II део књиге
Историја сценске борбе Европе и Србије

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

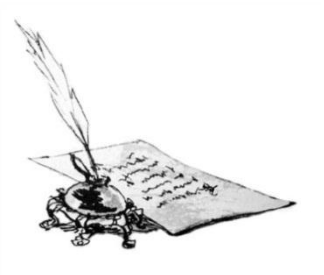
(ЈЕДНА СЛИКА ИСТОРИЈЕ СЦЕНСКЕ БОРБЕ У СРБИЈИ)
(Сепарат енциклопедије *ПОЗОРИШНО МАЧЕВАЊЕ И УМЕТНОСТ СЦЕНСКЕ БОРБЕ)*

ПРИЛОГ

РЕПРИНТ ОРИГИНАЛА ПРЕДАВАЊА СЦЕНСКОГ МАЧЕВАЊА КОНСТАНТИНА К. ЕГЕРА СТУДЕНТИМА АКАДЕМИЈЕ ЗА ПОЗОРИШНУ УМЕТНОСТ (ФДУ) У БЕОГРАДУ 1951-1965 ГОД.



Центар Fabula Nostra
Београд 2023



„Човек је у највећем степену историјско створење. Он се налази у историјском и историјско се налази у њему. Између човека и историјског постоји тако дубоко, тако тајанствено срастање (...) таква конкретна узајамност, да је њихов раскид немогућ. Немогуће је човека издвојити из историје, немогуће га је узети апстрактно и немогуће је издвојити историју из човека а без да се они не униште (...)

Зато, да бих прозрео тајну историјског, ја пре свега морам да схватим историјско и историју у дубини мојој, у дубини своје историје, у дубини моје судбине. Ја морам себе да поставим у историјску судбину и историјску судбину у своју сопствену човекову дубину (...) Све историјске епохе (...) све је моја историјска судбина, све је моје (...) и треба схватити сав историјски процес не као мени туђ, против кога се ја борим, не као нешто мени натурено, нешто што ме притиска, заробљава, против чега ја устајем и у својој делатности и своме сазнању (...) то је моја историја, историја која се одиграва са мном (...)

Ви нећете схватити ни једну од великих историјских епоха, била то епоха ренесансе, епоха расцвета средњевековне културе, зачетка раног хришћанства, или цветања хеленске културе другачије него преко историјског памћења, у чијем ћете откривању дознати за своју духовну прошлост, своју духовну културу, своју отаџбину. Ви морате пренети своју духовну судбину у све велике епохе ради тога да би их схватили"

(Николај Берђајев, *Смисао историје*, 1923).

Стога бављење историјом сценске борбе у Србији, иако није реч о најважнијем делу српске културе, има значај за стварање опште слике националне културе јер не само да се историја сценске борбе може разумети тек из угла опште националне историје, већ и јер се из угла историје сценске борбе може боље разумети и тај велики мозаик опште историје националне културе. *А то потребно јер* „народ који заборави своју прошлост нема ни будућност." (Јаша Томић)



Театрологија и сценска борба у Срба

„(...) О Србљи, Србљи, кад ћете престати туђе уживати и потпомагати, а своје презирати...“
Светислав Шумаревић,Позориште,1939.

„Човек који мрзи своју прошлост пре или касније ће замрзети и себе.“
Народна пословица

Сценска борба, па и историје сценске борбе је као тема у српској театрологији сасвим заборављен, заобилажен и запуштен врт иако ова сценска форма има значајан удео у сценском животу Срба. Наиме, обично се сматра да је сценска борба нешто споредно и успутно јер *свако природно и инстинктивно зна да се бори,* или је то само ствар „кибицовања“ и угледања на узоре из „развијеног света“.

Но, такво је гледиште (које постоји и за историју вештине мачевања у Срба, а за које сам у енциклопедији „Класично мачевање“ показао да је углавном погрешно) површно и неодрживо. У готово тродеценијској пракси сам, наиме, наилазио подједнако често, како у нашој тако и страној уметности сцене, (позориште, балет, опера и филм) на изврсне, просечне и очајно замишљене или изведене сценске борбе. Разлика је обично постојала само у спољашњем бљештавилу гламура који је у ова три случаја пратио нашу и страну сцену.

С тим у вези подсећам да је и Владан Ђорђевић још 1860. године, оцењујући глуму и глумце Омладинског позоришта у *великој пивари*, др Ђорђу Малетићу написао: „Они су идеал свакога позоришта (...) Ја данас немам ни пола онога решпекта за бечки Burgtheatar или за Theatre francais и Молиеров дом у Паризу који сам имао спрам овог позоришта.“ Но, ипак, и поред тих ретких подсећања и гласова разума Срби су се углавном од некуд закоровили у супротно схватање, па како неко рече: *све смо преузели туђе, а ни за чим својим се нисмо ни окренули.* [59]

Моја теза, за коју сматрам да ће се потврдити у тексту који следи, је да историја сценске борбе у нас, као и свуда широм Европе, има генерално исти ток, а да извесне мање разлике постоје само у специфичностима времена појављивања и форми кроз које се тај ток с обзиром на различите локалне и историјске околности реализује.

[59] То је онај исти јалови провинцијално-малограђански дух чије су очи једино усмерене на то шта се дешава у светском „центру“ (заборављајући да савремени постмодерни концепт - са којим су наводно у тренду, одбацује категорију центра као метанаратива и у жижу поставља плурализам и децентрираност) сматрајући све страно добрим самим тим што је страно, а без способности и жеље да се види сопствено и ослони на себе, властита достигнућа и снаге. „Нигде није пророк без части до у постојбини својој и у роду и у дому свом“ – Христос (Марко 6:1-6).

Приступ историјској грађи

Закључивање по аналогији, које се темељи на чињеници повезаности свега у континуум истости постојања је, и поред свих мана, често прави путоказ ка некој истини у случајевима када се о предмету не зна ништа и када је индукција једини метод који о њој може рећи макар нешто.

До сада пронађених докумената о историји сценске борбе на тлу Србије до 20. века је запањујуће мало и то, сматрам, из три разлога. **Први** јер је реч о теми којом се критике, извештаји из штампе о представама или изјаве глумаца уопште или веома мало и штуро баве. То је зато што ову уметност виде као маргиналну, али и зато јер нису довољно (или уопште) упознати па се не осећају довољно позвани у овој специфичној области сценске уметности. Пише се, дакле, готово увек успутно и са реченицом више само кад се на сцени догоди нека незгода. Тако нпр. музички критичар **Бранко Драгутиновић** у „Политици" од 4. 12. 1947. године у дугачком тексту о праизведби „Охридске легенде" (кореограф **Маргарита Фроман**) само кратко напомиње: „(...) треба поменути и ратничку игру јаничара у III чину у којој су искоришћени плесачки елементи Морешке, при чему је недостајао метални звук удара мача о мач"; или **Нина Кирсанова** у интервјуу **Ани Радошевић** од 1989. године изјављује да се предратна представа „Охридске легенде" „(...) завршавала са Марковом игром мачем"; или **Јелена Шантић** пише (Оркестра бр. 16 стр. 30) о балету „Ромео и Јулија" из 1949. год. (кореограф **Димитрије Парлић**) да „(...) драматичне сцене мачевања и смрт Меркуција и Тибалда кореографски су дате једноставно, до краја искрено и сценски уверљиво и реално" итд.

Други разлог је бурна историја српских кнежевина, краљевина и царства па и веома дуг период разарања српске културне баштине током турске окупације од 15. до 19. века, намерно уништавање српског културног (пре свега библиотечког) блага, како током Првог и Другог светског рата од стране освајача, тако и његово сакривање и затирање у послератном периоду *културне револуције*. [60]

Трећи разлог је извесни национални немар према властитој прошлости. „...Колективна особина нашег народа је заборављање духовних садржаја. За наш народ патња, бол и страх су такорећи природна стања, а небрига, равнодушност и заборав обележја друштвеног и духовног живота." (Ђуро Шушњић) [61]

Но, уколико би се слепо држали чувене административно-бирократске изреке да *оно што није записано, то и не постоји,* тада већег дела живота појединца, народа или целих цивилизација никада не би ни било јер записано је увек само мали, видљиви део велике санте леда чији већи, невидљиви, сакривени и неизрециви део остаје незаписан иако он заправо чини оно главно живота, како појединца, тако и народа и цивилизација.

У бављењу осврtом на разне фазе историје сценске борбе у Србији није ми зато био циљ да дам једну хиперреалистичку слику. Тако нешто је немогуће и

[60] У шестоаприлском смишљеном (потврђено картама бомбардовања и личним признањем Александра Лера – напад изведен чак три пута) бомбардовању Народне библиотеке запаљивим бомбама 1941. године је изгорело више од 300.000 књига, 1.500 средњевековних рукописних књига (многе од њих нису биле ни проучене) и оригиналних рукописа на пергаменту, више хиљада старих штампаних књига из 15, 16 и 17. века, гравира, мапа, краљевских, царских и црквених повеља и докумената у хронолошком раздобљу које обухвата готово 1000 година... Пожар је трајао готово три дана а рушевине су се пушиле месецима. Ово разарање културног блага није, међутим, било прво и једино. Њему је претходило слично разарање дела фонда Народне библиотеке у бомбардовању током Првог светског рата као и систематска пљачка културног и материјалног блага 1918.

године током повлачења аустро-угарске војске иза које у Београду није било могуће на кућама наћи ни прозоре и врата а у кућама славине, кваке, лавабое... а камоли књиге.

[61] Црта неисторичности, јак осећај пролазности и склоност забораву међу Србима односи се на све, а не само на театар и сценске борбе у њему. Живот „дугог кретања између клања и орања" (Милорад Екмечић), у оскудици мира и под непрестаним невољама свеоба, глади, болести, немаштине, рата, рушења и грађења (јер како је то Черчил једном рекао: „Балкан производи више догађаја него што може да их свари", мада бих ја то преформулисао у Балкану други производе...) код Срба је изоштрило дух и створило осећајност нехаја као средства помоћу којег се прекорачују несреће сваког времана. О томе је чувени француски путописац Албер Мале, дворски учитељ Александра Обреновића, написао: „Изгледа као да је овде све удешено да не траје", и да: „Мана ове земље, радо бих написао њен порок, јесте недостатак ширих замисли. Забринути су једино за одмах. Из овог недостатка ширих замисли произилази потпуна немоћ да се створи и очува план целине. Случај је овде највећи господар. Како, упркос труду, догађајима у највећој мери недостаје доследност." Тиме је указао не само на немогуће услове за очувања историјски достигнутог, због непрестаног рушења сграђеног, већ и на нехај за стварање новог због осећања пролазности и узалудности свега што се чини и постигне. Тако се код Срба створила извесна црта апатије, инертности и пасивности као и оријенталне небриге, која људе наводи да предузимају неки посао само онда кад их прилике на то натерају. Отуд и тоналитет фаталистичког живота од данас до сутра уз сету и севдах. У кључни део тог амбијента спада и заборав властите прошлости (*кратко памћење* је средство борбе против несреће пошто зло може преживети и ићи даље само онај ко уме да заборавља. „Тако се на капији, између неба, реке и брда, нараштај за нараштајем учио да не жали преко мере оно што мутна вода однесе" – Иво Андрић), па и немар и небрига, а често и несхватања праве вредности и значаја било ког дела националног блага за културу сваког човека.

ниједан научно-чињеничко-истраживачки апарат савременог позитивистичко-сцијентистичког приступа свему, па и историји, такву слику (изузев као фарсу) не може дати.

Читалац у књизи понуђену слику историје сценске борбе не треба, дакле, да види као затворену, догматски и довршену слику и рецепт за креирање комада из прошлости, већ као путоказ и инспирацију, али и темељ за друга истраживања на тему историје сценске борбе јер „историја се мора стално писати изнова, не зато што су се промениле чињенице, него гледишта историчара". (Томас Ман)

Стога ћу се у изради ове кратке историје сценске борбе на простору Србије служити, не толико фактографском и аналитичком методом (фрагментацијом и сегментацијом како би се дошло до слике појединачног, специфичног и карактеристичног те историје) јер за њу нема довољно елемената, колико методом аналогије – повезивања, спајања, упоређивања и синтезе, а како би се дошло макар до једне опште слике те историје. Циљ ми је, дакле, био не позитивистички прецизна и реалистичка слика овог или оног дрвета, већ генерална и донекле апстрактна слика или цртеж шуме у најопштијим обрисима. Сачувана грађа и не допушта више од тога.

Но, у свему томе постоји, ипак, једна олакшавајућа околност. Наиме, док је тешко да можемо да реконструишемо аутентичну глуму Хамлета у Шекспирово време, можемо знатно лакше да реконструишемо **сценску борбу** коју су водили Хамлет и Леарт у то време.

То је отуд што, кад је реч о сценској борби, ми поседујемо непосредно у рукама део те историје. Тај део дао нам је сам Шекспир прецизирајући у тексту чиме се борба изводи: рапиром и дагом (бодеж за леву руку). Чак и да не поседујемо то упутство на основу познавања времена и места, оружна музеологија ће нам индиректно тај податак дати. На овај начин, а јер нам је позната и

реконструисана из других наука у генералним цртама, техника праве бојеве борбе рапиром и дагом, ми имамо доста поуздану слику технике борбе тог времена.

Тако нпр. кад у „Ромеу и Јулији" Меркуцио оптужује Тибалда да је зликовац који се бори по књизи аритметике указујући да се не бори срцем већ школски, хладно, прорачунато, рачуњијски, као лукави користољубиви трговац, он посредно даје још један веома важан податак. Наиме, да је реч мачеваоцу који користи метод школе мачевања **Камила Агрипе**, познатог италијанског учитеља који је био у то време превођен и читан у Енглеској. [62]

То значи да ова два мачеваоца немају исти став и гард са оружјем као ни технику мачевања. **Тибалд**, дакле, мач држи на нови начин - испред себе, а у борби користи само четири положаја мача за напад и одбрану. **Меркуцио**, насупрот томе у мачевању користи старе гардове тј. мач у ставу држи поред тела. Исто тако, док Тибалд борбу треба да води техником која преферира бод, јер је бод доминантан у **Агрипиној** школи, Меркуцио треба да води борбу која преферира сечење. То потврђује и дијалог између **Ромеа** и Меркуциа о нанешеној рани мачем у којој се каже да рана не изгледа озбиљно (јер је убод), на шта Меркуцио одговара да она није велика (широка) у смислу поскотине, али да је довољно дубока.

Кад је реч о уметности сценске борбе, дакле, постоје не само материјални трагови (оружје и опрема) већ и упутства, а што је једини могући начин употребе тог оружја и опреме као и назнаке драматурга (у овом случају Шекспира који је очито познавао добро технике мачевања свог времена или је користио услуге неког школованог мачеваоца, а на шта указује још и његова често коришћена фраза у сценској борби „убоди га на 11 места" - циљај на 11 дефинисаних тачака које се нападају на противнику и које се бране од напада противника).

О хронолошком и тематском приступу историјској грађи

„Не желим будућност која ће прекинути везе са прошлошћу."

Џорџ Елиот

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

У савременој постмодернистичкој историографији влада, међутим, другачији, *тематски* принцип, а у коме се гледање и излагање историјских догађаја заснива на слободном ређању изабраних тема. То значи да се може изабрати као тема нпр. сценска борба у Србији прве половине 20. века пре него што буде тема сценска борба у Србији прве половине 19. века. Оправдани и логични разлози за ово, такође, постоје. Догађаји, наиме, нису само узрочно-

[62] Књиге италијанских читеља мачевања је у Енглеској у време Шекспира преводио и чувени италијански учитељ мачевања *Виђенцо Савиоло* који је живео у Француској.

последично везани, већ постоје и паралелно се укрштају без међусобног утицаја, па је и редослед њиховог тематског гледања небитан. Такође, сваки догађај је једним делом резултат самоделовања тј. има узроке једино у себи самом, а не у нечему изван себе, па ни у прошлости и његовом хронолошком следу.

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

Но, уколико се грађа у књизи излаже по *тематском* принципу то ограничава њено читање искључиво на *тематски* концепт јер је читалац тада принуђен да хаотично разбацане коцкице тематског мозаика, догађаје и њихове везе (јер не зна стварни узрочно-последични хронолошки ред) сам по властитом нахођењу релативистички креира, узрочно-последично произвољно спаја, тумара и комбинује стварајући у свом размевању мноштва различитих виђења историје (од којих су многа чиста фикција, заблуда или чак ревизија и лаж), а све у складу са владајућим концептом *антиисторије* и *постистине*.

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

Наиме, све па и уметност сцене се налази у свету (*све–ту*) као целини, па и као његов део она увек носи у себи, али на специфичан начин, цео свет и све што је у њему. Отуд у сваком појединачном уметничком делу, ма ком уметничком правцу оно доминантно припадало (а увек мора мање или више неком припадати хтело се то или не јер свако је део свог времена и припада му чак и кад је против њега), увек се делом налази и целина уметности са свим њеним уметничким правцима. Оно је као и сваки човек па: „све супротности се у мени налазе, и јављају се како се кад и на који начин окренем. Стидљив, дрзак, чедан, раскалашан; брбљив и ћутљив, издржљив, осетљив; довитљив, тупав; мрзовољан, доброћудан; лажљив, искрен; зналац, незналица, и дарежљив и тврдица и расипник: све то видим у себи у извесној мери. А ко год себе заиста пажљиво испитује налази у себи, чак и у своме уму, овакву промењивост и овај несклад. Ништа не могу да кажем о себи што би било безусловно, једноставно и трајно, без збрке и мешавине, нити једном речи. (...) Ми смо сви сачињени од комадића, и то састављених тако безоблично и разнолико да сваки делић у сваком трену игра за свој рачун. А постоји иста онолика разлика између нас и самих нас колико између нас и других.” (Мишел де Монтењ)

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

*

Надам се да ће књига пред вама бити ваљан предложак, подстицај и инспирација неком млађем истраживачу из струке сценских уметности да се упусти у подухват у правцу рада који ће обухватити и историју сценске борбе у

Србији за период од 80-тих година 20. века до данас, а за који мислим да има више сачуване грађе.

Једна хронолошка слика историје сценске борбе у Србији

„(...) Где саме представе врло често због борења и других опасних прилика живот и здравље глумаца на коцку међу, и то чисто ради наше поуке и духовне насладе, ту је наша захвала, и ако од свачије руке, извесно недовољна накнада. Према оваквим приликама вештина је глумачка, и на најнижем ступњу, поштовања достојна, што нас својим пореклом опомиње на светилиште узвишеног, непоимљивог, неисцрпљивог човечијег духа."

Ђорђе Малетић, 1884.

Сценска борба у средњевековној Европи

Средњевековно европско позориште се развија у два смера. **Први смер** је профано, лакрдијашко и забављачко позориште које је почетком средњег било састављено од скитајућих група које су се бавиле глумом, свирањем, певањем, жонглерским и акробатским вештинама, пантомимом, опсенарством, имитацијом, гутањем ватре, мечкарством, исцениранim борбама оружјем, рвањем (пеливанство) и боксом, како би зарадиле новац, храну и одећу.

То позориште је одговарало најнижим поривима светине у урбаним центрима полуварваризоване Европе срушеног Западног римског царства, а многи документи средњевековне Европе говоре да је током њихових активности, уколико би се окупило више путујућих група, долазило често и до завада и крвавих сукоба, па су глумци тог времена често били прогањани и под оптужбама за убиства, крађе, разбојништва и проституцију. [63]

Други смер је религиозно позориште које има корен у литургијским активностима манастира и цркава. Док је ово позориште на Истоку (Византија) задржавало канонску форму литургијске драме и религиозног обреда оно је на Западу било либералније па се у тежњи што већем приближавању народу све више испуњавало спектакуларним и забавним елементом (миракули) ударајући тако темеље обнови античког позоришта.

Пионири сценске борбе у **раносредњевековној** Европи су били чланови путујућих група ратника (наследника *шампона*[64]) различитог порекла који су се издржавали нудећи услуге обуке у мачевању, борби копљем и другим борилачким вештинама по феудима великаша. Неки од њих су зарађивали новац и од

[63] **Тако у једном немачком градском попису занимања из 1586. године од 114 описаних сталежа музиканти и глумци су били на претпоследњем месту испред зеленаша и вашарских, дворских и сеоских луда.**

[64] **Падом римског царства ослобођени гладијатори и ланисти распуштених шпанских арена отварају своје сопствене школе campus (логор) – специјални простор за обуку у којима се обучавају ратници плаћеници – campiones (шампиони), како их је по први пут назвао у 5 в. бискуп Севиљски – Исидор. Шампиони су у епохи раносредњевековног варваризма били чувари традиције римских гладијаторских борби и сматра се да су били највештији борци од периода пада Римског царства, па све до периода европске ренесансе. Преносили су с колена на колено умеће које су њихови преци савладали још у римским гладијаторским школама.**

забављачке активности извођења пеливанских и исцениранихборби, као и акробатских и жонглерских и еквилибристичких вештина са оружјем пред публиком на сајмовима, вашарима, прославама и у дворовима. Њих су често називали и *gladiatores, palestritae, preastigiatores*, и они су били артисти у смислу вештаци свих умећа са оружјем.

Ове путујуће групе ће се временом по природи свог заната (који је, дакле, био делом и сценски) повезивати са групама путујућих глумаца, свирача, певача, шарлатана, скечера и играча – забављача. Те забављачке групе су им биле од користи јер су њихов програм приказа сценских борби обогаћивале пратњом музике и ритма разних инструмената (труба, бубњева и гајди), плесом, песмом и глумом.



Сценска борба 13. века уз музику гајда, Манускрипт Но. 14, Е III

Са друге стране групе путујућих шампиона су забављачким групама биле од користи, не само као сценски борци, акробате и жонглери, већ и због њихове умешности у борби ради безбеднијих путовања пошто су глумци свуда у Европи, па и у Србији, били често лоше третирани и прогањани (у Немачкој су глумци били ван закона и свако их је могао истући, ранити, па чак и убити, а да за то никоме не одговара).

Тако су око 10. века широм Европе настале типичне средњевековне путујуће сценско-забављачке групе сачињене од малог броја глумаца. Тих група није било пуно (према докуметима из средњег века позоришне представе у многим великим европским градовима су извођене једном годишње или једном у две или три године), али ће њихов број, ипак, скромно расти у 13. и 14. веку.

То су биле дружине чији су се чланови регрутовали из нижих слојева становништва и могли су се женити само са женама свог порекла, а своју вештину учити само од својих родитеља. Члан таквих сценских група морао је научити не само да глуми већ и да пева, свира и игра, бити мимер, лакрдијаш, акробата, жонглер, мађионичар (опсенар), циркузант, па и сценски борац. О томе Гироа де Калансан пише: „Мораш да свираш на разним инструментима, да вртиш лопту на врховима ножева и да је пребацујеш с једног на други, да приказујеш марионете, да скачеш кроз четири обруча, да налепиш рибју браду и обучеш прикладан костим да би се прерушио и плашио будале, да научиш пса да шени, да научиш занат мајмунара, да насмејеш посматраче смешним приказивањем људских слабости, да ходаш и скачеш по ужету разапетом између две куле, пазећи да оно не попусти.“

Но, поред тога глумац „(...) сам је измишљао текст, сам режирао, био је и сценограф и костимограф, правио маску и налази реквизиту. Наступао је као професионалац на дворовима, али исто тако играо за храну и пиће на улицама; имао угледну публику али и ону обичну и просту, шарену и раскалашну, која се на вашарима и трговима радознало окупљала да посматра и ужива у његови бројним вештинама (...) било је, дакле, искључиво театар глумаца, без драмског писца, позориште импроизације, и зависило је једино од од маште и талента сваког извођача понаособ, од његових артистичких и пеливанских способности да сиромашну основу радње испуни, развије и разигра до краја.“ (**др Јосип Лешић**)

Тај средњевековни театар је, дакле, био позориште карневалског славља са свим врстама сценских активности и спектакла који треба да забави, без текста и као импровизација. Њихов циљ је био само пролазна разонода, смех, радост и заборав које треба пружити људима у време у коме на сваком кораку постоји непрекидна несигурност, брига, смрт, насиље, страх, сујеверје, глад, куга, плаћеничке војске које пљачкају, убијају и силују, пожари, вештице, ђаволи... **Може се са сигурношћу тврдити да су са овим групама ударени и темељи првих правих сценских борби јер су ти путујући глумци током својих борби морали користити технике које су безбедне за колеге извођаче, али и технике и кореографије борби које ће бити занимљиве, атрактивне, али и сценичне за публику.**

Но, на овом месту треба истаћи да сценска борба у Европи средњег века није била сценска *уметност,* већ сценски *занат* у смислу вештог манипулативног умећа оперативне и практичне делатности мајстора технике борбе на сцени за публику. Тек ће се значајно касније почети (крајем ренесансе) сценским борбама да додаје и уметничка димензија креативног естетског, слободног стваралачког активизма чиме ће сценска борба престати да буде само техничка и занатска вештина, а постати сценска уметност.

Средњевековне сценске групе нису, међутим, изводиле само забављачке, већ и церемонијалне програме. Оне су, наиме, у пригодној форми учествовале својим активностима и у средњевековним дворским свечаностима, прославама, витешким турнирима и парадама, свечаним поворкама, крунсањима владара, дакле, и у свим важнијим друштвеним догађајима у којима је била потребна театрализација и спектакл који ће приказати војну и политичку власт и моћ. Из тог разлога су поред артиста забављача скитница, који нису имали редовну плату, били изложени разним опасностима и честим прогонима, постојали и они који су били везани за властелу и дворове, ако не као стални забављачи, а оно бар под њиховом заштитом и меценством. Ове сценске групе су, такође, учествовале и у народним (фолклорним) играма и карневалима који су се изводиле широм Европе, а најчешће у склопу разних народних светковина и празника. Управо из те групе, дакле, дворских сценских занатлија који су били материјално обезбеђени, регрутоваће се касније први уметници театра, па и сценских борби.

Но, средњевековне европске сценске борбе нису биле везане само за путујуће глумачке групе. Наиме, у већим и мањим градовима организовани су витешки турнири који су били прави сценски спектакли са својим „режисерима“ (херолди) који су надзирали грбове, поштовање правила борбе, исправност куртоазне опреме за борбу, сценографије, костиме, музику, положај публике, бавили се најавама и одјавама. Такође, у многим је градовима било правило да једном у години грађани из различитих слојева као дилетанти и сами организују позоришне представе на којима су „средовечни глумци играли с пуно жара и

темперамента и тако озбиљно схватали свој задатак, да су знали на позорници ранити, па и убити свог партнера". (Кристо Спалатин)[65]

Сценска борба у средњевековној Србији преткосовског периода

Начин на који неко живи одређује и начин на који се и бори, а начин на који се неко бори у животу одређује и начин како ће се он борити на сцени.

Сценска борба средњег века у Европи, па и Србији, формом прати све карактеристике реалне борбе тог времена што значи да је тип сценске борбе синхрон и бојев.

У том периоду српски краљеви доводе у Србију плаћенике из Западне Европе (Немце, Шпанце, Арагонце, Каталонце, Французе, Иалијане) који користе германску, шпанску и италијанску школу борбе (једноручни и једноипоручни мач), али и најамнике Татаре и Турке са источном техником борбе (сабља).

Српским витезовима је у то време била блиска и византијска традиција борбе која се ослањала на римску традицију мачевања римским дугим мачем (спата), а у меровиншкој форми.

Српске кнежевине, краљевине и на крају царевина, у то време су, дакле, поседовале све што и друге европске кнежевине, краљевине и малобројне царевине (а често чак и нешто више), па и путујуће сценске групе. Те путујуће групе, веома атрактивне и омиљене у народу, обилазиле су градове и села приређујући маскиране или *накарадно одевене* артистичке представе у којима је било плеса, музике и певања, као и незаобилазних сценских борби, бацања ножева, гађања из лука, акробација итд.

Ове путујуће сценске групе су морале, не само како би биле атрактивне на сцени, већ и ради властите безбедности на дугим и опасним путовањима, пратити у својој вештини токове и технике борилачких вештина које су постојале у Србији тог времена.[66] У њима се, дакле, упражњавало мачевање једноручним и једноипоручним мачем средњеевропског, западноевропског и медитеранског типа. Сабљом не.

[65] С тим у вези Кристо Спалатин даје слику средњевековног театра у Француској по којој у 15. веку, када је требало организовати градску представу, глумци су били дилетанти – грађани из различитих друштвених слојева који су се сами пријављивали за глуму, а ко је хтео да има неку улогу, требало је не само да плати (и то све скупље што је улога била важнија), већ је морао и сам да набави костим. Неколико месеци пре представе биле би организоване поворке које су ишле кроз град најављујући представу и сакупљујући добровољне глумце. Дан пре представе била је смотра (la montre) на којој су сви глумци – често и њих 500 – пролазили костимирани улицама града да привуку гледаоце. Глумаца је, дакле, било врло много, тако да је често једна половина града забављала другу, а све то *карневалско* позориште (данас би се то назвало *интерактивни перформанс*) је трајало и по више дана.

[66] Слика путовања по средњевековној Европи, а посебно Балкану, била је веома мрачна. Доментијан тако ставља у уста Савиним ученицима следећи текст: „Не видевши никако крај и удаљени од своје земље, да ли ћемо бити разграбљени од ових људи других народности, или да ћемо погинути од разбојника по туђим земљама, не знајући путеве?" Потреба за путовањем је сматрана у то време, дакле, за велику бригу и сви су избегавали да путују, а глумачке дружине су то морале.

Карактер сценске борбе у Србији тог времена је био исти као и у Европи тог времена. Сценска борба није била сценска *уметност,* већ сценски *занат* у смислу вештог манипулативног умећа оперативне и практичне делатности мајстора технике борбе на сцени, а без нарочитог занимања за естетско-уметничку димензију своје активности.

Кад је реч о техници борбе која се користила у свакодневном животу, реч је о ***романичкој техници*** која је је била (како-где) типична до 11. и 12. века. Ова техника обнавља касноантичке форме борбе које су оплођене варварским и викиншким формама. Варварска племена ће, дакле, донети своју традицију која ће у спрези са античким и хришћанским наслеђем поставити темеље културе борбе раног средњег века.

У мачевању се користе дугачки римски мачеви широког и јаког сечива (најчешће без врха) - римске спате, намењени за сечу помоћу снажног измаха и замаха. Отуд је борба рустична, груба, једноставна, без елеганције, технички врло сведена и сиромашна, са масивним оружјем и заснована на снази и стабилности – *сељачка*. Зато што се у борби углавном користио и штит, она је релативно статична и више се ослања на снагу него на окретност (ескиважу). Из тог разлога у извођењу акција доминира целина над делом (веће групе елемената над мањом – без суптилности), па се борилачке радње изводе уопштено а не специјализовано, тј. једна иста одбрана се изводи за различите нападе, један исти напад за различите одбране.

Европски рани средњи век је у борбу увео и варварску и значајно викиншку технику која не само да има наведена обележја, већ и изузетну суровост. У приручницима за борбу тог времена види се да не постоје никаква правила, већ само закон снажнијег, бржег, бруталнијег, лукавијег или срећнијег. Због тога нема ограничења и скрупула у борилачким акцијама. У неким манускриптима се виде сцене ишчашивања удова, шутирање, отимање или ломљење оружја, смрскавање лица ударцем јабуке мача, саплитање, рвање, копање очију...

Борба оружјем је овде, дакле, само једно од средстава борбе у којој се истовремено користе и ноге и руке и глава и камење. Као оружје се не употребљавају само мачеви и копља, већ и секире, косе, српови, чекићи, буздовани, млатови и остале врсте војничког оружја. У борби се даје предност агресивности тј. нападу над одбраном тако да онај ко први напада и одржава иницијативу, то јест наноси ударце, има већу шансу да победи. Отуд је обострани и истовремени напад - судар бораца, најчешћи догађај у борби тог времена.

Техника борбе се састоји из многобројних, некотролисаних, снажних измаха и насумичних удараца у серијама са свих страна. Кретање по бојишту је било нелинеарног типа (у свим правцима) и претежно у контраставу због употребе штита у левој руци.

Све ово је уједно био (само у блажем облику у безопасној форми) ДУХ, КАРАКТЕР и ФОРМА сценске борба тог периода средњег века јер је сцена била реалистичка тј. заснивала се на што аутентичнијем приказу стварне борбе. За сценске борбе је најчешће коришћено најраспротрањеније оружје – једноручни мач романичког типа који првенствено служи за сечу, позноантичке технике борбе. У то време, дакле, за сценске борбе се није користило сценско, већ право бојево оружје, али на куртоазан начин тј. на начин на који се и вежбало – с обостраном пажњом и опрезношћу да не дође до повреда. То је најчешће значило да се борба изводи по већ унапред договореном и увежбаном сценарију акција напада и одбрана. Сценска борба у себи садржи више снаге, суровости, окрутност

и насилништва различитих врста него технике. Кад се у борбио користи штит она је била статична, а кад није она је садржавала доста ескивирања, измицања и удараца ногом и слободном руком. Борба је била дуелног (војничког) типа (уз ударце јабуком, ногом, руком, бацања, хватови итд). Са 13-14. веком - *златним* веком српске царевине под владавином Стефана Душана, у Србију долази да ради и живи велик број досељеника из целе Европе.[67] Те придошлице (највише Немци – Саси) у Србију су поред умећа и вештине рударства, металургије, занатства и технике борбе донели и своју културу, религију, па и своје потребе за забавом.

Отуд са свих страна почињу да долазе и уметници, музиканти и забављачи свих профила. Ово је готово извесно јер је таква пракса била сасвим уобичајена за значајно мање и сиромашније насеобине широм Европе. Иако нема довољно докумената на ту тему, за Ново Брдо постоји потврда ове тврдње јер у дубровачком архиву за период тридесетих година 15. века налазимо сачувана имена три професионална *глумаза*, а у Новом Брду и у Сребреници још два (све Срби). [68]

Србија је средином 14. века, обухватајући добар део територије Византије, делове Далмације, Угарске и Бугарске, била царевина која има све политичке, административне, војне, трговинске, па и културне прерогативе као и свака друга царевина тог времена у Европи. Аналогно томе, на простору Србије тог времена су неизбежно постојали и уметници свих струка, па и путујући сценски уметници јер је царевина (што се може видети из сачуваних докумената) имала са свим освојеним и граничним територијама не само политичке, војне и трговачке, већ и културне везе. [69]

У средњевековну Србију су, дакле, сигурно долазиле и путујуће групе глумаца из Цариграда јер до 1453. године у Цариграду су постојала лаичка позоришта (хиподром) са дугом традицијом (чији је рад често био забрањиван а глумци прогањани). Но, сигурно је било и Срба који су посећивали Цариград, па и његова позоришта. Исто тако су из Немачке долазили *шпилмани*, Русије *скомороси* (у дубровачким документима из 1335. године они су називани још и „скомраси" - свирачи, подражаваоци гласова, глумци..., а што је уједно и један посредан доказ да су долазили). Али и глумачке групе из Босне и Угарске.

[67] Србија је, наиме, била један од највећих европских металуршких центара (у 14. веку рудник „Ново Брдо" код Приштине производио је 20% европског сребра и злата а после отварања рудника „Сребреница" овај проценат се попео на 35%). У Новом Брду – големој тврђави, зато живи више од 40000 људи (Лондон је у то време, средином 14. века имао 30000 становнка) са судом, нотарима, банкарима, трговцима, занатлијама, болницом, четири цркве, преко 1000 кућа...

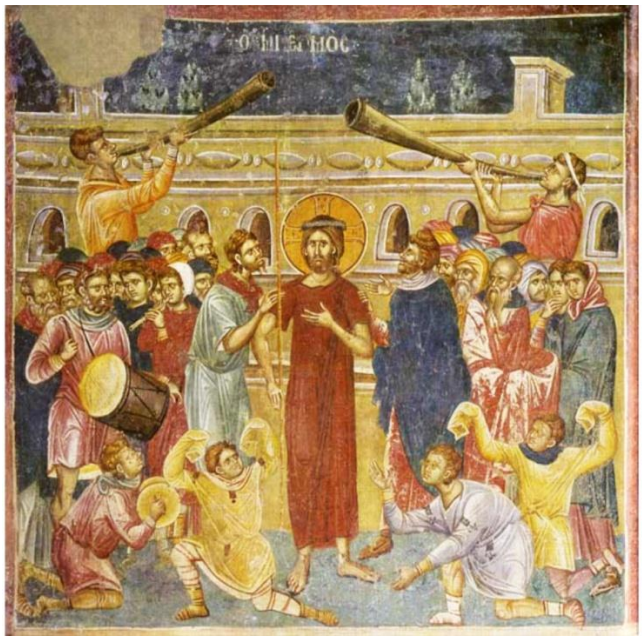
[68] Документи из дубровачког архива говоре да су артисти из Дубровника 1413. године боравили у Србији. За време владавине Ђурђа Бранковића (1375-1456) су у градским насељима више година били стално настањени глумци-забављачи а у Сребреници (1431-1435) је радио глумац Радивоје Грубачевић. У једном документу из 1432. године се помиње глумац Радмило а у дубровачким дужничким документима из 1438. године се спомињу глумци Тодор Милошевић из Вукојеваца, Вукоје Ивановић из Ливада и Милосав из Брезовице.

[69] Тако Срби још од 12. века гаје веома развијену сарадњу са Венецијом (Стефан Немања се жени са Аном Дандоло – унуком највећег венецијанског дужда, и она ће бити уједно и прва српска краљица). Такође, цар Душан који је имао изузетно добре односе са Дубровником (цело дубровачко залеђе од Жупе до Петрова села и Далмација од Стона до Дубровника и полуострво Пељешац са Стоном, оство Мљет припада Душановом царству) гаји не само трговачку, политичку и војну већ и културну сарадњу. Стога је сигурно да на његов царски двор долазе дубровачки и млетачки уметници, свирачи, играчи и глумци као што је и обрнуто, а постоје и извесни документи који посредно указују на то.

То посредно доказују (јер *оно што се брани то и постоји*) сачувани документи црквених власти које су забрањивале верницима још од 13. века да учествују или посматрају „скомрхово мрско позориште које се приређује на улици, где безумни свет по свакојаком невремену до краја гледа и слуша штетне ђавоље песме и непристојне и ружне речи" (Теодосије). Свети Сава у „Номоканону" (1219-1220) забрањује свештеницима гледање и играње у позоришту и прописује казне искључења из цркве и рашчињења јер „мирским человеком играти је неподобно, ни позоришче гледати, ни творит позоришча" и јер (...) „није достојно у часне дане организовати позоришча, коњске трке ни нека друга игралишта." И у *Житијама св. Петра Коришког* Теодосије око 1310. помиње постојање позоришта.

У време цара Душана примењивао се „Стигмат" **Матије Властара** из 1355. године у којем се забрањују глумци јер „(...) се лажно представљају час као робови, час као господари, војници и војсковође и код присутних изазивају необуздан смех, и што је њихово плесање бестидна похотљива игра мушких и женских, а њихове представе са животњама крвава забава, на којој се заробљеници и осуђеници бацају медведима и биковима да их растргну."

Скомраси су, дакле, били прогањани од стране цркве не само зато што су њихове радње дивље, паганске и неморалне, а „...у позоришту се окупљају курве и бадаваџије...па публика се часом распламти ватром нечисте љубави." (Јован Златоусти), већ и зато што је црква све што је са обележјем телесног сматрала за световно (профано) и овострано па га треба удаљити од народа и цркве. Глумац је, дакле, (реч „глумац" се први пут јавља у *Номоканону* почетком 13. века као синоним за шпилмана, скомраха, гудца... и изворно води порекло од речи *гхлоу* – која значи смех, забава, шала, игра) забављач који смехом одводи људе од озбиљности вере и духовног живот. Ово схватање се најбоље може видети на фресци *Ругање Христу* (манастир Старо Нагоричино, 1318.) јер су ту као главни актери ругања приказани управо свирачи, играчи и глумци.



Ругање Христу, манастир Старо Нагоричино, 1318.

Осуђивање и одбацивање глумаца од стране цркве се несумњиво (и сигурно још жешће) односило и на **сценске борбе** јер су оне приказивале тучу и насиље, а ове је црква (посебно жестоко када је била реч о витешким турнирима и борбама) забрањивала и осуђивала свуда у Европи, па и у Србији. [70]

Пошто ће српско витештво полако нестати после косовске битке (најдуже ће се задржати у северном делу Србије), највећи број стационарних витешких школа борења у градовима Србије ће нестати, а један од преосталих извора чувања, преношења и показивања средњевековних борилачких вештина у Србији ће бити путујуће сценске групе у којима су се сачували и вештаци са оружјем. Те групе ће имати велики утицај јер у средњевековној Србији од краја 14. века су сви носили оружје, са изузетком духовника и монаха. Занатлије и трговци су приликом изласка из града увек били наоружани мачем јер је путовање у то време било опасно.

Путујуће сценске групе преткосовског периода ће, дакле, изводити своје забављачке представе са циљем разоноде и увеселављања у форми пучког позоришта комедије и фарсе по градовима приказујући као део програма и сценске борбе. Програми су извођени и током разних празника и сајмова, али и на фолклорним драмским играма и народном глумовању по селима. Сценске борбе су биле очито и део програма организације средњевековних витешких турнира. Оне су биле извођене као засебан, атрактиван и спектакуларан програм сличан акробатско-пеливанском, а са циљем приказа мајсторства у вештини и нису имале

[70] Црква је од самих почетака осуђивала и анатемисала живот витезова јер је био препун насиља, дивљаштва, убијања, разврата, злочина, отимања, пљачке, похлепе, пијанчења... Она је у витештву посебно одбацивала витешке турнире (чак и у периоду када су они пред свој крај добили потпуно безопасну и *хуману* форму) јер су се у низу елемената косили са темељним начелима Христовог учења. За хришћанство, наиме, не постоји хришћанска борба и надметање (ни витешко ни спортско) против другог, већ само против себе и својих слабости, а молитва за другог, пошто је Христос проповедао мир, хармонију и сарадњу, а не борбу, раздор, тучу и надметање. За хришћанство исто тако не постоји ни нека хришћанска компетиција, конкуренција, ривалство и такмичење, већ братство, сарадња, помагање и кооперација. Изворно хришћанство, у том смислу, управо као најгори грех узима жељу за престижом и надметање за првенство јер иза ових не само да се увек налази нагон за доминацијом (*vis dominati* - први грех у свим хришћанским црквама пошто доминирати значи владати и имати вољу за моћ и надчињавање над људима – Божијим делима), већ и гордост, сујета, похлепа и грабежљивост да се дохвати и поседује виши статус. Познати француски кардинал и бискуп из 13. века, JACQUES DE VITRY у својој књизи „EXEMPLUM", витешке турнире поистовећује са местом збора свих седам смртних грехова. „Ту не недостаје охолости и гордости будући да ти безбожници делају само због славе и частољубља. Такође им не недостаје зависти јер свако завиди ономе који приграби већу славу. Турнири су пуни мржње и срџбе јер свако жели ранити или чак усмртити противника с којим се надмеће, а отуд и четврти смртни гријех, а то је таштина - сујета која долази до изражаја када не побиједе противника. Тада се витез испуни једом, увређеношћу и жељом за осветом, па не мисли на оно духовно, него на углед који је изгубио. Пети смртни гријех – похлепа, грабеж и отимачина су ту када витез побиједи другога па му узима коња, оружје и имање, а док турнир траје он немилосрдно пљачка народ, разбацује му летину по пољима и кроз обиље хране троши добра сиромаха кожом другога правећи дебеле опасаче. Шести се смртни гријех, лакомост, очитује у позивима на гозбе на којима се преждерава и опија, а седми у блуду јер витезови побеђују како би се свиђели развратним женама, носећи чак неке женске предмете као знаковље. Стога Црква с пуним правом забрањује хришћански погреб онима који умиру на турнирима и боље им је да објесе о врат млински камен и да се утопе на дну мора."

никакву дубљу драмску подлогу. Из наведеног се може закључити да у Србији сценске борбе нису извођене у склопу религиозно-спиритуалног позоришта, а што је било уобичајено у Европи тог времена.

Техника борбе и сценске борбе преткосовског периода

Придошлице рудари (највише Немци – Саси) и војни плаћеници из Западне Европе у Србију су поред умећа и вештине рударства, металургије и занатства донели и своју технику борбе која се променила од претходног времена романике јер се променила и заштитна опрема и типови оружја.

То је период ***готичке технике*** борбе. Тада мачеви добијају агресивне врхове, ужа и лакша сечива и бивају употребљавани равномерно и за бод и за сечење. И уопште, у то време долази до значајнијег развоја разних врста шиљатог оружја (копља, лик, самострел, штитови и оклопи са шиљцима, бодежа за пробијање оклопа, наџака итд), а што је био и генерални дух у свему копљасте готичке културе (архитектура, сликарство, скулптура).

Но, пошто бодно оружје захтева не толико снаге колико познавање технике, борба се у том периоду темељи на већој увежбаности и вештини у односу на претходни период. Борци и даље агресивно полазе истовремено у напад, и даље су изузетно брутални и сурови, али своје акције изводе знатно окретније, технички увежбавано до аутоматизма и са изузетно маштовитим акцијама и радњама оружјем које дејствује у завршници бодом са пуно неочекиваних страна и на неочекиване начине. Борба, јер се уместо штита за одбрану више користи блок мачем, је динамична и атрактивна (разне врсте полуга, хватова, замршених радњи оружјем на оружје, коришћење обе руке за употребу мача – једна хвата сечиво док друга држи дршку) при чему акције добијају конкретан карактер тј. једна врста одбрана се користи тачно за одређену врсту напада и једна врста напада за једну врсту одбране. Кретање по бојишту је било нелинеарног типа (у свим правцима) као и раније, али се за разлику од претходног периода све више користи десни став јер је штит скоро одбачен.

Све ово је уједно био (само у блажем облику у безопасној форми) ДУХ, КАРАКТЕР и ФОРМА сценске борбе тог периода средњег века јер је сцена била реалистична тј. заснивала се на што аутентичнијем приказу стварне борбе.

За сценске борбе се користио још увек прави бојеви једноручни мач романичког типа, али подједнако и готички. У сценској борби се користио подједнако бод и сечење такође по већ унапред договореном и увежбаном сценарију најчешће коришћених бојевих акција напада и одбрана.

Сценска борба у себи садржи подједнако снаге, суровости и насилности колико и технике, а била је дуелног (војничког) типа (уз ударце јабуком, ногом, руком, бацања, хватови) готово без употребе штита. Но, један од елемената тог времена је био несумњиво од значаја и за сценску борбу. Наиме, средњевековном Европом тог времена владала је мода култа даме и романтичног витеза. Отуд је и на позоришној сцени Србије овај тренд сигурно долазио до изражаја јер су се токови витешке културе централне Европе мешали увелико и са оним из Балкана (тако нпр. један витешки роман - »Fortunatus Siculus ossia L' Avventuroso Siciliano«, написан 1440. године у Италији говори о витешким доживљајима италијанског племића у најамничкој служби код краља Србије у периоду угарско-српских ратова 1316-1355. године. Исто тако један натпис у Тревизу из 1304. године показује да је Италијан Franciscus de Salomone произведен у витеза од

стране краља Уроша II. итд.) У том смислу је и сценска борба била *зачињена* у извесној мери и са елементима трубадурског, трувелирског и романтичног.

Сценска борба у средњевековној Србији покосовског периода

И у време Деспота Стефана, који ће као краткотрајни обновитељ српске средњевековне државе, врсни дипломата, витез, песник и књижевник средином 15. века Београд претворити у један од најнапреднијих европских градова, досељавају се трговци, занатлије, уметници, писци, преписивачи, учитељи, војници са свих страна Србије и Европе (Дубровчани ће нпр. до друге половине 17. века имати своју колонију са око 2000 становника). Изграђено је мноштво цркава разних конфесија, болница, прихватилиште за странце и путнике, пристаниште за 20 галија, деспотова библиотека...

Да ли је могуће да један такав град на прагу ренесансе (пре већине европских градова) није имао (иако о томе не постоје сачувани документи) домаће и стране путујуће забављаче, музичаре и сценске уметнике који су долазили у њега и одлазили из њега, као што је то било и у свим другим сличним градовима? Није могуће.

Деспот Стефан је одржавао и богате односе сарадње са Угарском, имао је велике поседе у Угарској и луксузан двор у Будиму у коме је често боравио. [71]

У Угарској је стекао и звање прослављеног витеза угарских турнира које му је, не само донело високо место у угарској племићкој хијерархији, већ и ретку титулу вође чувеног угарског витешког реда *Змаја* који је у то време био најцењенији витешки ред у Европи. Деспот је, наиме, у то време поседовао најпознатију витешку школу у Србији. Вредност и обученост његових витезова је била без премца што се видело и у бици код Ангоре. Извори указују и да су познати ратници Немачке, Француске, Аустрије и Италије долазили не само да се у овој школи обучавају витешким вештинама, већ и да од Деспота добију витешко звање.

Да ли је могуће да у Србији тог времена са толиком повезаношћу за западневропску културу и развијеношћу витешког култа, дакле, и њеним витешким турнирима, не постоје и путујуће сценске групе као њихов нужно пратећи део са музичким, певачким, плесним, глумачко-забављачким, акробатским, па и активностима сценске борбе? Није могуће. Поставља се, дакле, не питање да ли су постојале, већ само како су изгледале те сценске борбе.

Оне, као и у претходном периоду, могу имати једино забављачки карактер атрактивног акробатског спектакла који треба егзибиционо да покаже мајсторску виртуозност наоружаних бораца на сцени јер драмски комади још увек имају само комичан и сатиричан или духовни (сакрални) карактер. Ако и постоји неки драмски елемент, он је углавном импровизација у служби радње саме сценске борбе (нпр. кратка драматизација судбеног двобоја) или импровизација духовите борбе у форми комедије *дел арте*.

Сценске борбе су се изводиле на сајмовима, вашарима, градским светковинама, сеоским гозбама, у склопу сеоских фолклорних драмских игара, обредних игара, народног глумовања или као део дворских забава и витешких турнира.

[71] Деспот је имао, поред овог, још многа имања у Угарској. Број тих поседа је био толики да је он постао један од најбогатијих угарских великаша. Он је у Угарској имао сребрне и златне руднике заједно са саским рударима. Њему је припадала област Мункач заједно са тврђавом, област Токај, Таљ и град Регец. На Тиси је имао Солнок, Варшањ и Тур. Припадао му је и град Дебрецин, град Вилагош код Арда са 110 села које му је даровао краљ Албрехт, град Бечеј, Бечкерек, Крстур... Његова огромна палата у Будиму била је изграђена од камена и била је у *италијанској улици*.

Кад је реч о техници која се користи у сценским борбама тог времена, она одржава готички карактер свакодневне борбе с краја претходног периода. Но, већ доминира техника борбе варварског (верижног) типа **једноипоручним мачем**. Штит се сасвим одбацује, знатно је више ескиважа и задржава се дуелни (војнички) тип борбе. Но у мачевању се све више користи и техника борбе сабљом. У Србији, наиме, сабља почиње да истискује европски мач. У том смислу, технике мачевања које се уче и изводе, више не прате чисто и јасно западноевропске токове преткосовских витешких школа. Код њих се почиње учити мачевање мешовитим техникама: западноевропско-источним.

Кад је реч о опреми за сценску борбу, и даље се користи право бојево оружје на куртоазан начин (опрезно и по увежбаном сценарију), али могуће и куртоазно оружје (са тупим ивицама и без бојевог врха) јер су се такви мачеви, копља и буздовани (начињени од коже и испунени пудером) почели користити и на витешким турнирима позног средњег века.



Средњевековни куртоазни мач начињен од поломљеног бојевог мача, затупљених оштрица и врха

Смрћу Деспота Стефана, међутим, наступа и главни корак ка коначном крају и нестанку српске стредњевековне државе и свих токова везаних за њену културу, па и сценску уметност. Још ће се једно време по инерцији одржавати традиција, али ће она сасвим нестати (изузев у фолклорном позоришту) са падом Београда у турске руке.

Сценска борба и средњевековно црквено позориште на тлу Србије

Драма у средњем веку је на западу Европе највећим делом настала из литургијских обреда за време Божића и Ускрса. Свештеници су, наиме, изводили за окупљени народ сценске садржаје у форми *миракула* (сцене из свакодневног живота људи у којима у радњи учествује Богородица или неки од светаца) или *мистерија* (драмски прикази из Старог или Новог завета, а понајвише муке из Христовог живота - пасија). Прва врста је била популарна од 11. до 14. века, а друга врста у 15. веку. У почетку је позорница те средњевековне драме била црква, а глумци свештеници. Касније, како је број учесника растао и у њих се укључивао и народ, *позорница* се померала у двориште цркве или на трг на коме се временом градила посебна сценографија. У црквеном (религиозном) позоришту је сценска борба имала специфичну форму. Она се сводила на разне облике сценског насиља. То значи да ако се на сцени није дешавала борба са „ђаволом" сценска борба се углавном састојала од приказа различитих форми сценског насиља: мучења, разапињања, бичевања, одсецања глава итд.



Средњевековно сценско насиље - градска представа мистерије *Патњи свете Аполоније* (Жан Фуке, 1452).



Средњевековни миракул – борба дворучним мачем против „ђавола"

Очекивано је, дакле, да су и у Србији (у Београду су постојале дубровачка, немачка и друге колоније и католичке богомоље, установе и школе а у 13-14. веку Земун је био значајан трговачки центар на раскршћу свих путева из Немачке ка Оријенту) спорадично извођене и црквене мистерије, литургијске драме, миракуле и моралитети (представе у којима су врлине и мане персонификоване да би било наглашена поука).

Но, све ове сценске форме очито нису доживеле већу популарност код домаћег становништва које је било више заинтересовано за профану и секуларну забаву пучког позоришта комичног, сатиричног или акробатског облика (фарсе, сотије и мимичке представе), или разне облике фолклорне драме. С друге стране на Западу је религиозни театар кроз миракуле све више личио и приближавао се световној забави и спектаклу док је на Истоку сакрално позориште остало строго у оквирима црквеног обреда и канона. Из овог разлога је религиозно позориште

западног духа изазивало негодовање и подорозрење код српске цркве која генерално није гајила и подржавала ове сценске форме сматрајући да литургија својом тајном превазилази сваку позоришну игру.

Има докумената која указују да је било овог западног утицаја у Србији (Константин Филозоф пише у „О писменима" да „(...) свештена лица која су прерушена изводила на Ускрс игре са ђаволима, седела на црквеним вратима (...) у њих ударала ногом уместо да објављују радост Христовог васкрсења и на тај начин Божји храм претварали у пакао"), али овакве игре религиозног позоришта изгледа нису успеле да се дубље укорене јер би се одржале и касније.

Такође, у приморском делу средњевековне Србије у коме је постојао јак утицај Млетака и католичке цркве, црквено позориште је било присутно још од 14. века, а о чему говори податак да је у Котору 16. века, па и касније, било религиозних представа. Кад је реч о Београду, Света столица је из Ватикана послала у Београд (У Београду је постојала велика дубровачка колонија)1612. године Бартола Кашића, Шимуна Матковића и Стјепана Синија. Кашић је већ 22. септембра 1613. године са ђацима тек основане „Гимназије за католичку младеж" приредио јавну религијско-театарску приредбу у Београду.

Но, било како било сценска борба у свим облицима црквеног театра имала, као што је то већ раније речено, веома скромну и специфичну форму. То је био углавном приказ насиља зла над добрим, разноврсна мучења светитеља, *одрубљивања* глава, убиства невиних, пад Луцифера (борба са анђелима), Каин и Авељ (убиство), Иродов покољ невине дечице итд. док супротстављање оружјем на ово, дакле, праве борба на сцени, није било. Требало је, наиме, приказати хришћанску жртву или ненасилан одговор на насиље које се приказује.

Сценска борба и средњевековно фолклорно позориште на тлу Србије

Доласком Турака глумачке дружине пучког позоришта на тлу Србије готово нестају. За Турке, наиме, по строгим исламским схватањима, било је зазорно да се на позорници појави човек. Зато је у поробљеним крајевима позориште одбацивано и прогањано као недолично (позориште са глумцима у Турској се јавља тек у 19. веку). С друге стране на територији Србије нико осим Турака (и дубровачких трговаца) није смео поседовати и носити мачеве, а глумачке дружине без њих нису могле изводити сценске борбе.

Стога се у народу јавља самоникла драмска форма која је мешавина фолклора и ритуала, обичаја, световног и верскг обреда. У њој се „(...) један или више играча пред друштвом влада као да је он неко други". (Лаза Костић) За ову врсту драмског стваралаштва „(...) није била потребна позорница, нити било каква техничка условност, већ празан простор, односно свако место, на којем се глумац може несметано кретати, од пољане до куће и дворишта, постаје својеврсни народни театар, у коме се готово по правилу уплетала и публика, изједначавајући се са извођачима, стварајући јединствену заједничку спрегу учесника и саучесника, која је потпуно поништавала класичну подвојеност глумца и публике". (др **Јосип Лешић**)

Реч је, дакле, о представама чији су елемент биле и сценске борбе, а које су се изводиле за празнике: *коледа, вартепи, лазарица, русаље и краљице* (оне се изводе и данас чувајући своје средњевековне корене). У овим играма су се изводили и елементи сценске борбе при чему су народни извођачи, са или без маски, прерушени у разне костиме изводили своје програме. Сценске борбе су имале традицијом и обредом генерално (усмено преношену) одређену форму, место и време у овим играма и извођене су уз мању или већу импровизацију и мноштво варијација од села до села и од краја до краја. У фолклорним сценским борбама су се користили јатагани, дрвени мачеви или дрвени штапови као замена за мачеве.




Трагови средњевековне фолклорне прошлости: игра с мачевима и русаљске игре - коловођа са јатаганом, 60-те године 20. века, источна Србија

У готово свим овим играма су постојали не само музички, већ и драмско-плесни елементи у којима су извођачи *глумовали*. Реч је, дакле, о самониклом народном (фолклорном) театру и сценским борбама које не изводе професионали глумци, већ прост и неписмен народ. Везано за то Јиричек пише да се на фрескама у манастиру Лесново види призор уз игре „(...) русалије заједно и игре мачевима које изводе младићи обучени у шарена одела пролазећи кроз село...".

Лаза Костић о фолклорном театру (*народном глумовању*) од 16. до 18. века у коме постоје сценске борбе пише: „Војвода Ђуро Церовић причаше да у Тушини имају такве зимне забаве (...) договоре се читава села: сва момчад усједне на коње, па се поделе на двије војске. Једни су Турци, који крену у хаџилук, други су хајдуци који ће их пресрести (...) Ту је позорница читава долина са околним брдима и кланцима, гледаоци се морају попети на главице, да иде све еволуције тог приказа."

Извођење представа је, дакле, било месно и сачињено од локалих становника и оне се нису изводиле по градовима (које држе Турци) већ по унутрашњости, планинским селима, сеоским трговима, на саборима, вашарима и испред цркава, на ливадама и крчмама, и то илегално и скривено јер је и то брањено од стране Турака.

Сценске борбе су на простору Србије изводили и Турци, али не у позоришним представама (они су упражњавали само позориште сенки „Карађоз"), већ у разним оријенталним ратничким играма од којих су неке преузели Срби и Арнаути који су живели на подручјима јужне Србије (Косова и Метохије), а где је утицај Турака био најјачи.





1. „Арнаутска игра оружјем", *Жан Леон Жироме*
2. „Хазарски плес", Паја Јовановић, 1890.

Нови век и сценска борба у Србији

Од средине 15. века па све до почетка 19. века путујуће позоришне групе пучког позоришта практично не постоје како због турске окупације тако и због хајдучије на путевима широм Србије. Сценски живот (па и сценске борбе у њему) је постојао само на сеоским прославама у форми фолклорног позоришта тј. народног *глумовања.*

Београд је, међутим, почетком 18. века под аустријском окупацијом био изграђен у велелепни барокни европски град. У њему „као (...) првом зиду целог хришћанства, немачка нација у свако доба мора бити прва по снази и броју" (немачки цар Карло VI) живи преко 400 немачких породица и много туђих народности из аустријског царства. Он тада добија позориште, библиотеку, књижару, штампарију, државну школу, академију и Дунавски корзо. Срби све више преузимају западну културу преко Аустрије, а честа путовања до Беча и других градова Европе коришћена су за усвајање и упознавање западноевропских културних тековина и њихово пресађивање у српску културну средину.

Аустријанци у немачком делу Београда (град је био подељен[72]) почињу изводити и прве позоришне представе (1728). Александар Виртембершки је у ту сврху дао на употребу једну своју велику кућу у којој су одржаване представе и балови. Чак се наводи податак да су грађани и чиновници морали да присуствују овим културним дешавањима под претњом казни. О културном значају аустријског Београда за Европу говори податак да је друго извођење Моцартове „Чаробне фруле" било управо у Београду, али и податак да је Моцарт Београду посветио чак два своја марша. Постоји и документ по коме је **позориште Јохана Кунца** у аустријском Београду држало представе 1790. године у београдској џамији, а која је давана војницима аустријског гарнизона. **(види Додатак:1)**

У свакодневном животу то је био период **барокне технике** бојеве борбе. Оружје и опрема у борби тог времена су барут, транзициони рапир, сабља и коњица када је реч о војсци. И цивилно-аристократско оружје се мења: даљим олакшавањем рапира настаје мали мач, шпада, или épée de cour. Техника борбе шпадом захтева школованост јер се тим оружјем само боде, па се и друштвени контекст мачевања мења. Техника постаје све више стандардизована.

Двобоји су били препуни украсних покрета и сложених мачевалачких поздрава који су требали драматиком да импресионирају и били су готово врста плеса, а звали су се **реверанце**. Отуд борба мачевима (главним цивилним оружјем у бароку) обилује различитим врстама покрета који су нефункционална формалистичка декорација која тежи узвишености стила. **(види Додатак:2)**

Стилизам у борби је ишао толико далеко да је од поготка противника често био важнији начин на који се он погађа, а од смрти начин на који се гине и умире. Свуда доминирају кодекси часне и естетизоване борбе и понашања у борби - формализам. Из цивилне борбе се сасвим избацују дуелне радње (изузев ненаоружане руке која сме да склони или ухвати сечиво мача противника). Борбом доминира грациозност, егзалтација, технички рационализам и орнаментика борбених покрета до замршености, али и страст и сензуалност који су увек суздржани и контролисани и никад не проваљују у дивљаштво и вулгарност јер се од борца очекује хладнокрвност, углађеност, уљудност, елеганција, племенитост и култура – аристократска отменост. Слично Сирану де Бержераку који током мачевалачке борбе импровизујући креира и изговара стихове.

Но, сценска борба која је пратила овакав изглед и карактер стварне борбе је постојала само у великим дворским барокним позориштима европских царевина средином 18. века док театарски живот у барокном Београду (који је био под аустријском влашћу 22 године) није имао тај ниво. Наиме, средином 18. века позоришна делатност се у већем делу Европе углавном одвијала кроз рад мноштва путујућих група, а оне су имале посебан приступ глуми у целини па и извођењу сценских борби. У вези с тим Милован Здравковић у књизи *Позоришни живот Земуна* пише: „Рад немачких глумаца се реализовао тако што нису напамет учили своје улоге већ су, на основу текстуалног предлошка, сами стварали одговарајуће дијалоге, кретње и гестове.

Овај приступ глуми одговарао је принципима комедије *дел арте*, пошто су од глумаца тражене духовите импровизације и креативност." Нема сумње да се на исти начин приступало и извођењу сценских борби. То значи да се у најгрубљим цртама драматуршки постављало место сукоба у комаду и његов исход, а глумци

[72]Током аустријске окупације Београд је према декрету, који је донео лично Карло VI, бити подељен на српски (савски) и немачки (дунавски) Београд. Сви православни Срби, Грци, Цинцари, Арнаути, Власи, Бугари, Роми и Јевреји су морали у року од 24 сата напустити своје домове ако су се налазили на дунавској падини, која је насељена Немцима, Чесима, Словацима, Хрватима, Словенцима, Италијанима и католицима из других крајева Европе. Београдом је владала до тада незамислива верска искључивост (која није постојала ни у време Турака.

су сами договарали једну или две почетне борилачке акције да би наставак борбе слободно импровизовали до тренутка договореног краја (или знака за крај).

Када је, међутим, реч о већини Срба (који су почетком 18. века живели у Београду под аустријском окупацијом на готово робовски начин)[73], они су почетком 18. века чешће и радије посећивали *зурнице*. То је световно, импровизовано скитачко-вашарско улично позориште глумаца-забављача које је наставило традицију средњевековног позоришта. Реч је о групама професионалних уличних сценских забављача које су чинили акробате, мађионичари, плесачи и певачи, жонглери, кротитељи животиња и мечкари, лакрдијаши, борци мачевима и бацачи ножева, ходачи на штулама, имитатори, опсенари, пантомимичари, еквилибристи који су забављали народ на вашарима, испред и у кафанама, на трговима и улицама приказујући за новац своје вештине.

У *зурницама* је поред игре, комедије, музике, плеса и лакрдије било и сценских борби, а што се види из податка да су ове групе називане још и *пеливани* (пеливанство – од персијске речи пелеван - *јунак*, борба рвача голих до паса намазаних уљем; у 19. веку свако село је имало свог пеливана које га је представљао). Црквена документа тог доба показују да се народу брани и не препоручује да посећују ове представе јер су паганско наслеђе, „законопреступне и безочне зурнице где се који враг пење, заподевају се шале и шамате, **кавге ли које** и псовке...".

Прво драмски организовано нововековно позориште 18. века у Срба је било школски театар (почетак 1734). Школска позоришта су изводила своје представе на крају године и током године, а везано за различите прославе. Ту су ђаци изводили рецитације, монологе и краће драмске саставе. Рад ових позоришта су организовали учитељи у школама и она су имала, не само световни, већ и верски карактер. [74]

Циљ и задатак ових *имитација позоришта* је био пре свега дидактичко-педагошки јер „као допуна наставе, глума је ученицима корисна: помаже речитост, јача памћење, шири културу, уноси сигурност, даје лакоћу у понашању, развија карактер и осећања, ствара вештину одговарања и сналажења" (Ratio studiorum, 1584).

По за сада познатим документима, прву забележену српску **представу са сценском борбом** у једној од оваквих школско-позоришних група је извео **Емануел Козачински** – „Траедокомедија" - Смрт цара Уроша V, 1734. у Сремским Карловцима, а која је „рађена по узору на барокну драму". (Јован Рајић) Ту је у седам драмских слика приказан успон и врхунац моћи српске средњевековне државе, од Немањића до цара Душана, као и узроци њене пропасти код цара Уроша V. У осталих шест слика се дају учене, моралне и мудросне поуке.

Но, Козачински је био Рус, а у Русији тог доба главно оружје је сабља, а не барокна шпада тј. секућа, а не бодна техника мачевања карактеристична за барок. Из тог разлога (а и из разлога средњевековне тематике комада) може се са великом сигурношћу тврдити да сценска борба у комаду највероватније није вођене барокном већ позносредњевековном техником употребе мача.

[73] Аустријанци су староседеоце Београда оптеретили са мноштво разних пореза, такси и намета уз свакодневно кулучење у бескрајном низу јавних радова тако да је дошло до масовног исељавања Београђана у Турску. Милан Милићевић је забележио народну изреку из тог времена: „Море, нека се ово промени, па макар и на горе било?", а Вук Караџић другу: „Боље да те тера Турчин са сабљом него Швабо са пером."

[74] Земунски адвокат и доктор филозофије Јеврем Секуловић је написао *мистерију* „Христов гроб" коју су на Ускрс 1802. године у препуној сали извели српски ђаци у Новосадској гимназији. Године 1811. је опет било представа у Новом Саду, овог пута у Варошком позоришту. Тада су ђаци играли комаде *Рожденије и гоњењије Мојсија*, *Страданије прекраснога Јосифа*, а новосадски учитељи црквену драму *Жертва Аврамова* коју је драматизовао Викентије Ракић, свештеник из Земуна.

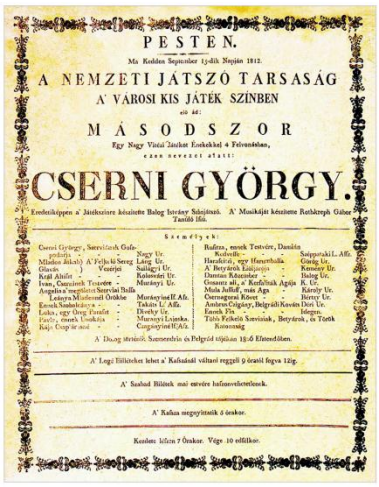
Глумце-ђаке, међутим, почињу временом да замењују одрасли глумци па ове школске представе иницирају покретање првих лаичких позоришних група.

Број ових група ће пред расти под утицајем веома живог позоришног живота у Хабсбуршкој царевини. Отуд ће се у Србији почетком 19. века појавити мноштво дилетантских позоришних полупрофесионалних дружина (нпр. прво аматерско позориште 1813. године са првим професионалним глумцима). Ове дружине ће имати своје активности не само у Србији већ и преко Дунава и Саве, а најчешће у непосредном суседству – Земуну. Тако нпр. 1825. године у Земуну је гостовала позоришна трупа *Нићифора Атанацковића* из Новог Сада; „Летеће (путујуће-прим.аут.) дилетантско (аматерско-прим.аутора) друштво" из Новог Сада, 1837. године; Јоаким Вујић је боравио 1806-1807. године у Земуну где ће 1823-1824. године изводити чак три своје представе итд.

Да су део свих тих живих активности биле и сценске борбе говори не само текући репертоар представа већ и разна друга документа из тог периода. Тако нпр. кад је *Летеће дилетантско друштво* из Новог Сада (са Максимом Брежовским и Јованом Капдемортом на челу и Стеваном Караматом као глумцем) имало гостовање у Земуну (*Милош Обилић* - Стерија) изводила се сценска борба. Тада је после сцене убиства Мурата, кад су „Турци" кренули да хватају „Милоша Обилића" – како пише Брежовски, „тамошњи земунски адвокат Манић, занет борбом, у сред представе је повикао: *Удри Милоше, где год кога хватиш и дохватиш*, па је требало много труда док су га убедили да је то само позоришна игра."

Присуство Земуна за сценску уметност у Срба је било од великог значаја јер из архива земунског Магистрата (који је издавао дозволе за извођење представа позоришним трупама) се може видети да су у то време долазили глумци не само из Немачке већ и Аустрије и Мађарске. Забележено је гостовање и једне енглеске групе крајем 18. века која је на сцени изводила и вештине на коњима јер у то време није постојала јасна разлика између позоришних и циркуских представа, а које су такође биле честе. Позоришних представа је било јако пуно (нпр. за 3 месеца 1833. године одржано је 17 представа од стране разних позоришних група). Тако су у Магистрату од 1802. до 1846. године евидентиране дозволе за најмање 25 група које су на смену изводиле своје комаде. Неке од тих група су биле велике и очито професионалне позоришне организације (нпр. Франц Ринер је 2. маја 1793. године у Земун довео своју групу од 15 глумаца, певача и играча балета). И српске позоришне групе из Земуна и Београда су биле под утицајем свих тих културних кретања између Земуна и европских токова. Зато Бранко Најхолд пише да: „У дугом периоду наше националне историје Земун не само да је био један од навећих српских градова, него и центар духовног утицаја Европе. Скоро све вредости западњачке културе које су стизале у Србију од XVIII па све до почетка XIX века долазиле су преко Саве и Дунава (...) зато се у хуманистичком смислу Земун може сматрати оцем Београда".

Слична ситуација је била и када је реч о позоришним утицајима преко Дунава. Тако је 12. септембра 1812. године била изведена на мађарском језику у Пештанском мађарском театру испред старе куле стражаре Рондела, позоришна представа са сценском борбом - „Црни Ђорђије" или „Освајање Београда од Турака" **Иштвана Балога** уз режијску сарадњу Јоакима Вујића. То је била „игра за гледање у четири чина као тајна представа само за Србе и Грке" са песмама на српском.


PESTEN.

Ma Kedden September 15-dik Napján 1812.

A NEMZETI JÁTSZÓ TARSASÁG

A' VÁROSI KIS JÁTÉK SZÍNBEN

elő fog:

MÁSODSZOR

Egy Nagy Vitézi Játékot Énekekkel 4 Felvonásban,

ezen nevezet alatt:

CSERNI GYÖRGY.

Rendeltetik a' Játékszínre készítette Balog István Színjátszó. A' Musikáját készítette Rothkrepf Gábor Tanító Úr.

Személyek:



1. Плакат за позоришну представу „Црни Ђорђије“ Иштвана Балога, 1812.
2. Позориште „Рондела“ (кула) у Пешти, у којем је изведен „Црни Ђорђије“ 1813. године - прва српска позоршна представа са сценском борбом која је уједно и прва позоришна представа на српском језику.

Ова иста представа ће, у преводу на славеносербски и под именом „Георгиј Петович вожд сербскиј“ као прва професионално изведена позоришна представа у Срба бити изведена и у Новом Саду 1815. године и у њој једна од сцена почиње са борбом која је изведена тако што глумац - **српски устаник трчи кроз публику и пуца на Турке на позорници**. Устаници ослобађају град.

Из неких од тих полупрофесоналих глумачких група ће се временом (1835) регрутовати глумци и за прво владарско-дворско (стално) позориште (Књажевско српски театар) Јоакима Вијића са сталним простором. Затим ће се оформити и Летеће дилетантско позориште (1838) које је, заправо, било професионално, а после њега и Театар на Ђумруку (1841) – позориште грађанско–народног типа намењено за богати буржоаски слој, али и средњи чиновничко-трговачки слој Београда и Србије. Двадесетак година касније се формира и Српско народно позориште (1861), а после њега (1868) и Народно позориште у Београду**.(види Додатак:3)**

У свим тим позоришним институцијама се изводио велик број (штавише претежан број) представа са сценским борбама. То се види из репертоара који је углавном био национал-романтичаног, херојског, патриотско-ослободилачког карактера („Црни Ђорђе“ или „Освајање Београда од Турака“, „Женидба Максима Црнојевића“, „Станоје Главаш“, „Милош Обилић“ или „Бој на Косову“, „Бановић Страхиња“, „Бој на Неготину“ или „Смрт Ајдук Вељкова“, „Крвави престо“, „Бој на Дубљу“ итд). **(види Додатак:4)**

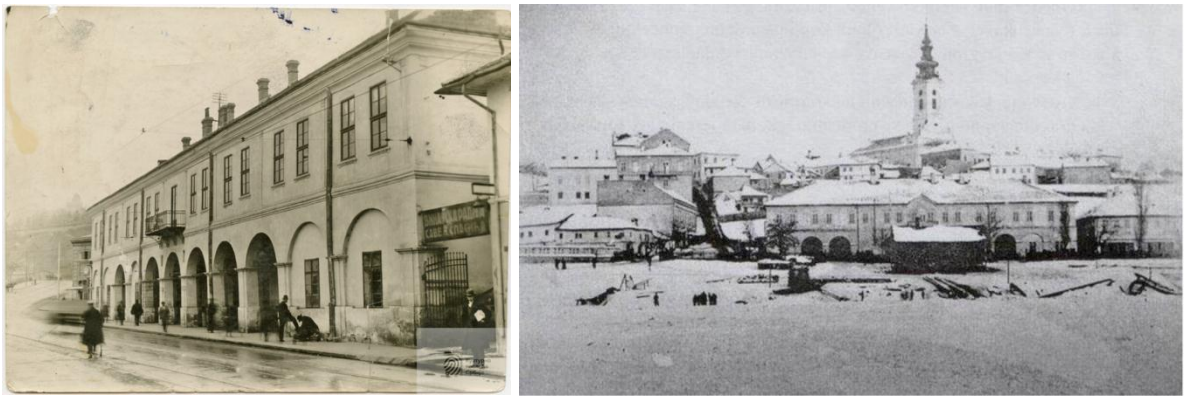
О постојању сценских борби у позоришном животу Срба тог времена нам говори и податак да је за театар на Ђумруку било у априлу 1842. године набављена гардероба и реквизити за 350 форинти и тада је, између осталог, било набављено и *„8 припасача сабљи и 5 сабљи са прибором“,* али и податак да је београдски паша крајем јуна 1842. године бранио приказивање комада у којима се Срби и Турци боре на сцени („где су Срби са Турцима помешани“), али и представе у којима се Турци приказују као губитници у биткама (као нпр. у представи „Турци под Сиском“ Иван Кукуљевић).

У театру на Ђумруку 1841. године је први комад који је био извођен уједно био и комад са сценском борбом - Стеријина трагедија „Смрт Стефана Дечанског". Популарна је била и често извођена и мелодрама у три чина „Краљевић Марко и Арапин" од Атанасија Николића. У представи „Скендербег" (Стерија, НП. у Београду, 25.3.1899) управо прва сцена комада почиње са борбом мачевима:

„(Соба у Муратовом двору)

СКЕНДЕРБЕГ и МЕХМЕД

МЕХМЕД (замахује мачем):
Ама кажи ми, побратиме, откуд те силе у твојим рукама?
Канда ти је десница од самога олова.
СКЕНДЕРБЕГ:
Сваки дан упражњавајући руку, морала је ојачати.
МЕХМЕД:
И ја се упражњавам, радим и борим се, али колико сам далеко од тебе."



Театар на Ђумруку у 19. веку, поглед са залеђене Саве



Театар и публика у Театру на Ђумруку
(графика непознатог уметника из тог времена)

Све наведене новоотворене позоришне сцене институционалног театра, међутим, неће угасити мноштво неинституционалних путујућих позоришних група. Од друге половине 19. века до Другог светског рата ће Србијом пропутовати више од 80 разних путујућих позоришта која ће представе држати широм провинције и

бити често главни носилац позоришне културе у Србији ван градских средина. Неће се угасити ни фолклорно позориште јер ће се народне игре (и сценске борбе у њима) традиционално изводити као део обичаја током прослава разних светковина и празника. **(види Додатак:5)**



Игра *краљица* у источној Србији (краљичка група са јатаганима, акварел Владислава Тителбаха) и русаљски плес у старој Србији (Македонија) крајем 19. века.

Едукација и изглед сценске борбе у 19. веку у Србији

Прва половина 19. века

Иако у српској култури у периоду од 1848. до 1880. влада борба два духовна кретања: класицистичко-просветитељског окренутог разуму („Основни задатак уметности је класицистичко-просветитељски: у ползи изображенија разума и облагорођенија душе" - Ђорђе Малетић) и романтичарског који је тежио да разум успава и помути страстима, овај други ће превладати.

Отуд би се могло рећи, а да се пуно не погреши, да је театар у Срба, бар када је реч о сценској борби, прескочио неокласицистичке тенденције европског театра и пробудио се одједном у романтизму (као што је случај и са прескоченим ренесансним позориштем и борбом рапиром, а касније барокним позориштем и борбом шпадом). Романтичарске тенденције, дакле, нису биле толико реакција (а што је био случај у другим земљама Европе) на пренаглашени рационализам, меру и уздржаност неокласицизма колико део буђења и сећања на средњевековну српску државу, а као последица једног од најважнијих романтичарских обележја – одбацивања свог времена и гледање на њега као страног и туђег. Отуд сваком романтизму, као део његовог темперамента, припада увек патетично-сентиментални бег од стварности у идеалност као и занос и носталгија за временом које је прошло (идеализације прошлости, *златног доба на почетку света*, па и средњег века, култа витештва и узвишене, недодириве даме), али и занос временом које још не постоји, светлом будућношћу, утопијским пројектима, револуцијама *златног доба* у које се стиже на крају пута прогреса.

Из тог разлога и глума у периоду прве половине 19. века који је у Срба сав био набијен духом ослободилачког, револуционарног и опијеношћу славном српском прошлошћу, краљевима, деспотима, царством била је сва испуњена романтичарском егзалтацијом, киптела драматиком и бучним тирадама. „Мимика се ограничавала на једино гибање мичући сад кораком унапред, сад унатраг, а оно друго допуњавале су руке, које су се окретале као крила на ветрењачи. У лицу је била једина машина мимичко сабирање коже међу очима и стискавање устима." (Јован Суботић) Доминира тенденција према веома јакој експресивности, драматичности, атмосфери пуној патоса, крајности, под јаким емоцијама, страстима и ефектима. Глумачки стил је обично бомбастичан, изражено театралан, пун пренаглашених поза и гестова.

Сценске борбе у то време (до половине 19. века) глумци су изводили као и осталу глуму: импровизовано уз самоуко или приучено измахивање мачевима са пуно ослањања на природне инстинкте, широким сабљашким измасима и замасима уз театарске позе које кипте емоцијама и жустрином скоро као у правој борби. Тако је нпр. записано да је Вујићев театар 1836. године пролазећи кроз Крагујевац имао комад па се с тим у вези наводи да је кнез *други пут* на једној представи „(...) замолио борце да се не боре тако јако" плашећи се да се не повреде.

Разлога за овакав изглед и карактер сценске борбе је било више. Јоаким Вујић - који се школовао у Братислави и током својих путешествија по свету се упознао са позоришним животом Париза, Беча, Трста, Венеције, Фиренце, Немачке и Мађарске, сигурно није био неук по питању извођења и сценских борби. Но, ова област глуме је захтевала известан „фаховски" рад тј. одређену специјализацију а за шта у путујућим позориштима није било услова (практичних и образовних). Отуд се том делу глумачке вештине прилазило мање озбиљно а више импровизаторски што значи да се недостатак сценског оружја, увежбаности и познавања правих техника сценске борбе надомешћивао снагом, жестином и натурализмом.

У Србији тог времена, наиме, нису постојале школе сценских борби (мачевања) у којима би се глумци могли обучавати овој вештини јер школе цивилног мачевања које су у то време по броју узеле маха широм европских градова, још увек се нису појавиле у Србији. Штавише, и у самој Гвардијској војној школи Милоша Обреновића (касније Артиљеријској школи и Војној академији) у којој су се обучавали први српски официри, како документа из 1837. године показују, постојало је мноштво проблема и препрека да би се и за њих нашао учитељ мачевања и обезбедило доста траљаво и нередовно одржавање часова и вежби мачевања.

Глумци, дакле, у то време у Србији нису имали где да уче на било какав начин вештину било каквог мачевања (а најмање сценског), па је то што су упражњавали на сцени била приучена вештина класичног бојевог мачевања сабљом тог времена. Они су се о вештини мачевања (коју су морали накнадно сами прилагођавати сценским захтевима) могли површно информисати само на неколико начина.

Први и најчешћи је било *шацовање* официра док су вежбали егзерцир или од Срба ветерана претходних ратова против Турака. Други, ређи, бар до половине 19. века, био је преко разних врста спорадичних контаката са школама мачевања које су се почеле стидљиво појављивати у Србији.

Прва школа грађанског мачевања (спортског) била је отворена у Крагујевцу тек 1839. године. Она је била отворена за ђаке гимназије и лицеја, али и основана „да се сваки Србин без разлике фехтовањем упражњавати може" (програм рада школе). Учитељ мачевања у тој школи је био Никола Петровић који је живео у Крагујевцу. Но, он није био прави учитељ мачевања већ „помоћник начертанија који доста прилична вежества у фехтованију (мачевању) има". Међу ученицима ове школе мачевања били су и заинтересовани професори, а међу њима је био и Јован Стерија Поповић који је био професор права. Ова школа је, међутим,

затворена само након годину дана тако да глумци Књажевског српског театра у Крагујевцу (па и Стерија који се у њој вероватно занимао мачевањем) нису могли имати неке нарочите едукативне користи од ње.



Ђорђе Марковић Кодер

Овде, међутим, треба споменути да је некако баш у то време (крајем 30-тих година 19. века) **Ђорђе Марковић Кодер** [75] држао у Крагујевцу часове мачевања младом кнежевићу Михаилу и војницима кнежеве гарде. Очекивано је, дакле, и вероватно да је Кодер који је код кнјаза држао часове мачевања био и од неке користи и за књажево позориште јер је Кодер био поета и човек широких уметничких склоности и духа. Но, ако је и било тога то је трајало кратко јер Кодер као највећи српски путник није дуго остао у Крагујевцу.

Друга школа мачевања у Србији и **прва спорта уопште** у Београду била је она **Јована Нинића** отворена 1843. године. Ова школа мачевања је радила у врту код Делијске чесме (данашња зграда САНУ) могла је бити од користи глумцима у Београду макар преко лета када је часове мачевања држао плаћени страни учитељ (највероватније из Земуна), а који је често давао часове и бесплатно за „сиромашне и добре младиће". Глумци у Београду су могли гледати (а можда и вежбати) како се изводи борба сабљама и код београдских гимназијалаца који су 1845. године организовани у „Душанов полк" упражњавали егзерцир и војне вештине (мачевање) на Ташмајдану, Сењаку и Лаудановом шанцу спремајући се за борбу против Турака.

Глумци у Војводини су могли са вештином мачевања да се упознају и од Ђорђа Марковића Кодера. Он је, наиме, још 1837. године у Новом Саду (Петроварадину) имао своје *Гимнастичко заведениje* у коме је држао часове

[75] Ђорђе Марковић Кодер је био први школовани учитељ мачевања у Србији (завршио школу мачевања у Пешти код Шапона). Кодер је био и преводилац, правник, песник (претеча српског поетског модернизма и авангарде), полиглота (седам језика је говорио, а познавао 12), светски путник (велик део Европе, северну Африку и део Азије је током 25 година пропутовао пешке), авантуриста „коме је свет био тесан" (Јаша Игњатовић), српски Диоген и један од свестранијих интелектуалаца свог времена (бавио се математиком, правом, медицином, астрономијом, естетиком...). Јаша Игњатовић, који га је упознао двадесетих и тридесетих година 19. века у Пешти, сећа га се у својим „Мемоарима" као духовитог, необичног човека посвећеног стицању најразличитијих знања, но лишеног намере да та знања практично користи. Овај уклети песник и најоригиналнији стваралац у српској књижевности 19. века, и поред огромне ерудиције, добар део свог живота се издржавао као учитељ мачевања.

мачевања. Они су се са сценским мачевањем могли упознати и у Земуну. Наиме, још од 1754. године у Земуну је постојала уредба по којој сви грађани могу да носе шпаде и сабље на улици, а учитељи у школама шпаде обавезно. Исто тако многи Земунци су се школовали, радили и путовали по европским центрима као што су Трст, Беч, Праг, Пешта...па су и своја искуства и културне вредности стечене тамо доносили у Земун. Они су се исто тако упознавали са актуелним токовима у сценској борби и од уметника који су учестало долазили из Аустрије, Немачке и Мађарске да изводе своје представе у Земуну јер је овај град у то време имао развијен сценски живот. [76]

С тим у вези Алојз Ујес пише: „Позоришну културу на српском језику градили су у Земуну надахнути позоришни ствараоци, који су значај и смисао позоришног чина, технологију и производњу сценско-уметничких пројеката учили у аустријском царству, у Угарској, Немачкој, Италији, Русији, у великим европским градовима: Бечу, Прагу, Лајпцигу, Лондону, Петрограду, Темишвару и другим."

Но, све те различите форме и могућности за едукацију глумаца у уметности сценске борбе су биле не само превише шаролике и хаотичне (мешале су се технике борбе Запада – шпаде и мачеви, и Оријента – јатагани и сабље, јер су на тлу Србије у понуди биле истовремено француска немачка, руска и турска школа борбе) већ и тешко доступне за неко систематичније учење, увежбавање и примену већем делу српског глумишта кога су чиниле путујуће дружине.

Те дружине су, наиме, живеле и радиле у веома тешким условима: „На пољу стеже зима, да све шкрипи снег под ногама, а Јокићева дружина мала пешачи друмом. Искупило се неколико бедника, голи, боси и гладни, па су кренули у свет, од села до села, да шире просвету, да приказују *Краљевића Марка* и *Бој на Косову*, за неколико гроша, мало кромпира, сланине, јаја – што рекли: шта ко да." (Петар Крстоношић, „Просветни надничари"). Посебно су, дакле, тешко живеле пешачке путујуће глумачке групе за које је био *празник* ако су могли да путују воловским запрегама.

Такве пешачке, путујуће, *летеће, дилетантске* групе (које су брзо осниване и још брже растуране) биле су сачињене углавном од шест или мало више самоуких глумаца чији је уметнички живот везан за сале кафана, пивара и хотела у градовима, а по унутрашњости скучених простора паланачких кафана прилагођених за представе у којима је публика седела за кафанским столовима и гледајући представу пила, јела и комуницирала са келнерима. Њихов рад је често и прогањан, а оне проскрибоване и забрањиване.

Те групе су изводиле поред осталог и драме националног карактера, историјске трагедије и херојске комаде (Стерија, Суботић, Костић, Бан, Грагаћевић, Никола И Петровић, Шапчанин...) „Бој на Косову", „Хајдуци", „Смрт Стефана Дечанског", „Скендербег", „Хајдук Вељко", „Милош Обилић", „Немања", „Максим Црнојевић"...

Живећи, међутим, на путевима између градова, такви глумци немају довољно ни услова, ни времена, ни начина за озбиљније учење вештине или увежбавање сценских борби (као што су то могли путујући глумци у средњем веку који се нису бавили драмским текстовима, већ практичним забављачким вештинама - акробатиком, жонглерством, плесом и обавезно вештином мачевања). Они такође, најчешће, немају ни опрему за тако нешто јер сабље потребне за

[76] С тим у вези Вилхелм Таубе пише да је у Земуну 1776. године „у кући комадантовој лепа позорница на којој се представљају немачке позоришне игре". Позоришне представе у Земуну су се одржавале и на другим местима (у згради Војне команде је гостовало 1784. године *Немачко позориште са опером*). У познатом *Мајеровом лексикону* из 1839. године пише да се у Земуну налази „веома лепо уређено позориште у коме се наизменично дају немачки и мађарски позоришни комади" (Бранко Најхолд). Представе су се приказивале и у *Спиртином чардаку*, *Новосаграђеној сали* Франца Колхубера (1844), у гостионицама *Код златног лава*, *Код црног орла*, *Код белог медведа* и *Код златног дрвета*. Пред крај 19. века у позоришни живот Земуна се укључују и сале новоизграђених хотела *Златни анђео*, *Гранд* и *Централ*.

сценске наступе (које је било тешко набавити и за редовне вежбе официра на Војној академији и у школама мачевања) тешко су се набављале, биле скупе и није се смело ризиковати да током увежбавања буду поломљене.

Тако др **Миленко Мисаиловић** („Путујуће позоришне дружине Срба до 1944. године") даје слику везану за каснија путујућа позоришта, али која је сигурно била иста (ако не и гора) и за ова ранија: „Вечерас се, рецимо, играла историја: *Краљевић Марко и Арапин*, а у каквом оделу? Позајмили одело од бозанџије: уместо шалвара зашили доње сукње, покупили сабље од жандара, и то сад све треба да представља историју. А што је Симица за реквизиту, уместо буздована, натакао роткву на штап (...) и кад Краљевић Марко мало завитла буздованом, оде ротква у први ред, па посред чела оног господина. – Овамо, мој господине, мој буздован да га оједемо."

Глумци тог времена исто тако немају ни новца да плате неког приватног учитеља мачевања или часове у некој од приватних школа мачевања како би научили и увежбали вештину.

Слична је ситуација била и са првим институционалним позориштима тог времена. Стога су сценске борбе у то време најчешће биле или извођење једног сценарија сачињеног од неколико жустрих, снажних и једноставних акција напада и одбрана које су научене и увежбане да се исто изводе за све прилике и представе, или чиста тренутна импровизација која се ослањала на природне борилачке инстинкте, дакле, природњачка (натурална) сценска борба. О највероватнијем изгледу сценских борби у представама тог времена говори пример да се на представи Стеријиног „Милоша Обилића" 1847. године Васа Живковић на почетку представе публици обраћа са молбом да она прихвати младе глумце и извини за њихове мане и недостатке у игри јер се тек уче.

Кад је реч о сценаријима (кореографијама) сценских борби, оне су се у то време обично изводиле тако што је драматург у тексту само таксативно назначио тренутак борбе, а глумци су сами правили сценарио. Тако нпр. у „Бој на Неготину" или „Смрти Ајдук Вељковој" (1862) од **Јована Драгашевића** пише само: „Оду бијући се." Но, како је за романтизам карактеристична тежња оригиналности и непоновљивости *јединственог генија*, глумци су понаособ трагали за оригиналним, необичним и често ексценстричним акцијама у сценској борби, а које ће истаћи њихову личну изузетност и глумачко умеће, вештину и супериорност. Отуд не само велика страст у извођењу борби на сцени већ и њихово веома драматично и емотивно доживљавање од стране публике. Тако **Милан Грол** пише да су 1848. године „(...) гледаоци представе *Бој на Косову* у једном војвођанском селу, на крају представе извиждали Вука Бранковића, а на вечеру позвали су само глумца који је играо Милоша Обилића."

Страственост у извођењу сценских борби тога времена уједињена са романтичарским духом српске публике су за резултат имали толику популарност позоришних комада са борбама да су се почеле јављати чак и критике. Тако се и прва забележена (1842) новинска („Додатак к сербским новинама") позоришна полемика односила управо на сценску борбу и то у комаду „Пријатељство и љубав" (**Марко Карамата**) у Театру на Ђумруку. У њој рецензент **Владислав Стојадиновић** пребацује „што су се у њему скоро сви, до једног или двојце ли, поубијали или сами собом или од другога, оружјем или отровом." Карамата му, између осталог, на то одговара да „што се тиче покоља на позорници треба приказати награђивање доброг делања и кажњавање порока као и да и у Лукрецији Борџији од Виктора Игоа више од шесторо се у једном тренутку отрују и муче, и да би и он то исто изоставио али да има гледалаца којима се ово допада."

Техника и оружје сценске борбе у Србији у првој половини 19. века

Кад је реч о техници борбе у свакодневном животу Европе прве половине 19. века, она је неокласичног типа карактеристичког за Наполеонове ратове. Ослања се на барут, прагматична је и са акцентом на ефикасност. Покрети у борби су јасни, економични, сведени само на најбрже, најкраће (борба је искључиво линеарна јер је најкраћи пут до и од противника праволинијски) и најпрактичније. Циљ је био само ефикасно погодити противника било где и на било који начин. Избацују се сувишне радње и украси карактеристични за барок. То показује и мачевалачки став који је изразито бочни како би се противнику што више отежало да нанесе погодак.

Но, у оријенталној Србији тог времена у свакодневном животу доминира други тип борбе. Ту поред пиштоља и пушке још увек владају сабља и јатаган. Из тог разлога се и у сценској борби користи техника турског бојевог мачевања сабљом (посматрајући егзерцир турских војника или информишући се о техникама борбе код устаника ветерана), техника аустријског мачевања (Кодер) и техника руске школе бојевог мачевања (1830. године су питомци кнежеве гвардијске школе учили мачевање у Русији и по повратку га преносили широм Србије).

Најчешће оружје које се могло користити у извођењу сценских борби су биле сабље, јатагани, нож, пушке и пиштољи јер су се сценске борбе највише и односиле на сукоб Срба са Турцима. Када је требало изводити сценске борбе у другим комадима (тако је нпр. „Ромео и Јулија" 1841. године извођен у Пожаревцу) највероватније је коришћено аустријско оружје (шпада или транзициони рапир) које се могло набавити у Земуну, али готово сигурно истом техником којом је коришћена и сабља јер адекватна употреба шпаде и транзиционог рапира у борби захтева дуготрајну и стручну обуку и вежбу.

С друге стране, глумиште прве половине 19. века због духа национално ослободилачких тежњи и српске револуције сценској борби даје ***романтични*** карактер. Отуд се у борби наглашава карактер узвишених осећања, племенитих вредности, занесењачког, хероизма, силине необузданих страсти и рађања једне нове витешке широкогрдости. Сценска борба добија идеалистичку драматичност, узвишену патетику и театралност. У двобоју је нпр. важнији обред, част, образ, карактер, експресивна стања и пренаглашени осећаји пре, за време и после двобоја, него двобој сам који је кратак, страстан и једноставан, често и небитан, јер постоји само због атмосфере осећања која се граде око њега. Оружје се, дакле, користи претежно као средство за исказивање и показивање храбрости, срчаности, дужности, племенитости, витешког, узвишених осећања. Романтичар се бори из чежње за емоционалним доживљајем, њему није циљ победа, него осећање и субјективно, унутрашње расположење, па чак и по цену јуначког пораза. То говори и мачевалачки став који није више толико искошен (безбеднији), већ *срчан* јер су противници грудима отворени један према другом не размишљајући толико о себи и свом животу колико о томе које идеје заступају и како их заступају. Тиме је субјекат саме борбе издигнут у односу на саму борбу.

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

Друга половина 19. века

У сценској борби Европе до 19. века када су тумачени комади из прошлости и борба ранијих епоха владао је претежно анахронизам тј. приказивање прошлости у облику садашњости. Отуд нпр. ако се у бароку изводи неки комад који тумачи период старог Рима, манири, техника и начин борбе на сцени обилују елементима барока.

Но, док се проучавање историје до 16. века углавном састојало од хроника, а 18. век доноси темељнија сакупљања и анализе историјских извора, 19. век покушава да историју утемељи као наука која се бави доказима при чему историјски приступ постаје нераздвојни елемент у објашњавању сваке појаве и сваке друге науке.

И у области сценских уметности су научна истраживања везана за прошлост почела да бивају темељнија због реалистичких тенденција тог времена у уметности. Ови токови, међутим, у српски театар почињу продирати тек у другој половини 19. века замењујући полако до тада владајући романтичарски утицај. Позоришни репертоар, дакле, великим делом губи псеудокласичан и национал-романтични карактер, а добија обележја реалистичког да би се крајем 19. века и почетком 20. века појавио и натурализам.

Из тог разлога се почиње радити на конкретизацији техника сценске борбе (техника историјског типа) како би борбе биле што реалистичније, а што се покушава кроз истраживања историје оружја и његове употребе како би кореографи и сценографи имали што прецизније реконструкцији оружја, опреме и начина борбе.

Но, тежња реалистичком приказу неке борбе нпр. средњег века је из мноштва како образовних тако и материјалних услова у театру још увек великим делом била поглед из реалности друге половине 19. века. Зато је реализам-историцизам делимично сачувао неке тековине романтизма претходне епохе. Тако поред опреме и оружја који теже аутентичности и глуме која у извођењу акција сценске борбе преферира што *реалније* ударање по колеги, а које је на граници реалног и фингираног, и снажно и грубо ударање по оружју (оклопу или штиту) у одбрани и нападу, воде ка томе да сценска борба одише извесном извештаченошћу, укоченошћу, крутошћу и театралношћу. Она нема *дубину* уметничког и зато углавном делује приземно и банално.

Но, публици у Србији тог времена је очито била блиска таква форма сценске борбе, па с тим у вези **Боривоје С. Стојковић** пише да је 1859. године на представу „Српски хајдуци" од Малетића „народ онда у гомилама врвио у позориште, да се наслади оним призором, како се шака људи свети народним крвницима". Потврда да то није била тренутна мода је податак да тринаест година касније „Рецензент у новембру 1862. године, приликом поновног извођења *Ајдук Вељка,* између осталог закључује да публика ...*тако многобројна долази, која салу театарску увек дупком напуни и да борбене тираде, херојски подвизи Вељка и других јунака, ратнички покличи и грмљавина оружја – све је то дуго освајало простодушну публику*"(Боривоје С. Стојковић).

Говорећи о укусу београдске публике у другој половини 19. века Шапчанин пише: „Публика више воли комаде са јаким, узбудљивим ефектима. Подајте какву нову драму пуну сценичности, трагичних заплета, где има и ножа и отрова и џелата и пожара и свега што потреса живце и они ће пунити свакад кућу".

И Албер Мале у своме „Дневнику са српског двора 1892-1894", а везано за присуство у Краљевском-српском позоришту почетком априла 1893. године на представи у част ступања на престо краља Александра Обреновића између осталог констатује: „Што се публике тиче, она је хладна: ретко пљеска (...) Пуцњава и турске главе изазивају као и увек одушевљење светине."

Тај дух је владао и код позоришне публике у Земуну друге половине 19. века. Тако о веома честим представама у Земуну, које је играло Српско народно позориште, Бранко Најхолд изјављује: „Репертоар СНП је испрва био националан, па је често глумац који је глумио Милоша Обилића или Хајдук Вељка, на пример, био ношен на рукама гледалаца после представе".

Из тог разлога се у репертоару друге половине 19. века играју значајно класици европске драматургије и комади у којима има пуно сценских борби. То се види нпр. из података да је Народно позориште 1881. године за потребе представе „Брут и Колатин" и „Краљ Вукашин" поручује оружје у Бечу у „Фабрици за израђивање историјског оружја за потребе позорница". Тада у фундус стижу „штитови, шлемови, мачеви, копља и други војни прибор, римско одело и оружје".[77]





СРПСКО НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ.

47. Представа. У ДУЊЕРСКОВОМ ПОЗОРИШТУ. Ван претплате.

Пре поласка позоришне дружине на пут последња представа.

У Новоме Саду, у уторак 19. (31.) марта 1896.

ПРВИ ПУТ:

ХАМЛЕТ.

Трагедија у 5 чинова, написао В. Шекспир, с енглеског превео др. Лаза Костић, за српску позорницу удесио А. Харт. — Редитељ: Добривоје.

ОСОБЕ:

Клаудије, краљ дански — — Дукић.
Хамлет, син претходног а сад. краља — — Ружић.
Полоније, велики чешљ — — Фламповић.
Хорације, пријатељ Хамлетов — Марковић.
Лаерт, Полонијев син — — Спасић.
Војвођани — — — Жикић.
Корнелије — — — Хаџи-Јовић.
Розенкранц — — — Тодосић.
Гилденстерн — — — Поповић.
Озрик, дворанин — — — Оребровић.
Марцел, чешљ — — — Живојновић.
Дворани — — — — — Радовић.
Дворани — — — — — Бајић.
Оновременик — — — — — Ивкићевић.
Дух оца Хамлетова — — — Дунђерски.
Фортинбрас, краљевић норвешки — — — — — Весковић.
Гертруда, краљица данска, мајка Хамлетова — — — О. Вујићка.
Офелија, Полонијева кћи — — С. Балаћкићка.
Први гробар — — — — Оребровић.
Други гробар — — — — Живојновић.
Први гроздар — — — — Д. Васиљевићка.
Друга гроздарка — — — — З. Трумићева.
Први гробар — — — — Добривоје.
Други гробар — — — — Вељковић.

Господа, господе, чесници, војници, морнари, гласници и друга пратња. Мања се у Данској.

У новом оделу, које је наручено за овај комад специално по умрлици.

Следећи број д. к. пр. 70. пошасти сутрашње свирања ове комаде: 1. „Српска зора. Марш — 2. Арија из опере: „Хамлет", од Томаса. — 3. „Оновеци." Поптури, од Пешла. — „Ја срећно путо и утрашо". Филипија, од Чанеа. — 5. „Гусле". Поптури, од Чанеа.

Почетак тачно у 7½, свршетак у 10¼ сахата.



СВЕТКО' ТРИСТАГОДИШЊЕ[К] ЕКСПИРОВЕ

ПРОГРАН СВЕТКОВИНЕ:

КРАЉ РИКАРД III.

ПРКОС.

ПОЧЕТАК РАДИ У 8 САТИ.

1. „Орлеанка девојка", Фр. фон Шилер*;* „Јованка од Орла" (Вела-Аугуста Нигринова), Народно Позориште у Београду, 1891.
2. „Хамлет", плакат представе из 1896.
3. Плакат за „Ричарда III", 1864.
(фото: збирке Музеја позоришне уметности Србије)

Најпознатији страни комади у којима се изводила сценска борба су били: „Јованка Орлеанка", „Ромео и Јулија" (1865. и 1876), „Дон Карлос", „Ричард III", „Хамлет" (од 1884. до 1914. чак 89 пута), „Отело" (од 1881. чак 57 пута), „Кориолан", „Комедија забуна", „Богојављенска Ноћ", „Гроф Монте Христо", „Три Мускетара"... Сценске борбе изводе не само глумци, већ и глумице нпр. чувена **Вела Нигринова.**

[77] Тај фундус је био, очито, брижљиво чуван и одржаван јер на сачуваним фотографијама видимо да исти шлем у различитим представама носи и Стефан Немања (Милош Цветић 1887) и 13 година касније Милош Обилић (Милорад Петровић 1900) као што и исти мач користе Стефан Немања (Милош Цветић, 1887) и двадесет година касније Хамлет (Љуба Станојевић, 1907).




1. „Магбет“, В. Шекспир; Магбет (Велимир Миљковић), Народно позориште у Београду, 1894.
2. Вукашин, у улози Влатко Грчић, Народно позориште у Београду, 1881.
(фото: збирке Музеја позоришне уметности Србије).

Но, у то време се и даље игра мноштво домаћих представа са сценским борбама. Тако наилазимо на „Стефана Немању“, „Максима Црнојевића“, „Бој на Косову“, „Перу Сегединца“, „Ајдук Вељка“, „Карађорђа“, „Милоша Обилића“, „Лазар“, „Душан“...; Нови Сад, 1861, „Смрт Стефана Дечанског“, „Ајдуци“, „Ајдук Вељко“, „Бој на Косову“, „Турци у Босни“...




1. „Немања“, М. Цветић; Стефан Немања (Милош Цветић),
Народно позорише у Београду, 1887.
2. „Бој на Косову“, Ј Суботић; Милош Обилић (Милорад Петровић),
Народо позориште у Београду око 1892.
(фото: збирке Музеја позоришне уметности Србије)





1. *Немања*, М Цветић; Стефан Немања (Тоша Јовановић), Народно Позориште у Београду, 1887. (фото: збирке *Музеја позоришне уметности Србије*)
2. *Хајдук Вељко,* Ј Драгашевић; Хадук Вељко (Милорад Петровић), Народно позориште у Београду, око 1900. (фото: збирке *Музеја позоришне уметности Србије*)

Популарност ових комада са сценским борбама код српске публике је била толико велика да су се међу критичарима појавиле примедбе (можда и завидљиве) на овакве представе. Тако Малетић у својој критици поводом извођења „Отаџбине" В. Сардуа 1875. године пише: „Публика није дошла у позориште да се мучи и од ужаса стреса, већ да духовно ужива. Ми нисмо стари Римљани, ни Шпанци те да се крвавим борбама са зверињем и биковима наслађујемо, наше је срце много питомије..."

Како су се, дакле, изводиле сценске борбе у другој половини 19. века? Документи говоре да је у 19. веку не само у Србији, већ и у позориштима широм Европе уобичајено било да су глумци своје сценске задатке испуњавали углавном у складу са индвидуалним склоностима и тежњама не обазирући се много на сарадњу са партнером на позорници. Глума је била, дакле, претежно самоафирмативна. Критике тог времена за многе представе пишу да глумци немају довољно развијен однос према партнеру (обично стоје као да их се ништа не тиче док други на сцени глуме своје улоге), недовољно развијен осећај за сценски простор (покривају партнере), невешти су у кретању по сцени, па и извођењу појединих радњи, *неуиграни у масовним сценама* итд. Због свега овог су глумци на сцени били доста статични и више су придавали значај говору него сценским кретњама.

Све наведено нам указује на то какав је био генерални карактер и сценских борби тог времена. Извођене су статично (размена удараца у месту) и без значајнијег кретања по сцени. Зато се већи значај придавао снази, грубим, јаким и широким (театралним) покретима оружјем, него техници јер је једино експресивно изведена борба могла имати утицај на публику.

Пошто је позорница била осветљавана оскудно (свеће, фењери, кандила, бакље...) било је потребно ударати по оружју и штитовима јако и борити се гласно јер се једино тиме могао појачати ефекат сценске борбе на публику. Сценска

борба, дакле, у то време сценичност није градила на спољашњој техничкој атрактивности, већ на експресивности.

Оваква форма извођења сценских борби је била вероватно још израженија код путујућих група које су своје сценске борбе морале изводити у скученим и нефункционалним просторима кафанских и хотелских сала.

Сценске борбе су, дакле, задржале и даље жестину и веризам претходног периода, а што потврђује један податак из 70-тих година 19. века. „При приказивању дела *Црногорци* од **Стојана Новаковића**, неки Црногорац је стајао у партеру испод галерије (...) поступно је све више прелазио у занос и у оном тренутку када се на позорници развила битка (...) викне: *Божје ми вјере, не може се то само гледати* те поче прескакати редове столица на којима је публика седела (...) у трену паде завеса, Црногорац се поврати из заноса." (**Жорж Поповић**)[78]

Глумци су играли најчешће усиљено, декламаторски, уз патетично извијање па је и сценска борба крајем 19. века поседовала управо такав карактер који је још био зачињен и са театралношћу (извештаченошћу), бомбастичношћу, високопарношћу, патетиком, јаком гестикулацијом, виком и парадним, а што је било карактеристично и за друга европска позоришта, потврђује и **Милорад Шапчанин** који 1889. године дајући глумцима упутства за глуму подсећа: „Глумци треба да избегавају све што је сувишно и неприродно у улози; при костимирању да се уздрже од сваке претераности и да у *масковању* избегавају карикатуре; да не праве гримасе које не изискује дух комада."

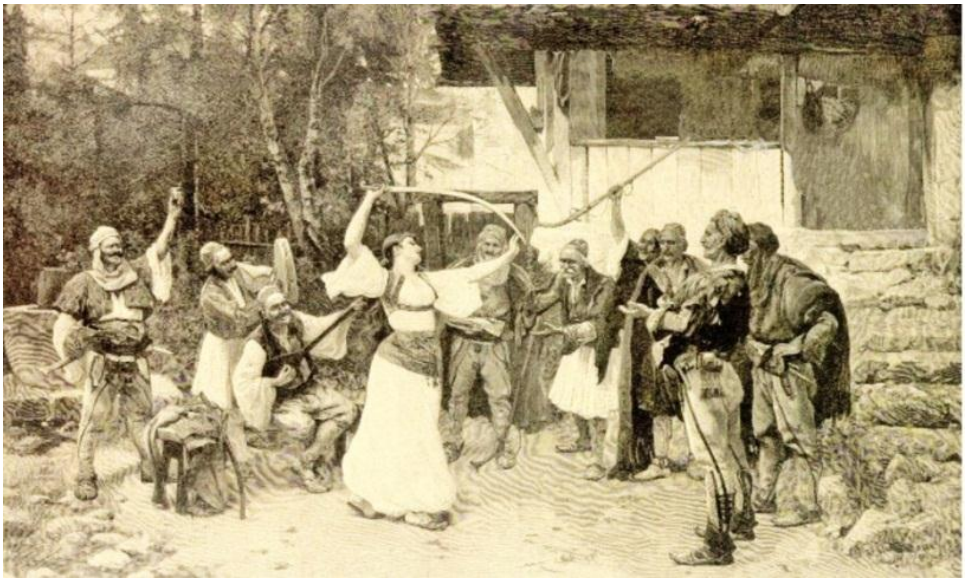
И док је то било време (1884) глумачке режије (режија је била у рукама глумаца, па су сами редитељи наступали као глумци), драматурзи су у другој половини 19. века у својим комадима почели, већ нешто прецизније и са више елемената да описују сценску борбу дајући глумцима или кореографима сценске борбе додатну грађу.

Тако у „Крвавом престолу" **Мите Поповића** (1881) има нешто више упутства али сценарио ипак захтева додатни рад глумаца на кореографији покрета сценске борбе:

„ПРВИ СТРАЖАР:
Ма добро видим везеш с језиком,
Не знам, можеш ли тако с челиком!
КОЧОПАР (тргне мач)
Кукавче!
ПРВИ СТРАЖАР:
Ти си! Кукавац си сам!
По погле, зече, како с мачем знам!
(мачују се)
КОЧОПАР (удари два три пута по мачу стражаревом и рани га)"

И крајем 19. века фолклорно позориште и даље постоји. На многим местима широм Србије (највише у Источној и Јужној) током прослава разних светковина и празника се традиционално изводе као део обичаја народне игре и сценске борбе у њима. У ту сврху се користе најчешће сабље, јатагани или дрвени мачеви.

[78] Овај догађај је исти онај о коме пише и Боривоје С. Стојковић у својој „Историји српског позоришта", а који парафразира Александра Милошевић (Путујућа позоришта у Србији од друге половине 19. века до 1945) текстом: „На сцени се приказавала жестока битка између Црногораца и Турака. У партеру, испред галерије, стајао је један крупан Црногорац. Он је битку нервозно посматрао, дисао тешко и кршио прсте руке, као задржавао се да и он не полети у тај импровизовани бој на позорници. Када се битка жестоко развила, он се устреми да прескаче редове на којима седи публика – Чекај, братац, да ти сад покажем (...) - Затим исука јатаган, па полети као слуђен. Јест, али тада паде завеса пред његовим очима, и то спасе глумце који су играли Турке – од велике опасности, несумњиво."



„Игра сабљом“, **Паја Јовановић**, 1901.



„Игра сабљама младих жена у старој Србији“, **Фридрих Шлегел**, 1900.



„Женско народно српско *победничко* коло (из балканских ратова) уз игру сабљама", 1900.

Фолклорне игре и плесови са оружјем су се изводиле и ван територије Србије, а на просторима на којима живе Срби широм Балканског полуострва од његових најзападнијих до најјужнијих тачака. Оне су биле карактеристичне и за Србе крајишнике који су живели на граничним подручјима Млетачке републике и Аустрије.



Борбени плес српских крајишника, Ф.Ј.Рудолф, 1806.

Сценске борбе су се и у другој половини 19. века изводиле у оквиру активности разних путујућих глумачких дружина чији је број у том периоду значајно порастао. На то указују сачувани подаци о реквизитима. Тако нпр. *Пешачко путујуће позориште* Исаије Јокића (1876. године) је „било познато по врло сиромашној декоративно-костимској и техничкој опреми, у чему је уосталом оскудевала и већина путујућих дружина: имало је најнужније похабане кулисе, које су се стално крпиле и подмазивале, неколико дотрајалих, посивелих царских одора и душанки, од реквизита мало ***убојитог оружја, мачева и сабаља,*** а све

остале за инсценације потребне ствари позајмљиване су од грађана у местима гостовања" (Боривоје С. Стојковић).

Но, вредност уметничког рада ових група (иако је било ретких а изврсних и добро организованих група са добрим глумцима) генерално, па и у сценским борбама, је била неуједначена и претежно ниска. То се може закључити из повремених извештаја у штампи (Трговачки гласник, 1896, број 26) а у којима се износи да су путујуће глумачке дружине имале за чланове и „шљам који их врло често окружава..." и да управници често ангажују глумице и глумце који нису имали никакве везе са позоришном уметношћу и „које је зла судбина навела да се трпе на даскама путничких позоришта." Извештач новосадског *Позоришта* (бр.12) је 1897. године истакао да путујућа друштва чине групе „...појединих незадовољника и неспособњака" који су „с брда с дола сакупљени, који су неспособни да негују и шире по народу уметност, већ као по занату пролазе кроз народ и тако се хлебом хране."

Едукација у другој половини 19. века

Кад је реч о подуци вештине сценске борбе у Србији друге половине 19. века са оснивањем Српског народног позоришта у Новом Саду (1861) и Народног позоришта у Београду (1868) ситуација са глумом па и сценским борбама се значајно мења. Ова два позоришта су постала главни замајац професионалног сценског живота у Србији. Тада је почело и прво школовање глумаца из области сценског мачевања у Србији.

Наиме, другог јануара 1870. године Народно позориште отвара своју Позоришну школу. Школу је водио **Алекса Бачвански**. Међу практичним предметима у програму наставе су били „декламовање, игре лицем и удовима (мимика и пластика), тумачење улога и читавих комада и како их ваља беседити, мачевање код мушких, певање, играње, пантомим и јахање". Овај податак је од великог значаја пошто указује на тренутак првог документовано организованог учења уметности сценске борбе у Београду.

Капетан **Фердо Миоковић** је предавао мачевање (*фехтовање)*, вешт руковалац сабљом, а што је у то време била уобичајена пракса широм Европе. Он ће касније, од 1880. до 1887. године, као пешадијски мајор, бити стални учитељ мачевања на Војној академији у Београду.

Школу је дипломирало више ученика. Из те класе професионални глумци су постали **Петар Добриновић, Тоша Анастасијевић, Софија Ђорђевић, Димитрије Дукић, Коста Ђорђевић, Никола Живковић, Две сестре Рудић и Марија (Мара) Ђорђевић Гргурова**.[79]

Да се сценском мачевању у овој школи придавао значај, види се из једног податка из живота познатог глумца **Петра Пере Добриновића** који је похађао ову глумачку школу и у њој испит из предмета мачевање 1870. године. Да се о овој школи озбиљно и раније размишљало говори и сачувани позив Одбора Народног позоришта од 1869. године у коме се моле донатори да помогну позоришту у драмским текстовима, музичким делима, одећи, намештају, украсима, новцу и оружју.

[79] Интересантан је податак о том времену, у коме су сценска борба и стварна борба били очито блиски, да Милка Гргурова, тада највећа и најпознатија глумица српског глумишта (сестра горе споменуте ученице глумачке школе Народног позоришта Маре Гргурове) била је предмет оштрог јавног спора тадашњег министра просвете Димитрија Матића и управника Народног позоришта Ђорђа Малетића, а који се завршио двобојем. Овај двобој је одржан у лето 1871. године на Ташмајдану, испод данашње кафане „Мадера". Није познато да ли су коришћене сабље или пиштољи, али двобој је прошао без последица.

Но, у Београду друге половине 19. века, већ ради мноштво приватних школа мачевања у којима се могла учити мачевалачка вештина. Тако поред школе мачевања **Кодера** (1848), у близини данашње цркве Св. Марка, врло позната школа мачевања је она Холанђанина **Карла Вилмеса** (1851), **Стевана Тодоровића** (1857), **Петра Предраговића** (1861), **Шарла Дусеа** (1891).

Природно је, наиме, било да учитељи мачевања који раде у овим школама буду као најстручнији ангажовани од стране позоришта за обуку глумаца и израду кореографија за сценске борбе. Тако наилазимо на примере да су и глумци сами чланови школа мачевања, а како би се самоусавршавали у својој професији (моја пракса у школи мачевања „Свети Ђорђе" потврдила је пуно пута да се исто дешава и данас).

Тако постоји документ од 22. новембра 1898. године да је у недељу поподне полагао испит из, борења (мачевања) (испит положио) и **Љубомир Стојановић**, глумац Народног позоришта. **Љубомир Стојановић** је био (по још једном ранијем документу) члан Првог београдског друштва за гимнастику и борење (мачевање) још од 1891. године.

Исто тако наилазимо и на **Стевана Тодоровића** [80] који је у Сегедину 1839-1844. године учио мачевање од Кодера. Он је имао баш у то време своју школу мачевања у згради Турског хана (зграда постоји и данас у Васиној улици на самом углу прекопута поште) и био је међу најватренијим позоришним трудбеницима Београда крајем шесте деценије 19. века.

Стева Тодоровић је поред тога био и управник аматерског позоришта у Кнежевој пивари. У том позоришту је и играо и режирао. У времену од 1857. до 1858. године био је на разне начине укључен чак у 53 позоришне представе.

Значајно је помагао у раду Народног позоришта као сценограф. Стева Тодоровић ће имати и своју школу мачевања 1861. године у згради Старог здања у којој је нешто раније своје представе одржавао и театар „Код јелена", а где су се и касније одржавале позоришне представе.

Ово све наводим зато што се може сасвим оправдано тврдити да је Стеван Тодоровић готово сигурно радио не само на поставкама сценских борби и увежбавању глумаца, већ и да је имао удела и у раду горе поменуте глумачке школе **Алексе Бачванског** кога је, иначе, управо он лично довео из Пеште и ангажовао за члана Народног позоришта у Београду.

[80] Студирао је сликарство у Бечу и Минхену, где се активно бавио и мачевањем. Поред сликарства којим се доследно бавио више од пола века познати српски сликар Стеван Тодоровић (1832-1925) оставио је у српској културној средини запажене трагове и у многим пољима васпитног и просветног рада. Свестрано образован и вишеструко обдарен, он је подједнако ревносно службовао као професор гимназије, водио сликарску, вајарску и гимнастичку школу, руковао мачевалачком секцијом. Био је покретач изградње Српског народног позоришта, опробао се као глумац, редитељ и декоратер. У Новом Саду 1855. године у просторијама велике гимназије са Јованом Ђорђевићем, др Ђорђем Натошевићем и Јованом Авриловићем утемељује мачевалачки покрет у овом граду. У сарадњи са Корнелијем Станковићем, он је приредио прве вокалне концерте у Србији показавши при томе своју развијену музичку културу. У неку руку, он је био први српским геније у правом ренесансном смислу те речи. „Стожер друштвеног живота у Србији друге половине XIX века, тачније душепопечитељ елите напредне српске младежи, од крај педесетих до краја седамдесетих година, Тодоровић је, нема спора, израстао у горостану фигуру историје новије српске културе. Готово да нема области друштвеног живота код Срба, посебно у Кнежевини и Краљевини Србији, у чијим темељима или чијем препороду и наглом напретку нису уграђени његово дело и плодотворно деловање, најчешће његови пионирски подухвати." (Никола Кусовац)



Стеван Тодоровић 1865.
Сабље нађене 80-тих година 20. века на тавану зграде некадашњег Турског хана (рестаурирана зграда постоји и данас у Васиној улици на углу преко пута поште) у којој је Стеван Тодоровић имао своју школу мачевања - власништво аутора

На то наводи и један текст Малетића у коме он пише да Стеван Тодоровић не само да је био управник позоришта, већ и редитељ и глумац и да је „у давању поука глумцима био дружини десна рука".

Да је, дакле, у другој половини 19. века, генерално гледано, вештина мачевања потребна глумцима за сценске борбе ушла значајније у позоришну уметност Србије говори и податак да су се овом вештином бавили чак и позоришни критичари. Реч је о Кости Трифковићу (1843-1875) и Милану Савићу (псеудоним Коста Ристић), (1845-1930). Једна фотографија из тог времена показује да су они вежбали спортско мачевање спортским сабљама, а што је у то време био стандардни реквизит и за извођење сценских борби.



Позоришни критичари Коста Трифковић и Милан Савић, друга половина 19. века.
(фото:Музеј позоришне уметности Србије)

Утицаји на едукацију српских уметника у области сценске борбе су долазили и из Земуна. Наиме, „У земунској реалци је још школске 1868/69. године уведено мачевање („турновање“) као необавезни предмет. Тај спорт је био омиљен и међу војницима стационираним у Земуну...“(Бранко Најхолд). Земунци су, дакле, када је реч о бојевој и спортској мачевалачкој вештини, били упућени у европске мачеве и западне технике борбе.

Из тог разлога не само да су многи београдски глумци и глумачке трупе посећујући редовно Земун (нпр. од 1862. године до Првог светског рата СНП је у Земуну имало више од 500 представа, а прва од њих је била управо „Бој на Косову“) имали прилику да се упознају са бојевим и сценским мачевањем, већ и многи Земунци (Димитрије Коларовић, Никола Рашић, Дамјан Маринковић, Александар Бачвански, Алекса Савић, Марта Јовановић, Димитрије Марковић, Ђорђе Вучетић, Тодор Марковић, Стеван Јовановић итд.) који су одрастали уз немачки и мађарски театар, а постали су глумци Народног позоришта, Српског народног позоришта или разних путујућих глумачких група које ће деловати широм Србије, су са собом доносили и знања из вештине сценског мачевања.

Техника и оружје сценске борбе у Србији у другој половини 19. века

Део технике борбе је преузет по инерцији из претходног периода: турско бојево мачевање сабљом и јатаганом, аустријско мачевања (Кодер и **Стева Тодоровић**) и руска школа бојевог мачевања. Но, средином 19. века, са појавом првих приватних школа мачевања, у Београд и Србију долазе још и француска (Холанђанин Карл Вилмес и Белгијанац **Шарл Дусе**) школа и италијанска школа мачевања. Наиме, широм Војводине се формира велики број спортских мачевалачких организација удружења, друштава и клубова: Велики Бечкерек (Зрењанин) 1867, Суботица 1880, Вршац 1891, Нови Сад 1855, Сомбор 1887. Тако поред мађарске школе мачевања из Италије долази и италијанска **Едуардо Арментано** (1901) и **Анђело Торичели** (1902). Италијански утицаји су у Србију долазили још и значајно раније јер је Трст још од 18. века матица и центар српског народа, просветитељства, интелигенције и културе која је имала огроман сваковрстан (не само у новцу и оружју устаницима) утицај на формирање нововековне српске државе.

Али велика шароликост и нестандардизованост техника сценске борбе мачем не постоји само због различитих извора, већ и зато јер се јавља све више странаца који долазе у Београд и отварају своја приватна позоришта. У Београду је, наиме, још од средине 19. века постојала велика немачка колонија чији су чланови хтели да имају своје позориште. Отуд се појављују и прве немачке позоришне путујуће групе у Београду. Тако у Београд долази 1857. године и ради дужи период путујућа немачка дружина глумаца **Хуга Прајса**, затим позориште **Карла Буша**, па **Венцл од Штајнберга** - 20 глумаца и шест музичара, па 1865. године, 1867. и 1872. године немачка позоришна дружина **Карла фон Ремаја**. Било је, наравно, и јаких утицаја мађарских позоришта. Гостовања страних уметника у Србији су била нарочито учестала крајем 19. века па у вези с тим у *Политици* 1904. године Јевта Угрчић пише: „Гостовања су, од краја 19. и почетком 20-тог века, и то нарочито француских трупа и глумаца, значила у Београду значајан уметнички догађај.“

У Србију тог времена почињу долазити и српски глумци који су глумили или учили глуму (па и сценске борбе) у страним позориштима (Немачка, Аустрија и Мађарска и Француска). Тако је **Димитрије Ружић** 1868. године провео у Бечу пратећи рад у *Бургтеару* у коме је гледао (и од њих се учио) славне глумце и редитеље **Левинског**, **Зонентала**, **Мајкснера**, **Салвимија**, **Новелија**, најпознатије уметнике његово доба. Све више њих се школовало и у Француској

где је пуно деце богатих Београђана одлазило на школовање (или их стипендирала држава). Ту је био **Милош Цветић** који одлази у Париз јула 1894. године да студира тамошња глумишта и прати позоришна збивања и литературу, затим Божидар-Божа Димитријевић (1878, Београд – 1914, Ним, Француска) који је 1897-99 похађао часове глумачке школе Масеа у Паризу итд.





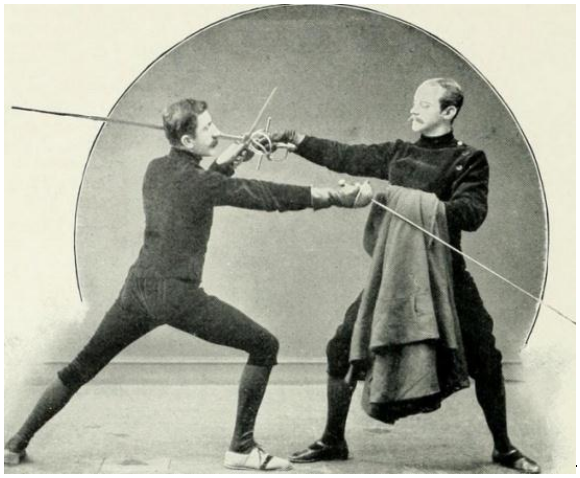
1. „Дон Цезар од Базана", А. д`Енери, Ф. Диманоар; Милош Цветић у насловној улози, Народно позориште у Београду 1874. (фото: збирке Музеја позоришне уметности Србије)
2. „Хајдук Вељко" (Ајдук Вељко), Милорад Петровић као Хајдук Вељко, 1898, (фото: *Музеј позоришне уметности Србије*)

Сви они су доносили нову и другачију позоришну културу у Србију, различиту од Хабзбуршке (овде треба подсетити да је у француској тог времена култура спортског мачевања била мода и готово свакодневни део живота већине Француза). Од великог утицаја у том смеру је била и непосредна близина Земуна са развијеном позоришном културом која је у себи садржавала западне (Аустрија) форме сценске борбе.

Но, није само техника сценског мачевања у Србији тог времена шаролика. То је и опрема за сценске борбе која се набавља (улавном насумично и стихионо) у Бечу, Земуну, Пешти, па се на сцени често налазе неспојиви делови опреме за сценску борбу.

За период последње деценије 19. века је, међутим, карактеристична појава и једне другачије врсте мачевања, а што ће бити од значаја за уметност сценске борбе у Европи и Србији. Наиме, крајем 19. века у Европи један број учитеља мачевања (предводили су их Хатон, Кастл и Раимонди) почиње проучавати и популарисати стилове мачевалачке борбе ранијих историјских епоха. У ту сврху они користе праве мачеве 15-18. века (затупљене), штитове, даге... као и технике борбе изложене у старим књигама. То мачевање, коме је био циљ реконструкција аутентичних техника борбе прошлости, они су назвали *старо* или *историјско*. Овај покрет се јавио из више разлога. Први је био протест против транзиционог и спортског мачевања тј. претварања мачева у лагане спортске реквизите и бојеве мачевалачке вештине у игру и забаву. Други разлог је био потреба за мачевалачким такмичењима која ће се разликовати од спортских Олимпијских. Трећи разлог је био све већа потреба позоришних кућа широм Европе (а највише

у Енглеских) за формама сценског мачевања које ће имати историјску подлогу (аутентичност) и неће бити обичан дериват спортског мачевања тог времена, а што је био уобичајен случај.



Егертон Кастл и Рамонди изводе презентацију мачевања дагом и плаштом 1891 (1910?). године

Ти токови су запљуснули и Аустроугрску монархију, па и Војводину. Тако у Суботици крајем 19. века покреће своје активности чувени барон Лајош Вермеш.[81]

Он се није бавио само спортским мачевањем већ је гајио интересовање и за савремене мачевалачке токове свог времена, дакле, и за историјско мачевање. То значи да су тадашњи глумци и позоришни прегаоци у Војводини имали прилику да се упознају са аутентичним стиловима и техникама историјске борбе. И тако док је у то време Сара Бернар изводила, уобичајено за то време, *Хамлета* са флоретом и техником спортског мачевања глумци у Суботици, Новом Саду и Београду су већ могли размишљати о начину борбе на сцени о коме је говорио сам Шекспир – борби рапиром и дагом (дворуком мачевању).





Лајош Вермеш, историјско мачевање - техника дворуког мачевања, 1900. године, Суботица (фото: Музеј Војводине)

[81] **Професор гимнастике, дипломирани мајстор мачевања, оснивач *Палићке Олимпијаде* (пре Кубертенових Олимпијских игара), носилац 250 медаља, дворски учитељ мачевања Александра Обреновића у Београду...**

Премијере познатијих комада прве и друге половине 19. века са неком формом сценске борбе

- „Милош Обилић", 26.02.1842, Театар на Ђумруку, Београд
- „Ромео и Јулија", 28.06. 1842, Театар на Ђумруку, Београд
- „Бој на косову"(Милош Облилић), 26.10.1847, Позориште „Код јелена", Београд
- „Ајдук Вељко", 17. 8. 1861, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Милош Обилић", 30. 1. 1862, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Немања", 3. 12. 1863, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Ричард III", 30. 9. 1864, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Краљевић Марко и Арапин", 4. 7. 1865, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Милош Обилић", 4. 7. 1866, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Краљевић Марко и Арапин", 16. 6. 1867, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Немања", 12. 11. 1867, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Српски хајдуци" или "Претходница српске слободе", 17.11.1868, Народно позориште, Нови Сад
- „Милош Обилић", 24. 11. 1868, Народно позориште, Београд
- „Хајдук Вељко" (Ајдук Вељко), 30. 11. 1868, Народно позориште, Београд
- „Немања", 30. 1. 1869, Народно позориште, Београд
- „Максим Црнојевић", 11. 2. 1869, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Милош Обилић", 7. 7. 1870, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Бој на Дубљу", 20. 5. 1870, Народно позориште, Београд
- „Бој на Косову", 10. 8. 1870, Народно позориште, Београд
- „Гроф Монте Христо", 9. 12. 1870, Народно позориште, Београд
- „Црногорци", 1. 6. 1870, Народно позориште, Београд
- „Максим Црнојевић", 23. 10. 1870, Народно позориште, Београд
- „Милош Обилић", 4. 7. 1871, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Маркова сабља", 11. 8. 1872, Народно позориште, Београд
- „Краљ Вукашин", 3. 12. 1872, Народно позориште, Београд
- „Дон Карлос", 27. 4. 1873, Народно позориште, Београд
- „Дон Карлос", 22. 12. 1873, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Краљ Лир", 15. 4. 1873, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Дон Цезар од Базана", 27. 9. 1874, Народно позориште, Београд
- „Ромео и Јулија", 19.04.1875, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Милош Обилић", 18. 5. 1875, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Краљ Лир", 24. 9. 1875, Народно позориште, Београд
- „Ромео и Јулија", 30.04.1876, Народно позориште, Београд
- „Црногорци", 23. 4. 1876, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Дон Цезар од Базана", 16. 5. 1877, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Максим Црнојевић", 6. 1. 1877, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Цар Лазар", 1. 1. 1878, Народно позориште, Београд
- „Орлеанка девојка", 29. 4. 1878, Народно позориште, Београд
- „Орлеанка девојка", 24. 4. 1878. Народно позориште у Београду
- „Станоје Главаш", 16. 9. 1878, Народно позорште, Београд
- „Отело", 04.02.1881, Народно позориште, Београд
- „Вукашин", 1. 3. 1881, Народно позориште, Београд
- „Српски хајдуци", 1. 11. 1881, Народно позориште, Београд
- „Брут и Колатин", 29. 3. 1881, Народно позориште, Београд
- „Крвави престо", 29. 11. 1881, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Црногорци", 20. 12. 1881, Народно позориште, Београд
- „Маркова сабља", 10. 8. 1882, Народно позориште, Београд
- „Пера Сегединац", 26. 1. 1882, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Кориолан", 30. 10. 1882, Народно позориште, Београд
- „Хајдук Вељко" (Ајдук Вељко), 7. 3. 1882, Народно позорште, Београд
- „Дон Карлос", 17. 10. 1882, Народно позориште, Београд
- „Магбет", 18. 4. 1882, Народно позориште, Београд

- „Гроф Монте Кристо“, 3. 3. 1882, Народно позориште, Београд
- „Максим Црнојевић“, 17. 2. 1882,Народно позориште, Београ.
- „Милош Обилић“, 19. 6. 1883, Народно позориште, Београд
- „Бој на Дубљу“, 2. 4. 1883, Народно позориште, Београд
- „Дон Цезар од Базана“, 15. 3. 1884, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Милош Обилић“, 5. 2. 1884, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Хамлет“, 29.12.1884, Народно позориште Београд
- „Отело“, 13.10.1884, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Максим Црнојевић“, 28. 2. 1884. Српско народно позориште, Нови Сад
- „Бој на Косову“, 24. 8. 1885, Народно позориште, Београд
- „Краљевић Марко и Арапин“, 27. 12. 1885, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Цар Лазар“, 11. 4. 1887, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Бој на Косову“, 1888/1889, Синђелић, Ниш
- „Ајдук Вељко“, 1888/1889, Синђелић, Ниш
- „Немања“, 21. 2. 1887, Народно позориште, Београд
- „Лазар“, 15. 6. 1889, Народно позориште, Београд
- „Краљ Лир“, 24. 3. 1890, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Вукашин“, 4. 4. 1890, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Бој на Косову“, 1891, Синђелић, Ниш
- „Гроф Монте Кристо“, 05. 1891, Српско народно позориште,Нови Сад
- „Краљевић Марко и Арапин“, 5. 1892, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Немања“, 25. 1. 1892, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Немања“, 1892, Синђелић, Ниш
- „Дон Цезар од Базана“, 1893, Синђелић, Ниш
- „Вукашин“, 5. 2. 1894, Народно позориште, Београд
- „Ђидо“, с певањем, 7. 6. 1892, Народно Позориште, Београд
- „Хамлет“, 08.05. 1894, Народно позориште, Београд
- „Краљевић Марко и Арапин“, 30. 4. 1894, Народно позориште, Београд
- „Магбет“, 22. 1. 1894, Народно позориште, Београд
- „Краљ Лир“, 10. 2. 1894, Народно позориште, Београд
- „Јованка од Арка“, Народно позориште у Београду, 19. 2. 1894.
- „Немања“, 1894, Синђелић, Ниш
- „Ђидо“, с певањем, септембар 1892, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Ђидо“, с певањем, 5-17. 2. 1892, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Отело“, 1895, Синђелић, Ниш
- „Отело“, 11.01.1895, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Бој на дубљу“, 2. 8. 1895, Народно позориште, Београд
- „Бој на Косову“, 1895, Синђелић, Ниш
- „Краљевић Марко и Арапин“, 19. 2. 1895, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Гроф Монте Христо“, 29. 8. 1895, Народно позориште, Београд
- „Максим Црнојевић“, 8. 9. 1895. Народно позориште, Београд
- „Хамлет“, 19.03.1896, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Бој на Косову“, 1897, Синђелић, Ниш
- „Краљ Лир“, 20. 11. 1897, Народно позориште, Београд
- „Немања“, 22. 2. 1897, Народно позориште, Београд.
- „Дон Карлос“, 5. 11. 1898, Народно позориште, Београд
- „Ричард III“, 30. 1. 1898, Народно позориште, Београд
- „Отело“, 1898, Синђелић, Ниш
- „Милош Обилић“, 12. 6. 1898, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Хајдук Вељко“ (Ајдук Вељко), 1898, Синђелић, Ниш
- „Три мускетара“, 30.11. 1899, Народно позориште, Београд
- „Ромео и Јулија“, 1899, Синђелић, Ниш
- „Ајдук Вељко“, 16. 5. 1899, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Скендербег“, 25. 3. 1899, Народно позориште, Београд
- „Краљ Лир“, 2. 10. 1899, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Милош Обилић“, 9. 11. 1899, Народно позориште, Београд

20. век и почетак 21. века

Глумци у овом периоду имају, за разлику од претходног, знатно више начина да се обучавају у вештини мачевања која им је потребна за извођење сценских борби.

Школа глуме Народног позоришта 1909. године се отвара и у њој обуку глумаца у мачевању држи **Љуба Станојевић**, члан Народног позоришта и један од најбољих мачевалаца борачког друштва „Душан Силни". Он је, дакле, сценско мачевање базирао на ономе што је знао, техници спортског мачевања спортском сабљом (као замена за технику мачевања једноручним витешким мачем и рапиром), а што се уобичајено радило и широм Европе у то време.





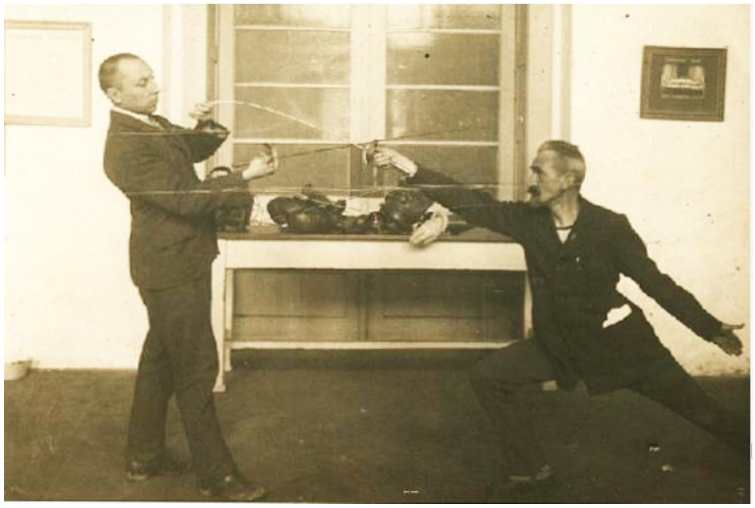
1. „Ромео и Јулија", Вилијам Шекспир; Ромео (Добрица Милутиновић), Народно позориште у Београду, 1905.
2. „Хамлет", Вилијам Шекспир; Хамлет (Витомир А. Богић), Народно позориште у Београду, 1908.
3. „Хамлет", Вилијам Шекспир; Хамлет (Љуба Станојевић), 1889.
(фото: збирка Музеја позоришне уметности Србије)

Такође, у Београду 1910. **Милутин Крњајић** (по одобрењу Министраства просвете) отвара своју приватну школу мачевања. Реч је о наредniку аустро-угарске војске са завршеном највишом војном школом у Винер Нојштату и стеченим звањем војног учитеља борења (мачевања) и гимнастике. Он је држао часове мачевања и ученицима београдских гимназија (његов ученик је био нпр. **Станислав Винавер**).



Милутин Крњајић са групом ученика Прве мушке гимназије која учи мачевање 1908-1909. године. У средњем реду с лева надесно седе: **Станислав Винавер, Радослав Гођевац, Милутин Крњајић, наставник Бранислав Павловић, Бранислав Миљковић**. У горњем реду, у средини, с лева на десно **Ерих Најман, Војислав Рокнић**. Ова млада господа која ће касније, свака на свој начин, оставити печат на српску културу, тада су били пред великом матуром.

Пошто се Крњајић професионално бавио и бојевим мачевањем бојевом сабљом, а живео и радио у Аустрији где је могао гледати тамошње позоришне представе, он је имао могућности да глумце упозна и са употребом сценских мачева која је другачија од спортске – историјским мачевањем. Историјско мачевање је, наиме, у Европи управо тог времена било све популарније. Заинтересовани глумци су мачевање могли учити и у спортском друштву „Душан Силни", у Јеврејском спортском друштву, код руских „Сокола" (у згради данашњег Руског дома), у Приватној борачкој школи за мачевање и бокс **кнеза Ивана Владимировича Максутова** (који се у Београд доселио из Париза), у Првом



Кнез Максутов (лево) - у својој школи мачевања, 1925.

београдском мачевалачком клубу, у спортском друштву „Соко", у Школи за физичку културу **Евгенија Давидова**, у Београдском мачевалачком клубу француза **Рене Клода** итд. У том периоду (1938-1939) издаје се и прва књига на српском језику о техници мачевања сабљом и рапиром од **Душана Гложанског**.

Не треба заборавити ни на чињеницу да су између два рата многи београдски и српски глумци путовали широм Европе, а многи од њих су се тамо и школовали (највише у Паризу). Тако је нпр. **Димитрије Митица Марковић** на усавршавање из области музике и певања ишао у Париз, Женеву и Беч, а 1917. године је завршио конзерваторијум и драмску школу у Женеви. У то време сценско мачевање је било обавезни предмет у свим европским школама глуме и опере.

Почетком 20. века се у Београду и Србији све више играју комади страних драматурга и то највише Шекспира (код кога су присутне по правилу сценске борбе), али су и домаћи аутори са комадима у којима има сценских борби и даље јако присутни. Но, цео дух извођења свих комада, од почетка 20. века се све више мења у правцу реалистичког. Ради се на томе да глума генерално, па и сценске борбе у њој, губи театралност, а добија на натурализму.

Доминирајући утицај едукације у сценском мачевању у правцу спортског мачевања (које је јако покретљиво) и укупни динамизам модернизма свакодневног живота људи, па и глумаца тог времена, довели су до тога да је и сценска борба на позоришним даскама престала бити статична. То се може видети и на првим филмовима тог времена у којима су глумили позоришни глумци. Сценска борба се, наиме, почела кретати значајније по простору сцене (глумци иду напред-назад и замењују места) тј. линије борбе су биле нешто дуже и разноврсније, а борба на сцени почиње да се акционо слободније развија и усложњава па и траје дуже. Но, та покретљивост је још увек била стидљива (тек неколико корака) и док је у 19. веку у сценској борби доминирала покретљивост руке над покретљивошћу ногу (драматика борбе се, дакле, градила на радњама руке са оружјем) почетком 20. века они су на сцени постали уравнотежени, а што је опет, али на један други начин сигурно уносило у сценску борбу извесну другу форму статичности.


СРПСКО НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ.

Претпоследња представа.

ПРЕДСТАВА ЗА НАРОД УЗ ОБАЉЕНЕ ЦЕНЕ.

38. Представа. У ПОЗОРИШНОЈ ДВОРАНИ „НАРОДНЕ ГОСТИОНИЦЕ" Дан претплате.

У ВЕЛ. КИКИНДИ, у НЕДЕЉУ 31. октобра (13. нов.) 1910. године:

КРАЉЕВИЋ МАРКО

И АРАПИН.

Nagykikindán, ma vasárnap, 1910. évi november hó 13-án:

Kralyevics Márko és a szerecsen.

ОСОБЕ:

УЛАЗНЕ ЦЕНЕ:

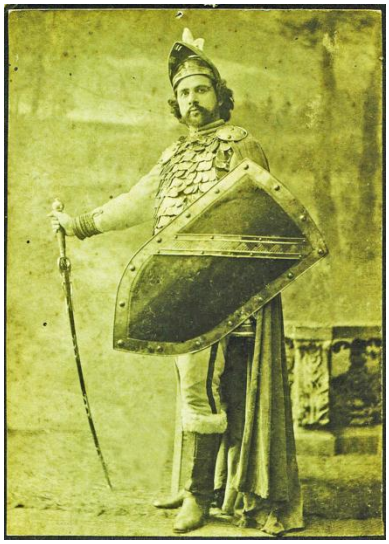
Седиште у кругу: I кр. 60 пот. — Седиште I. реда: I кр. 40 пот. — Седиште II. реда: I круна 20 пот.
Седиште III. реда: I кр. — Седиште IV. реда: 80 пот. — Седиште са стране: I кр. — Отварање 60 пот.
Улазнице за ђаке 40 пот. — Галерија 40 потура.

Улазнице се могу добити у књижари ЈОВАНА РАДАЈА само до 17 часова пре подне и у дан на дан.

Сутра у понедељак 1. (14.) новембра последња претстава: „ЛУТКА". Отвара се у 3 часа са предгром.

Почетак тачно у 8 часова у вече.

Плакат за представу „Краљевић Марко и Арапин" (1910), један од најпопуларнијих драмских текстова Велимира Миљковића (збирка Позоришног музеја Војводине)


1. „Максим Црнојевић", Лаза Костић; Максим (Добрица Милутиновић), Народно позориште у Београду 1906.
2. „Бој на Косову", Јован Суботић; Милош Обилић (Божа Николић), Српско народно позориште у Новом Саду, 1913.
3. „Косовска трагедија", Жарко Лазаревић; Милош Обилић (Милан Матејић), Српско народно позориште у Новом Саду, 1913.
(фото: збирка Музеја позоришне уметности Србије и Позоришног музеја Војводине)

За овај период је интересантан податак везан за случај глумице **Олге Илић Христилић**. Она је, наиме, у позоришту „Синђелић" (данашње Народно позориште у Нишу) око 1911-1912. године играла мушку улогу Хамлета и изводила као друга жена на свету (две године после **Саре Барнар**) сценску борбу мачевима против Леарта.



Олга Илић Христилић у улози Хамлета, 1911-12. године (фото: збирка Музеја позоришне уметности Србије)



2. Љуба Станојевић као Сирано де Бержерак у чувеној представи „Сирано", Ростан Едмона која је за само два месеца непосредно пред Први светски рат (од 21. марта 1914. до 25. маја 1914. године) одиграна чак 12 пута; Народно позориште у Београду, 21.03. 1914. године (фото: збирка *Музеја позоришне уметности Србије*).

Током Првог светског рата позоришта у Србији су била затворена јер је већина глумаца била мобилисана, становништво у избеглиштву и изложено глади, тифусу и терору. Постојала су, међутим, *војничка позоришта* српске војске у избеглиштву. Њих је било на Крфу, Солуну, Корзици, Северној Африци (Логорско позориште „Африка" у Лазуазу је 1916. године имало 200 чланова професионалаца и аматера драме, хора и оркестра и израђено гледалиште за 3000 људи, бину, приручни декор и реквизите). У овим привременим позориштима су глумци-војници организовали позоришне представе за своје саборце и друге избеглице. Играле су се разне представе (највише комедије), па чак и „Отело" од Шекспира итд. Из сачуваног архива репертоара види се да је било мноштво представа у којима се изводила сценска борба јер је солидан део представа био и родољубиво-патриотског карактера („Бој на Косову", „Хајдук Вељко", „Хеј Словени"...).

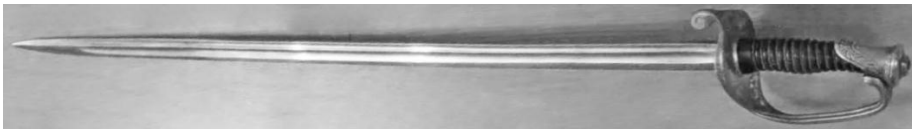


„Бој на Косову", по Јовану Суботићу написао Димитрије Гинић; Српско војничко логорско позориште у Лазуаз (Северна Африка), 1917; **Момир Николић** (Милош Обилић),

Александар Златковић (Вукосава), **Мирослав Крстић Штиха** (Мара) и **Душан Животић** (Вук Бранковић) (фото: збирке Музеја позоршне уметности Србије. Једна анегдота каже (**Душан Цветковић**) да је Вука Бранковића (**Душан Животић**) после представе сачекала једна група спских војника-добровољаца која се договорила да га претуче. Животић је успео некако да се извуче, али је овај лик после тога тумачио **Душан Бурза**.



Српски војници су користили у представама приручна средства – направљене средњевековне костиме, али и сопствене војничке мачеве.



Модел француског коњичког официрског мача (палаш модел М 1845-55)
који је коришћен у Српском војничком позоришту у представи
„Бој на Косову" 1917.

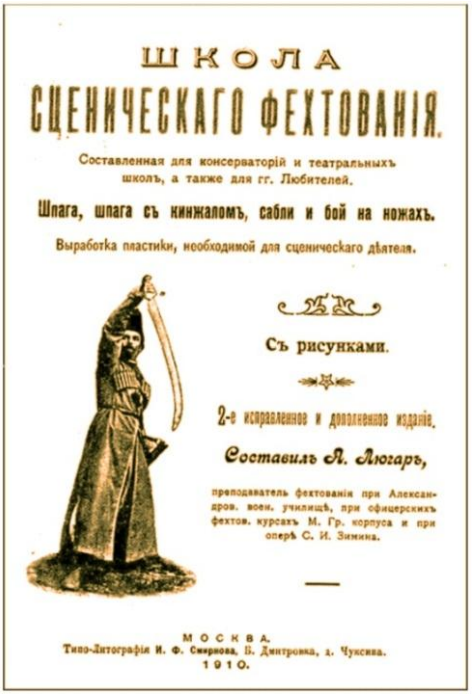
Опрема и оружје када су на сцени имали само костимско-декоративну намену је делимично приручно израђивана („(...) круне, калпаци и шлемови прављени су од војничких конзерви, а оружје од дрвета и картона" – Синиша Јанић), али када су извођене конкретне сценске борбе коришћени су прави (бојеви) мачеви које су дужили официри („Од Арапа су посуђиване и сабље, токе и други оријентални реквизити потребни нарочито у комадима где се појављују Турци" – Синиша Јанић). Зато је било потребно, не само пуно увежбаности, опрезности и пажње током извођења сценских борби, већ и додатна обука глумаца. Наиме, пошто је била реч о правим бојевим мачевима, глумци који су у сценским борбама у ранијем цивилном животу користили технику спортског мачевања безопасним позоришним реквизитима, морали су имати додатну обуку од професионалних војника који су мачеве користили на другачији начин (што се може видети на горњој фотографији на којој глумац лево држи мач са окренутом шаком у II моцион, а што се чини само у правом-бојевом мачевању, а не и у сценском).

Тако су глумци у српском војничком позоришту, присиљени околностима, изводили сценске борбе највероватније техником мешавине бојевог и спортског мачевања 20. века, а која се требала модификовати за безбедну употребу на сцени. Потврда за то се исто може наћи на фотографији на којој се види како глумац десно изводи бод испадом заборављајући (или не знајући) да ће ова врста напада бити уведена у мачевање тек у 16. веку и није постојала у време косовске битке о којој комад говори (као ни та врста мача – француски коњички официрски бодни мач - колико је могуће са горње фотографије препознати нека од варијација модела М 1845-55). Но, било како било, готово је сигурно да глумци сценске борбе у српском војничком позоришту са правим мачевима нису изводили

жустрином, жестином и динамиком како су то обично чинили у њиховим матичним позориштима са безопасним реквизитима, те да је њихова борба у овим условима била углавном статична и сводила се више на размену напада и одбрана месту.

У Београду се 1. новембра 1921. године отвара и трећа позоришна школа. Реч је о Глумачко-балетској школи. У овој школи су се такође држали часови мачевања (борења). Наставник борења је био Рус **Евгеније Ишевски** који је у Београд дошао заједно са осталим руским емигрантима и предавао сценско мачевање у Београду шест година. [82]

Московски художествени театар је у то време имао изузетно дугу и развијену културу сценских борби и то посебно у балету. Постоји, наиме, сачувано неколико специјализованих уџбеника из области сценских борби (**Иван Сивербрик** је још 1850. године издао прву књигу на руском језику из које су и глумци могли учити сценско мачевање), а таквих књига је касније писано више што јасно показује да се учењу уметности сценске борбе приступало озбиљно и организовано. Неке од тих књига су сачуване и у Београду (аутор поседује једну), а што указује на то да су московски уметници са собом доносили и књиге из којих су се београдски глумци могли едуковати из области сценске борбе.


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

Књига „Школа сценског мачевања" (1910) од **Александра Лугара**

У овом периоду се развија и жива сарадња са међународном позоришном сценом која значајно утиче на уметничку едукацију свих актера сценских уметности у Београду. Тако 1920. године у Београду гостује Московски художествени театар 11 дана, затим, 1921, па 1924. (гостује три месеца) и 1926. године. Критике тога времена су одушевљено писале о овим догађајима који су „снажно и свестрано утицали на глумце, редитеље, публику и критичаре".

[82] У Београду је тада постојала велика руска заједница. Реч је о Русима који су у периоду од 1919. до 1923. године као емигранти дошли на територију Краљевине СХС. Њих је било око 120.000. Многи од њих су били официри који су мачевање учили као обавезан предмет у кадетским корпусима и војним академијама. Они су у Београд донели руску школу мачевања. За једног од тих руских емиграната (Евгеније Ишевски) знамо да се професионално бавио позоришним мачевањем у Београду.

Све ово је утицало и на то да се у глуму, мада скромно, ипак уводе нова стилска опредељења као што су експресионизам, симболизам, натурализам и психолошки реализам, а што ће утицати и на стилизације сценских борби у то време.





1. „Отело", Вилијама Шекспира, 1922, Српско народно позориште, Нови Сад (фото: Позоришни музеј Војводине)
2. „Бој на Косову", Јован Суботић; Миливоје Живановић као Обилић; Народно позориште, Београд, 1925. (фото: збирке Музеја позоршне уметности Србије)

Између два рата се, међутим, развија и веома жива активност неинституционалних позоришта. Наиме, појављује се *као печурке после кише* (како то пишу тадашњи дневни листови) мноштво путујућих глумачких група. Сачувани програми и плакати показују да поред забавног репертоара често се изводе и представе родољубивог карактера, али и врло често „Хамлет" и друга Шекспирова дела у којима су увек више или мање присутне и сценске борбе.

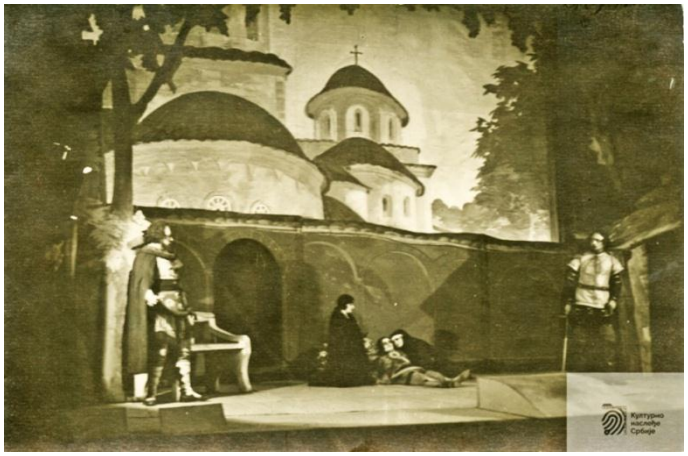




1. „Отело", Вилијам Шекспир; Отело, **Добрица Милутиновић**, Народно позориште у Београду, 1921. (фото: Музеј позоришне уметности Србије)
2. „Дух наших дедоа" – трилогија („Хеј Словени", „Под крстом" и „После ослобођења"); „Хеј Словени", Ристе Одавића; Милица Хаџић као Србија и Милка Марковић са ножем као Бугарска у представи којом је Српско народно позориште у Новом Саду

започело свој рад после Првог светског рата, 25. јануар 1919. (фото: Позориши музеј Војводине)

Неке од ових група су биле солидно организоване, имале квалитетне глумце, мању али добру преносиву сценографију, костиме и опрему за борбу тако да је и извођење сценских борби, највероватније, поседовало сличан ниво. Али таквих група је било мало.



„Смрт Уроша V", 1926, Народно позориште у Београду (фото: Музеј позоришне уметности Србије)

Ако се овом тексту дода да су путујуће групе тог времена као и све оне раније увек живеле тежак чергарски живот на путу са мало или нимало времена и снаге за увежбавање још и сцена борбе, природно је очекивати и да је њихов ниво извођења био значајно нижи него онај у институционалним позориштима тога времена. Из тог разлога се често дешавало (а на шта се може наићи чак и данас код извесних кореографа, редитеља и глумаца сценске борбе) да глумци једном науче известан сценарио сценске борбе и да га универзално понављају у свим комадима у којима има сценске борбе не бавећи се много тиме да ли је реч о „Хамлету", „Сирану", „Биберчету", дакле, не обазирући се на уметничку оригиналност и адекватност кореографије комаду.







1, 2. „Света Јованка" (Надежда Ризнић), Бернард Шо, Народно позориште у Београду, 1926. (фото: Музеј позоришне уметности Србије)
3. „Света Јованка", Бернард Шо; Никола Госић, Народно позориште у Београду, 1926. (фото: Музеј позоришне уметности Србије)

У периоду између два светска рата глума добија јачи карактер природности због чега ће главни дух позоришта, и поред различитих мањих стилских одступања, ипак до средине 20. века бити реалистичко-натуралистички. У том духу су се изводиле и сценске борбе. **Милан Савић** у том смислу 1908. године, када гледа како глумац **Димитрије Ружић** као Отело убија Дездемону, пише: „Не знам је ли било коме тако, али ја сам свагда морао се окренути кад Ружић, као дивља звер, навали на Дездемону и њу дави." [83]





1. „Сирано" (Богић Витомир), Ростан Едмон, Народно позориште у Београду, 7. 2. 1928. (фото: Музеј позоришне уметности Србије)

2. Љубица Левак Красић (1899-1939) и Петар Матић (1894-1966) у непознатом комаду, Српско народно позориште, 1933 (фото: Позоришни музеј Војводине)

[83] **Натурализам је у то време у европским позориштима био често веома изражен. У њему се не ублажава слика свих тренутака борбе. То је продубљени, развијени реализам до његових крајности. И док би у реалистичкој сценској борби крај био нпр. убод мачем у натуралистичкој сценској борби то је пробадање мачем уз бизарно крволиптање, агресивност, садистичко иживљавање, страст, бруталност... Фокус се у првом случају ставља на убод, а у другом случају на продубљавање самог чина убадања са свим његовим последицама. И док је у реализму циљ приказати борбу, али уз умереност и одмереност, естетизовано у натурализму је циљ показати брутално. У том смислу натуализам у себи садржи нешто *порнографско*, експресивно, разголићене и изражено пренаглашене емоције, помама, лудило дегенерација, абнормалност, болест, патолошка страст и реалност до крајних граница огољености, у свим димензијама, а без идеализације и ублажавања.**

Но, да се приметити у многим случајевима како и поред тежње реализму и натурализму и све развијенијих истраживања из области историје, одевања и борилачке опреме различитих епоха нема довољно пажње (или стручњака и консултаната) у српским позоришним круговима везано за реалистичку усклађеност и аутеничност опреме. Тако наилазимо на мачеве који не одговарају епохи комада, неадекватне технике борбе, неприпадајућу борилачку заштитну опрему епохи или оружју итд.





„Хамлет", Вилијам Шекспир, Миливоје Живановић као Хамлет, Српско народно позориште, 1927. (фото: Позоришни музеј Војводине)
2. „Страхињић Бан", Будимир Граовац, Миливоје Живановић, Народно позориште у Скопљу, 1928. године (фото: *Музеј позоришне уметности Србије*).

Позориште у Србији почетком 20. века ће исто тако уместо националне, родољубиве, просветитељске или забавне улоге све више добијати и уметничку функцију - постати *художествено* (уметничко). И сценске борбе у складу са том променом курса ће све више стицати нови, уметнички карактер и циљеве чиме су била отварена врата за каснији приступ сценској борби као независној сценско-уметничкој форми.



„Станоје Главаш", Ђура Јакшић, Народно позориште, Београд, 1928.





1. „Сирано", Миливоје Живановић, Скопље,1929. године.(фото: *Музеј позоришне уметности Србије*)
2. „Сирано", Миливоје Живановић, Скопље,07.01.1931. године .(фото: *Музеј позоришне уметности Србије*)

Премијере познатијих комада (драма, опера и балет) са неком формом сценске борбе до Другог светског рата

- „Ђидо", с певањем, септембар 6. 2. 1900, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Пера Сегединац", 20. 9. 1900, Народно позориште, Београд
- „Краљевић Марко и Арапин", 9. 1. 1900, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Станоје Главаш", 20. 3. 1900, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Краљевић Марко и Арапин", 2. 4. 1901, Народно позориште, Београд
- „Ромео и Јулија", 17.02.1901, Народно позориште, Београд
- „Хамлет", 10.02. 1901, Народно позориште, Београд
- „Отело", 28.02. 1901, Народно поториште, Београд
- „Гроф Монте Кристо", 3. 6. 1901. Народно позориште, Београд
- „Дон Цезар од Базана", 9. 9. 1901, Народно позориште, Београд
- „Милош Обилић", 15. 6. 1901, Народно позориште, Београд
- „Милош Обилић", 16. 4. 1902, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Милош Обилић", 16. 4. 1902, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Максим Црнојевић", 8. 6. 1902, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Сид", 23. 10. 1903, Народно позориште, Београд
- „На уранку", 20. 12. 1903, Народно позориште, Београд
- „Отело", 02.12.1904, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Ђидо", с певањем, 15. 2. 1905, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Краљ Лир", 12. 10. 1905, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Гроф Монте Кристо", 23. 10. 1905, Народно позориште, Београд
- „Гроф Монте Кристо", 26. 12. 1905, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Ричард III", 12. 3. 1905, Народно позориште, Београд
- „Хамлет", 29.01.1905, Народно позориште, Београд
- „Ромео и Јулија", 19.11.1905, Народно позориште, Београд
- „Гроф Монте Кристо", 27. 3. 1905, Народно позориште, Београд
- „Хајдук Вељко" (Ајдук Вељко), 5. 10. 1906, Народно позориште, Београд
- „Дон Жуан", 25. 3. 1906, Народно позориште, Београд
- „Максим Црнојевић", 14. 9. 1906, Народно позориште, Београд

- „Немања“, 9. 9. 1906, Народно позориште, Београд
- „Како год хоћете“, 1906, Народно позориште, Београд
- „Милош Обилић“, 20. 10. 1907, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Маркова сабља“, 9. 12. 1908, Народно позориште, Београд
- „Пера Сегединац“, 14. 10. 1908, Народно позориште, Београд
- „Немања“, 14. 4. 1908, Народно позориште, Београд
- „Ричард III“, 30. 10. 1908, Народно позориште, Београд
- „Три мускетара“, 01.01.1908, Народно позориште, Београд
- „Ђидо, с певањем“, 4. 3. 1909, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Ајдук Вељко“, 15. 11. 1909. Српско народно позориште
- „Максим Црнојевић“, 17. 1. 1909, Народно позориште, Београд
- „Маркова сабља“, 19. 1. 1910, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Милош Обилић“, 30. 2. 1910, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Отело“, 27.03.1910, Народно позориште, Београд
- „Хамлет“, 1910, Синђелић, Ниш
- „Ђидо“, с певањем, 1. 9. 1912, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Кориолан“, 5. 4. 1912, Народно позориште, Београд
- „Ајдук Вељко“, 5. 8. 1912, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Милош Обилић“, 11. 8. 1912, Српско народно позориште, Београд
- „Дон Цезар од Базана“, 1912, Синђелић, Ниш
- „Ричард III“, 26. 1. 1912, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Магбет“, 27. 1. 1912, Народно позориште, Београд
- „Отело“, 1912, Синђелић, Ниш
- „Ромео и Јулија“, 1912, Синђелић, Ниш
- „Трубадур“, 24.04.1913, Народно позориште, Београд
- „Дон Карлос“, 27. 8. 1913, Народно позориште, Београд
- „Трубадур“, 24. 4. 1913, Народно позориште, Београд
- „Сирано де Бержерак“, 21.03. 1914, Народно позориште, Београд
- „Ајдук Вељко“, 27. 4. 1919, Народно позориште, Београд
- „Ђидо, с певањем“, 1. 7. 1919, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Хајдук Вељко“ (Ајдук Вељко), 1919, Синђелић, Ниш
- „Максим Црнојевић“, 15. 11. 1919, Народно позориште, Београд
- „Милош Обилић“, 29. 6. 1919, Народно позориште, Нови Сад
- „Дон Цезар од Базана“, 30. 12. 1919, Народно позориште, Нови Сад
- „Отело“, 10.10.1919, Народно позориште, Нови Сад
- „Хајдук Вељко“ (Ајдук Вељко), 15. 2. 1920, Народно позориште, Београд
- „Трубадур“, 24. 3. 1920, Народно позориште, Београд
- „Станоје Главаш“, 7. 3. 1920, Народно позориште, Београд
- „Ђидо“, с певањем, 20. 10. 1920, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Пера Сегединац“, 6. 6. 1921, Народно позориште, Нови Сад
- „Хајдук Вељко“ (Ајдук Вељко), 4. 9. 1921, Народно позориште, Београд
- „Трубадур“, 17. 2. 1921, Народно позориште, Нови Сад
- „Станоје Главаш“, 30. 10. 1921, Народно позориште, Београд
- „Отело“, 30.01.1921, Народно позориште, Београд
- „Ромео и Јулија“, 21.12.1921, Народно позориште, Нови Сад
- „Хамлет“, 15.11.1921, Народно позориште, Нови Сад
- „Сирано де Бержерак“, 29.11.1921, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Ромео и Јулија“, 10.03.1921, Народно позориште, Београд
- „Бој на Косову“, 05. 11. 1922, Народно позориште, Нови Сад
- „Ајдук Вељко“, 7. 11. 1922, Народно позориште, Нови Сад
- „Ричард III“, 4. 5. 1922, Народно позориште, Београд
- „Отело“, 09.02.1922, Српско Народно позориште, Нови Сад
- „Хајдук Вељко“ (Ајдук Вељко), 28. 6. 1923, Народно позориште, Београд
- „Шехерезаде“, 19. 3. 1923, Народно позориште, Београд
- „Богојављенска ноћ“, 24.03.1923, Народно позориште, Београд
- „Ђидо“, с певањем, 18. 11. 1923, Српско народно позориште, Нови Сад

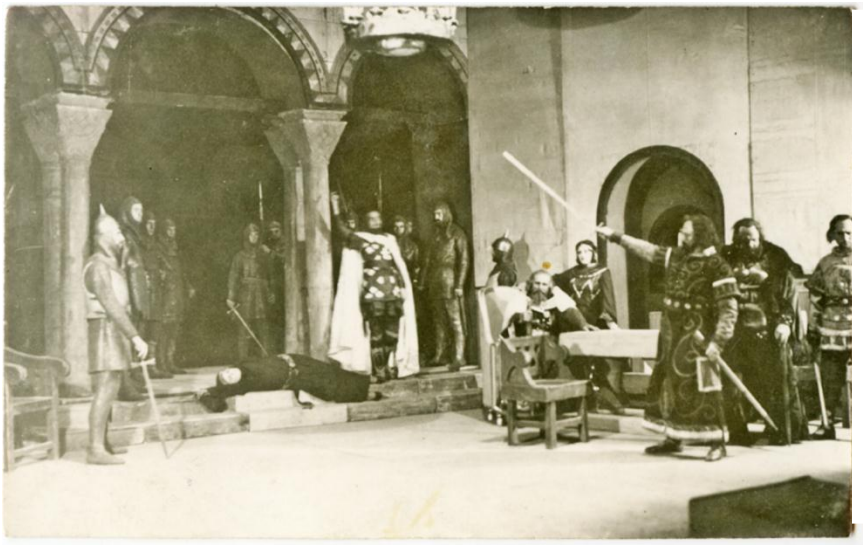
- „Бој на Косову“, 1924, Градско повлашћено позориште, Ниш
- „Станоје Главаш“, 1924, Градско повлашћено позориште, Ниш
- „Краљ Лир“, 7. 5. 1924, Народно позориште, Београд
- „Отело“, 1924, Градско повлашћено позориште, Ниш
- „Ромео и Јулија“, 16.02.1924, Народно позориште, Нови Сад
- „Хајдук Вељко“, 1925, Градско повлашћено позориште, Ниш
- „Лабудово језеро“, 29. 6. 1925, Народно позориште, Београд
- „Трубадур“, 15. 11. 1925, Народно позориште, Београд
- „Максим Црнојевић“, 7. 10. 1925, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Гроф Монте Кристо“, 1925, Градско повлашћено позориште, Ниш
- „Богојављенска ноћ“, 20.03.1925, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Пера Сегединац“, 6. 5. 1926, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Света Јованка“, 18. 3. 1926, Народно позориште, Београд
- „Бал под маскама“, 22. 2. 1927, Народно позориште, Београд
- „Магбет“, 26. 5. 1927, Народно позориште, Београд
- „Хамлет“, 12.10.1927, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Ђидо“, с певањем, 27. 11. 1927, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Сирано де Бержерак“, 07.02.1928, Народно позориште, Београд
- „Отело“, 12.12.1928, Народно позориште, Београд
- „Рајмонда“, 5. 4. Народно позориште, Београд
- „Гроф Монте Христо“, 4. 12. 1928, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Краљ Лир“, 27. 5. 1928, Новосадско-осијечко позориште, Нови Сад
- „Станоје Главаш“, 16. 3. 1928, Народно позориште, Београд
- „Дон Жуан“, 22. 12. 1928, Народно позориште, Београд
- „Трубадур“, 4. 2. 1929, Народно позориште, Београд
- „Кнез од Зете“, 1. 6. 1929, Народно позориште, Београд
- „Немања“, 31. 10. 1930, Народно позориште, Београд
- „Хамлет“, 10.12.1930, Народно позориште, Београд
- „Максим Црнојевић“, 28. 10. 1930, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Дон Кихот“, 14. 12. 1931, Народно позориште, Београд
- „Дафнис и Клое“, 23.06.1931, Народно позориште, Београд
- „Трубадур“, 17. 10. 1932, Народно позориште, Београд
- „Хамлет“, 19.03. 1932, Градско повлашћено позориште, Ниш
- „Ђидо“, с певањем, 14. 1. 1933, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Охридска легенда“, 5. 4. 1933, Народно позориште, Београд
- „Богојављенска ноћ“, 28.01.1933, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Ромео и Јулија“, 02.03.1933, Градско повлашћено позориште, Ниш
- „Ромео и Јулија“, 25.09.1934, Секција дунавске бановине, Нови Сад
- „Хамлет“, 17.09. 1934, Секција дунавске бановине, Нови Сад
- „Краљевић и просјак“, 3. 12. 1934, Градско повлашћено позориште, Ниш
- „Ромео и Јулија“, 17.12.1935, Народно позориште, Београд
- „Дон Кихот“, 17. 5. 1935, Народно позориште, Београд
- „Трубадур“, 16. 2. 1935, Секција Дунавске бановине, Нови Сад
- „Максим Црнојевић“, 9. 3. 1935, Народно позориште, Београд
- „Краљевић и просјак“, 3. 12. 1935, Градско повлашћено позориште, Ниш
- „Кориолан“, 15. 2. 1936, Народно позориште, Београд
- „Ђидо, с певањем“, 26. 4. 1936, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Краљевић Марко“, 2. 5. 1937, Народно позориште, Београд
- „Дон Карлос“, 13. 3. 1937, Народно позриште, Београд
- „Хамлет“, 27.11.1937, Народно позориште дунавске бановине, Нови Сад
- „Ђидо“, с певањем, 30. 12. 1937, НПДб, Нови Сад
- „Сирано де Бержерак“, 01.02.1938, Народно позориште, Београд
- „Ђидо“, с певањем, 2. 4. 1938, НПДб, Крагујевац
- „Бој на Косову“, 28. 6. 1938, Градско повлшћено позориште, Ниш
- „Дон Жуан“, 17. 1. 1938, Народно позориште, Београд
- „Богојављенска ноћ“, 31.01.1939, Народно позориште дунавске бановине,

Нови Сад
- „Богојављенска ноћ“, 27.12.1939, Народно позориште, Београд
- „Пера Сегединац“, 6. 2. 1941, Народно позориште дунавске бановине, Нови Сад
- „Џидо“, с певањем, 21. 6. 1942, ДНП, Панчево

Техника, едукација и оружје сценске борбе у Србији
до 70–тих година 20. века

Техника (углавном мачевања) која је била у употреби у сценским борбама у којима се користи сечење, била је техника спортског мачевања спортском сабљом, а када је реч о сценским борбама у којима се користи бод, у употреби је била техника спортског мачевања спортским мачем (у оба случаја прилагођена и модификована за потребе сценског извођења), а што је била пракса свуда у Европи тог времена.

У то време, јер је техника борбе као и номенклатура спортског мачевања и поред разлика у националним стиловима већ била генерализована, слично је било урађено и у области сценског мачевања (дефинисане су интернационално све основне позиције у нападу и одбрани мачем), а што је било од значаја не само за школе глуме, већ и за реализацију позоришних и филмских представа са сценским мачевањем. Те основне позиције су се номенклатурно користиле и за друга оружја (копље, хелебарда, нож, мотка, топуз, штит итд). Борбе су извођене значајно динамичније, са више кретању актера по сцени и уз више реализма.



Сцена из драме „Немања“, Милоша Цветића, Народно позориште у Београду, 1930. (фото: збирка Музеја позоришне уметности Србије

Када је реч о опреми која се користила у извођењу сценских борби, она је у овом периоду разноврсна. Фундус Народног позоришта поседује готово све типове мачева (лаке, тешке, дуге, кратке, једноручне, дворучне, сабље, јатагане и спортске мачеве) и осталу опрему за сценско-историјску борбу (штитови, секире, копља, хелебарде, лукови, оклопи, каџиге...).





1. Спортска сабља (Нина Кирсанова, Жизела у очајању покушава да се убије Албертовим мачем, Народно позориште у Београду, 1926.
2. Позно средњевековни венецијански мач и пун оклоп (Надежда Ризнић, „Света Јованка", Бернарда Шоа; Народно позориште у Београду, 1926.
3. Позно средњевековни мач, верижњача и грудни оклоп (стилски не припадајући осталој опреми јер је реч сценској реплици старогрчке *кирасе*) – Душан Раденковић**,** у непознатом комаду, Народно позориште у Београду
(фото: збирка Музеја позоришне уметности Србије)

Наравно, таква ситуација није била и у осталим позориштима која су имала значајно скромнији фундус и у којима се највише користило спортско оружје, а које је због своје лакоће уједно било и најпопуларније међу сценским уметницима (посебно у балету).

Током Другог светског рата, као и свих претходних ратова, позориште на много начина доспева у специфичну ситуацију. Фундус са опремом био је уништен у бомбардовању (изгорели костими, реквизити, бински намештај, библиотека, архива...). Рађени су спискови подобности глумаца па су многи страдали или одведени у заробљеништво (њих 20). С друге стране, окупационе власти (Немци) директно су (немачко пропагандно одељење „Југоисток") или индиректно преко колаборационе управе (српско Пропагандно одељење) утицале на репертоар, избор глумаца и начин извођења представа. Основна функција позоришта је, наиме, била усклађена са интересима окупатора – да „промовише културне вредности новог европског поретка, чији је носилац био Трећи рајх" (Боро Мајданец), да „продуби немачко-српске културне односе" (Donaucajtung, 1941) и да *цивилизује* регион Југоисточне Европе по немачким културним обрасцима.

Позоришни програм се највећим делом састојао или од комедија тј. био забавног и хумористичког карактера и од драма које су биле афирмација немачке театарске културе. Постојала је извесна прећутна забрана руских писаца и родољубивих (па чак и комичних) комада домаћих и страних аутора. У Србију тог времена су такође долазили и глумци, музичари и играчи из Немачке који су приређивали за Немце и београдску публику *шарене вечери* са скечевима, пародијама, козеријама, балетским и вокалним тачкама.

Но, када је реч о сценским борбама из анализе репертоара Народног позоришта, у Београду се види да представа са сценским борбама током целог овог периода готово да није било (нпр. „Хамлет" није извођен уопште). Симболично више сценских борби је било у позориштима у унутрашности Србије (нпр. у Нишу се играо „Хамлет", „Бој на Косову", „Комедија забуне"...). Било их је и на репертоару бројних дилетантских и аматерских позоришта која су се појавила у Београду и широм Србије, но циљ највећег дела њихових представа је био, ипак, да се домаће становништво забави безопасним, неагресивним и често

веома баналним садржајем који је требало само да разоноди, опусти и засмеје људе у окупираној земљи.

После Другог светског рата у Београд, Србију и Југославију долази много позоришних, балетских, оперских, филмских, музичких и других уметника из Русије у склопу живе сарадње нове власти са Совјетским Савезом. Одржавају се концерти, представе, кружоци, настава са познатим уметницима који не само да преносе своја знања и искуства, већ доносе и уџбенике који се преводе ради едукацији тадашњих и будућих српских уметника сцене.

На то указује и податак да се у позоришним библиотекама Београда појављују и прве књиге из уметности сценске борбе („Сценско мачевање", Еуген Кох, Лењиградски државни театарски институт, 1948), а што значи да је постојала свест о потреби едукације и из ове области сценских уметности.

Многи београдски и српски уметници, такође, посећују велике позоришне, балетске, оперске и филмске центре у Лењинграду и Москви. Ова жива сарадња (ма колико била краткотрајна - до 1948. године и резолуције Информбироа) имала је велик утицај на подизање нивоа сценске културе у Београду и Србији, па и на ниво уметности сценске борбе.

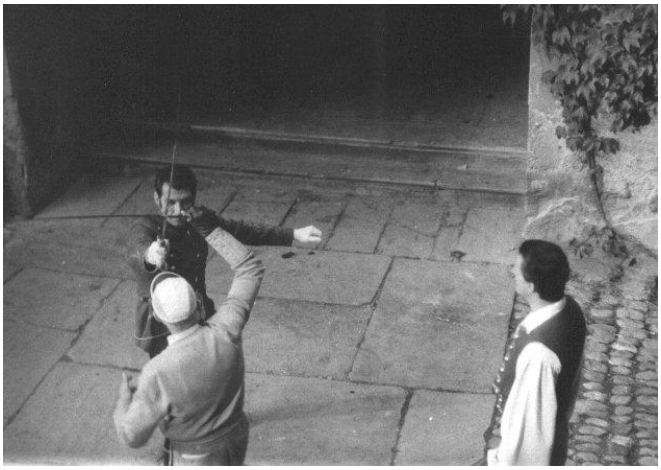
Уредбом владе ФНРЈ је 1948. године основана Академија за позоришну уметност у Београду и она је почела са радом 1949. године. Поред стручних предмета (режија и глума), чија је наставна материја обухватала теоријски део и практичне вежбе, студенти су били у обавези да полажу испите и из предмета говорне и физичке културе (техника говора, дисање, сценски покрет, **мачевање**, игре и друго).



Књига „Сценско мачевање" (**Еуген Кох**, Лењиградски државни театарски институт, 1948), присутна у позоришним круговима 50-тих година 20. века, преведена на српски језик од стране **Константина Егера** и коришћена за скрипта на Академији за позоришну уметност у Београду од 1951. до 1965. (власништво аутора)

Студије су трајале четири године, а на крају четврте године су се полагали завршни испити на дипломским представама.

Први предавач (прво као хонорарни, па виши наставник, па професор) сценских борби на Академији је био **Константин Константинович Егер** (од фебруара 1951. године до 1. јула 1965. године) и он је предавао сценско мачевање студентима глуме, драматургије, режије, организације и филма.

Константин Константинович Егер; Константин Егер припрема глумца за сценску борбу у филму „Барон циганин“, 1962. (власништво аутора)

Овај Рус, син племића (и по мајци Надежди Васиљевној Лисенко исто племић) и највишег генерала Руске царске војске, са завршеном Петроградском Константиновском Артиљеријском војном академијом и школом мачевања у Београду код руског кнеза **Ивана Максутова**, осим што је учио глумце, постављао је и сценско мачевање у позоришним комадима Београда (Народно позориште, Југословенско драмско, Београдско драмско, Београдско дечије позориште „Бошко Буха", Атеље 212), Новог Сада (Српско народно позориште), Ваљева, Ниша, Лесковца, Приштине, Скопља, Крагујевца (Театар „Јоаким Вујић") и Сарајева. Такође је по позиву града Дубровника више пута постављао сценско мачевање у комадима на Дубровачким летњим играма.

Константин Егер је обучио сценским борбама многе генерације глумаца, а међу њима су били: **Стојан Аранђеловић, Слободан Алигрудић, Фарук Беголи, Иван Бекјарев, Босиљка Боци, Богић Бошковић, Милутин Бутковић, Здравко Велимировић, Михајло Викторовић, Урош Гловацки, Душан Голумбовски, Милан Гутовић, Стојан Дечермић, Љерка Драженовић, Слободан Ђурић, Дејан Ђурковић, Милош Жутић, Драган Зарић, Душан Јанићијевић, Јован Јанићијевић, Словоданка Јауковић, Светлана Велмар – Јанковић, Владимир Јањић, Душан Јакшић, Бранислав Јеринић, Михајло Јанкетић, Дејан Косановић, Тома Курузовић, Ванчо Кљајић, Михајло Костић, Петар Краљ, Здравка Крстуловић, Драган Лаковић, Предраг Лаковић, Мориц Леви, Сава Мрмак, Павле Минчић, Миленко Маричић, Ташко Начић, Ђорђе Ненадовић, Снежана Никшић, Бранко Плеша, Слободан Перовић, Душан Почек, Бранка Петрић, Оливера Петровић – Вучо, Надежда Подерегин, Зоран Радмиловић, Јелисавета Сабљић, Никола Симић, Љубиша Самарџић, Божидар Стошић, Неда Спасојевић, Петар Теслић, Јосиф Татић, Танасије Узуновић, Зафир Хаџиманов, Ђурђа Цветић, Дејан Чавић, Гојко Шантић, Предраг Мики Манојловић** и многи други.





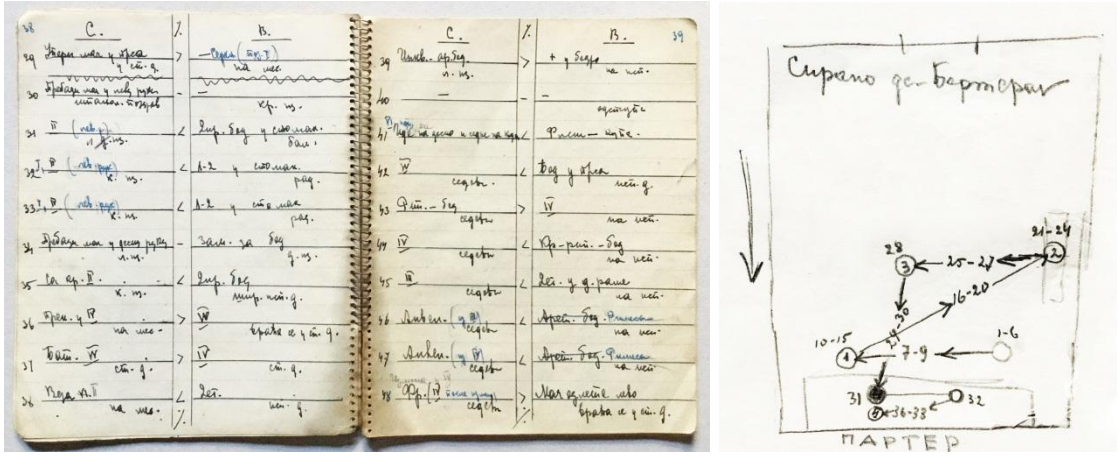
Константин Константинович Егер, професор сценских борби (у дну - фотографија горе-средина) држи час сценског мачевања на ФДУ (први десно, **Мики Манојловић**, фотографија доле) (фото: збирка аутора)



Цртежи **Константина Егера** на паусу за графоскопске приказе на часовима сценског мачевања; својеручни цртежи костима и опреме различитих периода у бележници за сценске борбе Константина Егера, 60-те године 20. века
(аутор уступио Музеју позоришне уметности Србије)

О Константину Егеру као професору глумац **Душан Јанићијевић** је написао: „Када сам као студент добио улогу Тибалда („Ромео и Јулија", Шекспир, мач и бодеж) у Југословенском драмском позоришту, било је потребно владати мачем. Уз помоћ професора Егера, моје колеге, **Бранко Плеша, Стојан Дечермић** и ја, те сцене смо заиста савршено припремили. На сваку представу, а било их је много, долазили су глумци специјално да гледају само те сцене мачевања. Моји партнери - Бранко Плеша, Стојан Дечермић и ја, дуго смо по телу носили трагове од жестоких удараца професора Егера или у међусобним *двобојима*. Долазило нам је често да одустанемо, уморни, обесхрабрени својом неспретношћу; мач као да није хтео да *слуша* у нашим рукама. Али професор Егер нас је упорно и стрпљиво враћао на паркет, уливајући нам самопоуздање и храбрећи нас. И успели смо. Чак толико да смо коначно заволели ову племениту вештину. А тадашња критика је оценила те сцене као изузетне.

Сигурно је да управо професор Егер утицао да у даљем бављењу овим послом у позоришту, а нарочито на филму, водим рачуна о прецизности и, рекао бих, скоро војничкој дисциплини, без које бих веома тешко дуго опстао у статусу слободног филмског уметника." Слично овоме говоре и глумци Михаило Костић и други бивши студенти академије.

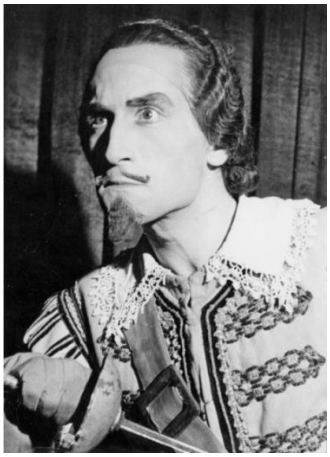


Део сценарија и скица Константина Егера линија кретања сценске борбе за представу „Сирано де Бержерак", 1954, позориште „Бошко Буха" у Београду
(аутор уступио Музеју позоришне уметности Србије)

Константин Егер је у књизи „Руси без Русије - српски Руси" **Зорана Бранковића** и групе аутора уврштен међу најзначајније руске емигранте у Србији који су дали свој непроцењив допринос култури, уметности, архитектури и науци Краљевини Југославији после Првог светског рата. После Константина Егера сценским борбама у Србији се највише баве професори Академије драмских уметности у Београду **академик Станислав Живковић** и **професор Алојз Ујес** који не само да су држали часове сценских борби, већ су се бавили и кореографијом и обуком глумаца за позоришне и балетске представе.

У том периоду је било мноштво позоришних комада у којима су извођене сценске борбе („Хамлет", „Три мускетара" и „Сирано").





„Дон Карлос", Фридрих Шилер, Југословенско Драмско позориште, Београд, 1955. (фото: Музеј позоришне уметности Србије)

2. „Сирано де Бержерак"; Мија Алексић као Сирано; Народно Позориште у Београду, 1951. (фото: Музеј позоришне уметности Србије)

Овим, новијим, периодом сценске историје, који обухвата време од краја 70-тих година 20. века до данас, нећу се, међутим, бавити више и то остављам другим и млађим истраживачима сценских уметности у Србији.



„Сирано де Бержерак", Народно позориште у Београду, 1968.
(фото: Музеј позоришне уметности Србије)

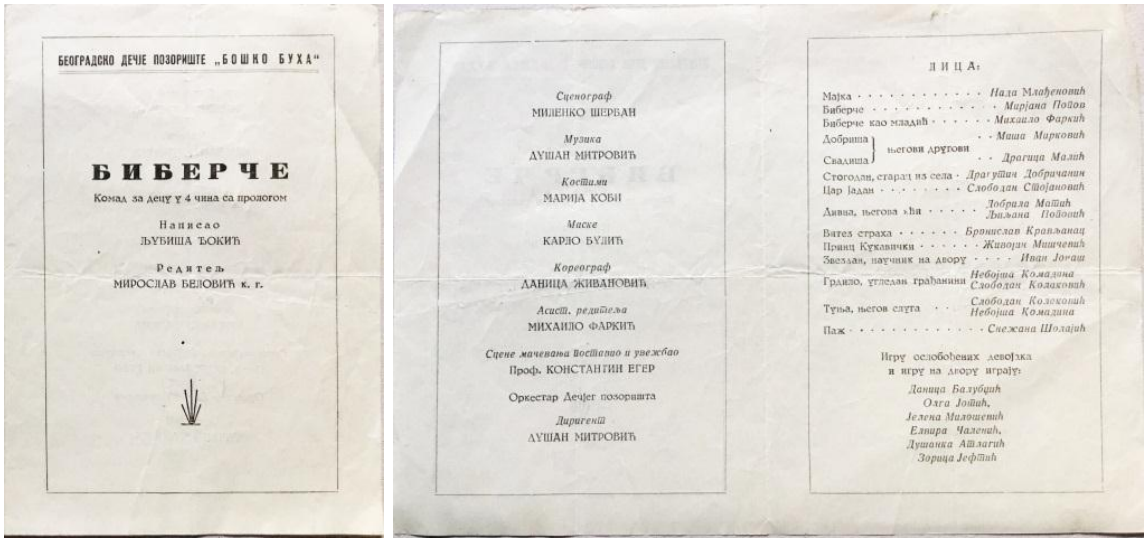
Сценске борбе у послератном периоду до 70-тих година су најчешће извођене у комадима Шекспира („Хамлет", „Ромео и Јулија", „Комедија забуне",

„Богојављенска ноћ", „Ричард III", „Краљ Лир", „Кориолан"...). Ту су, затим били, „Дон Кихот", „Три мускетара", „Сирано Де Бержерак", „Дон Карлос, али и „Биберче", „Смрт Стефана Дечанског", „Смрт Уроша V", „Краљевић и просјак", „Замак у Шведској" итд.





„Биберче" - сценске борбе Константин Егер, позорише „Бошко Буха", 1954. (1,2) и 1961. (3); (фото: Музеј позоришне уметности Србије)


БЕОГРАДСКО ДЕЧЈЕ ПОЗОРИШТЕ „БОШКО БУХА"

БИБЕРЧЕ

Комад за децу у 4 чина са прологом

Написао
ЉУБИША ЂОКИЋ

Редитељ
МИРОСЛАВ БЕЛОВИЋ к. г.

Сценограф
МИЛЕНКО ШЕРБАН

Музика
ДУШАН МИТРОВИЋ

Костими
МАРИЈА КОБИ

Маске
КАРЛО БУДИЋ

Кореограф
ДАНИЦА ЖИВАНОВИЋ

Асист. редитеља
МИХАИЛО ФАРКИЋ

Сцене мачевања поставио и увежбао
Проф. КОНСТАНТИН ЕГЕР

Оркестар Дечјег позоришта

Диригент
ДУШАН МИТРОВИЋ

ЛИЦА:

Мајка . . . . . Нада Млађеновић
Биберче . . . . . Марјана Пајов
Биберче као младић . . . . . Михаило Фаркић
Добриша } његови другови . . Маша Марковић
Свадиша } . . Драгица Малић
Стогодац, старац из села . Драгутин Добрачанин
Цар Јадан . . . . . Слободан Стојановић
Дивна, његова жена . . . . . Добрила Машић Дивљана Пајовић
Витез страха . . . . . Бранислав Краљанац
Принц Куковички . . . . . Живојин Мишчевић
Звездан, научник на двору . . . . Иван Јочић
Градизо, угледан грађанин Невојша Комадина Слободан Колаковић
Тућа, његов слуга . . Слободан Колаковић Невојша Комадина
Паж . . . . . Снежана Шолајић

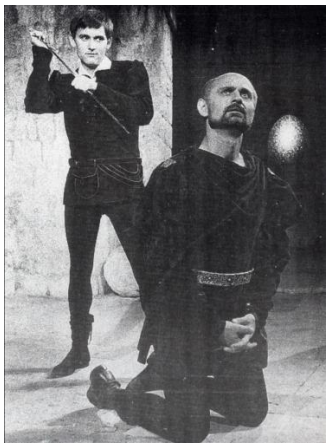
Игру ослобођених девојака
и игру на двору играју:
Даница Балубџић
Олга Јовић,
Јелена Малешевић
Елпара Чаленић,
Душанка Аџлагић
Зорица Јефтић

Програм позоришне представе „Биберче", 19. април 1965 (позориште „Бошко Буха", Београд)сценско мачевање оставио проф. Константин Егер (аутор уступио Музеју позоришне уметности Србије)

Те сценске борбе, међутим, и поред веома јаке традиције реалистичког приступа, почињу да добијају све чешће и модернистички карактер. Из овог разлога сценска борба добија хетероген изглед и карактер, а што се постиже не само другачијом техником борбе на сцени, већ и употребом сценских ефеката који сценској борби дају жељени изглед.




1. „Ричард III", Вилијам Шекспир, Југословенско драмско позориште, Београд, 1961. (фото: Музеј позоришне уметности Србије)
2. „Краљевић Марко", Борислав Михајловић, Југословенско драмско позориште, Београд, 1969. (фото: Музеј позоришне уметности Србије)

1. „Грдило", 16.06.1963, Позориште „Бошко Буха", Београд(фото: Музеј позоришне уметности Србије

2. „Хамлет", Вилијам Шекспир, Петар Краљ као Хамлет, Фестивалски драмски ансамбл, 1967, Дубровник (фото: Крешимир Тадић)

Модернизам и сценска борба у српском театру

„Реализам је (...) уметност мајмуна
који се задовољава оним што јест и
који га опонашају."

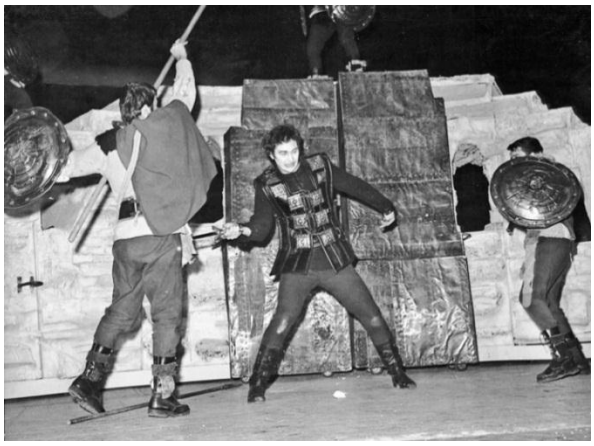
Албер Ками

Модернизам (лат. modernus - сада, одмах, који је у складу са трентним, савременим, актуелним) био је прекретница у уметности, па и сценским уметностима, дакле, и у уметности сценске борбе у Србији. До модернизма, наиме, сценска борба има исте реалистичке форме ма колико оне биле различите по техникама и оружју који се користе јер је њен израз у границама свакодневне и непосредне видљиве очигледности. Са модернизмом се, међутим, напушта реализам очигледно видљивог, уобичајеног, свакодневног и непосредног јер се почиње сматрати да сваки фактицитет је увек површан пошто даје само оно што се види, али не и оно невидљиво испод тог видљивог, као и невидљиво у оном који то видљиво гледа. Стога се почињу тражити друге визуре и дубље димензије реалности тј. реалност која је присутна и делујућа, али скривена иза или испод

очигледног, видљивог и непосредног јер „циљ уметности је продрети у непознато" (Артур Рамбо).

Из тог разлога се свет и реалност не гледају толико голим оком колико се истражују, пропитују, гледају са разних страна лупом, микроскопом, телескопом, рендгено како би се открило то ново, необично. Тражење тих разних димензија реалности (јер свет не завршава и не почиње са оним што можемо обухватити нашим чулима створеним само за непосредно присутну реалност) и напуштање традиционалног (класичног) једнодимензионалног виђења света је, дакле, бит модернизма. „Велики уметник никад не види ствари онакве какве јесу. Кад би их видео таквима, више не би био уметник." (Оскар Вајлд)[84]

Модернизам, дакле, види реализам као нешто ригидно, што закива посматрача на искључиво непосредно видљиво, предметно и приземно - на вулгарни једнодимензионални и једноперспективни начин посматрања реалности. Отуд се у модернизму појављује супротна тежња да се уметност преоријентише на посматрање реалности из разних углова и перспектива као што су фантастични, митски, симболички, чудесни, апстрактни, непредметни, невидљиви итд. чак и по цену делимичног одустајања од истине и реалности, али никад не кидајући до краја везу са њом.



„Кориолан", Шекспир-Брехт, Југословенско драмско позориште, Београд, 1970.
(фото: збирка Музеја позоришне уметности Србије)

Тако се и у сценским уметностима (па и сценској борби) појављују ствараоци који ову теже да не креирају по томе шта им о борби примарно кажу њихове очи (чулни наратив), већ по томе шта им о борби примарно кажу њихови осећаји (емоционални наратив), промишљања (рационални наратив) или научна истраживања.

На тај начин и једна модернистичка сценска борба стиче веома различите и крајње необичне (неконвенционалне) форме и димензије (па и нефигуралну), а и даље да остаје на неки начин реалистичка. Тако нпр. удар мачева током борбе на сцени који ствара варнице може бити полазна тачка за креирање сценске борбе из угла који ће се састојати од употребе разних средстава за варничење (бакље,

[84] Тако нпр. једна слика под називом *портрет*, а на којој се на први поглед види само мрежа недефинисаних канала између којих су постављени ситни и необјашњиви отвори може, заправо, бити потпуно реалистички поглед на фрагмент коже нечијег лица, али гледано кроз јаку лупу, или једна на први поглед потпуно апстрактна слика састављена од недефинисано измешаних сиво-белих лоптастих форми која не представља ништа реалистички; фигурално је, заправо, реалистичка слика буђи од влаге на сликаревом зиду, или дела облака на небу итд. Речима Филипа Гастона: „Нефигуративна уметност не постоји. Свака слика приказује некакав предмет, фигуру."

прскалице...); или, јер једној борби се може прићи (тако прилази нпр. слеп човек) из само аудио слоја, она може бити креирана само кроз звучне ефекте (звекет, крици, јауци); или тако што ће се на позадини уместо сценске борбе на бини пројектовати борба, али тако да се види увеличано само тачка непосредних контакта два сечива, или као укрштање светлосних или ласерских зрака итд.

Сценска борба, дакле, (као и сценографија и драматургија и режија, костимографија) у време модернизма стиче разне и на први поглед веома необичне форме: надреалну, експресивну, симболистичку, футуристичку, конструктивистичку, апстрактну, апсурдну, описно-дескриптивн, а борба на сцени тежи приказати не оно непосредно видљиво стварне борбе, већ њено невидљиво, доживљено или делујуће на публику.

То тражење различитости перспектива за последицу је имало и једну од основних одлика модернизма - диференцирање реалног у различите аутономне сфере и дисциплине тј. специјализацију (*културу експерата*), па и настанак различитих специјализованих уметничких праваца. То се рефлектује и на област уметности сценске борбе. И док се до модернизма користила једна техника борбе карактеристична за то време са модернизмом долази до диференцијација на разне врсте борби, па и појаве стручњака за специфичне типове сценске борбе, а зависно од борилачке вештине. Тако се нпр. сценско мачевање у позориштима више не изводи само техником карактеристичном за бојево мачевање тог периода, већ и употребом вештине спортског мачевања, али и вештине историјског мачевања која захтева другу врсту знања и стручњака (који познају технике бојевог мачевања свих епоха и врста мачева), па чак техником вештине квазибојевог мачевања која захтева сасвим другачију врсту актера на сцени и приступ сценској борби.

Сценска борба са модернизмом добија, дакле, нове, невиђене, неочекиване и нестандардне форме чиме настаје епоха у којој бити нов - модеран, постаје највећа и суштинска вредност и где је вредност исто што новина (јер „прогрес је у праву и онда кад има криво" - Филипо Маринети) пошто „ново је изнад савршеног". Из тог разлога кореограф, сценограф, костимограф, редитељ, глумци, драматурзи почињу радити на томе да и сценска борба поприма стално нове форме, структуре и слојеве који су неуобичајени, фасцинантни и не говоре толико о борби колико о човеку који се бори или проживљава ту борбу, публици која је посматра и времену и простору у коме се дешава.

Но, због те занесеност модернизма будућношћу и окренутости новом и *новачењу* јавља се и радикална усмереност против прошлости. За модернисте (*прогресивисте*) једини циљ је напредак сам по себи јер само перманентни развој води у *ослобађање човека*. Самим тим што је највиша вредност постала прогрес, напуштају се све друге дотадашње вредности као превазиђене.

Начело стварања у уметности почетком 20. века отуд постаје борба против ауторитета, клишеа, принципа и правила на сцени јер „нема вечних и апсолутних истина", већ само истина промене, кретања и развоја – процеса (*процесне истине*).

За модерну је, дакле, карактеристично негирање класичних (трајних) вредности, приступа и принципа (мада она тако себе саму устоличава као једину и трајну вредност), дерегулација и окретање пролазним (ефемерним) вредостима пролазне моде при чему је основни циљ не као у романтизму оригиналност, већ првенство - авангардизам.

Зато модернистички конципирана сценска борба тежи да одбаци класичну форму, буде *другачија* и да се разликује од традиционалног, ако не у техници борбе на сцени (која у начелу остаје класична), а оно макар у драматургији, кореографији и глуми или сценографији, костиму, режији, – дизајну сценске борбе.

Но, то непрестано негирање достигнутог како би се постигло континуирано превазилажење (јер свака постигнута новина одмах застарева како би била превазиђена и замењена другом новином), константна негација негације, биће један од темеља нихилизма који ће бити изражен кроз веома утицајне модернистичке правце као што су футуризам и дадаизам.[85]





1. „Сид", Пјер Корнеј, Југословенско драмско позориште, Београд, 1971. (фото: збирка Музеја позоришне уметности Србије)
2. „Хамлет", Вилијам Шекспир, Југословенско драмско позориште, Београд, 1971. (фото: збирка Музеја позоришне уметности Србије)

Њихови театарски радови (футуриста и дадаиста) се темеље на идеји: „Пишем овај манифест да покажем како се истовремено могу обављати најпротивуречније акције у једном једином свежем даху; ја сам против акције а за стално притивуречје, али сам и за тврдњу. Нисам ни за ни против и не желим никоме објашњавати зашто мрзим здрав разум." („Манифест Даде", Тристан Цара, 1918) И сценска борба у њима, као и дадаистичка песма која се добија случајним склапањем исецканих речи из новина, се састоји од *кореографије* случајних, испрекиданих, ишчупаних, бесмислено-смислених или апсурдих борилачких покрета или акција. Овај концепт сценске борбе ће касније са постмодерним концептом друге половине 20. века и његовим неофутуризмом и неодадизмом постати готово правило.

Модернисти ће се, међутим, у свом раду и даље ослањати на традиционална и конвенционална средства и алате. И као што сликари импресионисти и даље користе уљане боје, четкицу, ренесансну перспективу, тако и модернисти у сценским уметностима и даље се ослањају на средства класичног позоришта, балета и опере и само их употребљавају на нове и дугачије начине. Модернизам ће стога и у сценској борби бити скуп иновативних уметничких пракси уз употребу старих медијума. Тако нпр. у једној модернистичкој сценској борби која треба да има импресионистичку форму се користе класични мачеви и класичне технике њихове употребе, али акције напада и одбране се кореографски граде специфично и на нов начин тако да буду технички лепршаве, елегантне, суптилне, ненасилне и повезане (слично музици модернизма) у једну непрекинуту *мелодију* покрета који се са што мање

[85] „(...) Дада то значи ништа, значајно ништа кад ништа има неко значење." (Крис Гарет); „Треба сваког дана пљувати на олтар уметности (...) Ми смо против свих принципа, уметност је апотекарски продукт за будале. Све што је бесмисленије, утолико боље (...) Дада неће ништа, ништа, ништа, ништа. Дадаисти сами не представљају ништа, ништа, ништа, ништа и без сумње они неће постићи ништа, ништа, ништа." (Филипо Маринети) „(...) Ми не волимо ни уметност ни уметнике." (Жак Ваше)

понављања у формама развијају у различите друге мелодије покрета стварајући тако дугачке *пасаже.*То значи да све форме сценске борбе које се изводе користе исте технике употребе оружја и тела као и у 19. веку само другачије дизајниране и у другачијем духу који подразумева са једне стране (у једним модернистичким правцима) јаче изражену акционост тела на сцени и динамичнији сценски покрет који треба да импресионира, а у све сведеној сценографији или чак без ње, а са друге стране (у другим модернистичким правцима) борбене радње на сцени које имају за циљ да ову спиритуализују и дају јој димензију апстрактног, симболичког, експресивног, мистичног и невидљивог.

Модернистички токови у сценској борби (који теку Европом од средине 19. до 70-тих година 20. века [86]) на тлу Србије, изузев спорадично у балету, готово да нису постојали до 60-тих година 20. века. Сценска борба у позоришту и опери је, дакле, извођена доминантно класично (реалистички). Број модернистичких поставки у различитим формама је растао од 70-тих до 90-тих година 20-века, а када је модернизам на сцени, па и у сценској борби, постао веома присутан, али и све више измешан са постмодернистичким концептом.

Но, током периода постојања модернистичких тенденција у сценској борби одржавао се паралелно и ток који је тежио (мање или више успешно) да сачува вредности и форме традиционалног позоришта, а што је било карактеристично за национални театар, балет и оперу у којима су се изводиле претежно сценске борбе у класичној реалистичкој форми.

Кад је реч о опреми и техници борбе која се користила за сценске борбе до 90-тих година 20-тог века, употребљава се техника спортског мачевања (најчешће спортском сабљом), а уз ставове и кретања у борби карактеристичне за спортско мачевање (које је, иначе, спортски дериват двобојног мачевања шпадом – малим дворским мачем, с краја 18. века). Када је реч о опреми за борбу она се у другој половини 20. века у позоришту, балету и опери доминантно базира на употреби спортских мачева (спортска сабља и спортски мач).

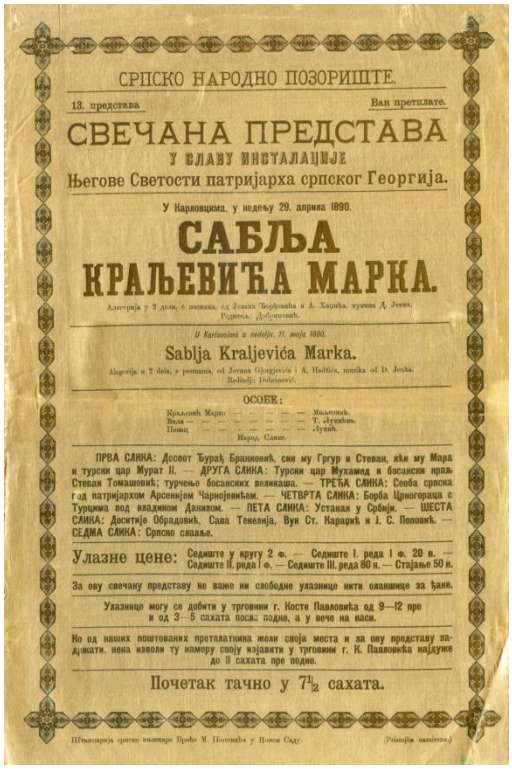
Сценска борба у опери, балету и филму

Када је реч о вокалној музици и сценској борби, постоје две главне форме - опера и музичка драма. За разлику од опере у којој доминира музичка уметност, у музичкој драми доминира драмски театар. Сценска борба у опери има мање развијену форму (своди се најчешће на једну или две кратке борилачке радње или позе) док у драмском театру сценска борба обично има нешто развијенију форму и чини је једна или више простијих борилачких акција. Разлог овоме је што је сценску борбу теже изводити у певачким деоницама, а њих је у опери више него у музичкој драми која је грађена од музичких сцена које се надовезују и обилују симфонијским деоницама (симфонизација музичко-сценске форме), а што даје знатно више простора за извођење сценске борбе.

[86] Неки теоретичари сматрају да модернизам почиње још у епохи просветитељства (средина 18. века) са процватом науке, па тако у модернизам убрајају (као *рани* модернизам) неокласицизам, романтизам и реализам. Уистину у неокласицизму, романтизму и реализму рађају се и постоје извесне тенденције, дух и идеје које баштини модернизам(напредак, развој, ослобађање, прогрес), али они не чине њихову суштину, а што ће постати доминантно и карактеристично тек за модернизам.

У Србији се, међутим, тек средином 19. века, а као претеча опере, појавио један специфичан жанр тзв. *комад са певањем* тј. позоришни комад са уметнутим музичким тачкама (солистичким, хорским, плесним, оркестарским и фолклорним). Ова сценска форма је била чак популарнија од позоришне (публика је била незадовољна и напуштала је позоришне представе уколико у њима није било музике, певања или игре). Ту су били приказивани комади са историјским темама пропраћени музиком разних композитора која је доприносила ефектнијем приказу историјских подвига српских јунака. **Јоаким Вујић** је први изводио овакве комаде. Тада се играју-певају „Смрт Стефана Дечанског" (1841), „Сан Марка Краљевића", „Сражение на Косову пољу", „Марко и Арапин", „Маркова сабља"

(1872) - **Даворин Јенко** и **Јован Ђорђевић**, „Кнез од Зете" – музичка драма, **Коњовић**, „Дон Жуан", „Смрт Кнеза Доброслава Матије Бана" итд. Ова дела са сценским борбама су била толико популарна да је забележено како су београдске кафане у то време биле празне. О популарности ових комада говори и податак да је нпр. „Бој на Косову" праћен музиком изведен купно 11 пута, „Максим Црнојевић" 29 пута, „Маркова сабља" са музиком Даворина Јенка 44 пута итд. За комаде са певањем текстове и музику пишу **Милован Глишић**, **Јанко Веселиновић**, **Стеван Сремац**, **Станислав Бинички**, **Јосиф Маринковић** итд.



СРПСКО НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ.

13. представа. Ван претплате.

СВЕЧАНА ПРЕДСТАВА

У СЛАВУ ИНСТАЛАЦИЈЕ

Његове Светости патријарха српског Георгија.

У Карловцима, у недељу 29. априла 1890.

САБЉА КРАЉЕВИЋА МАРКА.

Sablja Kraljevića Marka.

ОСОБЕ:

ПРВА СЛИКА: Деспот Ђурађ Бранковић, син му Гргур и Стеван, њки му Мара и турски цар Мурат II. — ДРУГА СЛИКА: Турски цар Мухамед и босански краљ Стеван Томашевић; турчење босанских великаша. — ТРЕЋА СЛИКА: Сноба српска год патријархом Арсенијем Чарнојевићем. — ЧЕТВРТА СЛИКА: Борба Црногораца с Турцима под вођством Даником. — ПЕТА СЛИКА: Устанак у Србији. — ШЕСТА СЛИКА: Десимије Обрадовић, Сава Текелија, Вук Ст. Караџић и Ј. С. Поповић. — СЕДМА СЛИКА: Српско сватье.

Улазне цене: Седиште у кругу 2 ф. — Седиште I. реда I ф. 20 н. — Седиште II. реда I ф. — Седиште III. реда 80 н. — Стајање 50 н.

За ову свечану представу не важе ни слободне улазнице нити овлашћице за ђаке.

Улазнице могу се добити у трговини г. Косте Павловића од 9—12 пре и од 3—5 сахата после подне, а у вече на каси.

Ко од наших поштованих претплатника жели своја места и за ову представу задржати, нека изволи ту намеру своју најавити у трговини г. К. Павловића најдуже до 11 сахата пре подне.

Почетак тачно у 7½ сахата.

Плакат на свили за комад с певањем „Сабља Краљевића Марка" на музику Даворина Јенка у Сремским Карловцима 11. маја 1890.
(збирка Позоришног музеја Војводине)

Прву, али аматерску, оперу са сценском борбом „Милош Обилић" (1880) је написао и извео Сима Мичин (професионални војник), док је прва права професионална српска опера била „На уранку" (1904) од Станислава Биничког. У овој опери није било само ножа, већ и пушке. Но, на репертоару је било и опера страних композитора у којима су постојале сцене са сценском борбом. Тако нпр.

Бинички у Народном позоришту у Београду 1913. године лично диригује извођењем „Отела" (Верди).

Сценска борба у балету, међутим, није имала развојну форму као у опери. Балет се, наиме, у Србији појавио тек у европском модернизму 20-их година 20. века, а са оснивањем глумачко-балетске школе у Народном позоришту, дакле, релативно касно.

Но, балетска уметност се брзо развијала и за кратко време је достигла завидан ниво захваљујући уметницима који су дошли из Русије и гостовањима иностраних уметника у Србији. Наиме, 30-их година 20. века су руски емигранти балет Народног позоришта обогатили не само класичним балетским техникама, већ и модернистичким токовома (импресионизам, експресионизам, егзотизам оријента, новим идејама изражавања (Шехерезаде, Силфиде).

Био је и све већи број домаћих уметника који су се школовали у иностранству (Мага Магазиновић, Смиља Мандукић). Тако су настали комади који су по спољашњој форми били класични, али су садржавали модернистичке погледе, интервенције и елементе (Александар Фортунато). Тако се у Србији појавио традиционални балет који прави искораке и тежи да се приближи модернизму. Ипак, у борби између традиционалиста и модерниста превагу ће држати традиционаисти са класичним балетом (и његовим реформацијама), па ће балет у класичној форми држати примат како на сцени тако и у укусу публике и поред модернистичких токова који су се све више ширили Европом између два светска рата.

Чак ни гостовања највећих светских уметника модерног балета у Београду пред Други светски рат (Рудолф Лабан 1924, Курт Јоса 1937, Александар и Клотилда Сахаров 1930, 1937, 1940) није оставило већег трага како на балетској и плесачког сцени у Србији, тако ни на публику која је била више окренута класичним и неоромантичним балетима јер укус је био конзервативан. Ово стање ће трајати све до почетка 60-тих година 20. века када ће модерни балет почети значајније да се пробија са авангардним формама како плеса, кореографије, костима, музике и сценографије, тако и сценских борби у њему.







1. Александар Фортунато, руски позоришни уметник, шеф балета, играч и кореограф у беорадском балету, 20-те године 20. века
2. Непознати играчи балета Народног позоришта у Београду почетком 20. века (фото: збирка Музеја позоришне уметности Србије)
3. Душан Трнинић као Половчанин у „Половецком логор", Народно позориште, Београд, 1949. (фото: збирка Музеја позоришне уметности Србије)

Од тог периода ће балетска игра и балетска сценска борба у Србији генерално пратити токове како класичног тако и модернистичког европског балета а од 80-тих година 20. века и токове постмодернистичког балета.





„Половецки логор", (балет), Маргарита Фроман, Народно позориште у Београду, 1925.
(фото: збирка Музеја позоришне уметности Србије)

Које су главне одлике уметности сценске борбе у модерном, а затим савременом постмодерном балету? Са модернизмом настаје грана балета која одустаје од стриктног чувања традиције класичности и сценску борбу излаже фази **дерегулације**. Појављује се, наиме, небалетска уметничка игра која напушта строго дефинисане форме покрета и окреће се природним ритмичким кретњама у којима је и покрет у сценској борби значајно слободнији и ближи природном. У сценској борби се јавља значајно јача тежња изражавању психичког стање борца и то кроз покрет тела сличан пантомими (експресионистичка небалетска игра) или у оквиру чистог покрета тела без садржаја, а који подсећа на борбени покрет (или га узима као узор), али је игра као уметност чисте форме (импресионистичка игра).

У то време настаје и спор око првенства музике и игре (дерегулациона релативизација дотадашњег става да је музика прва, а игра друга и пратећа - па да покрети у сценској борби треба да прате музику, и тога да је игра прва па музика треба да се креира према покретима у сценској борби) који ће бити превазиђен схватањем да су оба настала из трећег - ритма (ритмичких радњи телом које спајају и музику и плес - Карл Бихер, 1896). Проналази се да ритам музике и игре није исти и да постоје неподесне музике за игру па се модификује музика како би се прилагодила игри. Ова тенденција ослобађања кулминира у схватању 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) Тако са једне стране имамо сценску борбу која је везана за илустровање ритма музике, али и дерегулисану и знатно слободнију сценску борбу у којој су борилачки покрети неритмични у односу на музику, али некако другачије везани за њу.

Такође, модерни балет се везује за музику 19. и почетак 20. века и појаву слободнијих музичких форми (нпр. импресионизам) у којима се мноштво разноврсних и 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, 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 *затворена* у њу и прича као њена сенка исто што и она (као у класичном балету), већ на свој начин 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.

Све то омогућава да сценска борба губи карактер пуког приказа радње тј. отварају се врата да она уједно постане израз и покушај изражавања неизрецивог посредством борбе на сцени, а што је и био један од циљева модерног балета и све присутније небалетске уметничке игре почетком 20. века.

Са савременим **постмодернизмом** долази, међутим, до потпуне дерегулације и стапања класичног и модерног балета (уметничке игре) са уметничком (а често и неуметничком) игром и разним врстама плеса (етничким, ритуалним, окултним, популарним) при чему се и сам плес често редукује на чист телесни покрет, позу или гест. Сценска борба се ту везује за савремену постмодернистичку музику експеримента и звучних инсталација у којима влада атонално, дисонантно, додекафонија и какофонија, али и симултано мешање и комбиновање разних форми класичне музике свих епоха са музиком модернизма. 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 лабаве) начине везана за ту музику 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.

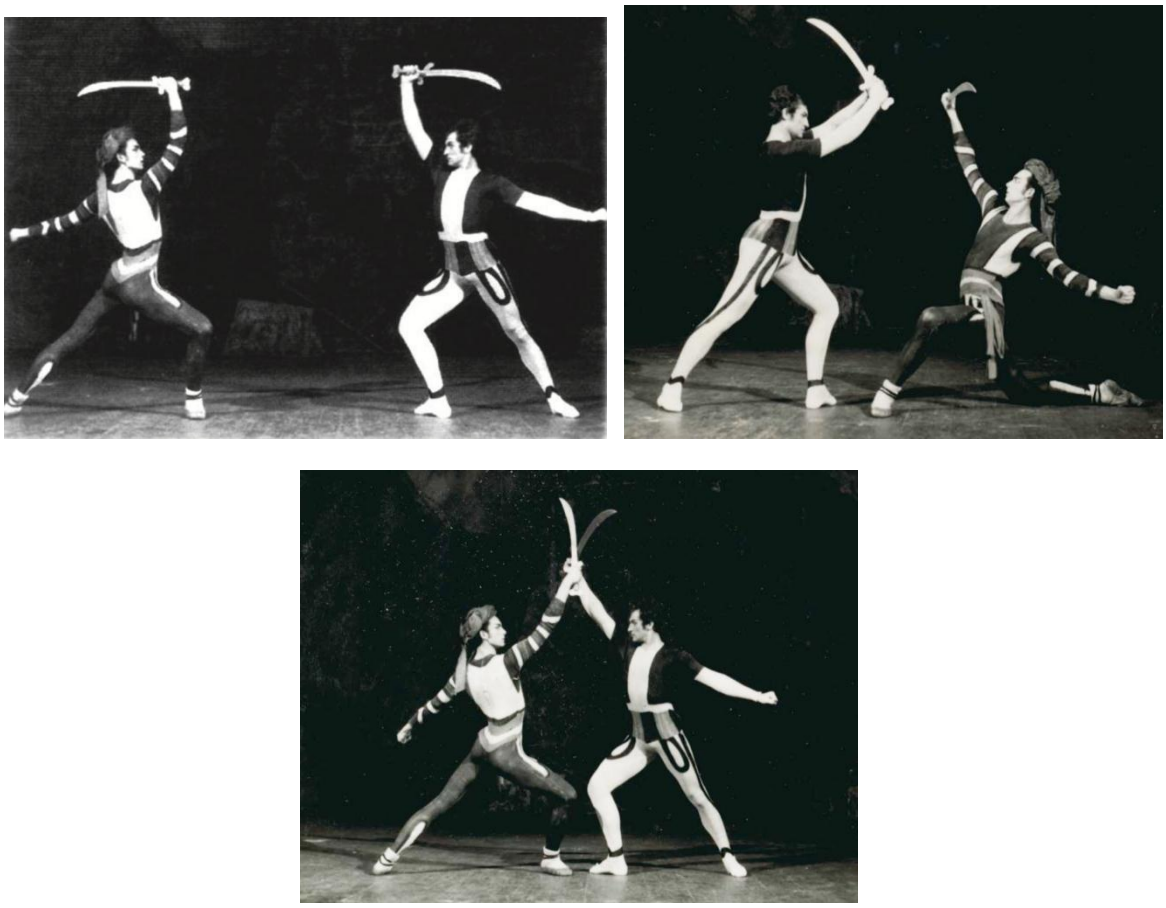
На тај начин сценска борба у савременом постмодернистичком плесу тежи да изрази слободу од музике, па играчи изводе борбу као израз неке своје сопствене унурашње визије или стања независно од музике а у којима тела бораца на сцени током плеса почињу да се без ограничења истежу у свим правцима, развијајући 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 свих наведених разлога код савременог постмодерног уметника у сценској борби је видљиво често присутно потцењивање заната и одсуство знања и искуства у овој уметности, а што се уклапа у постмодернистички наратив да *све је уметност*, *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 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 *дионизијског*.

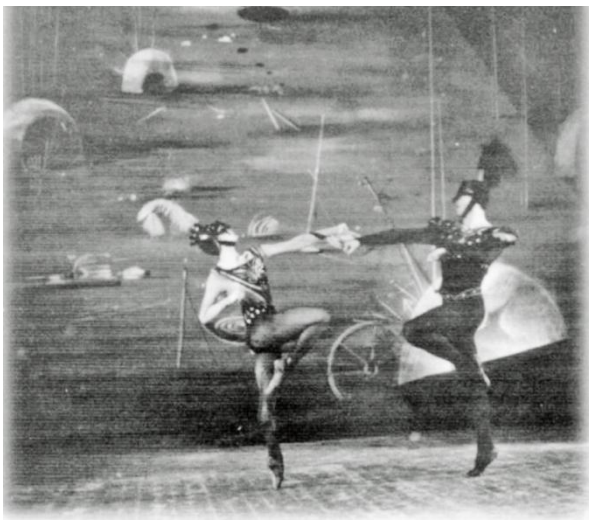
Најпознатија балетска остварења у којима је извођена сценска борба су била: „Лабудово језеро", „Дон Кихот", „Ромео и Јулија", „Петрушка", „Шехерезада", „Половецке игре", „Дон Жуан", „Дафни и Клое", „Охридска легенда", „Петар Пан", „Бановић Страхиња" итд.



„Охридска легенда" (балет), Димитрије Парлић; Радомир Вучић и Боривоје Младеновић, Народно позорише у Београду 1966.
(фото: збирка Музеја позоришне уметности Србије)



„Ромео и Јулија" (балет), Прокофјев, Димитрије Парлић; Градимир Хаџи-Славковић као Бенволио, Народно позориште, Београд, 1949/50.
(фото: *Orchestra* - часопис за уметничку игру, 24/25, 2003, стр. 93)





1. „Двобој Танкреда и Клоринде" (балет), Рафаел де Бамфилд; Јованка Бјегојевић и Жарко Пребил у кореографији Димитрија Парлића, Народно позориште, Београд, 1962.
(фото: збирка Музеја позоришне уметности Србије)
2. „Ромео и Јулија" (балет), Вилијем Шекспир, Прокофјев; Душан Трнинић као Ромео, у кореографији кореографији Димитрија Парлића, Народно позориште, Београд, 1949.
(фото: збирка Музеја позоришне уметности Србије)




1. „Ромео и Јулија“ (балет), Народно позориште у Београду, 1965.
2. „Ромео и Јулија“, Вилијам Шекспир (балет), Радомир Вучић, Народно позориште, Београд, 1979.
(фото: збирка Музеја позоришне уметности Србије)



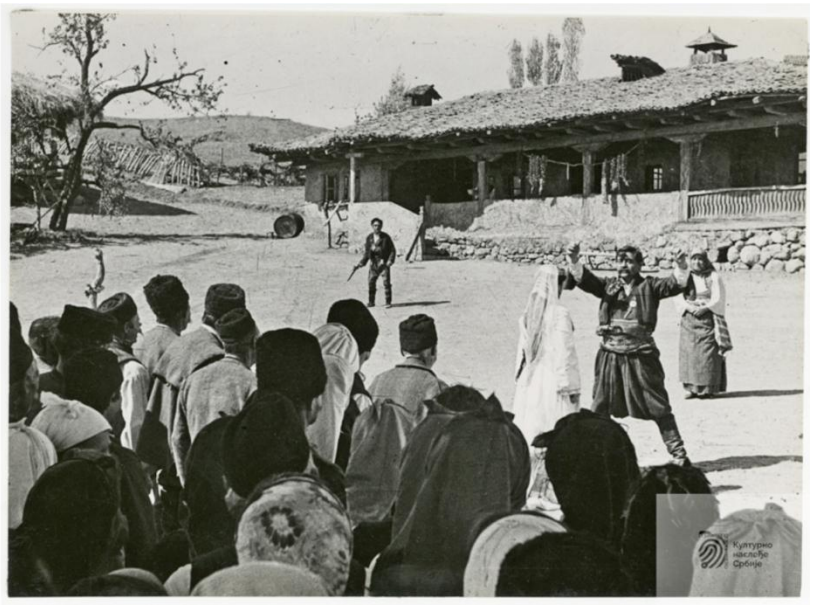

1. „Трубадур“ (опера), Српско народно позориште, Нови Сад, 1967. (фото: збирка Позоришног музеја Војводине)
2. „Дон Карлос“ (опера), Народно позориште у Београду, 1970.
(фото: збирка Музеја позоришне уметности Србије)

*

Иако није директно тема књиге искористићу ову прилику да се кратко (информативно) осврнем и на сценску борбу у филму пошто не само да су позоришни глумци углавном изводили сценске борбе и на филму, већ и зато што је у једном периоду српске кинематографије постојала готово ренесанса сценске борбе. Наиме, већ први српски филм - „Живот и дело бесмртног вожда Карађорђа“, 1911. године садржи једну крађу сцену борбе.



Први српски филм - „Живот и дело бесмртног вожда Карађорђа“, 1911.



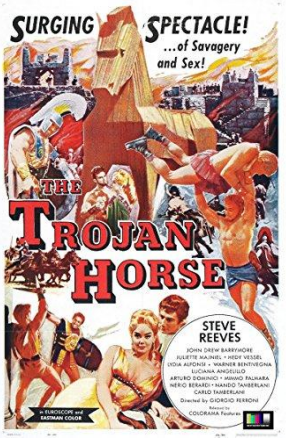
„Софка“, Миливоје Живановић као Марко у филму Радоша Новаковића по сценаријуАлександра Вуча; Авала филм, 1948. (фото: збирка *Музеја позоришне уметности Србије*).

Овим и нешто каснијим филмовима ће се отворити цела плејада филмова са сценским борбама који ће се касније активно снимати. Но, врхунац сценских борби на филму је био од 60-их и 70-их година 20. века у разним светским копродукцијама које су снимале филмове у Србији (највише „Авала филм“ - студио Кошутњак). Најпознатији филмови који су тада снимани су били: „Ла тур“ 1958. (**Geores Lampin**); „Црни копљаници“ 1962. (**Giacomo Gentilomo**); „Седморица у Теби“ 1964. (**Luigi Vanzi**); „Троја“ 1961.



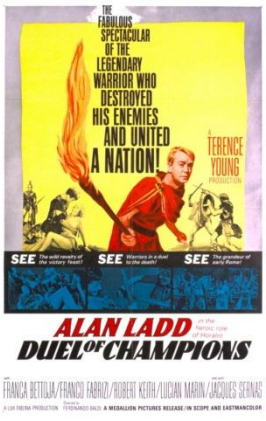


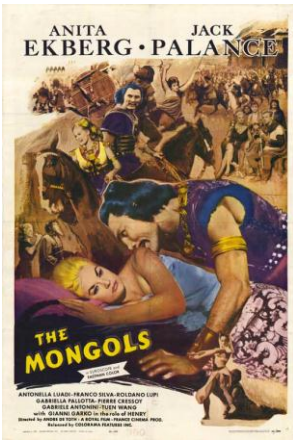


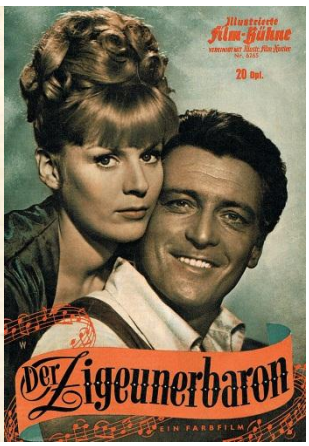


(**Giorgio Ferroni**); „Римске девице" 1962. (**Carlo Ludovico Bragaglia**); „Орјаци и курјаци" 1961. (**Lučano Vinčenconi**).









Следе затим „Монголи" 1961. (**Andre de Toth**); „Барон циганин" 1962. (**Kurt Wilhelm**); „Нибелунзи" 1964; „Тамнице Венеције" 1964, „Црне шуме" итд.





Филм „Нибелунзи" **Андреј Гарденин** (на слици лево између два штита и на другој слици лево), први историчар мачевања у Србији и посинак Константина Егера, и **Љубомир Савић** (слика десно), најтрофејнији југословенски и српски спортски мачевалац 70-их и 80-их година 20. века



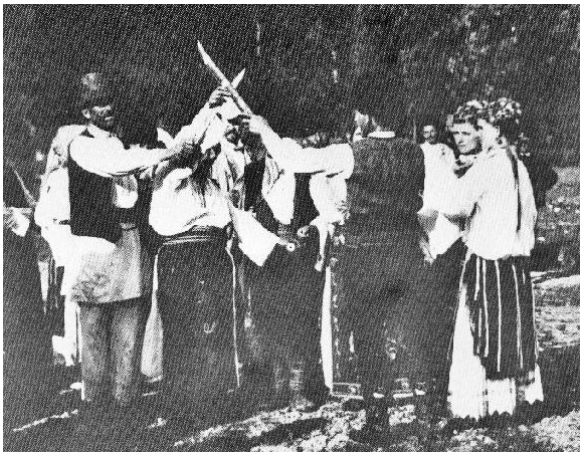

Филм „Црне шуме“, 1961, Студио „Кошутњак“, Београд




Филм „Барон циганин“, 1962. и „Римске девице“, 1962.

*

Сценска борба у Србији се одржала и у оквиру фолклорног позоришта тј. разних фолклорно-драмских народних игара и плесова који се изводе и данас, а нарочито у источној Србији. Реч је о калушарским играма, русаљским играма, а које воде порекло још из средњег века.




Русаљске игре са јатаганом у Источној Србији, 60-те године 20. века и почетком 21. века




Коледарске игре са дрвеним мачевима у источној Србији (Лакташи) почетком 21. века
Форма, техника и оружје сценске борбе у Србији 20-21. век
(фото: Етнографски музеј у Београду)

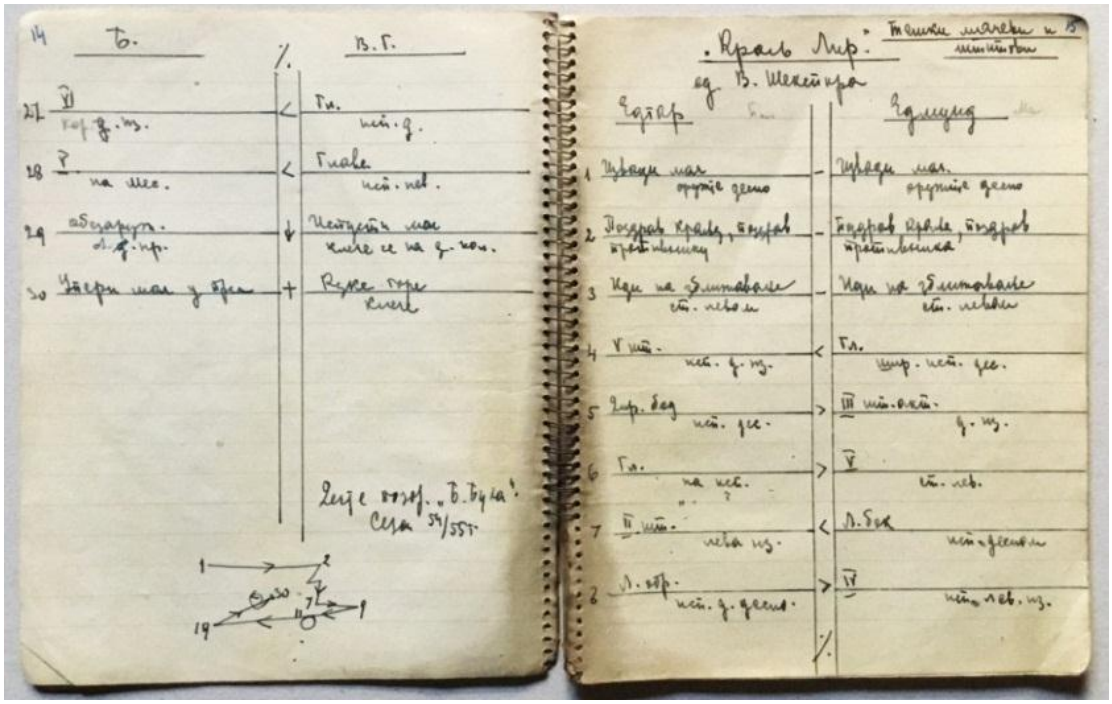



Дервишке игре које у себи садрже и једну форму сценске борбе (са собом - аскетика) изводе се и данас и оне садрже осим пробадања иглама (зарфовима), бодежима и плес са мачевима, као и стајање са ношењем на оштрици јатагана итд. Сцена и припрема дервишке игре на Косову почетком пролећа (текија у Призрену)
(фото: Немања Панчић)

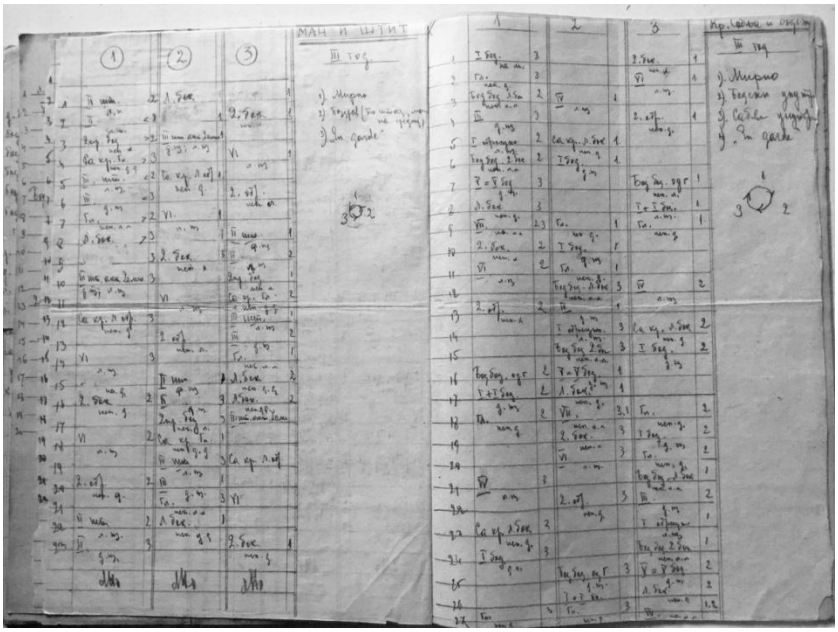
Едукација у сценској борби и опрема у српском модернистичком и савременом (постмодернистичком) позоришту

У другој половини 20. века глумци у Србији технику сценске борбе (па и мачевања) уче на више државних и приватних високих школа које се баве сценским уметностима (позориште, филм, балет). Сценска борба се углавном учила на часовима сценског мачевања уз додатну наставу везану за техничко савладавање удараца, падова и других облика сценског насиља и акробатике.

До 80-тих година 20. века у оквиру овог предмета поред технике мачевања учила се у мањем обиму и техника историјске борбе, костим и борилачка опрема кроз епохе. Кореографије (сценарио) сценских борби су се бележиле детаљно тако да је сваки актер знао тачно своје борилачке радње у сваком тренутку и простору сцене.



Сценарио са нотацијом сценске борбе проф. **Константина Егера** за „Краља Лира", 1954. (аутор уступио Музеју позоришне уметности у Београду)



Сценарио са нотацијом сценске борбе 60-тих година двадесетог века проф. **Константина Егера** за вежбе студената треће године Факултета драмских уметности у Београду у борби мач и штит. (Аутор уступио *Музеју позоришне уметности у Београду*)

Тај систем образовања и приступ сценској борби је, међутим, био доминантно у форми техничке едукације и није се развио даље у фазу уметничко-техничке едукације. До тога није дошло јер крајем 80-тих година је настава из предмета сценске борбе по обиму значајно редукована на студијама глуме. Она се почела сводити на основне безоружне радње напада и одбране неких борилачких

вештина, савладавање падова, фингирање удараца, шамара и слично, а мачевање скоро да је нестало из програма часова или се учило само информативно у форми краћих семинара у спортском мачевању. У ту сврху су се по правилу ангажовали стручњаци из мачевалачког спорта, а крајем 20. века чак и стручњаци разних других борилачких вештина.

Тако се дошло у ситуацију која је слична као када би се нпр. на Академији ликовних уметности настава редуковала само на учење технологије сликарства и технике цртања-сликања.

Разлог за такво стање није само, мада је и најчешће, недостатак стручњака из ове области и недостатак релативно скупе, а и потрошне опреме за учење и увежбавање (сечива спортских мачева који се обично користе за часове се релативно лако ломе, а тешко набављају и скупа су), већ и маргинализација као чест облик приступа овој сценској форми. Сматра се, наиме, да је реч о мање битном и споредном делу сценских уметности који не захтева озбиљнији и студиознији рад јер *свако се зна природно и урођено туђи*.

Но, као што права борба није исто што и сценска борба, тако и инстинктивни покрети телом нису исто што и **сценски** покрети телом. Из тог разлога глумац мора истраживати и правити разлику између природног и уметничког у својим борбеним покретима на сцени.

Такође, савремени начин живота у уско урбанизованој средини (посебно кад је реч о савременим генерацијама *екраноида* данашње мејнстрим дигиталкултуре), а који се састоји у највећој мери од **хипокинезије**, доводи до тога да је телесна култура потпуно запуштена (у Србији само 4% становништва се бави неком формом физичке културе) због чега су деца, а касније студенти, па и зрели глумци добрим делом изгубили осећај за основну биомеханичку форму, како природног тако и борбеног покрета и кретања.

Оваквој ситуацији додатно доприноси данашњи систем образовања који не гради темељ за развој адекватне и квалитетне физичке културе код људи већ потенцира и редукује све на врхунски такмичарски спорт. Он, међутим, не само да је због временски и физички презахтевног ангажмана у свакодневном животу недоступан већини људи већ је и због телесне префорсираности супротан свакој здравој форми телесне културе. Резултат свега наведеног је да *природни покрет* тела при разноврсним (не само борбеним) радњама који се некад интензивно користио у свакодневном животу, а требало га је само сценски промислити и артикулисати, данас се најчешће више не упражњава или ако га и има, он се јавља деформисано и закржљало.

Исто тако и сам модернизам са својим концептом авангардизма тј. борбе против правила довео је до тога да се и уметности сценске борбе прилази из угла негирања и необазирања на успостављене принципе и конвенције који припадају свакој уметности, па и уметности сценске борбе. Из тог разлога се међу данашњим постмодернистичким уметницима сцене инсистира на ставу да сценска борба не треба да се изводи по неком унапред зацртаној кореографији нити уз поштовање било каквих техничких принципа употребе оружја у борби, већ да буде дерегулисана (без правила) и апсолутно слободна импровизација јер принцип је: „све је дозвољено" па „чини шта хоћеш, и нек ти то буде једини закон." („Закон Телеме", Алистер Кроули).

И у учењу и савладавању овог предмета не само да влада исти приступ, већ се и учи да слобода, стихионо, неуређено и одбацивање правила треба да буду правило и конвенција борбе на сцени па је довољно томе посветити се успутно и импровизаторски.[87]

Отуд већ 90-тих година 20. века студенти сценску борбу уче само *инстант* - скраћено и углавном информативно (понегде чак и не уче или је то само формално), кроз часове спортског мачевања спортском сабљом или флоретом прилазећи овој области само са техничке стране.

Из ових разлога, глумци су заборавили да читају нотациони текст кореографије сценске борбе па радње из сценарија савладавају тако што са

спортским тренером (који је обично и кореограф сценске борбе) непосредно понављају акције и покрете док их не науче моторички слично *набубаном* тексту.

Сценарио сценске борбе, дакле, служи само мајстору сценске борбе или како се то данас зове *тренеру* као упутство и подсетник за обуку глумца док глумци са њим не знају или не желе да се баве. С тим у вези треба рећи да постоје четири историјска степена кореографског меморисања сценарија акција сценске борбе. **Први** и најпримитивнији је био помоћу телесне меморије – механичког понављања виђене акције које ће створити условни рефлекс и телесно памћење борилачких покрета. На овај начин се наслања и **други** начин – преношење са *колена на колено* – фолклорни стадијум меморисања кореографије сценске борбе. У овом случају се телесно меморисање преноси кроз генерације групним памћењем како опонашањем тако и вербално. **Трећи** стадијум је бележење кореографије борилачких покрета помоћу различитих нотација – од описних преко симболичких до апстрактних. **Четврти** и за сада последњи стадијум је техничко бележење на разне медије - снимање и бележење покрета сценске борбе помоћу камера и других уређаја за меморисање и аудио-визуелну репродукцију, а да би се научили опонашањем из посматрања.

Гледајући тенденције трансхуманистичког развоја сценске борбе у правцу андроида, киборга, дронова, трансформерса итд. може се, међутим, оправдано претпоставити да ће кореографско меморисање покрета сценске борбе прећи и на још један корак, а то је меморисање у форми разних софтверских програма машина које се боре на сцени (или *чиповања* глумаца).

Но, како тренутно ствари стоје, савремена сценска борба се налази, када је реч о кореографском бележењу сценарија сценске борбе, у једном *нео-варварском* стању јер је хибрид бележења акција путем разних аудио-визуелних уређаја (углавном мобилни телефон) – дакле, четврти стадијум, које ће потом помоћу телесне меморије – механичког понављања гледаних акција створити условни рефлекс и телесно памћење борилачких покрета – дакле, први стадијум. Стога је стандардно, јер ове активности падају у руке стручњака из спорта или разних борилачких вештина, да они поверене им задатке - природно, решавају из свог борилачког или спортског угла, а не угла који диктирају начела сценских уметности о којима спортисти и борци по правилу знају врло мало или не знају ништа јер борби прилазе из духа борилачке или спортске вештине, а не духа уметности (што је исто као и када би уместо спортских тренера спортисте тренирали редитељи или кореографи).[88]

[87] Но, овај приступ заборавља две важне ствари. Прва је да ослањање на надахнуће и импровизацију плодно и вредно само ако је резултат претходно озбиљног, темељног, дуготрајног, неуморног и брижљивог рада који у себи садржи не само креирање, већ и просејавање, одбацивање и мерење креираног. Друга је да „у ограничењу лежи тајна мајсторства". (Гете) Без поштовања елементарног принципа да апсолутна слобода ни у чему не постоји, па да ни у уметности никад није могуће све чинити и чинити без ограничења јер тај пут води у хаос, анархију и варварство („...на крају сваке слободе је казна" - Ками), уметник увек постаје дилетант и шарлатан, а његова активност се по правилу претвара у сценску антиуметност. Сценски мачевалац се, дакле, бори по зацртаној кореографији користећи правила технике борбе као што пијаниста изводи концерт по написаним нотама користећи научену технику свирања. Два глумца, дакле, изводе сценску борбу покоравајући се извесним правилима. Но, као што пијаниста не изводи механички ноте као музички аутомат, већ има слободу да у своје свирање уноси и личну интерпретацију, у чему и јесте суштина уметности, тако и глумци изводе сценску борбу уносећи у њу и слободу свог креативног приступа кроз исти, сценски борбени покрет, карактеризацију...

[88] Тако се нпр. за мјузикл „Три мускетара" у режији Александра Товстоногова (1992) за подучавање глумаца у мачевању ангажује селектор савезне мачевалачке репрезентације Љубомир Савић који је глумца Радета Маријановића (јер се показао јако талентованим) хтео чак да укључи и у такмичења мачевалачке репрезентације.

Данас, почетком 21. века у Србији (која има око 35 професионалних позоришта, три високе школе за позоришно образовање, два позоришна музеја, мноштво разних аматерских школа глуме и пет стручних позоришних публикација), а у складу са доминацијом постмодернистичких тенденција у свим областима живота, на часовима сценских борби се углавном уче мешавине разних западних и источњачких борилачких вештина, а уз ретке часове (или кратке семинаре) европског мачевања.

Исто тако, а везано за разне савремене посткултурне експерименталне тенеденције, инсталације, перформансе, глумци сценске борбе изводе у комбинцији са плесом, акробацијом, видео ефектима и разним импровизацијама, па се дешава да се кореографије не само не бележе, већ ни не израђују (а многи кореографи их и не знају не само кореографски правилно поставити, већ ни забележити). Почеле су се чак појављивати представе у којима се сценска борба изводи у некој од форми квазисценске борбе (импровизована борба уз обострану пажњу актера), а за које због њихове непоновљивости није ни могуће израдити било какав сценарио, па се изводе као нека врста *ријалити* програма. Тако сам нпр. неколико пута видео фарсу сценске борбе у којој глумци очито нису уопште радили на сценарију сценске борбе, већ су просто изашли на позорницу са спортским сабљама, ставили ради заштите спортске маске на главе и изводили потпуно слободну и импровизовану борбу (врло бедног техничког и визуелног нивоа) у којој је само завршни чин био договорен.

Из тих разлога у савременој сценској уметности генерално влада једна иста унифицирана, фабрички типизирана, шаблонизована и укалупљена постмодернистичка форма сценске борбе. Проблем, међутим, није у њој јер и та форма је легитимна и треба да постоји већ је у њеном неконтролисаном (малигном) бујању и генералном распростирању на сав сценски живот уз агресивно потискивању свих других форми. Проблем је, дакле, у одсуству сценске културе (културације, „обрађивања", „орезивања", гајења...сцене) које води сиромашењу и деконструкцији самог бића уметности јер се оно и темељи на диверзитету, различитости и богатству. [89]

Кад је реч о методологији учења и извођења уметности сценске борбе стара бољка је и даље присутна. Јер „Ко држи чекић у свему види ексер" све се своди само о **технику** разних борилачких или спортско-борилачких вештина, а без познавања и уношења било какве **уметничке** (естетске, поетске, стилске) **димензије**. Другим речима, студирању сценске борбе се не приступа као *уметности,* већ као обуци у пуким механичким техникама борбе које се само одређеним захватима тренутно прилагођавају условима и потребама сцене иако **један исти технички покрет нпр. мачем може бити по потреби безличан, али и носити израз и карактер елеганције, трапавости, грубости, несигурности, прозаичности, суптилности, комичности, одвратности, уплашености, сумње, суманутости-лудила, силине, слабости, неукости, виртуозности...**

[89] **Проблем унификације сценске борбе има две димензије. Различите епохе, простори, културе и технологије стварају неизбежно и различите форме сценске борбе. Но, тежња екстремним формама различитости води распаду њене суштине јер у њој постоји и низ елемената заједничког (универзалног) који повезују све епохе, просторе, културе и начине борбе. Исто је и са сценском борбом која тежи радикализацији универзалних елемената. Она тада постаје једнолична, банална, тривијална, шаблонска и празна – мртва, јер се своди на *општа места,* па је нужно иста као све друге. Сценска борба стога, ако је циљ да буде *жива,* мора у себи садржавати оба елемента, али уметнички различито акцентирана тј. негде доминира универзално, али у њему је као секундарно присутна различитост, или обрнуто, или уравнотежено.**




„Три мускетара", мјузикл, Александар Товстоногов; Атос - Драган Вујић, Портос - Јанош Тот, Арамис - Игор Првић и Д`Артањан - Раде Марјановић; мачевање - тренер спортске мачевалачке репрезентације Љубомир Савић, Позориште на теразијама 1992.

С друге стране, глумци све чешће немају *темељну обуку* у нпр. сценском мачевању па зато кад потребе репертоара захтевају сценско мачевање науче за пар сати најскромније само борилачке покрете кореографије и њих стриктно изводе на сцени. Проблем, међутим, настаје кад услед разних случајних и непредвиђених околности (које у позоришној уметности постоје увек) неки покрет из кореографије се прескочи или изведе погрешно. Тада колега који је у борилачкој интеракцији, а нема шире знање из вештине, већ зна само оно што је предвиђено кореографијом, не зна да *премости* ту грешку неким другачијим борилачким покретом чиме би борбу вратио у кореографски зацртан ток. Глумци у позоришној сценској борби зато увек треба да рачунају на *промену варјабиле* тј. да имају толико знања о техници сценске борбе да су способни одговорити (снаћи се) адекватно на ту промену, а како публика не би приметила постојање *кикса* или како не би дошло до повреде неког од учесника сценске борбе.

Ови проблеми у едукацији из области уметности сценске борбе (пре свега познавање елемената специфичности *борбеног сценског покрета*) нису, међутим, нека посебност савременог сценског животу само Србије. У већини европских земаља (изузев оних са дугом и очуваном традицијом позоришног образовања) и њиховим школским институцијама се *уметности* сценске борбе прилази такође **минималистички** тј. у мејнстрим духу *инстант* изучавања свега, па и уметности сценске борбе – само као пуке технике.

То гледиште опседнутости само практиком (прагматизам) и техником у свим уметностима, па и у сценској борби, потиче од савременог техницизираног живота у коме људи занесени и заробљени технооптимизмом и његовом техноутопијом мисле да су средства – техника и технологија, богови који могу СВЕ и решавају СВЕ. У таквом техницистичком концепту целокупно знање, образованост, духовност и култура се редукују на познавање пуких оперативних механизама, поступака и начина делања и концепт у коме се обични техничар уздиже у божанство. Но, такав приступ у било чему је увек антивредносан („Техника је пут којим ђаво поплочава уништавање вредности" - Карл Јасперс), па и у случају уметности – антиуметнички. Наиме, као што је човек техничар кооперативан са свиме - од слободе до терора јер стручан рез скалпелом изводи хирург, али може и злочинац психопата, тако је и пука техника глуме, режије, кореографије, драматургије, сценске борбе, у својој суштини увек вредносно празна.[90]

Зато је савремена постмодернистичка сценска борба најчешће брза, кратка, површна, нервозна – водопад каскадерских акробација, визуелних ефеката и

вратоломија што спектаклом и сензационалним бљештавилом буди, шокира, опија и заслепљује чула. Но, тако у уметности сценске борбе настају два проблема:

1) Константно „бомбардовање" чула спектаклом убрзо засићује перцепцију па се у посматрачу јавља не само осећај незанимљивости већ и извесне физиолошке мучнине и одбојности.

2) Сценска борба постаје једнодимензионална банална и испражњена од уметности – симулација сценске уметности, јер уметност је вишезначна па и несводљива на само техничко.

Техника сценске борбе је, другим речима, само и једино пуко средство и слепа алатка па деловати чисто технички, без укуса, духа уметничке артикулације, инспирације, идеје, осећаја за вредносно, стила, поетике, естетике значи деловати неуметички јер „техника у савезу с неукусом најстрашнија је непријатељица уметности". (Гете)

Насупрот томе **уметност сценске борбе је дете мајке уметности и оца борбе због чега говорити о сценској борби значи говорити не само о борилачкој вештини, већ и сценској уметности, па и уметности уопште.**

Стога уметност сценске борбе није борба на сцени већ УМЕТНОСТ у форми борбе на сцени па нема борилачке акције у уметности без уметности у борилачкој акцији. Суштина уметности сценске борбе је отуд уметност, а не туча – пука техника сензорног спектакла акробатско-каскадерских вратоломних егзибиција испражњених од духовног и естетског.

Техника заслужује сваку похвалу и поштовање али,
јер не свира ни клавир ни техника свирања већ пијаниста,
не слика оловка, четкица и сликарска техника већ сликар...
не сме техника да води дух већ дух да води технику,
не сме техника да води уметност већ уметност
технику, не борилачка техника уметност сценске борбе већ
уметност сценске борбе да води борилачку технику.

Зато постаје све нужније да се у институцијама које се баве образовањем сценских уметника у Србији уведу и програми кроз које ће се глумци, редитељи и кореграфи значајно више едуковати о уметничкој димензији сценске борбе, а не само о техници борилачких вештина.

Неки глумци, редитељи и кореографи сценских борби су, међутим, сами уочили своје слабости у овој области па уз помоћ филма, савремених медија, путовања, учешћа на семинарима и радионицама, праћења позоришног, балетског и оперског репертоара широм света, недостатке таквог формалног образовања у уметности сценске борбе покушавају са више или мање успеха сами да компензују.

Овоме иде на руку и појава да се пред крај 20. века поред спортског мачевања обнавља и историјско мачевање из 19. века. Тако се широм Европе отварају школе и клубови за такмичарско мачевање витешким мачевима,

[90] Свет савремених посткултурних људи техничара, инжењера, стручњака и технократа окованих баналним сцијентистичким позитивизмом, техницизмом, прагматизмом, утилитаризмом и приземним хедонизмом (*у се, на се и пода се*) свет је материјалног благостања и гламура, али истовремено и свет постваренога и отуђеног постчовека духовног и душевног сиромаштва и празнине – полусвет урбаних варвара, интелектуалне површности и тупости, душевних болести и будућности једног технофашизма. Зато је Освалд Шпенглер у својој „Пропасти Запада" написао: „Када се цивилизација у будућности приближи своме врху, култура ће бити близу дна (...) Кад умире, култура постаје сува, техничка цивилизација која нестаје у маглама историје. Тада ће настати ново варварство – варварство међу машинама, али не усред шума и поља. Духовна култура ће тада морати да се повуче у катакомбе." Сличног је мишљења био и Николај Берђајев када је написао: „Свет ће бити подељен на техномане и нове варваре."

рапирима, сабљама и техникама борбе које су биле употребљаване током прошлости. Ово је последица актуелних и данас све развијених *ретро* трендова и интересовања (у оквиру савремених постмодернистичких концепата историје као *игре наратива – постисторије*) за историјско истраживање, упражњавање техника и рестаурацију не само европских борилачких вештина, већ и свих других области свакодневног живота. Отуд почетком 21. века све више глумаца постају чланови разних друштава за историјске борилачке вештине и историјско мачевање у којима стичу додатна знања која покушавају пренети у своју струку.

С тим у вези, и у позоришне фундусе улази све лакше доступна опрема као што су витешки мачеви, рапири, шпаде и друга оружја која су аутентичног облика и прилагођена за борбу на сцени. Почиње се користити чак и непостојеће (еп-фантастично) као и футуристичко оружје (нпр. светлећи мачеви из серијала филмова „Ратови звезда"). Зато се у савременом позоришту сматра у неку руку срамотом да се на сцени користе само спортски мачеви (изузев ако је реч о представама које за тематику имају неко спортско такмичење, час мачевања и слично).

У креирање сценских борби се, такође, све више укључују и разна каскадерска и борилачка друштва која поред извођења сценских борби раде и на едукацији заинтересованих из ове области пошто је једно од темељних начела посткултуре да *све је уметност па свако може бити уметник*. Тако се у ову уметност полако и неприметно све више увлачи аматеризам, некомпетентност и шарлатанство због чега сценска борба све ређе личи на нешто, а све чешће на свашта и ништа. Кад се свему изложеном дода још и култ брзине, владавина површности, хиперактивности (мноштва ангажмана и трчања за зарадом), стреса, нервозе, немира, неспокоја, агресије, јурења за сваким задовољством и бежања од сваког бола, те ишчашених начина за заборав тако унакаженог живота, а одсуство савесног, педантног, студиозног, посвећеног, стрпљивог и озбиљног у раду, сасвим је јасно какав уметнички карактер, квалитет и форму данас има све више позориших представа и сценских борби у њима. [91]

Отуд је неопходно - кад је реч о едукацији из области сценске борбе, да се макар и делом, ограничи и каналише тај *дионизам* тј. обнове и унесу извесни стандарди у приступ и начин учења, креирања и извођења ове сценске уметности. Томе се оправдано може приговорити да не постоји неки стандард, универзални метод и рецепт који се за то може понудити јер свако време диктира своју врсту сценске борбе па и начине на које се она не само изводи на сцени, већ и учи у образовним институцијама. Другим речима: као што и у свакодневном животу нема стандарда, универзалног и *идеалног* метода васпитавања деце јер свако васпитавање треба да је прилагођено и одговара околностима и карактеру њиховог непосредног живота (нпр. опасна, озбиљна и сурова времена не дозвољавају *опуштено*, *сведопуштено*, *плишано* и хедонистичко васпитање, већ оно окренуто чврстини, самодисциплини, дисциплини, строгости и озбиљности) тако слична логика важи и за учење уопште, па и учење ове сценске уметности.

Но, тако гледано се скривено подмеће један оксиморон који гласи: *златно правило је да нема правила*, па свако ко консеквенто мисли тада је принуђен да закључи да онда ни то *златно правило* не може бити правило тј. постоји одступање од њега –дакле, и постојање извесних правила.

Другим речима: различита се времена и услови живота никад не разликују апсолутно, јер у свему постоји промена, али и извесне константе. Саставни део постојања свега су и неки трајни и инваријантни елементи. Отуд и едукација у уметности сценске борбе захтева извесна универзална и трајна начела, али која

[91]„Та ужурбаност постаје толико велика да никад не могу сазрети плодови више културе; то је као да се годишња доба пребрзо смењују. Због недостака спокоја наша цивилизација прелази у ново варварство..." (Фридрих Ниче)

не треба примењивати слепо, већ преломљено кроз призму конкретних и промењљивих околности и услова. Да је то потребно, да је неопходно постојање консензуса око макар минималног, трајног и основног стандарда у едукацији за ову сценску уметност, говори нам и чињеница да је током целог периода постојања модернистичких и постмодернистичких тенденција у уметности сценске борбе одржаван, ипак, паралелно и ток који је конзервативно тежио да сачува вредности и форме традиционалног академског позоришта у коме су се изводиле сценске борбе у реалистичкој форми, па и потреба за едукацијом уметника из ове области на базични и основни - класичан и традиционалан начин.




„Три мускетара", (**Милан Караџић**), позориште „Бошко Буха", Београд, новембар 1999. Сценске борбе: академик **Станислав Живковић** и асистент сценских борби проф. **Александар Станковић**

Премијере познатијих комада (драма, балет и опера) са неком формом сценске борбе до периода постмодерне

- „Пера Сегединац", 06.02.1941, Народно позориште Дунавске бановине, Нови Сад
- „Ђидо", с певањем, 18. 12. 1945, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Станоје Главаш", 15. 9. 1946, Народно позориште „Тоша Јовановић"
- „Станоје Главаш", 1. 6. 1946, Шабачко позориште, Шабац
- „Отело", 08.05.1947, Народно позориште, Београд
- „Охридска легенда", 29. 11. 1947, Народно позориште, Београд
- „Станоје Главаш", 2. 12. 1948, Народно позориште, Ниш
- „Богојављенска ноћ", 08.05. 1948, Шабачко позориште, Шабац
- „Хамлет", 16.03.1949, Народно позориште, Београд
- „Ромео и Јулија", 25.06.1949, Народно позориште, Београд
- „Станоје Главаш", 12. 11. 1949, Народно позориште, Београд
- „Сирано де Бержерак", 31.03. 1950, Народно позориште, Београд
- „Пера Сегединац", 1. 2. 1950, Југословенско драмско позориште, Београд
- „Бал под маскама", 6. 1. 1951, Народно позориште, Београд
- „Максим Црнојевић", 12. 12. 1951, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Лабудово језеро", 18. 12. 1951, Народно позориште, Београд
- „Трубадур", 28. 1. 1951, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Трубадур", 28.06.1951, Народно позориште, Београд

- „Охридска легенда“, 20. 4. 1951, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Богојављенска ноћ“, 1952, Народно позориште, Ниш
- „Богојављенска ноћ“, 1952, Књажевско-српски театар, Крагујевац
- „Ромео и Јулија“, 1952, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Краљ Лир“, 9. 4.1952, Југословенско драмско позориште, Београд
- „Станоје Главаш“, 8. 4. 1952, Народно позориште, Лесковац
- „Станоје Главаш“, 5. 2. 1952, Позориште „Бора Станковић“, Врање
- „Дон Жуан“, 28. 5. 1952, Народно позориште, Београд
- „Пера Сегединац“, 1952, Краљевачко позориште, Краљево
- „Отело“, 01.07.1953, Народно позориште, Београд
- „Дон Жуан“, 20. 10. 1953, Народно позориште, Београд
- „Дон Жуан“, 20. 3. 1953, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Ђидо“, с певањем, 6. 11. 1953, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Биберче“, 30.12.1954, Позориште „Бошко Буха“, Београд
- „Биберче“, 16.12. 1954, Позориште „Бошко Буха“, Београд
- „Отело“, 22.09. 1954, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Отело“, 23.12.1954, Народно позориште, Суботица
- „Станоје Главаш“, 4. 2. 1954, Народно позориште, Ужице
- „Бал под маскама“, 8. 1. 1954, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Станоје Главаш“, 4. 3. 1954, Народно позориште, Пирот
- „Станоје Главаш“, 25. 2. 1954, Крушевачко позориште, Крушевац
- „Ромео и Јулија“, 04.02.1955, Народно позориште, Сомбор
- „Биберче“, 17.12.1955, Народно позориште „Тоша Јовановић“, Зрењанин
- „Трубадур“, 24. 3.1955, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Лабудово језеро“, 8. 1. 1955, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Дон Жуан“, 16. 6. 1955, Народно позориште, Лесковац
- „Богојављенска ноћ“, 06.10. 1956, Народно позориште „Тоша Јовановић“, Зрењанин
- „Три мускетара“, 27.12.1965, Позориште „Бошко Буха“, Београд
- „Биберче“, 05.04.1956, Народно позорите, Ужице
- „Биберче“, 31.10.1956, Народно позориште, Сомбор
- „Гајане“, 28.06.1956, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Скендербег“, 28. 4. 1956, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Краљевић и просјак“, 20. 10. 1956, Позориште „Бошко Буха“, Београд
- „Отело“, 1957, Народно позориште, Ниш
- „Биберче“, 27.04.1957 1957, Народно позориште, Лесковац
- „Дон Кихот“, 9. 3. 1957. Народно позориште, Београд
- „Станоје Главаш“, 28. 9. 1957, Књажевско-српски театар, Крагујевац
- „Краљевић и просјак“, 29. 5. 1957, Позориште „Бошко Буха“, Београд
- „Отело“, 15.11.1958, Народно позориште, Београд
- „Силвија“, 5. 6. 1958, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Отело“, 20.09.1958, Народно позориште Тимочке крајне, Зајечар
- „Богојављенска ноћ“, 03.03.1960, Народно позориште – Српска драма, Приштина
- „Пера Сегединац“, 23. 3. 1960, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Лабудово језеро“, 17. 1. 1960, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Станоје Главаш“, 24. 12. 1960, Народно позориште, Ниш
- „Хамлет“, 22.11.1961, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Сиране де Бержерак“, 1961-1962, Народно позориште, Лесковац
- „Биберче“, 21.10.1961, Позориште „Бошко Буха“, Београд
- „Отело“, 1961-1962, Народно позорште Лесковац
- „Ричард III“, 21. 1. 1961, Југословенско драмско позориште, Београд
- „Отело“, 08.01.1961, Књажевско-српски театар, Крагујевац
- „Двобој Танкреда и Клоринде“, 14. 4. 1962, Народно позориште, Београд
- „Сирано де Бержерак“, 1961/1962, Народно позориште Лесковац
- „Хамлет“, 09.06.1962, Југословенско драмско позориште, Београд

- „Станоје Главаш", 9. 10. 1962, Народно позориште „Тоша Јовановић"
- „Сид", 10. 3. 1963, Књажевско-српски театар, Крагујевац
- „Грдило", 16.06.1963, Позориште „Бошко Буха", Београд
- „Бановић Страхиња", 8. 10. 1963, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Бановић Страхиња", 27. 2. 1963, Југословенско драмско позориште
- „Бановић Срахиња", 24. 11. 1963, Народно позориште Тимочке крајне Центар за културу „Зоран Радмиловић", Зајечар
- „Бановић Страхиња", 26. 10. 1963, Књажевско-српски театар, Крагујевац
- „Бановић Страхиња", 28. 11. 1963, Народно позориште, Ниш
- „Бановић Страхиња", 1. 11. 1963, Народно позориште, Сомбор
- „Бановић Страхиња", 12. 11. 1963, Народно позориште „Стерија", Вршац
- „Бановић Страхиња", 26. 9. 1963, Народно позориште, Пирот
- „Отело", 23.04.1964, Народно позориште, Ужице
- „Грдило",02.04. 1964, Шабачко позориште, Шабац
- „Станоје Главаш", 17. 10. 1964, Шабачко позориште, Шабац
- „Станоје Главаш", 1965-1966, Народно позориште, Београд
- „Богојављенска ноћ", 08.01. 1965, Савремено позориште, Београд Зрењанин
- „Хамлет", 03.02.1965, Народно позориште, Ниш
- „Три мускетара", 27.12.1965, Позориште „Бошко Буха", Београд
- „Ромео и Јулија", 29.03.1965, Народно позориште, Београд
- „Станоје Главаш", 2. 11. 1965, Народно позориште „Стерија", Вршац
- „Охридска легенда", 29. 12. 1966, Народно позориште, Београд
- „Смрт Стефана Дечанског", 1. 3. 1966, Народно позориште „Стерија", Вршац
- „Смрт Стефана Дечанског", 1. 3. 1966, Народно позориште „Стерија"
- „Дон Жуан", 29. 11. 1966, Народно позориште, Београд
- „Биберче",19.04.1966, Народно позориште, Кикинда
- „Трубадур", 29. 6. 1967, Народно позориште, Београд
- „Двобој Танкреда и Клоринде", 16. 4. 1967, Народно позориште, Београд
- „Сирано де Бержерак", 29.01.1968, Народно позориште, Београд
- „Хамлет", 29.02.1968, Савремено позориште, Београд
- „Хајдук Вељко" (Ајдук Вељко) 30.11.1968, Народно позориште, Београд
- „На уранку", 26. 9. 1968. Народно позориште, Београд
- „Богојављенска ноћ", 26.11.1969, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Богојављенска ноћ", 02.03.1969, Народно позориште „Стерија", Вршац
- „Сид", 25. 3. 1968, Народно позориште, Сомбор
- „Бановић Страхиња", 27. 11. 1969, Народно позориште, Ужице
- „Краљевић Марко", 28. 12. 1969, Народно позориште, Ниш
- „Краљевић Марко", 23. 3. 1969, Југословенско драмско позориште
- „Хамлет", 01.10.1970, Народно позориште, Београд
- „Биберче", 05.06.1970, Народно позориште „Тоша Јовановић", Зрењанин
- „Магбет", 19. 10. 1970, Књажевско-српски театар, Крагујевац
- „Дон Кихот и Санчо Панса", 18. 11. 1970, Савремено позориште, Београд
- „Лабудово језеро", 16. 5. 1970, Народно позориште, Београд
- „Кориолан", 24. 1. 1970, Југословенско драмско позориште, Београд
- „Три мускетара", 20.10.1970, Српско народно позориште, Нови Сад
- „Хамлет", 22.01.1971, Југословенско драмско позориште, Београд
- „Сид", 11. 5. 1971, Југословенско драмско позориште, Београд
- „Сид", 11. 11. 1971, Народно позориште, Београд
- „Ричард III", 30. 3. 1972, Народно позориште, Београд
- „Бал под маскама", 18. 10. 1972, Народно позориште, Београд
- „Краљевић и просјак", 26. 10. 1973, Позориште „Бошко Буха", Београд
- „Краљевић и просјак", 26. 10. 1973, Позориште „Бошко Буха", Београд
- „Дон Кихот", 23. 6. 1973, Народно позориште, Београд



**„Многи историчари пишу историју слажући догађаје на догађаје
као циглу на циглу па се тако добија грађевина мртва и пуста у
које се не виде оне духовне силе
које кроз грађевинара историје стварају историју.“**

(Јустин Поповић)



Четири главна историјска тока у уметности сценске борбе

Сценска борба је до *старог века* била доминантно креирана и извођена у ритуално-магијској форми. У *старом веку* у креирању и извођењу сценских борби доминира митолошко-војничко, а у *средњем веку* религиозно-витешко. Са *ренесансом* се сценска борба претежно креирала и изводила у складу са начелима борилачких вештина (техне). У доба *модерне* се то највећим делом чини у складу са начелима научног и уметничког. У данашње *постмодерно* доба то се чини доминантно у складу са концептима постуметности, посткултуре, трансхуманизма и техницизма којима је звезда водиља и идеал *безидентитетско* (укидање разлика између свих типова борбе, врста оружја, уметничких наратива, простора и времена, човека и човека, човека и машине, машине и машине, органског и неорганског, субјективног и објективног, миметичког и поиетичког, хуманог и нехуманог, живог и мртвог...) и сједињење свега у један неуређени, стихиони и недиференцирани пастиш *прасупе* безобличног постојања - првобитни *хаос* пре настанка *космоса* - начела поретка, реда, правила и хијерархије.

Појављивање, постојање и карактери ових форми сценске борбе су са једне стране резултат унутрашњих промена у оквиру њих самих, дакле, развоја форми по себи, са друге стране резултат различитих спољашњих (вануметничких) утицаја, а са треће стране приступа и виђења одређених форми борбе и начина на које се оне могу интерпретирати на сцени с обзиром на различита уметничка средства и поступке.

Но, ако се овај грубо изложени приказ хронолошког смењивања форми сценске борбе размотри из угла унутрашње историјске *динамике* могу се уочити четири главна тока која су у свим епохама у навећој мери утицала (утичу и утицаће) на њен карактер и форму.

Ови токови, од којих сам за анализу изабрао **четири** која сматрам најважнијим, иако су делом независни јер имају своју сопствену унутрашњу динамику, не постоје само паралелно већ се и међусобно преплићу и делују једни на друге тако да је њихово постојање некад симултано или суксцесиво усклађено, а некад (зависно од низа спољашњих услова и утицаја) неусклађено, па и супротстављено.

Та четири тока у историји сценске борбе земаља Централне и Западне Европе (види: *Енциклопедија – Позоришно мачевање и уметност сценске борбе*, Део II, Историја сценске борбе) су јасно и видљиво изражена. Они су, међутим, у земљама Источне и Јужне Европе, па и у Србији, мање изражени и видљиви јер су значајније испреплетени, укрштени и измешани. Ситуацију још више отежава чињеница да због недостатка (засад) података ти историјски токови се у Србији могу делимично пратити тек од периода друге половине средњег века.

1. Први ток – борба миметичког и поиетичког обрасца

Као што је већ речено на почетку књиге у режији, креирању и извођењу сценске борбе постоје (идеално типски гледано) само два приступа и њихова комбинација. Први је класичан, (традиционалан, *ортодоксни*) реалистичко-натуралистички и у њему је циљ *истинитост* – идентитет са стварношћу тј. да сценска борба буде што ближа по форми и карактеру непосредно видљивој стварној борби. Тај концепт је, дакле, *миметички* (активност понављања, репродуковања, имитирања постојећег) јер је у њему циљ уметничког дела подражавање и приближавање стварности.

Други приступ је модернистички (мултиреалистички) и он тежи да сценска борба по форми и карактеру буде *с оне стране* уобичајеног, непосредног,

видљивог. То значи да креатор сценске борбе – јер „најбоља је освета суздржавати се од опонашања" (Марко Аурелије) не жели више да *робује стварности*, већ да открије другачије и невидљиве а могуће или фиктивне, имагинарне, непостојеће или *немогуће* димензије борбе тј. да се удаљи од стварности. Најрадикалнији производ ове форме је концепт савремене постмодернистичке (трансреалистичке) сценске борбе који је *поиетички* (у смислу грчке речи *poiesis – правити, производити*, активност стварања нечега што раније није постојало, креативног). У њему предмет уметничког приказивања није стварна борба јер се сматра да су нешто као стварни, истински свет, реалност, *ствар по себи* итд. *метанаративи* - нешто непостојеће, *метафизика,* фикција, илузија, опсена и уобразиља. За тај концепт више није важна стварност и истина па отуд он развија наратив постистине.[92]

Зато креатор и извођач сценске борбе одбацују видљиву стварност и полазе у стварање сопствене *истинитије* стварности јер *истина није оно што постоји, већ оно што се ствара*. Отуд за савременог постмодерног кореографа сценске борбе кореографија није преузимање елемената стварне борбе, већ инвенција, комбиновање, варирање, колажирање са преузетим (преузимање креираног један од основних постмодернистичких алата) елементима других кореографија. Грађа за уметност сценске борбе није, дакле, више непосредно постојећа стварна борба два борца, већ борба два борца као уметнички креирана стварност.

Но, ова два изложена концепта су само у акцентима супротстављена. Све је генерички део света и чини идентитетски континуитет са њим. Отуд ништа не може бити, а да не буде рефлексија и огледало тог света. Стога и све што човек и уметник чине увек је и огледало (мимезис) тог континуитета коме и сами припадају. Али, исто тако, све што постоји јесте део света на свој специфичан и издвојен начин, па је зато и свет за себе један дисконтинуитет у односу на све друго. Стога и човек и уметник у свему што чине увек искорачују из света чији су део стварајући увек и нешто субјективно и другачије од њега, што није његово огледало – *поиесис* и један нови свет.

Отуд реалистички мимезис није могућ без додатака стваралачког субјекта па све миметичко у себи неизбежно садржи увек и поиетичко. И обрнуто јер немогућа је апсолутна креативност – поиетичност (какво би то било дело које *не личи ни на шта*?). Уметност сценске борбе је, дакле, миметичко-поиетичког карактера при чему је реч о два концепта који су само супротно акцентирани. *Миметички* приступ у уметности сценске борбе за доминантан садржај има реалност и већ постојеће, а *поиетичко* у њему јесте присутно у мањој мери и као споредно. Супротно томе, *поиетички* приступ у уметности сценске борбе за доминантан садржај има креативно, стваралачко и оно непостојеће, док је оно миметичко, и постојеће у њему заступљено као секундарно.

Та два акцентна приступа се, међутим, у историји сценске борбе појављују углавом суксцесивно тј. следећи циклично један другог. Тако нпр. праисторијска сценска борба и њени ритуално-плесни (ратничко-ловачки) покрети само подсећају на борилачке покрете јер су креативно и слободно модификовани и импровизовани у форме којима није толико циљ приказ борбе, колико увођење у транс, занос, екстазу, запоседнутост – комуникацију са спиритуалним светом ратничко-ловачких духова. У старом веку, међутим, покрети сценске борбе готово у потпуности прате форме реалних борилачких покрета - грчка *пириха* је састављена од аутентичних борилачких покрета против замишљеног противника,

[92] У том концепту је и логика добила форму постлогике тј. апсурда у коме је и логика постала неважна јер истовремено не само да се наратив одсуства истине (постистине) устоличава као истина већ се и оксиморонски успостављају (негде видљиво а негде невидљиво) широм света у срединама које гаје наратив постистине министарства за истину која се цензорски баве одређивањем шта је истина а шта не.

а Римљани у арени изводе квазисценске борбе у којима су сценски борилачки покрети били идентични са изворним борбеним покретима (гладијатор је само имао обавезу да са гладијусом искључиво сече – рањава и полако и атрактивно касапи противника, а не да боде и да бод гладијусом користи само у случају да је циљ дозвољена егзекуција); форме средњевековне сценске борбе исто тако готово у потпуности миметички прате праве бојеве покрете. Но, у ренесанси иако је сценска борба генерално реалистичка, све више се ради на њеној сценичности тј. избацивању неких правих борилачких покрета, а креирању нових, измишљених како би борба била атрактивнија за публику (тако нпр. у комедији дел арте сценска борба је не само оружјем, већ и борилачким покретима потпуна лакрдијска извитопереност праве борбе). Сценском борбом неокласицизма и реализма у потпуности доминира миметичко а до натуралистичког... Са модернизмом у сценску борбу продаљује у највећој мери *поиетичко* кроз низ уметничких форми као што су футуризам, надреализам, симболизам, апстракција, а са којима сценска борба добија форме које су тек далека алегорија стварне борбе.

У данашњој – савременој постмодернистичкој сценској борби, иако у њој постоје форме окренуте миметичком чак до радикалног хиперреалистичког (квазисценске борбе), постоји ипак доминација форми које теже удаљавању од стварности тј. разним облицима импровизације, дерегулације, креације, имагинације – акценат је на *поиетичком*.

У уметности сценске борбе се, дакле, историјски гледано, непрестано мешају, смењују и преплићу у циклусима *миметички* усмерени правци – који опонашају стварну борбу, и *поиетички* усмерени правци у којима форме сценске борбе не одговарају ничему у стварној борби или само подсећају, асоцирају или симболички и алегоријски указују на њу.

2. Други ток – борба регулационог и дерегулационог обрасца

У креирању и извођењу сценске борбе историјски гледано се може уочити (генерално и без посебног осврtања на међуоблике) постојање два основна приступа - две *воље* (смера).

Први приступ је израз закона *ентропије* по коме сваки систем спонтано тежи да умањи стање поретка у коме се налази и увећа неуређеност (ентропију) - тежи хаосу. Отуд и у уметности сценске борбе постоји приступ који тежи флуидности, недифернцираности, импровизацији, несистемском и хаотичности структура и форми. То је дерегулациони ток у креирању и извођењу сценске борбе и у његовом језгру је воља уметника за слободом од правила, норми и канона, разобличавањем, уношењем страсти, несклада, неправилног, какофоније, дисхармоније, конфузије, дисонанце, немира...

У том току, дакле, драматург, редитељ, кореограф, глумац, сценограф итд. теже да у сценској борби покажу природно, инстинктивно, дивље, неконтролисано и варварско. Да она не буде култивисана, каналисана и укрођена навикама и техником, мером и конвенцијама већ да се у њој неспутано и хаотично ослободе нагони, страст, неумереност, темперамент, дисхармонично, немисливо, ирационално.

Други приступ је негатропијски (синтропијски) и он је карактеристичан за системе који исказују тежњу повећању поретка у односу на онај у коме се налазе – тежи реду. Отуд и у уметности сценске борбе постоји регулациони ток који тежи строгости структура уобличавању, уношењу реда, мере, јасноће, склада, прецизности, хармоније, консонантног, правилног, рационалитета (логичности), контроле, смирености...

У том току, дакле, драматург, редитељ, кореограф, глумац, сценограф итд. теже да у сценској борби покажу култивисано, научено, техничко, контролисано, правилно, прорачунато, рационално, хармонично и интелектуално. Да она не буде

дивља, страствена, ирационална већ укроћена навикама, техником, мером и конвенцијама, моралом, вредностима и естетиком.

И као што су природни процеси динамичке целине у којима влада непрестано кретање од поретка ка хаосу и од хаоса ка поретку тако и са смењивањем различитих историјских периода долази и у уметности сценске борбе до непрекидног међусобног смењивања ове две матрице (*воље*) и тенденције.
Отуд сценска борба својом формом и карактером стално *осцилује* између праваца који теже стварању и поштовању строгих принципа и норми и праваца у којима се као контрареакција појављује тежња слободној форми, дакле, од конвенционалног до неконвенционалног, од конзервативног до револуционарног (авангардног), од класичног до модерног, од немања никаквих принципа и правила до апсолутних правила и рада по канону.

Тако у периодима у којима доминирају популистичке форме сценске борбе (народне игре, карневали, светковине, циркуске и вашарске борбе) генерално је акценат на дерегулационом приступу. Кад је реч о периодима у којима доминирају елитистичке и сериозне форме сценске борбе (позориште, балет, опера, филм), генерално је акценат на регулационом приступу. То не значи да у разним фолклорним врстама сценске борбе нема правила и регулације – има их, али они нису владајући у концепту. Исто тако, у балету или позоришту постоји регулација борбених покрета по кореографији (која је у модерном мања него у класичном - савремени постмодерни концепт овде не узимам у разматрање јер се он данас готово изједначио са популистичким), али и слобода изражаја уметника који изводи сценску борбу у кореографском оквиру. Но, та слобода ни у класичном ни модернистичком балету и позоришту није претежна и доминантна.

Историја сценске борбе, гледајући уопштено, се, дакле, одвија кроз борбу (уз све прелазне облике) два типа: *дионизијског* и *аполонског*[93]. *Дионизијски* тежи неправилности, асиметрији, хаотичности, стихији, ирационалности, неравнотежи, диспропорцији, немиру, необузданости, дисхармонији, нереду, атоналности, одбацивању принципа (нихилистички свих), случајности, нестабилности и динамичности. Он у кореографисању акција, техници борбе, глуме и дизајнирању радње на сцени преферира стихионо, неуређено, несвесно, рушење граница и импровизацију.

Аполонски тежи правилности, симетрији, реду, рационалности, пропорцији, равнотежи, обуздавању, смирености, хармонији, тоналности и успостављању принципа („Уметност је егзорцизам, истеривање ђавола, покушај да се произведе ред, ред у себи" - Ото Дикси), контролисаном и статичном. Он у кореографисању акција, техници борбе, глуме и дизајнирању радње на сцени преферира смишљено, контролисано, свесно, уређено, складно, меру и правила.

Тако видимо да доминација слободних форми сценске борбе код полуварварских група предантичког периода бива замењена доминацијом строгих форми античке стројеве (фаланга и легија) технике борбе у грчком театру.

[93] Фридрих Ниче је први у свом „Рођењу трагедије" (1870) указао на постојање две супротстављене димензије (*два уметничка нагона*) културе и уметности: Дионизијске и Аполонске. Дионизијски култ је код старих Грка славио плодност, вино, опијеност, самозаборав, страсти, чулност, афекат, екстазу, опседнутост, разузданост, мистичност, неизрециво, махнитост, хаос, помаму, дисхармонију, неравнотежу, ентропију, неумереност - анимално (Сатир - пола човек пола животиња је главна пратња бога Диониса). Дионизијски култ носи у себи образац дивљег, несвесног, ирационалног, екстатичког, оргијастичког, самообнављајућег, тежње ка апсолутној слободи и бујности, анархији, прекорачивања било каквих граница и мере, неспутаном и незаситом задовољавању свих исконских и хтонских - биолошких и телесних потреба. Аполонски култ - супротно Дионизијском, код старих Грка је носио у себи образац светлости и сунца, разборитости, рационалног понашања, мудрости, мере, поретка, равнотеже, хармоније (Аполонов симбол је лира), исцелитељског (спајање), спиритуализације, надахнућа, склада, закономерног, зауздавања, реда, лепоте, интелектуалне мисаоности, победе над жестином, самосавладавања, мира, духовности, вештине, креативности...

Сценска борба је, наравно, и код старих Грка и Римљана имала делимично и форму тривијалног, лакрдијашке забаве и мима, али она није била владајућа већ секундарна форма. Затим видимо како античку строгост смењује доминација слободних форми сценске борбе путујућих глумаца средњег века (жонглери, циркузанти, акробате, лакрдијаши) уз мање и споредно (секундарно) присутне форме строгости сценске борбе у религијском театру. Ове, затим, смењује доминација строгих форми сценске борбе ренесансног позоришта које обнавља класичну (античку) традицију, али и које као секундарно прате слободне форме сценске борбе у комедији дел арте. Затим ће опет доћи до смене и доминације слободних форми сценске борбе у разиграном и страсном бароку за којим долази доминација строго рационализованих форми сценске борбе неокласицизма. После тога видимо сценску борбу испуњену страсним, ирационалним и дивљим формама бунтовног и занесеног романтизма који ће сменити сценска борба у стегама реализма и натурализма за којима долази тежња слободи модернистичке и постмодернистичке концепције сценске борбе које за једини принцип имају одсуство правила, импровизацију и дерегулацију. [94]

У данашњој постмодернистичкој (најрадикалнијој) форми дерегулације сценска борба, међутим, добија супротан облик – она парадоксално постаје један апсолутно регулисан либерални тоталитаризам. До тога је дошло јер савременом уметношћу доминира либерталијански наратив дерегулације (који је колонизовао све форме уметности) за који је слобода светиња - али само ако је то слобода за дерегулативни мејнстрим концепт. Наиме, свет у коме је дозвољено човеку да чини све је увек и свет у коме је дозвољено да и човеку буде учињено све.
Другим речима: свет који дозвољава уметнику да у уметности чини све је уједно и свет у коме је дозвољено да се уметнику и његовој уметности чини све. Отуд сви неистомишљеници (који се залажу за извесну регулацију у уметности) бивају изложени разним директим и индиректним притисцима, забранама, маргинализацији, укидању права на слободу говора и деловања... - протеривању у катакомбе друштва. На тај начин и савремена уметност уопште постаје строго регулисана принципима деловања искључиво у границама преовлађујуће догме дерегулационог концепта у коме постоји апсолутна толеранција за све изузев за оне који не желе да толеришу све.[95]

Изложена слика смењивања образаца регулације и дерегулације у историјском развоју уметности сценске борбе постоји и у самој историји мачевања као бојеве вештине. Овде ћу укратко дати и ту слику јер је од значаја за драматуршко креирање мачевалачке сценске борбе *историјског типа*.

[94] Примера за ову појаву има и свим другим уметностима - музици, скулптури, балету, поезији... Тако нпр. у сликарству као негација стега фигурације реализма јавља се нефигуративно апстрактно сликарство геометријског типа, а као негација и бунт против стега геометрије ове врсте сликарства јавља апстрактни експресионизам и енформел као сликарство *мрља* које се састоји у слободном и спонтаном набацивању боја на платно (*акционо сликарство*) тако да ни уметник сам никад не зна шта ће добити на крају. Смењујућа борба регулативног и дерегулативног духа не припада само уметности, већ је и саставни део свих друштвених токова уопште. „Већина оних који су имали храброст да јавно изразе став против владајућег дискурса, дакле, против наратива какав може да се прочита у масовним средствима информисања, биће после кратког времена осуђена на заборав. Ово се може променити само у случају да дође до смене власти, па да их нова владајућа елита прогласи за жртве и мученике који су страдали због проповедања истине. Веома су биле ретке и краткотрајне епохе у људској историји у којима је постојала истинска слобода духа и говора. Нажалост, ове представе о слободи показале су се наивне. Могуће је да таква слобода реално никада и није постојала. Или је она можда постојала само кратко време, када је једна власт пропала, а нова се још није оформила. Само тада су они малобројни, слободни духови, могли неколико година да слободно дишу и стварају. Чим би се формирала нова владајућа елита, тада би престало то краткотрајно, срећно раздобље слободе.“ (Франк Лисон, „Презирање сопственог“, прев. Никола Живковић)

[95] Чиме савремена постмодернистичка уметност сва утемељена на идеји слободе негира темељно либерталијанско гледиште да „...потребна је такође и заштита од тираније преовлађујућег мишљења и осећања, од склоности друштва да намеће (...) сопствене идеје и обичаје као правила понашања и другима који се са њима не слажу...“ Џон Стјуарт Мил.

У **предантичком** периоду (кратки мач) техника употребе мача је *варварска* тј. слободна и дерегулисана импровизација готово без икаквих правила а по принципу *измахуј док не закачиш* и *удри како можеш и где стигнеш*. У **античком периоду** код Грка и Римљана, међутим, због борбе у организованом поретку строја фаланге и легије (кратки мач и копље) уводе се строга правила технике употребе мача а која се уче и увежбавају до аутоматизма у посебним школама. Затим следи период **средњевековља** у коме у најдужем трајању (посебно у раном средњем веку – меровиншка спада и романички мач) доминира мачевање у варварској форми у којој се све базира на снази, окретности и импровизацији – борби у индивидуално слободном стилу.

Кретањем ка крају средњег века (готички мач) и уласком у **ренесансу** (рапир и дворучни мач) техника се усложњава због веће употребе бода и избацивања штита. Отуд се уводи низ трикова са мачем, номенклатуре позиција, прописују и увежбавају посебни начини напада и одбране, уноси се у вештину геометрија и механика... Мачевање тако постаје техничко умеће које се регулисано, дуготрајно и стручно учи у школама мачевања (прво витешким а затим ренесансним грађанским). Врхунац овог регулационог периода је барок (шпада-мали дворски мач) кад је употреба мача у бојевој борби постала толико сложена и техички прецизно регулисана да је достигла ниво виртуозности а мачевалачка вештина прозвана уметношћу (Art).

Овај период смењује дерегулација са појавом ***транзиционог мачевања*** са којим се ступа у процес напуштање мачевања као бојеве вештине (барут постаје доминантан у бојевој борби) и његово претварање у борилачки спорт – безазлену борилачку игру - забаву.[96]

Период *транзиционог* мачевања отпочиње са *Доменико Анђелом* (Domenico Angelo Malevolti, 1717-1802) познатим учитељем мачевања који први дефинише мачевање не више као бојеву вештину већ као *средство за развој здравља, равнотеже и грациозности* због чега „...он је на многе начине најавио крај борбе мачевима“ (Артур Вајс). Тако настаје (како би мачевање било занимљива, лака за извођење и динамична грађанска забавна игра) једна *квазибојево-квазиспортска* врста мачевања у којој се разлабављују строга и вишевековна правила стварне борбе бодним мачем „на живот и смрт“ [97] па акције мачем постају „бастардна“ мешавина бојевих и спортских – закржљале бојеве а још неразвијене спортске.

То значи да се мачевање као бојева вештина **деконструише,** а као куртоазна такмичарска вештина **конструише**. Због тог јачања спортско-такмичарских тенденција се у акцијама врх мача креће брже, слободније, мање контролисано и лежерније па током одбрана и напада он није увек усмерен у противника. Такође, пуно се финтира (варка лажног напада у једну тачку а финалног поготка у другу), избегавају се везивања (хватања) противниког сечива како у одбрани тако и у нападу па се акције изводе по новом правилу које гласи: *погоди први, макар био и сам успут погођен* (тако да су обострани –самоубилачки, погоци постали готово правило).

Мачевање на овај начин постаје - јер је циљ куртоазна и нехајна игра а не смртоносно озбиљна бојева вештина, брже, хазардније и спектакуларније

[96] Мачевање ће (у складу индустријском револуцијом и духом модернизма који се темељи на начелима: *брже, новије* и *ефикасније*) добити нову форму (хибрид бојевог и спортског мачевања), већу брзину (акције се поједностављују, редукују по броју, хватање и контрола противниковог сечива се замењује избегавањем контакта и директним нападима, стратегија се замењује инстинктом, тактика, а промишљање рефлексом, техника хазардом...) и усмерење ка прагматизму - такмичарској ефикасности (више се не гледа пут већ само циљ тј. важан је само погодак али не и начин на који се погађа, па лепота, етика, артизам, богатство идеја и телесних покрета...постају неважни).

(појавила су се и прва надметања пред публиком) а због такмичарске ефикасности упрошћеније, једноставније и сиромашније како по броју тако и сложености акција. Овом дерегулацијом се вештина са нивоа знања и интелекта спустила на лакши (удобнији, комфорнији али и „јефтинији") ниво инстинкта и рефлекса тј. на једну или две најбрже и најпростије радње које ће бити ефикасне за освајање медаље и пљесак публике. Та фаза дерегулације, симплификације („варваризације") мачевалачке вештине је додатно добила ветар у леђа израдом прве заштитне опреме. Мачеваоци су тада без страха од повреда могли потпуно слободно, нехајно и хазардно изводити своје акције (управо у том периоду, 1760. године у Дидроовој енциклопедији налазимо комплетну мачевалачку заштитну опрему за главу и груди са заштитном капом на врху мача).

Пошто је, дакле, класично бојево мачевање у том периоду добило *квазибојеву* форму мачеваоци који су хтели да користе мач у бојеве сврхе били су учени да у борби користе своју другу (ненаоружану) руку за хоризонтална и вертикална склањања противниковог сечива како у одбрани тако и нападу, или за разне врсте разоружања („Сходно томе Анђело је подучавао различите начине разоружавања противника и под извесним околностима употребу леве руке за контролу противниковог сечива" - Артур Вајс). [98]

Овај концепт употребе друге руке (која се користила и раније али знатно мање), а који је типичан за период око средине 18. века, важи и у сценској борби која треба реалистички да тумачи то време (изузев ако није реч о приказу на сцени борбе неуких бораца или будала који не знају за могућност да се током напада сами могу набости на противников врх).

Изложена тенденција дерегулације *класичног бојевог мачевања* - која је почела са формом *транзиционог мачевања*, доживљава своју развојну кулминацију у спортском („олимпијско-електричном") мачевању 20. века. Тада се готово сасвим напуштају правила класичног бојевог мачевања и настаје једна слободна спортска игра готово ван свих правила стварне борбе (уколико би, наиме, данашњи спортски мачеваоци користили своју технику мачевања у правој борби правим мачевима они би се у 90% случајева узајамно поубијали), а која је регулисана само договореним правилима и сопственом техником. Основна и најважнија начела тог и таквог мачевања су издржљивост (атлетска кондиционираност) и брзина.[99]

Но, крајем 20-тог века се појављује и постаје популарно *историјско мачевање.* На сцену ступају витешки оклопи, штитови, мачеви, секире, буздовани, бојни чекићи... и потпуно одбацивање (дерегулација) не само правила већ и форме и технике савременог олимпијског спортског мачевања. У први план избијају „витешки турнири" а мачевалачка вештина се враћа средњевековним полуварварским формама које се темеље на инстинктима, снази, скромној техници и правилима везаним највише за безбедност (нпр. из борбе је избачен бод као опасна радња). Чак се и рапир (јер се у спорт-историјском мачевању користи комплетна заштина опрема) у борби користи нехајно и слободно тј. бојево-дерегулисано, дакле, у форми *транзиционог* мачевања. Развој у том правцу потпуне либерализације је довео чак и до појаве таквих недиференцираних транс-хетеро форми савременог мачевања као што је нпр. обично (уз то још и лоше) спортско мачевање које се изводи историјским мачевима.

[97] „Погоди али тако да не будеш погођен"; врх или оштрица мача у свим акцијама треба да је константно усмерен у противника; у нападу и одбрани противниково оружје треба да је везано и у константном контакту како би се ефикасно контролисало и безбедно извела и одбрана и напад; у нападима треба избегавати финтирање и директан напад; у одбранама треба избегавати контранапад...

[98] Но, јер је транзициона техника мачевања постала генерално сувише ризична за бојеву употребу у двобојима и дуелима по све борце (јер оружје које се поуздано не контролише је опасно по све руковаоце „...будући да обострани погодак није пожељан ни за једну страну" – Егертон Кастл) двобоји и дуели се почињу изводити мачевима за сечу (спадрон-лаки палаш и сабља) чија је војна употреба заобишла транзицију и задржала класичну бојеву форму, или на пиштоље.

Тако се дошло до савременог „варваризованог" мачевања које се свело на пуко телесно, инстинктивно, технички банално, обездуховљено, такмичарски ефикасно и, у складу са карактером савременог света, урођено у културе материјалног (опрема, мачеви, секире, чекићи, оклопи, кациге, верижњаче, штитови, плаштеви, одела, панталоне, чарапе, ципеле...) и мишићавог (Конан, Хулк и разни снагатори епске фантастике).

Пратећи генерално изложени историјски ток и његове тенденције може се оправдано закључити да у следећој фази историје мачевалачке вештине на сцену незбежно ступа и једна форма која ће бити утемељена на духу регулације.

Изложено осциловање у циклусима између две наведене форме у коме се стално смењују периоди доминантно слободног типа (али увек присутне и строгости само у смањеном обиму) и доминантно строгог типа (али увек присутне и слободе само у смањеном обиму) није, међутим, пуко циклично понављање. Иако, наиме, постоје извесна општа ограничења (форме регулације и дерегулације) који припадају сценској борби уопште (свих епоха и простора), свака сценска борба се одвија у неком конкретном времену, простору и околностима па поседује и своје специфичне форме и ограничења - па и посебне форме рушења граница и слобода - регулације и дерегулације.

Отуд свако ново, у циклусима достигнуто, стање слободе или строгости правила представља увек истовремено и стварање нових и специфичних форми кроз које се они појављују. И као што се реализам антике старих Грка разликује од реализма ренесансе или неокласицизма тако се разликује и ослобађање од нпр. строгости правила реалистичког у маниризму, романтизму, модернизму и постмодернизму. То је, дакле, један спирални развој уз циклично смењујуће понављање све новијих и новијих форми слобода и детерминација при чему се временом оне све више и све брже усложњавају и умножавају.

Ове *две воље* и две тенденције – регулациона и дерегулациона се у уметности сценске борбе појављују на још један начин и то у механизму кореографског креирања сценске борбе. Реч је, наиме, о ***линеарном*** и ***нелинеарном*** методу у кореографисању борилачких акција сценске борбе.

Линеарни концепт се темељи се на *једновекторској* логици у којој један елемент одређује понашање и изглед целине. У том концепту једнодимензионалног гледања су борилачке акције кореографисане круто вођено ланцем нужности у коме једну акцију активира један чинилац (узрок) стварајући унапред одређену (дефинисану) реакцију противника. Тако њиховим следом ређања настаје једна кохерентна целина која подразумева континуирани низ акција различитих форми али истог типа тј. повезаних истим карактером од почетка до краја.

Отуд у кореографисању борбе нпр. шпадом (мали дворски мач 18. века) која се користи искључиво за бод све акције напада и одбране су строго дефинисане и условљене бодом па борци своје мачеве користе само на тај један строго дефинисан и предвидив начин (нема других вектора као што је нпр. сечење оштрицом или ударац гардом код рапира). Или, у случају кореографисања двобоја 18-19. века кореограф се држи протоколом двобоја строго дефинисане врста оружја, начина његове употребе, забране коришћења друге руке, ногу, обавезе прекида у случају рањавања или кршења правила итд. Другим речима начин борбе и њен исход су дефинисани једним тачно одређеним правцем (вектором) и они зависе само од кретања у његовом „жљебу", а не од неких других, непредвиђених и бочних услова.

[99] У савременом спортском олимпијском мачевању погоци су због брзине акција постали невидљиви за око. Зато се користе електронски уређаји за детекцију, а мајсторство и студиозност у вештини су замењени телесном кондицијом и физичком издржљивошћу. Слично је у том свету *ђавола* („Ђаво је отац брзине" - арапска пословица) и са другим сферама живота у којима због брзине и трчања (највише око новца и задовољстава) знање бива замењено податком, мишљење информисањем, читање брзим гледањем слика, говор реченицама од три речи, писање знаковним порукама, музика звуцима..., а мозак батеријом и електроником - „паметним" телефоном.

Насупрот томе **нелинеарни концепт** кореографисања сценске борбе подразумева плуралистички (вишедимензионални) приступ у коме више елемената одређују понашање и изглед целине. Нелинеарни приступ користи, дакле, вишевекторску логику која за предмет има сложене, вишеслојне, измешане, укрштене ситуације (борба оружјима која се користе на више начина – дворучни мач којим се и боде и сече, користи се као копље, глева и мотка; масовна борба са мноштвом актера на сцени; борба једног борца са више противника; дуелни тип борбе у коме се поред мача за напад и одбрану користе и ноге и друга рука; борба рапиром у једној руци а бодежом /дагом/ у другој руци уз употребу ногу итд.). У овом случају постоји мноштво утицаја и елемената који за резултат имају неизвесност исхода (борба је дисконтинуум различитих форми па може нпр. почети бодом мачем а завршити са гушењем, почети сечењем оштрицом мача а завршити ударцем јабуком, почети као дуел између два актера а завршити као сцена масовне борбе, или обрнуто, итд.).

3. Трећи ток – борба образаца технике и снаге

Пратећи појављивања различитих форми сценске борбе кроз различите историјске епохе може се уочити извесна правилност (наравно, опет подвлачим - идеално типски гледано) смењивања периода у којима структурно једноставније (простије) форме сценске борбе бивају замењене формама које су сложеније и комплексније да би ове након извесног времена исто тако биле замењене, али не још сложенијим, већ управо супротно – простијим. То циклично смењивање сложено-просто-сложено-просто... у неку руку се подудара са наративом смењивања форми сценске борбе које се темеље на употреби снаге и грубости и форми сценске борбе које се темеље на употреби технике и вештине.

Тако једноставне (просте) и сведене технике употребе тешког бронзаног мача периода варварства бивају замењене техникама веште и сложене употребе два танка бодна бронзана рапира критског периода након чега ове бивају замењене грубим техникама борбе тешким бронзаним мачевима микенског периода. Након тога следи увежбана и технички сложена употреба кратког мача грчког и римског периода у војсци и римској арени, а коју су замениле варварске технике борбе времена сеобе народа и средњег века које се базирају на сировој снази. Након тога видимо како долазе сложене и захтевне технике борбе новог века ренесансним рапирима и дворучним ренесансним војничким мачевима, а које ће свој врхунац достићи са шпадама 18. века, сабљама 19. века и спортским флоретима до друге половине 20. века када техничка сложеност достиже ниво уметничке виртуозности. Од тог периода па до данас у спортском мачевању опада удео технике на рачун снаге, издржљивости и брзине (доминира *атлетско мачевање* препуно агресивности и насиља), па и у сценском мачевању све више доминирају форме историјског мачевања дворучним мачевима, витешким мачевима, разне врсте квазисценске борбе (*бохурт* - историјски витешки турнири утемељени на најгрубљим формама физичког насиља) као и савремене постмодерне сценске борбе којима углавном доминира груба физичка акција, вратоломија, гимнастика и каскадерство, а без веће употребе технички префињенијих, захтевнијих, деликатнијих и сложенијих форми борбе као нпр. флоретом, шпадом (мали дворски мач), сабљом, рапиром-дагом (бодеж за леву руку), два мача.

Овде, међутим, треба указати на још једну појаву која се може јасно уочити из горе изложеног историјског тока. Наиме, све једноставне технике сценске борбе које смењује сложеније, и обратно, по својим формама се не понављају дословно и пресликано, већ су увек са сваким новим периодом допуњене са новим елементима и другачије. Тако нпр. грубе технике сценске борбе микенског периода, иако имају заједничке елемене са грубим техникама борбе средњег века или савремене постмодерне, по форми се разликују. То су различити типови грубости (као што се разликују античко варварство, средњевековно варварства и

савремено високотехнолошко неоварварство). Исто је и са сложеним формама – техничка перфекција борбе критским бронзаним рапиром се разликује од техничке перфекције борбе шпанским рапиром 15. века.

Но, слика изложене динамике крајности форми сценске борбе које се крећу између префињене, китњасте, суптилне и комплексне – (архитектонски речено *јонске*) и просте, рустичне, снажне, насилне, сирове, неотесане, примитивне – (архитектонски речено *дорске*) била би непотпуна без прелазних форми (међуоблика) који садрже и спајају у већој, мањој или једнакој мери обе крајности (архитектонски су речено *композитни*). Тако у сценској борби наилазимо на форме које у себи садрже како елемент снаге тако и технике – то је нпр. сценска борба у којој на реалистички начин треба приказати употребу једноипоручног мача *бастард* 14-15. века, ренесансног дворучног мача, мача скијавоне, рапира 16-17. века итд.

Смењивање изложених форми се, међутим, не може разумети у потпуности без разумевања и сила које их стварају и покрећу, а то су носиоци тих форми – публика и стваралаци два различита социо-културна миљеа. Носиоци модела *лаких* форми сценске борбе су везани за народни живот и популарно-фолклорно стваралаштво најширих слојева сваког друштва. Ту је реч о поједностављеним кореографијама са симплификованим, рустичним и импровизованим борилачким покретима намењеним профаним формама народног обреда, забаве, прославе, маскараде, вашара, а који су намењени једноставној перцепцји. Ту у сценској борби генерално доминира снага.

Носиоци модела који тежи *озбиљним* (сериозним) формама сценске борбе су они који у свему (одевање, оружје, музика, игра...), па и сценском животу и сценској борби настоје да се разликују од популистичких јер се разликују и по свом друштвеном положају и статусу. Реч је о двору, клеру, аристократији, племству, грађанству, буржоазији (малобројним привилегованим слојева сваког друштва), а који имају начина, средства и услове да форму сценске борбе са тривијалне уздигну у виртуозну, естетизовану, високостилизовану, продуховљену, свечану, строгу, префињену, рафинирану уметност. Из тог разлога у сценској борби тог типа генерално доминира техника.

Другим речима и код борбе образаца технике и снаге постоји веза између периода у којима доминирају популистичке форме сценске борбе (народне игре, карневали, светковине, циркуске и вашарске борбе) и периода у којима доминирају елитистичке и сериозне форме сценске борбе (позориште, балет, опера, филм).

У првом случају владају лаке, грубе, једноставне и рустичне (често и баналне) форме сценске борбе које се најчешће заснивају на лаицизму и одсуству вештине тј. сценске борбе без сложенијег карактера и познавања техника (нестручно, нешколовано, аматерско и дилетантско). У другом случају су претежно присутне тешке, сложене, префињене, компликоване и техничке форме сценске борбе које се заснивају на вештини, школованости, увежбаности и мајсторству како кореографа тако и извођача.

И у уметности сценске борбе је, дакле, присутно историјско смењивање у циклусима натуралистичких у култивисане форме и обратно, из форми *одоздо* – масовне културе у форме *одозго* – елитне културе, и обратно. Ова динамика је последица не само унутрашњег развоја уметничких форми, већ и разних вануметничких историјских утицаја при чему и овде никад није реч о радикалним крајностима, већ акцентима јер оба обрасца трпе и међусобне утицаје и преплитања (па и постојање међуформи које опет на свој начин инклинирају више на једну или другу страну) но, тежећи при томе да ипак задрже свој изворни карактер.

4. Четврти ток – борба телесног и духовног обрасца

Не живи на исти начин човек-животиња чији је сав смисао постојања у уживању конзумирања и задовољавања своје биологије, човек културе који живи и духовност свог постојања, психопата који је пао у зверско, човек екраноид што наркотизовано живи у лавиринту сајбер света хипнотичких илузија итд. Сваки од њих се односи према себи, другим људима и свету око себе на другачији начин. Сваки од њих се отуд и бори на другачији начин. Но, та разлика, ипак, није само бесконачно индивидуална већ је и делом коначно типска јер карактер борца не показује само његово индивидуално већ и колективно групе којој он припада.

Наиме, још је Платон у свом чувеном миту о кочијама живота које вуку две душе (крилата коња) алегориски наговестио концепт о два темељна обрасца људског живота и културе уопште. По њему једна душа (која је племенита, лепа, лагана и испуњена духовним и врлинама) чезне да лети у висину па кочије вуче у божански живот наднебеског света идеја. Друга душа (неплеменита, дивља, тешка, испуњена материјалним и пороцима) чезне ка земљи па кочије вуче доле у чулно, телесно и анимални живот[100].

Овај концепт је маестрално приказао и италијански ренесансни сликар *Рафаел Санти* на својој чувеној фресци *Атинска школа* (1508-1512, 7,7Х6 метара, Ватикан, Апостолска палата – Одаја печата). У средишту те фреске (*види слику у Прилогу I*) су Аристотел и Платон као представници две основне философске школе и језгра свих философских расправа о свему. Аристотел показује земљу (материјални свет) својим хоризонтално постављеним дланом а Платон небо (идеални свет) својим вертикално постављеним прстом. Но, Рафаел на овој слици указује јасно не само на два основна философска концепта и начина мишљења већ и на њихово распростирање на све сфере свакодневног живота и друштва у целини. Наиме, око Аристотела и Платона (који су у центру) налазе се окупљени под истим сводом и педесетак других философа, али и математичара, астронома, географа, песника, сликара, научника, драматурга, оснивача религија, политичара и војсковођа (Демоклит, Сократ, Диоген, Еуклид, Епикур, Питагора, Птоломеј, Алкибијад, Заратустра, Леонардо у лику Платона, Микеланђело у лику Хераклита...). Дакле, представници разних области живота чија су схватања само форма, део, варијација, комбинација, деривација, конгломеризација, укрштања или међуоблик два гранична типа од којих један не дозвољава да се живот и друштво у свом расту у висину откину од земље и искорене од природе, а други не дозвољава да живот и друштво потону у приземно, каљугу и потпуно поживотиње.

С тим у вези Алфред Фујеова („Психологија француског народа", „Психолошки нацрт европског народа"), Вилхелм Вунтова („Психологија народа"), Гистав Ле Бонова („Употреба психологије у класификацији раса"), Цвијићева („Психичке особине Јужних Словена"), Анри Берова етнопсихолошка истраживања су показала да сваки народ има своју *народну душу* и философију чији се карактер темељи на његовом специфичном језику, миту, религији, начину живота и обичајима, па „оно чему се један народ клања, говори нам какав је." (Алан Блум) Та ***народна душа***, дакле, несумњиво има свој израз и у свету материјално-техничке културе па и начину ратовања и борбе, али и своје место у оквиру Платонове парадигме о две душе (крилта коња).

И као што се права борба и у стварности не води само уз тежњу на *доле* ка приземном, дакле, дивље, страсно, разуздано, неукротиво, зверски, дивљачки, хаотично (фигуративно речено *руком бога Марса* који уједињује агресију, насиље, помаму, зверско, освајачко - *дионизијско*) већ и уз тежњу ка *горе*, дакле,

[100] „У сваком од нас су две силе владарице и покретачице, за којима идемо, где нас води, једна, која је усађена жеља за телесним и наслађама, а друга стечена, мисао која тежи у добро. Ове се две у нама каткад слажу, а има кад се противе једна другој, те некад превлада једна, а некад ова друга" (Платон, *Федар*)

продуховљено и оплемењено - промишљено, уздржано, култивисано, с мером, витешки, људски, џентлменски (фигуративно речено, *руком богиње Атине* која уједињује хармонично науку, уметност, мудрост и рат – *аполонско*), али и тежњу мери и складу ова два, тако исто и **борба на сцени** како драматуршки тако и кореографски, редитељски и глумачки постоји само кроз ова два екстрема и мноштво њихових међутипова.

Ти супротстављени типови како у стварној тако и сценској борби су формом и карактером генерички повезани са карактерима култура које су њихови носиоци тј. са менталитетом као *душом* групе или народа коме припадају. Наиме, иако живе на истом простору (под сличним географским и климатским условима) и у исто време две групе, два народа, заједнице... никад не поседују исти менталитет и не развијају исту културу па им припадају и различити типови вођења бојеве и борбе на сцени.

С тим у вези, потребна је краћа експликација као увод у концепт. Уколико, наиме, прихватимо дефиницију цивилизације као јединства материјалне и духовне културе [101] једне људске групе, гледано идеално типски постоје два гранична цивилизацијска обрасца (модела, концепта).

Први образац (модел, концепт) – вредносни систем је карактеристичан за цивилизације (човека-борца) у којима доминира склоност ка материјалном (материјално у ужем смислу – телесно, предметно, чулно...) и где је физичко, приземно и овострано доминантно у односу на духовно, мисаоно, емоционално и оностранo - дакле, где *биће одређује свест*.

То су цивилизације *хоризонтале* (хоризонталне стратификације) и у њима су биолошко, телесно, емпиријско, техничко-технолошко, економско, практично, прагматично, утилитарно, профано, видљиво и непосредно, реално, спољашње, свакодневно, пролазно, иманентно, *микронаративно*... владајућа и централна вредност, *Антејски* извор снаге.Ту је, дакле, главни циљ и покретач материјално - оно *од чега се живи* (*у се, на се и пода се*) а духовно средство (инструмент).

Нетелесно, ванчулно, есенцијално, невидљиво, трансцендентно, оностранo, вечно, свето, уметност, религија, филозофија, *макронаративно*... – дакле, оно *због чега се живи*, је у том концепту присутно али као секундарна и периферна вредност, и само као средство (инструмент) у служби материјалног.

Пошто у том концепту живота влада доминантна окренутост материјалном, биолошком, инстинктивном и егзистенцијалном (детекција хране, препознавање опасно-безопасно и уочавање прилике за размножавање - уз живот у бинарном коду глад-ситост, задовољство-бол, опасно-безопасно, доминација-подчињеност, агресија-бежање, сигурност-несигурност, имам-немам, хоћу-нећу, узмем-не дам...) оне се могу назвати још и *цивилизацијама материјалне културе.*

Други образац (модел, концепт) – вредносни систем је карактеристичан за цивилизације (човека-борца) у којима доминира склоност ка духовном (духовно у ужем смислу - непредметно, ванчулно...) и где су мисаоно, емоционално, идејно,

[101] Култура уобличава човека цивилизацијски. Техничка култура га уобличава предметно-чулно, телесно, а духовна култура га уобличава интелектуално, емоционално и нетелесно. Ове две културе у узајамној интеракцији уобличавају човека цивилизацијски јер цивилизација је сума развоја телесне и духовне културе једног народа, групе или појединца. Савремена постмодернистичка теорија културе сматра да је класична подела на материјалну културу (техника и технологија) и духовну културу (религија, философија, наука, уметност) превазиђена јер култура је наводно „јединствен и недељив феномен који обухвата нераздвојиво људски предметни и духови живот". Но, класична подела на материјалну и духовну културу, које се овде држим, то не спори, (јер техничка култура делом уобличава и духовну културу пошто пракса утиче на теорију а духовна култура уобличава техничку пошто теорија утиче на праксу) већ *акцентира* дистинкцију која омогућава посматрање феномена културе и из равни у којој су свет предметног и свет материјалног, иако повезани, и даље различити и светови за себе несводљиви на исто. Тако се избегава једностраност гледања из равни у којој се они виде искључиво стопљени у један неразлучиви постмодернистички безидентитетски пастиш у коме влада „Ноћ у којој су све краве црне" (Хегел).

невидљиво, онострано... доминантни у односу на телесно, предметно, чулно, видљиво, овострано... - дакле, где *свест одређује биће*.

То су цивилизације *вертикале* (вертикалне стратификације) и у њима су бестелесно, ванчулно, непрактично, свето, несвакодневно, унутрашње, вечно, есенцијално, идеално, трансцендентно, *макронаративно*… - дакле, *оно због чега се живи* владајуће и централне вредности.

У том брасцу материјално, биолошко, телесно, приземно, чулно, профано, пролазно, потрошно... су присутни али као секундарни и периферни - само као средство (инструмент) у служби духовног.

Пошто се у цивилизацијама овог типа сматра да оно што покреће људску историју није непосредна егзистенција свакодневног приземног живота (јести, пити, одевати се, становати, уживати...) јер „човек не живи само од хлеба..."[102] главно и покретачко начело у њима није *имати* већ *бити* - дакле, духовно (*spiritus movens*).

Зато што у тим цивилизацијама доминира комплекснији начин живљења у коме не влада толико тежња спуштања *кореном у земљу* колико раст у *стабло и крошњу*, удаљавање од физичког, инстинктивног, биолошког, приземног, чулног... и приближавање спиритуалној страни живота („Шта год да ткаш, везуј конце о небо" - Владика Николај), оне се могу назвати још и *цивилизацијама духовне културе.*

Сценска борба и обрасци материјалне и духовне културе

Изложена матрица две *цивилизације* се рефлектује на све сфере живота и друштва, па и на уметности сценске борбе у којој наилазимо на два гранична концепта (и њихове разне међуоблике, комбинације, колаже...) са њиховим типским уметничким формама.

Један концепт, јер „узвишен човек се развија навише, неузвишен се развија наниже." (Конфуције), у креирању и извођењу сценске борбе тежи њеној спиритуализацији, а други соматизацији, један нематеријалном, а други материјалном и техничком страном борбе. Један се бави више телом, а други психом борца. Један се доминантно ослања на механичко, визуелно, спољашње, спектакуларно, комерцијално. Други даје акценат на психолошком, естетском, поетском, унутрашњем, невидљивом чак и кад је задатак видљив приказ реалистичке борбе на сцени („Није увек неопходно да се истина и опредмети; довољно је да провејава као дух" - Гете).

Отуд и драматург, кореограф, редитељ, глумац, сценограф, посматрач... (јер цивилизацијски такође припадају једној од наведених матрица или њиховом међутипу) сценској борби и сами прилазе **претежно** на један од два изложена начина или на начин њихових различитих спајања. Тако ће један глумац, редитељ, кореограф или драматург поћи прво и занимати се више за предметно, видљиво, спољашње (опрема, оружје, костим, сценографија, техничка помагала, новчана улагања, комерцијална зарада...), физичко, механичко (техника борбе и практика акција), динамичко, спектакуларно и визуелно у сценској борби. Ту ће акценат и дух сценске борбе бити стављен на приказивање *процеса и динамичког* у борби (промењљивости у начинима борбе, употребе оружја, приступа борби, превртљивости у карактеру и расположењу бораца, модерном и новом у борби

[102] „Не брините се, дакле, и не говорите: `Шта ћемо пити?` или `Шта ћемо обући?` Јер, све то траже пагани. Зар живот није вреднији од хране, а тело од одеће? Зна ваш небески Отац да вам је све то потребно. Него, прво тражите његово Царство и његову праведност, и све ово ће вам се додати." (Христос, Јев. по Матеју).

итд.)Насупрот томе други глумац, редитељ, кореограф и драматург ће поћи прво и занимати се више за основну замисао, идеју, контекст, приступ, невидљиво, неизрециво, нематеријално и духовно (експресија, доживљај, атмосфера, идеја, порука, симбол, концептуално, естетика, поетика, израз, уметничко, оплемењујуће у представи...). Њему ће, дакле, бити занимљивија спиритуализација, психолошко, унутрашње и невидљиво у сценској борби. Ту сценска борба неће имати карактер чулно импресивног и сензационалног спектакла већ карактер унутрашње борбе, хероизма, трагике, естетског, моралног, самоконтроле... Ту ће акценат и дух сценске борбе бити стављен на приказивање *стања и статичког* у борби (непомењљивости у начинима борбе, употребе оружја, постојаности у карактеру и расположњу бораца, приступа борби, оданости идејама, традицији итд.)

Отуд настају (гледано типски и апроксимативно у крајностима) са једне стране сценске борбе у којима влада телесно без духа тј. чиста техника, а са друге стране кроз разне форме минималистичког театра сценске борбе у којима се оне спиритуализују и своде на духовно без телесног (симбол, апстракцију, концептуалност), а са треће стране разне форме њиховог повезивања.

Исто важи и за публику. У епохама и заједницама у којима доминира *материјална култура* тј. као вредност спољашње, техничко, предметно, чулно, телесно, практично, непосредно, економско..., и схватање *виђен сам, дакле, јесам* (физичка видљивост и визуелност су суштина) и публици је блиска и разумљива само она врста сценске борбе која је соматизована, чулно спектакуларна, визуелна и са акцентом на практичној акцији, оружју, опреми и костиму.

Насупрот томе она врста сценске борбе која се темељи на естетском, симболичком, психолошком, емоционалном, идејном... је таквој публици страна, неразумљива и досадна јер за њу *што се не види то је неважно*. Разлог тога је једноставан: „... као што се тело јача и развија вежбама, то исто вреди и за дух. Као што запуштено тело постаје слабо и на крају немоћно, исто се догађа и са духом" (Василиј Кандински).

Но, у епохама и заједницама у којима доминира духовна култура тј. унутрашње, психолошко, емоционално, идејно, непредметно и приступ да „оно што је суштински важно невидљиво је оку" (Сент Егзипери) и „скривена хармонија је боља од видљиве /привидне/" (Хераклит) и публици она сценска борба која је чисто соматизована и само чулно спектакуларна је празна (шупља), досадна, незанимљива и напорна.

Ову матрица делује и када је реч о *карактеризацији* бораца на сцени. Зато је потребно и њихово оружје, опрему, начин борбе, етику, естетику, понашање током борбе... такође креирати у контексту наратива о два темељна културолошка типа.

Тако борац једне културе своју борбу тежи да *приземи* и банализује у средствима (снага), циљевима и мотивима (отети, пљачкати, узети, владати, победити...) и начинима (сурово, грубо, бескрупулозно, безочно, безобзирно, неправедно, ружно, невитешки...). Таквог борца, као дивљака, у борби води и покреће биологија (јести, пити, сигурност, размножавање, имати, отимати, владати...) па су отуд циљеви и мотивација у његовој борби увек у њему и унутрашњи – биолошко одржање. Но, пошто га ка борби покреће биологија и нагон он се бори само док у њему не превагне инстинт самоодржања над инстинктом одржања (док је нпр. мање опасно пљачкати од изгубити главу), па у борби гине само у лудилу помаме. У сценској борби која треба да дочара овај тип борца акценат је на ирационалном, непосредном, кратковидом и спољашњем, видљивом кретању (непосредна физичка акција).

Насупрот томе борац друге културе своју борбу тежи да *спиритуализује, одухови, посвети* и уздигне изнад приземног, баналног и тривијалног у средствима (вештина, тактика, стратегија...), циљевима и мотивима (одбрана, правда, спасавање, вера, част, моралност, идеја...) и начинима (поштено, обзирно, праведно, самилосно, лепо, витешки, часно, џентлменски). Таквог борца, као

културисаног, води и покреће духовно, морално, правда, истина, лепота, поштење, божанско, идеја... па је отуд његов циљ у борби увек у некој вредности изван њега. Но, пошто се не бори за биолошке већ културне вредности он се бори и противно своје биологије па у борби иде често и против свог инстинкта самоодржања - дакле, склон је да се свесно жртвује. У сценској борби која треба да дочара овај тип борца акценат је на рационалном, далековидом и унутрашњем (увод у акцију, припрема акције, промишљање акције, реаговање на акцију, радње у паузи између борилачких акција и на крају борбе - драматици).

Изложена типологија бораца се простире и на све друге области сценске борбе. Тако један борац користи једну врсту оружја и на један начин а други борац другу врсту оружја и на други начин. Први је у борби склонији нападу (офанзиви) а други одбрани (дефанзиви), први радије пљачка, други ствара, први би да контролише све, други да се самоконтролише, први би у борби да убије а други да рани или разоружа, ограничава, зауздава или блокира противника итд.

Отуд се и на сцени карактеролошки гледано на један начин боре два борца припадника цивилизације материјалне културе – *Аресовог (Марсовог) света* [103], на други начин два борца цивилизације духовне културе – „Атининог света" [104], а на комбинован - трећи начин, два борца представника супротних култура.

Драматург, кореограф, редитељ и глумац зато треба да разликују борца који припада једној или другој културној матрици јер сваки од њих има другачији карактер и на другачији начин приступа противнику, борби и техници, етици борбе. И док се борац једне културе бори на један начин, користи једну технику борбе, има једне мотиве и приступ борби и противнику други борац је склонији супротној културној матрици.

Но, ова изложена генерализација служи само за приказ граница у оквиру којих се крећу сви концепти сценске борбе јер реч је заправо о акцентима пошто као што свет није само *фисикос* већ и *логос* који струји кроз њега тако и човек није само телесно, већ и духовно, дакле, психо-физичко биће, а што се рефлектује и на његову културу па и начин борбе у стварности и на сцени.

Ратничка карактерологија и обрасци телесног и духовног

Изложена диференцијација на два основна типа отвара врата и за једну ширу, суптилнију и богатију драматуршку, редитељску, кореографску, глумачку, сценографску..., карактеризацију драмских ликова кад је реч о **ратничкој** (борилачкој) **карактерологији**.

Тако у **првом типу** (цивилизације материјалне културе), осим раније изложеног, је присутна и склоност да се у свему део поставља испред целине, појединачно испред општег, емпиријско, иманентно и конкретно испред трансцендентног, јединка испред заједнице и индивидуално испред колективног. Из те склоности последично следи да у овој култури човек (борац) у свему што чини поставља своје „Ја" (са великим „Ј") у центар па и себе генерално доживљава као „све" – не као кап у океану већ као океан.

Отуд код таквих људи (бораца) у понашању, психолошки гледано, доминира менталитет нарцистичке усредсређености на себе и своје, а одбацивање свега што се не слаже са њиховим егоцентричним интересом, личном користи и сопственом сликом света.

[103] Види фусноту бр. 43, Арес.

[104] Atina (Minerva) – богиња цивилизације, мудрости, правде, науке, уметности (заштитница и покровитељка свих девет Муза) и трезвене (витешке, часне...) стране рата.

Услед тога људи (борци) ове културе све што се коси са њиховим *Ја* доживљавају као лично угрожавање и не прежу од било чега (безобзирност) како би то уклонили. Зато код њих доминира у карактеру бунтовништво, пркос, хајдучија, одбацивање сваког ауторитета, правила, принципа, закона, логоса космоса, морала, договора, обећања, покоравања... и тежња неспутаној слободи („Чини шта хоћеш, и нек ти то буде једини закон" - Алистер Кроули, *Закон Телеме*) у рушењу свега што на било који начин ограничава њихово Ја.

Стога су људи (борци) материјалне културе „алергични" на све што је трајно (јер сталност и трајање су једна од суштинских обележја сваког закона, принципа, правила...) а опсесивно су опчињени оним што је промењљиво, нестално, покретно, непостојано, нестабилно, варљиво, несигурно, превратничко, анархично, стихијско, луталачко (номадско), немирно, флуидно, флексибилно, динамично...

Пошто такав дух живљења у друштвеном смислу води доминацији сегментиране и атомизиране заједице самодовољних и међусобно изолованих чланова честица са ниским нивоом социјалне интелигенције и емпатије владајући приступ људи (бораца) цивилизација овог типа у свему је: сукоб, завада, компетиција, конкуренција, конфликт, ривалитет и борба за престиж. Дакле, агоналан, супарнички, агресиван, победнички, експанзиван, освајачки, суров и мрзилачки менталитет због којег се сви боре против свих и отимају око свега а највише око власти (*воља за моћ*).[105]

Јер човек (борац) овог цивилизацијског типа себе осећа и види као центар света („Човек је мера свих ствари" - Протагора) који је предодређен да као *човекобог* надмено влада свиме, он другим људима, заједницама, цивилизацијама и природи у целини приступа доминантно као нечему што треба да буде побеђено, савладано, поробљено и искоришћено.

Отуд се у тим цивилизацијама цени као највиша вредност *успешност* (ефикасност у побеђивању, доминацији и владавини – култ моћи и победника), дакле, они који су јаки и способни да се такмиче (култ надметања у коме све што живи треба да се конкурентски бори за престиж, победу и моћ).

То је, међутим, све оно што генерички припада **младости** јер она не само да биолошки обилује највећом енергијом и снагом већ и духом незрелог и неразвијеног идентитета (адолесценције) којим влада жеља за надметањем, побеђивањем, експанзијом - исказивањем свог идентитета која је опсесивна јер страх од анонимности и сопствене безначајности је страх од ништавила непостојања - смрти. [106]

[105] **Реч је, дакле, о једном Хобсовском *лављем друштву* (societas leonina) менталитета Орвелове „Животињске фарме" у коме влада живот *inter canem et lupum* (између пса и вука), *bellum omniam contra omnes* (рат свих против свих) и гледања на живот као на прашуму у којој се сви међусобно једу па „може бити само један", „већа риба једе мању", *„Homo homini lupus"* (Човек је човеку вук), „док једном не смркне другом не сване", „или си изнад или испод", „ко пре њему девојка", „свет није довољан", *divide et impera* (Завади па владај), *finis sanctificat media* (Циљ оправдава средство)... и где „само најјачи имају право на живот" (Хитлер – *„Mein Kampf*").**

[106] **Зато су у данашње време владавина цивилизације материјалне културе свеприсутни фетиши култа младости, педоцентризам и општа инфантилизација. Отуд социјална епидемија *Петар Пан* синдрома који у психологији означава људе који живе као ликови из бајке „Петар Пан и изгубљени дечаци" што се сакривени у земљи *Недођији* (као и Пинокио у Магарећем граду земље Дембелије) само играју, проводе, забављају и уживају. Реч је о незрелим (инфантилним) људима који беже од одговорности и обавеза стварног живота због нарцистичког самоугађања у задовољствима, игри и забави. Тај феномен је присутан у свим сферама савременог друштва јер у данашњем конзумеристичком свету потрошача потребно је живот људи редуковати само на непрекидни рад, зарађивање и трошење (новца и времена на бескрај игара са стално новим технолошким играчкама, забаву, „блејање", дангубу, заборав и заглупљивање - бежање од самог себи досадног).**

Из тог разлога за ову цивилизацијску матрицу и човека (борца) њеног типа је карактеристична стална окренутост будућности и новом (јер младост нема чега да се сети али има пуно да очекује), а одбојност, неразумевање, ниподаштавање и одбацивање свега што је везано за прошлост, историју, традицију, класичност, постојаност...

У карактеру бораца овог типа и његовом приступу свему у борби, дакле, доминирају:

а) Индивидализам, персонализам, сепаратизам, парцијализам...
б) Конфронтација, компетиција, сукоб, надметање око свега, а примарно око материјалног (детекције хране, склоништа, поседа, прилике за размножавање, моћи, сигурности и уживања).
в) Вредносна усмерености ка биолошком, предметном, телесном, физичком, техничком, емпиријском, чулном...
г) Потреба за поређењем, опседнутост првенством, престижом, доминацијом и освајањем.
д) Тежња неспутаној слободи, одбацивању правила и поретка (дерегулација), хајдучија...
ђ) Склоност ка динамичном, непостојаном, покретном, неравнотежи, дисхармонији, немирном, узбурканом и напетом.
е) Прагматичност због које су ради успешности и ефикасности („Циљ оправдава средство") склони превртљивости, превари, лажи, лукавству, лицемерју и хипокризији (једно се мисли, друго ради, треће говори а четврто осећа).
ж) Осећај опште свесне или несвесне несигурности, сталног присуства егзистенцијалног страха, стрепње и опседнутости смрћу или бекством у њен заборав.
з) Жудња за личном славом, признањем и особине као што су гордост, сујета, понос, ароганција, бахатост, осионост, агресивност, безобзирност, надменост, суровост, похлепа, нарцизам...

Отуд борци ове културе (што се узима у обзир приликом њихове психолошке карактеризације, начина борбе, мотивације...) су по карактеру антропо-социолошки гледано *варварског* типа јер све наведено чини основне елементе, вредности и бит начина живљења у свим варварским заједницама без обзира на епоху и њихов цивилизацијски ниво. [107]

Кад је реч о **другом типу** цивилизација (духовне културе), осим раније изложеног, једна од њихових значајнијих карактеристика је склоност да у свему целину поставља испред дела, опште испред појединачног, заједницу и

[107] **Бити Варварин, дакле, и имати „варварску душу" није исто јер „варварска душа" може бити својство човека био он Грк или Варварин и била то „варварска душа" старог, средњег или данашњег века. Тако нпр. углађени господин који префињеним прибором у луксузном гурманском ресторану прождрљиво и незасито гута храну понаша се према исхрани *неоварварски* као и варварин раног средњег века који незасито прождире храну кидајући је зубима и прстима на земљи. И једним и другим, наиме, влада, исти распојасани биолошки нагон грабежљиве прождрљивости а не они тим нагоном. Исто тако док нпр. за задовољавање своје анималне грабежљивости дивљак праисторије користи камен или батину, варварин старог века секиру и мач, варварин новог века барут, неоварварин данашњице користи берзанску шпекулацију, махинацију, калкулацију и малверзацију, политичку манипулацију, корупцију, уцену, превару, хипокризију и лицемерје, медијску лаж, фарсу и дезинформацију, систем терора идеолошке, финансијске, државне и корпоративне управе...., или ако тако не успева, ракете, авионе, сателите, високу технологију... Садржина и суштина је, дакле, иста – владавина варварског духа биолошке грабежљивости а разлика је само у форми његовог манифестовања.**

колективно испред индивидуалног, трансцендентно испред иманентног, оностранo испред овостраног, емпиријског и конкретног. Отуд у овој култури доминира *ми* менталитет окренутости групи, заједници, целини, општем, универзалном... – дакле, надиндивидуалним вредностима уз висок ниво социјалне интелигенције и емпатије. Због тога човек (борац) ове цивилизације себе не види као *Ја* већ као *ја* тј. не као усамљену јединку која је центар света већ као део света који је изронио из вечности, унесен је у бескрај и креће се ка вечности - дакле, не као океан већ као кап у океану.

Зато док се човек (борац) првог културног обрасца бори само за себе, због себе и брани само себе (уздиже се изнад групе) човек (борац) другог културног обрасца се бори за другог и због другог и брани све (жртвује се за групу), па чак и противника од себе.

Стога се човек (борац) другог културног обрасца осећа зависним од групе и света у коме живи па у њима тражи увек општи закон, логос, начело, правило, принцип, ауторитет... као део себе. Зато у његовом понашању доминира и склоност ка постојаном, стабилном, константном, непромењљивом, вечном, ванвременом, статичком и конзервативном - својствима сваке законитости.

Човек (борац) овог обрасца зато не гледа на себе гордо као на нешто што треба да постане бог који доноси и мења законе већ као на нешто што треба да се *обожи* – живи у складу и хармонији са вечним силама и законима света који су већи од њега, постојали пре њега, створили га и постојаће и кад њега више не буде било. Отуд док први човек (борац) у свему што чини тежи да се бави само својим појединачним постојањем (егзистенција) други тежи да се бави својим општим постојањем - суштином (есенција).

И док човек (борац) прве цивилизацијске матрице сматра да је само свој, не зависи ни од чега и ни од кога па у борби може супремативно да чини шта хоће (фаустовски се *надима* уз гесло „човек, како то гордо звучи!" – Максим Горки) човек (борац) друге цивилизацијске матрице сматра и осећа да није апсолутно независан, једини и само свој па уз гесло „смири се, горди човече" (Достојевски) као витез *Ланселот* трага за већим од себе (правда, истина, дужност, лепота, вредност, бог...) коме ће се покорити у служби како би осмислио своје постојање.

Стога док човек (борац) прве матрице тежи да овлада свиме око себе, човек (борац) друге матрице тежи да овлада свиме у себи (*собом*) јер сматра да онај ко потчини себи цео свет, а не влада собом неизбежно постаје звер пошто способност владања собом је предуслов владања другима.

Из свих наведених разлога се у цивилизацији духовне културе однос према другом не темељи на принципу победе и владавине над њима, већ на принципу *contraria sunt complementa* – супротности се допуњују. Ту је, дакле, циљ партнерство, равноправност, хармонизација, сарадња, кооперација, интеграција, синергија, каналисање и култивисање у жељеном правцу, а не уништавање и покоравање.

Први образац се, дакле, темељи на хуманистичком миту о *поиесису* - свемоћи човека (борца) и уверењу да је свет његово дело (претварању човека у Бога). Други образац се, међутим, темељи на схватању да човек не живи само и једино у људски створеном свету (он је *трунчица трунчице* у космосу коју природа сваког трена може збрисати без трага) него и свету на који делом не може да утиче и никад неће ни моћи утицати, па га може само као огледало *миметички* одражавати и изражавати.

Пошто у другом обрасцу човеку (борцу) није од примарног значаја ривалство, конкуренција, компетиција, престиж, надметање, победа, надчињавање - *Ја* („Зрелост је кад ти се свет отвори и схватиш да ниси његов центар"- M.J.Croan), већ сарадња, кооперација, координација, симбиоза, синергија, кохезија, синхронизација, интеграција и помирење у цивилизацијама којим он припада не доминирају вредности снаге, младости, адолесценције и неразвијеног идентитета већ зрелости и старости. Отуд је за човека (борца) овог типа карактеристична окренутост прошлости, прецима, митовима, легендама, поштовању историје и

традиције – култури[108], а због чега у драматургији, глуми, режији и кореографији сценске борбе и постоји разлика у карактеризацији лика борца и начина борбе којем су склони млади и стари борци или борци младих и старих култура.

Пошто у цивилизацијама овог типа доминира у приступу свему конзервативно чување културних тековина и вредности, дух који тежи постојаности, трајности, стабилном, статичном и вечном, борци ове културе су по карактеру антропо-социолошки гледано *седалачког типа* пошто све наведене карактеристике представљају срж и типичне су за начин живота свих седалачких цивилизација и заједница.[109]

Упоредна карактеролошка анализа два основна типа борца

1. Човек (борац) првог типа у свом понашању у борби и мотивацији доминантан значај придаје приземном, профаном, непосредном, дохватљивом, мисливом, изрецивом, коначном, физичком, пролазном и овостраном (*микронаративи*). Човек (борац) другог типа, насупрот томе, је свестан постојања сила и вредности које превазилазе његове моћи па је у понашању у борби и мотивацији доминантно окренут и склон недохватљивом, неизрецивом, немисливом, бескрајном, мистичном, трансцендентном (иза физичког – *метафичичком*), апсолутном, вечном и оностраном („макронаративи"). Зато док нпр. први у борби тежи само да победи други тежи да победу оплемени чак и по цену пораза (првог у борби занима ефикасности а другог лепота, част или правда, првом је битан погодак а другом сврха или начин на који се погађа); док човек (борац) првог типа смрт доживљава као црну авет пролазности која све коси и баца у подземни амбис ништавила човек (борац) другог типа смрт доживљава као белу вилу која га ослобађа од овоземаљских патњи и односи у сједињење са небеским и бесмртним.

2. Човек (борац) првог типа у мотивацији и ономе што чини у борби предност даје несигурном и ризичном. Човек (борац) другог типа у борби предност даје сигурном и безбедном (први је у борби склон хазардним акцијама и употреби егзотичних оружја и техника, а други је склон употреби поузданих, проверених и традиционалних техника и класичних оружја).

3. Док је човек (борац) првог типа у борби склонији да противнику узме живот други је склонији да му поклони живот (у сукобу тежи борбу да избегне а кад је принуђен да је води не жели да убија већ да онеспособи, заустави, рани или разоружа противника). Док први у борби уништава све да не би ризиковао свој живот, други ризикује свој живот да не би уништавао све. Док је првом у борби крајњи идеал (циљ) рат (борба) другом је крајњи идеал (циљ) мир (окончање рата и борбе). Док је првом бог у сили другом је бог у правди. Док је чињење првог каналисано преовлађујуће силама споља (правним нормама) чињење другог је преовлађујуће каналисано силама изнутра (моралним нормама). Док је први борац коме се „идеје налазе у лактовима" (Анатолиј Франс) другоме се налазе у глави и срцу. Док први борац у борби тражи победу, други борац тражи

[108] „Култура почива на памћењу" – Хајдегер; „Први и основни процес у култури јесте традиција" - Уго Фабијети; „Култура је оно што је човек сачувао" – Пикасо; „Цивилизација (култура) је резултат дуге и тегобне друштвене борбе која се води на истом месту и које различите генерације, наслеђујући једна другу, преносе једна на другу" – Токвил; „У древном Египту, Персији и Кини, народ је поштовао старе, умне људе. У античкој Грчкој и на Западу имамо сасвим супротан однос: старци се игноришу, или се протерују из фамилије, или их убијају..."- Франк Лисон.

[109] Супротно заједницама номадског и варварског типа које су склоније живљењу „од данас до сутра" у ефемерној пролазности (сад и овде), забораву, деструкцији и *вандализацији* (лат. *vandalismo,* страст за рушењем, пустошењем и уништавањем) достигнутих културних и уметничких вредности јер ове вреднују и доживљавају само као терет.

подвиг. Док првог у борби чешће носи жестина, страст и интензитет (гнев, незадовољство, огорчење и ирационално) другог чешће носи смирености и разборитост (спокој, сталоженост, ведрина и рационално). Док првог у борби претежно занима шта ће други мислити о њему (слава, *селфи*, имиџ, углед, популарност, омиљеност, статус, престиж, репутација, реноме, рејтинг и *персоналити*) другог претежно занима шта ће сам мислити о себи (савест). Док првом радост причињава поседовање оружја и опреме (предмети) другом причињава задовољство умеће и вештина са њима. Док се први у борби више пита *како* други се у борби више пита *зашто*. Док првог примарно занима успех другог примарно занима труд. Док први у борби најчешће бира само корисно други најчешће бира племенито. Док први све и сваког углавном гледа само као средство други углавном гледа као циљ. Док је први склонији да иде по свету у потрази за непријатељима и слугама други је склонији да тражи пријатеље и сараднике. Док је први више окренут могућем (ономе што нема) други је више окренут постигнутом (ономе што има). Док је за првог у борби важније тактичко (кратковидо) за другог је важније стратешко (далековидо). Док први у борби и животу мисли доминантно о слободи (правима) други у борби и животу мисли доминантно о одговорностима (обавезама). Док први хоће да свет буде слуга њему па му је гесло „ко хоће да буде први треба над свима да влада", други хоће да служи и буде слуга свету па му је гесло „ко хоће да буде први међу вама, нека свима буде слуга" (Марко 10:43-44). Док је првом пречи спољашњи свет од света у њему, другом је пречи његов унутрашњи свет од света око њега, па док први више тежи да промени свет око себе други више тежи да промени себе самог. Док је први склонији да велича самопоуздање други је склонији да велича скромност. Док првом радост најчешће причињава да срећу чини себи другом радост најчешће причињава да срећу чини другима итд.

*

Изложена типологија култура и њима припадајућих карактера бораца је, међутим, - поново наглашавам, само груба слика *преовлађујућих тенденција.* То је поједностављена оријентациона шема за лакше схватање генералне структуре и граница у оквиру којих се крећу сви концепти сценске борбе.

Човек (борац), наиме, никад није само или једног или другог карактера па радња на сцени и поред ове или оне доминантне линије типа увек поседује и друге елементе и нивое испод ње. Отуд нпр. иако у некој драматрушкој поставци борац у комаду због средине у којој је живео по питању понашања и односа према оружју, опреми и својој вештини припада, рецимо, цивилизацији материјалне културе он због своје урођене емоционалне структуре, урођене интилигенције или касније стеченог образовања по питању односа према противнику може припадати цивилизацији духовне културе. У њему тада током борбе постоји конфликт те две струје у коме једна од њих треба да преовлада (или постоји њихова хармонична али и можда неодрживо трагична равнотежа), а што све треба исказати кореографски, редитељски и глумачки.

У сваком борцу су, дакле, увек у већој или мањој мери присутна оба културна обрасца у разним формама и то не само супротстављено већ и хармонично, конгломератски, колажно, мозаично, фрактално, комбиновано, пастишно..., али са генерално јачим утицајем једног или другог, или уз њихову равнотежу. Управо та слојевитост и унутрашња сложеност испод акцентираног и доминантног и даје лику сваког борца не само богатство или простоту његовом карактеру већ и вишезначност, животност и живописност његовој борби. Живот сам је слојевит па је, дакле, и један од основних предуслова *живе* сценске борбе њена слојевитост.

О тој слојевитости уметници треба непрестано да воде рачуна иначе сценска борба постаје чисто механичка или супротно - аветињска, дакле, у оба случаја беживотна. Отуд се данас пречесто може видети сценска борба у којој све функционише: напад, одбрана, оружје, костим, сценографија, кореографија, светло... па иако изгледа све као да је у реду, она је ипак - мртва.

Зато у свом репертоару уметност сценске борбе мора имати не само духовне већ и телесне елементе (разумско, рефлексно-увежбано, емоцију-страст и инстинкт) тј. деривате оба културна типа јер на сцени се не боре увек увежбани ратници већ и обични људи, мудраци, глупани, будале, дивљаци..., а сваки од њих преферира другачији стил борбе пошто „мудраце покреће разум, обичне умове искуство, глупане потреба а дивљаке инстинкт" (Цицерон).

Отуд сваки концепт који тежи да сценску борбу сведе само на једну форму (разумску, научено-рефлексну, емоционалну или инстинктивну) не само сценску уметност већ и човека, његов живот и свет у коме живи редукује, сиромаши и окива у једноумно и једнострано.

Зато у епохама и заједницама у којима доминира као вредност материјална култура и уметност сценске борбе се по драматургији, кореографији, режији и извођачком приступу глумаца темељи **акцентирано** на практичној акцији, визуелном спектаклу, забавном, чулном, сензационалном, ефектном, телесном, предметном (оружје, опрема, костим) – спољашњем сценске борбе. Духовно и психолошко је и овде увек на неки начин присутно, али као секундарно, маргинализовано и мање значајно. Ту се зато сценска борба води без дубљег бављења психолошким и духовним односима у самом борцу или између бораца, а њено тежиште је углавном на непосредној физичкој акцији.

Насупрот томе у епохама и заједницама у којима доминира као вредност духовна култура тј. унутрашње, идејно, емоционално, психолошко, непредметно, нетелесно... и уметност сценске борбе се како кореографски и режијски тако и по извођачком приступу глумаца темељи доминантно на односима тј. на дубљем бављењу везама између актера сценске борбе, утицају њиховог психолошког стања, идејном и емоционалном, а све са акцентом на изразу, инвенцији, машти, симболу, драматици и дизајну (духу, атмосфери, ароми...) сценске борбе. Телесно, предметно и чулно је овде такође на неки начин присутно, али као секундарно, маргинализовано и мање значајно.

Но, постоје и историјски периоди у којима се појављују цивилизације које успевају да дуже или краће време остваре равнотежу између своје материјалне и духовне културе (нпр. антички свет) и у којима и уметност генерално, па и уметност сценске борбе успева да постигне форму у којој су од подједнаког значаја спољашње, телесно-чулно-техничко, акционост и унутрашње, психолошко, поетско, (биће и свест), *ја* и заједница, човек и космос... [110]

Но, генерална тенденција историјског осциловања у циклусима између крајњих положаја две наведене матрице увек је присутна јер су стања неравнотеже учесталија и трајнија од стања краткотрајне равнотеже и само се у времену мењају форме у којима се то осцилујуће кретање манифестује.

[110] **Тако изворна пост-модерна са својим концептом плуралитета гаји наратив по коме спиритуално (духовно-идејно и мисаоно; душевно-емоционално; психолошко) и материјално (предметно-техничко и телесно) у сценској борби могу бити у веома различитим односима: да постоје паралелно, да се преплићу, да су уравнотежено или неуравнотежено присутни, да постоје суксцесивно, али и симултано и то у форми синтезе (целине), али и разбијено као пуки конгломерат, као колаж, фрактално, као неразговетни пастиш. За изворну пост-модерну, дакле, између било која два елемента у свету морају постојати сви односи света, па чак и одсуство било каквог односа између њих.**

Генерална динамика четири главна историјска тока у уметности сценске борбе

У сваком од четири наведена тока: **регулације и дерегулације, технике и снаге, миметичког и поиетичког**, **соматског и духовног** постоји, дакле, у сценској борби заједнички процес унутрашњег цикличног смењивања њихових образаца. Но, ово смењивање додатно прати и интеракција тих токова који *пулсирају* не само међусобно усклађено већ и укрштено, синхроно и дијахроно (асинхроно), али и супротстављено, стварајући тако и једну додатну историјску *наддинамику*. Шта је покретач и носилац те динамике?

Ако се тражи првенствено унутрашњи покретач, (јер узрок те динамике се не налази само у разним вануметничко-историјским факторима, већ и унутрашњем развоју самих уметничких форми по себи) он се може наћи у томе што сваки од наведених токова: миметички, поиетички, регулације, дерегулације... природно тежи свом пуном развоју до потпуне (апсолутне) форме у којој ће бити суверени, једини и хегемоно владајући наратив. [111]

Но, овакав развој преко мере, противан императиву „пази на границе" из пророчишта у Делфима (јер границе се не могу прећи а да се не пропадне), и метастазичко бујање у *хибрис* [112] у било чему за последицу увек има настанак једне хомогенизоване, у себе затворене и на себе сведене, хипертрофиране и тоталитарне форме.

Таква форма је, међутим, осуђена на самоурушавање не само зато што је то стање неодрживо *физички* (сваки систем затворен у себе нужно убрзава своју ентропију; термодинамички је немогућ апсолутно самосталан и у себе затворен систем) већ и *логички* („Ништа се не може чак ни замислити без односа према нечем другом" - Б. Петронијевић).

Зато тачка врхунца развоја сваке сценске форме - достигнута хегемонија, увек је уједно и тачка њене радикалне специјализације, сужавања, саморедукције, аутистичног затварања у себе и одумирања. Другим речима: свака форма тежећи свом апсолуту тежи кроз свој хипертрофирани раст свом самоуништењу.

Тако нпр. од краја средњег века (са хуманизмом и ренесансом) се буди идеја и тенденција ослобађања од догми, правила и ауторитета, дакле, стварања света у коме ће се све више развијати аутономија, еманципација, независност, сувереност, слобода... у свим сферама живота. Овај концепт ће, међутим, са данашњим постмодерним светом достићи кулминацију у савременом либералном тоталитаризму у коме је идеја слободе постала **идеологија** која се поставила за апсолутни закон, табу, недодириви божански принцип, једину меру, неупитну догму и ауторитета за све. Отуд савремена постмодернистичка уметност дозвољава апсолутно све форме у уметности (па и у уметности сценске борбе) које теже апсолутној слободи од било каквих правила, али тако да истовремено радикално

[111] Свака идеја и концепт је, дакле, „мегаломан" који тежи империјално и без икакве мере да колонизаторски завлада светом – постане идеологија. Чак и сама идеја умерености („Мера је најбоља") је таква јер тежи да постане апсолутна истина чиме постаје неумерена јер треба имати и меру у умерености тј. знати где треба бити и чинити и неумерено.

[112] Грч. одсуство мере, тежња надмоћи, гажење поретка равнотеже, незаситост, обест, грабежљивост... Као последица хибриса у античкој трагедији увек следи испаштање и пропаст коју изводе *Ерније*, *Моире* и Намеза - божанска одмазда и освета која „унижава оно што је уздигнуто и тако успоставља изнова једнакост оличену у божанском закону „ничег превише, ништа преко мере." „Можеш да видиш како божанство спаљује са својим муњама људска бића која се превише истичу, и не дозвољава им да се надимају због свог стања. Можеш видети исто тако како увек одапиње своје стреле са неба према највишим здањима и највишим стаблима, јер божанство настоји да згази све што се превише истиче." (Херодот).

одбацује све што се не уклапа у овај њен поглед на свет. Зато она на све начине ограничава и сузбија сваки облик уметности који не жели да робује правилу да *нема правила* и сматра да уметност (сценска борба) има право и слободу да се изводи и по неким правилима тј. не буде окована нужношћу анархије и стихије.

Слично је и са формом сценске борбе која тежи да се апсолутно редукује на телесно (соматско), биолошко, снагу, чулност, спектакл..., а која подсећа на дрво које расте и развија се само у земљу и корен. Таква сценска борба, јер занемарује психолошки елемент, интелектуално и емоционално, дакле, јер занемарује *стабло и крошњу дрвета* је празна, беживотна, чулно заморна и досадна пошто јој недостаје *лист, цвет и плод*.

Но, исто тако постаје подједнако осушена, празна, беживотна и претворена у *авет* сценска борба која тежи да се сва утемељи само на духовном, рационалном, психолошком, емоционалном, идејном и концептуалном јер јој недостају телесни сокови *корена* за *стабло и крошњу* њеног *дрвета*.

Отуд генерално у историји уметности, сценских уметности па и уметности сценске борбе, клатна нпр. регулационо-дерегулационог и соматско-духовног (*приземно-надземног*) непрестано акцентно осцилују у циклусима и померају се са једног краја на други пролазећи и кроз фазу њихове равнотеже, а све у складу како са унутрашњом динамиком сваке од тих форми тако и у складу са спољашњим историјским околностима и утицајима.

Ово циклично историјско смењивање је карактеристично и за све друге слојеве уметности сценске борбе. Тако постоји циклично смењивање реалистичких, трансреалистичких и мултиреалистичких форми сценске борбе, смењивање форми сценске борбе којима влада колективни и индивидуални дух, смењивање форми у којима доминира историјска и оних којима доминира неисторијска форма сценске борбе, сценских борби са програмским и сценских борби са апстрактним концептом, сценске борбе са забављачким и сценске борбе са сериозним карактером итд.

Специфичне карактеристике историје сценске борбе у српском театру

Сва четири изложена тока постоје и у историји сценске борбе у Срба, али манифестовано на специфичан начин тј. у складу са посебностима простора и историјским околностима. Средњевековно позориште у Србији је (као и свуда у Европи) било забављачко (изворно реч *глумац* води порекло од речи *гхлоу* – која значи смех, забава, шала, игра, а „глумци су комедијанти који праве лакрдије за увеселављање владара и дворјана" - **Жорж Поповић**). Сценска борба коју је изводио глумац била је примарно акробатско-циркуска атракција и спектакл једног вештака (мајстора техничара) без неких уметничких претензија. Средњевековна сценска борба у Срба је стога била доминантно секуларног (народно и дворско) и забављачког карактера и то у форми *tekhne* (техничко умеће, занат, механичка вештина) и *mimesis* који опонаша реалну борбу, а не креативни и стваралачки артизам – *poiesis* (уметност у каснијем смислу те речи).

Почетком 19. века српски театар добија другу димензију. Наиме, сурово доба непрекидних ратних опасности и тежња националном ослобођењу су довели до тога да позориште стекне школско-дидактичку, просветитељско-васпитну и више националну него забавну улогу. Тако настаје родољубиво позориште пуно романтике, патетике, узвишених и херојских подвига и осећања које ће „(...) да у српском народу буди свест о народности, историји, о лепом, племенитом и узвишеном (...) јер у театри може се штогод душеполезније и душеспасительније чути и научити..." (**Јоаким Вујић**) Отуд се почињу протежирати драмски комади

са национал-патриотском и родољубивом тематиком као и епско народно стваралаштво у коме има пуно јуначке борбе. И сценска борба, дакле, не само да постаје сценски елемент који је веома чест у позоришном животу, већ и елемент који нема више пуко забављачку функцију, већ носи димензију и карактер витешког, оплемењујућег, националног, херојског и трагичног. То потврђују и речи аустријског намесника за Војводину генерала **Јохана Кронберга** који је **Лазару Милосављевићу**, управнику позоришне групе, рекао: **„Код вас Срба не путује позориште да се хлебом храни, него је вама циљ, да народу уливате витешки дух, да му будите свест и понос, и да га одушевљавате за све што је српско. А то - не сме бити."**

Српско позориште ће тек 30-тих година 20. века уз путовање од романтичарског ка реалистичком и модеристичком постати *художествено* (уметничко) – добити, дакле, више уметнички карактер и културну функцију. И сценске борбе у складу са том променом стичу нови - уметнички карактер, а због чега се почињу макар скромно изучавати као независна сценско-уметничка форма.

Но, од 70-тих и 80-тих година 20. века са постмодернистичким тенденцијама у свим, па и сценским уметностима, и сценска борба све више добија постуметнички карактер и форму која веома често напушта суштину уметничког стичући доминантно карактер комерцијално-популистичког шоу бизниса у складу са владајућом идеологијом савременог конзумеристичког света и његовом мејнстрим потрошачком антикултуром. Сценска борба тиме изнова добија примарно забављачки карактер, али у форми индустрије радикалног скрнављења и уметности и културе. Каква ће будућност сценске борбе бити (можда нека рекултура?) то може показати само време које долази са неким новим активизмом.[113]

Гледано, међутим, из угла историјских специфичности и разлика у односу на европске токове сценска борба на тлу Србије има две карактеристичне посебности које су последица укупне историје Срба.

Прва карактеристика је њена растрзаност због непрекидних историјских сукоба и ратова. Ту, дакле, није реч о дисконтинуитету (радикалном прекидању и нестајању), већ кочењу и сталном краткотрајном заустављању док се постојећа форма сценског живота (па и сценске борбе у њему) не пребаци на неки други колосек и другу форму настављајући тако континуитет само на нов начин. Отуд до 14. века налазимо људе посвећене бављењу сценским животом – увежбавању и проучавању своје вештине, поседовању и употреби сценске опреме, животу од сценских наступа по градовима, замковима племића и владара, сајмовима, дакле, на прве професионалне глумце.

Са доласком Турака, међутим, они готово нестају (како због турских забрана и прогањања тако и због хајдучије на путевима), али њихову сценску делатност (готово у илегали) преузимају анонимни забављачи аматери (лаици) који се у форми народног (фолклорног) позоришта баве повремено за време

[113] У свету хуманизма и културе уметност има културну мисију оплемењивања човекових чула, тела, духа и душе. У свету постхуманизма и посткултуре (супкултуре-антикултуре) постуметност има мисију трансхуманизације човекових чула, тела, духа и душе, дакле, мисију де-генерације људског. Све је више знакова са свих страна који указују да та мисија не води једном будућем *натчовеку* већ једном будућем неоварварву.

народних празника, прослава, светковина и сајмова импровизованим играма – сценском борбом у форми *народног глумовања* у својим локалним срединама.

Од краја 18. века наилазимо поново на активности које воде у правцу поновног формирања група професионалних путујућих глумаца, а што ће у 19. веку довести и до сценског живота који се почео организовати у савременом стационарном прво дворском, а затим грађанском позоришту. После тога са Првим светским ратом опет долази до прекида, али и убрзо наставка у нпр. војничким позориштима која су радила чак и на другом континенту (Африка) итд.

Генерално гледано, дакле, без обзира на све прекиде постојања неких сценских форми постоји, ипак, известан фениксовски (као у биљке *Наталија рамонда*) очуван континуитет сценског живота, па и извођења сценских борби у њему. У том смислу сценске уметности на тлу Србије делимично прате, а делимично прескачу да би касније достизале (а некад и престизале - нпр. кроз БИТЕФ) развојне фазе сценских уметности у другим деловима Европе. Стога, иако историја сценских уметности (па и сценске борбе) на тлу Србије прати генерални ток историје сценских уметности Европе, она то чини на специфичан начин и специфичном динамиком.

Друга карактеристика историје сценске уметности је, па и сценске борбе на тлу Србије, је њена унутрашња хетерогеност, а која није толико изражена у другим деловима Европе. Та хетерогеност је израз сукоба разних културе које су се сучељавале и преплитале на простору средњег Балкана коме Србија географски припада. [114]

Тај српски простор границе између Западног и Источног царства у коме се и око кога се већ хиљадама година у разним варијацијама и формама сударају западни и источни концепт света и живота (материјални и духовни образац) одувек је био и простор судара и њихове две културе, уметности, концепата и техника борбе - па сценске борбе која је њихов сценски израз. Реч је пре свега о културама хабзбуршко-немачке, затим млетачке, оријентално-османске, руско-словенске и на крају византијско-православне провинијенције. Позоришни живот Срба ће у том смислу, иако делимично поседује своје независне карактеристике, у зависности од историјских периода веће или мање доминације ових култура на простиру Србије трпети и њихове веће или мање утицаје.

Ти утицаји се нису огледали само у директним и индиректним забранама и усмеравањима токова културе од стране властодржаца, већ и преузимању њихових културних и сценских вредности, обради њихових драмских текстова, школовању и боравцима глумаца у иностранству, гостовањима и делатностима страних позоришних уметника на простору Србије, набавкама опреме за извођење сценских комада, па и техникама борбе на сцени и и приступима сценској борби.

[114] Још су, наиме, стари Римљани делили царство на Источно и Западно на потезу реке Дрина-Лим која је и добила име по речи *limes* што значи граница. Тако да би *Западни Балкан* (термин који је као политички конструкт импутиран простору данашње Србије, а не постоји у географској науци) почињао иза реке Дрине и пратећи ток реке Саве завршавао са Словенијом, а источни Балкан завршавао са Бугарском, јужни са Грчком и Албанијом, а северни са Савом и Дунавом.

Као што је већ на почетку књиге речено, прошлост, садашњост и будућност нису само дисконтинуирани и неповезани светови за себе настали из сопствене аутономне делатности већ и међусобно уплетени и узајамно узрочно условљени делови континуитета целине времена.

Отуд се и историја сценске борбе у Србији изложена у овој књизи не може добро разумети уколико не разумемо и неурачунавамо и садашњост из које је посматрамо, меримо и о њој говоримо јер „сећање се налази у садашњости (...) начин на који се сећамо прошлости говори нам о садашњости колико и о прошлости". (Миеке Бал)

Зато једна књига о *Постмодерној уметности и сценској борби у савременом театру* - један потпунији осврт на данашњицу уметности сценске борбе, сматрам да је неопходан део-наставак књиге пред вама. Не само ради потпунијег разумевања прошлости уметности сценске борбе већ и као прилог за неко истраживање њене историје у будућности.

ДОДАЦИ

Додатак (1) Позориште у Ахмет-Агиној џамији, (Цртеж Тихомира Дучића)



Додатак (2). Двобој је, дакле, у време барока и рококоа изгледао као мали карневал. Кретање у борби више није кружно, већ је више полукружно, елипсасто и све више линеарно (по правој линији), али мање покретљиво и више статично (линеарност је још увек *стидљива*) тако да слика борбе губи на спољашној динамици широких покрета, али добија на динамици малих, ситних, филигранских, кружних и полукружних (*дегаже и финта*) и једва видљивих техничких покрета мача. Главно оружје тог времена – шпада, наноси једну скоро невидљиву, али дубоку и смртоносну убодну рану са пар капи крви, па противник страда од једног муњевитог и невидљивог покрета тако да се и не примети када и како. Борба цивила у то време је зато изгледала деликатно и виртуозно.

Додатак (3) Иако је у Србији у првој половини 19. века било и повремених професионалних и полупрофесионалних глумачких група (Вујићева 1835 - Књажевско-српски театар; Театар на Ђумруку 1841; Николе Ђурковића из Панчева, 1847.итд) проблеми са зидањем позоришне зграде су били један од већих узрока полуаматерског рада у области сценске борбе.Отуд нпр. полупрофесионална глумачка група Анастасија Николића не само да није поседовала стални простор за рад већ ни реквизите па је 1862. године тражила од министарства финансија да им се они уступе из заоставштине Театра на Ђумруку (где су биле и већ поменуте сабље са прибором.

Додатак (4) Чак и „Богослови у семинарији београдској представљали су 27. јануара на молбу неких свештених лица и грађана *Освојење Београда под Карађорђем* .", а 30. јануара Ајдук Вељка од Драгашевића. (Новосадска Даница, 20 фебруара 1862)

Додатак (5) Генерално гледано менталитет и укус становништва које је живело ван мањих или већих градова, а које је и чинило већину народа Србије тог времена, су били окренути највише традиционалном фолклорном и вашарско-забављачком позоришту. Зато се често дешавало да је чак и у градовима позоришне публике било мало јер је веће интересовање владало за циркусе. Тако се нпр. догодило да је једна позоришна група која је од јануара 1866. до маја исте године изводила Стеријин *Бој на Косову*, *Бој на Грахову*, *Смрт Хајдук Вељка* и *Последње дане Смедерева* Лазе Телечког, због недостатка публике била принуђена да се распадне а глумци разиђу у Загреб и Нови Сад. О том догађају новине „Видовдан" извештавају да: „Циркус видимо сваки дан да је дупком пун, а у позоришту – где представе бивају само једанпут у недељу дана – можеш гледаоце скоро на прсте избројати. Тешко нама кад своје нећемо да подпомажемо."

ДОДАТАК 6

Део оригиналних докумената Константина Константиновича Егера које је као заоставштину свог очуха, Андреј Александрович Гарденин,* 2006. године лично поклонио аутору Александру Станковићу, а који су први пут публиковани у овој књизи и уступљени *Музеју позоришне уметности Србије*.



*** Рођен 1933. године, умро 2009. године у Београду. Први историчар и хроничар мачевалачког спорта у Југославији и Србији. Током 50-годишњег рада је сакупио огромну архивску документацију везану не само за историјат мачевалачког спорта Југославије и Србије већ и мачевање везано за филм и позориште. Један је од оснивача мачевалачког клуба „Црвена звезда" и зачетник каскадерског покрета у Југославији. Учествовао је у извођењу мачевалачких сцена у више од десет копродукцијских филмова током 60- тих и 70-тих година 20. века. За време свог дугогодишњег рада је добио 39 спортских, јавних и друштвених признања (Орден рада, медаљу Међународног олимпијског комитета, награде Министарства иностраних послова Русије итд.) У оквиру активности Архива Руске федерације и Руског фонда културе био је главни сакупљач, чувар и пиблицист грађе везане за живот и рад руских избеглица (у Краљевини Југославији и касније) након Октобарске револуције. Поред низа објављених радова из области историје мачевалачког спорта као коаутор је заједно са писцем књиге пред вама издао 2000. године књигу *Традиција мачевања у војсци на тлу Србије од 1808. до 2000. године*.**

Андреј Гарденин је носилац кнежевске титуле јер је са мајчине стране (Милица Рајевскиј) потомак кнеза пуковника Николаја Рајевског (гроф Вронски из романа Ана Карењина). Са очеве стране (Гарденин) синовац грофа Владимира Илича Толстоја, унука грофа Лава Николајевича Толстоја. Такође, и његов очух Константин Константинович Егер, први професор сценског мачевања у Србији после Другог светског рата, је са мајчине (Лисенко) и са очеве стране (Егер - генерал-лајтенант руске Царске војске) био племићког порекла.

РЕПРИНТ ОРИГИНАЛА ПРЕДАВАЊА СЦЕНСКОГ МАЧЕВАЊА
КОНСТАНТИНА К. ЕГЕРА СТУДЕНТИМА
АКАДЕМИЈЕ ЗА ПОЗОРИШНУ УМЕТНОСТ (ФДУ)
У БЕОГРАДУ 1951 – 1965 год.



Константин Константинович Егер

Глумац Душан Јанићијевић у књизи РУСИ БЕЗ РУСИЈЕ - СРПСКИ РУСИ прича следеће: *„Мој професор мачевања Константин Егер, један је од професора Позоришне академије, који је снажно деловао на формирање моје личности као уметника. Шаг в перјод - шаг в назад... још понекад одзвањају команде у мојој глави. Мачевање сам заволео захваљујући ауторитету професора Егера, пре свега. Његове плаве очи, витак и елегантан стас и племенито држање - изазивали су дивљење и уливали поштовање. Његово достојанствено држање, одмерени и прецизни покрети, за једног мушкарца лепо неговане руке префињеног облика, које као да су одувек држале мач - говорило нам је о његовом племенитом пореклу. Замишљали смо га на царском двору, на улаштеном паркету у снежно белој одори са визиром или на двобојима где брани част у коју се неко дрзнуо да посумња. Његов живот за нас је био мала тајна и зато смо маштајући дограђивали делове његовог животног мозаика који су нам били непознати*."

Константин Егер је био први професор сценског мачевања у Србији, јер су пре њега, а од оснивања позоришта још у 19. веку у Србији, у овој области радили аматери. Рођен је у Русији, Петербург, 16. април 1895. а умро у Београду 23. октобра 1988. године. Са очеве стране, генерал-лејтенант руске Царске војске Константина Константиновича Егера, био је племићког порекла (као и са мајчине стране, Надежде Васиљевне Лисенко). У граду Орел завршио је Орловско - Бахтински Кадетски корпус (Средња војна школа), а у Петрограду Константиновску Артиљеријску војну академију.



Константин Егер са оцем
генерал-лејтенантом руске Царске војске – Константином Егером старијим.

Као официр Руске Царске војске учествовао је од августа 1915. године у Првом светском рату, а од октобра 1918. године у Добровољачкој армији „Белих". У оба рата је одликован са пет ордена и две медаље. Из оба рата је изашао у чину потпуковника. После повлачења Добровољачке армије, септембра 1920. године, преко Пољске и Бугарске, са једним делом руских избеглица долази у Београд.

Запослио се, уписао Грађевински факултет, оженио и у току живота имао више разних професија.

И у Кадетском корпусу и у Војној академији усавршио је мачевалачку вештину која је била међу обавезним предметима наставе.

У Београду, 25. маја 1925. године полаже завршни испит из спортског мачевања за флорет, мач и сабљу у Мачевалачкој школи професора мачевања и бокса кнеза Ивана Максутова, који је био професор мачевања у Војној академији у Београду. Од Министарства физичког васпитања народа Краљевине Југославије је добио и звање наставника мачевања, уз нострификацију уверења Мачевалачке школе и високог стручног образовања.

У Београду је био један од зачетника у обнови мачевалачког спорта после Првог светског рата, асистент у Мачевалачкој школи кнеза Ивана Владимировича Максутова и један од оснивача ПРВОГ БЕОГРАДСКОГ МАЧЕВАЛАЧКОГ КЛУБА, као активан такмичар и тренер.

Био је један од иницијатора у оснивању ЈУГОСЛОВЕНСКОГ МАЧЕВАЛАЧКОГ САВЕЗА 1928. године у Новом Саду и члан његовог Управног одбора. Био је и репрезентативац у флорету Краљевине СХС а за учешће на Олимпијским играма те исте године у Амстердаму. Није отпутовао јер није имао држављанство Краљевине СХС (које ће добити тек 1937. године). Био је један од оснивача мачевалачког клуба Salle d' escrime у Београду у коме је био наставник и тренер мачевања. У новооснованом Мачевалачком клубу - Југословенском мачевалачком клубу „ЛУЦИЕН ГОДЕН" 1938. године је исто радио као наставник мачевања.

За време Другог светског рата није се бавио мачевањем. После Другог светског рата, на молбу нових власти и оних који су га знали као врсног наставника и тренера мачевања, укључио се у обнову спорта у ДФ Југославија. Прво је, од 1945. године био наставник и тренер у мачевалачкој секцији агенције ТАЊУГ, СОФД „СТУДЕНТ" на Техничком факултету, па од 1946. године у мачевалачкој секцији „Црвена звезда" и од 1954. године у ОМК „Југославија" до 1957. године, када престаје да буде наставник и тренер мачевања у клубовима, јер се посвећује сценском мачевању на Академији за позоришну уметност, проучавању и писању о хладном оружју, писању скрипта за студенте Академије и поставци мачевалачких сцена у бројним комадима (позоришним, филмским и телевизијским) у Србији, Хрватској и БиХ.

Од 1. фебруара 1951. године, до 1.јула 1965. године био је хонорарни предавач, па виши наставник, и на крају професор предмета СЦЕНСКО МАЧЕВАЊЕ на Академији за позоришну уметност у Београду (касније - Академије за позориште, филм, радио и телевизију) Предавао је студентима глуме, драматургије, режије, организације и филма.

Сем што је припремао своје студенте, било ког одсека академије да у потпуности усаврше сценско мачевање, Константин Егер је вежбао и увежбавао и глумце без академије. По позиву, постављао је сценско мачевање у позоришним комадима Београда (Народно позориште, Југословенско драмско, Београдско драмско, Београдско дечије позориште „Бошко Буха", Атеље 212), Новог Сада (Српско народно позориште), Ваљева, Ниша, Лесковца, Приштине, Скопља, Крагујевца (Театар „Јоаким Вујић") и Сарајева. Такође је по позиву града Дубровника, више пута, постављао сценско мачевање у комадима на Дубровачким летњим играма. Сценско мачевање се односило на следеће позоришне комаде:

1. Краљ Лир
2. Ромео и Јулија
3. Сирано де Бержерак
4. Хамлет
5. Дон Карлос
6. Смрт Стефана Дечанског
7. Краљевић и просјак
8. Три мускетара
9. Биберче
10. Замак у Шведској

И још многобројне друге комаде у другим градовима. Константин Егер је такође постављао сценско мачевање и на Телевизији Београд и у коопродукционим филмовима АВАЛА ФИЛМ са иностраним партнерима.

Константин Егер је био веома студиозан у постављању сценског мачевања, било да се радило о двобоју или масовним сценама. Ако се радило о двобоју , сваки глумац је имао програм (писмени) шта треба да ради, које покрете, нападе и одбране, а што је значајно олакшавало рад у припремном периоду. У личној архиви К.К. Егера, сходно позоришном комаду и мачевалачкој сцени, сваки глумац или више њих је знало шта треба да раде у датом моменту.

Био је врстан познавалац хладног оружја и периода у коме се то оружје употребљавало, као и његовој историји и начину коришћења. Са студентима, а касније глумцима, био је крајње тактичан, али и упоран да доведе сценску борбу до савршенства, у чему је имао много успеха. Данас га по томе многи глумци памте.

У знак сећања на доброг, али ауторитативног племенитог човека аристократских манира, професора и врсног педагога предмета МАЧЕВАЊЕ на Позоришној академији, познати глумац, кулинар и писац, одговорни уредник, у сарадњи са уређивачким и издавачким одбором, уврстио је Константина Егера међу најзначајније руске емигранте у Србији, који су дали свој непроцењиви допринос Краљевини СХС - Краљевини Југославије, и српској култури после Првог светског рата - у свим областима живота и делатностима, у књизи: *РУСИ БЕЗ РУСИЈЕ - СРПСКИ РУСИ* (ДУНАЈ, Београд 1994. година. прво издање)

О свом очуху,
кнез Андреј Александрович Гарденин



ПОЗОРИШНО МАЧЕВАЊЕ

S A D R Ž A J

POZORIŠNO MAČEVANJE.

LEKCIJA I.

	str.
Mačevanje za fizičko razvijanje glumaca	1
Kakao Molijer ceni mačevanje	1
Uloga oružja u životu	1
Psiho-motorna kultura glumca	1
Sportsko mačevanje	1
Dvoboj	1
Mačevalački kompleks	1
Istorisko mačevanje	2
Izvori za proučavanje istoriskog mačevanja	2
Pozorišno mačevanje	2
Pokreti	2
Bezopasnost pozorišnog oružja	2
Motorna kultura budućeg glumca	3
Metod predavanja pozorišnog mačevanja	3
Pozorišno kretanje	3
Ritmika	3
Igra (ples)	3

LEKCIJA II

Razvitak hladnog oružja	4
Osnovni tipovi oružja	4
Antičke doba	4
Grčka	4
Rim	4
XI (srednji) vek	5
Bajo	5
Zaštitno odelo	5
Krstaški ratovi	5
Pešak	5
Štit	6
Nedostatc zaštite	6
Pancir Kolja	6
Viteški znaci	6

LEKCIJA III.

Gotski oklop	6
Bedež	6
Oklop viteza konjanika	6
Slem "Sanada"	7
XV vek-milanski oklop; (Maksimilijanski)	7
Oklop	7
Mač i štit	7
Oklop	7
Razni delovi oklopa	8
Oružje napada	8

Lekcija IV.

Dvoručni mač	8
Koplje i halebarda	8
Bedež	9
Spada (epe)	9
Špaljelski mač	9
Floret	9
Švapski mač	9
Ubojna špaljelska špada	9
Francuska špada	10
Daga	10
Oružje sečivo	10
Paleš	10
Saška	10
Sablja	10
Jatagan	10
Rekapitulacija oružja	10

LEKCIJA V.

Analize tehničkog boja	11
Mač i štit	11
Kretanje	11
Pokreti mačem	11
Dvoručni mač	11
Koplje i halebarda	11
Sredstvo zaštite	12
Stav desne noge u XVII veku	12

	str.
Mačevanje	12
Ubodna Špada	12
Spada i daga	12
Same špada	13
LEKCIJA VI.	
Mač i štit	13
Ubodi	13
Ubod odozgo	13
Ubod sa strane	13
Ubod odozgo	13
Udarci	13
Udarac po glavi	13
Udarac po desnom boku	14
Levi bok	14
Sa krugom (kontra-napad)	14
Zaštita štitom	14
Odbrana	14
Pokretom	14
Štitom	14
Mačem	14
Napad štitom	15
Zaštita štitom	15
[illegible]	15
[illegible]	15
LEKCIJA VII.	
Dvoručni mač	15
Stavovi	15
Ubodi	15
Udarci	15
Po glavi	15
Po boku	15
sa krugom	15
Odbrane	16
Kontra-napadi	16
Obezoružavanje	16
Koplje i halebarda	16
Ubodi	17
Udarci	17

	str.
Odbrana	17
Kontra-napadi	17
LEKCIJA VIII	
Bodež	17
Odbrana pokretom	18
Kontra-napadi	18
Dvoboj	18
LEKCIJA IX.	
Spada i daga	18
Stav	18
Pozivi	19
Distancija	19
Ubodi špadom	19
Udarci	19
Odbrana	20
Ubodi dagom	20
LEKCIJA X.	
Dupla ataka	20
Zaštita	20
Kontra-napadi	21
LEKCIJA XI.	
Zaštita od kontra-napada	22
Dejstvo na oružje	22
Vezivanje	22
Hvatanje oružja dagom	22
Ponovljeni napadi	23
Spadom posle špage	23
Daga posle dage	23
Spada posle dage	23
Daga posle špade	23
Otklanjanje i povlačenje	24
Primer	24
LEKCIJA XII.	
Spada i bodež	24
Stav	24
Ispad	24
Zaštita	24

str.

Bodovi bodežem 25
Kontra-napadi 25
Ponovljeni bodovi i udarci 25
V sabljom špade 25
Špada i plašt 25
Nošenje plašta 25
Zaštite plaštem 26

LEKCIJA XIII.

Sablja, šaška, jatagan 26
Bajonet 27

LEKCIJA XIV.

Svakodnevni pokreti 27
Opasač 27
XI i XII vek 27
XVI vek 28
Plašt 28
Šešir veliki 29
Šešir trouglí 29

LEKCIJA XV.

Špada 29
Zakletva 29
Predaja 29
Pozdrav 29
Pravila učtivosti 29

LEKCIJA XVI.

Pozdravi 30
Španjolski pozdrav 30
Dupli pozdrav 30
Francuski pozdrav 30
Više pozdrava 31
Odstupanje 31
Stup 31

LEKCIJA XVII.

Obezoružavanje 32
Grupe obezoružavanja 32
Nenaoružan protiv naoružanog 32
Bod u levi bok 32

str.

Bod u desni bok 33
Udar po glavi špadom 33

LEKCIJA XVIII.

Obezoružavanje pomoću leve ruke 33
II zaštita leve ruke 33
II zaštita špadom 34
V zaštita špadom 34
Obezoružavanje oružjem 34

LEKCIJA XIX.

Pad 34
Napred, preko glave 34
Pad napred, nagnuto 34
Pad savijanjem 34
Pad na ledja 35
Pad napred pravim telom 35
Pad odozgo dole 35

LEKCIJA XX.

Ranjavanje 35
Utisak poraza 36

Gardenijin Andrej
Fizioterapeut
11000 BEOGRAD, Joce Jovanovića 9/I
Tel. 640-092

STALNI PROFESOR MAČEVANJA

1. POZORIŠNO MAČEVANJE.

U svima pozorištima i u većim muzičkim i baletskim školama u Evropi i Americi, uvedeno je mačevanje radi fizičkog razvijanja glumaca, radi podizanja njihovih psihofizičkih osobina i navika, koji igraju veliku ulogu u životu i u vojnoj struci.

Mačevanje za fizičke razvijanje glumaca.

Francuski komediograf Molijer u XVIII veku rekao je o mačevanju: " Mačevanje- to je umetnost nanositi udarce bez primanja istih. Potreba pobeđivanja protivnika i nanošenje udaraca, bez primanja, učinila je mačevanje, kao veštinu, vrlo kompliciranom i teškom, jer oku, koje vidi i pazi, razumu koji razmišlja i rešava, ruci koja ispunjava, potrebno je dodati još i tačnost i brzinu, što sve ukupno daje život oružju. "

Kako Molijer ceni mačevanje.

Veština vladanja hladnim oružjem zauzimala je visoko mesto ne samo u vojne svrhe, već takodje i u socijalnom, kulturnom i svakodnevnom životu svih vremena, kako doistoriskih, tako i u Srednjem pa i u Novom veku. Oružje se iskorišćava ne samo kao sretstvo odbrane i napada, već i u drugim okolnostima, kao na pr. u lovu, na putovanju, kod kuće, a isto tako i za vreme religioznog ili svečanog rituala. Odelo je potpuno odgovaralo nošenju i rukovanju oružjem, kao i sada, kada se igra neka takva uloga u nekom komadu.

Uloga oružja u životu.

Proučavajući kretanje, u vezi sa oružjem i odećom odgovarajućeg vremena, glumac pronalazi gestove i kretanje karakterističnog za dotično doba, i na taj način razvija svoju pokretnu kulturu.

Psiho-motorna kultura glumca.

Sticanjem sposobljavanjem slobode kretanja mišica, glumac razvija potrebne za njega osobine i to: spremnost, koncentraciju pažnje, brzinu cilja, odlučnost, brzinu u kretanju, osećanje prostora, ritma i partnera.

Tehnika i taktika savremenog sportskog mačevanja ima za cilj: u najkraćem roku plasirati svome protivniku što veći broj udaraca, a primiti što je moguće manje. Zato ono razvija: brzinu dejstva, brzinu reakcije (refleksa), sposobnost izbora odlučnog momenta, izmenu tempa i amplitudu kretanja. Ali razvijanje svih ovih vrlina, nije potrebno za pozorišno mačevanje, pošto se ono izvodi kao i svaka druga naučena lekcija unapred.

Sportsko mačevanje.

U sportskom mačevanju sve je uslovno: odelo, obuća, oružje, planša. U pozorišnom mačevanju, naprotiv, potrebno je iskazati neuslovni sukob, a sukob, koji liči na istiniti, t.j. utilitarni.

Dvoboj.

Tehnika i taktika stvarnog (utilitarnog) dvoboja ima za cilj: pri borenju dva ili više protivnika, u najkraće vreme uništiti na svaki način svog protivnika, a ne dobiti od njega poraz. Ovde se rukovodi principom: svaki način je dobar za uništavanje protivnika, i zato ovde imaju ulogu pravi udarci i ubodi. Spoljni izgled ovih kretanja nezgodan je za pozorište, jer u suštini glumac ne može da zadaje prave ubode i udarce. Zbog toga se u pozorišnom mačevanju upotrebljava tehnika, koja čuva uzor ratnih akcija, ali je u stvari bezopasna.

Mačevalački kompleks.

Obuka rukovanja oružjem i delovima odela, vezanih za dotičnim oružjem, daje red kretanja, koje se uslovno nazivaju: " mačevalačkim kompleksom."

Svakodnevni pokreti (sa oružjem) u komadima klasičnog repertoara (pretstavljaju se često,

1)

Istoriske mačevanje

Sa upetrebom plašta, šešira, mača, bodeža (i drugog) glumcu se pruža prilika da što istinitije tumači istoriske deba dotičnog komada.

Izveri za preučavanje istoriskog mačevanja

Ovi potrebni kompleksi teoretskog poznavanja i praktičnih navika pojavili su se iz literature (po pitanju) ratne istorije; istorije razvitka hladnog oružja i istorije mačevanja, a iste take i iz obimnog grafičkog materijala.

Sistematizovani materijal prema vrsti oružja i istoriskih vremena, pružao je mogućnost uspostaviti karaktera boja, u raznovrsnosti istoriskog oružja. Dobijeni pojmovi o tehnici istinitih bitaka preradjeni su u pozorišnu tehniku i take sačuvali uzore istoriskog boja.

oživljavanja

FORMULISANJE PREDMETA

Pozorišno mačevanje

Pozorišno mačevanje te je umetnost rukovanja hladnim oružjem po zakonima pozorišnog života izgradjenog prema uzoru utilitarnog boja i obuslovljenog elementima mačevalačkog kompleksa.

izgradjenog

Sastavni delovi ovog kompleksa pretstavljaju: a) pozorišni boj, b) svakodnevni potezi (pokreti), v) teoretske upoznavanje sa osnovnim vrstama hladnog oružja i tehnikom njrgovog rukovanja, i g) doterivanje motorne kulture budućeg glumca. 2)

a) Pozorišni boj

U pozorišnom dvoboju bore se ne protivnici već partneri (u glumi) koji uzajamno pomažu jedan drugome da što istinitije i izrazitije tumače odredjenu mačevalačku scenu. Prema tome ovakav boj je potpuno uslovljen što znači da rezultat mora biti onakav, kakav je ulogom predvidjen.

Pozorišni boj pretstavlja zbir poteza i kretanja koji odgovaraju zamisli autora, scenografa, režisera i glumca. Dvojica ili više glumaca tumače boj sa odredjenim hladnim oružjem u odredjenoj epohi. 3)

U ovom boju nema iznenadjenja; partneri izvode pokrete premeštanja, prema ranije dobro prestudiranoj i naučenoj ulozi; oni su vezani ritmom i trude se da što izrazitije izvode svoje pokrete; pod rečju "izrazitije" podrazumeva se puna vidljivost poteza iz sale, što je sasvim logično, jer gledalac ne može da vidi sitne i brze pokrete (poteze) oružja. Brzina se zamenjuje širokim zamahom. Treba izbegavati komplicirane poteze i finte, (obmana) jer su oni bez iznenadjenja, a to je za glumce opasno, zbog čega oni moraju da izvode pokrete koji su unapred naučeni, t.j. bez iznenadjenja. Trajanje boja, njegova napetost, premeštanje borca, sam karakter mačevalačkih poteza, kao i kraj boja, sve je uslovljeno režijom. Svi potezi moraju biti apsolutno bezopasni za glumca. Pozorišni "protivnici" moraju vladati udarcima i ubodima, kako ne bi u slučaju pogreške došle do stvarne povrede. 4)

Bezopasnost pozorišnog boja

b) SAVKODNEVNI POKRETI

Glumac se mora upoznati sa navikama i etikecijom dotičnog vremena kako bi, koristeći se predmetima i odelom, mogao pravilno tumačiti život i

običaje epohe.Na pr.u XV - XVIII veku kretanje po sobama u plaštu,sa šeširom,sa mačem,ili u kakvoj intimnoj sceni. u balletima za mamuzama

V) Teoretske i tehničke upoznavanje sa osnovim hladnim oružjem.

O tome ćemo govoriti kasnije i opširnije.

G) Doterivanje moterne kulture budućeg glumca.

Moterna kultura budućeg glumca

Pozorišno mačevanje usavršava psiho-moterne osobine i to: snagu,istrajnost,brzinu,a naročito elastičnost.(Gipkost).

Moterna kultura budućeg glumca

Sve ovo postiže se : radom na usavršavanju brzine, snage,istrajnosti,brzine reakcije (refleksa);zatim radom na održavanju ritma i amplitude kretanja;rad gestom i potezom elastičnim,ali po potrebi i grubim,ne uvek sugestivnim (izrazitim);vaspitanje osećaja partnera i prostora- , te su osnovi unutarnjeg sadržaja mačevalačkog kompleksa za podizanje psiho-moterne kulture glumca.

METOD PREDAVANJA POZORIŠNOG MAČEVANJA

Metod predavanja pozorišnog mačevanja

Pozorišno mačevanje uvedeno je u nastavu radi usavršavanja moterne kulture i pretstavlja celinu sa: a) pozorišnim kretanjem,b) ritmikom i v) igrom.

Metod predavanja pozorišnog mačevanja

Usavršavanje kretanja koje se postiže vežbanjem u raznim disciplinama,neophodno je za izvodjenje gesta izrazitog i prirodnog,nekada brzog,a nekad laganog.A ovo možemo naučiti u pokretima klasičnog mačevanja.

A) Pozorišno kretanje

Pozorišne kretanje

Osnova i priprema za pozorišno kretanje jeste fundament psihofizičkog usavršavanja budućeg glumca drame; u ritmu pozorišnog mačevanja.Vežbe za brzinu,sastavljene kako na raslabljenje,tako i na snagu,; vežbanja na razvijanja granične pokretnosti;za vitkost;vežbanja za koordinaciju kretanja po bini sa promenom tempa i amplitude kretanja sa upotrebom najmanje tačke oslonca (ravnoteže)- sve su to sretstva za razvijanje izrazitih pokreta i gestova glumca,i te im pruža pozorišno mačevanje.Veoma korisna su i vežbanja na pažnju i za brzinu refleksa.

pozorišne kretanje

Akrobatske vežbe potrebne su radi izvodjenja "pozorišnog pada"koji je neophodan na kraju mačevalačkog dvoboja,u slučaju ranjavanja.Glumačka spretnost i muzikalno -ritmička osnova pružaju mogućnost pravilnog i izrazitog tumačenja prema zahtevu reditelja.

Osvajanje ove tehnike daje specijalnu lakoću pokreta i gesta i izvanrednu pripremu glumca za pozorišno kretanje.

B) R I T M I K A

Ritmika je takodje vrlo dobra vežba kao predradnja za pozorišno kretanje.Temelj ritmika: rad kretanjem u napregnutom,nenapregnutom i opuštenom stavu.Razvijanje mišića u vidu trčanja,skokova u visinu i u daljinu; treninq nožnih mišića za održanje (balans)na jednoj nozi,zatim skokovi obe,u stavu pravo ili nagnutom na stranu.

Ritmika

Drugi zadatak ritmike je u promeni ritma kretanja;ubrzavanje više vredi,nego smanjivanje brzine.Vežbe za koordinaciju radom ruku,nogama,strukom (elastičnost)-; sve je to priprema za koncetraciju pažnje i usavršavanje psihičke osobine glumca.

V) I G R A

Vežbanja igara,a osobito pokreti pre igre,napregnuti ili opušteni,mnoge liče na mačevalačke poteze.Istorisko-narodne igre sa poklonima i čučanjem iste su što i pozdravi kod mačevanja.

Igra

---II lekcija

Razvitak hladnog oružja

Razvitak hladeg oružja

Rukovanju hladnim oružjem bila je poklonjena velika pažnja još u drevnom dobu. Ratna struka bila je na velikoj visini i davala je podstrek razvijanju drugim strukama. Pojavljuju se novi predmeti kod naoružanja hladnim oružjem, usavršavaju se, stvara se tehnika i taktija primenjivanje oružja, stvaraju se škole ratne veštine.

Razvitak hladnog oružja

Ubojnost i preciznost pogadjanja bacačkog oružja: koplja i strele bili su vrlo veliki i zbog tega se pojavila zaštitna mera - oklop -koja se menja u razne doba kao i oružje.

osnovni tipovi oružja

Postoje tri tipa osnovnog hladnog oružja:

1) mač i štit
2) dvoručni mač, kolje, halebarda
3) Spaga (epe) ,mač), sablja i bodež.

Osnovni tipovi oružja

1. Mač i štit

Mač i štit bili su naoružanje svih naroda od pamtiveka; kao osnovno naoružanje drevnog sveta, oni su prešli i u srednji vek. U zapadnoj Evropi mač i štit zadržali su se sve do sredine XV veka. Oni su isto zabeleženi u Africi i u Aziji.

Antičke doba

Antičke doba- Grčka

U drevnoj grčkoj mnogo su upotrebljavani kratki mačevi (dužine do 5o sm.) i širini 3-4 sm), na kraju polukrugleg oblika. Sečivo je bilo obostrano. Drška dužine 1o sm. sa gardom u obliku krsta, sa podebljavanjem na kraju, od drveta ili kocke, podesne za držanje u pesnici. Mač, umetnut u kaniju od drveta, koja je učvršćena naremenu preko ledja i obešena na levoj strani, malo napred, da ne bi smetala kretanju. Štit okruglog oblika, malo ispupčen prema sredini 7o-1oo sm. On je bio učvršćen na levoj ruci i zaštićavao glavu i struk od udara, ubeda i strela. Na glavi je bio šlem sa zaštitnim delovima pozadi i sa strane i velikim ukrasom gore, koji povećava odbranu. Struk je nezaštićen, slobodan, pa di lakšeg kretanja pri običnom hodu ili trčanju. Leva noga prekrivena nakolenikom; desna ruka- naramenikom i nalaktnikom.

Antičke doba- Grčka

Drevni rimljani rukovali su mačem sa dobro naoštrenim krajem u obliku konusa. Mač obostran, dužine 5o-7o sm, a širine 3-5 sm.

Štit pravougaoni, postupno ispupčen.

Rim

Na glavi je šlem, kao i kod Grka, same sa manjim ukrasima.

Na struku košulja - tunika- od kože sa metalnim medaljonima.

Na desnoj ruci nalaktnik, a na obe noge nakolenice. I Grci i Rimljani upotrebljavali su luk sa strelama; kopje za bacanje. Ali osnovno naoružanje sačinjavali su mač i štit.

Rim

Srednji vek

Zapadno evropski narodi malo su poznavali rimsko naoružanje, ili upotrebljavali u maloj meri. Glavna promena bila je u dužini mača. Kelti, Germani i Sloveni nosili su dugačke mačeve. Ovo naoružanje održalo se sve

do XV veka.Prave na nošenje oružja,kao i velika cena, odigrali su ulogu da su bila dobre naoružana same ona lica,koja su stajala pored vlade,a to su bili vitezi-feudalci,kao i njihova pratnja,tájć manji ali dobre naoružani odredi.

Do X veka nema tačnih podataka o naoružanju evropskih naroda.Ali kasnije njegov razvitak možemo pratiti. Prvi dokumenat o oružju to je pelena Baje,koja se, saglasno legendi,pripisuje kraljici Matildi,supruzi kralja Vilhelma Osvajača,u drugoj polovini XI veka. Izvučeni su bili epizode iz bitaka Vilhelmovih sa Saksima. XI vek pelena Baje

U ovo doba glavno naoružanje sačinjavali su: koplje sa zastavicom,sa dve i više oštrice i mač.Mač je bio prav,dugačak,pomalo zaoštren na kraju.Držalje u obliku cilindra sa diskom na kraju i kratkom prečagom. Upotrebljavani su još luk i strela.

Štit je bio dugačak u obliku elipse i on je pokrivao celu figuru.On je bio izradjen od jakih dasaka i bio je pokriven debelom kožom sa metalnim pojačanjima.

Odbrambeno odelo sačinjavala je dugačka košulja od kože,na kojoj su bile učvršćene karike ili sitna ~~plastika~~ pločice,ili prestepantljikod gvožđa.Ove košulje bile su sa kratkim rukavima i slobodna struku borca.Zatim su upotrebljavane i kratke pantalone (do kolena)iste vrste kao i košulja.Od iste kože radjeni su i kapišoni za glavu.Povrh kapišona šlem sa širokom strelom nad nosom i prikrivanjem potiljka.Sa takvim odbrambenim sredstvima borac je bio odlične zaštićen od napada tadanjeg oružja. Zaštitno odelo

Ovakva odbrana trajala je sve do XII veka,ali je bila podvrgnuta promenama.

Za vreme prih krstaških ratova,vitezi,naoružani teškim oklopima i mačevima,sudarili su se sa konjicom neprijatelja,koja je bila naoružana lakim oružjem,sa lakim oklopima,i na brzim konjima.Ovakva konjica bila je vična brzom manevrisanju,pokretu i iznenadnom napadu. Ocenivši preimućstvo ~~evropskog~~ lakšeg naoružanja,evropski borci prešli su na lakše naoružanje (pletive sa gvozdenim karikama.Oko sredine XII veka,vitezi su bili potpuno obučeni u oklope,koji su pokrivali celu figuru čoveka i zaštićavali glavu,ramena,grudi.Za konje su bili takodje izradjivani oklopi koji su zaštićavali glavu,ramena i prednji deo konjskih nogu.Preko oklopa oblačili su tuniku koja je isti štitila od kvara. Krstaški ratovi

Razvitak pešadiskog naoružanja.

Halebarda,i slična,sa kvakama,šipkama i krivinama, izazvali su potrebu za odbranu donjeg dela struka. Pešak

U isto doba pretrpelo je promenu i oružje mačevi. Sekući udarac u susretu sa punom površinom kolčuga gubi svoju snagu; napretiv,ubod koji razdvaja i probada karike kolčuga dobiva više značaja.Mač,koji je ranije bio isključive oružje za sečenje,menja oblik, i pretvara se u oružje podesno za ubod.Čelik na kraju postaje oštar za probej karike kolčuga ; na čeliku od držalja do špica idu rebra za pojačanje. (pancir-košulje)

Mač u srednjem veku kovao se iz traci čelika širine 5-8 sm.,dužine do 1 m.Mač je bio obostrano oštar,a osim

6

tega zaoštren i na vrhu, za ubed. Držalje, izradjene od drveta ili kosti, desta debele sa podebljanim krajem radi komocije i sa krstom u gardi.

Mač je za vreme kretanja bio u kaniji, koja je nošena na remenu oko struka, oko levog boka. Veliki štit već postaje suvišan. On se smanjuje u veličini i upotrebljava se za pomoćnu zaštitu od koplja i od probadanja mačem. Oblik štita vrlo raznovrsan. Spolja na štitu nacrtan grb viteza i amblemi, unutra šarniri i remen za držanje. Štit je nošen na levoj ruci; Na donjem delu štita grb; gornji deo je obično bio širi.

Štit

Na glavi šlem u obliku lepte, koji je bio nasleđem niskim dugim rubom na rame viteza,

Tako je ceo oblik (telo) borca bio zaštićen od ubeda i udara, ali je ipak imao mnoge nedostataka.

Nedostaci zaštite

1) rasečena ili probodena košulja zahtevala je komplicirane i skupe opravke.
2) jak udarac i u slučaju kada nije rasekao košulju, zadavao je osetljiv potres i ugrožavao prelomom kostiju .
3) Šlem je sprečavao priliv vazduha za vreme bitke.
4) Šlem je isto tako imao mali prostor za posmatranje.
5) Lako je mogao udarom biti okrenut, u kome se slučaju gubi svaka vidljivost.

Za osiguranje tela od jakih potresa i ubeda, ledja, laktovi, kolena i grudi pojačavani su pločicama od kože, a kasnije i od metalać. Šlem je postao špicastiji; obraz pokriven zabralem (vizirem) koji je mogao biti podignut, a imao je i rupice za disanje, kao i otvore za oči.

Pancir košulja.

Tunika, koja je zaštićavala pancir od kvara, nosila je grbove, amblеme i boju viteza. Obi znaci bili su i na štitu, a gornji deo šlema dobio je i ukrase.

Viteški znaci

Detalji za prikrivanje tela menjali su se uvek, kao i mala pojačanja, koja su se zadržala sve do XIV veka. U početku XIV veka, kalužino (pancirno) pletivo za kalčuge (karike) imalo je već drugorazredni značaj.

III lekcija

Oko sredine XIV veka pločica je pojačana, t.j. pretvorena u jedne monolitne odele od metala, savršene po obliku i značaju, takozvane: gotski oklop. U iste vreme pretrpelo je promenu i oružje navale.

Gotski oklop

Mač, kojim se bode, koji je bio dobar za probadanje karike pancira, za gotski oklop bio je bez značaja.. Gotski oklop zahteva je mač za sečenje, ali mnogo jači i teži. Tečki mač za jak udarac, traži je upotrebu i druge ruke; držalje mača postale je duže (do 2e sm.). Tako se pojavio mač zvani "jedna ipo ruka", i " dvoručni mač".

Dvoručni mač

U naoružanje ulazi i bodež sa kratkim čelikom za ubed, zgodan za ubadanje srušenog protivnika.

Bodež

U sredini XIV veka oklop konjičkog viteza imao je sledeći oblik: grud i ledja pokrivala je kirasa (oklop) koji je bio pričvršćen kajišem ili bočnim kukom. Ruke od ramena do šake u cevovima, spojenim između sebe na laktovima šarnirima u obliku školjke. Na šakama (šakama (rukavice od kože sa metalnim pojačanjem na spoljnem delu. Gornji deo trbuha i nogu branjeni su dodatnim pločicama, pričvršćenim pričvršćenim na kirasi. Noge isto tako pokrivene metalom: do kolena samo spolja, zbog jahanja, a naniže

Oklop viteza konjanika

obestrane.Kirasa-oklop za grudi i ledja bila je plitka,tesno pripijena uz telo i imala je dva dela; donji koji oštrim isečkom pokriva gornji deo.Plečice su bile učvršćene na remen i uzajamno spojene pokretnim dugmadima.Na poleđini (ledjima) bilo je takodje nekoliko pokretnih delova.Šlem je imao oblik izvrnute čaše,i nazivao se "Sakada".Šlem je štitio glavu od gore do nosa i imao nekoliko bortova i produženja - temenjače.Dole,na kirasi,bio je zasebam "podbradnik". Izmedju donjeg i gornjeg dela bio je otvor za posmatranje i disanje.Za vreme odmora ili putovanja,sakada je bila odbačena malo unazad.

Šlem "Sakada"

Šlem "Sakada"

Oklop je bio izradjen po meri i odgovarao je odelu,tojest te debo tesnom kaputu,uzanim pantalonama sa bufama i dugačkim,podignutim na gore špicastim cipelama.Zato je i kirasa bila pripijena uz telo.

"Gotski oklop" sačuvan je do XV veka.Njega je zamenio "Milanski oklop",nazvan po mestu izrade. Postojao je takodje i novi oklop zvani "Maksimilijanski",po imenu germanskog imperatora Maksimilijana, koji ga je protežirao.

XV vek Milanski oklop (Maksimilijanski)

Tehnika rukovanja oružjem našla je konotni i univerzalni oblik šlema,koji potiskuje "Sakadu". Novi šlem spajao je ujedno sve delove šlema.On je bio skoro oblika lopte,i na šarnirima imao zabralo, koji je zatvarao celo lice i bradu.Donji deo obraza,kao i vrat,štitio je drugi deo šlema.Ovakav šlem nije mogao biti zbačen kao "Sakada",imao je mnogo vazduha i dobro je štitio glavu od svakog udarca.

Pod uticajem mode (široki kaputi),grudi oklopa bili su ispupčeni u obliku burenceta,što je davalo bolju zaštitu protiv udarca kopljem.Široka i debela stopala, kao šake medveda,zamenjena su uzanim,naviše savijenim špicevima.

oklop

U takvom naoružanju kretanje pešice bilo je skoro nemoguće,Vitez na konju,koji je isto tako zaštićen oklopom od metala,prestavljao je jaku snagu,teško dostupnu za obične oružje.

Vitez,pešak,imao je poluoklop,sa istim delovima, ali samo do pojasa.

Kao osnovno oružje pešaka,zadržali su se mač i štit.Odbrana garde-krst,postao je duži i davao je bolju zaštitu tela.

Mač i štit

Ovo je otvorilo put mačevanju,koje je u XV veku imalo veliki značaj.

U XVI veku pune plečne prikrivanje dostiglo je svoj vrhunac:

Glavu je branio zatvoreni šlem u obliku lopte sa rubom. Šlemu je bilo dodato,ploča za zaštitu grla i vrata pozadi.Na gornji deo prsiju,ledjima i ramenima bila je ogrlica,koja se rasklapala na desnom ramenu.Ova ogrlica izradjivala se sa okovratnikom i činila je čvrsto spajanje sa šlemom.Ovakav šlem zvao se "Burgundski" po mestu prve pojave u početku XVI veka.

Oklop (kirasa) imao je dva dela: prsa i ledja vezani izmedju sebe remenom ili zatvaračem.Na prsima, po sredini bio je vertikalno izradjen kant koji je branio od udara kopljem,jer je ono tada klizilo po oklopu. Isti takvi kantovi bili su i ispod mišica.

oklop

Isečci branili su mali krugovi,specijalno izradjeni,a visili su na remenu od ogrlice.Sa desne strane na oklopu

bio je pričvršćen kuk (kuka) za koplje,oružje viteza konjanika.

Razni delovi oklopa

Delo,na oklopu na šarnirima,visile su ploče za odbranu trbuha,a još niže za zaštitu bedra i pojasakrsta.

Na remenima bili su pričvršćeni naramenici sa grebnjem,koji su branili vrat od bočnih udaraca i daljih zazahvata(kojima je bio cilj rušenje (obaranje) sa konja. Desna naramenica bila je manja zbog prolaska kopja.Ruka je bila zaštićena sa dva dela: Gornji deo u obliku jedne cevi,i donji iste take ali iz dva dela,koji su se zakopčavali iznutra.Na šakama metalne rukavice.U sredini XVI veka rukavice su bile i sa prstima,zbog držanja pištolja.Noge su bile zaštićene polucevima i nakolenicama,sa bočnom rezetom.Stopala su bila osigurana na razne načine,što je zavisilo od mode i obuće.

Svega deleva punog oklopa (celog) bilo je oko 15e,a težina 25-3e kgr.

Za napad su upotrebljavani mač,koplje i bodež.Zatim je mač zamenila sekira.

Koplje-dugačka drvena motka sa metalnom oštricom na jednom kraju; drugi kraj deblji sa udubljenjem za ruku-koplje se držalo pod desnom rukom.

Mač u kanji sa leve strane na opasaču,a sa desne bodež.

oružje napada

Ovako sav oklopljem u metal,vitez je bio potpuno osiguran od gradjana (napada),pošto su oni imali slabo naoružanje.Ovo oružje nije moglo razneti niti probušiti oklop.Ono ga je moglo samo oguliti i pokvariti,a vitezu zadati samo potres.Take se je pojavila palica,bulava,sekira,halebarda i dvoručni mač.

IV lekcija

U sukobima tele uz telo sa dobro naoružanim vitezima konjanicima,borci-pešaci,gradjani i seljaci,uvideli su da je neophodno nabaviti oružje koje bi moglo da rani konjanika i da pokvari njegov oklop.Ova oružja bila su: dvoručni mač,koplje i halebarda.Karakteristika osobine svega oružja bila je: velika razmera i snaga, jer je bilo potrebno držanje sa obe ruke.

dvoručni mač

Dvoručni mač bio je u izražaju od XIII do XV veka. Dužina mača-lestvica 17e-2oo sm.širina 4-6 sm.Lestvica vrlo elastična,pljosnata,zaoštrena na obe strane,sa oštrim špicem.Držalje dugačke 6o-7o sm.,debelo,navučeno kožom ili špagatom(kanapom)sa okruglim branikom.Izmedju čelika i garde prečaga dužine 4o sm.Na lestvici je bila branica dužine 1o sm.Za vreme marša garda je bila nameštena na desno rame.Dvoručni mač bio je naoružanje viteza,uglednih gradjana i narešito kod landsknehta.

koplje i halebarda

Naoružanje siromašnijih meštana i seljaka bilo je koplje sa gvozdenim okovanim gvoždjem sa zašiljenim krajem.Radi pojačanja udarca na kraju su uglavili pljosnatu sekiru i na taj način dobili halebardu.

Ovo naoružanje održalo se od XII do XVI veka.

Početkom XVI veka drugi poziv i vojska dobili su vatreno oružje; koplje i halebarda upotrebljavani su samo protiv konjice.Krajem XVI veka halebarda je postala oružje samo za dekoraciju kod dvorske ~~mmmmm~~ straže.Dužina motke koplja i halebarde 2,do 2.5 m. poprečni presek 3-5 sm.Sekire na halebardi bile su vrlo raznovrsne.

Prilikom marša halebarda se nosila na desnom ramenu. Za kratko kretanje držala se vertikalne u desnoj ruci.

bodež

Za susret tele uz telo služio je bodež. Zavreme izmedju XII do XVI veka, bodež je bio oružje za sve: u domaćinstvu, u lovu, za spravljanje jela i kod razniih svakodnevnih potreba. Bodež je imao konusni oblik, oštar na obe strane, od čelika, uzan, dugačak do 3o sm. sa zaštitom za ruku. Njega su nosili u kaniji koja je bila u epasaču. Bodež je mogao biti lako izvučen kako desnom, tako i levom rukom. Kada je visio o pojasu posmatran je kao dekorativni predmet.

Špaga (epe)

U XVI veku pojavile se je vatreno oružje i oklopi su postali suvišni. Kirasa i šlem zadržali su se do kraja XVII veka i služili samo kao svečano odelo vojskovodje. Bili su izradjeni od lakog metala tako da ne smetaju kretanju niti zaštićavaju od metaka. Odelo se je počele praviti od kože ili čoje, te nije bilo potrebe niti smisla za teškim oružjem. Težak dvoručni mač postajao je sve lakši, a u XVI veku pretvorio se u dvoručnu špagu (epe).

U prvoj polovini XVI veka viteški mač sačuvao je osobinu sečenja, ali je smanjio težinu i razmeru i pretvorio se u pljosnatu, ubodnu i sekuću špadu-epe. On je postao obaveznim dodatkom naoružanja kod plemstva. Još u početku XVI veka vitezi, obučeni u kožu, imali su kao osnovno oružje tešku špadu-epe, a u levoj ruci okrugli štit. U sredini XVI veka štit je bio smenjen dagom.

Španjolski mač

Spada-epe za ubod i sečenje u XVI veku, imao je dužinu od 14o sm. a širinu 3 sm. Klinga pljosnata, elastična, obostrano oštra, polako špicasta ka kraju. Garda od drveta dužine 25 sm. navučena na klingu i učvršćena šrafom. Izmedju garde i klinge-čaša sa prečagom, koja je izvučena na 8-1o sm. Dubina čaše 1o sm. širina 15-18 sm. Mes spaja prečagu sa šrafom. Preimućstva epe-a: donekle veća lakoća i mogućnost kako napada tako i zaštite u jednoj ruci, sa jednim oružjem. Epe je najviše upotrebljavan od XII do XVIII veka.

Fleret

Razmere garde i klinge postepeno se smanjuju i u težini, da najzad pretvore epe u savremeni fleret. To je bio predlog Španjolaca.

Još Krajem XVI veka Španjolci su predložili da fleret služi samo za ubod, no tradicija poteza za sečenjem bila je još u velikoj snazi i tako fleret nije imao uspeha.

Švapski mač

Osim španjolske garde postojala je još i t.zv. "Švapska" garda. Razlika je bila u sledećem: imao je kao zaštitu pravougaonu ploču. Švapski mač bio je kopija dvoručnog mača, samo smanjen. Dužina držalja samo 2o sm. Nemci su bili kao najamna vojska i sačuvali dvoručno oružje, ali je Španjolski mač imao veći uspeh.

Ubojna španjolska špada

Oko sredine XVII veka svuda se prešlo na upotrebu ubodnog španjolskog čelika. Olakšanje klinge imalo je za rezulatat to, što je pljosnati čelik bez težine i inercije davao slab udarac, kao i ubod, ako se je savio i rdjavo pobio odelo i misicu.

10

Špe-fleret same za ubod postao je obavezan samo za vesku i dvorjane (oružje uz dversku uniformu).

Fram-cuska špada

U XVII veku izradjen je tip francuske špade: osnova "švapska" samo bez praveugaonika za palac i garda u vidu osmice ∞

Daga

Daga. Kratka ,samo za ubod,a više za zaštitu,pljesnata i obostrane oštra,ili četvorouglasta,dužine 2o-5o sm., širine 1-3 sm.sa gardom u obliku krsta,koja se je navlačila na čelik i imala zaštitu za ruku,te je bila daga.

Kâe i bodež,dagu su nosili za opasačem,samo na desnoj strani.Nju su izvlačili levom rukom.Dagu su držali kao špadu,a ne kao bodež.To nije kućno oružje, niti eficijelno,već samo bojno.Dagu su nosili pri izlazu u polje,na putu,i u borbi.Isturena napred u borackom stavu,daga je bila oružje za zaštitu ape nekad i za napad.

Oružije sečiva.

Uzeti izrade oružja za sečenje došlo se do teseka,sablje,jatagana i šaške.Ovakvim oružjem bile su naoružane skoro sve armije.Na zapadu paleš,sličan

paleš

teškom maču,zgodan za udarac,dobar za ubod i jak za bitku tele u tele.

šaška

Više zgodno oružje za sečenje,malo savijeno,te je ruska šaška.

sablja jatagan

Mnogo više savijena,samo za sečenje-sablja,jatagan- oružje Azije i Afrike.Ovo je oružje iz drevnog doba istočnih naroda.

rekapitulacija oružja

XIII do XV vek,kopje,mač i štit za viteza konjanika; dvoručni mač za viteza-pešaka.Osim toga: sekira,bodež,luk i strela .

XVI- XVIII vek- špada sa štitom,dagom,plaštem i bodežom.

XVIII vek- samo špada (epe).

V Lekcija

U toku cele istorije tehnika boja vladanjem hladnim oružjem menjala se više u dejstvu rukama; tehnika kretanja nogama menjala se vrlo malo. analiza tehnike boja

Boj mačem sa štitom — Mač i štit

Stav: leva noga napred. Leve rame i ruka pokriveni su štitom.

Veliki staregrčki i rimski štitovi nisu bili mnogo pokretni. Viteški štitovi, manjih razmera, podmetavani su pod udar ili ubod protivnika i koristili se kao oružje napada. Štit je branio od udara odozgo, odbijao oružje protivnika pri ubodu, u levo, branio od udarca po levom boku i nogu je zaštiti nogu, kada je spuštam dole. Na bližim distancijama (menzure) kod udara štitom u telo protivnika, ili u njegov štit, protivnika odbacuje od sebe (odgura ga) i koristi momenat za udarac ili ubod. Ovi potezi štitom sačuvali su se sve do XVI veka. Štitovi gube svoj značaj sa pojavom vatrenog oružja. štit

Sa stavom levom nogom napred, moguća su razna kretanja: napred, natrag, na desno, na levo, pravo po liniji, po krugu, koracima, duplim koracima, skokom, trčanjem; različna sklanjanja tela, dole, desno, levo i natrag. Tehnika ovih pokreta vezana je sa naoružanjem borca. Kretanja

Grčki i rimski vojnici, naoružani sa velikim i teškim šlemovima i štitovima, nisu mogli praviti skokove, etklanjanje tela, niti praviti podskokove u vis.; kod kratkih mačeva nije bilo moguće izvesti udarac niže bedra . Srednjevekovni vitez, obučen u pluoklop, kreće se još sporije i daje prednost odbrani štitom i mačem, a ne kretanjem.

Kod Grka, rimljana i srednjevekovnih vitezova, kao osnovno kretanje bilo je hodanje i vrlo kratko trčanje za zbližavanje, a u toku boja korak napred, korak nazad; korak desno, korak levo, a pri napadu sa strane ili iz pozadine- okret.

Zbog toga je boj bio malo pokretan, osnovan na dejstvu rukama. potezi mačem

Drevnogrčki vojnik, naoružan mačem sa se lako pritupljenom oštricom, nije koristio ubode; rimljanin, koji je već znao kovanje oružja - dao je prvenstvo ubodu ispred udara.

Početkom XII veka ubod gubi svoj značaj zbog oklopa. Prednost je davana teškom maču, njegovoj inerciji i snazi borca, koji je izvodio široke i snažne udarce sa ciljem ili da razmrsi(sruši) oklop protivnika, ili ga povrediti(izdužvati) i posle zadati poraz. Uglavnom, zaštita je bila sa štitom, a kretanje retke. Zbog težine dugačkog mača, boj je bio brzotečan. Pri udaru mača o štit ,čelik se lomio i boj se završavao telo uz telo.

Dvoručni mač, koplje i halebarda. — Dvoručni mač, koplje i halebarda

Tehnika pokreta, potezi napada i odbrane svog naoružanja imaju mnogo sličnosti medju sobom, a razliku samo u držanju oružja. Borački stav- leva noga napred.

Leva ruka mnogo je isturena napred i igra pomoćnu, podupirijuću ulogu; desna- manišava ubod. Runa analogija u radu sa rukama,, u odbrani.

Karakteristična osobina-primenjivanje napada za udar ili ubod. Na kratkim distancijama izmedju boraca, ispad se pravio sa nogom, koja u stavu stoji napred; na dužim distancijama- pozadi. Pri izvodjenju uboda, ruka se

12

izbacuje napred,sa malim zamahom.Prebada se izvedi kao rezultat kretanja tela napred,pri vršenju ispada. Pri izvedjenju udaraca (sečenja),značaj ispada igra manju ulogu; poraz zavisi od izvedenog zamaha.

BOJ SA ŠPADOM (špe-om).

Upotrebom vatrenog oružja,odbačen je teški oklop,a kod hladnog oružja smanjena je težina.Pojavila se pljesnata,ubojna sekuća špaga (epe),koja se sve više prilagodila ka ubodu

Kretstva zaštite

Komplicirana tehnika poteza za napad i odbranu ubeda, dobila je veliki razvitak U isto vreme tehnika udaraca (sečenja) sačuvala je primsip udara mačem i nije dala ništa novog.Radi proučavanja tehnike rukovanja hladnim oružjem,počele su stvarati škole (XVI).

Za zaštitu u boju,medju pešadijom,u XV veku,služio je okrugli štit,koji po razmeri nije bio veliki. U početku XVI veka pojavila se daga; u drugoj polovini XVI veka umesto dage dolazi bodež.U početku XVII veka daga je potpuno ustupila mesto bodežu i plaštu. Špada postala kraća i lakša.Olakšana špada donela i prelaz na borački stav sa desnom nogom napred.Ovaj stav dao je više mogućnosti za napad i dopustio u jednoj ruci (desnoj) i napad i odbranu.

Stav desne noge u XVII veku

Mačevanje

U sredini XVII veka potpuno je odbačen bodež i prešle se na složene kombinacije napada,koristeći ubod, udarci i odbrana.Pojavljuju se veze ,filo,ripesta, dupla navala,dejstvo u tempu.Levu ruku jači iskorišćavaju za odbranu i razoružavanje.

Ubodna špada

U osamdesetim godinama XVII veka odbačen je potez sečenja.Špada je postala trostrana ili četvorostrana i služila je samo za ubod.

Borba za ubodnom špadom u XVIII veku osnova je savremenog mačevanja.

Špade XVIII i XIX veka odlikuju se od špade XVII veka odsustvom poteza za sečenje.

Špada i daga

Špada i daga

Škola borenja na špade sa dagom,koja je trajala više od sto godina (XVI vek),sačinjavala je vrlo složenu kombinaciju veoma različitih poteza,koja je veoma teška za izučavanje.Prvi put upotrebljavaju dejstvo na oružje neprijatelja,navalu sa vezom i razoružanjem.Susret raspolaže velikim brojem duplih odbrana, kombinacije odbrane i napada,mogućnosti duplih kontranapada.

Borački stav levom nogom napred menjaо se vrlo često sa desnom nogom.Kretanja su bila: koraci,skokovi, sklanjanje tela,ispadi i poluispadi sa obe noge.Borba se vodila i po pravoj liniji i po krugu.Desna ruka,naoružana špadom,koristi udarce sa krugom,redjajući sa ubodima,upućene u raznovrsne delove tela protivnika.Kombinacija poteza.izvršenih obema rukama,vrlo je raznovrsna i teške sistematizovana.Špadom izvršuju i napad i odbranu od uboda i udaraca,po desnoj strani tela i po glavi odozgo; dagu imaju u levoj ruci.Malog razmera,laka, u blizini protivnika,daga sa lakoćom parira poteze špade protivnika i dopušta koristiti desnu ruku za ripostu, repriza i duplirane navale.Na kraćim rastojanjima sa dagom je moguće praviti atake,ali samo ubodima.Karakterističnе je za borbu sa špadom i dagom te: navala sa oba oružja odjednom.Ovo je bila veoma opasna situacija, u kojoj j e jedini spas bio pokret.

U drugoj polovini XVI veka umesto dage dolazi bodež.

U slučaju lomljenja špade,i u borbi tele uz tele,bedež je bio oružje napada.U početku XVII veka,bedež je konačno potisnuo dagu,a spada postala manja i lakša.

Lakoća nove špade omogućila je izbacivanje desne noge u boračkom stavu,a ujedno se desna ruka koristila i za odbranu i za napad.Bedež je ostao samo za zaštitu grudi i leve strane tela od udaraca,a ponekad i ubeda, upućenih u prsa i u stomak.U borbi na kratkom rastojanju,bedež je mogao igrati ulogu oružja za navalu,a često i za razoružanje protivnika.

Same špada

Sredinom XVII veka bio je sasvim odbačen i bedež. Koncentracijom pažnje samo na špadu,borci su dobro vodili odbranu i lako izvodili komplicirane kombinacije iz poteza napada,koristeći i udarce i ubode.

Dugačka,pljosnata špada,zbog elastičnosti klinge, nije bila zgodna za ubod,a lakoća smetala efektivnosti udara.Susreti svog perioda beleže udarce i ubode u lako izloženim delovima tela za napad: glavu,obraz,šake ruke,i noge ispod kolena.

Dužina oružja smetala je brzim pokretima.Prosti potezi napada dupliraju se i dejstvuju na oružje.

Špadom su izvedjeni razni potezi za razoružavanje od špade,a na bliskom razmaku- slobodnom levom rukom.

VI lekcija

Mač i štit

ISTORISKO MAČEVANJE

Kao pozdrav- lupanje nekoliko puta držaljem mača po štitu.Za prijateljski pozdrav- podiže se i mač i štit nad glavom;podizanje upoređuje se sa pritiskivanjem štita ka prsima.U boračkom stavu: leva noga ispružena napred i malo uleve.Težina tela ravno raspodeljena na obe noge.Za vreme kretanja-kolena malo savijena.U stavu štit brani prsa;mač u desnoj ruci ispod donjeg ruba štita za iznenadni napad.

Za vreme kretanja napred i nazad,položaj tela se menja se: štit prikriva prsa,a mač je spreman za napad.Ispadi se rade sa obe noge;nogu,koja ostaje pozadi moguće je podizati na prste.

Ubedi

Ima tri ubeda: preko gornjeg ruba štita,2)sa desne strane štita i 3) odozdo.

Ubod preko gornjeg ruba štita.

Ubod odozgo

Saka je okrenuta dlanom na dole,ašpic mača, preko vrha štita,pravcem u prsa pritivnika.Sa ispadom levom nogom,štit brani glavu ili prsa; sa desnom, glavu ili levi bok.

Ubod sa strane.

Ubod sa strane

Saka u svakom položaju; mač ide desne od štita.

Ubod odozdo.

Ubod odozdo

Štit treba malo podignuti i sa njim braniti glavu;ubod izvesti ispod štita u donji dee trbuha protivnika.Ispad sa levom nogom.Ovi potezi upotrebljavaju se samo na kratkej distanci.

Udarci

Udarci

Glavna osobina: široki potezi (zamasi).Prosti udarci prema desnom i levom boku izvode se sa promenom stava za vreme zamaha.

Udarac po glavi.

Udarac po glavi

Ispad levom nogom; štit leve od mača da pokrije glavu i prsa.Na dužim distancijama repriza i ispad rade se desnom nogom,a štit prikriva prsa ili levi bok.

Udarac po desnom beku

Udarac po desnom beku

Iskpad desnom nogom ili premena stava nazad. Radi se i poluiskpad desnom nogom, tj. bez premeštanja noge napred, same savijena u kolenu, ispružujući nogu koja stoji pozadi.

Levi bok

Udarac po levom beku

Iskpad desnom nogom, za dalju distanciju levom nogom za normalnu distanciju. Za kratku distanciju poluiskpad levom nogom.

Za vreme premene stava sa udarcem po desnom beku- štit zaklanja glavu ili levi bok. Sa udarcem po levom beku- štit brani glavu ili prsa.

Sa krugom (kontr-napadi)

Udarac sa krugom.

To su kontra-napadi sa sledećim principom:
1) kada je zaštita uzeta mačem; a) posle odbrane glave- kontra-napad izvedi se sa krugom po desnom ili levom beku.
b) posle odbrane levog beka prvom zaštitom,-kontra-napad sa krugom po glavi;
v) posle II zaštite- sa stavom levom nogem napred- sa krugom napad po glavi leve ili desne; sa stavom desnom nogem-sa krugom leve po glavi.

Zaštita štitom

2) kada je zaštita uzeta štitom - kontra- napadi uvek sa krugom. Zamah kruga podudara se sa momentom, kada štit levi udarac protivnika; kontra-napad izvedi se sa premenom stava napred.

Posle odbrane štitom od ubeda ili udarca po levom beku, kontra-napad sledi sa krugom po glavi ili levome beku, sa ili bez premene stava, i sa iskpadom, u vezi sa distancijom.

Odbrane

Odbrane

Zaštita može biti pokretom ili oružjem. Štit ponekad služi i kao sredstvo napada.

pokretom

Odbrana pokretom

Tu spada: korak nazad, premena stava nazad; korak u d desno i levo; podskok gore prilikom udarca niže kolena, i zaklanjanje od visokih udaraca. Podskok treba izvediti zajedno sa obe noge i ne visoko, ne oštro podvijati kolena. Od visokog bočnog udara prema levom beku, treba skloniti telo i glavu napred, glavu prikrivati štitem, nagnutim od levog ramena na gore.

Štitom

Odbrana štitom

Glava . Leva ruka izvedi V zaštitu(vidi: zaštita štitom- odbrana) i štit brani glavu od udarca odozgo.

Ubod u prsa . Pasivno: podmetnuti štit pod ubod. Špic protivnikovog mača uperen u prsa, sklizne po štitu.
Aktivno: u momentu ubeda, ispružanjem leve ruke napred i u levo, štitom odstraniti u levo ubeg protivnika.

Levi bok. Isto, kao aktivna zaštita od ubeda.

Desni bok. U momentu zamaha protivnika za udarac, treba promeniti stav nazad tako, da desna noga dođe iza leve; leva ruka sa štitom podnese na desno podmetnutu površinu štita udarcu mača protivnika.

Mačem

Odbrana mačem. Sve odbrane mačem primaju se na mestu III sa pokretom.

Sve odbrane mačem vrše se po pravilima klasičnog mačevanja. tj. kao pod i, ii, III, IV, V, VI i VII.

Napad sa štitom. To je guranje sa snagom u štit pretivnika.Na bliskom razmaku sa polunapadom;na dugačkom, sa ispadom i promenom.stava napred.Protivnik može sa svoje strane podmetnuti svoj udarac štitom,ili se povlačiti nazad.Ovi pokreti podesni su za replike i pružaju mogućnost riposta ili iskorišćavanje kontra-napada.

Napad štitom

Karakteristika borbe na maču sa štitom.

Mačevi i naoružanje su vrlo grubi i teški.Udarci imaju pravac linije smažnog dejstva.Pokreti snažni,široki,da daju sliku snage.Zbog tega je spore tempo susreta.

Zaštita štitom.

zaštita štitom.

I- od udaraca po desnom boku;
II- od niskog udarca po levom boku;
III- " visokog " " " "
IV- štit pasivno pritegnut ka prsima;
V- štit podignut nad glavom

VII L E K C I J A

Dveručni mač. Stav "veljne"; šipic oružja, spušten je dole.Obe ruke poležene na prečagu ; može se naslemiti i sa laktivima.Može se garda otklonitima stranu i podupirati levom ili desnom rukom.

Dveručni mač

Salut. Mač se podiže nad glavom špicem gore i nekoliko puta potresne.U scenama zakletve ili obećanja,mač se ne trese.Ovom ju, samo uzdignut.

Stavovi. Borački stav. Leva noga napred- kraj mača III spušten ka zemlji,ili u vazduhu na visini grudi pretivnika,sa leve strane.Leva ruka drži odozdo kod prečage;desna odozgo, kod protivveša .Za vreme kretanja špic se malo podiže od zemlje.

Stavovi.

protivveš)kugla na kraju)

Dvoboj se vodi iz sledećih poležaja:
I- Špic ka zemlji pred sobom;
II- " je malo podignut,ne niže garde;
III- " je podignut više garde;mač pretivnika na desno;
IV- Dtto; mač pretivnika na levo;
V- mač je podignut nad glavom.

Ove su pozivi,a kada ima kontakt,te su angažmani.
Promene angažmana izvede se:
u gornjem registru isped klinge pretivnika;
u donjem registru iznad " "

Direktni ubod. Leva ruka podiže mač na visinu prsiju pretivnika;desna ruka prelazi na glavicu protivveša ; špic se upravi (namišani) na mesto uboda i radi se ispad desnom ili levom nogom (prema distanciji). Ubod sa prelazom izvodi se pronosom špica na odgovarajuću stranu,a zatim- ispad.

Ubodi.

Prosti udarci izvode se u napadu ili posle uboda;sa krugom- posle odbrane,kao kontra-napad,ili repriza. Podižući obe ruke na gore i nazad,nad glavom,zauzima se sa mačem poležaj zamaha za udarac,i sa ispadom, bez obzira sa kojom nogom,izvodi se pokret udara.Glumac mora naučiti da zadrži udarac u svakom momentu,uzimajući u obzir amplitudu i težinu mača.

Udarci.

Po glavi.

Zamah se izvodi sa dve ruke i na visini struka; ali je moguće i više glave i niže kolena.Radi utiska veće snage,u momentu zamaha,preporučuje se promena stava napred.

Po boku.

Udarci široki po amplitudi,spori i grubi po tehnici. Prva polovina udaraca sa krugom- oslobodjena od mača pretivnika(oslobodjenje od mača),i zauzimanje pravca;

Sa krugom.

druga polovina- običan udarac.

Odbrane. Odbrane.

Zaštita se uzima pokretom i oružjem.Preduzimaju se svi pokreti napred,nazad,na stranu,podskok i naklon. Zaštite se odredjuju prema položaju desne ruke:
I - VII uključne;
Zaštite V i VI treba take uzimati,da klingu podmetnemo pod udarac; drukčijim postupkom udarac pada na držale i na prste.
Za vreme napada upotrebljava se batman i kontra-batman,ne samo za gornji registar i sa velikom amplitudom i snagom.

Kontra-napadi. Kontra-napadi upotrebljavaju se:
Posle I zaštite : a) ubod; b) udar po glavi sa krugom;v) prost udarac po desnom boku.
Posle II zaštite: Dtto posle I;kada se kontra-napad radi sa promenom stava nazad,,može se ispuniti napad na levi bok.
Posle III i IV zaštite : Dtto,posle II zaštite;
posle V zaštite: a) ubod dole;~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ (zgodno je sa korakom nazad;b) udarac sa krugom po glavi(počinje sa horizontalnim krugom,i završava se nad glavom vertikalnim); v) udar sa krugom po levom boku.
Posle VI zaštite: Dtto posle V samo u obrnutom pravcu.
Posle VII zaštite:a) udarac sa krugom po glavi;b) udarac sa krugom po desnom boku sa promenom vertikalni krug nad glavom na horizintalni sa bočnim pokretom prema desnom boku.
Prostor za udarac = 2,5 mt.
Odbrane protiv kontra-napada iste,kao i kod prostih.
Udarci se izvode sa i bez ispada.

Obezoružavanje. Postoje dva obezoružavanja,i to:
1) pozerišne:na ubod- batman,i
2) stvarne: posle uzete zaštite od uboda,borac baca svoje oružje na zemlju i radi nagli pokret napred,malo čučne,hvata mač protivnika obema rukama.Posle svega podiže mač protivnika naviše,okrene se ledjima protivniku i podmeće svoje desne rame pod mač i ispruža noge,oštre pritiskuje na mač protivnika rukama na dole, sa oslonom na svoje rame.

Koplje i halebarda. Položaji oružja pri svakodnevnim kretanjima:
"Mirno": noge spojene.Desna ruka drži oružje na visini prsiju,pritiskujući ga; oružje- vertikalno,donji kraj pored malog prsta desne noge.
"Veljno": Dtto,samo noge ratsavljene.
"Za odmor": Dtto kao "veljno".Oružje pred borcem;borac naslonjen na oružje.
"Na straži": 1) noge ratsavljene;leva ruka na opasaču ili na efesu mača; desna ruka sa oružjem otvodi se na stranu,ispružena; donji kraj oružja uperen je u zemlju oko desne stopale.
2) Noge rastavljene;oružje horizontalno na visini buta,ruka ispružena; leva obihvata odozdo,desna-odozgo; špic-oštrica-levo.
"Pozdrav": Stav "mirno",desna ruka sa oružjem ispružena desno,donji kraj kod desnog stopala.Glava okrenuta u pravcu pozdrava.
"Borački stav": Špic na visini vrata.Ruke savijene; leva isturena napred,a desna je sa laktom pritisnuta na kuku.Leva noga napred; noge su polusavijene.Promena stava napred ili nazad ovde ~~xxxxxxxxxx~~ ne igra ulogu.Ispad se radi sa obe noge.Spajanje oružja samo gornje,kad oštrica protivnika je desno,t.j.III,a kada leve IV.

Izmena spajanja na mestu i sa pokretemi te same za halebardu ordinarne,a za koplje dupla i t.d.

Na halebardi same direktni i ponekad sa prevodem (zbog sekire); na kopiju direktni,sa jednim i duplim prevodom. Ubedi.

Direktni ubed. U vezi (zeprečna linija)-ispružaju ruke napred;špic se upravi u telo protivnika i izvedi ispad.

Ubed sa prevodem: premeštanje oružja na drugu stranu izvedi se sa obe ruke,a posle- ispad.

Ubed sa duplim prevodem: prvi preved predstavlja fintu i izvedi se samo ispružanjem ruke; drugi preved sa ispadom (noga po želji).

Udarci se izvode same za halebardu. Udarci.

Udarci sa krugom ne rade se.

Prosti udarci izvode se kao sa dvoručnim mačem: po glavi,po desnom i levom boku.Bočni udarci imaju tri visinec (pravca): 1) visina glave (obrazi),2) visina struka (bok) i 3) niže kolena (zaštita-podskok).Oštrica sekire okrenuta u stranu udarca.

Na halebardi - same preste;odbrane Odbrana.
na koplje preste i sa krugom. "

Odbrana I-V preste a II,III i IV sa krugom(kontra).

Za zaštitu sa krugom,leva ruka igra ulogu oslonca,a desna - izvedi pokret.Okružnost(amplituda)kruga zaštita veća od mača (epe).

Posle I i II zaštite: ubedi dole i gore;za halebardu još udarac po desnom boku.U kontra-napadu zamah iste, kao i u običnim napadima. Kontra-napadi.

Posle III i IV zaštite: direktni ubed,ubed dole,ubed sa prevodem I sa duplim prevodem.Halebarda nema duplog preveda,ali ima običan udarac po glavi.

Posle V zaštite: na koplje kontra-napad ubedom dole; na halebardi još i udarac po glavi.

Odbrane od kontra-napada iste.Repriza i dupli atak i ubedi kao kod dvoručnog mača.

VIII LEKCIJA

Bodež.Bodež se drži u desnoj ili u levoj ruci.Oštrica okrenuta dole a palac gore.Borački stav liči na stav boksera: noga napred,po želji.Sva kretanja kako zaštite,tako i napada,treba učiti i sa desnom i sa levom rukom.Kda leva ruka nije umotana u plašt i kada je to potrebno- bodež se može premeštati iz jedne ruke u drugu.Borba se vodi iz raznih poziva,ne nikad iz veza. Bodež.

Ima tri ubeda:1) odozgo,2) u desni bok i 3) u levi bok.Udarca nema.

1) odozgo: šaka se podiže kao za udarac po glavi,samo manje savijena,ali se diže rame.

2) desni bok: pokret (zamah)kao za udarac mačem(dlan je okrenut na gore).

3) levi bok: pokret (zamah)kao za udarac mačem sa štitom.Dlan okrenut na dole.

Ova tri primitivna pokreta(poteza) sačinjavaju sav kompleks napada bodežom,ali obavezno sa upotrebom obema rukama. Razlika boja sa bodežom nisu same ubedi,a razlika premeštanja tela u momentu napada,pre napada sa zadatkom zbližavanja i maskiranja(prevare).

Upotrebljava se promena stava,a sami ubedi sa ispadom desne noge.Izvedi se podskok gore sa trčanjem i sa zadatkom skoro skočiti na protivnika.Leva ruka naslanja se na

18

na prsa ili rame protivnika,a sa desnom se izvedi ubod odozgo.

Odbrana pokretom

Odbrana pokretom. Upotrebljavaju se pokreti nazad,koraci i odskakanje desno i levo,podskok na gore,sklanjanje dole,poluispadi natrag i u stranu.

Oružijem. I,II i VI zaštita: pri I i II odbrani klinga stoji vertikalno,pri VI horizontalno.Bodež protivnika treba uhvatiti tako,da on sklizne po čeliku i uperio se u gardu.Odbrane treba preučavati obema rukama.Za vreme boja sa plaštem na levoj ruci,-desnu iskorišćavati za napad.Ovo je tipično za boj na mačeve(špaljirski nož).

Kontra-napadi.

Osnova kontra-napada-veliki razmah(amplituda). Boj sa bodežima ceni se kao jedan od najtežih,bez obzira na siromaštvo tehnike poteza.Teškoća leži u sledećem: pokreti su vrlo brzi,oružje kratko i suviše,boj ide po krugu i na kratkim sukobima (preteničima),izvode se razni pokreti za obezoružavanje i rušenje: zahvati, poanožke

Bodež je pomoćno oružje,kako za iznenadjeni napad,tako i za završetak boja.

Boj sa bodežem ili nožem pojavljuje se i u masovnim,narodnim scenama.

Pri velikom broju učesnika,kretanje je otežano i boj se tada skoncentriše na poteze bodežima.

Dvoboj

Postoji još i dvoboj.U ovom slučaju protivnici se drže levom rukom,a desnom i napadaju i odbranjuju.Ovde se najviše primenjuje odbranjanje gornjeg dela tela u svim pravcima.

To je vrlo efektne finale na kraju scene (kadra).

Za obezoružavanje treba uhvatiti desnu ruku protivnika. Od važnosti je oceniti kada i kako ovo treba izvesti.

IX L E K C I J A

Špada i daga

Špada i daga oružje XVI i XVII veka (početak)

Upotreba oružja:

Prvo se izvadi špada,a posle toga,sa promenom stava,daga. Moguće je izvaditi špadu u stavu stoja na mestu i recitirati repliku; posle se izvadi daga.Noge su rastavljene na stranu;oštrija ivica,(špicevi)oba oružja,okrenuti su napred.Daga je pomoćno oružje,i zbog toga se i vadi posle špage.U slučaju izgubljenja ili polomljenja špage,daga se prebacuje u desnu ruku i sa njom rukuje kao sa špagom. Špaga je oružje napada; daga-odbrane,jer je ona oružje samo za ubod.

Stav.

Borački stav. Osnovni stav:leva noga napred.Stav desnom nogom napred upotrebljava se kao promenljivi.Težina tela podeljena ravnomerno na obe noge.Kada se pravi poluispad, t.j.kada prednju nogu nešto savijemo (sagnemo),a zadnju ispružimo-,dobijamo "stav za napad"; obrnuti položaj nogu daje "stav za odbranu".

Držanje tela odgovara stavu noge; obični borački stav: telo vertikalno,stav napada- telo malo nagnuto napred; kod stava odbrane- nazad.

Više se upotrebljavaju koraci,promena stava i sklanjanja, a veoma retko skokovi.

Iz"stava napada" korisno je upotrebljavati reprize i duplirane napade.To se može izvoditi dvojako:ili radopijom ili ispadom sa promenom stava.

Od koristi je trenirati i u stavu sa desnom nogom napred, a takodje i sa promenom noge.

Ruke u laktu savijene,dlanovi okrenuti ukutra,oštrica

20

Pri "normalnej distanci"-ispad se izvodi levom nogom; pri daljnej,desnom.U udarcima učestvuju svi zglobovi,kao pri radu sa mačem.
Posle II zaštite: udarac sa krugom po glavi desno;
posle III- udarac sa krugom po levom boku ili po nogama protivnika;
24 posle V- udarac sa krugom po levom boku ili obično po glavi;
posle VI- udarac sa krugom po desnom obrazu.
Svi ovi udarci upotrebljavaju se kao riposta ili kontra-napadi odmah posle zaštite špagom.Oni su tipični i kod njih nema gubljenja tempa.

Odbrana. Odbrana u boju- t.j.glavni zadatak dage.
U odbrani dagom nema udarajućih odbrana;sva zaštita ili klizajuća ili nepokretna
Oni su analagični špagi kada bi ih upotrebio levak.
Postoje šest protiv-zaštita (I-VI)i tri sa krugom (kontre)- II,III i IV.

Ubedi dagom Napad nikada ne počinje napadom dagom.Daga je postala oružjem navale samo posle odbrane primljene na dagu,u vezi sa promenom stava napred i ispadom.Daga ima tri ubeda:1) odozgo,2) sa strane-i 3) odozdo.
Odozgo. Posle I,III i V zaštite,zadržava dlan na delu,izvodi ubod u prsa,stomak ili napred izbačenu nogu protivnika.
Sa strane. Posle IV i V zaštite,bez okretanja šake,odvodi se leva ruka leve u nazad i uzima pravac u bok protivnika.
Odozdo. Posle III,IV i VI zaštite,ruka se brze spušta sa dlanom na desno i udara odozdo na gore u stomak ili prsa protivnika.

X L E K C I J A

Dupla ataka. Dupli napadi primenjuju se samo u boju na špage i dage.Oni su tipični i izvode se sa ispadom leve noge, (pošto je daga kraća)i može povezati sva tri ubeda dage sa ubedima i prostim udarcima špade.
Za vreme duplog napada,oružje je u razmaku jedno od drugog ne više od 1/4 mt.i izvede se u isto vreme:
Kada špada seče desni bok,daga prepušta špadu na zamahu,zadržava se niže od pravca udarca špage i počinje dejstvo posle tega,kada je špada prešla 1/3 puta za udarac.

Zaštite. U glavnom upotrebljavaju se proste zaštite i protivustavlja se špaga napadu dage-a daga napadu špade.
Neophodna je mala pauza u boju pred izvodjenjem duple navale,da bi se omogućila koncentracija na duple odbrane.
Zaštita može biti: a) pokretom: povlačenjem i otklanjanjem;b) oružjem:1) špadom od dage,i dagom od špade.
2) špadom od obe vrtse oružja odjednom,i
3) dagom od obe vrste oružja ujedno.
1) Špada od dage i daga od špade- upotrebljava se najčešće i laka je za ispunjenje: treba protivstaviti zaštitu dage navalom špade,a zaštitu špade-dagi.
Potrebno je da bi borci,u odbrani,pred samim uzimanjem zaštite,bio fiksiran stav u kome bi špada i daga bile skoro spojene,kao i pripremni stav za odbranu.U sredini i na kraju fraze pripremni stav preuzima se u momentu kada protivnik pripremi napad,t.j.za vreme pauze.

Ova pauza vrlo mala, ali je obavezna.

2) Špada od obe vrste oružja brani ujedno,kada protivnik napada sa dva ubeda u jednu tačku ili ubedom dagom sa strane,i udarcem špade po desnom boku.

U ovom slučaju uzima se II zaštita špadom ili sa promenom stava nazad - I.

Kao pravilo od dva ubeda uzima se kontra ili polukontra zaštita (III i IV).Zaštita mora biti uzeta sa velikom snagom.

3) Dagom od obe vrste oružja.

Odbrana dagom- vrlo je korisna zaštita za produženje kombinacija,ali u isto vreme i vrlo teška zbog dužine i snage dage i dejstva levom rukom.

Ova odbrana uzima se na mestu,sa kretanjem natrag i u stranu.a često i sa promenom stava nazad.Dagom se uzima presta i kontra odbrana.Neophodan uslov je pravac ubeda u jedno meste; same u tom slučaju zaštita dagom od duplih udaraca biće efukasna.

Desna ruka sa špadom,slobodna od odbrane,priprema kontra-napad udarcem po glavi.

Kontra-napadi-izvode se: Kontra napadi

1) špadom,posle zaštite špadom;
2) dagom,posle taštite špagom;
3) špagom,posle zaštite dagom;
4) dagom,posle zaštite dagom;
5) obima oružjima posle duple zaštite.

1) špagom,posle zaštite špagom.

U principu mogu se vršiti svi kontra-napadi špagom,ali su oni otežani zbog stava levom nogom.

2) Dagom,posle zaštite špagom.

Zbog kratke dužine dage,potrebno je izvršiti napad levom nogom.Upotrebljavaju se sledeći kontra-napadi dagom:

posle I i IV zaštite,špadom;1) ubod odozgo preko desne ruke;2) ubod odozdo ispod desne ruke; 3) ubod sa strane u desni bok,bez ispada (daga ide levo od špade);

posle II,III i V zaštite špadom: 1) ubod odozgo i 2) ubod odozdo;

posle VI zaštite špadom: 1) ubod odozdo i 2) ubod sa strane u desni bok.

3) Špadom posle zaštite dagom:

Karakteristične osobine odbrane dagom jesu:otsustvo odbijanja (udarajuće odbrane);daga,takoreći hvata klingu i po mogućnosti zadržava je što duže.To je korisno,jer druga ruka sa špadom radi pretiv dage.Kontra-napadi špadom,-posle zaštite dagom,upotrebljavaju se najčešće i izvode se sa ispadom levom nogom: posle I ili zaštite dagom; a) direktni ubod,hitam (dlan pkrenut dole);b) udarac sa krugom po glavi,i v) isto po levom boku;

posle III zaštite dagom: a) direktan ubod sa ispadom levom(dlan nadole);b) direktam ubod sa ispadom desnom(dlan okrenut gore);v) udarac sa krugom po glavi;g) udarac sa krugom po levom boku;d) udarac sa krugom po glavi leve; e) udarac sa krugom po desnom boku.

Napomena: pri udarcu sa krugom pod g) i e)menja se stav i leva ruka;posle odbrane,otegnuti se nazad,da bi prošla desna sa špadom.

posle IV zaštite:,a) direktni ubod,b) ubod nadole,v) udarac sa krugom po glavi.Ispadi sa nogom po želji.

Шибја, после дате

3). Шибом после дате. Ова врста тополовке падара
нужди се најчешће. Ври напад десном ногом,
она је карактеристична својом снагом и дубином.
Техника ударања је анатомска контр - напа
шибом, после датог дате (стр. 21). Због
тешког шибе, других нема у месту, али често
нужди се лажни напади. Тополовски напади
шибом, без обзира на предходни ударац дате,
биће следећи: а). дирекат, б) удар
по глави са врхом и г) ударци са врхом
по левом и десном боку. Ови ударци нужди
се са нападом свеједно којом ногом, само
удар по десном боку - са нападом десном
ногом. Наводи моте тополовати (родитељ,
или директно правом - са одговарајућом дејств
шибом. Када тополовски напад замишљам је
напред, то пре наводи треба истурити као
лажну и са измереним потезом дате и врати
нападом; тополовку наводи шибом треба је
почети само тада, када лева нога стоји
на тлу. Противника треба да добије утисак,
да ова оружја употребљена у исто време,
али шибја мало је закаснила и дато
ударци иду један за другим: прво дата - после
шибата. Например:

1). са нападом левом ногом - дата боде одозго,
а шибја са нападом десном - боде и пре.

да летиш десне руке и такође вештачка крила

Тополовање напада изводи се:

1). лактом после напада лактом;
2). длаком " " длаком;
3). лактом " " длаком;
4). длаком " " лактом;
5). при откривању и тополовању

Тополовање напада

6). Штита после штита. При нападу десном ногом, тополовање напада лактом изводи се, као и спортском мачевању. При нападу левом ногом — лева нога напредује је напред и стреласа дејство штитом. Онда претпоставља је тополовани напад супротним удесом, а напад изведен одмах са десном ногом, што је повећава сигурност ловаца. На погрешку то је врло згодно хватање, али заштитна длака, удата после тога, је много стреласа, јер лева рука остаје позади. Ову заштитну борбу супротним длаком, са променом става напред, или лактом, повлачи се са нападу у став десном ногом.

Штита после штита

7). Длаком после длаке. Ова навика употребљава се у сцепрету тело-уз-тело, када нема погодности употребити лактом због тополовања, ловчата или удварања. Тополовани напади длаком изводе се са једним од три боја (одозго, одозго и са стране) са нападом левом или десном ногом по жељи. Када противник направио „скок напред" — напад изводи се са потом

Длака после длаке.

2). дајта са ногадом левом ногом - боде одозго, а
ногата са крајем сече главу.
3). дајта боде одозго у груди, а ногата боде доле.
Ови сви покрети, ногадни су за бој на ногама
са дајом.

Дајта после ногаје

). Дајом после ногаје. Ови нападаји за изненађење
ли да ослабе ритма. Они су особито кори-
ни: 1). Противника чело је заштитио са прибли-
жавањем и нанази на кратког мегдана (дистан-
ција). 2). Противника је чело заштитио са отклањањем
тела у лево; 3) Изведена је атака ногом и
противника полагано се назад - бој престаје се
бат ритма.

Брзи поновљени нападаји дајом бранити се
је лако. Кретање назад, у десно и у лево, то
као дајом вежбати и стајати маневарску
реченицу за продужење боја

24

Treba se kretati nazad,u desne i u leve-daga prestavlja sretstvo koje spaja mačevalačku rečenicu.

sklanja- s i po- ačenje.

5) Najbolja zgodba sa povlačenjem i otklanjanjem protivnika(od onoga koji napada)svaka ponovljena ataka dagom;pri otlanjavanju u desne i povlačenju-špadom. Pri potezima dagom ispad treba izvesti levom- a pri potezima špadom- desnom nogom.

Ispunjavanje ponavljanih napada u početku i u sredini rečenice- menja ritam,i bolje je njih promenjivati na kraju kada možemo prikazati preimućstvo jednog borca nad drugim i podvući opadanje odbrane.Moguće je izvoditi do četiri ponovljena napada,determinih do potrebne mizanscene,komotne za replike i stvoriti položaj zgodan za finale boja.

Primer=

Borac A. izvodi dvojnu navalu:špadom udar po glavi i dagom ubod odozgo u prsa;

borac B : uzima zaštitu dagom V i špadom III i odmah ripostira duplim ubodom: špadom u prsa (dlanj u II moćnom) 9 i dagom- bodom odozgo.

borac A. uzima polukruglu zaštitu II špadom i imajući slobodnu dagu,izvodi kontra-napad bodom odozgo.

borac B. posle svoje duple navale i uzetih zaštita: dagom V i špadom III,izvodi kontra-napad: dagom- bod dole,u bedro protivnika,- sa krugom seče glavu desne.

BorscA. brani se: špadom II,a dagom V i u produženju (ripesti) dupli bod.

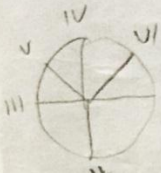
borac B . uzima I zaštitu dagom protiv oba oružja sa pelu špadom desnom nogom nazad,imajući špadu potpuno slobodnu,izvodi sa krugom udarac po glavi desne sa ispadom desnom nogom.

XII L E K C I J A

Špada i bodež stav

Posle izvučenja špade, levom rukom izvadi se bodež. Bodež se drži oštricom dole.

U XVI i još u XVII veku stav levom nogom napred menja se na desnu.Špada je postala oružjem za napad i odbranu; bodež igra ulogu samo pomoćne funkcije.Prema tradiciji levu ruku još dugo iskorišćavaju,kao zaštitu.Leva ruka jako savijena u laktu,drži se na visini sredine prsiju; bodež okrenut oštricom na dole i malo napred.Noga malo savijena;težina tela više na desnoj nozi (retko na levoj).



Pri stavu levom nogom,leva ruka sa bodežom brani prsa; desna ruka spušta se dole,t.j.lakat se ispravlja, i šaka u II moćnu ,špada skoro horizontalna,oštrisa uperena na protivnika,klinga špade na 1/5 izlaza za liniju leve ruke.Kada se zauzima ponovo stav desnom nogom- špada prima osnovni položaj.

Ispad.

Pri ubedima i udarcima špadom,važi kao pravile,da se ispad izvodi desnom nogom;vrlo retke levom.Pri napadu bodežom- ispad se izvodi levom nogom.

Zaštita

Odbrana se izvodi:pokretom,špadom i bodežem.

Zaštite bodežom: I,II i V.Cilj je odbrane bodežom: zaštita tela od napada,ostavljajući desnoj ruci slobodu delovanja.Ovo je pokušaj da se što manje brani špagom, a sva zaštita prenese na bodež.Vrlo tipične otklanjanje telom,osobito ispadi desno,levo,nazad,sa istovremenom zaštitom bodežom u protupoložajnu stranu.Naprimer:

A- bode u stomak;B.uzima III zaštitu bodežom;izvodi desnom nogom ispad desne i odgovara udarcem špade u levi bok

Od tega treba uzeti zaštitu izmenom stava nazad sa poluispadom desnom nogom nazad,a bedežem I zaštitu i odgovarati udarcem po glavi sa krugom desne,ili ubedem špade sa ispadom desnom nogom.

Bedevi bedežem izvode se kada se partner nalazi na bliskom rastojanju i oruj,ko ima stav levom nogom,- u poveljnijem je poležaju.Upotrebljavaju se tri beda bedežem: 1) odozgo,2) u desni bok i 3) u levi bok. Odozgo= izvodi se sa malim zamahom natrag. U desni bok= sa zamahom nazad,sleva;šaka dlana gore. U levi bok= Zamah levom rukom sa desne strane take, da šaka leve ruke,okrenuta dlanom dole,nalazi se pod miškom desne ruke. Primer: A- udarac špadom po glavi; B- V zaštita špadom i promena stava napred levom, izvodi bedežem bod odozgo (sa zamahom). A- skok nazad i kontra-napad napadam špadom, bod u bedro; B- II zaštita bedežem i sa ispadom desne noge kontra-napad špadom po glavi sa krugom desne; A- špadom V zaštita i sa promenom stava levom,napred,izvodi zamah bedežem za bod u levi bok; B- parira sa II bedežem i promenom stava nazad, (leva napred)i poluispadom desnom nogom nazad. Bedeži su ukršteni (X). Bedevi bedežem

SVI kontra-napadi izvode se sa špadom.Samo kada borci namerno delaze na kratku distancu- upotrebljavaju bedež.Kontra-napadi bedežem vrše se sa tri beda: odozgo,sa desne i leve strane.Oni su dobri pri kraju boja. Kontra-napadi

~~Promenom stava napred levom izvodi se bedežem bod odozgo (sa zamahom).~~

A- skok nazad i kontra-napad špadom, bod u bedro;

B- II zaštita bedežem i sa ispadom desne noge kontra-napad špadom po glavi sa krugom desne;

A- špadom V zaštita i sa promenom stava napred, levom, izvodi zamah bedežem za bod u levi bok;

B- parira sa II bedežem i promenom stava nazad(leva napred)i poluispadom desnom nogom nazad;

Ponavljanje bodova i udaraca izvodi se same špadom, iste kao i desjstvo oružja i vezivanje. Ponovljeni bedevi i udarci.

Zahvat bedežem špade protivnika:

Ima za cilj da oslobodi svoju špadu za kontra-napad kao i da prinudi protivnika da se brani same bedežem,što je mnogo teže nego sa dva oružja slobodna za odbranu.

V špage: Kada je špadom uzeta V zaštita,treba ekrenuti levu ruku dlanom gore i napred,oštricom na gore,podmetnuti bedež između garde svoje špade i klingom špade protivnika i pokretom leve ruke u levo,odbiti špadu protivnika u levo.U iste vreme oslobediti svoju špadu i povući desne ruku nazad. V odbrana špage.

I špagom= Posle stava sa ukrštanjem špada u I poziciji,bedež uzima II zaštitu,zahvata špadu protivnika odozgo i odbija u levo,a svoju špadu oslobodjava za kontra-napad.

Špada i plašt.

Plašt,obavijen oko leve ruke,služi kao dobra odbrana od udaraca i ubeda špadom,i zaštićava glavu i levi bok od udara,kao i prsa od ubeda. Špada i plašt.

Stav desnom nogom napred.Promena stava i stav levom nogom vezan je sa obezoružavanjem ili nabacivanjem plašta na protivnika.

Mali plašt (kapa, epanča).

Pred bojem plašt treba otkopčati a zatim jako obme- Nošenje plašta.

motati oko leve ruke niži kraj stisnut u pesnici (jedan pred navijanjem,a drugi posle).Navijeni plašt brani od udaraca.U levu ruku može se uzimati i bodež.

Veliki plašt. Plašt se otkopčava sa desnog ramena i navija oko leve ruke,stisnuvši ga u početku navijanja,a pri kraju navijanja i drugi kraj plašta.ruka,uvijena u plašt,pretstavlja sigurnu zaštitu.Drugom prilikom,plašt se može otkopčati sa desnog ramena i ostavlja da visi,pridržavajući ga šakom leve ruke.U ovom slučaju on asigurava levi bok od udarca,sakriva špadu i služi za napad na bliže distance.Plašt se može otkopčati i od oba ramena. Tada ga držimo levom rukom za sredinu.U ovom slučaju plašt upotrebljavamo: 1) navijanjem na levu ruku(kao mali plašt); i 2) osmahivanjem u razgrnutom stanju.Razvijeni plašt može se bacati u lice ili na špadu protivnika.

Zaštite plaštem.

Za zaštitu plaštem postoje pet poležaja ruke,kojima se štiti od ubeda ili udara; oni su istovetni odbranama dagem:I- izvodi se sa promenom stava napred ili nazad. Ona brani desni bok od udara,i odbacuje ubod na desno,a koji je namenjen na prsa ili stomak.Za zaštitu od udarca, potrebno je postaviti ruku u poležaj I zaštite; za zaštitu od ubeda,ruka,zavijena u plašt ,odbacuje špadu protivnika u desno.Zato je potrebno okrenuti ruku u ramenu tako,da pesnica dodje sasvim dole,ispod lakta,a lakatna sredini prsiju.

II-odbacuje ubod u levo,kada je on namenjen prsima ili stomaku,kao i udarac po levom boku-sa pesnicom spuštenom dole.

III- isto sa pesnicom gore.

IV- Brani od udarca desni obraz,sa promenom stava nazad.

V- Brani glavu od udara odozgo.

Sve ove zaštite uzimaju se u mestu ili sa pokretom nazad,u levo ili desno. *) braun emajer cupanj.

XIII L E K C I J A

Sablja,šaška,jatagan.

Sablja, šaška, jatagan.

Potezi se uglavnim sastoje iz udaraca sa sečenjem. Sablja,kriva,vrlo je nezgodna za bodeve i boj sa sabljama vodi se samo sa udarcima.

Šaška,sa malom izlučinom,izvodi i udar i bod.

Jatagan uopšte nema oštrice (špade).

Karakterna osobina boja na ove vrste oružja jesteveliko kretanje.

Potezi se izvode iz pozicija,a ne iz spajanja , (kontakta).

Stav,nešto niže;leva ruka naslonjena na kuk;desna noga napred, ispadi su veliki.

Boj se vodi u vidu naskoka;nema reprize i duplih navala.

Vrlo često upotrebljavaju se ripeste;zaštite,kao pravilo,uzimaju se sa kretanjem nazad;često se izvodi povlačenje i naginjanje napred,a otklanjanje u desno ili levo ne radi se,jer pri udarcima oni ne sklanjaju telo od pravca bočnog udara.

Mačevalačke rečenice su kratke,po principu boja na maču sa štitom.

Od niskih napada,može se braniti skokom na gore.

Boj se vodi po krugu,a ne na pravoj liniji.Često se upotrebljavaju koraci i skokovi u stranu.

kao polazni,najviše se upotrebljaju II i III stav. Desna ruka drži se na 5-le sm.od tela.Lakat savijen; šaka u II moćnom ,malo okrenuta desno i dolazi na visinu sredine stomaka,i nešto ispupčena napred.Oštrica okrenuta desno i malo napred.

Pri II stavu - klinga ide na dole;pri III gore i špic pad na visini očiju protivnika.Retke se može uzimati i V stav.Borac drži uvek daleku menzuru i zato ne posteje veze. Za vreme pripreme napada,veliku ulogu igra kretanje u razne pravce jeh menja pozicije sa dejstvom na oružje:batman,kontra-batman, finte .

Bajonet.

Bajonet.

Tehnika boja na bajonet izrasla je iz tehnike boja na kopija,halebarde,i dvoručni mač.

Ovde se široko primenjuju bodevi sa prenosom(kavacija i kupe),batman,kontra-batman,kao i dejstvo sa kundakom i cevi puške; boj naoružanog pomoćnim (valjda partnera), oružjem protiv puške,i boj nenaoružanog protiv puške.

Tumačenje slike boja na bajonete,bez upotrebe kundaka, ne pretstavlja pravi boj telo uz telo u savremenim prilikama.Građenje boja na bajonet,traži vrlo pažljive i osetljive izvođenje ratnih pokreta bajonetom,kundakom ili cevi puške,u smislu neopheđne tehnike bezopasnosti,jer kombinacija pokreta sa nižim delom puške (kundakom)kada je bajonet okrenut na stranu i natrag,- vrlo je opasna za okolinu.

XIV L E K C I J A

Svakodnevni pokreti.

Svakodnevni pokreti.

Karakteristični petezi i pokreti uspostavljeni studiranjem ilustracija,istoriskih opisa i logičnih prestavljanja- nazivaju se svakodnevni pokreti.

Njih sačinjavaju:

1) nošenje opasača;
2) " plašta i šešira;
3) svakodnevni pokreti sa špadem;
4) pozdravi;
5) obezoružavanje;
6) pad i ranjavanje.

1) Nošenje opasača.

Opasač.

U antičke doba bila su dva načina za nošenje opasača. Prvi: opasač.ili široki kožni kajiš sa kanijom koja je u njega uvučena,bio je obešen direktno na vrat.Ovakav način nošenja bio je kog Grka i kod drugih naroda starih vremena; opasač su iste ovake nosili i rimski

Drugi: opasač je oblačen na telo,tako,da je kanija visila sa leve strane,malo napred,da nebi smetala kretanju.Na ovaj način nosili su opasač u Rimu u stare doba i u srednjem veku.

U XI i XII veku upotrebljavani su opasači dupli na struku sa specijalnim kajišićima za mač i bodež.Kanija bodeža bila je čvrsto ušivena na kajišu napred,sa leve strane.Ovaj način nošenja oružja doteran je do XV veka na opasaču sa kajišem pričvršćen na struk,na oklop ali ispod oklopa ima dva mala kajiša,koji su sa svojim donjim krajem činili jednu omču,u koju se uvlačila kanija mača.

XI i XII vek

U XV-XVII veku teška špada visila je skoro vertikalno kod levog boka.Vojna lica više su nosila opasač preko

17-17v

ramena, jer je teške oružje povlačilo opasač naniže, kada je on na struku, i otežavalo kretanje. Dvorska lica i plemići nosili su više opasač na struku. Ova razlika kod opasača održala se sve do XIX veka.

XVI vek. Počev od XVI veka opasač preko ramena oblačio se na kostim, ali ispod plašta. Preko opasača nošen je kajiš na struku, a na svom kajišu u XV i XVI veku, sa desne strane, bila je pričvršćena kanija za dagu, a sa leve-napred, kanija za bodež. U drugoj polovini XVII veka- same kanija za bodež. Kasnije, za opasačem, na struku, držala su se po jedan ili dva pištolja.

Počev od kraja XVI veka, opasač preko ramena, kao i opasač preko struka, držali su špadu u nagnutom položaju. Kod levog boka, na visini kuka, bila je omča, u koju je uvlačena kanija, a nekad je ova omča bila u vidu rukava od kože ili kanapa, u koju je uvlačena kanija špade. Ovaj rukav, pomoću zasebnog kajiša, držao se u nagnutom položaju. U svako nagnutom položaju, kanija nije dodirivala zemlju, niti smetala pri hodu.

U XVIII veku dvorska lica imala su malu špadu, uvučenu u specijalni džep, uniformi

Ovaj džep išao je nagnuto dole natrag i kraj špade izlazio je iz

Plašt. 2). Nošenje plašta.

Mali (plašt) (kape, epoleta) držao se u kukovima na desnom i levom ramenu. Svečani plašt visio je na ledjima iza ramena, ili samo zakačen za levo rame. Putnički plašt zatvarao se napred i prikrivao prsa.

Veliki plašt bio je zakopčan na prsima oko desnog i levog ramena, na kukovi, a visio je na ledjima. Zbog toga su na odelu bile izradjene omče. Često je u delu vrata kroz plašt bio protkan šnur, sa kojim je on vezivan oko vrata ili preko ramena. Nezgodno je imati i kukove i šnur. Plašt, koji je zakačen na kukovima nosi se na sledeći način:

1) Krajevi plašta namešteni su na ramenima i pokrivaju celo telo i napred i pozadi;
2) Plašt namešten pozadi, na ledjima, i krajevi zabačeni na leđa;
3) Desni kraj plašta prebačen preko lakta desne ruke. Plašt je namešten (valjda: pokriva?) na desnu ruku, a šaka je slobodna za gestove;
4) Isto sa levom rukom;
5) Isto sa obe ruke;
6) Uzevši levom rukom levi kraj plašta, koji visi iza ledja,
7) Isto sa desnom rukom;
8) Uzevši plašt levom rukom i ispod lakta leve ruke, prebacuje se preko desnog ramena;
9) Isto sa desnim krajem plašta preko levog ramena;
10) Isto, samo plašt ne ide ispod ruke, a preko ramena;
11) Isto drugom rukom;
12) levom rukom plašt se ispd leve ruke nabacuje na desni kuk, a desni kraj plašta, preko desnog ramena na leve rame.

Celo telo uvijeno je u plašt, ali je desna ruka slobodna za gest.

Kada je plašt vezan samo sa šnurom, to je veoma zgodan način, jer su tada kraj plašta i desni kraj šnura namešteni ispod desne ruke.

Iz ovog poležaja plašt se sa levom rukom nabacuje na desni kuk ispod prave ruke,a desnom rukom desni kraj plašta na leve rame.Dobija se vrlo kometan stav-desno rame i desna ruka potpune su slobodni.Krajevi šnura vezuju se u čvor na prsima.

Šešir veli

3).Pokreti sa šeširom.

Široki,veliki šešir. Šešir je navučen niske na čele,nešto nagnut na desnu stranu.Leva strana šešira malo je podignuta.Prilikom skidanja,treba desnom rukom uzeti za levi kraj tako,da palac dodje na obodu ozgo,a ostala četiri prsta ispod oboda.(dole).Šešir, kada je skinut,visi u ruci (desnoj) koja je ispružena dole,ili,u zvaničnom slučaju, na savijenoj levoj ruci, vrhom na gore

Prilikom vraćanja šešira na glavu,on se namešta sa obe ruke. i

Šešir treugli. Kod skidanja ovog šešira,prsti desne ruke dolaze na obod odozgo;tri srednja odozgo,a palac i mali odozdo.Šešir se skida podizanjem sa leve strane.Svi ostali pokreti-isto kao i sa širokim šeširom. √

Šešir treugli.

XV L E K C I J A

Spada.

4). Pokreti sa špadom.

U prošlosti- špada je bila odlika plemstva,i nošenje iste bila je privilegija staleža.Ona je isto tako bila i predmet za ritual i obrede.

Zakletva

Prilikom polaganja zakletve,

1) Uzevši oružje desnom rukom za gardu,ruka se ispruži,podiže klingu koso gore ili koso dole i recitira se tekst zakletve.

2) Uzevši klingu sa obe ruke,ispod garde,garda se stavlja pred sobom na visini lica kao krst,i recitira tekst zakletve.

Klinga se može i poljubiti kao dokaz zakletve.

Predaja. Prilikom predaje oružja u kaniji,ono se predaje jednom rukom,a u zvanično-važnim momentima, sa obe ruke. Kanija - horizontalno.

Predaja.

U osobitom svečanim slučajevima,predaja oružja vršila se sa obe ruke sa spuštanjem na jedno koleno,i lakim savijanjem glave i tela,napred.Kada je oružje predavano bez kanije,ono se je uzimalo za klingu ispod garde,i pružalo gardom napred.

Pri svečanom pozdravu uvek se spušta na levo koleno,iz početnog stava.Ovo se izvodi na sledeći način: desna ruka sa oružjem diže se gore u znak pozdrava; desna noga pruža se napred u širini normalnog koraka, a telo se oslanja na levo koleno.Posle ovega vrši se pozdrav: desna ruka spušta se dole i izvodi poklon glavom i ramenima.Posle poklona glavom,ramena se ispravljaju ,desna ruka podiže se gore i podiže se levo koleno u normalan poležaj i ~~nnnnnnnnnnnnnnnnnnnn~~ desna noga prinosi se do leve;oružje se uvlači u kaniju.

Pozdrav.

Pravila vaspitanog ponašanja:

Pravila učtivosti.

1) Ne ulaziti u sobu sa špadom,u kaputu i šeširu.

2) Isto tako nije vaspitano ulaziti u sobu sa plaštem. Plašt i špadu ostaviti u pretsoblju gde se nalaze naročite stojeće za tu svrhu (čiviluci).Špada se skida zajedno sa opasačem,preko ramena; špada se otkopčava od opasača, preko glave. Ako uvreda za ulaziti nekome u sobu sa ~~nnnnnnnnnnnnnnnnnnnn~~ otkopčava.Samo u gostionici može se biti naoružan: domaćina.

Pri dveru,dvorska i vojna lica,obavezna su morala imati epe (špadu),a šešire su držali u ruci;samo je dežurni imao šešir na glavi.

U kući,čizme,a naročito sa mamuzama,nikada se nisu nosile.

Nošenje hladnog oružja bez kanije-nije moguće.

Pošto je klinga špade bila skupa,to su je uvek štitili od lomljenja i od kvara;nikada sa njom nisu udarali o tvrde predmete i,prirodno,nikada nisu čačkali u zemlji

XVI L E K C I J A

5. Pozdravi.

Pozdravi.

U vremenu od XIV do XVII veka bili su u modi pozdravi bez oružja,izvršavani rukom,plaštem i šeširom. Rukovanje je bilo veoma retko,i to samo u prijateljskim odnosima,ili prilikom obećanja nečega.

U XVI i XVII veku,u zapadnoj Evropi,svuda je izvedjen španjelski pozdrav; postepeno ga zamenjuje francuski pozdrav.

Na kraju XVII veka,španjelski pozdrav ostao je samo kod vojnih lica.

U XVII veku,dvorska lica primenjuju novu modu sa kostimima i pokretima,no u masi ostaje i dalje španjelski pozdrav.

Španjelski pozdrav.

Španjelski pozdrav.

Stajući u III poziciju (za igru),potrebno je podići desnu ruku malo više od čela i šakom nacrtati u vazduhu sleve ∂ ; zatim se ove ponavlja još jedanput u horizontalnom pruvcu obema rukama i to,desnom na desno, a levom na levo.Tom prilikom šaka ruke je odbačena i otvorena.Svi su pokreti od lakta,mekani.Leve rame malo unazad od desnog.U momentu razvedjenja ruku,glava i struk se savijaju u znak pozdrava.Naklanjanje struka izvedi se:pomoću savijanja (čučanja) na levu nogu, koja je odbačena nazad.U španjelskom pozdravu nikada se desna noga ne pruža nazad.Ona uvek ostaje napred ispružena sa prstima napred.Sa savijanjem levom nogom i naklonjenim strukom treba dati utisak,kao da telo sedi na levoj nozi,ali tur ne treba odbaciti nazad.

Iz stava pozdrava,pri ispravljanju,može se:
ili 1) zadržati se sa rastavljenim nogama,ili 2) skupiti (sastaviti noge i to tako da se desna dovuče do leve.(Ovo je elegantnije).

Leva ruka spušta se na epe,a desna se naslanja na kuk. Iz stava pozdrava moguće je početi pokret napred bez ispravljanja;ispravljanje se izvodi u pokretu.Pokret počinje desnom nogom.Pokret rukama može se vršiti i sa predmetima koji pripadaju kostimu:krajem plašta ili šeširom. U nekoliko slučajeva izvodi se dupli pozdrav.

Dupli pozdrav.

U suštini to je ponavljanje pozdrava.Posle ispunjenja prvog pozdrava,telo se ispravlja;mekane podnose ruke ka levom ramenu,a desna noga podvuče iza leve;zatim se leva noga povuče nazad i savija koleno; ponove razvode se ruke na stranu;glava se savija,kao i telo.

Dupli pozdrav je pogodan za repliku.

Francuski pozdrav.

Francuski pozdrav.Ovaj pozdrav izvodi se na obe strane;prema tehnici on liči na pozdrav gavote ili menueta.

Obe ruk izvede potpune slične pokrete: gore i na strane do položaja nagnute dole, zatim dole do susreta pred telom na visini gornjeg dela kuka, posle potez u stranu, a zatim se podižu u visini ramena. Šake se malo rastavlja od lakta, a laktat vodi pokrete. U isto vreme noge izvede sledeće kretanje: zauzimaju III plesni stav, sa desnom nogom izvede na stranu, desno, jedan mali korak i težinu tela prenese na nju. Leva noga odvaja štiklu od poda, i dodiruje ga ispruženim špicem. Zatim se leva noga povlači nazad na razmak malog koraka, i čučne na desnu nogu. Posle tega se ispravlja, težina tela prenesi se na levu nogu, desna se ostavlja sa špicem, izvučenim do kraja, dodirujući njime pod. Na kraju kretanja obe noge moraju biti ispravljene. Pri završetku pokreta, desna noga dovlači se do leve, (ka levoj), u III plesnu pozaciju.

Kada su ruke prvi put spuštene dole, a noge mekano savijene u kolenima (težina tela na desnoj nozi), telo se polako saginje napred, ali u momentu spuštanja (čučećeg položaja), telo ostaje vertikalno.

Kada se pozdrav izvodi sa šeširom, desna ruka skida šešir za jedan korak do pozdrava; u momentu odvajanja desne noge u stranu, desna ruka sa šeširom odvaja se desno, nešto više glave. Kada se leva noga odvuče nazad, a desna savije, ruka se spušta dole (sa šeširom), skoro do poda. U momentu ispravljanja i prenošenja težine tela na levu nogu, ruka se ponovo odvodi na desnu stranu. Pozdrav se završava u momentu, kada se desna noga privlači ka levoj - šešir se stavlja na glavu. Kada se pozdrav završava, u izuzetnim prilikama u kojima se šešir ne vraća na glavu, ruka sa šeširom spušta se dole ili šešir stavlja na savijenu levu ruku. Pozdrave treba ispunjavati na mestu, u kretanju, i u obe strane. Pri svem pokreti ruku ostaju isti, a noge izvede iz IV pozicije, sa desnom ili levom nogom napred (prvi korak u desno ili u levo).

Sa šeširom

Mogu se vršiti i dva ili više pozdrava. Za prelaz iz jednog u sledeći, treba ispravljati ruke ne spuštajući ih, a težinu tela preneti na nogu koja je na redu; druga noga odvodi se na stranu i tada se pošinje sa novim pozdravom.

Više pozdrava.

Odstupanja. Postoji i običaj odstupanja kod sa više pozdrava. Ono se izvodi na sledeći način: kada se završi prvi pozdrav, desna noga se ne dovlači u III poziciju, već se izvodi polukrug nazad za (ili sa) levu, dodirujući sa špadem pated. Ruke podignute; težina tela na desnoj nozi; prilikom poklecavanja (čučanja), ruke se spuštaju; leva noga napred, na ~~repadu~~. špicu

Otstupanja

Za izvodjenje III pozdrava, izvodi se polukrug levom nogom nazad, predajući postepeno (prenošeći) težinu tela na nogu koja se nalazi pozadi. Na ovaj način možemo izvršiti onoliko pozdrava, koliko god hoćemo.

Štap. U XVIII veku mnogo se upotrebljavan štap. Štap sa kuglicom (nabaldašnik) nošen je u levoj ruci. Pri pozdravljanju štap je spuštan na zemlju; u ovom slučaju svi pokreti izvodjeni su sa desnom rukom.

Štap.

Drugi način. Kada se je noga odvodila u stranu, štap se je lako bacao u vazduh i levom rukom hvata se po sredini. U ovom slučaju pozdrav se izvodi sa obe ruke. Svi pokreti moraju biti oštri, po uzoru, a mekani i elegantni po izvršenju.

Sve pokrete pozdrava treba spajati sa šeširom, plaštem, štapom i špadem. (T.j. sve pokrete vežbati posebno sa plaštem i t.d.)

XVII L E K C I J A

Obezoružavanje.

Obezoružavanje.

Potezi za obezoružavanje upotrebljavani su u svim vremenima. Bilo je uvek razlike medju njima, ali, u principu, oni su jednaki: obezoružavanje mora prinuditi protivnika da vrši pokrete u pravcu koji nije moguć za dotični zglob i koji izaziva bol; na taj način on je nateran da prekine sa suprotstavljanjem (odbranom). Na pozornici onaj, koji treba da bude obezoružan, mora doći u stav zgodan za ispunjenje uloge, ali takav, da ni u kom slučaju ne izazove neprijatan utisak kog gledaoca.

Pokreti obezoružavanja moraju biti bezbolni i bezopasni.

U antičko doba, i u srednjem veku, zbog lošeg oružja, ono je brzo izbačeno iz upotrebe. Prelaz boja telo uz telo bio je jedini način za produženje borbe. Kasnije, pa i sada, takav boj liči na borbu dvojice nenaoružanih protivnika, ili na borbu naoružanog protiv nenaoružanog.

Počev od XIV veka obezoružavanje postalo je sretstvom pobede: obezoružavanje je postalo cilj u boju, njega studiraju i treniraju.

Grupe obezoružavanja.

Obezoružavanje se deli na 4 grupe:

1) Borba nenaoružanog protiv naoružanog;
2) pokreti sa korišćenjem dve vrste oružja;
3) korišćenje leve nenaoružane ruke;
4) korišćenje samo oružja, bez pomoći leve ruke.

Šeme su različne, prema potrebi, ali ima jedan metod pritiska na protivnika bez obzira sa kakvim je oružjem on naoružan.

1). Boj nenaoružanog protiv naoružanog.

Nenaoružan protiv naoružanog.

Pokreti obezoružavanje su prosti, kratki i bezopasni. Jedan od protivnika naoružaj je nožem ili bodežom. Nožem je moguće naneti tri boda: odozgo, u levi ili desni bok. Protivnik, naoružan, ide u navalu; odbrana preduzima pokrete za obezoružavanje, kao najbolje po efektu sretstva.

1) Bod odozgo. Naoružani izvedi zamah sa desnom rukom. U momentu, kada on pokušava da izvede bod, treba hvatati njegovu desnu ruku obim rukama: levom za šaku (prste na desno), i desnom malo dalje ka laktu (prste na levo). U isto vreme levom nogom se izvedi korak napred. Za obezoružavanje potrebno je zadržati ruku protivnika u zahvatnom položaju i ne dopuštajući savijanje, polako je potisnuti nazad, desnom nogom izvesti jedan veliki korak napred, za desni bok protivnika. Stopalo desne noge treba namestiti pozadi i nešto dalje od desne noge napadača; sa poluispadom desnom nogom, sa obe ruke treba povući desnu ruku napadača nazad i u levo na sebe, prebacujući ga na zemlju preko svoje desne noge. Napadač pada na zemlju ledjima. Na pozornici ovaj pad treba da bude bezopasan. Zato se treba ispravljati u struku i povući na sebe desnu ruku napadača odmah, čim se telo prebaci preko nogu. Sam napadač, koji pada, mora savijati svoju desnu ruku i dati utisak kao da se je obesio na obe ruke onog koji ga obezoružava. Ovi pokreti pružaju mogućnost da se pri padu zaštiti glava. U pokretu levim bokom ka patosu, treba ispružiti levu ruku u stranu (nasuprot na gore), od ramena i okrenuti je. Ali dlanom na dole i, napregnuvši jako sve mišiće, nasloniti se na zemlju dužinom cele ruke; počev od dlana, polako prineti težinu celog tela.

Savijanje ruke može izazvati povredu ruke ili prelom.

Ateriranje noge mora biti rubom obuće:djon, svojim rubom, osiguraće nogu od povrede. Leva noga dodirne zemlju skoro prave, a desna savijena i pred levom. Pri završetku obezoružavanja, telo ležećeg protivnika treba pritisnuti desnim kolenom, a sa obe ruke saviti njegovu šaku sa nožem ka laktu. Napadač će ispustiti nož.

Bod u levi bok.

2) Bod u levi bok. U momentu kada pritivnik sa ispadom izvodi bod u levi bok, napadnuti izvodi ispad desnom nogom u desno, a levu ruku stavlja u položaj III zaštite sa plaštem. Za obezoružavanje treba okrenuti svoju levu ruku, hvatati desnu šaku protivnika odozdo, a svoju desnu ruku položiti odozgo oko lakta. U momentu hvatanja potrebno je okrenuti se na levo, izravnati se i devući desnu nogu ka levoj, podići desnu ruku protivnika gore i potisnuti je malo nazad. Desnom nogom izvodi se korak napred za ledja protivnika. Produženje iste kao i kod odbrane od uboda odozgo.

Bod u desni bok.

3) Bod u desni bok. U momentu ispunjenja udarca, treba za zaštitu promeniti stav desnom nogom nazad. Telo će u tom slučaju biti licem okrenuto bodu. Odbrana se vrši sa dve ruke: desna hvata odozdo, pored šake, a leva odozgo pored lakta ruku protivnika. Zatim se brzo njegova ruka podiže gore, sa obe ruke, i, okrenuvši se oko leve noge, izbacuje se desna noga napred

Produženje odbrane iste kao i kod boda odozgo. Ovi pokreti su vrlo efektni. Zamah i ispad borca koji napada, kao i odbrana rukama drugog, sa kretanjem u stranu daju široke pokrete.

Udar po glavi. špagom.

Obezoružavanje pri udaru po glavi špadom.

U momentu kada je protivnik podigao ruku da bi zadao udar po glavi, treba svojom desnom rukom hvatati njegovu desnu ruku, pored same šake i odmah levu ruku okrenuti dlanom napred (palac dole), i hvatati donji deo špade. Zadržavajući desnu ruku na visini zamaha, levom rukom vući klingu dole, prema sebi. Protivnik oseće kretanje na izlom, otvara šaku i ispušta špadu. U pozorištu ove pokrete treba izvršiti spore i protivnik mora sam otvoriti šaku i ispustiti špadu, koja ostaje u ruci borca na čijoj napadaju. Da bi se mogla špada hvatati sa obe ruke, potrebno je izvršiti korak napred pod ruku protivnika. Ovaj pokret je veoma efektan i bezopasan za oba glumca.

XVIII LEKCIJA

Obezoružavanje pomoću leve ruke.

Obezoružavanje pomoću leve ruke.

Potezi predvidjaju u desnoj ruci špadu, a u levoj bodež, plašt ili.... mista. Osnovni princip rada bodežom ili plaštem-priprema stava, iz koga se može izvesti obezoružavanje protivnika. U zadni momenat leva ruka baca bodež ili plašt i dejstvuje bez oružja.

II zaštita leve ruke.

II zaštita levom rukom.(ili: leve ruke ?).

U momentu napada ubedem ili udarcem po levom boku, treba napraviti ispad desnom nogom ili skok u desno, i nešto napred, uzeti oružje protivnika na II zaštitu bodežom, plaštem ili laktem leve ruke. Uzevši odbrana izvodi se levom nogom korakom napred u pravcu ka protivniku. U isto vreme leva ruka baca bodež ili plašt i hvata jaki deo špade protivnika i zadržava je na mestu. Posle tega jakim delom svoje špade odozdo (niže) registar) ili odozgo (gornji registra) zadaje se udarac po klingi protivnika izmedju svoje leve ruke i garde. Protivnik ispušta oružje i ono ostaje u ruci napadnutog.

34

Kada u levoj ruci nema ništa,ovaj se potez izvodi ovako: oba borca imaju Špade.U momentu napada po levom boku,ili bedra,napadnuti uzima i zaštitu špadom sa ispadom desne; zatim hvata levom rukom za sredinu špade sa korakom napred sa levom nogom,a posle preduzi isto kao i pri II zaštiti levom rukom.

Najbolji i bezopasan način je: zahvatiti oružje protivnika ne samo šakom,već celom rukom,tako,da ono dodje ispod miške i izbiti ga sa razmahom i obavezno od dole na gore.

II zaštita špadom.

II zaštita špadom.

U momentu ubeda,ili udarca po desnom boku,napadnuti uzima II zaštitu špadom i u isto vreme menja stav napred levom nogom.Ovim se je on okrenuo na desno i nalazi se oko desne ruke protivnika.levom rukom hvata šaku desne ruke protivnika i svojom špadom udara odozgo po oružju protivnika,sa pritiskom napred,i prisiljava ga da otvori prste i ispusti špadu.

V zaštita špadom.

V zaštita špadom.

U momentu udara po glavi,napadnuti uzima V zaštitu špadom i premesi levu nogu napred,hvata levom rukom desnu ruku protivnika,okolo šake,i svojom špadom izvodi bod ili udarac,ili predlaže predaju.

Protivdejstvo protiv ovoga biće: hvatanje špade ili ruke napadnutog slobodnom levom rukom napadača.Potezi obostrnih zahvata izvode se na svakom oružju.Prethodno,pred zahvatom,potrebno je osloboditi levu ruku ili preći na boj na bodež. Zahvati i obezoružavanje u gornjim registerima, t.j.III,IV i VI opasni su.

Obezoružavanje oružjem.

Obezoružavanje oružjem.

Prva se iz IV špagom-dole-u desno-,špaga odleti desne; prva se iz III-špada odleti levo.Ove predanje moguće je izvediti i iz kupe-a,a još lepše iz envelop-a. Kada je protivnik okrenut ka rampe levim bokom-,treba izvediti fruase iz III;a kada desnom-iz IV.

U masovnim scenama ove poteze treba izvediti vrlo predusretljivo (?) pažljivo.

Pad

XIX L E K C I J A - P A D.

Napred, preko glave.

1) Napred,preko glave. Pad se izvodi u momentu hodanja ili trčanja napred i daje utisak kao da se je čovek srušio ili dobio udarac po glavi.Za izvodjenje ovoga pada, potrebno je izbaciti desnu nogu napred,za jedan korak, prstima unutra i saviti kolena sa odbacivanjem težine tela na desnu nogu,nagnuti telo napred i u isto vreme postaviti desnu ruku na zemlju,prstima u levo,glavu spustiti dole i odbaciti telo posledovatelno levom i desnom nogom, i izvesti salto preko glave.Telo će postepeno ateriratи.

Pad napred,nagnuto.

2) Pad napred,nagnuto.

Pad se izvodi posle udara u stomak.Telo se oštro savija napred,počinje kretanje desnom nogom,malo savijenom u kolenu,petom napred i u desno.Težina tela polako se prebacuje na savijenu desnu nogu i počinje spuštanje na zemlju. u početku desna noga do kolena,posle bok i na kraju leći na napred priljubljenu desnu ruku,oslonivši se na rame i spustivši glavu na zemlju.

Pad savijanjem.

3) Pad savijanjem. Izvodi se pri dobijanju udara u leve rame,prsa ili leđa. Izvršivši ispad desnom nogom napred,leđa se okrenu i tada u levo(navijanje)fiksiraju noge na mestu.Dolazi momenat kada telo počinje da pada na levu nogu,bedro i bok.Leva ruka,izbačena gore

legne na dlan,a desna noga,preletevši preko leve,polusavijena,spusti se na zemlju.
Ovaj pad može se izvesti i bez ispada,ne obavezna levu nogu treba imati pozadi.Na ovaj način neće biti prebacivanja desne noge.

4) Pad nazad,na ledja.

Pad na ledja.

Ovo se izvedi pri porazu sa preda i ispunjava se na mestu,pri kretanju napred i pri padu odozgo dole; levom nogom napravi se korak nazad,metnuvši nju špicom napolje.Leve kolene savija se uleve,a u iste vreme telo olabaviti u pokretu nazad i izvoditi pad postepeno na spoljnu stranu leve noge i bedra; zatim na leve rame(lopaticu) i na kraju spuštajući na zemlju desnu nogu,glavu i obe ruke.

5) Pad napred sa ispravljenim telom.

Pad napred pravim telom

Ovaj pad praktikuje se najčešće na pozornici.Prve treba trenirati pad "ribicom", sa kolena
Radi ovog treba stati na koolena i savijati telo nazad do kraja ,ruke metnuti nazad i padati napred u savijenom stavu.U momentu ateriranja izbaciti levu ruku napred,što dopušta nagibanjanje na desni bok sa brzim prelazom na prsa. Kada dobro istreniran pad sa kolena potrebno je trenirati pad iz stojećeg stava. stoja na ispruzenih noga , male savijati telo nazad i padati napred i u momentu pada male saviti desnu nogu petom napred.U momentu ateriranja brze podmetnuti levu ruku,što omogućava okretanje tela na desni bok i momentalno leći na prsa.Telo će pasti kolenoma,bedrima,desnim bokom, i spušta se na prsa.

Posle dobreg treninga pad se može izvesti i bez isturanja leve ruke.

6) Pad odozgo dole.

Pad odozgo dole.

Noga smestiti na ruku „konstrukciju" ;telo ispupčeno"ribicom ",a težina tela,po mogućnosti,premešta se napred (nagibanjem).Sklizajući,telo gubi oslonac i padne.Pad treba izvoditi skupljenih nogu,smanjujući udar o pod savijanjem u kolenu,telom i rukama (kao majmun).Posle toga,kada ruke dodiruju zemlju,telo pada slobodno na bok.
Primedba. Sve ovo treba učiti na strunjači (madracu).

XX LEKCIJA

Ranjavanje.

Ranjavanje.

Uslovni pokret,kada jedan od partnera izvedi bod ili udarac tako,da se kod publike stvori utisak kao da je oružje prošlo kroz telo,ili ga presekło.Ovo se zove: "ranjavanje." U ovome ima značaja ne samo pravilno izvodjenje (ispunjenje) ubeda ili udarca,no i tumačenje, "ranjavanje" glumca koji dobija udarce.
Glumac je dužan da kod gledaoca izazove utisak kao da je on zaista ranjavan i on mora odgovarati pokretima.Pravac ubeda i udaraca mora biti takav,kao da se između gledaoca i oružja napadača nalazi telo partnera. Tako,na pr.,kada se glumac,koji dobija udarac nalazi desnim bokom ka sali,(gledaocima),udarac mora se izvesti na levoj strani.Bodovi su efektniji od udaraca,jer oni daju utisak probadanja tela.
U tehnici ubeda na "peraz",mačem,kopljem,halebardom, bajonetom,špadom i bodežom,ima dva "stvarna peraza".

36

Ovansandabijannanskedećinnsčinznnn

1) Neophodno je da gledaocu treba onemogućiti da vidi oružje pred porazom,t,j,zadržati oružje od 1-15 sekundi, skoro nepomične na zamahu.Akcenat ove "pauze" dobija se:

a) pokretom za odbranom jakim i širokim,i

b) širokom zamahom za bod ili udar.

2) Nanošenje "poraza"sa sledujućim "izvadjenjem"oružja.Ovde se takodje preporučuju dva načina:

a) posle zamaha,bez pauze,sa dobrim ispadom noge koja stoji pozadi,izvodi se izrazite i duboke bod ili udar pored tela koje u stvari nije dotaknuto,ali se oružje fiksira kao da je ušlo u telo.Ova pauza,duga 1-15 sekundi, mora biti ispunjena stavom napadača i vladanjem nnnnnnn (glumom) borca koji je dobio "poraz".Posle pauze,oružje se "izvlači iz tela" oštrim pokretom ruke,a može i sa povlačenjem noge koja je bila na ispadu.

U ovoj varijanti zamah i poraz idu polako,ali bez pauze.Pauza je samo u momentu "poraza".Izvlačenje oružja iz tela treba izvesti tačno u pravcu udara ili boda;u protivnom poraz će izgledati nemešteniм.

b) posle pauze,na zamahu,brzim i snažnim pokretom u odredjenom pravcu,ali pored tela protivnika,izvodi se bod ili udar,sa ispadom ili bez njega,i bez zadržavanja oružja u telu;ovo se izvodi snažno i brzo,ne sa manjom amplitudom pokreta.Posle izvučenja odmah fiksirati pauzu a zatim preći na sledeće dejstvo.Pošto je izvršen ispad,izvlačenje oružja može se izvesti ili samo rukom,ili i sa povlačenjem noge koja je bila u ispadu.Brzina poraza i izvlačenje moraju biti jednaki.Ova varijanta je teža za izvodjenje,ali je izrazitija.

Protivnik,koji je dobio "poraz"dužan je pokazati gledaocima "stvarni poraz".Ovaj utisak može se dati na sledeće načine:

1) Ne uzima se potrebna zaštita,već se otkriva telo za bod ili udar.Da pokret ne bi izgledao nemešteniм,u očima gledaoca,mačevalačka rečenica komponuje se tako, nnn da u potrebnom momentu oružje nije bilo na dotičnoj zaštiti,niti bi zakasnilo zbog jakog poraza,zahvata,veze ili obezoružavanja;

2) odmah posle "poraza"izvodi se "utisak poraza":

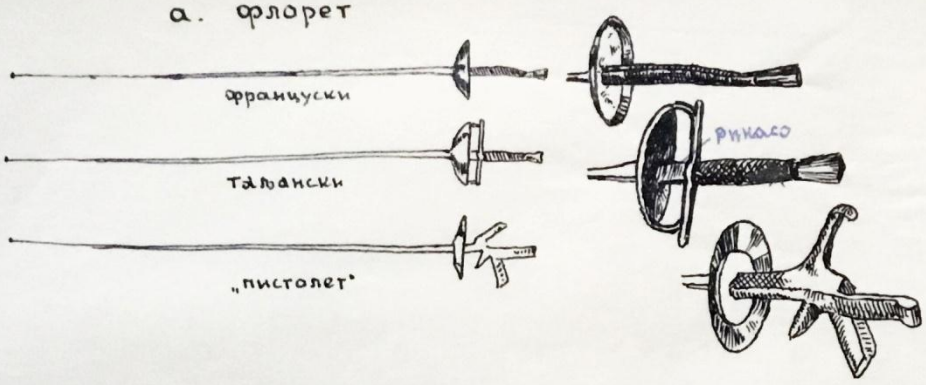
Utisak poraza.

"Utisak dobijenog poraza izvodi se na razne načine: savijanjem napred,nazad,na stranu,podizanjem na prste noge i t.d.sa padom posle,spuštanjem na zemlju i drugim dejstvom.

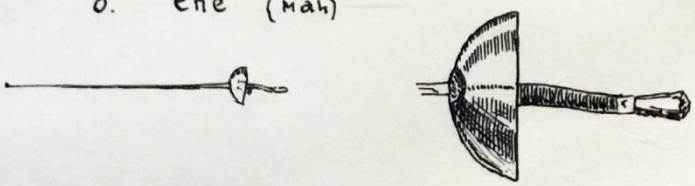
Pad posle poraza,kao i izrazi poraza,obavezno zahtevaju pauzu,t.j.ne izvode se brzo,već polako,u vremenu od oko 2 sekunde posle svakog pokreta.Trajanje ovih sekunda posle padanja sa ubrzavanjem-sačinjavanja najdogovorniji ,t.j.najvažniji deo pozorišnog "ranjavanja".

Спортско оружје

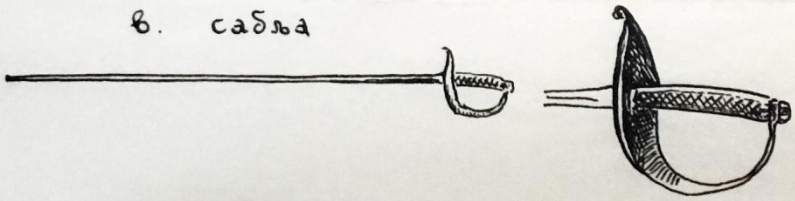
а. флорет



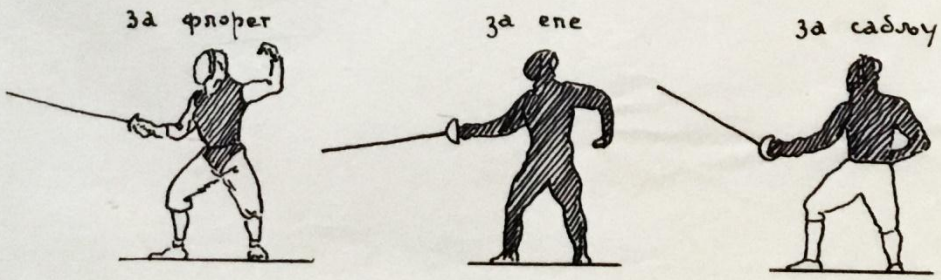
б. епе (мач)



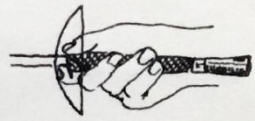
в. сабља



Убодна површина



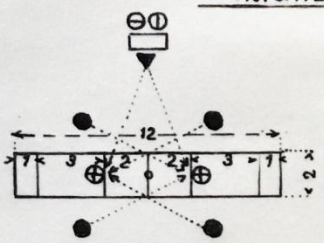
Држање оружија (флорета)

а. 
француски

б. 
тањански

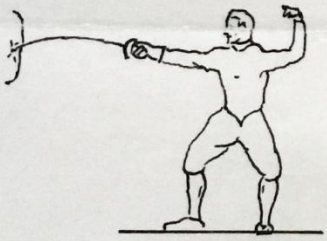
в. 
„пистолет"

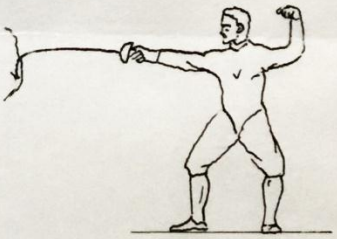
Планша за борење



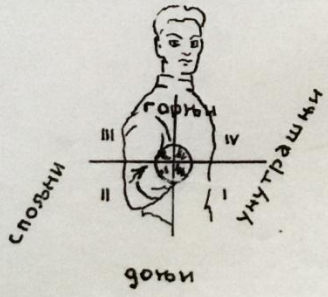
- борац
- главни судија
- бочни "
- руководилац апаратуром
- бележник времени

Видови бода

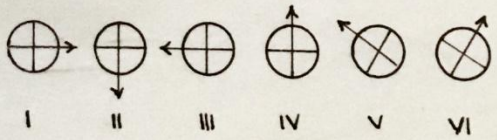

туше


плаке

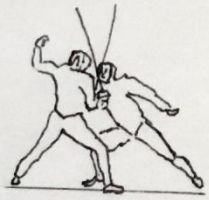
Класификација бода



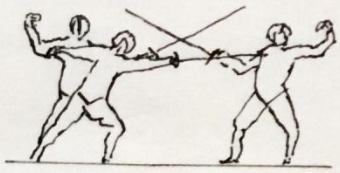
Моциони



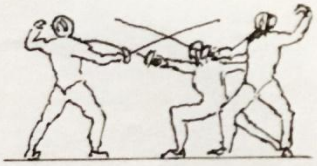
Мензура



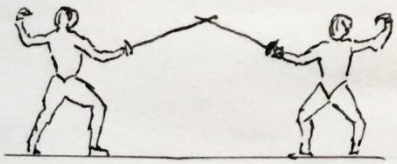
тело уз тело



бліска



нормална

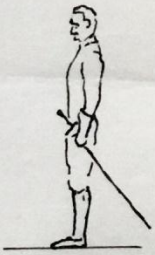


далека

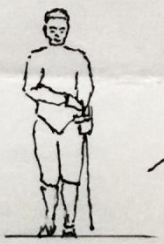


ван

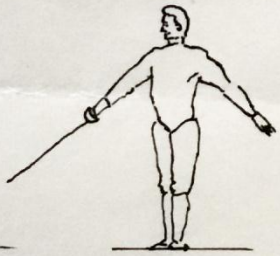
СТАВОВИ



„мирно"



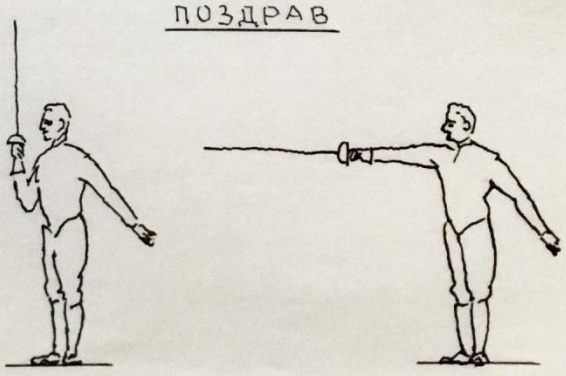
„1"



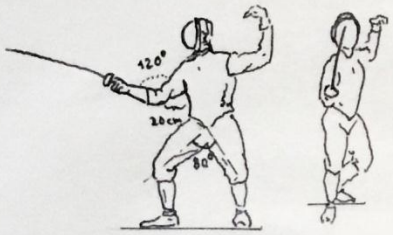
„2"

„оружије десно"

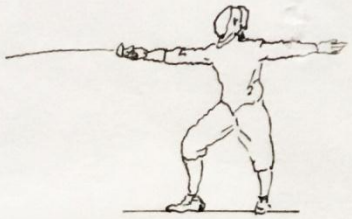
ПОЗДРАВ



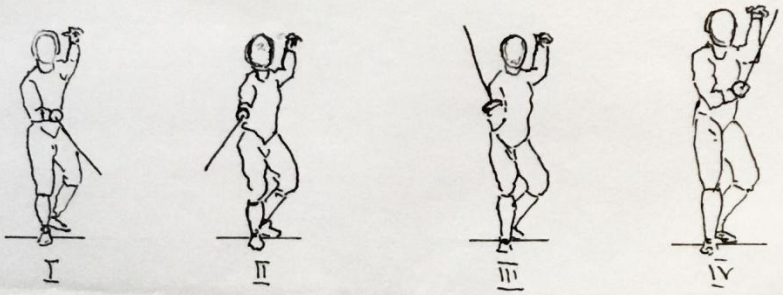
СТАВОВИ



БОРАЧКИ

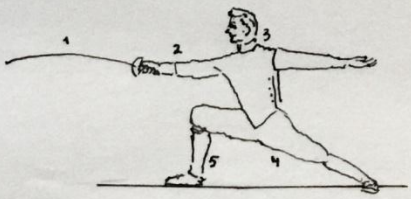


ЗАТВОРЕНИ

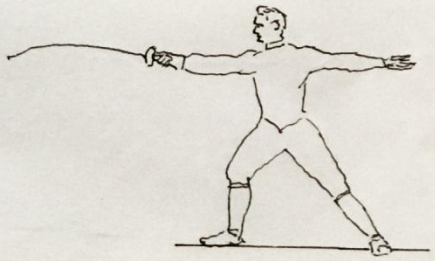


ОТВОРЕНИ

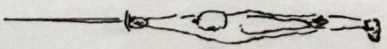
ИСПАД



СА СТРАНЕ



ПОЛУИСПАД

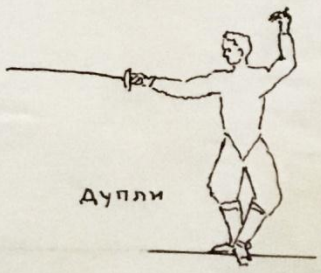


од горе

КОРАЦИ НАПРЕД

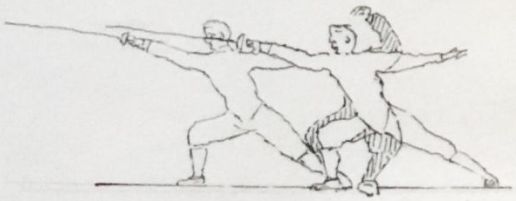


прости

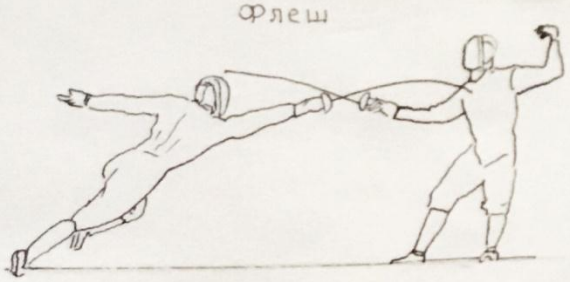


дупли

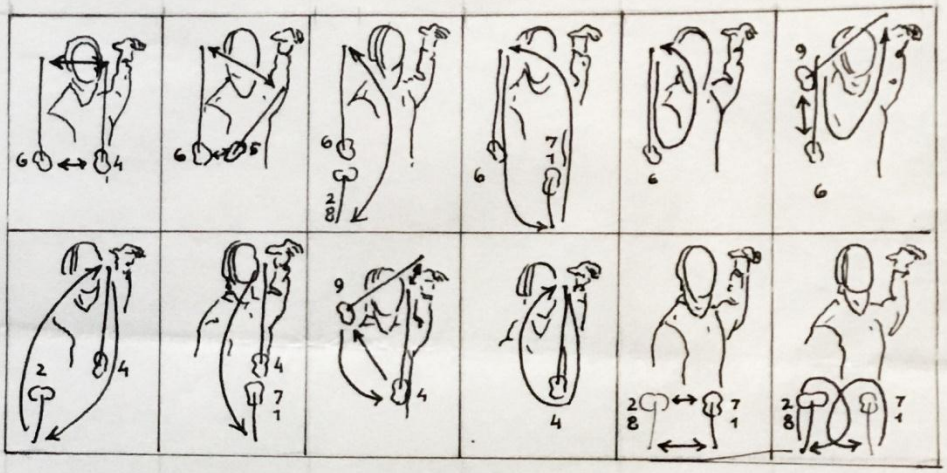
РАДОПИЈА



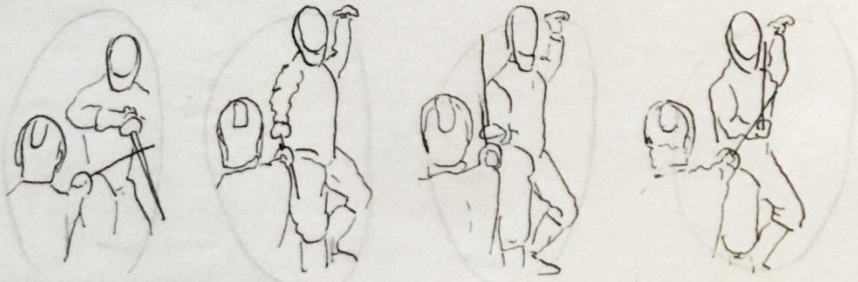
Флеш



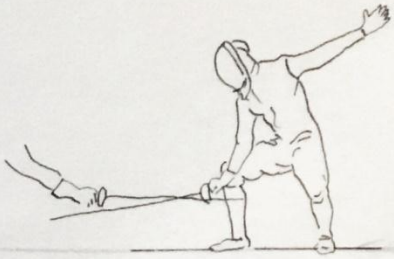
ПРОМЕНЕ ПОЗИВА И ЗАШТИТА



ЗАШТИТЕ



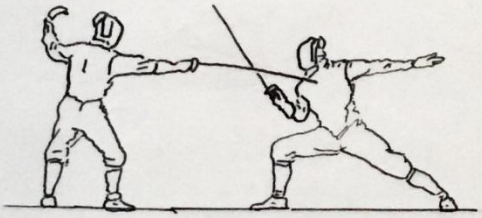
I/VII II/VIII III/VI IV



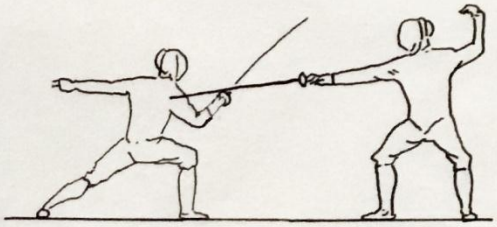
V ниска



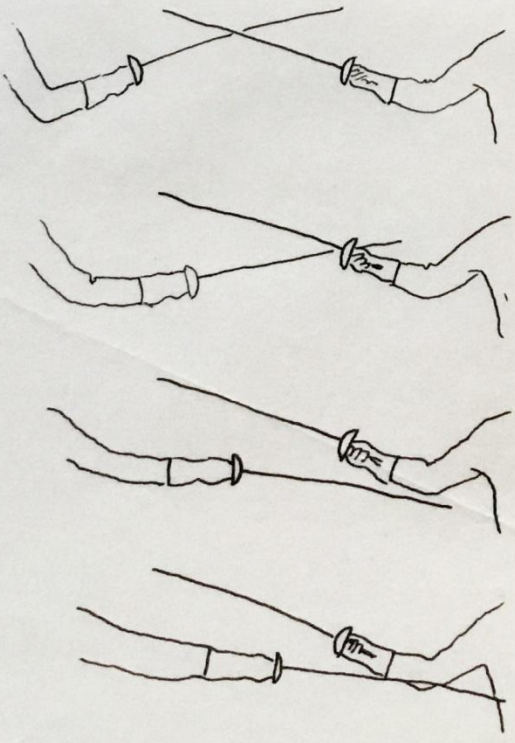
IX

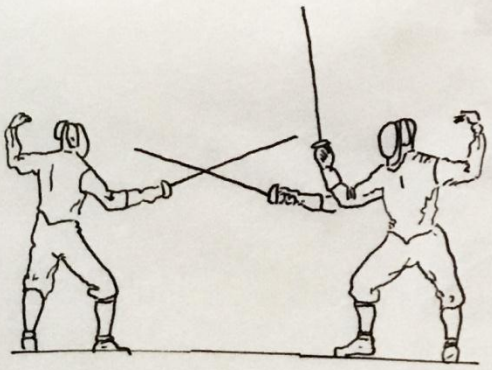


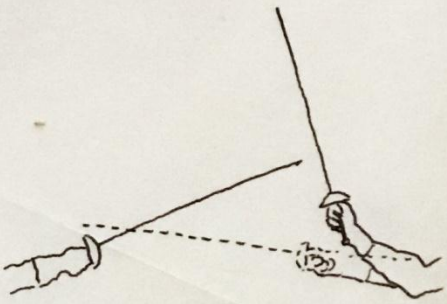
IV заштита од рипоста

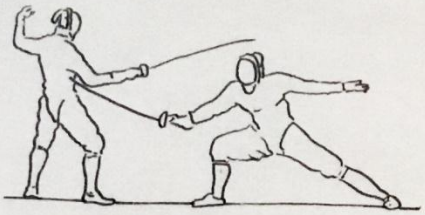


VI заштита од рипоста

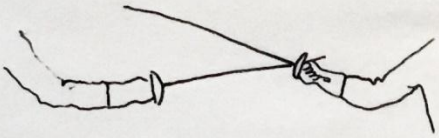








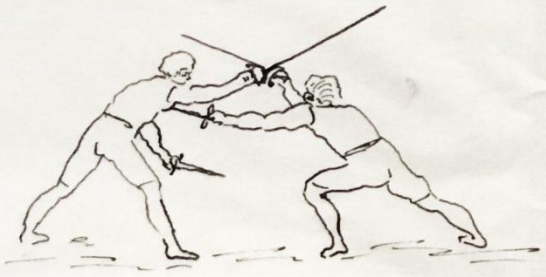
секонд-бод



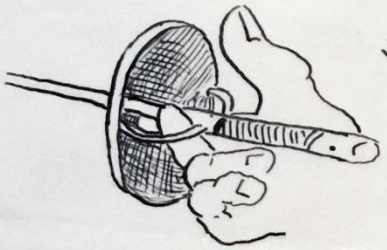




XIV - XV в.

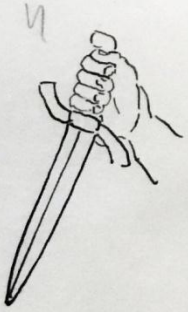


XVI в.







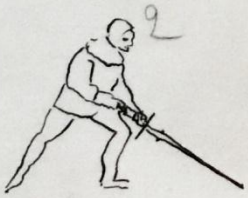












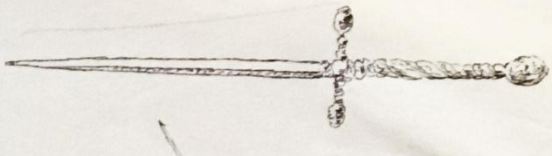






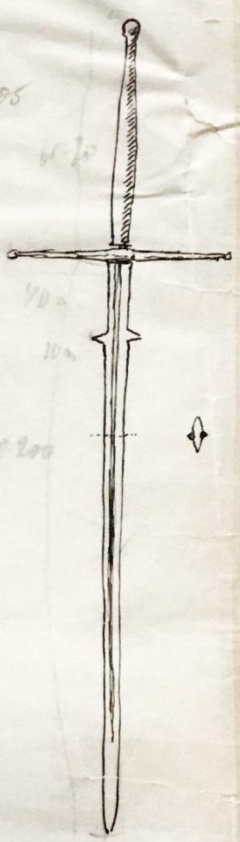


XII в.





Джостра



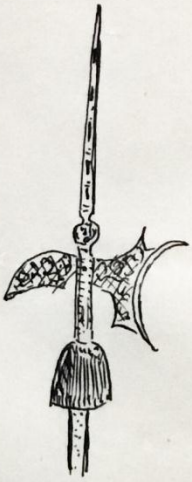
XVI в



XV в.



XVI в



XVI в



XV в.



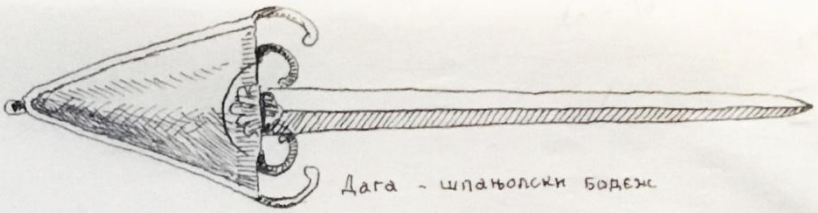
XVI - XVII в



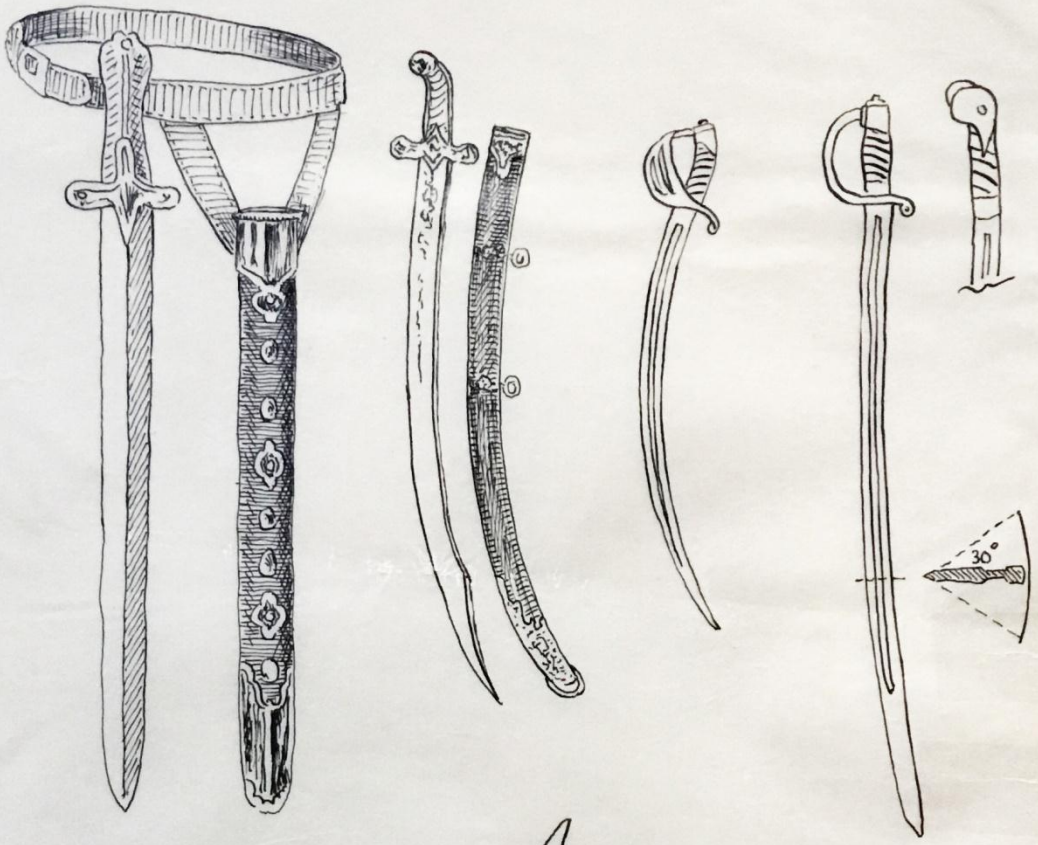
XVII в

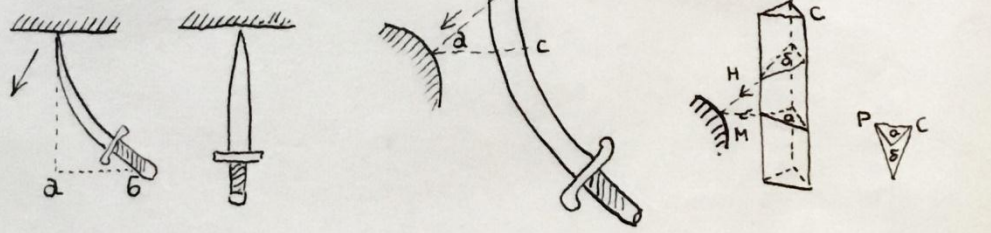


XVIII в



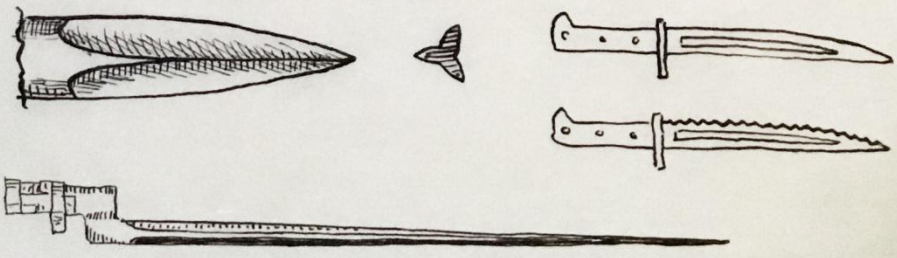
Дага - шпанъолски бодеж

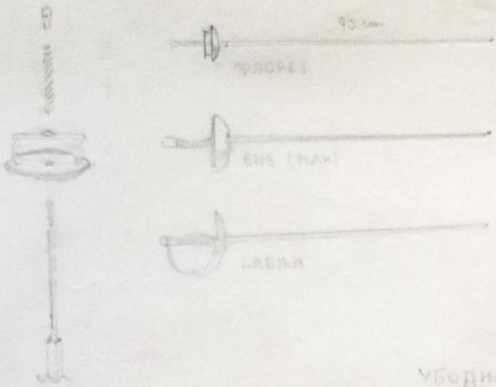


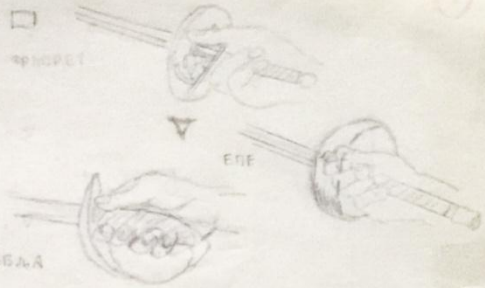


584

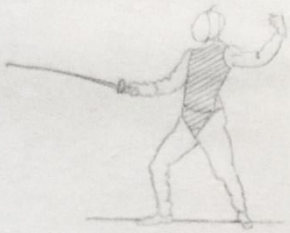
570

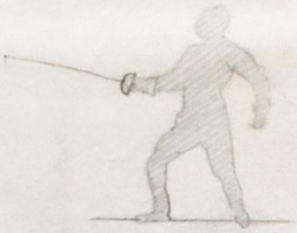


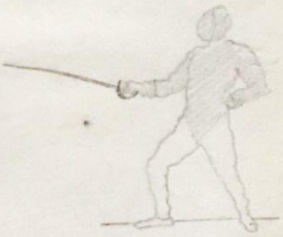




УБОДНА ПОВРШИНА


ЗА ФЛОРЕТ


ЗА ЕПЕ (МАЧ)


ЗА САБЉУ



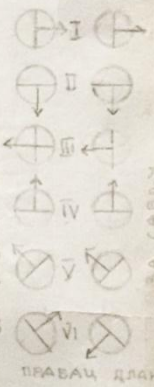
НОРМАЛНА МЕНЗУРА
(ТУШЕ СА ИСПАДОМ)



БОД

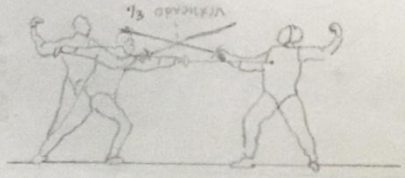
1. ДОЊИ-УНУТРАШЊИ
2. ГОРЊИ-СПОЉНИ
3. ГОРЊИ-УНУТРАШЊИ
4. ДОЊИ-СПОЉНИ

МОЦИОНИ

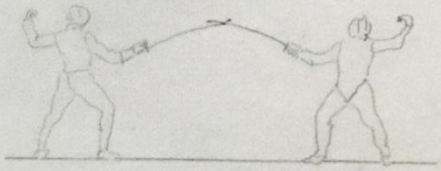


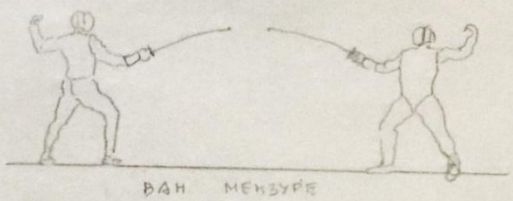
→ ПРАВАЦ ДЛАНИ


ТЕЂО УЗ ТЕЂО



БЛИСКА МЕНЗУРА
(ТУШЕ ИСПРУЖЕНОМ РУКОМ)


ДАЛЕКА МЕНЗУРА
(ТУШЕ СА КОРАКОМ НАПРЕД)


ВАН МЕНЗУРЕ

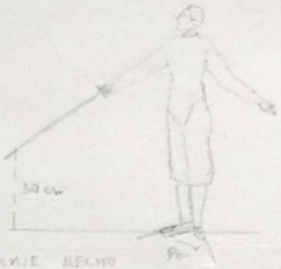
СТАВОВИ



МИРНО

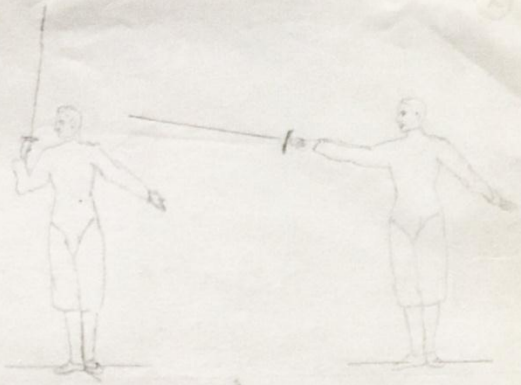


ОКРЕТ

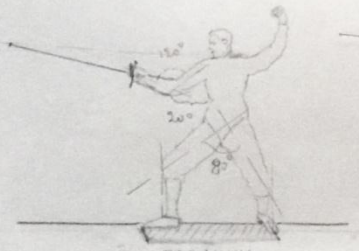


ОРУЖЈЕ ДЕСНО

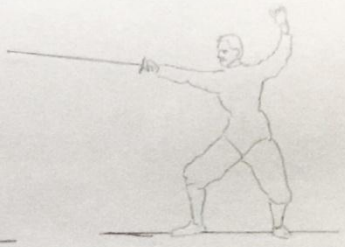
ИЗБАЦИВАЊЕ ОРУЖЈА



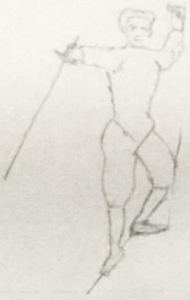
ПОЗДРАВ ПРОТИВНИКУ И ДЕВАПЕЛ



БОРАЧКИ

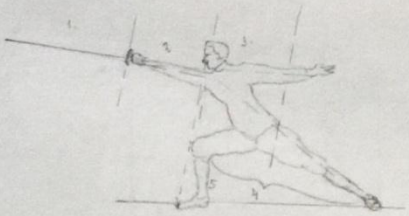


ЗАТВОРЕНИ



ОТВОРЕНИ (D)

ИСПАД



СА СТРАНА



С ПРЕДА

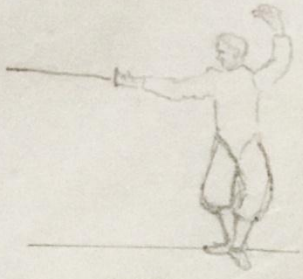
КОРАЦИ НАПРЕД



ПРОСТИ



ОД ГОРЕ



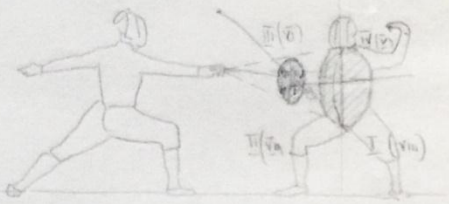
ДУПЛИ



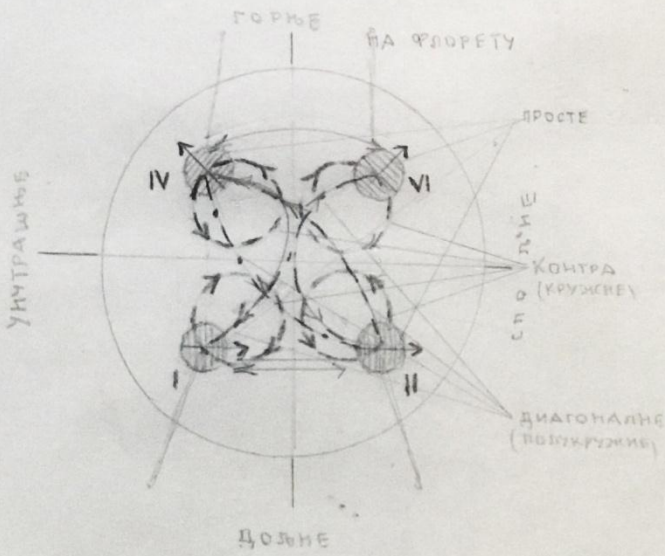
РАДОЊА

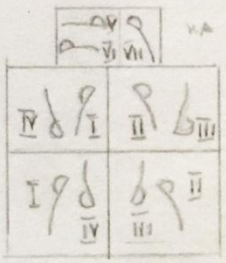


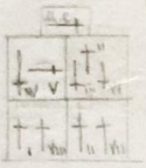

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 СТАР
– КОРАК НАПРЕД
– ИСПАД ИЛИ ДУПЛИ КОРАК
– ПАТИНАНДО
– ДУПЛИ КОРАК И ИСПАД (БАЛЕСТРА)
– ДУПЛИ КОРАК И ПАТИНАНДО
– РАДОЊИЈА
СКОК НАЗАД

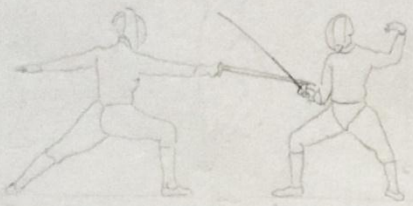


ЗАШТИТЕ


ГОРЊЕ
НА ФЛОРЕТУ
УНУТРАШЊЕ
ДОЊЕ
ПРОСТЕ
КОНТРА (КРУЖЕЊЕ)
ДИАГОНАЛНЕ (ПОЛУКРУЖЕЊЕ)
IV
VI
I
II

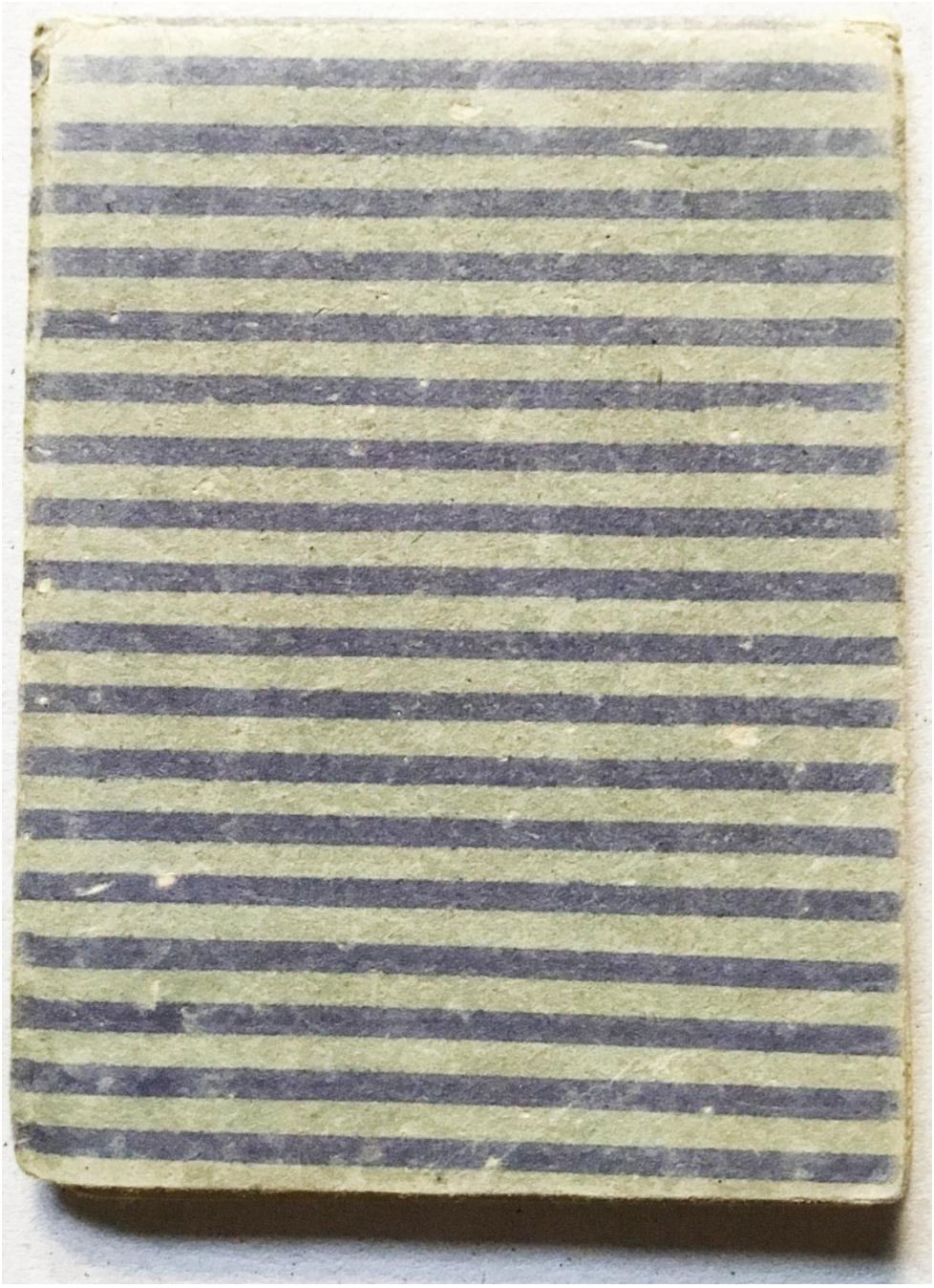

НА САБЉУ


НА ЕРЕ





МАЛА БЕЛЕЖНИЦА ЦРТЕЖА





Одежда из кожи с металлическими бляхами

XIV в.



Арбалетъ

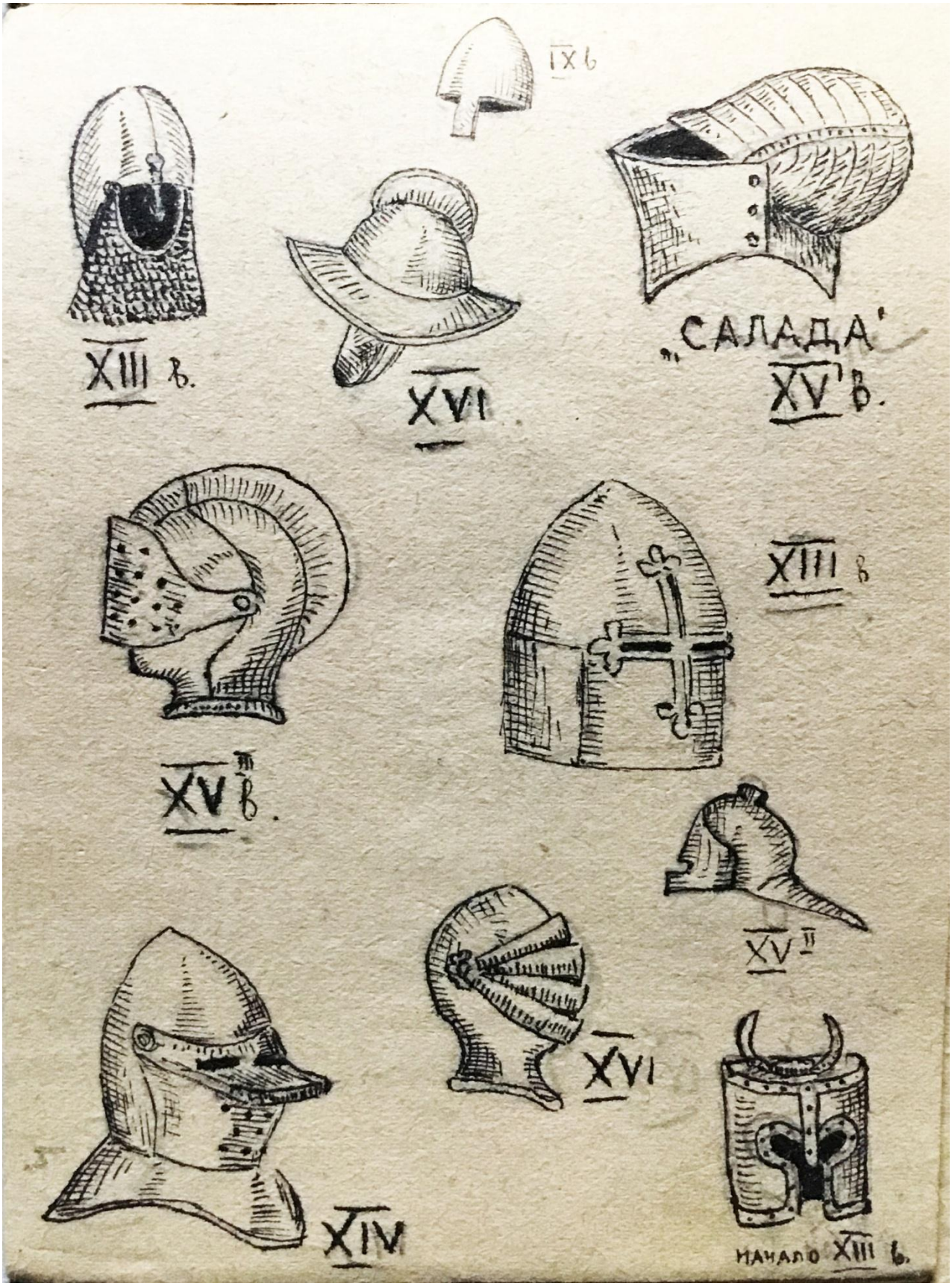
XV в.

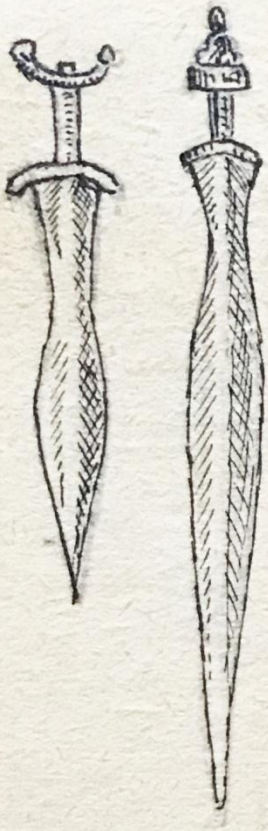
La R. 314/I



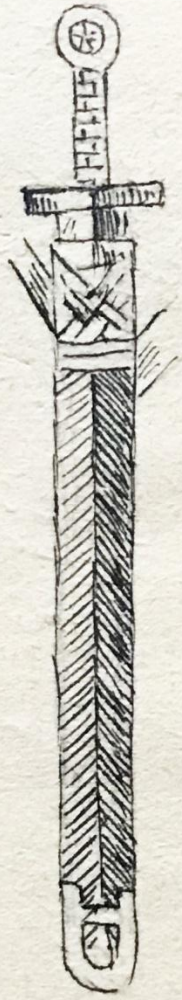
Лучникъ

XIV b.


IX в.
XIII в.
XVI
„САЛАДА"
XV в.
XIII в
XV в.
XV в.
XVI
XIV
НАЧАЛО XIII в.

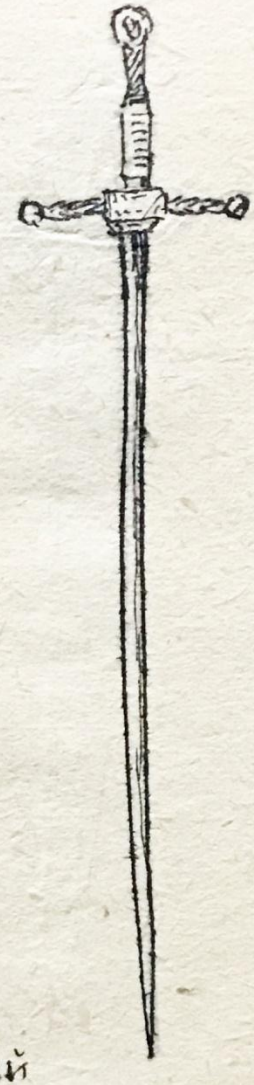


Галльские мечи

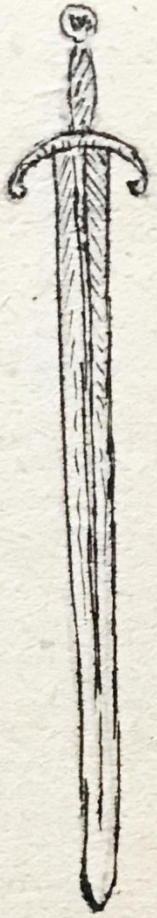


Греческий меч

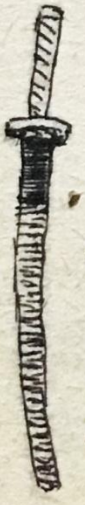
XIII в



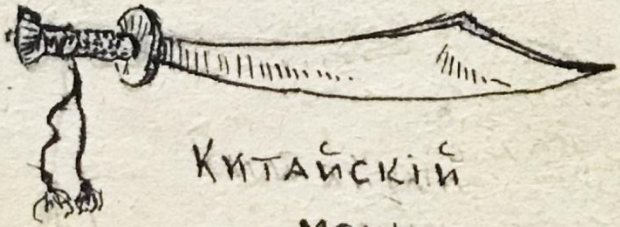
XIV в



XV в



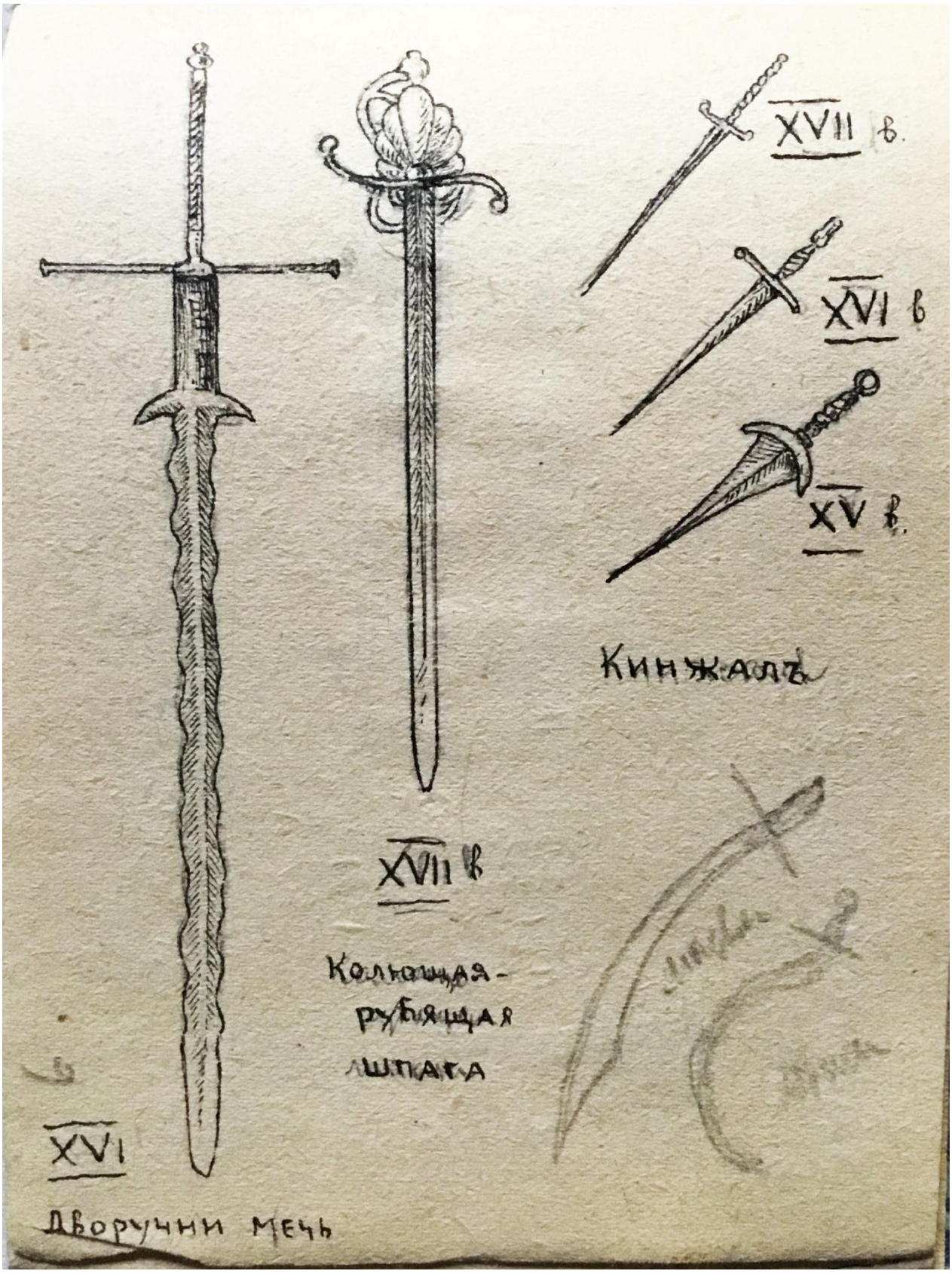
Японский меч

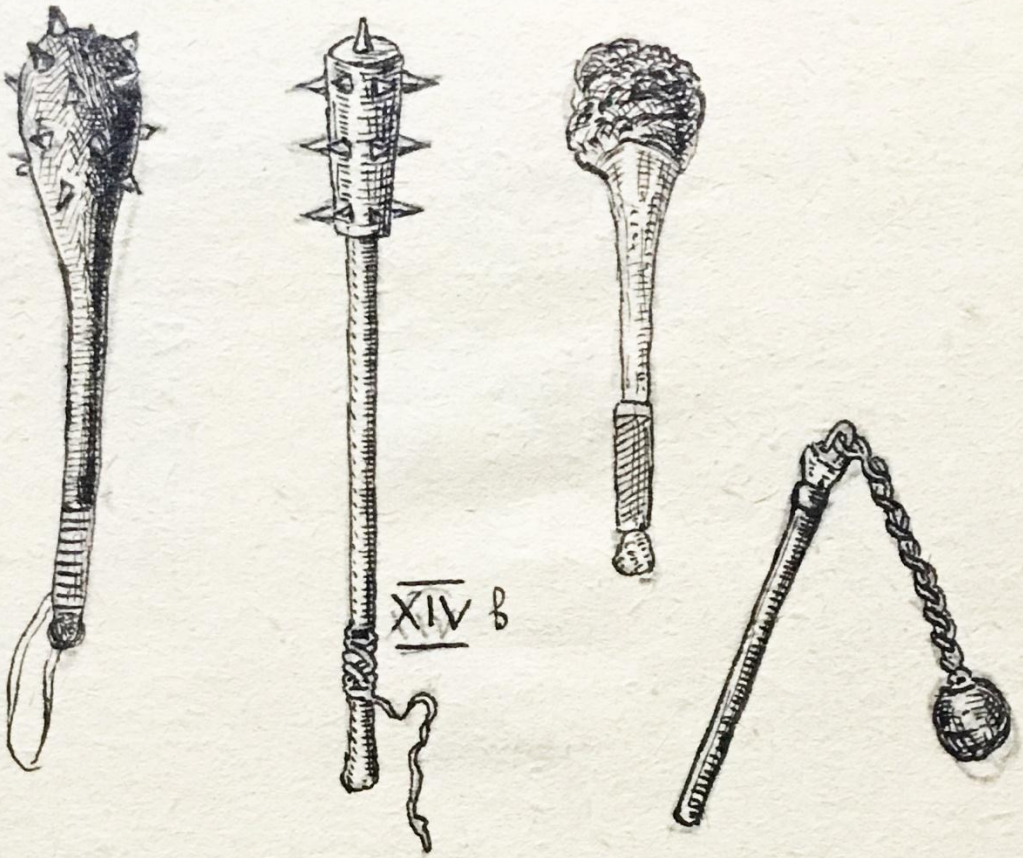


Китайский меч

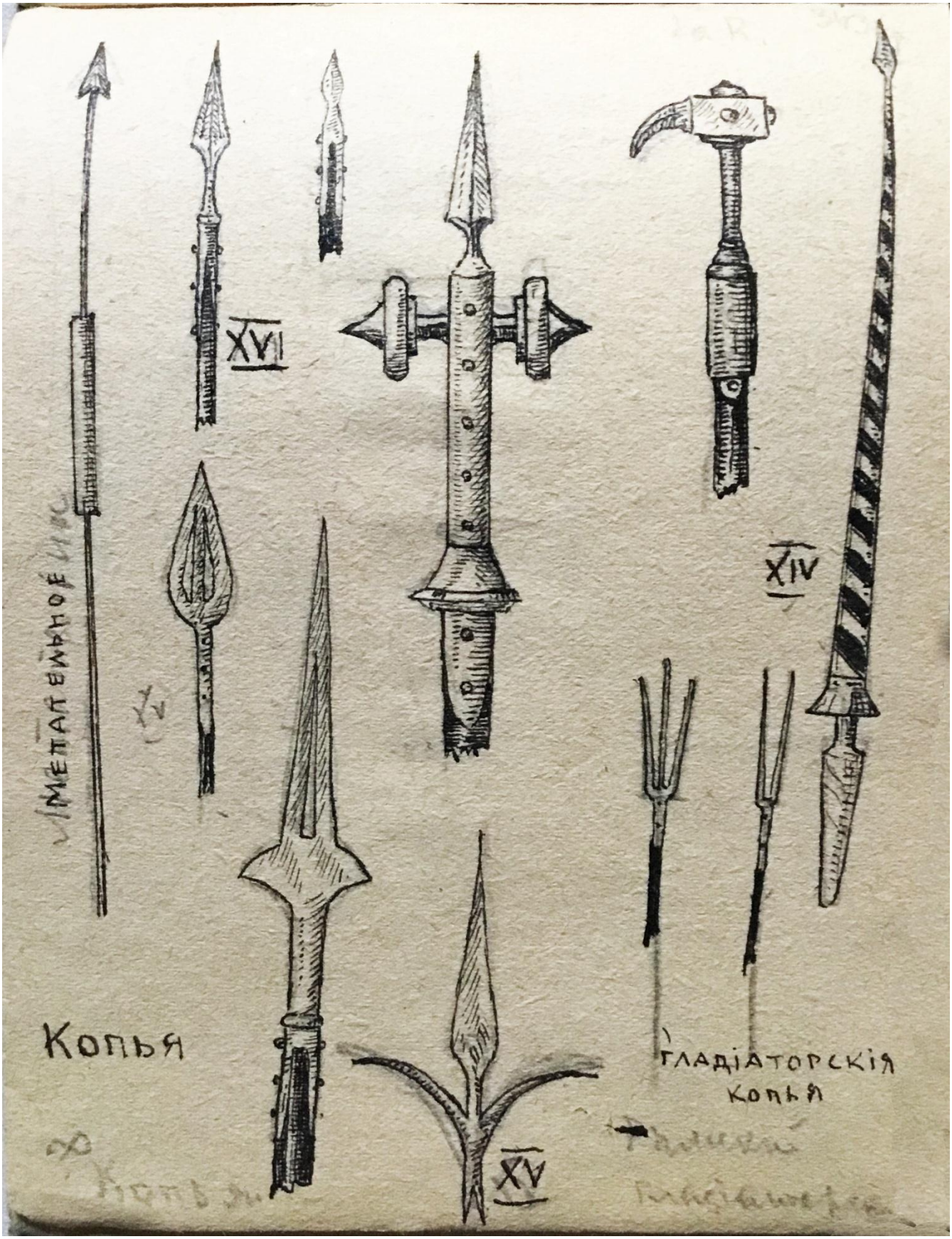


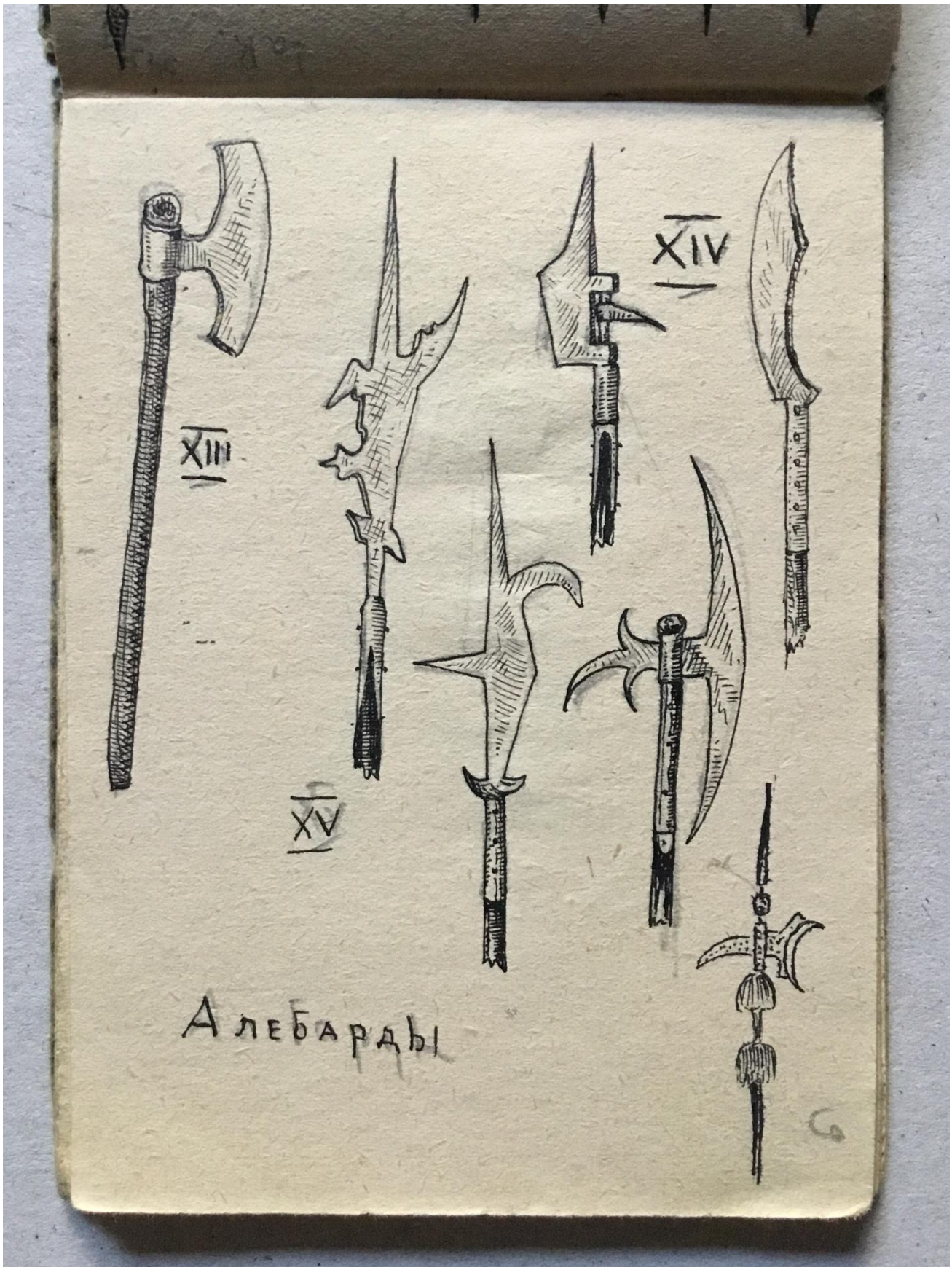
Римский


XVII в.
XVI в
XV в.
Кинжалъ
XVII в
Колющая-
рубящая
шпага
XVI
Дворучни мечь



Булавы


XVI
XV
XIV
Метательное
Копья
Гладіаторскія
копья


XIII
XIV
XV
Алебарды



Грек. V в.



Гальскій Воинъ

V. в



IX 6.





XVI в. Кираса



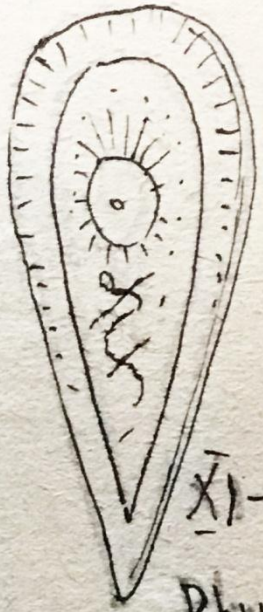
XVII. Мушкетер



Греческій

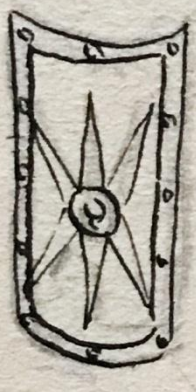


Гальскій

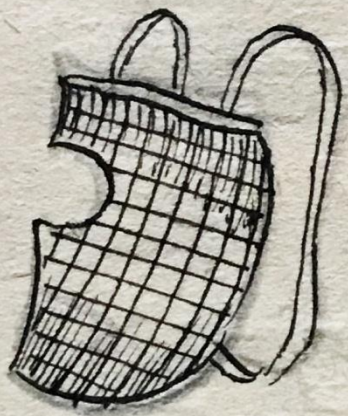


XI – XII

Рыцар.



Римскій



XV

Коннаго рыцаря



XIII



Римски легионер

VI b



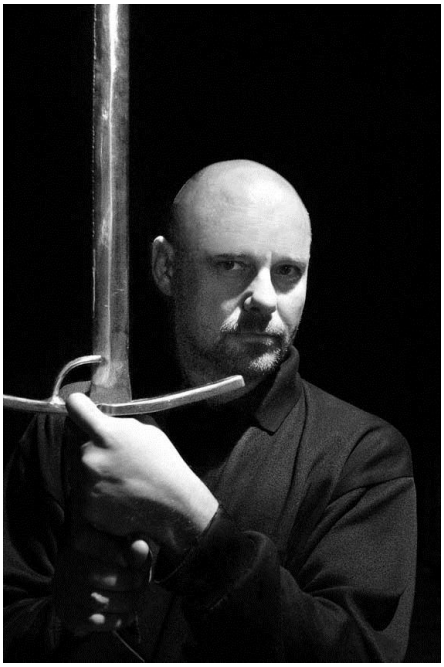
XIII.



Наоружање грађана и сељака XIII – XVI вв



О АУТОРУ



Александар Станковић,
Фото: Зденко Штромар

Александар Станковић (Beograd, 15.јул.1962)**.** Теоретичар и историчар мачевања, књижевник, учитељ класичног (историјског), професор сценског и тренер и спортског мачевања.

Члан Удружења књижевника Србије, Удружења драмских писаца Србије, Удружења филмских и телевизијских уметничких сарадника Србије, стручни сарадник Факултета за физичку културу, Народног музеја у Београду, Етнографског музеја у Београду, Музеја позоришне уметности Србије, Међународне културне мреже пројекат „Растко", Италијанског института за културу и Руског научног института.

Од 1997. до 2010. године држао је часове спортског и класичног (историјског) мачевања у **„Официрском мачевалачком клубу"** (**Централни дом војске Србије у Београду**), а 1999. године у Дому омладине Београда оснива **Мачевалачки клуб „Свети Ђорђе"** и **„Удружење за позоришно и историјско мачевање"** - прве и највеће школе историјског мачевања у Југоисточној Европи са преко 140 чланова.

2000. године иницира оснивање **Националног центра за европско мачевање,** првог савеза за историјско мачевање на просторима Балкана који ће чинити: *Мачевалачки клуб „Свети Ђорђе"*, *„Официрски мачевалачки клуб"*, *„Национални центар за позоришно мачевање"* и *„Центар за оружну музеологију"*.

Од 2004. до 2008. године је радио као учитељ бојевог (класичног) мачевања на **Војној академији** у Београду, а од 2003. до 2008. године држи наставу сценског

мачевања на **Академији уметности „БК"** и у Школама мачевања у **Дубровнику - (Renaissance Association „Ragusevm"** и **Мостару (Центар за драмски одгој БИХ).**

Од 2002 до 2017. године држао је часове класичног (историјског) мачевања заинтересованим члановима дипломатског кора Швајцарске, Јапана, САД, Велике Британије, Руске федерације и Италије.

Повлачи се из ангажмана учитеља мачевања у Школи мачевања „Свети Ђорђе" и „Удружењу за позоришно и историјско мачевање" након 20 година (2018) рада препуштајући активности својим наследницима (*Петар Вуковић*, *Андреј Кубичек* и *Предраг Агатоновић*).

Тренутно живи у Београду и бави се теоријско-издавачким радом у области уметности сценске борбе и есеистике, држи индивидуалне часове мачевања и припреме позоришних и филмских глумаца за сценске борбе.

Позориште и филм

Као кореограф и редитељ сценских борби за позориште је од 2001. до 2009. радио на више пројеката у земљи и иностранству:

- „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"...
- *Историјски фестивал у Дубровнику* (четири пута)

Филмови:

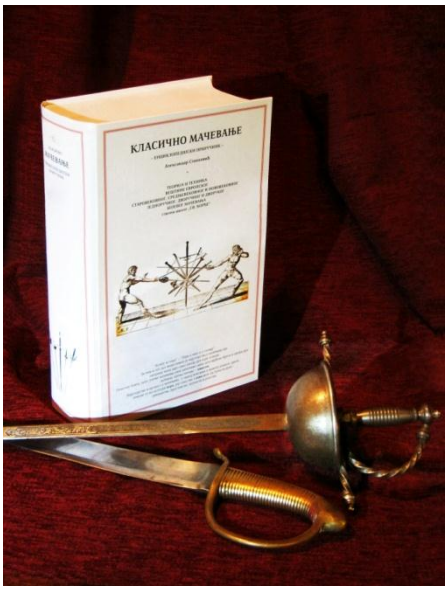
- **„La porta belle 7 stelle"** – Pasqualle Pozzessere
- Дубровачки дугометражни документарни филм о Марину Држићу **„Од тартаре до уроте"**
- Гаргантуа Филмс – филм **„Буди бог с нама"** – Слободан Шијан
  филм „Бод" – Душан Поповић
- **Серија „Сумпор"** (по роману Последњи грех: случај госпође Марковићке) – Милорад Милинковић и Драгољуб Стојковић
- Рекламни спотови од којих је најпознатији за компанију **„Cepter"**
- Део сценарија борби за филм „Казанова"...

У едицији „Рапир" („Највећој ауторској библиотеци о мачевању на свету" – Зоран Стефановић, пројекат „Растко") је издао 20 књига од којих је најпознатија **енциклопедија *Класично мачевање*** – за сада најкомплетнија и најобимнија књига о техникама европског бојевог мачевања на свету (преко 1600 страна и 6200 илустрација).



Удружење за позоришно и историјско мачевање „Свети Ђорђе“ у Београду

Још од аутора



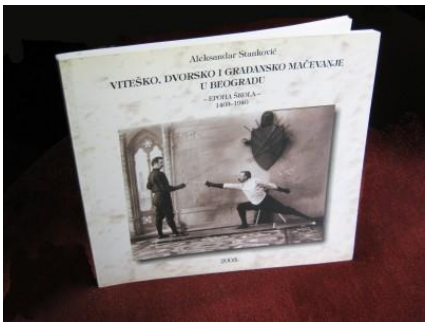
КЛАСИЧНО МАЧЕВАЊЕ - ЕНЦИКЛОПЕДИЈА. Обимом (1590 страна, 6300 илустрација) и садржајем у светској мачевалачкој литератури јединствен и свеобухватни приказ теорије, технике и других садржаја везаних за мачевалачку вештину европског једноручног, дворучног и дворуког БОЈЕВОГ (борбеног) мачевања старог, средњег 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

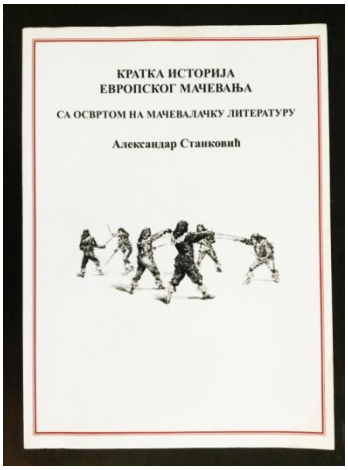
14. до 21. века рушећи, палећи и пљачкајући све, а најрадије прво библиотеке. Било како било док та књига, можда, једном не изрони из неког страног архива књига пред вама ће представљати једини испуњен завет културној баштини из те области, а на који је српска национална култура чекала још од средњег 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.



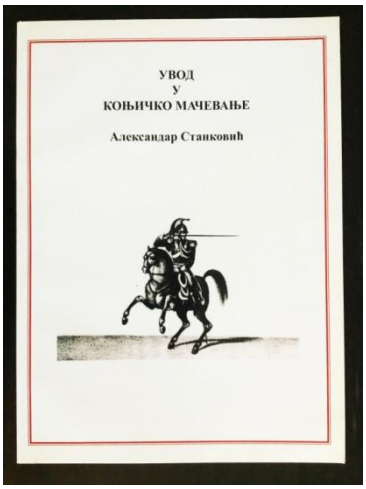
ВИТЕШКО, ДВОРСКО И ГРАЂАНСКО МАЧЕВАЊЕ У БЕОГРАДУ И СРБИЈИ. Први преглед историје мачевалачке вештине на простору Београда и Србије за период од 1403-1940 године. У књизи је приказана историја не само бојевог већ и спортског мачевања 19-20. века. Књига садржи мноштво илустрација и низ по први пут објављених 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.



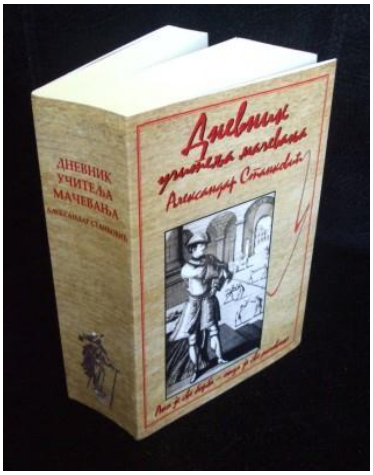
КРАТКА ИСТОРИЈА МАЧА (сепарат ЕНЦИКЛОПЕДИЈЕ КЛАСИЧНО МАЧЕВАЊЕ). Књига намењена мачеваоцима класичног (бојевог, историјског) мачевања, сценским уметницима и свима који желе да стекну не специјализовано стручно већ опште знање из области мачевалачког оружја свих епоха. Издавач „SIGNATURE". Формат књиге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



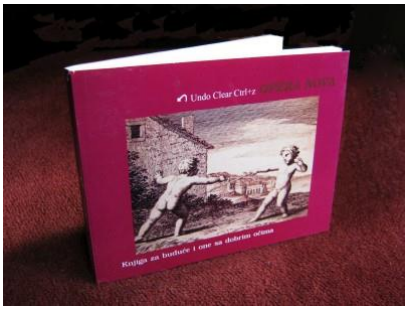
ДНЕВНИК УЧИТЕЉА МАЧЕВАЊА. Ако је све борба – онда је све мачевање. Говорећи, дакле, о мачевању неизбежно говоримо и о Свему. „О вештини и односу мачеваоца према њој, о односу мачеваоца према себи, учењу, учитељу и ученицима многим, о свету у коме живиш и свему по мало, из година у којима време од свега 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)

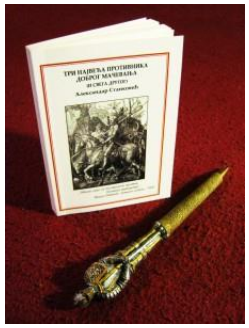


ВОЈНО МАЧЕВАЊЕ У СРБИЈИ 1804-2014. У књизи је изложена историја војног мачевања на простору Србије у периоду од почетка 19. века до почетка 21. века. Књига садржи мноштво илустрација и низ по први пут објављених фотографија и текстова. Издавач „SIGNATURE“. Формат књиге А4, 163 стране, 2000 (2014) друго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

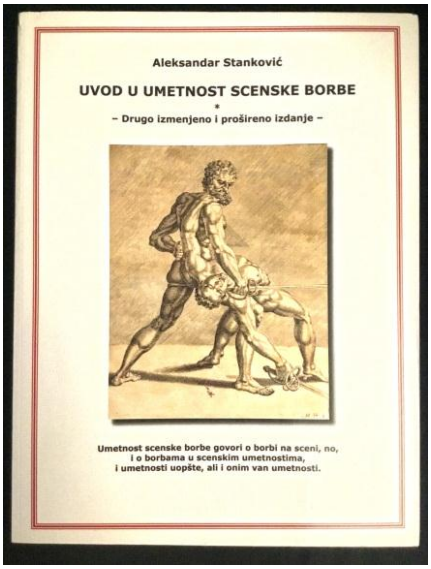


МАНИФЕСТ. Манифест класичног (борбеног, бојевог, историјског...) мачевања као негације савременог спортског мачевања. Техничке разлике у концепту и форми. Енлеско-српско издање. Издавач „SIGNATURE". Формат књиге Format knjige 16,5x12 цм, 207 страна, 2006.



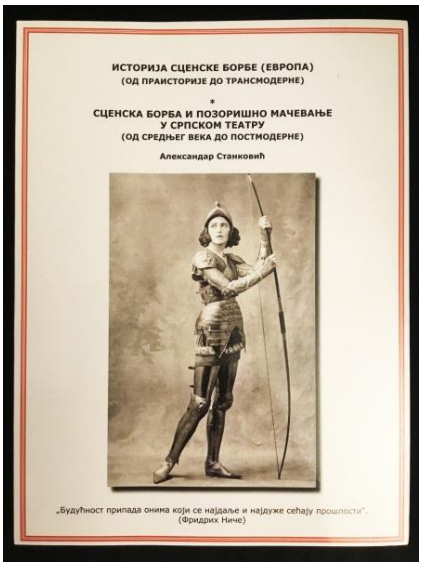
МАЧЕВАЊЕ КАО БОРИЛАЧКА УМЕТНОСТ
(Martial Art)
Оглед о уметности из угла борилачкке вештине

Критика култа компетиције и мачевања као само борилачке вештине и борилачког спорта. Теорија, принципи и практикум заснивања мачевалачке вештине као некомпетитивне борилачке уметности (Martial Art) и културе тела. Манифест новог, трећег приступа мачевалачкој вештини с оне стране борилачке вештине и борилачког спорта. Издавач „Fabula Nostra". Формат књиге Б5, 395 страна, 2021



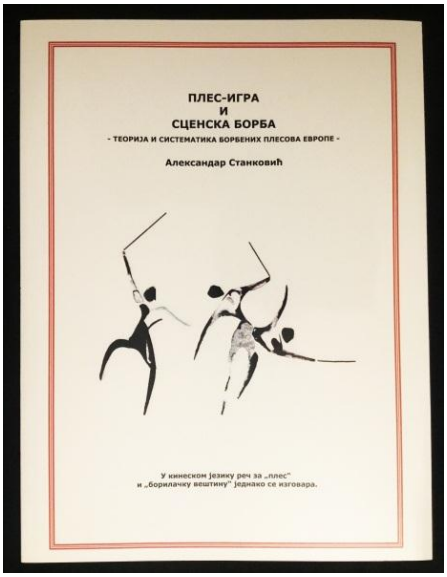
УВОД У УМЕТНОСТ СЦЕНСКЕ БОРБЕ

Позориште у Срба има традицију од преко осам векова, но област сценске борбе, која чини готово половину историје репертоара свих класичних и савремених театарских остварења, је потпуно занемарена. Књига *Увод у уметност сценске борбе* је прва у српској театарској теорији и широј сценској литератури која се бави овом посебном граном сценских уметности. Ова књига је уједно и прва у едицији пројекта енциклопедије *Позоришно мачевање и уметност сценске борбе.* Издавач „Fabula Nostra". Формат књиге А4, 225 стране, 2023 друго измењено и проширено издање.



ИСТОРИЈА СЦЕНСКЕ БОРБЕ ЕВРОПА И СРБИЈА

Прва књига у српској и европској театрологији која бави историјом сценске борбе – формом која чини готово половину историје репертоара свих класичних и савремених позоришних, балетских, оперских и филмских остварења. До сада пронађених докумената о историји сценске борбе, а посебно кад је реч о Србији, до 20. века је мало, но књига ипак успева да реконструише мноштво форми ове сценске уметности која је присутна у свим епохама и културама људске цивилизације од праисторије до данас. Ово је друга књига у едицији пројекта енциклопедије *Позоришно мачевање и уметност сценске борбе.* Издавач „Fabula Nostra". Формат књиге А4, 352 стране, 2024 године.



ПЛЕС-ИГРА И СЦЕНСКА БОРБА

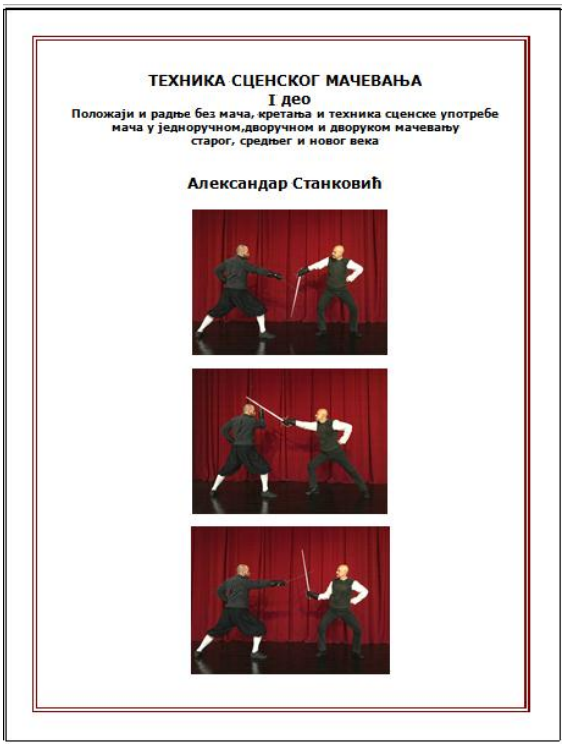
Истраживања и књига које се специјализовано баве сценском борбом у форми плеса или уметничке игре готово да нема, иако је ова сценска форма готово незаобилазна како у многим облицима народне тако и ауторске сценске уметности. Књига *Плес-игра и сценска борба* је у том смислу прва у српској (и шире) литератури која се на једном месту специјализовано бави теоријом и систематиком борбених плесова Европе као посебном граном уметности сценске борбе. Ово је уједно и трећа књига у едицији пројекта енциклопедије *Позоришно мачевање и уметност сценске борбе.* Издавач „Fabula Nostra". Формат књиге А4, 101 страна, 2024 године.



У ПРИПРЕМИ

ПОСТМОДЕРНА УМЕТНОСТ И СЦЕНСКА БОРБА У САВРЕМЕНОМ ТЕАТРУ

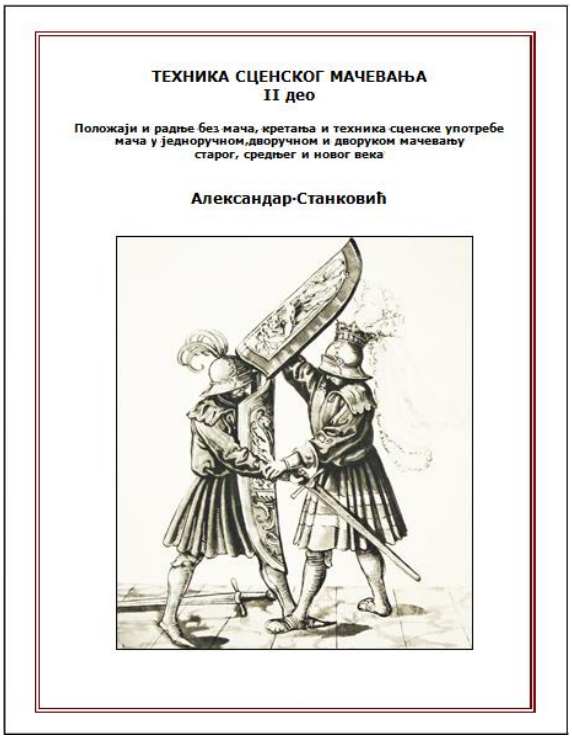
Уметност сцене и сценске борбе између концепта *пост-модерне* културе и *постмодерне* посткултуре.



У ПРИПРЕМИ

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

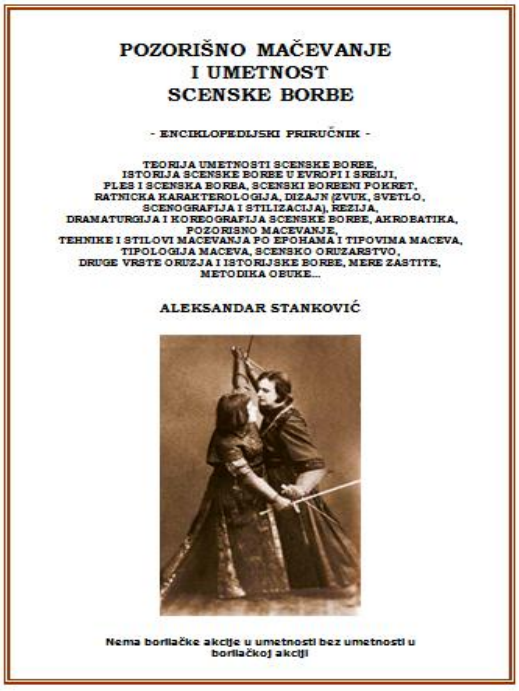
ПОЛОЖАЈИ И РАДЊЕ БЕЗ МАЧА, КРЕТАЊА И ТЕХНИКЕ СЦЕНСКЕ УПОТРЕБЕ МАЧА У ЈЕДНОРУЧНОМ МАЧЕВАЊУ СТАРОГ, СРЕДЊЕГ И НОВОГ ВЕКА КРАТКИМ МАЧЕМ, ВИТЕШКИМ МАЧЕМ, РАПИРОМ, ШПАДОМ, САБЉОМ, И БОДЕЖОМ У ВОЈНОМ И ЦИВИЛНОМ МАЧЕВАЊУ, А У СКЛАДУ СА ИЗАБРАНИМ ИНСТРУКЦИЈАМА СРЕДЊЕВЕКОВНИХ И НОВОВЕКОВНИХ ЕВРОПСКИХ ШКОЛА МАЧЕВАЊА



У ПРИПРЕМИ

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



У ПРИПРЕМИ

ПОЗОРИШНО МАЧЕВАЊЕ И УМЕТНОСТ СЦЕНСКЕ 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 борбени 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.

*

ИСТОРИЈА СЦЕНСКЕ БОРБЕ У СРБИЈИ

Издавач
Фабула Ностра, Београд
Ликовни и графички дизајн књиге
Александар Станковић
Рецензент Историје сценске борбе у Србији
Мирјана Одавић, музејски саветик
Музеја позоришних уметности у Београду
Коректор
проф. Марија Шарић
Компјутерска обрада
Милена Шећеровић
Центар Fabula Nostra, Београд
Београд 2023

Захваљујем на сарадњи:

Музеју позоришне уметности Србије



Музеју позоришне уметности Војводине



CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд
796.86(082.24)
СТАНКОВИЋ, Александар, 1962-
Сценска борба и позоришно мачевање
у српском театру од средњег века до постмодерне : (сепарати енциклопедије
Позоришно мачевање и уметност сценске борбе) / [Александар Станковић].
Прилог Репринт оригинала предавања сценског мачевања Константина К.
Егера студентима Академије за позоришну уметност (ФДУ) у Београду
1951-1965 год. - Београд : Фабула ностра : Позоришни музеј Србије : Институт
за драмске и извођачке уметности : Удружење за позоришно и историјско
мачевање „Свети Ђорђе“, 2023 (Београд : Скрипта). - 302 стр. : илустр. ; 29 cm
Податак о аутору преузет из колофона. - Ауторова слика. - Тираж 100. - О аутору:
стр. 296-298. - Напомене и библиографске референце уз текст.
ISBN 978-86-80762-31-9 (ФН)
1. Станковић, Александар, 1962-: Сценска борба и позоришно мачевање у српском
театру од средњег века до постмодерне 2. Егер, Константин Константинович,
1895-1988: Репринт оригинала предавања сценског мачевања Константина К. Егера
студентима Академије за позоришну уметност (ФДУ) у Београду 1951-1965 год.
а) Мачевање

COBISS.SR-ID 113277961