија, егзибиција, карневала, вашарских, сајамских обреда, туристичких, рекламних манифестација, спортско-културне праксе, слетова итд. Наменске борилачке плесове нису изводили само ратници већ и жене. Први и темељни наменски борилачки плес био је **ритуални борбени плес**.

Ритуални борбени плесови

Плес је у почетку, са једне стране, имао култско-обредни карактер тј. значајну племенску функцију у разним обредима- „Култско-обредни плес, најстарија је грана историјског плеса“ (Магазиновић, 1951). Сценска борбена игра је у том смислу наменски извођена током многих ритуала везаних за области живота које су на разне начине повезане са борбом и смрћу (ловачко и ратничко) и није била толико слободна манифестација животне енегије и радости ратника-ловца колико део обеда за који се сматрало да је од кључног значаја за успех лова и његов је саставни део. У борби приказаној у ритуалном сценском плесу играч изражава кроз борбени телесни покрет своју интеракцију са оностраним и трансцендентним силама које га окружују покушавајући да ступи у контакт са њима како би нешто измолио или на њих магијски утицао.

За све ритуалне (па и борбене) плесове је карактеристично довођење учесника у стање транса и екстазе, а због чега се ови плесови зову још и екстатички. Ту је реч о вербално неизрецивом душевном стању које играчи покушавају изразити покретима тела, корацима, скоковима, дакле, соматизацијом за коју осећају да их мистички повезује са светом „оностраног“. Још Платон транс описује као опседнутост богом – присуство бога у некој особи која је у трансу – „Бог је у њему“. Играч борбеног плеса се тако с једне стране налази у времену и простору, а са друге превладава ту условљеност и иступа из себе – трансцендира се. То је посебно учестало у кореографским играма у форми ланаца или кола у којима су играчи повезани па сваки учесник губи своје индивидуално „ја“, постаје део веће целине и утапа се у свеобухватно заједништво што га уводи у универзално света. У таквом стању ратник или ловац ослобођен свести о себи бива ослобођен и осећаја страха – постаје неустрашив. Екстатички елемент борбеног плеса се јавља у мноштву ритуала широм света: код обреда анастенара, русаља, калушара, дервиша, суфија, руских криста, сибирских шамана и код многих племена на свим континентима. Ритуални борбени плесови се јављају у две основне форме и то као:

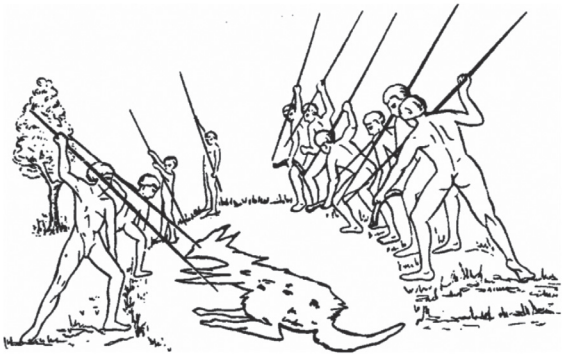
1) *Ритуално-ловачки борбени плесови*
2) *Ритуални ратнички борбени плесови*

1) *Ритуални ловачки борбени плесови*

Борбени плесови у функцији лова. У њима учесници користе увек неку врсту сценског насиља и оружје као пратећи реквизит јер је лов у време првих људских заједница био најважнија активност за њихов опстанак. У ловачким борбеним плесовима су по правилу учествовали ловци-ратници јер су у периоду формирања првог друштва ловци уједно били и ратници.

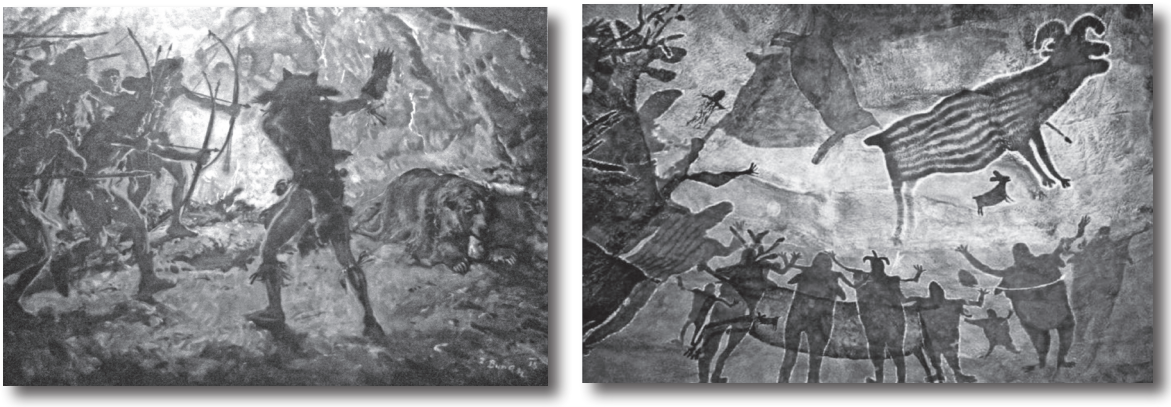
У ловачким ритуалним плесовима до изражаја долази *синкретичко* разумевање света примитивног човека који је веровао да слика неког бића остварује стварну везу са тим бићем, да симбол и знак су стварност а не означитељи. Ово веровање (које је карактеристично и за децу у раним степенима сазнајног развоја, али савремени њу-ејџ синкретизам, када се за ствари које су

само асоцијативно и субјективно повезане сматра да су и објективно – стварно повезане) је темељ магијског схватања света и ритуала као праксе магијског утицаја на добре и зле духове. Један од темељних ритуала првобитног човека-ловца био је убијање нацртане животиње



Ритуално бацање копља у цртеж животиње на тлу као магијска веза симболичког чина и успеха у лову.
(*Орīанизација савременоī īлеса кроз īовијесни развој сīарих цивилизација*, Мелани Новоселец)

Отуд мноштво слика животиња и призора лова сачуваних у праисторијским пећинама, а као траг ловачких ритуала наменски извођених још од праисторије пре и после лова. Први са наменом да добри духови помогну у лову, а зли се одагнају док други са наменом да се захвали добрим духовима на успешном лову.



Ловачки плес испред стене у облику медведа преко које је пребачено медвеђе крзно (Здењек Буријан, 1966);
праисторијски ловачки борбени плес

У ловачком борбеном плесу су се изводили борилачки покрети и радње које се користе у лову. Ове радње изводи или један или група ратника-ловаца. За то време је обично друга група ратника маскирана и кроз игру имитира покрете и позе животиња које се лове. Цела игра је, у том смислу, имитативне природе – плесно-драмска реплика лова кроз коју ловци-ратници, између осталог, увежбавају брзину, спретност и снагу.

Многи ритуално-ловачки плесови садрже у себи и елементе тотемског обожавања неке животиње чији дух треба да сарађује са духом ловца у лову (да га спашава или му помаже) или као елемент тражења опроста од животиње која треба да буде убијена, а како њен дух не би прогањао ловца. (види: *Историја сценске борбе – Европа*).

2) *Ритуални ратнички и секуларни ратнички борбени плесови*

Борбени плесови у функцији рата. Све старе културе широм свих континената су имале своје ратничке плесове. По њима су биле посебно познате ратничке културе Африке, Идонезије, Азије и Индије.




Ратнички „хака" плес Маора, Нови Зеланд, 1925, индијски ратнички плес у Делхију, 1875.



Авганистански ратнички плес у шкотском војничком кампу,
Англо-Авганистански рат 1839-1842

У ратничким плесовима се више не изражава борба човека и животиње у лову и одбрани већ борба човека против човека или другог племана. Ритуални ратнички плесови су имали као и ловачки намену да уз помоћ ритуалне игре доведу ратника у стање ступања у контакт са оностраним светом духова од кога тражи помоћ и заштиту у борби.

Пошто је за првобитног дивљака сав свет био првенствено анимистички тј. духовни свет ритуал борбеног плеса га је доводио у екстатичко-магијско стање везе са светом духова и силама космоса обезбеђујући му контакт са ратницима предацима и њиховим духовима. Ритуални борбени плес је тако врста обреда помоћу којег на мистичан начин ратник покушава да ступи у контакт са боговима или душама својих предака ратника како би добио неустрашивост и њихову подршку за победу над противником.



Петроглифи ратничког плеса, Италија

Из овог разлога су ритуалне ратничке плесове обично започињали племенски врачеви и шамани који су представљали посреднике – „медијум духа“. Они су изводили своје магијске обреде обраћајући се жртвовањима и ритуалним плесовима који имају борилачке елементе вишим силама настојећи да делују на исход борбе магијским средствима. Отуд су присутни и борбени плесови у форми црномагијских ритуала у којима се убија лутка која симболише противника, смрт, зло..., а што треба да произведе истоветне последице на противнику кога та лутка представља.

У ритуалне ратничке плесове спадају и молитвени борбени плесови који насупрот магијским имају форму молитвеног обраћања или обожавања неког од богова, а у оквиру његовог култа, како би се он измолио за помоћ у борби. Ови плесови у себи обично садрже и разне жртвене обреде.[2]

Тако су нпр. стари Грци пред ратове вршили низ обреда како би умилостивили богове Олимпа и призвали неког од њих за свог заштитника. На овај начин је настало мноштво култова који су били обично праћени жртвеним обредима: Ареса, Атине, Аполона... Међу овим ритуалним ратничким плесовима, сматра се, да је најстарији „курета” (*katharmos*) грчки борбени 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 цео борбени плес, представљао је део ритуала који је симболизовао богињу Рају и буку којом она пригушује плач сина Зевса како би га спасила од Крона, бога времена, који га је тражио како би га прогутао.

Ритуални ратнички плесови су се изводили и на гимнопедијским свечаностима у Спарти. У њима су наги младићи изводили ратне игре и бивали крваво бичевани (да би се припремили на патње које их чекају у вежби за рат јер 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 гимнопедијски ратнички плесови

2 Док молитва, дакле, покушава молбом да умилостиви и добије од више силе помоћ, магија покушава да разним магијским средствима присили више силе да дејствују и пруже помоћ.

Ратници су у плесовима изводили борбу користећи при томе копље, штит, мач, секиру..., а њихови плесови нису само приказивали стварну већ и историјску и митолошку борбу. Ритуални борбени плесови су поред групне форме постојали и као, екстатички соло плесови и нека врста култа оружја.

Секуларни ратнички борбени плесови

Друга форма ратничких плесова је чисто ратничка и у том смислу „секуларна". Њихов циљ је био грчка војна обука, а јер се пуно полагало на општу културу и њена веза са музиком и ритмом. Готово по правилу је приликом ратне обуке свирао и фрулаш. Фрулаши су пратили и војнике у рат. Ова појава се у то време звала „оркестрика" и од извођења борбених радњи тражи чистоћу и ритам акција, повезаност покрета, свођење покрета на минимум, усправно тело и прав торзо, дакле, све факторе који су увод у вештину борбе мачем и копљем. Грчке секуларне борбене игре су омогућавале да борци сачувају своје мајсторство у владању оружјем и виталност свога тела. Пошто форма надметања у вештини војног мачевања није постојала (била је забрањена због опасности повређивања) безопасни плесови су били идеалан 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. Повезаност плеса и војничке вештине у ранојГрчкој је била толика да су своје јунаке и војсковође често називалу „пласачи". Тако нпр. на једном грчком каменом споменику је сачуван натипс: „Илатону, врсном првом плесачу битке, диже овај споменик захвално грађанство."

Ова форма ратничких плесова је имала још неколико практичних намена. Једна од њих се састојала у усклађивању, прилагођавању и усаглашавању својих борилачких покрета са покретима противника.

Пиришки борбени плесови су у почетку (од 10 до 7 века п.н.е) имали јасно практичну борбену сврху. Наиме, окретне ноге су у борби тог времена значиле све јер је ратник њима могао да ескивира и избегне бачено копље или ударац мачем. На ово указује и Хомер у својој Илијади, а на месу на коме тројански принц Хектор говори грчком јунаку Ајаксу да га се не плаши „јер познаје кораке смртоносног плеса Ареса, бога рата."



Аресов пиришки плес

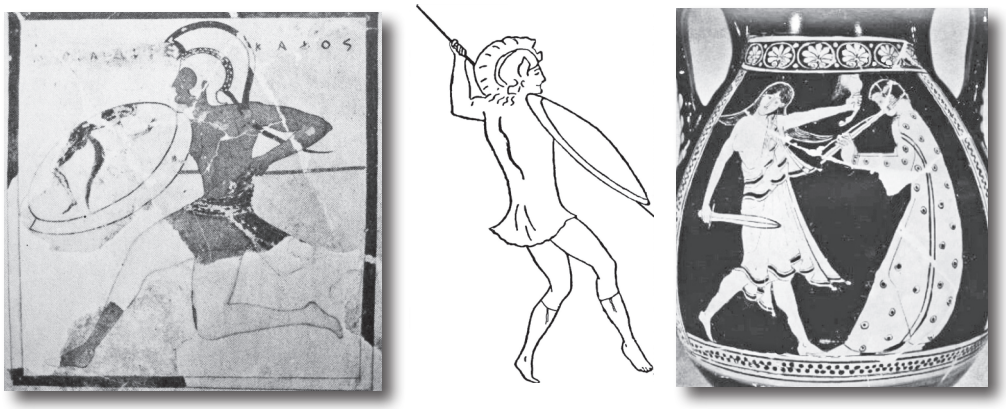
Друга намена ове врста борбених плесова је била да се кроз њих са оружјем стичу, одржавају, приказују и преносе борилачке вештине ратовања. Тема им је тада међусобни напад и одбрана противничких група или парова. Подељени на оне који „нападају" и оне који се „бране" ратници су увежбавали спретност у борби и руковању оружјем и стицању издржљивости који су били предуслов за победу над непријатељем у стварном сукобу.

Трећа намена је била да се ратничком игром изазове узбуђење у смислу распламсавања адреналина, борбеног расположења и губитка страха пред ратнички поход. Игра је, наиме, одувек имала моћ да води губитку свести о себи јер ритам, чулне сензације и визуелни спектакл игре (уз често узимање опијата или алкохола) учеснике плеса доводе до психофизичког узбуђења

у коме долази до помућења свести од кога они под налетом адреналина падају у ирационално стање афекта, еуфорије, помаме, махнитости, безумља, подивљалости, делиријума и слепила па заборављају на себе и страх од смрти пред борбу.

У ове, борбене плесове, а као најпознатији, спада ратнички борбени плес „пириха". То је плес пореклом са Крита, колевке европског мачевања. О овом плесу чувени историчар Коморе пише 1881. године: „Најпознатији од свих античких плесова **пириха** је по једном мишљењу добио име по неком Пиру који га је први или најбоље изводио, а по другима по Пиру, сину Ахилејевом. Спартанци су сматрали да су овај плес створили Кастор и Полукс који су играли уз музику фруле Атине Паладе. Други су сматрали да је сама Атина створила овај плес играјући након победе над Титанима. Према једном миту овај плес је начинио Ахилеј пред ломачом Партокла (*пир* на грчком значи ватра, а *пировати* значи између осталог још и плесати дивље). Пириху су још називали у Спарти и „црвеним плесом" јер су га они изводили у црвеним плаштовима и пуној ратној спреми.Критичари научници се, међутим, задовољавају општим закључком да је овај плес хармонија различитих митских и легендарних извештаја о његовом пореклу, да је то дорски плес." Овај, плес у соло форми показује борбу човека са невидљивим противником и он подразумева низ непрекидних, повезаних, јасних и одмерених покрета и окрета телом у свим правцима, а који подражавају борбу мачем, копљем и штитом.

У почетку – у ахајском периоду, тактика борбе је била индивидуална тј.борци су у строју долазили на место сукоба да би се затим распршили и сваки борио индивидуално за себе. Из овог разлога је у почетку пириха имала доминантно индивидуални карактер - била соло плес. Кретње у соло пирихи су личне и изражавају унутрашње стање ратника кроз концентрацију, чистоту, правилност и лепоту покрета.

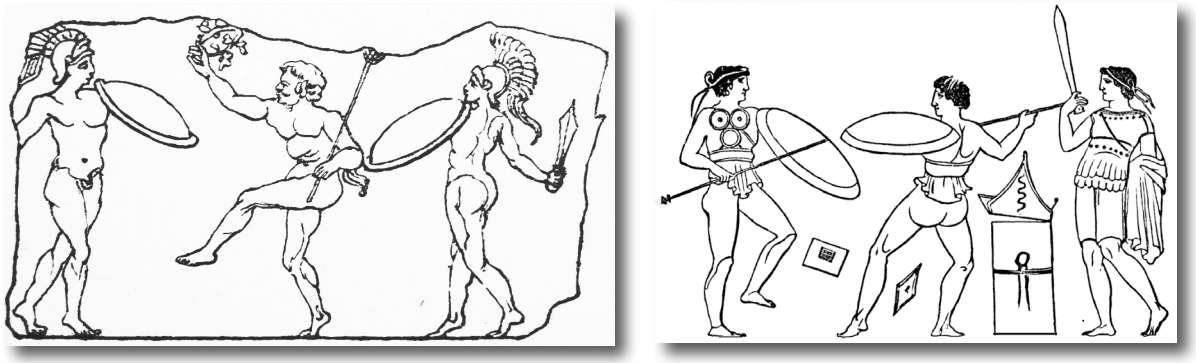


Соло ратнички плес „пириха"; грчка ваза са приказом девојке која изводи борбени плес са мачем ксифосом.

Древни грчки свештеници – луталице AGYRTAE који су лечили болести игром су користили пириху уз помоћ које су болесне подизали на ноге. Пириха, има пуно варијација али се у принципу састојала из четири драматуршка дела:

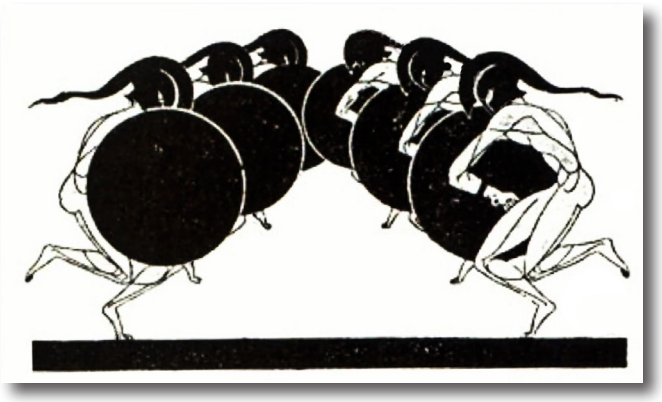
- Први део чини брзо кретање као престизање противника или стизање на бојиште.
- Други део чини борба.
- Трећи део чине скокови и високи прескоци који симболизују прескакање ровова или зидова.
- Четврти део чине споре фигуре и позе које треба да су величанствене и изражавају победу.

Пириха се наводно састојала и од покрета мачем у којима плесач скаче на обе ноге држећи свој мач у корицама не додирујући њиме ништа да би затим извукао свој мач и гурао га напред како би ударио у мач свога сапутника. Пириха се често изводила и на коњу.



Ратнички плес пириха за два играча, сцене са грчког фриза.

У Спарти је придаван посебан значај пиришким и другим борбеним плесовима. Не само одрасли војници већ и дечаци (још од пете године) и младићи су ревносно изводили разне борбене плесове уз пратњу музике. Од ових плесова су најпознатији били *ембатерије* - плесне корачнице уз пратњу музике у ритму анапеста, са којима су Спартанци полазили у борбу. Они су своје војне игре, као и пирихе изводили са оружјем и то на свечаностима посвећеним успомени на победу Атине над Титанима. У овим играма је играло истовремено више ратника увек држећи мач и штит са кацигом на глави у брзом ритму, уз звуке фруле, имитирајући одбрану од непријатеља скоковима и ескивирањима, или напад у виду избацивања стрела и борбе мачем. На овај начин су се приказивали разне фазе борбе.



Грчки војнички плес *Fetes de Delphes*

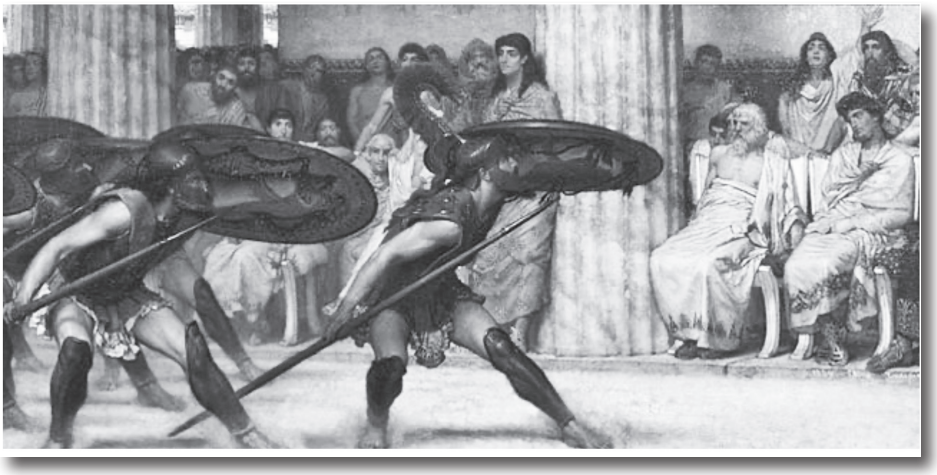
У Спарти је био веома популаран још један (али у форми једне гимнопедије) борбени плес. Он је називан „Фестивал ненаоружаних плесача“. Он се организовао у част бога Аполона у сред лета а као такмичење голих у плесу. Ту су учествовали стари и пензионисани ратници, али и ратници у војној служби као и младићи још незрели за војну службу. Ови играчи нису носили ни оклопе ни оружје као у правој гимнопедији, а плес се састојао у пантомими рвачких и боксерских мечева уз плес у такту музике и певајући песме Талетаса и Алкмана.

Но, од 7. века п.н.е. се радикално мења тактика борбе. Настаје чврста фаланга у којој ратник хоплит није избегавао ударце нити је искакао из строја да би се сам борио. Он је морао чврсто стајати у линији строја. Показала се потреба да индивидуални плес као и борба буду социјализовани и везани за заједницу којој ратник припада (ово је нпр. било веома значајно код Римљана јер су се борили у легији и кохорти)[3]. Тако је пиришки плес постао у већој мери колективни тј. он се почео изводити као кола кога чине наоружани ратници, али и као „гарен“ – спирално увијено коло у облику змије или равни ланац у коме се на сваком крају налазио коловођа ратник. Пириха у паровима или групи, међутим, захтева координацију и кореографију па овај плес у том случају добија изузетне форме јер се изводи уз исто или супротно координиране покрете играча.

3 Отуд и римска изрека да „један Вандал увек може да победи једног Римљанина, али сто Вандала никада не могу да победе двадесет Римљана у строју“



Грчки фризови са плесачима пирихе „гарен“. У изворној форми плесачи су држали још и кратке мачеве.



Пиришки војнички плес, Laurens Alma-Tadema,1869.

Из наведених разлога пириха каснијег периода је престала да буде важан део непосредне војничке обуке (осим у Спарти), али је остао битан део посредне војничке обуке. Тако нпр. кроз групну пиришку игру је код ратника развијан кроз музику и осећај за ритам који је био веома важан за егзерцир (увежбавање и одржавање ритма заједничког маршрања у строју фаланге) а што је карактеристично за војничке плесове тј. ратнике окупљене у организовану војну формацију. Из овог разлога су се војне игре често изводиле и као линијске-ланчане тј. тако да је током плеса одржаван поредак првог реда играча (форма фаланге или легије). Исто тако ови плесови су били од значаја за телесно кондиционирање бораца (у Спарти су били загревање пред вежбу и битку или после њих).

У античкој Грчкој још каснијег периода су се плесови са мотивима борбе почели убрајати у уметнички плес јер су почели добијати естетске елементе. Тако нпр. у Грчкој Перикла су за извођење војничке игре били прописани покрети који се остварују према владајућим естецким правилима. Наиме, 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 „ово пирихијско играње опонаша избегавање свих могућих сечења и бодова помоћу савијања, узмицања, скокова у вис и брзог спуштања на земљу, а с друге стране и положаје тела спремног за напад какав је потребан при гађању луком, бацању копља и задавању удараца. Усправан и напет став у покретима је онај који служи опонашању беспрекорних покрета тела и душе, јер удови тада најчешће задржавају положај тела усмерен на горе (прим. аут. свет идеја), док је супротан став погрешан.“

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 (лукавог, препреденог и поганог) начина живота и борбе. Но, несумњиво је поред наведеног практичан разлог за овакав положај тела у игри био и 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, а без да торзо не остане усправан и глава са ратном кацигом подигнута како би се противнику гледало право у лице.

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 њему се игра изводи у ритму музике при чему ратници подражавају покрете птице ждрала која се креће и бори усправно, подигнуте главе и правог врата.



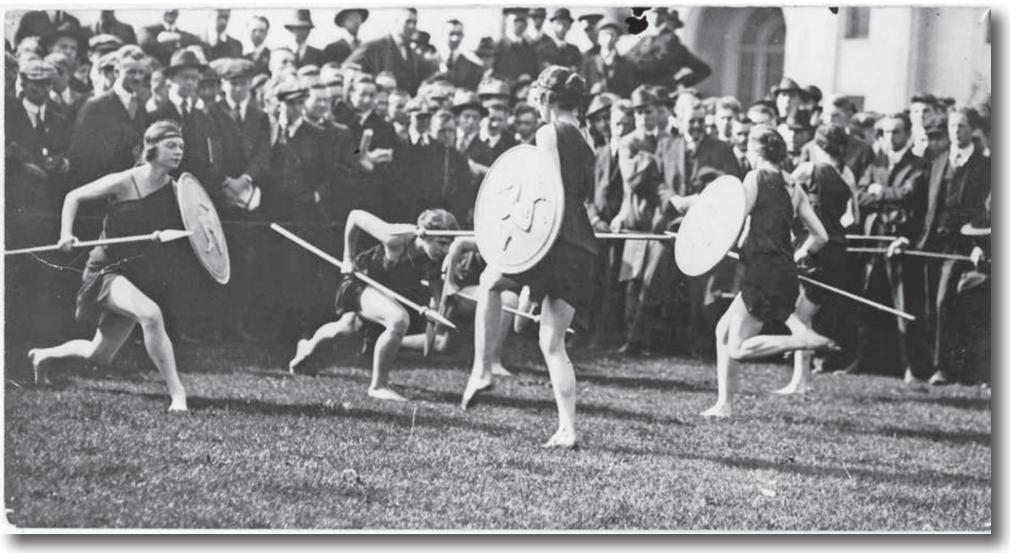
Грчки војнички плес *pyrrhique guerriere*

Касније су се у Грчкој јављали секуларни борбени плесови у којима су учествовале и девојке. Лукијан, тако, говори о извесном плесу „дромос“. Њега води младић хоровођа изводећи жустре плесне покрете који подсећају на борбене покрете, но ови плесови су већ почели да губе свој изворни борбени карактер и значење. (О грчким борбеним плесовима још види у: *Историја сценске борбе Европе – Сценска борба старе Грчке*).

Грци су изводили и борбени плес Хормос кога је измислио Ликург а у коме су учествовали и младићи и девојке. Мушкарци су покушавали да надмаше једни друге у разноврсности својих ратоборних позиција, а партнерке су их пратиле грациозним корацима. Воћа је свирајући на лири регулисао њихове кретње. Читав плес представљао је мушку храброст у супротности са женском скромношћу и сензуалношћу.

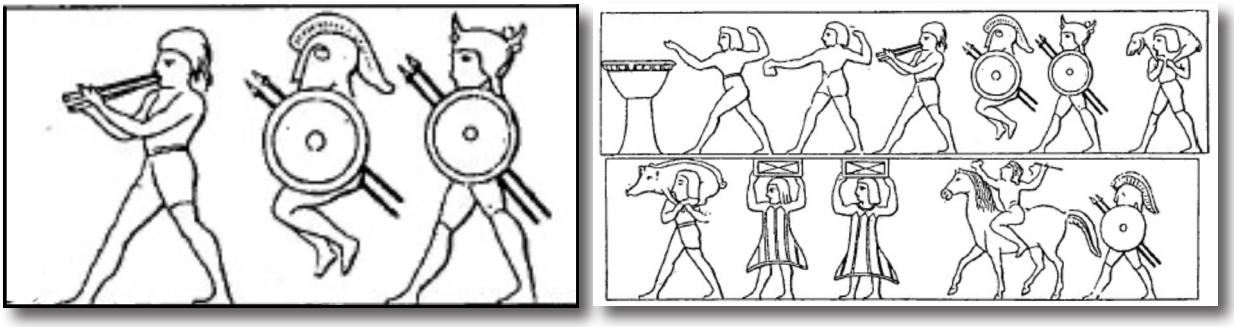
Но, борбене игре код **Грка,** иако су имале ратнички карактер и чиниле део војничке обуке, примарно су биле (и то највише у Периклово доба) део телесне културе и грчке гимнастике која је радила на повезивању и развоју хармоније телесног и духовног у човеку – да духовни покрет у ратнику буде отеловорен а телесни покрет одуховљен. Ратничка игра код Грка, дакле, није била само пуко истицања вештине изражене плесовима са оружјем и богатим фигурама.

Та изванредна повезаност борилачког (телесног) и уметничког, код старих Грка се можда најбоље може видети у Спартанаца, који су били изванредно обдарени и за музику и за рат, а кроз лаконски стих спартанског песника Алкмана из Сарда, који је записао: „Јер надмећу се с гвожђем лепи звуци гитаре.“



Историјска реконструкција пирихе.Плесачи Марион Морган играју Пиров плес у грчким костимима наоружани штитовима и копљима у кампусу Карнеги института за технологију у Питсбургу, Пенсилванија, 1916. године

И на Апенинском полуострву су ратнички плесови имали ритуалну и секуларну форму. Тако су нпр. Етрурци своје ратничке плесове изводили у склопу разних ритуалних обреда и процесија, а најчешће посмртних у оквиру којих су организоване и прве гладијаторске борбе.



Ритуални ратнички плес као део етрурских процесија

Ритуални борбени плес је код Етрураца имао строги и дефинисан карактер покрета, а што се види из дела *Дисциплина Етрусца* које се бави дужностима према боговима. Сматрало се, наиме, да играч може да навуче гнев богова на себе и на читав народ ако не изводи плес на прописан начин за кораке и ритмове.

Етрурци нису, међутим, своје борбене плесове изводили само у ритуалном оквиру. Чувена надгробна стела *Авла Фелуска* (Ветулониа-Италија) из 7.века п.н.е. јасно показује војника како игра борбени плес наоружан двосеклом секиром, агривским штитом и шлемом над врхом копља забоденим у земљу. Слика на том споменику указује на то да је сахрањен храбри ратник који над копљима може да плеше, дакле, изводи акробатски борбени плес који је као врста забаве често био извођен у античко време.



Две жене (једна са мачем) играју уз музику тимпана, рељеф из 400. године п.н.е.



Ратнички плес над копљем. Надгробна стела *Avla Feluska* (Ветулониа-Италија) из 7. века п.н.е

Римљани у почетку - до времена пунских ратова, се мало баве плесом због свог пуританског духа. Скипион – иначе присталица грчког васпитања, згрозио се видећи у Грчкој 500 младића како играју. Сличног става су били и Сенека, Цицерон, Салуст, Корнелије и др. Сенат је још у 5 в.п.н.е забрањивао јавне плесове. Но, почетком Царства плесна уметност у Риму доживљава процват, куће имају своје учитеље плеса, отварају се плесне школе итд. а ратничке плесове све више замењују културни и забављачки. Римски ратнички плес је био примарно утилитаран и секуларан (иако је било доста обредних плесова и то посебно у марту месецу у част бога Марса) тј. у служби војно практичне вежбе.

Тело је у њему посматрано као објекат вежбе оруђа за рат. Римљани су зато нпр. одбацивали голо гимнастичко вежбање и сматрали га губитком времена па су физичко вежбање изводили увек у практично-борилачкој функцији (тако су нпр. скокове вежбали наскакањем и скакањем са дрвеног коња у оклопу и с оружјем). И док је у пирихи постојала извесна слобода уметничког креирања и импровизације ратничких покрета у римском ратничком плесу они су били задати, дефинисани у усклађени са поретком борбене вештине целог војног строја. Стога, док је пириха више индивидуални плес или плес два ратника, римски плес је најчешће усклађен колективни плес целе војне легије.

Док се код Грка у ратном плесу каснијег периода говорило о хармонији тела и духа код Римљана радње тела су током целог времена требале бити војнички аутоматизовани и научени рефлексни покрети ослобођени сваке духовности. Римски војник је требало да буде као машина за убијање и један шраф у великој римској војној машинерији за убијање. Док су Грци, дакле, радили на спајању тела и духа у плесу Римљани су радили на њиховом раздвајању – телесни покрет је требао бити чист телесни покрет а дух роб тела.

Римљани су свој ратнички плес углавном преузели из етрурских процесија па је он у почетку имао такође ритуални карактер – изводио се у склопу религиозних плесова у славу бога Марса а пред војни поход или на крају њега (тријумф). Сматра се да је први борбени плес Римљана био „белкрепа“ (*bellicrepa saltatio*) и он је у почетку имао веома сличну и преузету форму грчке „курепе“.



„Белкрепа“ (*bellicrepa saltatio*) у форми грчке курепе





Римски борилачки плес „белкрепа“ (*pirrhichia saltatio*), Girolamo Mercuriale, 1570; картагински борилачки плес, мозаик у Тунису

Овај ратнички плес, који су по легенди Римљани добили од Ромула, састојао се од покрета одбране и напада мачем, копљем и штитом. Он ће касније добити форму војничких вежби које су се изводиле у ритму музике, а што је додатно подизало борилачку умешност, окретност и кондицију.

У овим „војним играма“, које су симболизовале борбу Минерве са Титанима, установљен је и ред играча „салија“ (салио-скакач) који су изводили ратне игре у част бога Марса око жртвеника а налик на грчке пирихе. Салијски плес је установио по легенди краљ Нума Помпилије (700 год. п.н.е.) у част бога рата. Он је изабрао 12 свештеника који су се звали Салии да прослављају свете празнике Марса. Они би били обучени у осликане хаљине, богато извезене златом и покривени бронзаним оклопом, зашиљеним капама, мачевима на боковима, малим штаповима или копљима у десној руци и штитовима у лево. Играли би уз звуке тибија, понекад заједно а понекад одвојено. За Салије су били карактеристични дивљи скокови са оштрим и израженим покретима наоружаних војника у 2/4 такту при чему су играчи у ритму игре ударали мачевима о штит. Плутах каже: „Они узимају штит, тунику, метални појас и 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“. Салија је за време игре и певао што је помагало у развоју плућа и вештине контролисања дисања.





Војнички плес Салија у славу култа бога Марса; тројанске игре - војнички плес у процесији „Тројанског коња“, фреска Помпеји.

Миленхоф у својој монографији пише да су борбе у грчко-римском периоду прирећиване ради заштите од соларних богова Аполона, Херкула, Јупитера и Марса.

У време царства пиров плес је у јавне (гладијаторске) игре увео Јулије Цезар и он се изводио у оквиру аренске процесије, пред борбе или у паузама борби. Пиров плес у Риму касније постаје врста драмског балета који су изводили мушки и женски плесачи, а у форми пантомиме која је за тему имала митолошке приче. (О римским борбеним плесовима види још и у: *Историја сценске борбе – Сценска борба старог Рима).*

И **Гали** су имали свој ратнички плес. Он је био првенствено увод и припрема за битку која следи. За кратко време ратник доведе себе у посебно психичко стање заноса које треба да битком продужи борбену игру. У Галији је била позната игра која се приписивала богу Лигу. Она се звала „баунбах“ у чему се састојала не зна се но име се преводи са „бој на дистанци“.



Галски ратнички плес

За **Германе** је био, по Тациту, карактеристичан плес између 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, и то све само радости посматрача ради. Вежбањем се показује окретност и елеганција. То се не ради за победу већ за задовољство посматрача.“ Помоћу ових плесова су ратници у мирно доба показивали или увежбавали своје мајсторство у владању оружјем и телом и храброст да се дела у ризичним (опасним) условима.

Овај плес спомиње и Константин седми Порфирогенит (953) који описује Варјашку гарду (група сачињена од нордијских и касније енглеских и англо-данских ратника) чији ратници играју у два круга са маскама узвикујући „тоул“ и ударајући међусобно палице и штитове. Северни Готи су имали игру за младе у којој су их терали да играју између исуканих мачева. Овај плес који се изводи са певањем и изводи га само један плесач данас се изводи јавно на празник Масленице, а у Италији га зову маскембалски плес.

У **Византији** је био веома раширен борилачки плес који се изводио поводом **Светковине касапа-месара** (и многе друге плесове са мачевима су присвојили разни трговачки цехови замењујући своје алате са мачевима. У Мађарској је то био нпр. бачварски плес ердобение). Он се изводио неколико дана после Ускрса и имао је веома блиску везу са пирихом старих Грка. Овај плес су на Хиподрому у Константинопољу изводили чак и у 18. веку (на линији овог борбеног плеса се чак и у 19. веку у Турској и Грчкој изводи месарски плес ХАСАПИКОС уз звиждање које тера зле духове, након чега следи лажна борба) „Плесачи се, поређани један поред другога, држе за појасеве, како би били потпуно збијени, праве исте кораке и чини се да представљају једно тело. На челу се налазе два одвојена плесача са по једним дугачким ножем у руци. Један од њих се одликује богатством своје одеће и ћубом на капи у виду кићанке. Петанаест других плесача, такође одвојени од ове врсте, играју заједно с њим, једни са ножевима, други са штаповима или камџијама. Ове вође у игри, по такту и покретима плеса се клањају, један за другим, пред својим старешином, који им, са оружјем у руци, даје знак да пренесу његова наређења свим врстама. Вође после овог наређења брзо обилазе врсту. Делећи се у центру и на крајевима, лупају живо

ногама и камџијама по тлу. Ова народна војска која плеше затим прави један покрет у назад и враћа се поново на корак у месту, и док се чини да се покреће, или да плеше, не померајући се са места, војсковођа и његов помоћник, у пратњи петнаест вођа у игри, обилазе још једном у ритму врсту и праве од ње круг. Тада војсковођа, држећи руке иза леђа, гледа храбро и поверљиво плесаче који му се, пролазећи један за другим поред њега, клањају. Кад се поглавар врати на свој положај, пошто заврши смотру своје трупе, почне да се приближава друга група (непријатељске војске; према госпођи Шеније, то је Даријева војска). У том тренутку војсковођа и његових петнаест вођа у игри плешу у кругу, што би требало да представи ратнички савет; инструменти тада почињу да свирају брже. Плесачи се деле у групе (представљајући, по госпођи Ђеније, прелаз преко Граника), затим почињу да цупкају, како би показали препреке на терену или силовитост вода. Две супротстављене групе изгледају узнемирено, као да представљају борбу две војске... итд. Константин Порфирогенет овај празник и игру квалификује као „паганski“ јер се игре и плесови изводе на паганski начин.“ (Венеција Котас)

И готово сви други европски народи су у рат полазили уз звуке ратничке музике, а често и ратничког плеса који је пратио саму борбу. Користили су се јако чујни дувачки инструменти (рог, труба, гајде), али и типично ратни добоши и бубњеви. Циљ им је био да са што јачим звуком преплаше противника који их још није видео. Османлије су нпр користили зурле и таламбасе. 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“

Борбени плесови у Европи током позног средњег века полако губе ратни карактер и дивергирају у више специјализованих форми, али које све имају неки борилачки карактер:

а) Војничке борбене плесове

б) Забављачке борбене плесове

в) Церемонијалне борбене плесове

г) Етничке (традиционалне, фолклорне...) борбене плесове

а) Војнички борбени плесови

Током 17 и 18. века начин ратовања се коренито изменио јер су се формирале војске па ратничке плесове замењују **војнички плесови**. За њих је карактеристично да војници током игре, као пратећи елемент, углавном више не користе оружје. Војнички плесови у себи углавном садрже мноштво елемената народних (етничких) плесова (јер су и војске народне) који у војном контексту стичу другачију форму, динамику и симболику, а што им даје другачији карактер од чисто народног (етничког).



„Влашки војници играју уз циганску музику“, 1830-1848

Војничке плесове изводе војници најчешће током предаха у војничком егзерциру или у паузи ратних сукоба, а у сврху забаве и релаксације па су они и по томе слични цивилним плесовима.





Руски војнички плес за време руско-јапанског рата, 1917 и руски војнички плес на руско-турском фроту, 1915. године.





Немачки војнички плес у време Првог светског рата и војнички плес Шкота у Северној Африци у време Другог светског рата.

б) Забављачки борбени плесови

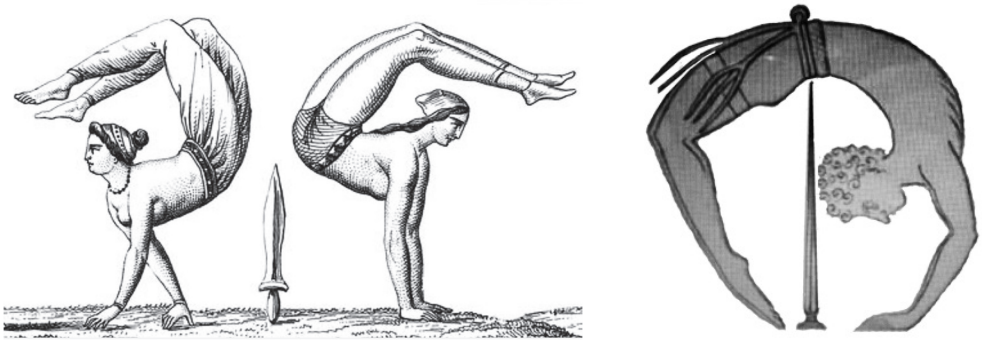
Ови плесови су борбени у смислу да се у њима користи неко оружје уз покрете који су борбено-забављачког карактера (борбени покрети са модификованом и забавном формом). Првенствена намена ових плесова је, дакле, забава, разонода, атракција, акробација, спектакл, уживање. Ови плесови су се изводили на владарским дворовима и свечаностима, по трговима, сајмовима и на

борилачким турнирима али и као део разних светковина. Још су стари Грци играли комични плес (од кога је настао касније Буфон - плес „идиот“) у коме су носили на глави позлаћени шлем а на ногама звончиће. Са мачевима у рукама су се ругали у различитим ратним положајима и бурлескним позама (слично комедији дел арте) различитим појавама грчког свакодневног живота. Забављачки борбени плесови имају две форме које се у неким борбеним плесовима тесно преплићу и смењују тако да их је тешко (немогуће) разликовати.

а) *Акробатско-плесну* у којој је акробација примарна а плес је пратећи елемент.
б) *Плесно-акробатску* у којој је плес примаран а акробација је пратећи елемент.

а) Акробатско-плесни борилачки плесови

Код ових борилачких плесова акробатски елементи су примарни док је плес пратећи и секундарни елемент. Ту је циљ показивање спектакуларне вештине баратања оружјем и телом у борби. Ови плесови воде порекло још из античке Грчке и међу њима је била најпознатија игра „кубистика“ која се састојала у стојевима на рукама и глави, ходању и плесању на рукама и између ножева и мачева уз пратњу музике.



Кубистика: акробатско-плесни забављачки борилачки плес старе Грчке.

У 7. веку је био веома раширен плес над копљима. Врх копља је био побијен тупим делом у земљу. Често су побијани и мачеви. Акробатске плесове на оружју су практиковали такође и многи варварски народи нпр. Германи.

Акробарско-борбени плесови су у Европи били распрострањени и у средњем веку. Њих су изводиле професионалне мачевалачке групе које су се бавиле акробатиком, глумом и плесом. Оне су уз музику и плесну кореографију изводиле имитације различитих борбених ситуација и техника борбе у нападу и одбрани, борбу са мачевима који горе и сл. Ово се најчешће изводило уз ритам бубњева и дувачких инструмената. Често је вођа групе за време представе или плеса давао и објашњења акција.



Германски акробатско- борилачки плес са мачевима и запаљеним обручима, Олаус Магнус, 1550; непознати акробатско-борбени плес са краја 18. века у коме плесач игра на мачевима бацајући при томе свој мач у вис док је окружен другим играчима који имају уперене ножеве у њега.

По акробатском елементу су били познати угарски и мађарски плесови (хајдучки плес) који је био војнички и садржавао је виртуозно вртење мачева слично козачком плесу са сабљом шашком. Такви плесови се јављају и у словачком, русинском и трансилванијском фолклору у коме се користе мале секирице. Ту је и плес пастира у коме се изводи актобатска борба штаповима. У селима Трансилванијских Алпа и Карпатских планина пре Свете недеље девет мушкараца из девет села се окупља на обред иницијације у коме кроз игру мушкарци прво показују своје акробатске способности са моткама, а затим се упуштају у жестоку борбу моткама, које су понекад крваве и фаталне.

Акробатско-плесна борба је инкорпорирана и преплиће се често са многим етничким играма у којима је циљ приказати спектакуларну вештину манипулације са телом и оружјем. Од ових игара су најпознатије, балканске, румунске, грузијске, козачке, арменске, итд.



Акробатско-борилачки плес између мачева (копља), Олга Десмонд, 1920; са козачким сабљама („шашком") и „ватреним" мачем.

Акробатско-плесне борбе су изводили и Илири, а данас их налазимо у Црној Гори и једна од њих се зове „кучко коло" с тим што данас користе јатагане. Ово коло је руски историчар и путописац Ровински назвао „чисто војничким ратничким плесом" који изводе два мушкарца. Изводе се уз ритмичке звуке великог бубња – *љодре* и симболизује игру за наклоност девојке. У неким местима Европе се уместо мачева за акробатске радње са оружјем користе палице, али и дрвене секире или секирице (Румунија и Словачка)



Словачка акробатско-борбени плес; Мађарски акробатско-борбени плес „Le campane suonano", Будимпешта, Attila Volgyi, 2014

У акробатско-плесне борбене игре спада и мноштво плесова у којима играчи више не користе оружја али су плесни покрети индиректно асоцијативно борбеног карактера. Кроз ове плесове - најтипичнији су они у Црној Гори и Грчкој, се исказује и симболизује снага, мужевност, окретност, снага, неустрашивост и јуначки дух. Они се најчешће састоје од пењања једних ратника на рамена

других, разних врста акробатских скокова, бацања итд. Они се често преплићу са етничким борбеним плесовима.



Црногорски („Куд Пљевља“) и грчки плесно-акробатски борилачки плесови

в) Плесно-акробатски борилачки плесови

То је друга врста забављачко-борбених плесова и у њој се изводи плес као примарни елемент, а акробатске радње са телом и оружјем су пратећи и споредни елемент.

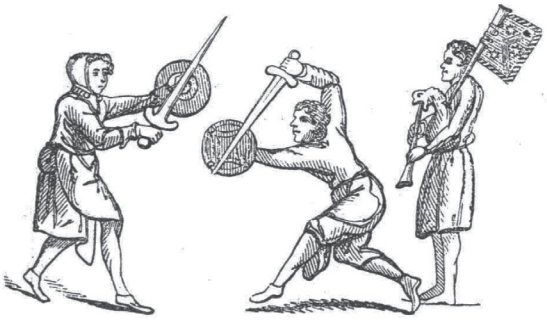
Ове плесове не изводе само мушкарци већ и жене јер њихов карактер није толико борилачки колико естетски и забављачки. Ови плесови су се најчешће изводили на дворовима али и у крчмама и другим затвореним местима на којима су се окупљали људи чија је култура ратничка а забавља их посматрање игре и слушање музике.

Тако нпр. један запис на двору у Ферари 1502. године помиње како су десет ратника наоружаних и одевених „онако како су то чинили стари“ изводили у разноликим плесним фигурама ратнички плес пириху у форми *морешке* и то онако како је то описао Дионис из Халкарнаса у свом делу *Римске старине*. Такође, једно писмо маркизу од Мантове Федерику Гонзаги 1521. године говори како су се на карневалу изводиле представе са Купидоном које су биле завршене *морешком* – плесом са сценском борбом у којој су храбри младићи морали да „покажу колико се добро знају борити и сваки узети један мач за две руке и отплесати морешку, у којој сви погину осим једнога, који је девојчин љубавник.“



Епирски грчко-албански плесно-акробатска борилачки плес са јатаганима, 1886; оријентални плесно-акробатски борилачки плес који је често и трбушни, *Жан Леон Жироме, 1890*.

Ови борбени плесови су се у средњем веку по правилу изводили пре витешких турнира и били су уједно позив на турнирско надметање. Након турнира су опет извођени борбени плесови а као део турнирских светковина. Турнири су се обично организовали уз пратњу удараљки и труба. Турнирски плесачи су били и носиоци витешке поезије и музике (трубадури, трувери, минезенгери).

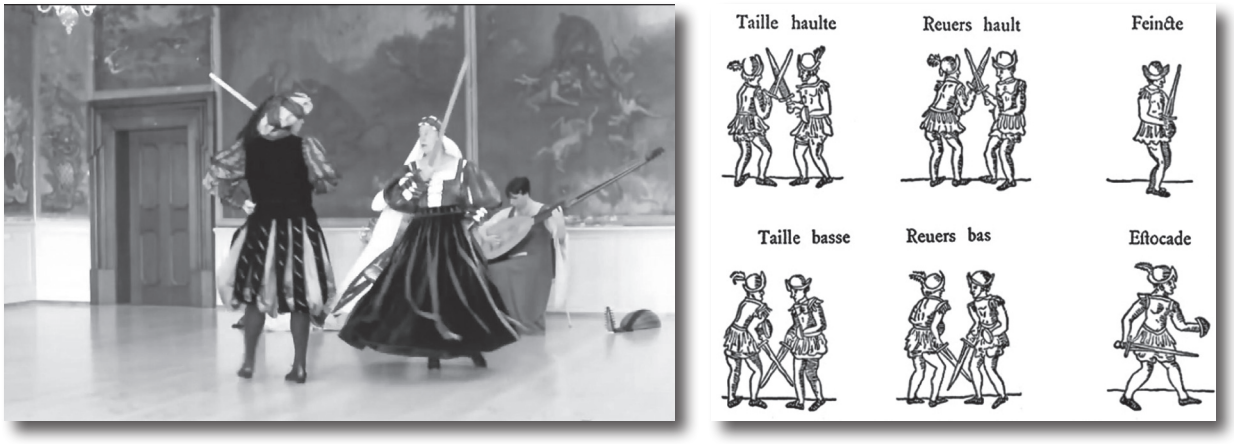


Акробатско-плесне забављачке борбе 12 и 14. века (Енглеска)

Акробатско-плесне забављачке борбе су биле веома распрострањене у германској култури у којој су се ови плесови (крајем средњег века) често мешали са разним етничким плесовима.

Тако је познат један борбени плес који се изводио у 16. веку и почињао је тако што плесачи улазе са мачевима у корицама и звончићима око ногу. Они изводе неку врсту кружног плеса држећи сваки врх корица колегиног мача. стварајући тако различите фигуре и шаре у простору. После неколико покрета ланац се распушта и изграчи ваде мачеве из корица и почињу борбу ударцима формирајући у ваздуху различите шаре. Плес почиње полако и убрзава се крешчендом звукова звончића и музике. Затим један од извођача почиње да игра улогу краља и плеше сам, а њега почињу да следе остали који играју војнике који се боре, плешу и жонглирају оружјем. Уз плес се и пева уз звуке бубња и флауте . Последња сцена је без музике и у њој се изводи суђење једном борцу који је наводно нанео срамоту пуку. Он моли за милост, али је осуђен на смрт и други га убијају.

У Западној Европи ће плесно-акробатски борилачки плесови током ренесансе бити најтесније везани за појаву мноштва плесова који ће настати у каснијем периоду. Наиме, у новом веку су се плесови играли најчешће на дворовима и у градовима Италије, Француске и Шпаније. Један од најраспрострањенијих и најпознатијих је био *Les Bouffons* који је плесао уз употребу мачева.



Les bouffons (лакрдијаши) – ренесансни плес са мачевима; приручник плеса *Les bouffons* са корацима и покретима мачевима из 1589, Thoino Arbeau.

Почетком 16. века су се појавили и први учитељи плеса (крајем 15. века почињу да се пишу књиге о плесу (*Расправа о уметности плеса* – Ебре, *О честитом начину забављања игром* – Арбо, *Играчи* (ца) Фабрицио Карозо итд.), а ти плесови су често имали тесне везе са вештином мачевања јер у многим случајевима једна иста особа је била и учитељ плеса и учитељ мачевања. Цесаре Негри наводи неке примере током ренесансе: „Ambrosio Valchiera, из Милана, био је учитељ сину Војводе од Савоја, којег је поучавао не само плесу, већ и мачевању, и по својој служби био веома познат. Gio. Battista Varade, из Милана, водио је школу плеса и мачевања у Милану и Риму, и био врстан учитељ у обе вештине."



Il ballarino, Фабрицио Карозо једна од најстаријих књига учитеља плеса о правилима плеса (1581) и о темпу и дистанци током игре (који су уједно и два основна елемента мачевања)

С тим у вези нпр. један документ нађен у Сиени показује како су почетком 16. века била четири члана братовштине драмских писаца који су замолили мајсторе плеса да их науче „јуришу-нападу мачевима у борбеном плесу морешка" – привидну борбу уз разнолике плесне фигуре.

Из овог разлога се дешавало да онај ко учи мачевање учи истовремено и плес, а пошто су многи елементи ове две вештине као нпр. осећај за дистанцу, правовременост („темпо"), равнотежу, координацију покрета са партнером, промене правца кретања, темпа и динамике, став при кретању… у обе вештине били веома слични јасно је да ће плес мушкараца мачевалаца бити у великој мери под утицајем мачевалачке вештине, а што је утицало и на плес партнера и начин плеса на подијуму за плес генерално. Ово се посебно односи и на многа специфична упутства у приручницима за плес, а која се баве понашењем са мачем и држањем мача током плеса тј. за плес са мачем.

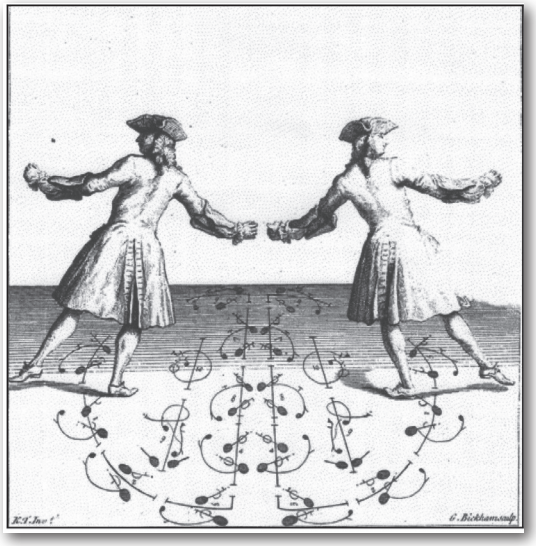
Исто тако не само да су се тада многи термини из вештине мачевања употребљавали и у плесу већ је и начин објашњавања (како то показују приручници плеса и мачевања из тог времена) и учења плесних и мачевалачких корака био веома сличан. Тако у приручнику плеса Feuillet's` *For the Improvement of Dancing*, из 1710. године, уз легенду стоји „Учинити корак напред и спустити стопало равно на земљу, као у мачевању".

Ђакомо ди Граси, чувени учитељ мачевања у свом приручнику из 1594. године уз инструкције за борбу рапиром даје паралелно и инструкције о плесу.

У приручнику за мачевање *Joahima Majera* из 1570. године он термин „дупли корак" („*zwifachen trit*") користи где се захтева савладавање кораком простора од три корака. Он то објашњава: „Урадите овако двокорак: када сте искорачили десним стопалом ка противниковом левом, а ваша техника захтева да се померите још напред, искорачите левим стопалом испред десног, а затим чим спустите лево стопало, искорачите десним напред. На овај начин, уместо два корака, ви сте уствари урадили три корака."

И др. Patri Pugliese с тим у вези пише: „Још један термин који се појављује у ренесансним списима и о плесу и о мачевању јесте „контратемпо“. Салватор Фабрис пише о томе у свом делу, *De Lo Schermo overo Scienza d'Arme* (Копенхаген,1606). Прво, он уводи идеју темпа, који дефинише као „покрет који чини противник унутар дистанце“. Ако је ваш противник унутар нападачке дистанце и започиње покрет у којем ви видите да он излаже неки део свог тела, можете задати ударац само једним директним нападом јер то захтева само један темпо, док њему да би комплетирао свој потез и такође парирао вашем нападу треба више него један темпо. Фабрис упозорава своје читаоце да „понеки противник лукаво понуди време, тако да можете покушати да задате ударац, а истовремено он парира и задаје ударац, и то се зове ударац у контратемпу. Ударац у контратемпу се тако појављује када вама противник зада ударац у тренутку док ви пружате оружје у намери да ви њему задате ударац. То значи, да су две акције у контратемпу када се десе током исте временске јединице. Оне нису нужно и симултане: једна акција почиње након друге, али разлика мора бити значајно мања од времена потребног да се изведу обе акције појединачно.” Изложени термин мачевалачког контратемпа је везан са контратемпом у плесу. Тако ако се осврнемо на употребу термина контратемпо у плесу, налазимо да га је често користио Цесаре Негри у свом делу „*Le Gratie d'Amore*“ (1602). У деветом поглављу „*Trattato Secondo*” Негри наводи 4 начина да се одигра „Gagliarda. „Први начин је са 5 корака у једној музичкој јединици. Други начин и трећи начин су са по 4 или 3 корака, кораци се изводе спорије. Трећи начин је са 6, 7 или 8 корака; То значи, да се више од једног корака мора извести у сваком такту (беат).“ Негри каже „да је управо то пример контратемпа. Изгледа да је у мачевању, као и у плесу, кључни елеменат за акције које су у контартемпу да се у ствари више од једне акције изводи, не нужно и завршава, у једној јединици времена.“

Чак и у приручницима за подучавање како мачевања тако и плеса наилазимо на сличне методе приказивања мачевалачких и плесних покрета помоћу контура стопала. Представљање покрета у приручницима за мачевање и приручницима за плес. Посебно је интересантна књига-приручник Саинкт Дидиера (*Traicte Contenant les Secrets du Premier Livre sur l'Espee Seule,* Paris, 1573). Неколико Дидијерових илустрација укључују контуре стопала положених по тлу са бројевима који показују које кораке треба урадити да би се извео одређени пасажа оружја.

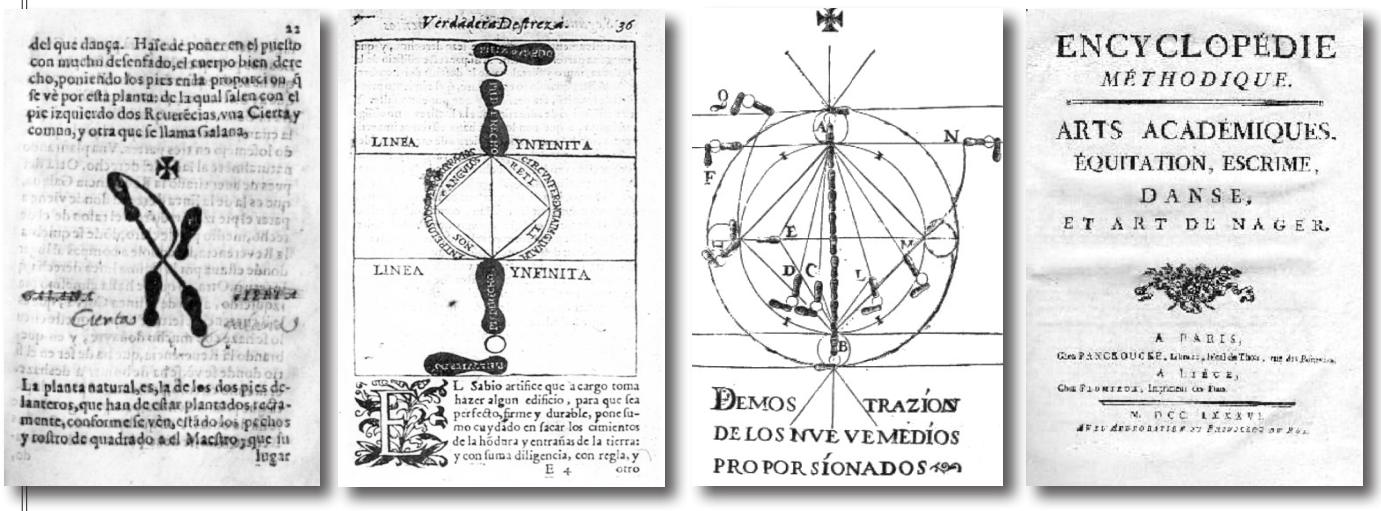




Томлисонов приручник плеса са приказом играчких корака (*The Art of Dancing*,1735); приручник са приказом мачевалачких корака, Sainkt Didier (*Traicte Contenant les Secrets du Premier Livre sur l'Espee Seule,* Paris, 1573)

Слично томе и један шпански приручник *Discurcos Cobre el Arte del Dansado (Juan de Navarro*) из 1642. године има илустрацију која показује померање левог стопала мушкарца током извођења реверанце. Слична шема се може наћи и код чувеног учитеља мачевања Нарваеза у

његовом приручнику из 1600. године. Из овог разлога је чак у чувеној Дидроовој Енциклопедији вештина (тада се говорило уметност – арт) мачевања била изложена у истој књизи, а пре вештине (уметности – арт) плеса.



Приказ плесних корака у приручнику за плес (*Discursos Sobre el Arte del Dançado – Juan de Navarro, из* 1642) и сличан начин приказивања мачевалачких корака у приручнику за мачевање (Narvaez, 1600.); једна од књига Дидрове Енциклопедије у којој су заједно изложени мачевање и плес.

Ова сличност није случајна с обзиром да мачевалачки кораци и став тела током мачевања у шпанској школи мачевања су специфични у односу на друге европске школе мачевања тог времена. Мачеваоци се, наиме, не крећу напред-назад, већ бочно (лево-десно) и то тежећи да се крећу по замишљеном кругу у ставу у коме су ноге опружене као у нормалном ходу (за разлику од других школа у којима су колена мање или више савијена) тако да је њихово кретање током мачевања веома подсећало на плес.

И у многим плесовима 18. века задржали су се неки кораци или покрети из мачевалачке вештине и они се комбинују са елегантним поклонима и позама карактеристичним за барок. Ти кораци су кратки и грациозни а прате их меки покрети руку и тела. Но, то је такође и период бујања тзв. реверанци у мачевалачкој вештини. Реч је о уводном делу мачевалачке борбе који се састоји од низа готово плесних покрета, поза и поздрава телом и мачем током којих се мачеваоци приближавају и удаљавају припремајући своје тело за борбу изводећи при томе „скандаљо“ (истраживање, испитивање и упознавање способности и вештине противника). Сматра се да су управо због реверанци крајем 18. века поред низа нових корака покрети руку бивали све шири и разноврснији а цео плес театрализован и извештачен.

Пример једне мачевалачке реверанце из 18. века:

1. Мачеваоци стају опружених ногу са десним раменом један према другом и левом ногом напред, стопалом усмереним у лево, а десном иза ње са стопалом усмереним напред.
2. Вади се мач, поставља гардом у висину груди, врхом горе, благо нагнутим према противнику и шаком у III моциону (длан окренут лево).
3. Стаје се у став покретом десне ноге у напред чиме противници прилазе један другом и додирују се врховима мачева на првој трећини.
4. Сваки мачевалац, пребацујући тежиште на задњу ногу, удари о тло предњом ногом два пута петом и једном целим стопалом.
5. Левом руком се хвата шешир, а рука са мачем се води пружањем десно до десног кука длаком доле и врхом према колеги.
6. Десна нога иде иза леве (стопало леве у лево а стопало десне право) чиме се опружају колена, а лева рука кад десна нога ступи назад скида капу и спушта је доле одмакнуто од левог бока, при чему се истовремено шака са мачем поставља код левог образа са врхом мача вертикално.

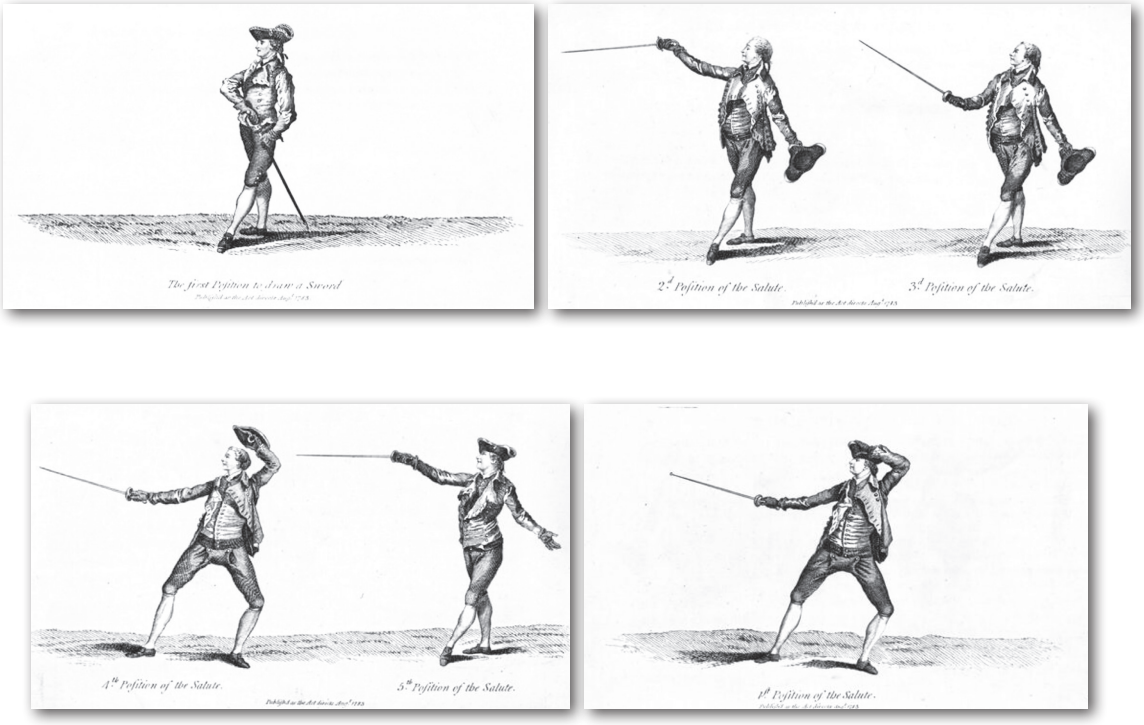
7. Са истим положајем тела и капе шака са мачем креће се десно од десног образа уз спуштање врха мача доле.

8. Шака са мачем се води десно-доле а врх мача поставља горе и стаје у став кретањем предње ноге у напред уз подизање леве руке и стављања шешира.

9. Удари се опет предњом ногом два пута петом и једном целим стопалом, шака са мачем помера у лево до висине главе са IV моционом, врхом усмереним упротивника а лева нога иде у напред чиме се опружају ноге а лева рука се опружа у назад-доле-лево са дланом горе.

10. Лева нога се враћа у назад и оба мачеваоца тако стају у борбени став.

Код овог начина поздрављања сваки мачевалац је тежио да радње поздрава изведе толико бравурозно да оног другог обесхрабри својом вештином. Многи мачеваоци су покрете поздрава користили и за изазивање друге стране..., то је био вид психолошке борбе.



Мачевалачки поздрав са једном од реверанци плесних корака из 1779. године, Дидроова енциклопедија

У 18. веку плес који се изводи на дворовима као омиљена друштвена забава све више се усложњава по форми и постаје толико захтеван да су потребни учитељи плеса и школовани плесачи који не играју више као пуки забављачи већ као професионални зналци који плесу приступају са изученом и увежбаном вештином (арт –уметност). Тако је настао балет чиме плесна борба добија једну сасвим нову форму - балетску, а о којој ће бити реч у делу који се односи на уметничке борбене плесове и игре.

Борбени плесови су, међутим, постојали, ипак, доминантно у пучкој форми тј. ван дворског (аристократског-балетског) облика и то највише у свакодневном животу не само широм Блиског Истока већ и европског Медитерана и Балкана. Наиме, и у 19-20. веку постојало је мноштво пучких борбених плесова и игара у забављачкој форми, а који су се изводили како по крчмама и трговима тако и домовима богатијих и вићенијих људи. Најпознатији међу њима су били разни оријентални и балкански плесови са оружјем.



Игра са сабљом, Паја Јовановић, 1901; оријентални плесно-акробатски борбени плес, *Жан Леон Жироме, 1890*



Оријентални плесно-акробатски борбени плес, *Жан Леон Жироме, 1890*.



Забављачки борбени *арабијски плес сабљама, Жан Леон Жироме*, фотогравура, 1895.

Најпознатији од плесова ове врсте, а који су се одржали вековима и традиционално се играју и данас су шкотски плес над мачевима и козачки плесови са руском сабљом „шашаком". Ту је, затим, хајлендерски плес који је настао током 1700 у Шкотској. То је борбени плес војника који се играо у склопу прославе победе после битке. Он се првобитно играо на малом округлом штиту са средишњим шиљком тако да се плеше скоро у месту Овај плес се користио за одабир најбољих и најиздржљивијих мушкараца плесача за Краљевску гарду

Кад је реч о козачком плесу он се састоји динамичног - скоро акробатског, кретања скоковима и вис и даљ, окрета и поклека, поскока из чучња и кретања у колу уз вешто витлање „шашком" или бичем изнад главе, око главе тела и ногу у веома разноврсној само мушкој или мушко-женској кореографији.

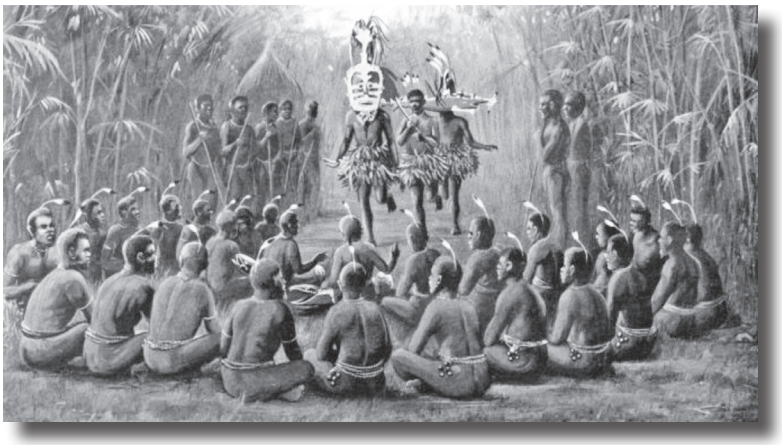


Шкотски плес над мачевима, средина 20. века; козачки борбени плес са „шашком" („Кубански Козаци" и „Козаци Русије"), 2016-18. године

в) Церемонијални борбени плесови

У свим временима и просторима су постојале разне врсте церемонија. Многе од њих у себи садрже елементе борбеног у форми плеса или са плесом повезаних форми. У ту сврху све војске света и данас, а са традицијом која сеже дубоко у прошлост, имају своје музичке оркестре, хорове, корачнице и маршеве па су многе церемоније незамисливе без разних сценских програма који у себе укључују пригодну војну музику и ратничке или војничке игре и плесове.

Код старих ратничких народа се церемонијални борбени плесови састоје од разуздане групне или соло игре у коју су обично инкорпорирани ратнички покрети са оружјем.



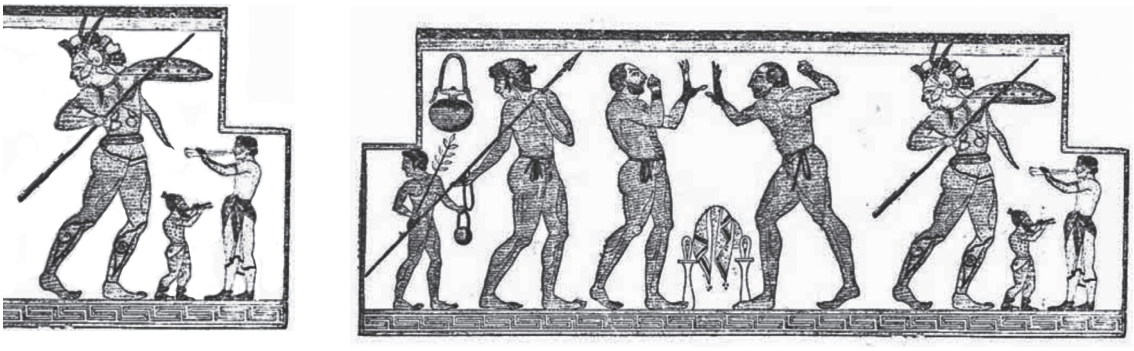
Церемонијални борбени плес током племенске иницијације у Африци



Маринци краљевске морнарице Тонга изводе „хака“ борилачки плес током церемоније мировне мисије у Авганистану, 2014. године

Неке од тих церемонија су чисто **секуларног** карактера као део дворске свечаности креиране за потребе прославе са гледаоцима или државничких, војних и политичких прослава, светковине проглашења поглавице, крунисање краља, цара или императора, војних парада, дочека или испраћаја важног државника или делегације, потписивања примирја, проглашавања рата, иницијације младића неког племана у ратнике, прослава и сећање на неки историјски догађај... Тако нпр. борбени плес „морешка“ – који је постао врста етничког (фолклорног) плеса код готово свих народа Медитерана, почео се изводити у шпанској Лериди 1150. године на церемонијама у сећање на истеривање Мавара из Шпаније.

Друга врста церемонија на којима су извођени борбени плесови су имале верски (свети) карактер и извођене су у склопу прослава одређених верских празника (светковина). Тако нпр. коледарске игре које имају низ борилачких елемената се изводе у склопу божићних прослава. Церемонијални борбени плесови, уколико су везани за верске церемоније често имају дух и карактер близак ритуалним и преплићу се са њим. У старој Грчкој су тако нпр. били познати церемонијални борбени плесови извођени на церемонијама отварања Олимпијских, Истамских, Питијских, Панатејских и Немејских игара.



Борбени церемонијални плес етрурске процесије

Церемонијални борбени плесови не представлају централни већ пратећи део церемонија и прослава, а имају задатак не да увесељавају и забављају званице и посматраче већ да улепшају и обогате свечаност, покажу ратничку и војну моћ, увежбаност радњи са оружјем, дисциплину и способност владара или државе, да упознају званице и посматраче са елементима борилачке традиције једног народа итд.

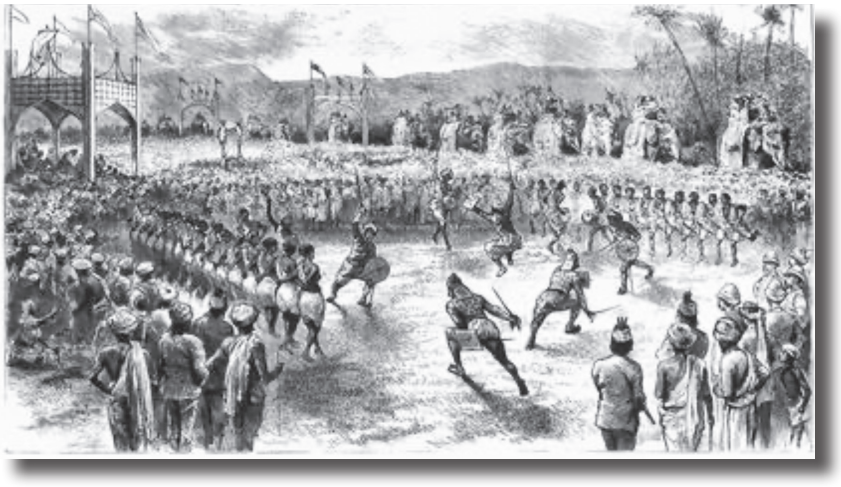
Код народа који своје институције ратовања конституишу кроз разне видове организоване војске церемонијални борилачки плесови се базирају на *војним плесовима*. Војни плесови, међутим, у овом случају добијају нову и другачију форму него што је то било у случају око и на непосредном ратишту. Та форма је пре свега **парадна** тј. плес се своди на разне врсте строго дефинисаних по форми и интензитету свечаних маршевских и стројевих корака са којима

се врши кретање и престројавања војних јединица у ритму музике. Стројев корак, иако су га користили још Грци усавршен је и постао заштитни знак уређеног кретања римске легије (а што је био први и основни предуслов успешне борбе) и он се изводио уз звуке добоша који је давао знак за бржи или спорији темпо кретања јединице. Често ове прецизиране, дисциплиноване и одмерене парадне кораке прати и егзерцир са оружјем. Циљ те врсте „плесова“ је да се прикаже дисциплина, поредак, увежбаност и ред војске, али уз извесну естетско-кореографску и музичку подлогу.



Војни борилачки плес у форми парадних корака стројева уз музику

Церемонијални борбени плесови су често извођени и као део различитих церемонија на којима су истовремено приказиване и сценске борбе и различите борилачке вештине ратника.



Индијски церемонијални борилачки плес уз сценске борбе организован у част доласка енглеског вицекраља Индије, Бенгал-Нагпур 1867.

д) Етнички (традиционални-фолклорни...) и градски борбени плесови

Сценска борба постоји и у фолклорним и градским плесовима готово свих европских народа. У овим плесовима сеоско и градско становништво лаички изводи борбене игре уз разне борилачке реквизите (штапови, копља, мачеви и друге врсте оружја). Још Ксенофонт у свом *Анабасису* даје опис ратничког плеса пољопривредника, а који драмски приказује један догађај из свакодневног живота обичног народа тог времена. У том плесу земљорадник оставља оружје и почиње са сејањем и орањем повремено се осврћући као да је у страху. Нешто касније други играч „разбојник“ почиње да се прикрада како би „украо“ волове. Када га је први приметио полази брзо ка њему узимајући оружје и стајући испред волова. Сви плешу у ритму фруле. На крају или разбојник веже земљорадника и одводи га заједно са воловима или земљорадник победи у борби разбојника и веже га са рукама на леђима и упрегне уместо волова. О завршници се „разбојник“ и земљорадник унапред договоре ко ће бити победник.





Традиционални немачки градски плес *руже и змије* - плес гилде кројача, 1600
и исти плес данас у Баварској

Фолклорни борбени плесови су настајали током историје, а везано за различите догађаје митове, легенде, празнике, прославе, традицију, ритуале, обичаје... у животу неког народа. У том смислу ова врста плесова се преплиће и са забављачким, церемонијалим, али и војничким борбеним плесовима. Фолклорни борбени плесови Европе једним делом чувају и традицију ритуалних борбених плесова у изворној паганској форми или преодевено у извесне хришћанске празнике јер су хришћанство и црква генерално гледано имали осуђујући став према плесу и плесачима (као и позоришту и глумцима). Тако нпр. бискуп Јован Хризостомос (340-407) пише да: „Где год је плес ту је и ђаво.Није нам Бог дао стопала за плес, већ да идемо исправним путевима.“ Црква је сматрала да су покрети плеса израз телесних страсти које наводе на грехове јер у телу је свеприсутан ђаво који га тера на лакомисленост плеса и његових спонтаних, хаотичних и изазовних покрета.





Традиционални градски борбени плес „татарата“, Кастелтермини-Сицилија



Традиционални градски борбени плес „дрезата“ (Искија, Италија); традиционални фолклорни грчки борбени плес.



Фолклорни борбени плес сабљама младих жена у старој Србији, Фридрих Шлегел, 1900.



Фолклорни борбени плес - *женско народно српско победничко* коло (из балканских ратова) уз игру сабљама, 1900.



Фолклорни пиришки („Хазарски“) плес са јатаганима у Старој Србији, Паја Јовановић, 1890.

Основна карактеристика фолклорних плесова је њихов колективистички дух тј. реч је највећим делом о групним плесовима, а мање и готово ретко индивидуалним (соло). До времена ренесансе техника и начин употребе оружја (претежно дрвеног мача или мотке) у фолклорном плесу носи карактеристике и форму употребе оружја у борби средњевековног периода. То су груби, широки секући покрети *destreze vulgar* (дивљачка борба мачем без познавања вештине), а које су представници народа копирали из грубе ратничке или витешке борбе (јер народу је било брањено да поседује, користи или вежба мачевање) уносећи у њих модификације потребне за сопствени плес. Ови сељачки борбени плесови поред борилачких покрета у себи садрже и покрете, радње и укус карактеристичне за сеоску културу, али и амбијент приградских насеља (народни театар глумовања).То значи да се изводе уз израженији говор тела, експресију лица и импровизацију разузданих плесних покрета. Етнички борбени плесови се преносе кроз народ са породице на породицу и из генерације на генерацију као традиција и обичај уз задржавање суштине док се њихова форма варијативно мењала како са временом тако и простором.

До периода ренесансе су сви па и борбени плесови имали две форме: *фолклорну* и *дворску* јер су имали и те две врсте публике. И док је фолклорни плес припадао сеоској популацији плес дворске аристократије феудалног доба, иако је настао из фолклорног, и такође био форма друштвене забаве, тежио је више декоративности, формалној сложености, артизму и артифицијелности

Но, са ренесансом настаје и трећа врста плеса, па и борбеног плеса. Наиме, током ренесансе култура фолклорног борбеног плеса почела је са села улазити у трговачко-поморске градове Италије Отуд су - јер је и тадашње протограђанство такође тражило уживање у музици и плесу, сељачка фолклорна култура па и етнички борбени плесови, чинили до 16. века претежни садржај прве урбане трговачко-занатлијских градова

Али, развој тих градова и појава прве ренесансне племићке буржоазије (тзв. „средњи људи“-ситни племићи, велепоседници и трговци) која је тежила другачијој (градској) култури различитој од сеоске ствара разне модификације фолклорне културе у градску. Отуд другачији плес па и разне форме борбеног плеса који су настали као резултат укрштања сеоског и дворског плеса. И док борбени плесови сеоског становништва у себи носе чешће и више ритуални, свети и обичајни карактер везан за разне паганске култове или хришћанске празнике борбени плесови градског становништва имају чешће традиционални, забављачки или церемонијални карактер уз тежњу извесном артизму и сериозности. Градски (пучки) борбени плесови су извођени у склопу разних, сајмова, карневала, вашара, градских и занатлијских прослава. Градски плесови су се разликовали и од дворских не само по томе што нису имали елитистички већ масовни

(демократски-популистички) дух већ и по значајно мањим захтевима везаним за сериозност и артизам. Различитост градских од сеоских борбених плесова су у највећој мери утемељили следећи елементи:



Детаљ из градског борбеног карневалског плеса, Немачка 18. век.

1.Путујући глумци и играчи који су професионално (дакле вешто-мајсторски) изводили представе по вашарима, салама еснафских удружења, градским трговима и дворским салама у којима су на банкетима и прославама забављали тадашње богаташе и великаше. Техника употребе оружја у плесној борби је код њих била на значајно вишем нивоу од оног који је постојао у фолклорним играма сељаштва.

2. У градовима 16. века су биле формиране школе борбе (првенствено мачевања) које су грађани морали посећивати како би се обучавали у вештини потребној за функционисање градске војске и милиција. Како у свакодневном животу, тако и у глуми и плесу се, дакле, почела користити *„destreze verdadera"* (школовано мачевање).

3. Одећа грађана је постала другачија од сеоске па се почињу користити градски типови мачева (рапир – „мач за одело") и префињеније технике борбе, понашања са оружјем, током плеса итд.

Све наведено је утицало и на борбене плесове у којима покрети борбе (као и музика) постају суптилнији, смиренији, уравнотеженији, култивисанији, одмеренији, мање рустични, прецизније дефинисани како по садржају тако и по форми извођења. Ти покрети се уче и преносе преко учитеља плесова који чак почињу и да бележе начин њиховог извођења – кореографије.

Но, како је живот градског и сеоског становништва тог времена био тесно испреплетен, а обострани утицаји јаки (посебно у мањим провинцијским градовима),борилачки плесови и једних и других – као део масовне културе тог времена су били јако измешани и разликовали су се само по већем или мањем уделу сеоских или градских утицаја

За неке од фолклорних и градских борбених плесова се зна порекло, али за многе су и време и порекло непознати. Ови борбени плесови су веома разнолики како по ношњи (у неким се користе и маске) тако и форми. Неки су у облику кола, неки ланчани или у облику два наспрамна реда („контраданце"), неки су спратни... неки само мушки, неки женски а неки мешовити, неки акробатски, неким од њих се користи право али затупљено оружје а у неким дрвено или импровизовано, итд.

Готово сви фолклорни и градски борбени плесови у зависности од простора и народа имају мноштво извођачких варијација па тако нпр. чувена *морешка* се не изводи на исти начин Шпанији, Италији и Далмацији (негде се чак под морешком назива плес који више нема уопште карактер борбеног плеса). Наиме, иако једна иста етничка група традиционално стотинама година изводи један исти борбени плес овај временом поприма различите варијације а у складу са духом времена у ком се изводи. Тако нпр. морешка у 17. веку и у 20. веку на истом простору - иако задржава своју традиционалну суштину, ипак се разликује јер свако време уноси другачији дух у плесаче па и у њихову игру, а што у многим примерима (који се могу видети и данас) води често и до њиховог кварења, пропадања и нестанка.





Словачки фолкорни борбени „плес разбојника“ са секирицама

Неки од фолклорних борбених плесова се изводе чак и у коњичкој форми. Тако нпр. везно за празник Св. Тодора (Тодорова недеља – прва недеља Ускршњег поста) се у североисточној Србији изводи игра обредног јахања. Велики Тодор је митско божанство мртвих, а коњи и јахачи, под именом тодорци, представљају душе мртвих у његовој поворци. Тодор је старешина или предводник групе коња те групе, а јахачи имају бели огртач и нагарављена лица јер представљају ноћне демоне. Тодор јашући на челу сече све око себе мачем изводећи са коњем разна коњичка кретања. За ову коњску поворку се сматра да је зла јер гази као смрт све пред собом. И данас

постоји много очуваних фолклорних борбених плесова који се изводе у Европи и земљама западне културе. Тако су познати Иберијски плесови *паулитериос*, *палотеос* и *бал де бастонс* које изводе играчи постављени у два супротна реда. „



Шпански борбени плес и португалски борбени плес „Pauliterios de Miranda“

Ту је затим познати Бачу-беров плес са мачевима. Овај ратнички плес је сачуван у доњим Алпима и игра се једном годишње у селу Pont de Cervieres како би се прославио дан Светог Рока, заштитника жупе. Овај плес је келтског порекла и изводи се тако што 9, 11 или 13 играча-бораца са мачем у руци (стари галски мачеви) формирају круг. Плесачи десном руком држе балчак свог мача а левом врх мача свог суседа. Затим истовременим покретом постављају врхове свог оружја на тло. Након тога подижу мачеве и поздрављају се. Појављују се две плесачице са подигнутим рукама и мачевима чије врхове спајају тако да направе лук испод којег пролазе остали плесачи. Након тога имају брзу лажну борбу, у којој у одређеном тренутку скоче, окрену се и салутирају оружјем. Пошто је овај плес опасан у њега се примају само добро извежбани плесачи који су најспособнији и најискуснији. Музика која прати овај плес има елементе келтског порекла.

Форме фолклорних и градских борбених плесова

Кад је реч о форми (стилско-кореграфском начину извођења) фолклорни и градски борбени плесови се деле као и други борбени плесови (види горе подела борбених плесова по *форми* и подела по *намени*). Но, за фолклорне и градске борбене плесове је од највећег значаја подела на:

а) **Континенталне** који се изводе на целом континенталном простору Европе.
б) **Приморске** који се изводе на простору приморских земаља Европе и на острвима.

Ове обе врсте борбених плесова се јављају у три форме:
а) *Компетитивној*. Ту играчи изводе међусобну борбу мачевима или другим оружјем (секирице, мотке, буздовани….) на сцени при чему више показују вештину баратања оружјем него што играју.
б) *Некомпетитивној*. Ту је борба оружјем (а често се и не користи оружје већ разна друга помагала као штапови или мараме) споредна или је нема, или се оружје користи да би играчи помоћу њега креирали на сцени разне врсте фигура тако што се заплићу, расплићу, подвлаче или прескачу, спајају, радвајају…
в) *Комбинованој*. (Комбинација два наведена типа).

И приморски и континентални борбени плесови, иако се разликују по духу и карактеру, имају често исте корене и многе заједничке елементе јер су многи од борбених плесова комбинација неколико континенталних или неколико приморских пошто су се из различитих историјских разлога како појединци тако и целе етничке групе често селили, напуштали

постојбину и насељавали нове просторе доносећи своју традицију и мешајући је са традицијом староседелаца. Тако нпр. код Енглеза налазимо плес *Morris* у коме играчи са мачевима изводе плес са звончићима на ногама. Он се плеше за Ускрс и за време Духова. Слични плесови се могу наћи и у Шпанији и Португалији, Италији, на Мајорки, Далмацији…при чему енглески *Morris* има већину заједничких црта са румунским борбеним плесом *Калуш*. Тако нпр. покладарско коло на Ластову - где се плес састоји од фигура у којима учесници у месту изводе ударање сабљама (куцају се једном и два пута), хватања врхова сабљи и окрета на леву и десну страну, прескакања и провлачења испод сабљи, има елементе ренесансног плеса са мачевима *Les bouffons* и немачких ланчаних плесова с краја средњег века.

Слично томе и чувени плесови у северној Италији (San Giorgio de Susa) садрже елементе плеса „dance frontalli", али и елементе ланчаног плеса „dance a catena" тако да имају не само живахност и окретност скокова, корака и покрета првих већ и повезаност и континутет покрета који постоје у другима. Но, за разлику од других код којих постоје акробације пењања играча они изводе карактеристичне акробације бацања мачева у вис и њихове размене у хватању. На мешање ових плесова указује и чињеница да се за разлику од једноручних мачева који се користе у „dance frontalli" овде користе дворучни мачеви који су типични за „dance a catena".



Акробационо-плесна борбена игра са мачевима у северној Италији (San Gorgio si Susa) којој поред ланчано плеса играчи размењују бачене мачеве у вис, 1996.

Најпознатији приморски етнички борбени плесови

Постоји мноштво приморских борбених плесова, али међу њима су најпознатији: ***морешка***, ***кумпанија***, ***мошта*** и ***свадбени плес***. Неки од њих се изводе широм Медитерана, а неки само локално (нпр. на оству Корчули) и то најчешће за време поклада (нпр. покладарско коло на покладни уторак на острву Ластову - Хрватска) у мноштву варијација. Тако се нпр. у италијанској *морешки* никад не спомињу у игри Маори, неверници и хришћани док се у шпанској *морешки* на њима темељи цела радња игре. На овом месту ћу грубо и чисто информативно изложити само основне црте наведених борбених плесова јер више заинтересовани читалац се са истима може детаљно упознати кроз већ постојећу и веома богату етно-антрополошку литературу.

Морешка

Ово је највише спомињан древни витешки плес. Он води порекло из Шпаније а проширио се Европом у 15. и 16. веку. Морешка се у почетку изводила и на позорници (Рим) између чинова античких драма и као део карневалских представа, државних прослава, венчања и сл. Ова игра – патомима („наративни плес") је у почетку имала веома различиту тематику као што је плес Купидона, пастира, плес са бакљама или плес наоружних војника који је опонашао и дочаравао борбу да би у 15. веку попримила најчешћи, данашњи, садржај а који се може наћи у плесовима на Корчули и Далмацији.

Реч је о борби с мачевима двеју група: црне и беле, изворно борбу зла и добра у форми Мавара и Шпанаца (данас Турака и Арапа). Тај плес и данас изводе дечаци у два фронта као религиозни плес у катедралама Толеда и Севиље изражавајући привидну борбу двеју противничких група, тј. борбу црног краља за жену која, међутим, воли белог краља.

У Енглеској је морешка попримила негативан карактер: игра се уз гротескне покрете заједно са лудом под маском. Плесачи морешке су одевени у ношњу при чему је група црних у црним одорама а група белих у црвеним. Свака група има цара, барјактара и 12 бораца. У плесу учествује и була (ропкиња) јер се због ње и води борба. Победници су увек бели. Борбени плес се изводи уз музику и састоји се од 9 слика од којих је свака пантомимичка борба у којој се фингира изазов, напад, одбрана, пораз и победа. Овај плес захтева дуготрајно увежбавање, велику снагу, гипкост, спретност и усклађеност. Сваки је покрет тела и замах мачем унапред одређен, а кореографија плеса се преноси са колена на колено.



Етнички борбени плес *морешка* – Корчула, Хрватска (Институт за етнологију и фолклористику Хрватске)



Етнички борбени плес *морешка* (Риети – Италија)

Кумпанија

Итал. compagnia - дружина, ланчани војнички борбени плес острва Корчуле у селима Блато, Чара, Смоквица, Вела Лука. Почетак му треба тражити у вежбању корчуланских чета – кумпанија, мачевалачким оружјем ради одбране од напада гусара.



Кумпанија, Корчула (Институт за етнологију и фолклористику Хрватске)

Игра се изводи на дан заштитника појединих села и у време поклада. Плесачи (кумпањоли) наступају у ношњама с мачем скјавоне уз певање (двогласно ојкакући). Пратњу чине гајде и бубањ. Увод у игру подсећа на доба туђинског владања: сердар, представник стране власти, спречава слободу кретања домаће војске (која се састоји од 13-15 кумпањола), али капетан (који носи специјални мач за жртвовање вола) отклања непотребну интервенцију и придобија главара за дозволу. Негде они воде чак и борбу при чему му капетан „одсеца“ главу. Након увода почиње предигра која се састоји од три фигуре. Плесом витког алфира, који вије заставом наизменице десном па левом руком али тако да му она лепрша увек у водоравном положају изнад глава гледалаца.



Кумпанија „Чара“ – Корчула, (Институт за етнологију и фолклористику, Хрватска)

Војници поређани у чету показују пред капетаном рапортом да су спремни за борбу. Капетан прегледа чету играјући у складу са музиком. После неколико међуигри кумпањола са мачевима следи групно мачевање које је усклађено са музиком. Ова борба се завршава појединачним мачевањем уз пољубац као знак витешког другарства. На крају се момцима придружују девојке у ношњама плешући блатску игру.

Некада је с витешком игром била везана и сеча главе волу уз посебан ритуал али је због окрутности тај „обред“ забрањен. У кумпанијама постоје утицаји разних других плесова (коледе, покладарско коло, морешке итд.)

Овај плес се негде изводи и као некомпетитиван тј. тако да у њему нема мачевања пошто је главни циљ изводити фигуре повезаних плесача који једни другима држе врхове мачева стварајући ланац у коме се изводе разне форме уз заплитање и расплитање

Моштра

Итал. mostra – смотра или „дебели краљ“ је ланчани борбени плес с мачевима сличан кумпанији који се и данас изводи уз пратњу гајда и бубња на отоку Корчули. Моштра се састоји од више елемената, фигура (пунти), у којима плесачи пролазе час испод мачева, час

преко њих, па се последњем плесачу мачеви стављају најпре на рамена, а онда на главу (а да се при том не пушта из руке).

Најтипичнија за моштру је четврта фигура (гуја) изведена у облику пужа која се понавља и у петој фигури, само у повезаном ланцу. У седмој фигури плесачи начине дворед од мачева од којих је сваки други подигнут високо у ваздух. Капетан, плешући пролази испод подигнутих мачева, преступајући мачеве који су постављени 20 цм. од пода. У осмој фигури капетан сужава полукруг чинећи све већу стиску око себе док не дође до средине плесног простора када се зауставља и ставља мач на главу заједно са осталим плесачима. Кад је витешка игра завршена доведе се во у јарам, привеже му се глава конопцем, а војвода треба да му једним замахом тешког мача одсече главу. Обичај одсецања главе замењен је пред Други св. рат пресецањем наранџе. На крају следи стари бал у ношњама, који се састоји од три фигуре.



Борилачки плес *моштра* (Корчула и Метковићи - Хрватска)

Свадбени или бели борбени плес

Овај плес се изводи на Пељешцу за време поклада. Изводе га мушкарци подељени у две групе а у играчкој форми контраданце. Половина мушкараца глуми жене. Плес се изводи уз пратњу гајдаша и заставника који обилазе села и у сваком од њих плешу тако да мушка половина држи мачеве током плеса ослоњене на раме врхом на горе. Плес се изводи у два наспрамно постављена реда – ред мушкараца и ред преобучених жена. Сви учесници преко лица носе беле мараме и обучени су у бело.

Морис

Северној Енглеској (Скелтон) се изводи још од 18. века познати борбени плес морис (или репер) који се играо у рударским срединама. Овај плес се традиционално изводи и данас око Божића. Плес почиње тако што плесачи држе своје мачеве усмерене врхом на горе крећући се у круг и плешући. Затим почињу ударати мачеве једне о друге у вертикалном положају.



Сцена из борбенбог плеса *Морис*

Након тога (стално играјући у круг) спуштају мачеве врхом ка земљи и центру круга по којем се врте да би након неколико кругова почели да ударају врховима о тло.

Затим сваки плесач хвата врх мача другог плесача правећи ланац који се врти у круг. Након тога пуштају врхове мачева и сечива постављају хоризонтално усмерене врховима према центру круга. Затим постављају мачеве хоризонтално један иза леђа другог и сваки играч хвата врх мача сваког другог играча. Затим сви подижу мачеве прошавши испод њих да би их поставили у центар круга уплетене у звезду (венац) мачева – „матицу“ или „браву“. Након неколико кругова један од плесача подиже уплетену звезду мачева док се и даље сви врте у круг. На крају плеса он спушта звезду опет у центар и сваки од плесача хвата свој мач и повлачи га чиме се раскида венац и сви плесачи подижу свој мач врхом горе као на почетку плеса.





Борбени плес са венцем мачева, Северни Скелтон, 1946 (часопис „Време игре“); Енглески борбени плес са мачевима *Morris* у традиционалној јоркширској форми,1912;





Традиционални оксфордски градски борбени плес с мачевима 2013; традиционални плес с мачевима (Северни Скелтон), 1946.

Шкотски плес

Шкотски плес на мачевима се састоји од веште и динамичне игре пуне скокова између или преко мачева. У овим играма обично учествује један или више плесача, а мачеви су постављани са укрштеним распоредом на тло. Данас овај плес играју у форми фолклорних игара масовно и жене и деца. Шкотски плес је по предању настао када је Макбет убио краља Данкана близу замка Гламис 1040. године. Син краља Данкана, Малколм од Кенмора победио је краља Макбета и после победе Малколм је зграбио Макбетов мач и ставио га земљу а свој мач на њега унакрст. Затим је заиграо замршени плес над њима изводећи различите кораке у угловима које формирају мачеви, а игра касније наставља с мачем у свакој руци. Овај плес, дакле, има елементе пирихе.



Шкотски борбени плес над мачевима

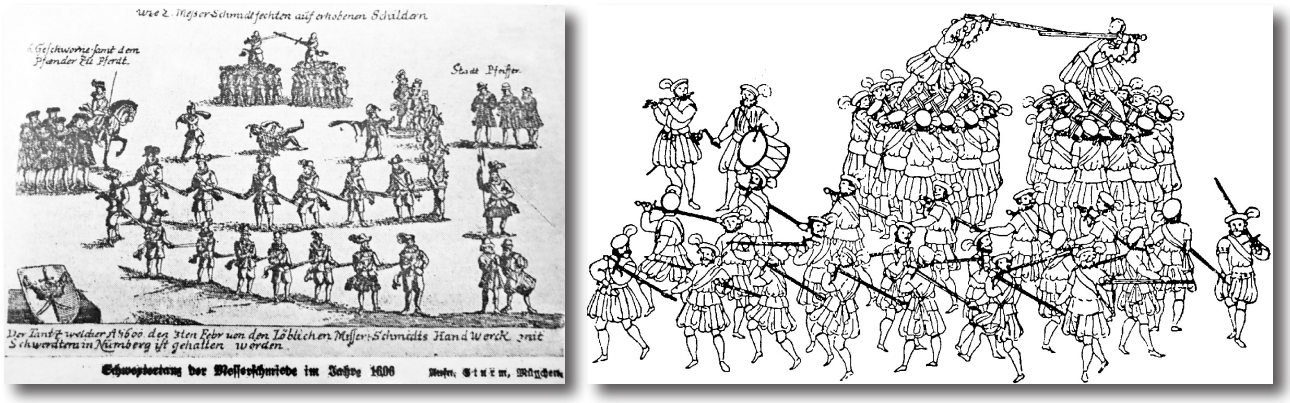
Најпознатији континентални етнички борбени плесови

Они се широм континенталног дела Европе изводе у мноштву варијација, а у зависности од места и етничке групе које их изводе. Осим немачког (швајцарског) ***„Руже и змије“***, најпознатији континентални борбени плесови су балкански и то ***калушарски***, ***коледарски***, ***русаљски,*** **краљице** и **анастенарски.** Неки од ових плесова садрже борбе актера, неки само извесне борилачке елементе као нпр. махање мачевима или сабљама са циљем терања злих духова, а код неких борба чини само мањи и успутни фрагмент укупног плеса.

И овде ћу грубо и чисто информативно изложити само основне црте наведених борбених плесова јер више заинтересовани читалац се са истима може детаљно упознати кроз већ постојећу и веома богату етно-антрополошку литературу.

Борбени плес „руже и змије“

За простор централне Европе (највише Немачка и Швајцарска) је типичан градски ланчани плес „руже и змије“ који је негде компетитивно извођен (ако су се играчи пели на платформе које су носили други играчи и борили се) а негде у некомпетитивној форми (плес се састоји од повезивања плесача тако да једни другима држе врхове мачева чинећи један ланац који се уплиће и преплиће стварајући најразличитије фигуре). Током повезивања и уплитања се неки од учесника пењу једни другима на рамена у више спратова правећи тако цветове руже на врху којих два или више мачеваоца изводе покрете мачевања. Цветови су се правили и сакупљањем плесача ка центру са подигнутим мачевима врхом на горе.



Традиционални плес „руже и змије“ са дворучним мачевима популаран у Немачким градовима 16. века - мачеваоци са дворучним мачевима стоје на плетеним платформама које носе остали чланови њихове групе; *Ланчани* немачки плес „руже и змије“у Нирнбергу, 1606. године



Плес „руже и змије“ у Цириху 1577. године

У вези са овим борбеним плесом шведски картограф и историчар *Олаус Маīнус* из Упсале 1555. године када пише о животу северних народа описује и плес са тешким мачевима. „У периоду поста славље почиње песмом једне од званица. Уз звуке флауте и бубњева почиње игра шест плесача мачева са троделним увојцима (triplicem gurum). Играчи су развијали блиставу борбу правећи круг око ланца, затим би свако хватао врх мача од играча који је наспрам њега. Тако почиње „ружа“, игра у секстету, мачеви у средини образују лишће и пупољке. Ове фигуре се праве увлачењем и извлачењем мачева. Тако се прави четвороугао од ружа. Ритам и темпо постају све тежи и они почињу да се пењу све више и више. Затим се мачеви међусобно ударају, и највишим врхом се прави кратак окрет за крај.” Игра је, дакле, захтевала доста акробатске вештине и естетизованог укуса.

Познат је и **плес месара**. Овај плес који води порекло још из Византије (види: Секуларни ратнички борбени плесови – Византија, плес касапа) се изводио на други дан Ускрса. Такође постоји и трауштајнерски плес тешким мачевима итд.

Калушарски борбени плес

Овај фолклорни борбени плес се вековима игра у разним варијацијама у Румунији, Молдавији, Русији, Белорусији, Украини, Чешкој и деловима бугарског Подунавља. У Србији се игра у Банату.

Постоје велике сличности између калушариских плесова и староримских борбених плесова *салије* (с тим што су Римљани користили копље а у калушима се користе мотке и мач) јер калушари истовремено играју и скачу, а што су чинили и *салие*. На то указује и један документ из 1669. године у коме дворски лекар Чарлса II, Едвард Браун, пише да су: „Румуни играли са исуканим мачевима, да су звекетали њима, окрећући, увијајући, подижући и спуштајући своја тела снажним и афективним покретима уз музику специфичних ритмова“. Отуд се и сматра да калуши воде порекло од романизованог становништва с простора данашње Румуније.

Но и остали народи у окружењу (нпр. Словаци) имају борбене игре у којима се на сличан начин спаја плес са акробатским скоковима па други истраживачи сматрају да *калуши* воде порекло од трачко-ратничких игара *cabiri* или *dioscuri* и *kolavrismos*. Последњу је детаљно описао Ксенофон у својој *Анабази*.



Акробатски скокови спојени са плесом карактеристичним за староримски плес салиа у словачком борбеном плесу „плесу разбојника“ са секирицама.

Овај борбени плес траје две недеље. За то време сва села имају свечарски изглед и праве позорнице за приредбе на отвореном простору. Калушаре чини група мушкараца плесача који за време Духова обилазе села и сеоске домове под вођством предводника. За тему имају чин смрти и васкрсења. Игру чине ритуалне драме за чије се извођење једно или више лица маскирају и падају у транс, а сличко плесу русаља.

„Калушар може да буде сваки мушкарац који, када се повргне испиту, мора да покаже особине: да је честит, да лако може да скаче и вешто игра, да није пијанац, издајник, да има углед у селу, да је сугестиван, да може да чува тајне, да је издржљив и трпи немаштину, да је телесно сасвим здрав, односно да није патио ни од каквих болести (...) друге обавезе калушара су да: не чини блудне радње, да не пије, да не краде, да не говори безобране речи, да се не љути, да не грди друге.“Др. Драгослав Антонијевић



Борбена игра румунских калушара

Традиција налаже да група буде састављена увек од непарног броја мушкараца 7, 9 или 11. Најважнији лик у ритуалу је немак (мутавко) и он носи маску. Мутавко издаје наредбе, одржава ред међу калушарима, засмејава људе, кажњава оне који погреше у игри тако што их удара дрвеним мачем или бичем по леђима или ногама. Мутавко током ритуала не сме да говори и он комуницира само мимиком.



Немак – игра дрвеном сабљом у калушарској игри; калушари изводе драмску игру са са сабљом (фото: Етнографски музеј Србије)

Мутавко има противуречан карактер и изражава темељне супротности: природа-култура, живот-смрт, мушкарац-жена, дете-родитељ...По својој спољашњости он не личи ни на мушко ни на женско тј. симболизује оба. Мутавко у руци увек држи мач или бич којим изводи борбену игру ударајући око калушара чиме симболично разгони зле демоне. У борбеној игри је калушару мач симбол моћи.

Калушарски плес почиње уводом у коме се група кроз обред заклетве и дизања заставе обавезује на верност и тајност обреда. Други део ритуала се састоји од плеса калуш тзв. светковине (славе) која траје неколико дана селећи се из села у село из куће у кућу испуњене различитим плесно-кореографским садржајима који имају пре свега ритуални карактер. Свака кућа настоји да што боље угости калушаре јер они терају духове који наносе зло породици. Калушари плешу читав дан од куће до куће.

Пре него што почне плес, немак, користећи врх свога мача и ходајући у правцу супротном од кретања сата, повлачи магијски круг (слично русаљском плесу) на земљи око калушара. Простор унутар тог круга сматра се тада светим простором у који нико са стране не сме да уђе. Калушарски плес се састоји од корака шетње – кретања корацима у круг супротно од кретања казаљки на сату, а који се смењују са покретима у месту и скоковима. Кореографија се састоји од двадесетак до тридесет покрета који имају своја имена и симболику, а смењују се у разним комбинацијама под координацијом предводника и свирача. Калушари плешу уз физичку окретност као да не дотичу земљу током чега „морају да воде рачуна о извесним правилима у својим играма како их не би урекле виле које их прате на сваком кораку. Народ у

Трансилванији верује да постоји нека сила која помаже калушарима да играју и која помно бди над њима и њиховом игром, а онај ко не зна да игра како треба пада онесвешћен, што је знак да се тој сили није допао.“ (Драгослав Антонијевић)



Борбени плес калушара са дрвеном сабљом и штаповима

Калушарски плес има више делова од којих сваки има своје име, форму, симболику, намену и значење. Међу њима најизразитије борбени карактер имају обредни плес *коњић* и обредни плес *рат*.

Коњић приказује битку на коњу са замишљеним и невидљивим силама и демонима који нападају човека. Плес се изводи око болесника. Често и мајке дају своје бебе у руке плесача како би ове биле сачуване од зла и болести. Плес *коњића* која „захтева дуго и стрпљиво вежбање“ почињу да уче у народу још деца са шест година.

Плес *рат* се изводи у форми народног глумовања позоришне фарсе и лакрдије. Он је нераздвојни део обреда у коме током развоја драмске радње долази до „битке“ актера (најчешће Козака и Турчина) око жене, а у којој Турчин бива „убијен“ у имитацији борбе тољагама и мачевима. Оба плеса се изводе и трају све док се не постигне трансно стање играча.



Сцене из калушарског плеса, фото: Етнографски музеј Србије

Последњег дана ритуала долази до растурања калуша тј. обреда у коме немак држи свој мач врхом наниже у односу на вертикално постављену заставу. Калушари затим пролазе испод мача три пута у смеру кретања казаљке на сату. Тако се изводи обред „сахрањивање заставе“, а након којег се пале или закопавају остали реквизити калушарског плеса. Тако се растура магијска група за ту годину

„Предања говоре да је у прошлости ако би се калушарске дружине среле на путу долазило је до крвавог сукоба. Погинули у томе би били сахрањивани на лицу места без хришћанског обреда. Околности су биле такве да се то није сматрало злочином који се кажњава по закону (...)

Данас више нема борбе до смрти. Уместо тога, ритуална борба је претворена у играчко такмичење између двеју група. Исход је исти. Једна група демонстрира своју снагу, док друга мора да призна свој снижени статус и искључује се из обављања ритуала у селу добитника или у оном у коме се одиграло такмичење. Победници узимају себи прерогатив да узму или сломе заставу оног другог, што аутоматски означава растурање групе. Мир се успоставља испуњавањем обавеза побеђеног да пружи обилно пиће за све, као и новчано поравнање.“ Драгослав Антонић

Коледарски плес.

Овај фолклорни борбени плес је сличан коледарском и његове форме су постојале још у Хелади (јарчеве игре) у склопу Дионисовог култа, и у средњевековној Немачкој. Име је добио од латинске речи calendae која означава јануарске свечаности поводом празновања зимског солстиција, а које су слављене у целом античком свету и садржавале елементе Сатурналија.

Овај плес чини ритуална поворка од 10-15 младића под маскама који своју игру изводе у оквиру празника коледа тј. у периоду између Божића и Богојављања („неркрштени дани“) јер се тада појављују непознати и невидљиви зли духови зиме, а њих терају коледари будећи духове природе који доносе топлоту и раст. Зато се коледа често називају и шумским духовима.

Коледа су обучена гротескно у поцепана одела и телеће коже са реповима на чијим су крајевима звонца. Имају маске од дрвета, сламе и кудеље, а на главама обично рогове са клепетушама. Од оружја носе сабље од дрвета, топузе и батине. Они у зору обилазе сваку кућу у селу тражећи разне намирнице и плашећи децу уз игру, песму и магијски обред са ватром. Током овог обреда они замахујући сабљама и моткама изводе пантомимско-музичку сценску борбу против невидљивих демона зла (караконцуле) и тако их терају. Овај обред такође и лечи болеснике и у кућу доноси плодност и напредак. Играчи за узврат добијају поклоне. На крају се изводи магијски круг око чиније са плодовима и одлазећи певају коледарску песму.



Борбени плес коледа, југоисточна Србија (Етнографски музеј Србије)

Коледарске поворке су избегавале једна другу јер би се њихов сусрет завршавао сукобом и тучом, а понекад и убиством што би био лош знак за село. Коледарски плес се изводи у селима источне и јужне Србије, код Срба у Босни и код Влаха.

Русаљски плес

Овај фолклорни плес спада у најстарије плесове са оружјем. Он садржи низ борбених елемената и део је духовног наслеђа старобалканских народа, Дионисовог култа, остатака романске и словенске културе. Изводи се највише на просторима јужног и североисточног Балкана и има различите варијације.Тако нпр. негде се у игри користе сабље, негде јатагани а негде један од играча има секирицу.

Русаљски плес се изводи на празник Тројице када се водене виле русаље (душе утопљених девојака или девојака насилно усмрћених) које су непријатељски настројене према људима крећу се овим светом и улазе у жене. Те жене тада опседнуте падају у транс на земљу (на њу се бацају сви присутни и хватају је за руке и ноге да се не повреди од ударања у груди) и комуницирају са мртвима пред присутим народом коме у стању екстазе преносе поруке и говоре речи и пророчанства.

У овом обредном плесу, који подсећа на шаманистички, се уз музику и помоћу јатагана и магијских средстава (пелен, бели лук,…), терају зли духови русаља чиме се падалица враћа у живот (буди се).

Плес се изводи уз мелодију виолине. Њега изводе три девојке (краљице) и три мушкарца (краља). Они се држе за појасеве чинећи коло које игра око падалице, а по ножем описаном мађиском кругу на тлу. Краљеви на почетку и крају круга држе јатагане којима су рукохвати обмотан биљем и пешкиром. Први краљ врхом јатагана прекрсти падалицу и својом дотакне њене ноге. Остали је додирну ногом као и први краљ, а трећи краљ исто али је и својим јатаганом прекрсти. И падалица додирне укрштене јатагане двају краљева из групе.





Русаљски плес уз обред са јатаганима; коловођа са јатаганом

Коло се креће са лево на десно при чему мушкарци витлају јатаганима изнад главе падалице поклекујући око ње тако да не напуштају коло, а уз узвике „тако“, „још“…

У завршној игри која се одвија код неке воде (поток, језеро, локва), јер русаљу стално преносе, она се води испод укрштених јатагана при чему коловођа док измахује јатаганом изговара речи васкрења како би обамрлу жену обузету демонима (која је у стању моста између овостранo и оностраног) ослободио злих духова и вратио у живот. Током целог овог времена краљеви секу ваздух јатаганима.

Након тога падалицу која се повратила (она се ничега не сећа и плаче) доведу на место где је први пут пала у транс и играчи уздигну јатагане додирнуте врховима, а краљице је три пута провуку испод њих. Тако се (овде веома грубо представљен) русаљски плес завршава.



Русаљски борбени плес у Македонији

У неким подручјима је од целог изложеног ритуала остало само извођење борбеног плеса, а што је најчешће случај на простору јужне Србије и Македоније.

И у русаљском плесу се поворка креће са подигнутом заставом и уколико случајно наиђе на другу поворку долази међу њима до жестоке борбе чији је циљ освајање заставе противничке дружине.



Русаљски борбени плес у Македонији

Краљице

Овај фолклорни борбени плес нема везе са краљицама у русаљском плесу. Он се изводи на Тројчиндан у Војводини, централној Србији и Славонији. То је плес који изводе 10-15 девојака од којих се једна зове краљица, друга краљ, трећа барјактар, четврта дворкиња. Како Вук Караџић пише свака од девојака је различито костимирана: краљица се још покрије белим пешкиром по глави и лицу, краљ у руци држи мач а на глави шешир искићен цвећем а барјактар носи на копљу бело-црвени барјачић. Ова група иде од једне до друге сеоске куће и „кад дође пред чију кућу, онда краљица седне на малу столичицу, а дворкиња стане више ње, а остале девојке ухвате око ње коло као срп, па се окрећући на лијево ступају по две стопе унапредак и пјевајући“.

Током плеса девојака краљ и барјактар, са супротних страна кола играју сами за себе и то тако да краљ маше са мачем према коловођи, крећући се напред-назад, као да напада и узмиче, док барјактар изводи своју игру са барјаком у руци испред кола.

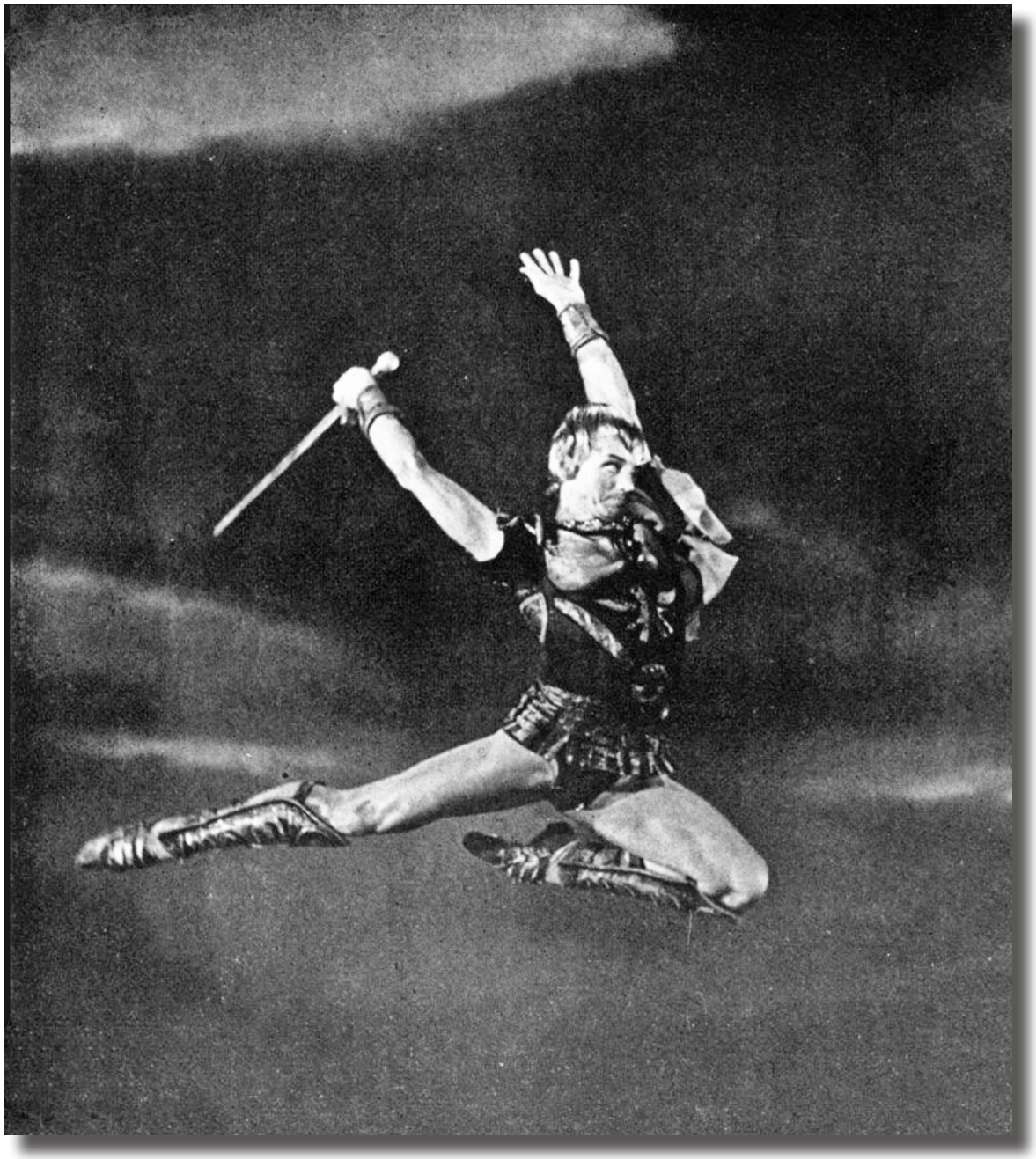


Игра „краљица“у источној Србији (краљичка група са јатаганима, акварел Владислава Тителбаха)

Анастенарски плесови

Изводе се у форми псеудосценске борбене игре која је позната још од грчко-римског времена у јужним деловима Балкана. Овај фолклорни плес се састоји од низа делова од којих су најпознатији ритуална игру по жару у трансу и крвна жртва – церемонија ритулног убијања бика.

Кад је реч о плесу у коме се убија бик њега изводи група играча предвођена архиастенаром. Они играју око бика окићеног цвећем и шареним тракама од хартије, звонцима и са запаљеним свећама на роговима, а везаним за стабло црквене порте. Архиастенар кадионицом пред окупљеним посматрачима благосиља животињу са иконама у рукама током чега свештеник чита молитву. Играчи за то време 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 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.



Балет *Спартак*, Арам Хачатуријан, 1976.

2. Слободни (лаичко-уметнички и уметнички) борбени плесови

Сваку уметност па и уметност плеса чине многи елементи уметничког делања. Но, од свих је увек пресудан само један - *уметнички приступ* том делању.

Неколико суштинских елемената чине сваки уметнички рад па и плес у уметничкој форми. Ти елементи се издвојено могу јавити и у разним неуметничким формама, но, они се тада у њима јављају само као један од потребних, али не и као довољан услов уметности.

Ти потребни елементи који чине сваки уметнички рад су: ***уметничка вештина*** тј.висок ниво техничког умећа, ***уметнички таленат*** тј. велик креативни потенцијал, ***уметничко усмерење*** тј. тежња савршенству у раду, и ***уметнички приступ*** **раду** - љубав према стварању тј. надахнуће (инспирација). Све наведено је нужно потребно и да би један плесач био уметник чији је плес уметнички плес.

Но, док су прва три елемента уметничког готово опште место и подразумевани четврти елемент – *уметнички приступ,* иако је подједнако важан као и остали, данас се, међутим, готово намерно заборавља и пренебрегава. Ово занемаривање, које најчешће и највише извлачи тло под ногама свим уметничким настојањима у било којој уметности свих епоха (а данас изразито), па и уметности плеса, има свој главни узрок у генералном духу савремене антикултуре који се састоји у матрици тоталитарне владавине концепта утилитаризма и прагматизма, дакле, једноумне редукције свега само на корисно, уносно, сврсисходно, продуктивно и употребно (најчешће у форми профитабилног).

Уметност је, међутим, пре свега људска активност превазилажења робовања свакодневици баналног рада окованог сврсисходно условљеним егзистенцијално утилитарним делањем. Суштина уметности је отуд још за Канта „сврховитост без сврхе“, неусловљеност деловања и ослобођеност робовању спољашњим циљевима.[4]

На то указује и чињеница да уметност пре свега представља културни феномен, а само „Тамо где веровања, идеје и идеали надилазе свакодневне потребе и интересе људи - тамо има и културе.“ (Ђуро Шушњић).

Зато и плес који тежи уметничкој форми мора да има мотивацију не у постизању неког спољашњег егзистенцијалног циља (неко је балет назвао „пријатном бесмисленом“) већ у слободном моторичком покрету који тежи да се плесно креативно изрази, дакле, у плесачу који као *хомо луденс* не дела у реалном већ у „идеалном царству“ (Гадамер).[5] Суштина уметничког плеса је, дакле, плес као форма егзистенције иступања из егзистенције тј. трансценденција као есенција егзистенције - креативно стваралаштво стварања ради из чисте љубави према стварању самом. На том трагу су и многи средњевековна схоластичари придавали уметности божанске прерогативе јер је и Бог као највећи креатор створио свет из своје љубави према стварању. На ово указује још и Конфучије у свом „*Великом учењу*“ речима: „Највише делање се не огледа у корисности нити упражњавање највишег делања треба да има за циљ корисност. Зато што највише делање има вредност само по себи, оно треба да буде делање ни због чега – из љубави.“ Сликовито речено: док обичан занатлија ради на неком предмету само док не испуни потребну сврху свог рада - начини користан предмет који ће му служити за нешто (нпр. за зараду), уметник ради на том предмету и преко његове корисне сврхе уносећи у њега и

4 С тим у вези Нунцио ди Стефано изјављује да „упориште уметничког рада је у привржености (la devozione) коју појединац гаји према нечему што можда не служи ничему и никоме“, Оскар Вајлд да: „Можемо опростити човеку који ствара корисну ствар, само уколико јој се не диви. Једино оправдање човека који ствара бескорисну ствар је уколико јој се истински диви. Сва је уметност зато у потпуности бескорисна,“ а Волтер да: сувишно је веома нужна ствар.“

5 „Човек се игра само онда кад је у пуном значењу човек, а он је човек само онда када се игра“ Фридрих Шилер; „Човек постаје најближи себи када постигне онакву озбиљност коју има дете док се игра.“ Хераклит

своју љубав према стварању која том предмету додаје функционално бескорисни вишак што га оплемењује својом ненаплативошћу.

Као опозит уметничкој врсти плеса налази се, дакле, неуметнички (функционални) плес у коме је примарна сврха не плес по себи (креативност игре саме) већ његова корисна употребљивост за забаву, релаксацију, рекреацију, прославу, весеље, ритуал, параду, зараду... и у коме се плес јавља као средство а не циљ плесача. У том смислу нпр. забављачки плес, за разлику од уметничког, због своје практичне функције и хедонистичке природе нема претензију да истражује, открива архетипске, универзалне и вечне (метафизичке) димензије игре тела или креира његове нове димензије и изражајне могућности у плесу већ се бави примарно оним формама које као популарни и пролазни трендови пружају највише комерцијалне забаве извођачима или посматрачима. У уметничком плесу је, међутим, примарни циљ креативни покрет – поетско, артизам и слободна стваралачка игра телом као најузвишенија и најозбиљнија форма игре телом, а забава, прослава, весеље, ритуал, зарада... су од секундарног и успутног значаја јер се ту плес јавља као циљ плесача, а не као средство за нешто ван феномена плеса.

Отуд свака уметнички плес мора бити и игра са телом, али неће свака плесна игра са телом бити и уметност уметнички плес.

Наведена диференцијација на уметнички и неуметнички плес се односи и на све врсте борбених плесова. Тако када је реч нпр. о обредним борбеним плесовима *Драгослав Антонијевић* пише: „Данас се на обичај калушара гледа првенствено као на популарну уметничку приредбу. Процес преласка од магијског и ритуалног на артистички жанр веома је видљив у Румунији. Конверзија обичаја отклањањем окултних мотива и праксе, напуштањем магијског у корист естетског и уметничког, омогућила је калушарској игри да добије нов садржај у стварању сценских кореографија (...) што све скупа мења основни односно првобитни значај и смисао калуша, који је коначно изгубио свој ритуални карактер и постао секуларизован и сведен на чисту игру (...) Игра је постојала зато што је то захтевао обред, али се њена ритуална вредност изгубила. Преосталаје само игра као чиста кореографска суштина."

Уистину, има калушара код којих данас калушарски плес не досеже до уметничког јер играју по селима и градовима не из чисто уметничких разлога већ да би кроз забаву публике остварили зараду. Другим речима, калушарска игра је код њих из једне врсте наменских плесова - обредне, прешла у другу всту наменских плесова – комерцијалне.

Дакле, осим борбених плесова који се изводе са одређеном утилитарном наменом: ритуал припрема за рат, вежба, церемонија, прослава (традиција, обичај), забава (карневали, фестивали...), а у којима је плес примарно профетска активност, постоје и борбени плесови којима је примарни циљ да буду поетска и естетска активност израза тежње плесача ка слободном играчком покрету тела са оружјем, а који има инспирацију у себи самом. То значи да док нпр. један фестивалски или вашарски борбени плес плесачи изводе пред публиком *примарно* за новац и због новца један уметнички борбени плес (нпр. балетски) прави уметници изводе пред публиком **за** новац али не **због** новца већ због уметности (изводили би га и без новца). Док је, дакле, у првом случају примарна мотивација и инспирација плесача борилачког плеса зарада и на плес га позива Мамонов рог лукративне користи, добити и узимања у другом случају примарни мотив и инспирација плесача за борилачки плес је артизам – уметност и поклањање (давање) а на њега га позива песма и плес муза. Та суштинска разлика у **приступу** плесу даје му суштински различит карактер јер различита мотивација води увек различитој инспирацији и различитом стваралачком надахнућу као што и различити приступ животу стварају различите животе.

Отуд један грчки хоплит може изводити своју *пириху* пред публиком у сврху неке верске светковине, позоришне представе или припреме за борбу, али је може изводити и као слободни соло плес који се састоји од низа континуираних, јасних и одмерених покрета и окрета телом у свим правцима којима је сврха игре једино **обликовање саме игре**. Кретња у овој игри изражава унутрашње стање борца кроз концентрацију, чистоту, правилност и лепоту покрета, а плесач имитирајући окршај са замишљеним противником изводи слободан и импровизован плес свога тела са оружјем ослушкујући сопствене ритмове и усклађујући их са ритмовима музике и простора у коме се креће. У овом случају се код ратника из борбе са његовим телом и простором око њега рађа не само уживање у инвенцији и богатству покрета већ и осећај стабилности, хармоније, техничког артизма и лепоте кретњи које пружају естетско задовољство једне

уметности. Таквој врсти борбеног плеса циљ није приказ борилачке вештине кроз плес – *плес у служби борилачке вештине* већ супротно - борилачки плес сам тј. *борилачка вештина у служби плеса*, инспиративности и инвентивности покрета у простору уз звуке музике, дакле,– уметност.



Ратнички соло плес, слика на грчким вазама, 500. год. п.н.е

Исто тако се може наићи и на наменске плесове (а може сваки) у којима се у неком фрагменту и обиму вешти плесач у заносу плеса понесе па свој плес почне изводити због игре саме заборављајући на њену изворну намену и циљ. Сваки плес, дакле, може постати уметнички као што и уопште свака делатност може постати уметност јер уметност се налази у уметничком приступу делању, а не предмету делања. И као што реч уметничким уобличавањем на врхунцу постаје поезија, глас постаје уметност певања, покрет руку уметност свирања или сликања, покрет писања уметност калиграфије..., тако и плесни покрет ногу и тела одбацујући неки свој наменски (утилтарни) карактер и узимајући за циљ достизање слободе стваралачког, перфекције, поетике и естетике се уметнички уобличава - *постаје уметност*.

Отуд и можемо наићи на војничке плесове са или без оружја намењене парадама, смотрама и разним војним церемонијама, прославама и манифестацијама, али који у извесној мери својим извођењем превазилазе основну намену и потребе достижући делимично уметничко (као нека форма примењене уметности) постајући тиме несводљиви без остатка на чисто наменске.

Но, дешава се и супротно, а што је данас у савременој постмодернистичкој пост-уметности постало готово правило. Тако видимо уметничке плесове (оно што би требало да буде плес као уметност) који се изводе са главним циљем забаве, рекламе, пропаганде, спорта... и разних других лукративних сврха, а што их претвара у пуку комерцијалу (често и кич антиуметности).

Међутим, наведени изузеци од изложене диференцијације на два основна типа, а као форме њене релативизације, не укидају суштинско постојање типова већ их потврђују јер представљају само њихове међуоблике, а који постоје у границама два изложена типа (више о уметничком и неуметничком у сценским уметностима у књизи *Увод у уметност сценске борбе – Уметнички слој сценске борбе; Дезинтеграција уметничког у савременој сценској борби*).

Врсте уметничких борбених плесова

Уметничке борбене плесове можемо генерално поделити у две врсте:
– ***неауторизоване*** (**лаичке**) и
– ***ауторизоване***.

Код неауторизованих уметник је непознат и најчешће је реч о самоуком народном извођачу који има израженији таленат за креативно и потребу слободним уметничким деловањем.

Док најстарији лаички уметнички борбени плесови постоје још од периода културе људи праисторије, јер слободна игра је темељ културе, борбени плесови у форми **ауторизоване уметности** појављују се тек са првим облицима *балетскоī ūлеса (иīре)* који у себи има елементе борилачког. Реч је о уметничким остварењима играча, композитора и кореографа која се изводе као део репертоара балетских, оперских и позоришних кућа, а која у себи садрже и сцене борбе без или са оружјем. Ове игре, које се темеље на прецизно уобличеним и строго одређеним техничким формама корака, због њихове комплексности и захтевности који траже вежбу и учење изводе не лаици већ за то школовани играчи.

Сценска борба у балету – балетска борбена игра

Балет је је музичко-сценска форма (музичко позориште) у којој се уметници изражавају стилизованим плесним покретима тела и где су ови покрети главни а музика пратећа. Балет (лат. *ballo*, *ballare* и грч. *ballizo* – играти, скакати, њихати) је, посматрано у његовом изворном и класичном облику, дакле,театарски облик плеса уз музику у коме се, за разлику од других плесова, игра заснива на технички осмишљеним, кодификованим и високо стилизованим покретима и ставовима у игри која има за циљ игру саму. Балет – уметност између плеса и театра, је стога настао када се плес уметнички нормативизовао и естетизовао. Уколико балет у себи садржи сценску борбу тада је реч о балетској сценској борби или балетској борилачкој *иīри*.

За разлику од других форми уметничког борбеног плеса балетски се до времена постмодерне изводи увек у тесној веза са уметничком музиком и то тако да борбени покрет произлази из самог балетског покрета и њему се прилагођава – његов је израз и израз музике (борбени покрети у једном балету се уклапају у суштину балетског покрета и музике). Играч из балетске фигуре, дакле, изводи борбени покрет оружјем тј. овај настаје из њихове тачке сличности, али тако да при томе НИКАД балетска игра није у служби борбе већ је УВЕК борба у служби балетске игре. То значи да играч не тежи да буде борац који се бори већ уметник који на сцени приказује борбу кроз уметност а не уметност борбе (борилачку уметност – Martial Art).

Музичка подлога сваког балета па и оног који у себи садржи сценску борбу су партитура и драматуршки садржај. Но, режија игре и кореографија покрета су слободни и област уметничке креације и ограничени само принципима технике плеса и музиком. Из тог разлога гледајући исти балет посматрач може сваки пут - ако је реч о другој режији или кореографији, видети другачију борбену игру. Због постојања ових уметничких слобода могуће је наићи и на балете у којима је заобиђена или сасвим маргинализована борбена игра иако је она драмском радњом предвиђена, али и на балете у којима се она појављује иако је по замисли композитора или драматурга нема.

Као и борилачке плесове уопште тако и уметничке борилачке плесове можемо поделити на плесове са оружјем и плесове са противником тј. плесове у којима се оружје користи само као пратећи (помоћни) реквизит игре или реквизит за соло борбену игру са замишљеним противником, и плесове у којима се изводи борба оружјем са партнером.

Развој борбене игре у балету

Борбена игра у балету је током историје генерално гледано, пролазила кроз **три фазе.** У **првој фази** - класичном балету, она је строго везана за класичне форме тоналне музике и у складу са захтевом да се у кореографији сценске борбе покрети борбе на сцени прецизно хармонизују са музиком – „борба по нотама“. То су уједно балети са музичко-програмском фабулом у којој балетска борба служи примарно као средство приказа одређене драмске радње и носи одређену нарацију кроз плес и језиком плеса. Балетска борба у овим балетима се мењала како се мењао карактер музике епоха од ренесансних балета до музике романтизма.

У **другој фази** - балету епохе *модернизма*, балетска борба је везана за музику 19-20. века тј. појаву слободнијих музичких форми (музички импресионизам, неоромантизам, експресионизам, модернизам...). Борбени покрети током игре су још увек најчешће програмског карактера, али су кореографски лабавије везани за музику, а што је омогућено самим карактером те музике која је по ритму, мелодији, хармонији, тоналитету богата противуречностима и звучним слободама. Све то омогућава да борбена игра у балету губи карактер пуког приказа радње чиме се отварају врата да она уједно постане и покушај изражавања неизрецивог посредством борбе на сцени („*Да знам да вам објасним, не бих плесала*" – Исидора Данкан).

У **трећој фази** – балету *постмодернизма* балетска борба се углавном јавља без програмске радње, а уз постмодернистичку музику која најчешће нема музички садржај („апсолутна"музика) и има форму звучних експеримената и „инсталација" у којима музика не само да доживљава врхунац атоналног, дисонантног, додекафоније и какофоније већ и симултаног мешања и комбиновања разних форми класичне музике свих епоха са музиком модернизма. Кореографија борбених покрета у таквом балету је најчешће карактера крокија и скице у којој играчи прате генерални ток музике изражавајући своја унутрашња стања која она покреће или не прате музику уопште већ чине насупрот ње изражавајући тиме слободу од музике, а која се често претвара у неартикулисане звуке, гласове, ударце и буку или тишину у којој играчи изводе борбу као израз неке своје сопствене унутрашње музике.

I период сценске борбе у балету (до модернизма)

Елементи балета су се формирали још у време грчког позоришта у коме су се изводиле представе уз певање и плес, а које је организовао „choregus" – кореограф прописујући форме покрета играча. Ти плесни покрети су понекад у себи садржавали и борилачке покрете, а у складу са духом и тематиком грчке драме тог времена (види:*Историја сценске борбе - Европа*). И у Риму периода Царства се развио у великој мери професионални плес па и школе плеса у којима су се систематски учили плесни кораци и позе као незаобилазни елемент сваке технике плеса која није лаичка и импровизаторска.

Но, то нису били балети у правом смислу те речи већ плесови уз музику у форми краће секвенце извесне драме или уводна и завршна радња чинова неке драме. Та протобалетска игра, па и евентуалне сцене борбе у њој је, дакле, била више пратећег и забавног него централног и уметничког значаја и карактера.

Развијеније форме плеса које су се више приближиле уметничкој (балетској) игри ће се појавити тек после средњег века из три корена:

1. Отмених и раскошних племићких дворских плесова и забава италијанске ренесансе 15. века (сматра се да је први протобалет изведен у Торину *1489.* године за време свадбене гозбе венчања миланског војводе Галеаца и Изабеле Арагонске).

2.Оперских представа које су биле резервисане за дворску елиту, а у оквиру којих су се у паузама (интермецо) изводиле уз музику плесне игре на сцени. Из тог разлога је балет до краја 17. века сматран „слушкињом опере".

3. Позоришних игри *мимичког плеса* у којима глумац прати песму која се пева служећи се рукама и телом како би тумачио комад покретима кроз мимички плес (пантомиму уз музику који се изводила у склопу позоришне представе).

Како су први дворски плесови извођени од стране дворјана њихова игра се све више и на разне начине (музиком, корацима, сценографијом, костимом и реквизитима) удаљавала од масовне фолклорне културе села као и забавних игара грађанства изражавајући примарно карактер *дворске културе*. До тога је дошло јер је дворски плес поред забавног све више тежио естетским, стилским и чисто плесно-креативним циљевима - уметности. Тако су настали разни дворски плесови који су сценски прилагођени суздржљивошћу и префињеношћу за отмене дворске протоколе (као супротност разузданим сељачким играма) а та *протобалетска* уметност – па и сценска борба у њој, је из свих наведених разлога имала елитистички карактер који је био неразумљив и добрим делом стран како сеоском тако и градском становништву.

Техника употребе оружја и начин борбе у таквој балетској игри су код плесача били на значајно вишем нивоу од оног који је постојао у фолклорним играма сељаштва јер се користило *„дестрезе вердадера”* (школовано мачевање). Радње кретања са оружјем, напада и одбране су, дакле, били без разузданости, технички уобличени и дефинисани тако да су се могли на неке елементарне начине хармонизовати са музиком тог времена. Отуд су игра као и сценска борба у балету (као и музика) постали уравнотеженији, култивисанији, одмеренији и прецизније дефинисани.





Дворски плес *дата и витезова на немачком двору* 1517-18. и 1516. године





Дворски плес *дама и витезова* са мачевима у 16. веку и бакља плес у славу Максимилијана I, 1526.

Са балетом 16. века се зато појављују и професионални кореографи који прописују кораке и кореографију плеса, али и то колико је играча, како су они организовани у простору (цртеж игре тј. одређивање позиције и кретање играча на сцени и балетски текст - кораке, гестове, позе и мимику), да ли изводе плес групно или соло итд. Отуд прве трагове правог балета налазимо већ 1570 године код А де Бамфа који оснива *Академију музике и поезије* у којој је игран и *ballet mesure* (из којег ће 1581. године настати *ballet de cour* – дворски балет). На тај начин су отворена врата и за први прави балет у Европи (сматра се да је први балет био „Краљичин комични балет“ по музици Балтазаринија. Он је изведен под покровитељством Катарине медичи 1581 на двору краља Анрија III као спој игре, музике, пантомиме, раскошног декора и костима, а чему је присуствовало 8-10 хиљада званица). Но, први кореографи тог балета су били свесни

да њихови играчи нису нарочито вешти у извођењу играчких покрета јер су ове балете изводили аматери – племићи или дворани за забаву племства. Балетске сценске борбе тог времена су се стога због једноставности извођачких корака плесача, њиховог ограниченог умећа и тешких и гломазних костима који ограничавају покрете састојале више од сложених и замршених образаца кретања у простору и међусобних облика које у простору постижу играчи током борбе него на њиховој извођачко-борилачкој вештини плесних покрета. Отуд се балет па и сценска борба у њему темељи на *тлорису* – сложеним геометријским фигурама које су стварали играчи својим кретањем по бини као и од деликатних, суздржаних и сведених радњи ногу. Ту се више полагало на спољашњи изглед и формално понашање плесача него на сам плес и сценску борбу у њему. То су били тзв „ниски плесови“ или корачни плесови. Сценска борба у форми балета изводила се не на бини већ на средини дворане за плес. Какве је приближно форме та игра имала када је реч о сценској борби може се и данас видети на карневалима на којима се изводе ланчани плесови са мачевима.

Да су сценске борбе постојале у тим првим балетима постоји више доказа. Тако нпр. средином 16. века - за време владавине куће Валоа, италијански кореографи које је позивала Катарина Медичи за извођење дворских балета почињу да организују на маскарадама витешке борбе а при доласку владара стилизоване борилачке игре. Тако су настали и познати *тријонфи* (тријумфалне параде) - дворске свечаности Лоренца Медичија на којима су извођени и балети са сценским борбама.

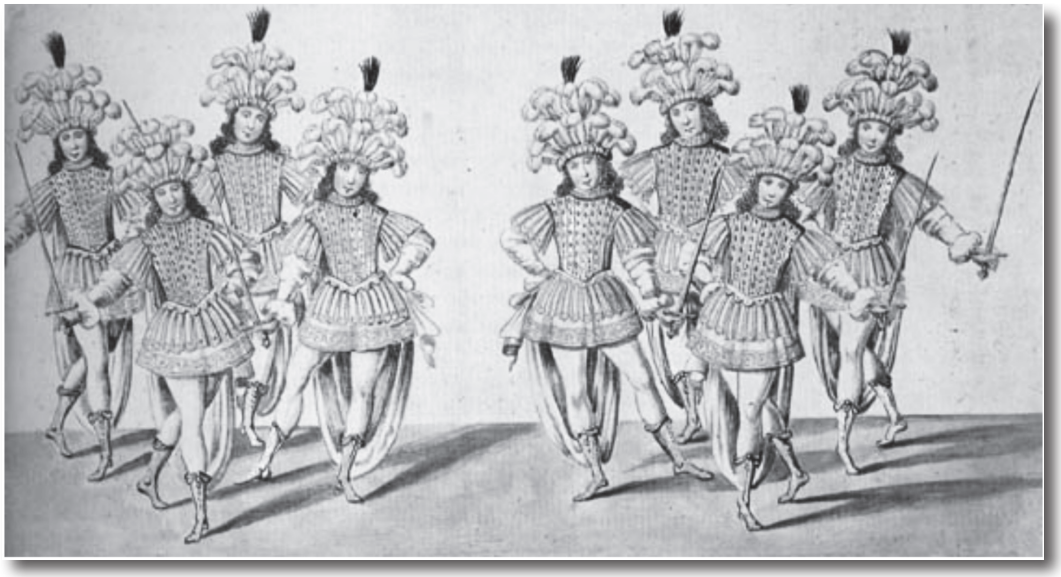
Балети су се у 16. веку, па и сценске борбе у њима, изводили тесно везани са опером од које се осамостаљују тек у 18. веку због чега су и балет и опера - иако деца ренесансе, ипак васпитаници барока.

Крајем 16 и почетком 17. века у балет улазе отмени покрети (позиције стопала) настали из дворских протокола начина кретања по дворским салама и вртовима. Они показују културу опхођења, углађености, галантности и достојанства. То је био плес стилизације друштвеног опхођења и у њему се почињу прецизирати у строгим техничким формама положаји стопала, ногу, тела итд. током плеса (пишу се и први приручници плеса са систематикама радњи, а из чега ће се касније развити 5 позиција класичног балета). Борилачке акције у овим балетима су се, очито, темељиле на борбеним гестовима и позама јер суздржане играчке радње на сцени и деликатна музика нису дозвољавали неку изражајнију динамику борбе иако су се почели појављивати и први „високи“ плесови тј. скокови.

Балет, па и балетска сценска борба (борбена игра) у пуном смислу те речи се, међутим, појавио у Француској 17. века у доба Луја XIV. До тога је дошло везано за оснивање *Академије плеса* у Паризу 1662. године са задатком да „игру унапређује, чисти и чува од опадања.“Тај балет је од почетка имао тематски садржај (либрето) према коме се компоновала музика, али и кореографа који се бавио избором корака јер „виноградар или водоноша не може плесати исто као витез или чаробњак“ (Сен Ибер 1641 – Како састављати успешне балете).

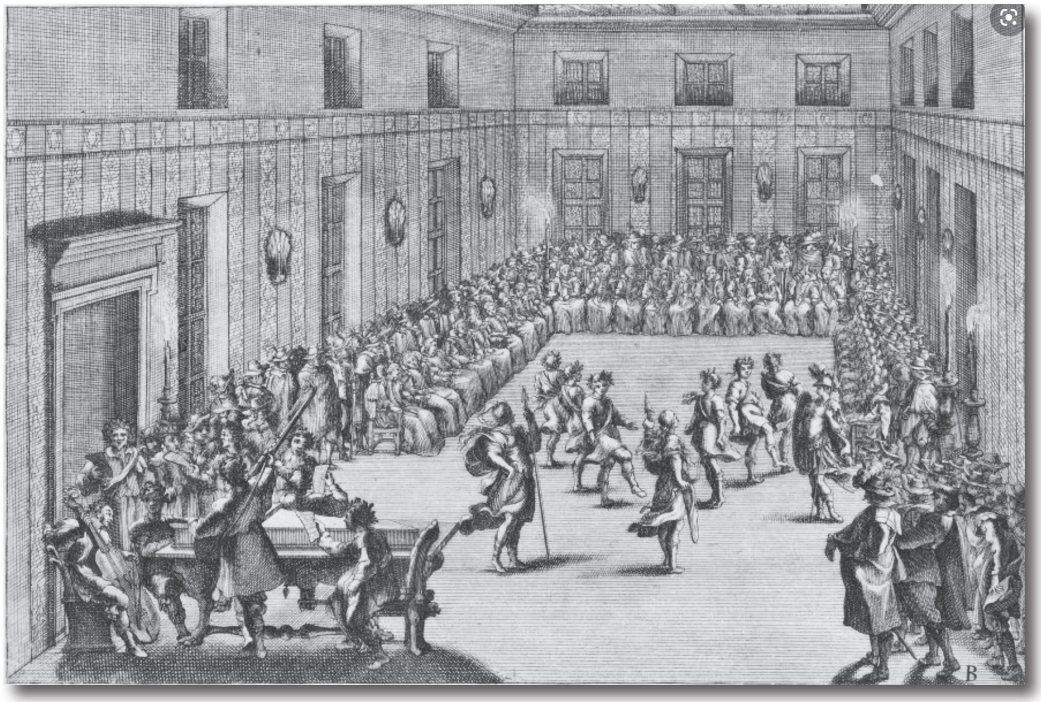
Овај балет је био дворско-камерног облика и изузетно естетизован и декоративан што значи да се изводио по тачно одређеном правилу низања нумера у форми шароликог спектакла. Он је био веома „формалан“ и уздржан па и сценска борба у њему је имала такав карактер. Она се састојала од разних врста мачевалачких поздрава – „реверанци“ и покрета из мачевалчке вештине комбинованих са елегантним поклонима и позама карактеристичним за барок. (види: *Плесно-акробатске борилачке игре*).

Из овог разлога сценске борбе у балету 17 и почетком 18. века су биле више декоративне као што је то био и сам *ballet de cour* који се изводио на француском двору од стране племства уз музику, песму, костиме и сценографију.



Ballet de cour са мачевима (шпаде), 17. век

У *ballet de cour* су често учествовали и посматрачи који би се игром укључивали у плес, а који је више личио на узвишено естетизовану шетњу него на уметост покрета целог тела. Кад је реч о сценским борбама племство је плесало отмене деонице у којима је оружје (најчешће мач) био више реквизит који се држао у руци током плеса, или су се њиме изводили извесни вешти покрети него што је био средство за борбу на сцени. Насупрот томе **сценске борбе** (борбене игре), гротескне и комичне улоге са акробацијама изводили су професионални плесачи, жонглери и акробате који су своје борилачке вештине изучавали у тадашњим градским школама борбе.



Ballet de Cour, 16. век. Пред публиком играју играчи са копљем и (десно) у римској војној опреми (штит и мач)



Костими за балет Женидба Пелеуса и Тетис,1654 (Луј XIV игра ратничку игру Марса); балет Аполо, 1621; краљевски балет - *Ballet de Cour*



Екстравагантни балетски костими и ефекти за карневалски балет „ *Бајковиш балеш шума северне Немачке“* (сцена “Entre Des Coupe-Tetes”), Рабел Даниелl, 1623; декоративни борбени сценски плес, Просерпина,1680.

Сељењем балета из дворова на позоришне сцене које су почеле да се граде широм Европе мења се, међутим, не само техника плеса, публика и кореографија већ и теме. Тако се изводе балети који се тешко разликују од опере, а са узвишеним и јуначким темама, херојима антике и митолошким јунацима који се боре. Све то је било врло карактеристично за 17 и 18. век у оквиру тзв. *драмскоī балеша* (ballet d`action), а који је обиловао борилачким сценама и борбеним играма.

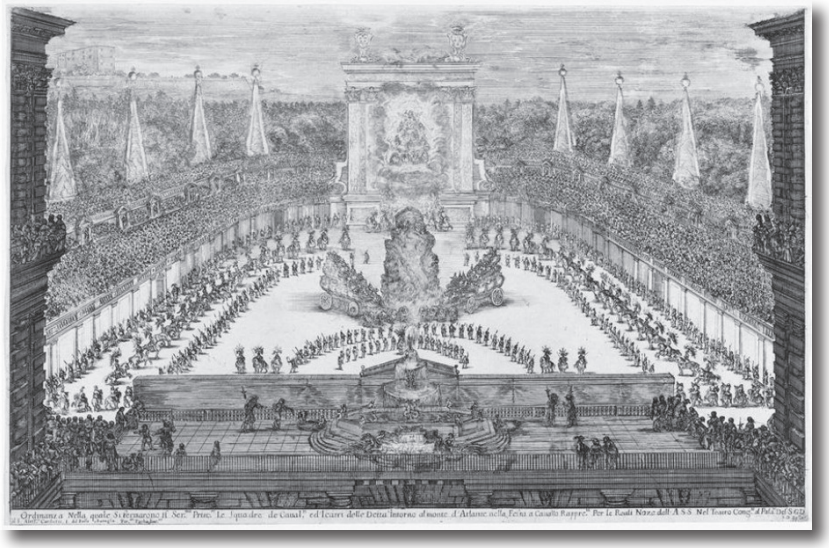


Сценска борба са илузионистичком сценографијом у опери *Роланд* Жан Баптиста Лилиа, 1685; Ренесансни балет са сценском борбом копљима на сцени у замку Хајделберг, 1684. год.

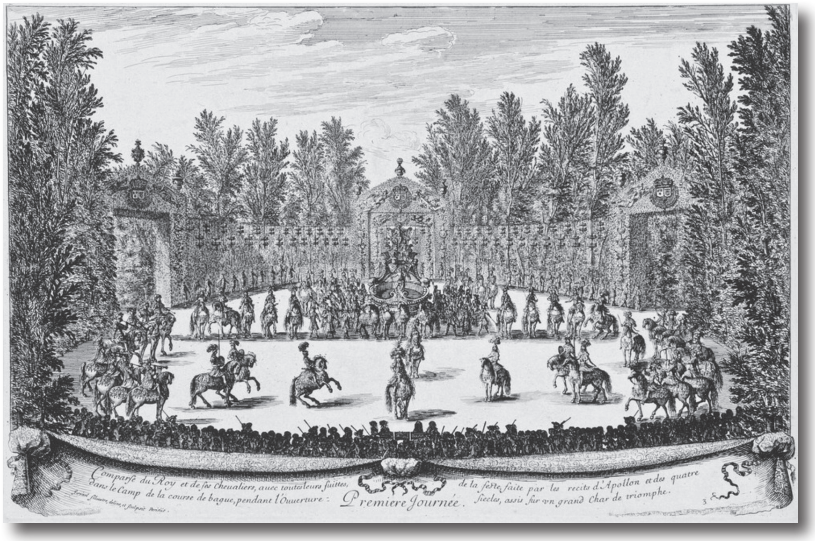
Такође, док су у почетку балет и сценска борба у њему имали углавном деликатан, дворско-камерни облик са по неколико играча касније, како је барок узимао маха, они су попримали облик грандиозног спектакла на отвореним просторима са више стотина извођача, сложеним кулисама и колосалном сценографијом.

Ти балети са сценским борбама су имали веома различите теме, али најчешће оне везане за грчку и римску митологију. Њихова суштина је увек била визуелна атракција и спектакл, а све у складу са општим карактером барока.

На овом трагу је настала и једна нова врста балета и борбеног плеса у њему – коњички балет. У овом балету коњи са јахачима поскакују и изводе разне грациозне покрете крећући се у ритму музике, трчећи у круг и мењајући правце стварајући тако различите естетизоване форме на сцени, крећући се у ритмичком касу, подижући се на предње или задње ноге... У овим балетима осим што је приказивана вештина дресуре коња изводили су се и сегменти коњичких борби између јахача.



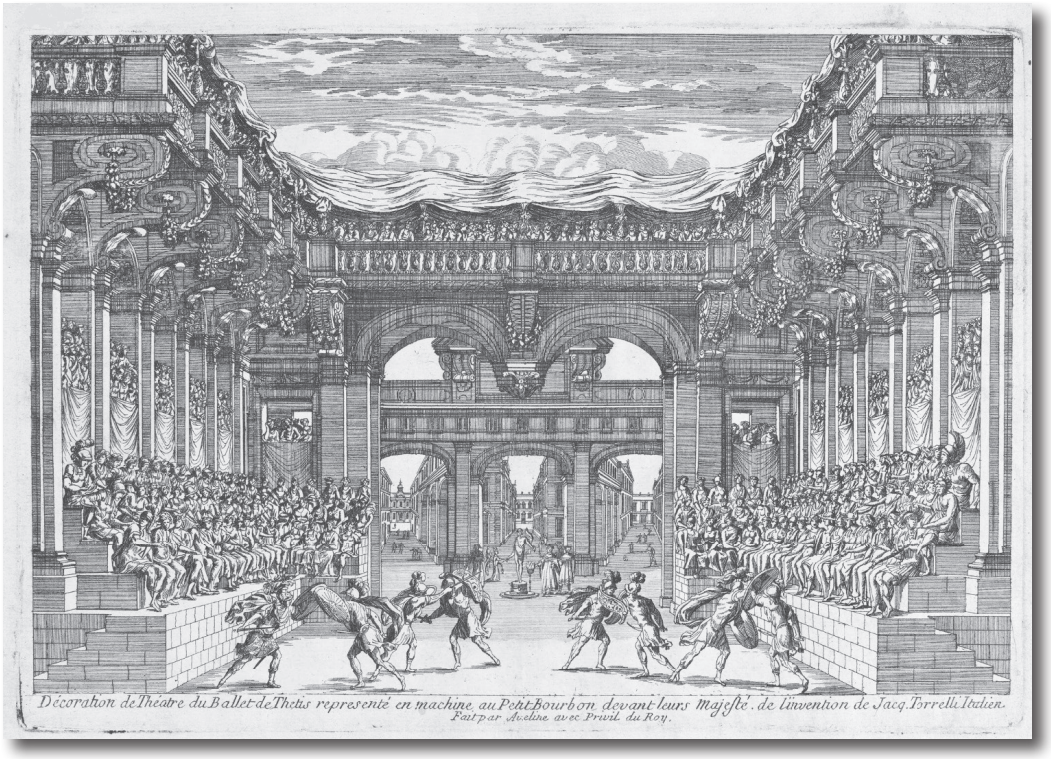
Сценографија за коњички балет – *Квадрил коња и кочија око планине Атлас*, *Стефано дела Бела*, 1661.



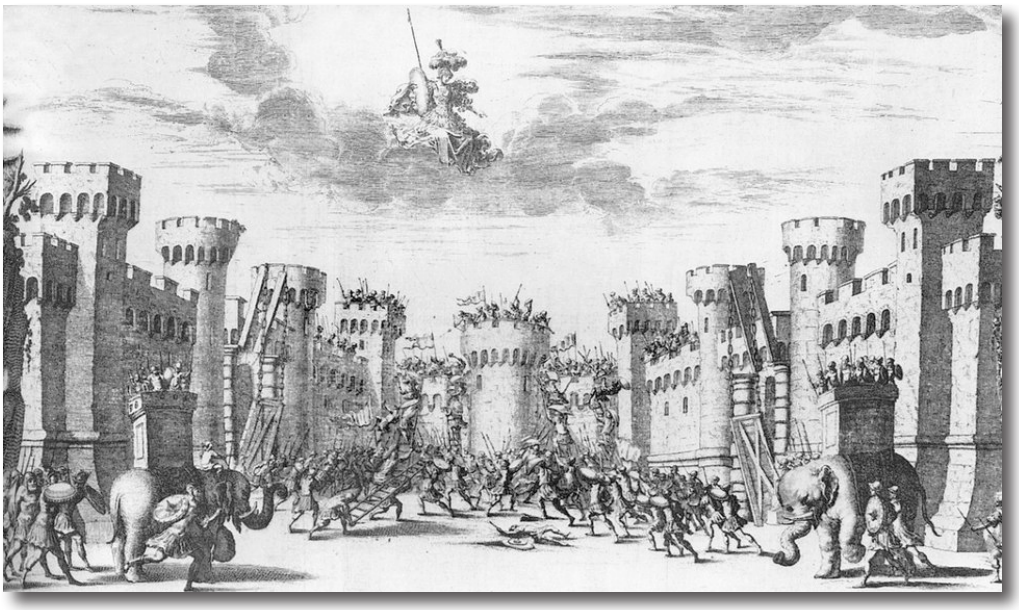
Позоришна сценографија за коњички балет крајем 17. века, Жан Батист Лили.



Оперско-балетска игра - трећи интермецо „Битка у храму мира је заустављена доласком љубави и њене свечане пратње – свите (кортежа)“ у Фиренци, 1616. Жак Кало и Ђулио Парижи



Грандиозна сцена борбе из опере-балета, *Женидба Пелеуса и Тетиса* (Giacomo Toreli) одржаног у Лувру 1654. године.



Спектакуларна и помпезна барокна сценска свечаност битке приређена поводом свадбе Леополда И. Антонио Чести, сцена из опере *Златна јабука*, Беч 1668. год.



Сцена борбе из опере *Златна јабука* (Антонио Чести) Беч 1668. год. Матеус Кисел

Почетком 18. века су прецизно постављене и дефинисане основне балетске позе и кораци уз помоћ којих се изводи игра, па и сценска борба у њој добија строго дефинисану форму. У игри добија већи значај сам покрет играча него његово кретање по сцени и разне форме фигура које он ствара са другим плесачима у простору. То значи да балет почиње да се професионализује јер захтев у игри постаје нестанак тлориса и истицање у први план увежбаних, сложених и стилизованих покрета тела, скокова, пируета *академског балета* (*danse d`ecole*). Све то је створило услове да балетска игра добије строгу форму која ће бити потребна неокласицизму и његовом уравнотеженом духу окренутом античким узорима који доминирају сценском борбом тог времена.



Плес с бодежима демона и Милард у Глуковој барокној опери *Армиде (1780)* и Фуриje у опери *Ифиīенија и Таурида*, (1781) Кристофа Вилибалда Глука.

Насупрот класицистичкој опери и балету који добрим делом прате грађански живот Европе након барока (за време и после француске буржоаске револуције), појава романтизма у великој мери мења како теме и карактер балета па и теме и карактер борбене игре у њима. Појављују се историјски костими у којима се изводи балетска борба, а који замењују свакодневно грађанско одело, светлосни и музички ефекти који треба да буде романтичну и мистичну машту и атмосферу на сцени. Сценске борбе зато током балета постају колористичне и са тежњом да што више утичу на субјективне осећаје публике.



Балет *Мач и копље* – сцена борби Амазонки и Грка, 1826; романтични балет *Вечерњи бунт*,

сцена Зулме, 1830.

Сценска борба у балетској уметности у том периоду, иако се изводи по техничким принципима академског балета претходног периода, добија нове елементе. Тако се уводи игра на прстима и борилачки покрети који су слободнији, а због нових музичких форми (романтизам) игра па и сценска борба у њој добија експресивнији карактер и кореографију. Но, још увек се великим делом плесна изражајност налази у сенци тежње плесача техничкој виртуозности.




Луиз Флер као Бетрикс у лику Дијане која је играла на балу под маскама у балету *Лепота Гента*, 1842-1844

У балету су сценске борбе најприсутније у различитим борбеним играма *Ромеа и Јулије*, *Дон Кихота*, *Наумоне, Персеја* итд.




Сцена из балета *Наумона*, Едувара Лалоа, 1881; балет *Дон Кихот*, Мариус Петипа, 1871



Сцена борбе у балету Близанци из Бергама Меранта и Нуитера на музику Теодора Лајарта, 1886

У првом периоду (од ренесансе) балета, дакле, кореографија се темељи на класичној форми борбеног плеса који је хармонизован са музиком („борба по нотама“) и музичко-програмском фабулом. Ту балетска сценска борба служи примарно као средство приказа одређене радње, а балет има театарску форму тј. носи одређену нарацију кроз плес и језиком плеса. Сценска борба у овим балетима се мењала како се мењао карактер музике епоха од ренесансних плесова а закључно са балетом и музиком модернизма.

Други период сценске борбе у балету (модернистички балет)[6]

Крајем 19 и почетком 20. века са модернизмом настаје грана балета која одустаје од стриктног чувања традиције класичности и борбену игру излаже фази **дерегулације**. Напуштају се строго дефинисане форме покрета и окреће се природним ритмичким кретњама у којима је и покрет у борбеној игри значајно слободнији и ближи природном. Исто тако, а са културно-цивилизацијским токовима Европе 19. века који су се окренули повратку материјализму, практицизму утилитаризму, телесности, чулности итд., а напуштању идеализма и духовности, настају и нови токови у уметности, па и балету. И док је балетска (и сва друга) уметност претходног периода давала акценат духовности и *апо̄лонском* (ред, хармонија, поредак, уздржаност и рационалност), а игра је тежила непрестано борби против гравитације и уздизању изнад тла („земаљског“) у вертикалу као покушај превазилажења телесног и природног виртуозитетом, модернизам тежи супротном. Исидора Данкан обзнањује повратак плесу хоризонтале, тла, плесу „земаљског“ који успоставља поново спону са исконским, природним и *дионизијским* (ослобађање игре од „стерилности“ реда, контроле, уздржавања и кретање ка страсти, заносу, чулности, инстинктима, разузданости, импровизацији, ирационалном и ослобађању тела од стега рационалности), а у коме примат у игри има телесно над духовним („У игри тело треба да буде слободно, игра мора дати ново осећање тела и живота“ – Исидора Данкан). На трагу тог концепта слободне и екстатичке балетске игре која осцилује између кореографисаног и спонтаног, промишљеног и ирационалног, форме и не-форме итд., а која тежи да се врати ритуалној прауметности и спуштању у дубине соматског човека и света, су у то време радили и други уметници (Рудолф Лабан, Мери Вигман, Мага Магазиновић итд.)

Главни продор модернизма у сценске уметности па и балетску уметност је ишао преко модерних токова у музици (Дебиси, Равел, Стравински, Прокофјев, Шостакович…), али и сликарства - сценографије за позоришне и балетске представе раде Пикасо, Салвадор Дали, Марк Шагал..

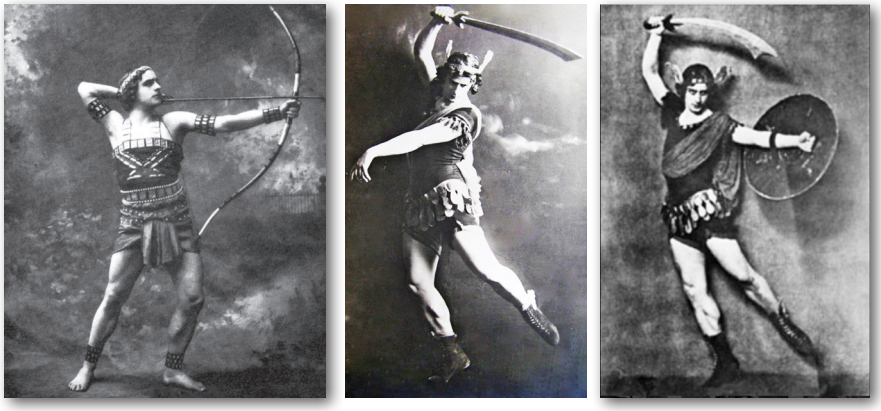
Наиме, модерни балет се везује за музику 19. и почетак 20. века и појаву слободнијих музичких форми (нпр. импресионизам) у којима се мноштво разноврсних, поливалентних и полицентричних мелодија и ритмова хармонично смењују, преплићу и надовезују. Тако се и класични балет редукује на уметничку игру у којој сви, па и борилачки покрети (који су много природнији и ближи покретима стварне борбе) на сцени током балета (који је још увек најчешће програмског карактера) постају много слободнији и разноврснији као и кореографски лабавије везани (али још увек везани) за музику, а што је омогућено самим карактером те музике која је по ритму, мелодији, хармонији и тоналитету богата противуречностима и звучним слободама. Отуд у модернистичкој балетској сценској борби свака борилачка акција носи своју боју усклађену са музиком, али не тако што је *за̄творена* у њу и прича као њена сенка исто што и она (као у класичном балету), већ на свој начин и слободно пратећи њене форме. У том смислу се балетска модернистичка сценска борба често јавља не као склад са музиком већ дијалог (па и „свађа“) са њом. Како би, дакле, изводили балетску игру у духу музике новог времена играчи су почели замерати класичном балету конвенционионализам, шаблонизам покрета и гестова, нефлексибилност акције на сцени, престрогост ограничења форми, застарелост технике, противност анатомској структури и физиолошкој функцији мишића и зглобова човечјег тела… и одсуство могућности за импровизацију. И док је нпр. до модернизма у балету – па и борбеној игри у њему, доминирало интересовање за виртуозитет рада ногу са модернизмом почиње цело тело да учествује у игри. Појављују се торзије сваке врсте, велики скокови, више природности,

6 Неки теоретичати строго раздвајају балет као искључиво класичну форму од модерне-савремене игре па одбацују термин „модери балет“

експресије и слободе покрета током извођења борбене игре (чак се балетска игра изводи без балетских ципела).

Други фактор који је значајно утицао на формирање концепта модернистичког балета и сценске борбе је новонастали спор око првенства музике и игре (релативизација дотадашњег става да је музика прва, а игра друга и пратећа због чега покрети у борбеној игри треба да прате и креирају се према музици) који ће бити превазиђен схватањем да су оба настала из трећег - ритма (ритмичких радњи телом које спајају и музику и плес - Карл Бихер, 189; „У почетку беше ритам“- Ханс Билов). Ово води схватању да ритам музике и игре није увек исти и да постоје неподесне музике за игру па се модификује музика како би се прилагодила игри. Ова тенденција ослобађања кулминира у тези да „... ако пристанемо да има музичког ритма који се не може играти, зар не следи онда отуда и други пандан тој музици: игра без музике. Игра никла из чисто телесног ритма!? Уметност играња дошла је и дотле“. (Мага Магазиновић, 1922).[7] Тако са једне стране имамо борбену игру која је везана за илустровање ритма музике, али и дерегулисану и знатно слободнију игру у којој су борилачки покрети неритмични у односу на музику (али ипак некако другачије везани за њу).

Тако се појавио модерни и неокласични балет који није пратио класичну форму већ се развијао у правцу разних експерименталних облика везаних за авангардна истраживања тела и покрета на сцени. То је покрет који ће почетком 20. века са *Сергејом Дјагиљевим*, *Исадором Данкан*, *Рудолфом Лабаном*, *Мартом Грахам* 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..., али и различите изразе нове игре, сценографије, костимографије, радње, кореографије и режије.



Балети *Фараонова ћерка*, 1900, *Медуза („Персеј“)*,1904.

7 **На простору Србије, а што је посебно интригантно, је готово симултано утемељен и постојао како класичан тако и модернистички балет, а што није био случај у другим земљама Европе у којима су ова два концепта настала суксцесивно. Наиме, многи чланови Художественог и Бољшог театра из Москве, Руског театра Сергеја Дјагиљева и Александровног театра из Петрограда након октобарске револуције су се доселили као уметници-имигранти у Београд и Нови Сад. Ту су Балерине Олга Соловјева, Нина Кирсанова, Тамара Полонска, Јелена Обрасцова, Марина Олењина, Маргарета Фроман, Јелена Дмитријевна Пољакова, кореографи А.Васиљев, Сергеј Стрешњев, Леонид Лавровски, Асаф Месерер, Леонид Мјаскин, Александар Фортунато итд.(њих скоро 100). Они су имали кључну улогу не само у формирању балета у Србији (Народно позориште у Београду) почетком 20-тих година већ и формирању и раду Глумачко-балетске школе (1920 – водила је рускиња Клавдија Исаченко) при Народном позоришту, а која ће изнедрити прву групу српских балерина. Руски уметници су били и први кореографи, редитељи, шефови Балета (Александар Фортунато је био први а Јелена Пољакова други управник балета), први играчи, примабалерине, сценографи и костимографи у београдском балету. Доласком руских уметника Београд постаје главни центар балетске сцене у тадашњој Краљевини Југославији, али и шире. Но, ови уметници не само да су у Србију први донели класичан балет већ и први савремене модернистичке (посебно Нина Кирсанова) токове руског и европског балета, а за које београдска публика и критика нису били још сазрели па и према којима не нарочито наклоњени. Један од главних домаћих промотера модернизма у српском балету тог времена, а и касније, је била Мага Магазиновић. (више у *Историја сценске борбе-Европа &Сценска борба и позоришно мачевање у српском театру од средњег века до постмодерне*)**

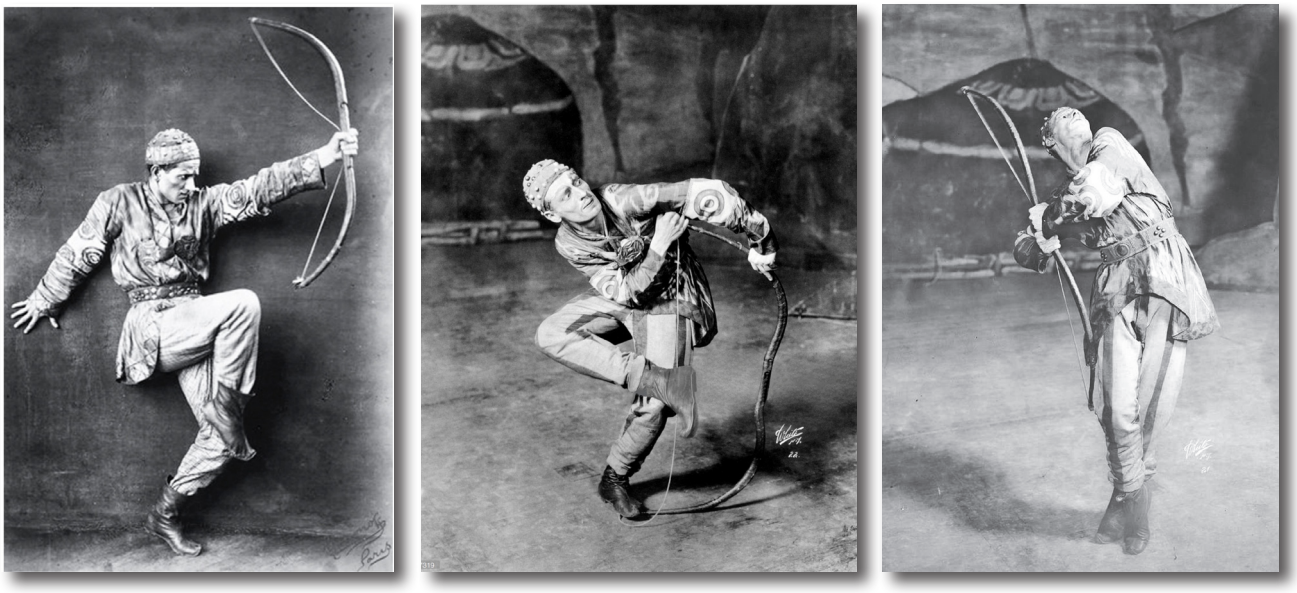
Тако у балет - па и борбену игру у њему, улазе нови елементи: већи број слободних покрета, пантомима, мимика, изражајнија симболика покрета, нови елементи технике, али и естетике плеса која је тежила уравнотежењу експресивног са техничким. Овај балет се изводи уз уметничку музику Моцарта, Бетовена, Чајковског итд. али уз богатије и слободније покрете (нпр. Каисан Голизовски у руски класични балет после Првог светског рата уводи покрете из спорта и акробатике) који могу изразити мноштво осећаја и мисли отварајући тако простор за умерену и уравнотежену импровизацију.

Све наведено је омогућило да балетска сценска борба у модернизму губи карактер пуког приказа радње и отвара врата да постане израз и покушај изражавања неизрецивости телесног покрета посредством борбе на сцени, а што је и био један од циљева модерног балета и све присутније небалетске уметничке игре почетком 20. века. Стога док је основни циљ сценске борбе у балету до модернизма био дати слику и приказ борбе кроз игру и музику (*миметӣчко*) са модернизмом циљ постаје на сцени изводити борбу саму кроз игру тј. игра као борба, дакле *поиетӣчко*. Другим речима: плес не треба да предочава или приказује стварност већ да је ствара, не да буде огледало неке егзистенције већ само једна егзистенција, а плесач не треба да буде само уметник (стваралац) већ уједно и уметничко дело, извођач и медијум покрета (види: *Увод у уметӣност сценске борбе* – поетичко и миметичко у сценској борби; *Исто̄рија сценске борбе – Европа̄*, модернистичка сценска борба).

Отуд су се развиле две главне тенденције у модернистичкој балетској сценској борби:

- Да се значајно више тежи изражавању психичког стање борца кроз покрет тела сличан пантомими (експресионистичка игра).

- Да се у оквиру чистог покрета тела без садржаја, а који подсећа на борбени покрет (или га узима као узор), креира игра као уметност чисте форме (импресионистичка игра).



Адолф Болм у балету *Половјетӣске ига̄ре*, 1909; Адолф Болм у балету *Принц Ига̄р*, 1916.

Део обе наведене тенденције је био и избацивање аутентичних борилачких костима и сценографија која постаје сведена или минималистичка како би центар уметничке акције био играчки покрет плесача а не амбијент око њега.

Оснивачи модерног балета су у почетку правили кореографије засноване на митовима и легендама и најчешће програмског карактера као у класичном балету, али касније прелазе на теме свакодневног, надреалног или футуристичког живота као и на борбене игре које више нису програмског карактера. Исто тако разна нова модернистичка тумачења класичних балетских остварења (као нпр. Бетовенов балет „Прометеј“) омогућила су кореографима и играчима балетских сценских борби да своје игре креирају и у модернистичкој форми.



Сцена „мачевање“ у модернистичком балетском перформансу („авангардна метафизичка игра“) Оскара Шлемера, 1928. године

Техника борбе у модернистичком балету се без обзира на врсту оружја (обично мачеви) темељи на техници спортског мачевања 19-20. века и то претежно спортске сабље. Разлог за ово је био што извођење балетске борбене игре захтева и плесну и борилачку окретност а што је немогуће уколико се на сцени користе тешки мачеви чија инерција спутава могућности игре. Зато се за борбу користе или лагани спортски мачеви или кратки дрвени мачеви (полумач) док дворучни мачеви или тешки витешки мачеви се у балетима користе само као сценски реквизит за извесне ефекте, а готово никад за борбу (евентуално неки сегмент борбене игре).



Балет *Зелени сто*, 1932.

Најпознатија остварења модернистичке балетске уметности у којој налазимо сценске борбе су нпр. *Дансе guerrere* - гусарска ратничка игра из „Дафни и Кло“- Морис Равел, „Петрушка“ - Игор Стравински, „Ромео и Јулија“ - Прокофјев, „Гајане“ /арменски ратнички плес сабљи/ - Хачатуријан), „Принц Игор“ – Бородин, „Охридска легенда“ - Стеван Христић итд.





Балет Охридска легенда, Димитрије Паралић, Народно позориште у Београду 1966 (фото, збирка Музеја позоришне уметности Србије); балет *Спартак,* Арам Хачатуријан, 1976

Но, од средине 80–тих година 20. века тенденције у балету иду у правцу доминације изражајности и експресивности при чему је техника игре све слободнија и са новим формама. У том периоду се балетске борбене игре изводе на врло високом техничком, готово акробатском нивоу.





Балет *Спартак,* Арам Хачатуријан, 1977

Трећи период сценске борбе у балету (постмодернистички балет)

Токови, који су увели новине у балету и извођењу балетских сценских борби су после Другог светског рата и даље постојали, али не као главни већ споредни и у форми разних радионица и играчких школа са мноштвом стилова, а све до друге половине 20. века када ће са експанзијом постмодерне *њу ејџ*[8] посткултуре почети да добијају све више на значају, замаху и утицају.

8 Радикално синкретичка идеологија нехомогених теорија и 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 симулација духовности. То је, заправо, псеудо-духовност и форма смишљеног и организованог заглупљивања ради лакше манипулације интелектуално дезоријентисаним, збуњеним и фрагментираним јединкама. Овај концепт је, дакле, усмерен ка културној форматизацији популације у правцу унификацији у један вавилонски гигаполис постполитичког,постекономског, посткултурног, постдемократског, постљудског, постисторијског… глобализма, трансхуманизма и неоварварског технофашизма. Пошто он 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

Наиме, са савременим **постмодернизмом** долази, до потпуне дерегулације свих па и балетске уметности. И док класични балет није остављао место за импровизацију (стриктно држање записане кореографије), а модерни је импровизацију користио умерено и уравнотежено, постмодернистички балет је најрадије заинтересован управо за импровизацију. То значи напуштање класичне техике, кодификације покрета, нормативности тела и миметичког односа према музици и тежњу покретима који су у формама слободни и готово спонтани. Из овог разлога се постмодернистички балет надовезује на уметничку праксу телесног покрета класичног и модерног балета користећи кораке класичног и модерног балета, али комбинујући их са измишљеним или импровизованим корацима и разним врстама неуметничког плеса (етничким, ритуалним, окултним, популарним).

Исто тако док у класичном балету због његове високе техничке стилизације борбене акције увек имају извесну апстрактну форму и више *подсећају* на борбене акције (нпр. у стварности се нико не бори на врховима прстију), а у модернистичком балету због његове тежње природности покрета борбене акције садрже не само више реалистичности већ и експресивности, у постмодернистичком балету ситуација се знатно усложњава. Ту се борбени покрети током балетске игре крећу у распону од екстатичко апстрактних, преко симболичих до квазисценских[9] (хиперреалистичких) у којима као да се непрестано и на разне начине поставља питање колико се једно уметничко дело може приближити свом предмету, а да не изгуби свој уметнички идентитет тј. колико се плесна-играчка борба на сцени може приближавати правој борби а да не престане бити плесна сценска борба.

Отуд крајем 80-тих година од модерног балета почиње једним делом да се формира грана постмодерног балета, а што ће значајно утицати како на форму тако и карактер борбене игре.[10]

обликовања, он представља деструкцију генеричког облика сваке структуре и зато је у својој суштини само врста новог, али прикривеног (к**рипто) нихилизма.**

9 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 натуршчики склони наивној, сировој (Art brut) деестетизованој форми борбе на сцени.

10 У тексту правим дистинкцију између пост-модерног и постмодерног. Постмодерно, наиме, видим као савремену деформацију и извитоперење изворног (аутентичног) пост-модернистичког концепта, због одступања од темељних принципа изворног концепта пост-модерног. Тако нпр. док изворна пост-модерна, држећи се свог темељног начела плурализма, прихвата и третира равноправно концепте чисто класичног, чисто модернистичког и мешавине њихових различитих форми синкретике, пастиша, синтеза колажа итд. савремена постмодерна плурализам изједначава искључиво са трећом формом –мешавином, док се прва и друга одбацују и дискриминишу на све начине, а посебно радикално прва (класична) форма. Другим речима док концепт мултикултуре заговара паралелно постојање различитости, а без мешања, концепт интеркултуре заговара концепт релативног мешања уз

Тај балет и борбена игра у њему за кратко време постају богати стиловима и веома отворени за сарадњу са осталим плесним и музичко-сценским формама јер долази до мешања не само технике класичног и модерног балета већ и ових са игром других култура, древних и савремених народа и друштвених игара супкултуре разних играчких школа, али и разним техникама и покретима из других уметности и свакодневног живота (пешачење, трчање...).

Све то је значило, а што је за постмодернизам типично, пробијање плеса у друге како уметничке тако и неуметничке дисциплине помешане са театром, невербалним, физичким, театром покрета, експерименталним театром и разним другим друштвеним праксама. Ово је довело и до тога да се јављају и кретања у којима ће се балетом све више бавити и они који не поседују балетску едукацију претварајући балетску игру – па и борбену игру у њему, у разне форме фолклорне и мас супкултуре.

Постмодернистичка балетска борбена игра (као и балет у целини) је повезана и са савременом постмодернистичком музиком експеримента и звучних инсталација у којима влада атонално, дисонантно („хармонија дисхармоничног"), додекафонија и какофонија, али и симултано мешање и комбиновање разних форми класичне музике свих епоха са музиком модернизма, етно и популарном музиком. Наилази се, такође, и на конгломерате звукова из природе, машина, града и музику која то више није јер се своди на звук шкрипе, писка, вриска, лупања, штектања, неартикулисаних гласова, шумова или тишине, а што све савременој постмодернистичкој музици даје форму хаотичности којој је циљ само изазивање краткотрајних емоционалних ефеката.

И сценска борба покретом тела и оружја је на различите (али веома лабаве) начине везана за ту врсту музике уз кореографију која најчешће има карактер крокија и скице у којој играчи прате генерални ток музике или не прате музику уопште већ чине насупрот мелодије или ритма (изводи се игра и сценска борба у њој уз неподесну музику – креирају се два паралелна и различита света од којих сваки издвојено и шизофрено живи за себе), боре се у музичким паузама, уз покрете који често само асоцирају борбене, али и покрете који се не могу музички представити итд.

На тај начин сценска борба у савременом постмодернистичком балету често тежи да изрази слободу од музике па играчи изводе борбу као израз неке своје сопствене унурашње музике или стања независног од музике, а у којима тела бораца на сцени током плеса почињу да се без ограничења истежу у свим правцима, развијајући борилачке позе и форме које су често природне, често класичне балетске, често ритуалне, а често и чиста апстракција и фикција која укида све врсте стандардних и устаљених играчких техника и борилачких покрета.

Из овог разлога код савременог постмодернистичког играча је често присутно потцењивање заната и одсуство знања и искуства у овој уметности, а што се уклапа у постмодернистички наратив да *све је уметност и уметник може бити свако* пошто *све је подједнако уметнички вредно*. Отуд одбацивање сериозне и високе уметности, класике и традиције који преферирају начело регулације у уметности и њихово уношење у савремену постмодернистичку сценски борбу само

задржавање и чување изворно генеричког савремена постмодерна поткултура заговара концепт транскулуре у којој 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 „баба и жаба". 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 аморфног пастиша у коме све је све, дакле, све је ништа. Тако је настала савремена хегемонистичка 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 и неиздиференцирано. 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 медиократетске глобализованости. Тема савремене постмодернистичке сценске борбе генерално 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).

као грађе за радикално мењање њиховог значења или да би служили као објекат за иронију, поигравање и деконструкцију (за разлику од модернизма који се темељи на креативној критици прошлости).

Тако дерегулисано конципирана сценска борба има и другачије циљеве од класичне и регулисане, а они се углавном састоје у томе да су „заједничко уживање (уметника и публике) у чистој произвољности“ (Лиотар), бесконачном експериментисању, бесциљности, негацији сваке финалности, случају, анархији и конфузији – духу Ничеовог *дионизијскоī*.

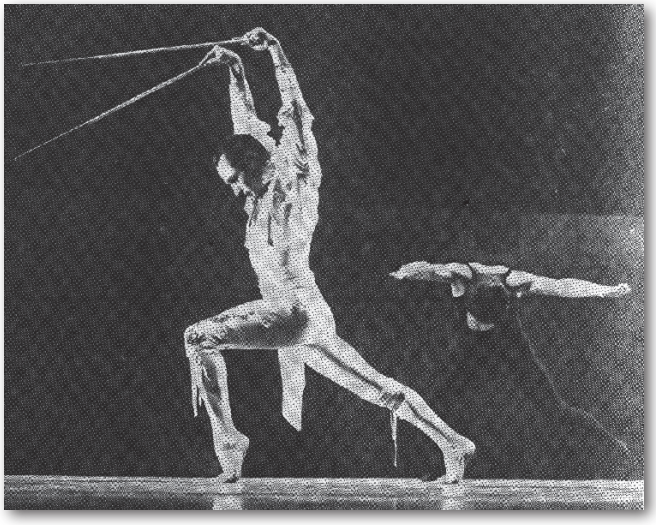
У постмодернистичком балету се ради пуно и на повезивању несвесног са играчким покретом. Отуд плес постаје вештина која више није сводљива само на свесно научене плесне технике већ захтева и игру која у себи садржи и занос, импровизацију и интуицију. Балетска игра на тај начин се удаљава од илустративности која постоји у класичном балету и креће се ка истраживању и трагању плесача за својим идентитетом кроз борилачки покрет тела и игру. Но, она се удаљава и од акцента на изразу који је карактеристичан за модернистички балет усмеравајући пажњу ка интерпретацији, експерименту и плесном перформансу. Из тог разлога постмодернистички играч је истовремено и коаутор и кореограф сценске игре. Он више није пуки спроводитељ кореографских идеја већ их сам својом импровизацијом уметнички развија и креира.

Сви наведени елементи и карактеристике постмодернистичког балета у великој мери усложњавају форму и начин извођења сценске борбе у њима јер уношење импровизације у игру води томе да се она често не изводи по кореографији, а због чега покрети у њој због фактора безбедности или губе основне карактеристике које поседују у непосредној борби или их задржавају, али у облику соло плеса. Са друге стране због мешања стилова, покрета из других уметности, свакодневног живота итд. борбени плесни покрет често не само да губи своје борбене карактеристике па сценска борба у балету стиче веома произвољан (често бизаран и непрепознатљив) већ и неуметнички облик.

Између непрегледног броја форми савременог постмодернистичког балета и сценске борбе у њему најчешће и најраспрострањеније су две:

1. **Минималистички плес** „декоративних покрета“ у коме се борбена игра изводи кроз низ повезаних једноставних, сведених радњи и апстрактних покрета који подсећају на борбене радње, а у којима играч више симболизује и асоцира покретом борбу него што је изводи.

То је балет за који је карактеристично одсуство садржаја и наглашених емоција, а акценат се ставља на разне форме „интелектуализације“ плеса кроз мноштво стилова и техника. Ту сценска борба углавном има различите форме, али им је увек заједнички елемент *редукција* како играчких тако и борилачких покрета и њихово свођење на низове повезаних или неповезаних борилачких поза. У неким од ових балета се одбацује сваку експресивност па смишљено безизражајне акције тела више личе на покрете борбеног аутомата који који се бори без икакве психолошке подлоге.



Балет *„Ромео и Јулија“* 80-тих година 20. века

2. **Плес уметничких перформанса**. Ова врста постмодернистичког балета иде, са једне стране, у гранична истраживања природе покрета и телесности који често имају форму акробатског експеримента, играчког егзибиционизма, спектакла и виртуозности техничког усавршавања класичног академизма. Са друге стране ови перформанси иду у правцу плеса у коме сценске борбе садрже у себи екстатичко индивидуалног и колективног ритуалног, експресију, алегорију, симбол...

У овој другој струји, за коју је карактеристично богатство радњи играчких покрета, балетска борбена игра поприма најразличитије и често бизарне форме због употребе различитих врста слободних и импровизованих модификација покрета при чему се у игри често само успутно користе разни борилачки реквизити (мачеви, копља, штитови, бичеви...), али тако да се са њима и не изводи борба већ се она само наговештава.



Балет *Силвиа*, Лео Делиб, Амерички балетски театар, 2016, фото – Андреа Мохин

У савременом постмодернистичком балету се, дакле, борбена игра појављује у распону веома различитих форми.

Такви балети, па и борбена игра у њима, претежно имају за циљ стварање спектакуларне, екстравагантне, ексцентричне, егзотичне, опскурне али надреалне, апсурдне, депресивне, шокантне, застрашујуће, нестварне, бизарне...атмосфере. Као реквизити за борбу у постмодернистичком балету се користе све врсте оружја (хладно и ватрено), али и предмети који само дочаравају неко оружје, па чак и ништа – борба се изводи као пантомима уз музику, насупрот ње или без ње. Борилачки покрети се крећу у опсегу од потпуне неукости и импровизације до употребе мешавине покрета класичног балета и борилачких техника различитих борилачких вештина, епоха и простора.

И док се класична балетска игра темељи на покрету тела који тежи надземаљском свету идеалитета тј. развија се у правцу виртуозности против тла, природе и гравитације, а модернистичка балетска игра се темељи на повратку играчког покрета тлу и складу са природом и гравитацијом, постмодернистичка се темељи на играчком покрету помешаног класичног и модернистичког *спектакла, хепенинга, перформанса, експеримента или фестивалског приказа.* Отуд док је у класичној балетској борбеној игри најчешће циљ приказати спојеност виртуозног плеса и борбених акција у модернистичкој изражајност, у постмодернистичкој борбеној игри то је најчешће сензационални ефекат на граници спортске акробације визуелно дизајниран да очара, узбуди и привуче пажњу ока, а који је све чешће (у складу са савременим светом посткултуре и постуметности – антиуметности) само симулација и сурогат уметности па и симулација и сурогат балетског борбеног плеса.



Балет *Petite Mort*, Моцарт, 1991.

Међутим, паралелно, мада у значајно мањој мери, се у балетским институцијама (најчешће државним националне културе) одржао делимично и традиционални балетски репертоар комада са класичним и модернистичким концептом извођења балетске сценске борбе, а без значајнијег уплива савремених постмодернистичких утицаја.



Балет *Иван Грозни*, Сергеи Прокофјев , Бољшои театар,2018, кореографија Јурij Григорович, фото Владимир Федоренко



Балет *Силвиа*, Краљески балет у Краљевској опери у Лондону, фото Тристам Кентон,2017



Балет Спартак, сцена плеса Краса, Арам Хачатуријан, Бољшој театар, 2014, фото Дамир Јусупов

***

Три изложене форме балета (класични, модернистички и постмодернистички) не треба, међутим, гледати као оштро одвојене јер оне иако происходе из историјске суксцесије не постоје само суксцесивно пошто између узрока и последице не постоји само узрочна већ и узајамно узрочна веза. Деца јесу резултат и последица родитеља, али и узрочно утичу на родитеље који тако постају и сами последица своје деце. Отуд класично није никад било само класично већ је одувек у себи садржавало и елементе и зачетке модернистичког и постмодернистичког. Исто тако и модернистичко садржи у себи елементе класичног и постмодернистичког као што и постмодернистичко садржи елементе и класичног и модернистичког. Зар праисторијски ритуални плес не садржи у себи и елементе надреализма или експресионизма, а савремени постмодернистички борбени плес елементе праисторијског ритуалног борбеног плеса (као и класичан и модернистички)? Питање је, дакле, само елемента који је претежан у одређеном историјском концепту у коме се на неки начин и уже садрже и готово сви остали концепти.

Исто тако свака од наведених форми у оквиру себе има и свој унутрашњи микроразвој па класична форма борбеног плеса - али само на специфичан начин и обојено духом класичног, не само да пролази увек и кроз своју модернистичку и постмодернистичку већ и ренесансну, манирисичку, барокну, романтичну, експресионистичку...па чак и постмодернистичку фазу. Ова појава важи и за модернистичку и постмодернистичку форму борбеног плеса и игре, а присутна је у свим уметностима па и у плесу (види: *Историја сценске борбе – Европа-Србија* - Четири главна тока у историји сценске борбе).

Такође, а о чему је већ било речи у делу књиге који се односи на систематику борбених плесова, не само да уметнички плесови и игре (балет) често носе у себи елементе неуметничких, фолклорних итд. већ је то и обратно. Ова унутрашња сложеност уметничких структура, међутим, не оправдава став неког општег релативизма и потпуне деидентизације борбених плесова тј. њиховог стапања у неразговетну кашу одсуства сваке њихове диференцијације и систематизације већ само указује на његов генерални карактер тј. доминантну и носећу струју богатства и слојевитости у сваком од њих појединачно.



Филис Беделс 1912 као Силвиа у балету *Силвиа* Леа Делиба (1876)

О АУТОРУ



Учитељ, историчар и теоретичар класичног, спортског и сценског мачевања. Оснивач (1997) и учитељ у Школи мачевања „Свети Ђорђе“ у Београду (Дом омладине Београда). Од 1997. до 2010. године учитељ спортског и класичног мачевања у „Официрском мачевалачком клубу“ (Централни дом војске Србије у Београду). Од 2004. до 2008. године питомцима Војне академије у Београду држи часове класичног (бојевог) мачевања.

Члан Удружења филмских и телевизијских уметничких сарадника Србије, Удружења драмских писаца Србије и Удружења књижевника Србије, стручни сарадник Факултета за физичку културу, Народног музеја у Београду, Међународне културне мреже пројекат „Растко” – дигиталне библиотеке српске културе, Италијанског института за културу, Руског научног института и Етнографског музеја у Београду. У периоду од 2003. до 2009. године учитељ сценског мачевања на Академији уметности „БК“ и у Школама мачевања у Дубровнику - (Renaissance Association „Raguseum“) и Мостару (Центар за драмски одгој БИХ).

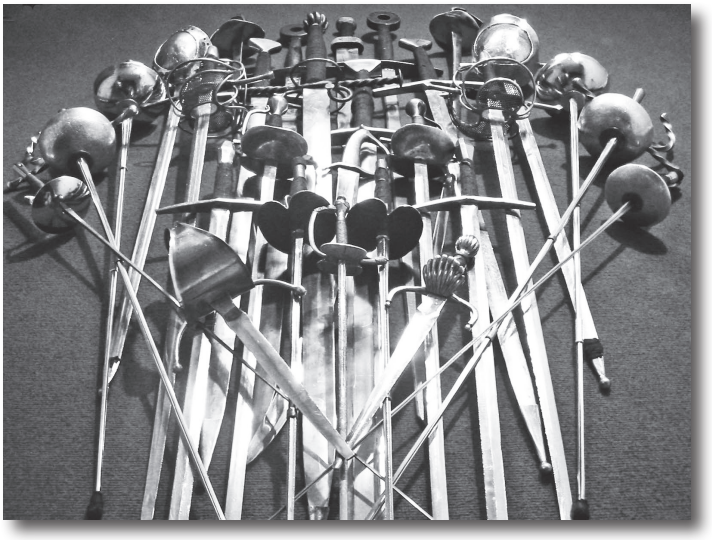
Као кореограф и редитељ сценских борби за позориште је од 2001. до 2009. радио на више пројеката у земљи и иностранству: Историјски фестивал у Дубровнику (четири пута), позоришне представе: „Богојављенска ноћ“ - Шекспир (Ужичко позориште); „Хамлет“ – Шекспир (Народно позориште у Београду); „Комедија забуне“ – Шекспир (Народно позориште у Београду); „Три мускетара“ – Александар Дима (Позориште „Бошко Буха“); „Амсфелд“ – Битеф Театар; мачевалачке кореографије и борбе на острву Св.Стефан поводом отварање Првенства света у шаху Фишер-Спаски; кореографије за сценске борбе на броду дубровачка „Карака“...

Радио на режији и припреми глумаца за сценске борбе за филмове: „La porta belle 7 stelle“ – Pasqualle Pozzessere; дубровачки дугометражни документарни филм о Марину Држићу „Од тартаре до уроте“; Гаргантуа Филмс – филм „Буди бог с нама“ – Слободан Шијан; филм „Бод“ – Душан Поповић; серија „Сумпор“ (по роману Последњи грех: случај госпође Марковићке) – Милорад Милинковић и Драгољуб Стојковић; рекламни спотови од којих је најпознатији за компанију „Cepter“; део сценарија борби за филм „Казанова“...

У едицији „Рапир“ издао 16 књига из области историје и технике мачевања. Повукао се 2018. године из активног рада у Школи мачевања „Свети Ђорђе“ у Београду и држи само индивидуалне часове мачевања и припреме глумаца за сценске борбе.

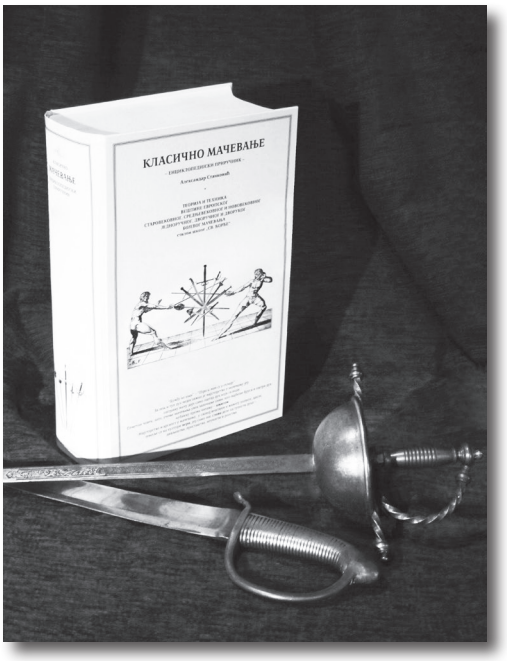


Школа мачевања „Свети Ђорђе“ *Удружења за позоришно и историјско мачевање* у Београду, 2017. год. ОШ „Дринка Павловић“, Београд



www.macevanje.org
uciteljmacevanja@gmail.com
0611334471

Још од аутора

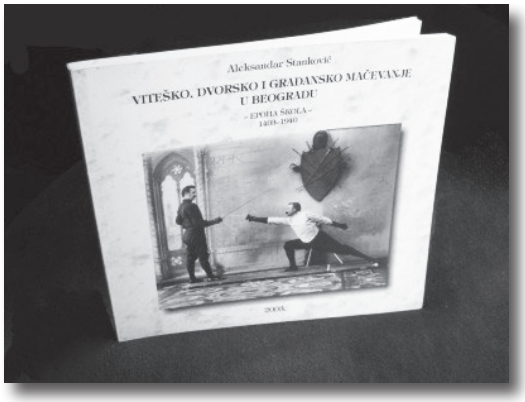


КЛАСИЧНО МАЧЕВАЊЕ - ЕНЦИКЛОПЕДИЈА. Обимом (1590 страна, 6300 илустрација) и садржајем у светској мачевалачкој литератури јединствен и свеобухватни приказ теорије, технике и других садржаја везаних за мачевалачку вештину европског једноручног, дворучног и дворуког БОЈЕВОГ (борбеног) мачевања старог, средњег и новог века. Књига је намењена љубитељима, изучаваоцима или практикантима мачевања. Незаобилазни део библиотеке сваког поштоваоца традиције и трајних вредности културне баштине света. Идравач **„FABULA NOSTRA", формат А4, 1590 страна,2017.**

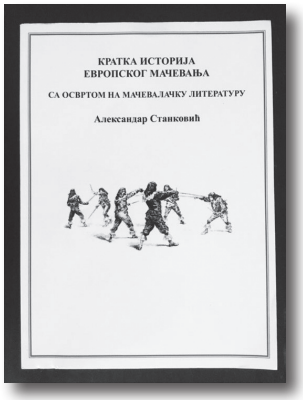
Већина европских народа своје прве књиге о класичном (бојевом) мачевању има још од средњег века. Врло вероватно да су једну такву књигу имали и Срби јер су српске кнежевине, краљевине и на крају царевина у то време поседовале све што и друге европске кнежевине, краљевине и малобројне царевине – а често чак и по нешто више. Те књиге данас, међутим, НЕМА. Ако је и постојала нестала је са мноштвом других књига у освајачким ратовима који су непрекидно харали по Србији у периоду од 14. до 21. века рушећи, палећи и пљачкајући све, а најрадије прво библиотеке. Било како било док та књига, можда, једном не изрони из неког страног архива књига пред вама ће представљати једини испуњен завет културној баштини из те области, а на који је српска национална култура чекала још од средњег века.



РЕЧНИК ЕВРОПСКОГ БОЈЕВОГ МАЧЕВАЊА. У форми лексикона са 800 одредница се први пут на српском језику излажу основни термини вештине европског бојевог мачевања. Речник је терминолошки повезан са ЕНЦИКЛОПЕДИЈОМ КЛАСИЧНОГ МАЧЕВАЊА. Садржи и шему делова мачева и шему техничког настанка и развоја свих врста мачева. Издавач - Centar FABULA NOSTRA. Формат књиге 11,5x16,5 цм, 251 страна, 2017.



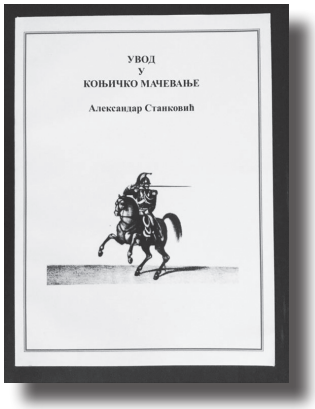
ВИТЕШКО, ДВОРСКО И ГРАЂАНСКО МАЧЕВАЊЕ У БЕОГРАДУ И СРБИЈИ. Први преглед историје мачевалачке вештине на простору Београда и Србије за период од 1403-1940 године. У књизи је приказана историја не само бојевог већ и спортског мачевања 19-20. века. Књига садржи мноштво илустрација и низ по први пут објављених фотографија и текстова. Издавач „SIGNATURE". Формат књиге 21x24 цм, 188 страна, 2003 (2014 – друго измењено и допуњено издање)



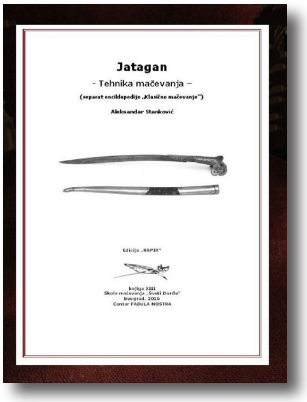
КРАТКА ИСТОРИЈА ЕВРОПСКОГ МАЧЕВАЊА. (сепарат ЕНЦИКЛОПЕДИЈЕ КЛАСИЧНО МАЧЕВАЊЕ). Књига у основним цртама даје слику општих елемената настанка и развоја европског бојевог мачевања од старог века до данас. У књизи је дат и приказ најважнијих познатих докумената, манускрипта и књига који су писани у периоду од 13 до 21. века али и учитеља који су оставили најдубљи траг у историји ове вештине. Издавач „SIGNATURE". Формат књиге А4, 91 страна, 2015.



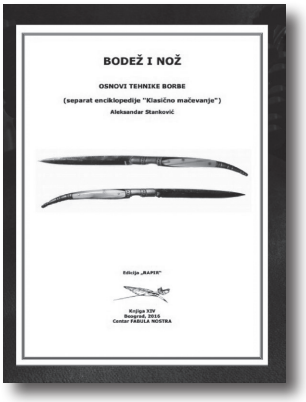
КРАТКА ИСТОРИЈА МАЧА (сепарат ЕНЦИКЛОПЕДИЈЕ КЛАСИЧНО МАЧЕВАЊЕ). Књига намењена мачеваоцима класичног (бојевог, историјског) мачевања, сценским уметницима и свима који желе да стекну не специјализовано стручно већ опште знање из области мачевалачког оружја свих епоха. Издавач „SIGNATURE". Формат књиге А4, 60 страна, 2015.



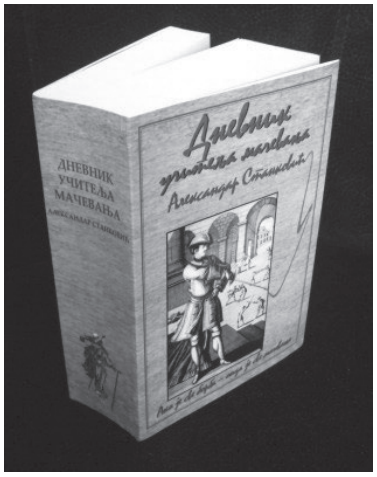
УВОД У КОЊИЧКО МАЧЕВАЊЕ. (сепарат ЕНЦИКЛОПЕДИЈЕ КЛАСИЧНО МАЧЕВАЊЕ). Књига намењена свима који желе да стекну основна знања из ове посебне врсте бојевог мачевања. Реч је о првој књизи у нас која кроз приказ широког спектра основних елемената технике коњичког мачевања, уводи читаоца у ову посебну форму мачевалачке вештине. Издавач„SIGNATURE". Формат књиге А4, 45 страна, 2015.



ЈАТАГАН – ТЕХНИКА МАЧЕВАЊА. (сепарат ЕНЦИКЛОПЕДИЈЕ КЛАСИЧНО МАЧЕВАЊЕ). Књига намењена свима који желе да стекну основна знања из ове посебне врсте бојевог мачевања. Реч је о првој књизи у нас која кроз приказ широког спектра основнх елемената технике употребе јатагана као посебне врсте мачевалачког оружја, уводи читаоца у ову посебну форму мачевања. Издавач „SIGNATURE". Формат књиге А4, 50 страна, 2015.



БОДЕЖ И НОЖ – ТЕХНИКА БОРБЕ. (сепарат ЕНЦИКЛОПЕДИЈЕ КЛАСИЧНО МАЧЕВАЊЕ). Књига намењена свима који желе да стекну основна знања из ове посебне врсте бојевог мачевања. Реч је о првој књизи у нас која кроз приказ широког спектра основнх елемената технике употребе бодежа и ножа као посебне врсте мачевалачког оружја, уводи читаоца у ову посебну форму мачевања. Издавач „SIGNATURE". Формат књиге А4, 26 страна, 2015.



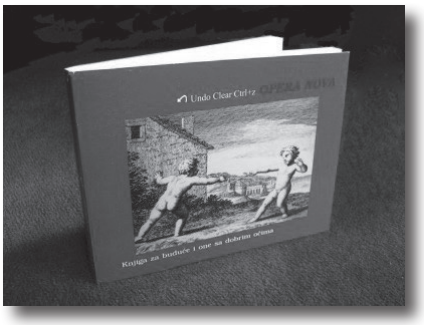
ДНЕВНИК УЧИТЕЉА МАЧЕВАЊА. Ако је све борба – онда је све мачевање. Говорећи, дакле, о мачевању неизбежно говоримо и о Свему. „О вештини и односу мачеваоца према њој, о односу мачеваоца према себи, учењу, учитељу и ученицима многим, о свету у коме живиш и свему по мало, из година у којима време од свега је дало, потражи се и нађи, јер и тебе је много у написано стало.“ Дневничке бележнице од I до VII. Формат књиге 12x17 цм.; 700 страна; Издавач “SIGNATURE”, 2015.



МАЧЕВАЊЕ – ОСНОВИ ТЕХНИКЕ ФЛОРЕТА. Прва књига после Другог светског рата о техници спортског мачевања. У књизи су у форми приручника приказане основне (уводне) радње мачеваоца које се односе на мачевалачки став, радње ногу, трупа и мачевалачке кретње. Издавач „СПЕКТАР“. Формат књиге 12x21цм, 141 страна, 1999 (2017 – друго издање)



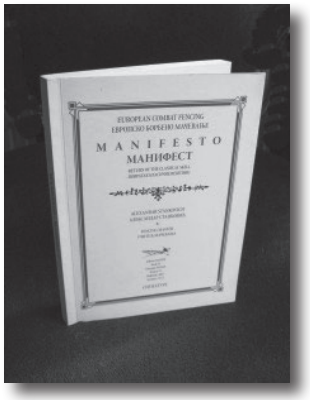
ВОЈНО МАЧЕВАЊЕ У СРБИЈИ 1804-2014. У књизи је изложена историја војног мачевања на простору Србије у периоду од почетка 19. века до почетка 21. века. Књига садржи мноштво илустрација и низ по први пут објављених фотографија и текстова. Издавач „SIGNATURE“. Формат књиге А4, 163 стране, 2000 (2014) друго измењено и допуњено издање



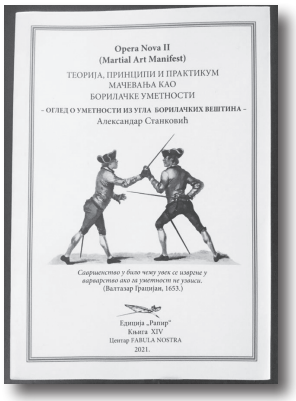
OPERA NOVA I. Буђење новог покрета у мачевању. Навођење на напуштање савремене спортске форме мачевања и повратак изворном духу и традиционалном мачевању прошлости. Књига за будуће и са добрим очима. Издавач „SIGNATURE". Формат књиге 12x9,5 цм, 154 стране, 2004.



Једна књижица о два културна обрасца, две врсте људи, мачевалаца и приступа мачевању и још једна књижица о три највећа противника доБрог мачевања (и свега другог). Издавач „SIGNATURE". Формат књиге 12x8,5 цм, 103 стране, 2016.



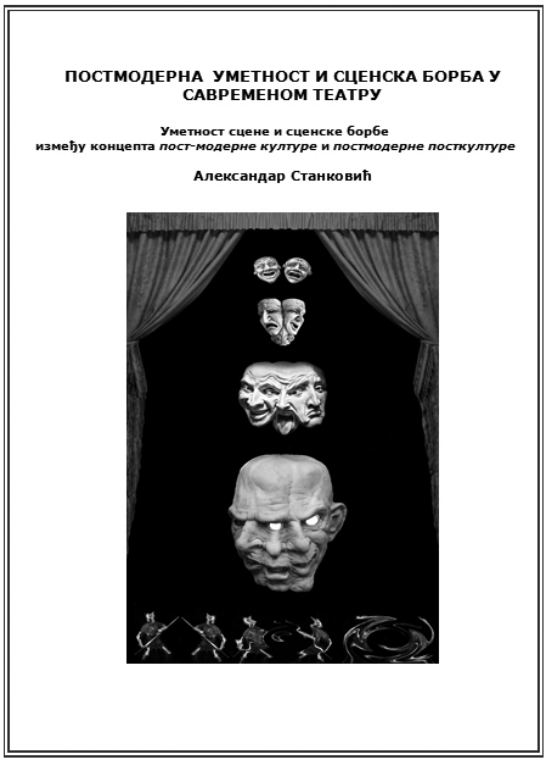
МАНИФЕСТ. Манифест класичног (борбеног, бојевог, историјског...) мачевања као негације савременог спортског мачевања. Техничке разлике у концепту и форми. Енлеско-српско издање. Издавач „SIGNATURE". Формат књиге Format knjige 16,5x12 цм, 207 страна, 2006.



МАЧЕВАЊЕ КАО БОРИЛАЧКА УМЕТНОСТ
Теорија, принципи и практикум

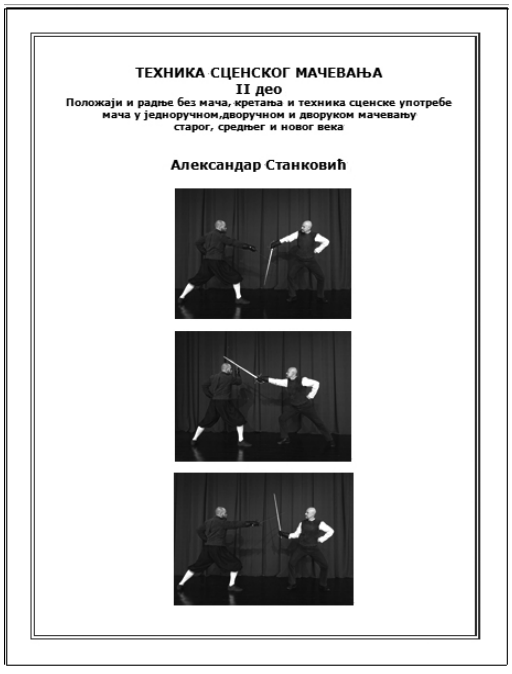
Оглед о уметности из угла борилачких вештина; критика култа компетиције и мачевања као борилачке вештине (и других борилачких вештина и спортова) у форми борилачке уметности (Martial Art) и културе тела. Манифест новог, трећег приступа мачевалачкој вештини с оне стране борилачке вештине и борилачког спорта.

У ПРИПРЕМИ



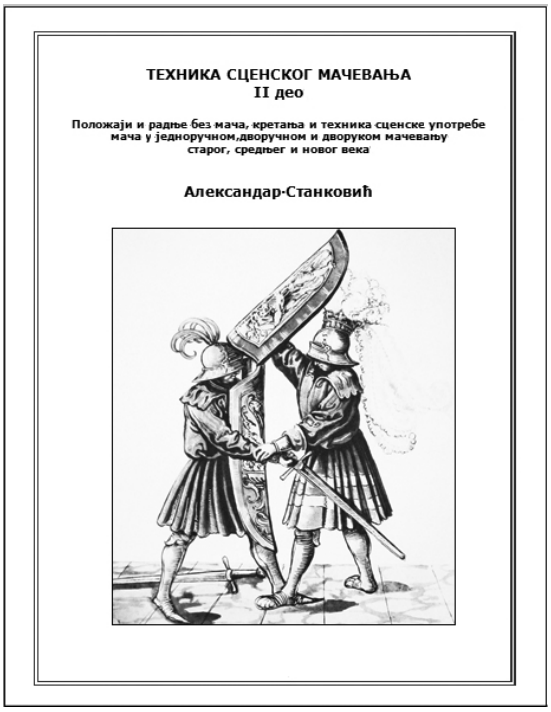
ПОСТМОДЕРНА УМЕТНОСТ И СЦЕНСКА БОРБА У САВРЕМЕНОМ ТЕАТРУ
(сепарат енциклопедије *Позоришно мачевање и уметност сценске борбе*)

Уметност сцене и сценске борбе између концепта *пост-модерне* културе и *постмодерне* посткултуре.



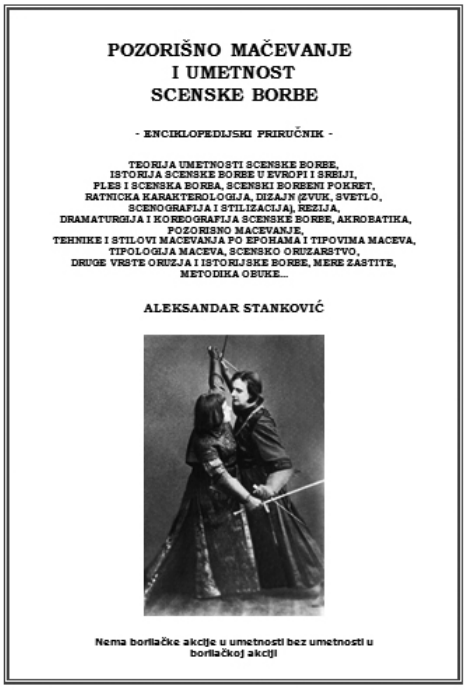
ТЕХНИКА СЦЕНСКОГ МАЧЕВАЊА
Књига I
(сепарат енциклопедије *Позоришно мачевање и уметност сценске борбе*)

ПОЛОЖАЈИ И РАДЊЕ БЕЗ МАЧА, КРЕТАЊА И ТЕХНИКЕ СЦЕНСКЕ УПОТРЕБЕ МАЧА У ЈЕДНОРУЧНОМ МАЧЕВАЊУ СТАРОГ, СРЕДЊЕГ И НОВОГ ВЕКА КРАТКИМ МАЧЕМ, ВИТЕШКИМ МАЧЕМ, РАПИРОМ, ШПАДОМ, САБЉОМ, И БОДЕЖОМ У ВОЈНОМ И ЦИВИЛНОМ МАЧЕВАЊУ, А У СКЛАДУ СА ИЗАБРАНИМ ИНСТРУКЦИЈАМА СРЕДЊЕВЕКОВНИХ И НОВОВЕКОВНИХ ЕВРОПСКИХ ШКОЛА МАЧЕВАЊА



ТЕХНИКА СЦЕНСКОГ МАЧЕВАЊА
Књига II
(сепарат енциклопедије *Позоришно мачевање и уметност сценске борбе*)

ТЕХНИКЕ СЦЕНСКЕ УПОТРЕБЕ МАЧА У ДВОРУЧНОМ И ДВОРУКОМ МАЧЕВАЊУ СРЕДЊЕГ И НОВОГ ВЕКА ЈЕДНОИПОРУЧНИМ МАЧЕМ И ДВОРУЧНИМ МАЧЕМ РАПИРОМ И БОДЕЖОМ, РАПИРОМ И ПЛАШТОМ, СА ДВА МАЧА, ВЕЛИКИМ, СРЕДЊИМ И МАЛИМ ШТИТОМ И МАЧЕМ, У ВОЈНОМ И ЦИВИЛНОМ МАЧЕВАЊУ, А У СКЛАДУ СА ИЗАБРАНИМ ИНСТРУКЦИЈАМА СРЕДЊЕВЕКОВНИХ И НОВОВЕКОВНИХ ЕВРОПСКИХ ШКОЛА МАЧЕВАЊА



ПОЗОРИШНО МАЧЕВАЊЕ И УМЕТНОСТ БОРБЕ – ЕНЦИКЛОПЕДИЈСКИ ПРИРУЧНИК. Сценска борба није борба на сцени већ УМЕТНОСТ у форми борбе на сцени. Суштина уметности сценске борбе зато није туча – пука техника сензорног спектакла акробатско-каскадерских вратоломних егзибиција испражњених од духовног и естетског, већ уметност. *Нема борилачке акције у уметности без уметности у борилачкој акцији.* Теорија уметности сценске борбе, историја сценске борбе у Европи и Србији, плес и сценска борба, сценски борилачки покрет, ратничка карактерологија, дизајн (звук, светло, сценографија и стилизација), режија, драматургија и кореографија сценске борбе, акробатика, позоришно мачевање по епохама и типовима мачева, типологија мачева, сценско оружарство, друге врсте оружја и историјске борбе, мере заштите, методика обуке, речник термина...
Незаобилазни део библиотеке сваког глумца, редитеља, кореографа...и поштоваоца позоришне и других сценских уметности. (преко 1000 страна и више од 6000 илустрација и шема).

САДРЖАЈ

Игра и плес 5
Плес и борбени плес 7
Основни елементи борбених плесова-игри 8
Корен разноврсности борилачких плесова 10
Врсте плесне борбе (борбених плесова) 11
А)Подела борбених плесова ИЗВОЂАЧКИ 12
Б) Подела борбених плесова по ФОРМИ 14
В) Подела борбених плесова по **КАРАКТЕРУ 17**
1. Наменски (партиципативни) борбени плесови 18
Ритуални борбени плесови 18
Секуларни ратнички борбени плесови 22
Војнички борбени плесови 31
Забављачки борбени плесови 32
Плесно акробатски борилачки пелсови 35
Церемонијални борбени плесови 32
Етнички (традиционални-фолклорни...) и градски борбени плесови 45
Форме фолклорних и градских борбених плесова 45
Морешка 51
Кумпанија 52
Моштра 53
Свадбени или бели борбени плес 54
Шкотски плес 55
Континентални етнички плесови 56
Борба плес „руже и змије“ 56
Колушарски борбени плес 58
Коледарски плес 61
Русаљски плес 62
Анастенорски плес 64
2. Слободни (лаичко-уметнички и уметнички плесови 66
Сценска борба у балету - балетска борбена игра 66
Први период сценске борбе у балету (до модернизма) 70
Други период сценске борбе у балету (модерни балет) 80
Трећи период сценске борбе у балету (постмодернистички балет) 84

О Аутору 91
Још од Аутора 93

Захваљујем на сарадњи или коришћењу грађе:

- British Library in London, United Kingdom.
- Kunsthistorisches Museum in Vienna, Austria.
- Graz Armoury
- Kunsthistorisches Museum, Vienna
- Staatsbibliothek zu Berlin in Berlin, Germany.
- Private collection of the J. Christoph Amberger in Towson, MD (USA).
- Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana in Rome, Italy.
- Universitätsbibliothek Augsburg in Augsburg, Germany.
- Glasgow Museums in Glasgow, Scotland;
- Herzog-August Bibliothek in Wolfenbüttel, Germany
- Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg in Erlangen, Germany.
- Morgan Library & Museum in New York City, New York.
- J. Paul Getty Museum in Los Angeles, California.
- Königsegg-Aulendorf family in Königseggwald, Germany
- Biblioteka Jagiello ska in Kraków, Poland.
- Musée National du Moyen Age in Paris, France.
- Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen in Göttingen, Germany
- Digital Historical Documents, by William Wilson
- Collection of Historical Combat Treatises, Raymond J. Lord
- Corble Collection of the Katholieke Universiteit Leuven in Leuven, Belgium.
- Bayerische Staatsbibliothek in Munich, Germany.
- Österreichische Nationalbibliothek in Vienna, Austria.
- Biblioteca Universitaria di Bologna in Bologna, Italy.
- Stadtarchiv Augsburg in Augsburg, Germany.
- Newberry Library in Chicago, IL.
- Zentralbibliothek Solothurn in Solothurn, Switzerland.
- Universitäts- und Forschungsbibliothek Erfurt/Gotha in Gotha, Germany.
- Universitätsbibliothek Karl-Franzens in Graz, Austria.
- Universitaria Bologna
- Adolphe Neyt Collection, Ghent
- Koninklijk Museum v Brussels
- Gruuthuse Museum of Brugge
- Glenbow Museum, Calgary Royal Ontario Museum
- Musée de Cluny, Paris
- Landesmuseum in Zürich.
- Musée des Invalides, Paris
- Musée des Beaux Arts, Dijon
- Dresden Armoury
- Deutsches Klingenmuseum
- Münich National Museum
- Armuria of the Doge's Palace, Venice
- Bardini Museum, Florence
- Armoury of the Knights of St. John
- Vawel Castle, Kraków
- Museum of Spiš
- Livrustkammaren, Stockholm
- Armémuseum, Stockholm
- Library of Congress USA
- Stadsmuséet, Gothenburg
- The Landesmuseum in Zürich

- Museum of Luzern
- Museum of Stein am Rhein
- Museum of Basel
- Museum of Bern
- Museum of Thurgau
- Museum of Aargau
- Museum of Zug
- Museum of Schaffhausen
- Waffensammlung Carl Beck - Gregor handles this
- Museum Grandson
- Ritterhaus Bubikon
- New York Metropolitan Museum Has two documented fechtschwerter.
- Cleveland Museum of Art
- Frazier Arms Museum / Royal Armouries
- Higgins Armory
- Philadelphia Museum of Art
- Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
- Arundel Castle
- Windsor Castle
- British Museum / Londesborough Collection ,
- Edinburgh Castle, Scotland
- Museum of Scotland, Edinburgh
- Museum of London
- Royal Armoury at Leeds, UK
- Tower of London and British Museum
- Victoria and Albert Museum, London
- The Wallace Collection
- Detroit Public Library, Detroit
- Cleveland Public Library, Cleveland
- Castel Sant'Angelo, Vatican City
- Columbia University Library, New York City, New York
- Royal Armouries, National Museum of Arms and Armour
- Germanisches Nationalmuseum Nuremberg, Germany
- Bibliothèque Nationale de France Paris, France
- Pisani Dossi Collection Italy
- Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena Jena, Germany
- University of Toronto in Toronto, Ontario
- Yale Center for British Art in New Haven, Connecticut.
- Universitätsbibliothek Heidelberg in Heidelberg, Germany.
- Stiftung Preußischer Kulturbesitz in Berlin, Germany.
- Det Kongelige Bibliotek Copenhagen, Denmark
- Pembroke College in Cambridge, United Kingdom.
- Biblioteca Nazionale Centrale di Roma in Rome, Italy.
- Universitätsbibliothek Salzburg in Salzburg, Austria.
- Historisches Archiv Cologne, Germany
- Metropolitan Museum of Art in New York City, NY.
- Albertina in Vienna, Austria
- Universiteitsbibliotheek Leiden in Leiden, Netherlands.
- Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze in Florence, Italy.
- Amberger Collection, Towson, Maryland
- Lunds Universitets Bibliotek in Lund, Sweden.
- Universitätsbibliothek Kassel in Kassel, Germany.
- Biblioteca Publica del Estado in Toledo, Spain
- Universitätsbibliothek Rostock in Rostock, Germany.

- Newberry Library, Chicago, Illinois
- Biblioteca Nacional de Portugal in Lisbon, Portugal.
- Koninklijke Bibliotheek in The Hague,
- Universitätsbibliothek Breslau, Wrocław, Poland
- Universitätsbibliothek Göttingen, Göttingen, Germany
- Staatsbibliothek Bamberg in Bamberg, Germany.
- Historisches Archiv der Stadt Köln in Cologne, Germany.
- Huntington Library in San Marino, California
- Yale University Library in New Haven, Connecticut.
- University of Massachusetts
- Digital Historical Documents - Wiktenauer a Hema Alliance Project
- Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel
- Digital Historical Documents by Peter Valentine
- Scott Collection Glasgow Museums
- Chicago Public Library, Chicago
- John Crerar Library, Chicago
- Biblioteca Estense, Modena, Italy
- Real Biblioteca de El Escorial, Madrid, Spain
- Boston Public Library
- Collection of the Victoria & Albert Museum.
- National Fencing Museum.
- Brown University Library.
- Collection of the National Galleries of Scotland
- Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel
- Waffensammlung Carl Beck - Gregor handles this
- Biblioteca Publica del Estado in Toledo, Spain
- Biblioteca Trivulziana in Milan, Italy
- Digital Historical Documents by William Wilson
- Raymond J. Lord, Collection of Historical Combat Treatises
- The University Libraries, Michigan State University
- Der Jagelonischen Bibliothek Krakau
- Wilczek Collection, Castle Kreuzenstein
- Musée de l'Armée - Has one that is or has been on loan to Musée de Cluny.
- Solothurn Castle
- Waffensammlung Carl Beck
- Askeri Müzesi, Istanbul
- Народни музеј у Београду, Београд
- Музеј Војводине, Нови сад
- Војни музеј у Београду

Издавач је учинио све што је могуће да пронађе све тренутне носиоце власника права за материјале коришћене у овој књизи било да су институције или појединци. Сваки могући пропуст је ненамеран и биће нам задовољство исправити све грешке везане за неидентификоване изворе у будућим издањима ове књиге

ПЛЕС – ИГРА И СЦЕНСКА БОРБА

Издавач
Фабула Ностра, Београд

Ликовни и графички дизајн књиге
Александар Станковић

Коректор
Драгана Јуришић

Компјутерска обрада
Милена Шећеровић
Центар Fabula Nostra, Београд

Београд 2024

Захваљујем на сарадњи:

Музеју позоришне уметности Србије



Музеју позоришне уметности Војводине



Етнографски музеј Србије



ПЛЕС-ИГРА И СЦЕНСКА БОРБА

Александар Станковић

Издавач
Центар Fabula Nostra

Ликовни и графички дизајн књиге
Александар Станковић

Коректор
Милена Шећеровић
Центар Fabula Nostra

Beograd 2024

ISBN 978-86-80762-34-0

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

796.86

СТАНКОВИЋ, Александар, 1962-

Плес - игра и сценска борба : теорија и систематика борбених плесова Европе : (сценска борба и ритуални, ловачки, војнички, етнички, церемонијални, забављачки и уметнички плесови) : (сепарат енциклопедије Позоришно мачевање и уметност сценске борбе) / Александар Станковић. - Београд : Fabula Nostra, 2024 (Београд : Скрипта). - 104 стр. : илустр. ; 28 cm. - (Едиција Рапир ; књ. 19)

Ауторова слика. - Тираж 100. - О аутору: стр. 91. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Још од аутора: стр. 93-97.

ISBN 978-86-80762-34-0

а) Мачевање

COBISS.SR-ID 145597449